

(/)

=

# Aproximaciones a la dramaturgia rionegrina (1984-1989): revisita a la estética "salvaje"

Autor/es: Mauricio Tossi (/personas/mauricio-tossi)

Sección: Palos y Piedras

Edición: 21

Palabras clave: Dramaturgia (/palabras-clave/dramaturgia), Patagonia (/palabras-clave/patagonia), Postdictadura (/palabras-clave/postdictadura), Teatro Salvaje (/palabras-clave/teatro-salvaje)

Español: En este artículo, nos proponemos describir y analizar algunos aspectos histórico-poéticos de la dramaturgia de la provincia de Río Negro (Patagonia Argentina). Para lograr este objetivo, acotaremos nuestro estudio al período 1984-1989 y, a su vez, estableceremos un diálogo comparativo con la categoría estética de "teatro salvaje", propuesta por Jorge Ricci para las escenas independientes de las provincias del Noroeste y del Litoral en el marco de la reapertura democrática.

# Introducción

Los estudios sobre la historiografía teatral en la Patagonia Argentina poseen, entre otras características, una evidente desproporción y asimetría respecto de los avances metodológicos registrados en otras regiones del país: Noroeste y Nordeste, Cuyo, Centro y Litoral. Son diversas las fuentes que motivan esta situación, por ejemplo, podemos mencionar la gran extensión geográfica y su correlativa complejidad territorial, que se expresa en cartografías teatrales indefinidas, con centros y periferias móviles que -por suerte- desafían los modelos teóricos aplicados en otros campos intelectuales, exigiéndole al investigador reformular sus herramientas analíticas. También podemos señalar como causa de asimetría a los problemas registrados en la sistematización de las prácticas escénicas profesionales, esto último, entendido como un condicionante que impide a ciertos grupos artísticos alcanzar estados de "relativa autonomía", tendientes a la consolidación de "campos" teatrales específicos.

En este estado de situación, la historiografía del teatro en la Provincia de Río Negro presenta notables vacíos, pues no se registran archivos organizados, ni estudios continuos sobre grupos y agentes escénicos, ni se han realizado investigaciones exploratorias, o propuesto periodizaciones, categorizaciones u otro tipo de unidades de sentido históricas para permitan analizar las creaciones teatrales en las ciudades de las distintas zonas de la provincia.

Por lo tanto, al reconocer estos condicionantes y problemas de investigación en el área rionegrina, hemos optado por una orientación metodológica inductiva, con estudios de casos estratégicos y acotados a fases históricas viables en términos de archivos y, a su vez, hemos iniciado un trabajo de consecución y recopilación de textos dramáticos y documentos escénicos (fotografías, videos y otros registros pertinentes) con el propósito generar determinadas bases de datos que, entre otras posibilidades, activen nuevos interrogantes culturales y nos permitan avanzar en la configuración de cartografías pertinentes para la Patagonia.

En suma, el artículo que aquí proponemos es el resultado parcial de una de las líneas de análisis seleccionadas. En esta delimitación, formulamos como objeto/problema de investigación las siguientes cuestiones: ¿Qué experiencias estéticas propuso la dramaturgia rionegrina en el marco de la postdictadura, especialmente en los primeros años de la reapertura democrática (1984-1989)? De manera puntual, ¿qué diálogo comparatista podemos establecer entre las dramaturgias rionegrinas de la fase indicada y la categoría estética del "teatro salvaje" formulado por Jorge Ricci para el teatro de provincia en 1986? ¿Qué estrategias poéticas desarrollaron los dramaturgos de Río Negro en ese contexto sociopolítico?

Para indagar en estos cuestionamientos, partiremos de una caracterización historiográfica del período y de una revisita crítica a la noción de "teatro salvaje", con el fin de problematizar un "mapa teatral" operativo y reconocer –a través de un estudio de casos– determinadas búsquedas dramatúrgicas.

# Un breve encuadre historiográfico sobre la Patagonia: 1984-1989

La historiografía sobre la Patagonia es amplia, heterogénea y dispersa. Está compuesta –como señala Bandieri<sup>i</sup> – por dos tendencias: por un lado, obras generalistas que abordan aspectos económicos, políticos y sociales, en especial los relacionados con los conflictos territoriales de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, sin analizar cuestiones contemporáneas ni incluir en dichos esquemas interpretativos las variables estético-artísticas; por el otro lado, obras que responden a la tradición de las "historias provinciales" i y que, más allá de sus importantes aportes documentales, no permiten asumir las problemáticas regionales de forma integral, siendo precisamente los "límites" y/o "fronteras" –tanto geográficos como simbólicos– algunos de los tópicos constantes del pensamiento sobre la Patagonia.

En este marco de conocimientos generales, Ernesto Bohoslavsky<sup>iii</sup> propone – para la fase de la postdictadura – una periodización integral de la región, dividida en tres etapas, a saber: a) una inclusión y un Estado desfallecientes (1983-1987); b) retiro del Estado empresarial, privatizaciones y transformaciones en las relaciones laborales (1987-1996); c) la desertización social y las resistencias (1996-2004).

Para el mencionado historiador, durante estas etapas la Patagonia presenta múltiples características generales que, desde diversos puntos de vista, establecen su identidad y distinción frente a otras zonas del país. Entre otros aspectos, resalta la joven e inestable vida democrática de la región puesto que, desde 1955/57 (provincialización de los territorios nacionales) hasta el año 1987 (primer recambio de autoridades), no hubo continuidad y traspaso de gobernaciones electas, esto último, entendido como un fenómeno cultural que impactó de manera notable en sus posteriores plataformas políticas.

A su vez, los efectos beligerantes de los conflictos fronterizos –específicamente, con Chile– y de la militarización de sus territorios durante la guerra de Malvinas en 1982, dejaron huellas importantes en el imaginario social patagónico.

Otra característica relevante es, según este autor, la definición de determinados problemas sociales y sus correlativas modalidades de resistencia, las que fueron visualizadas como síntomas de un momento histórico particular y, luego, extendidas por todo el país. En este caso, Bohoslavsky menciona sucesos tales como: el asesinato del conscripto Omar Carrasco en Zapala (Neuquén) en 1994, un suceso que desembocaría en la eliminación del servicio militar obligatorio; o también el surgimiento de los llamados "actos piqueteros" como una respuesta y actividad política que, en muy poco tiempo, se implementó y sistematizó en distintas provincias, producto de la ejecución de las políticas neoliberales.

Sin embargo, el citado historiador plantea como eje central a los cambios registrados por las transformaciones del "modelo de desarrollo estadocéntrico". En efecto, durante la primera fase de la periodización –etapa histórica delimitada para este ensayo– se presentan

(...) los estertores del modelo de desarrollo estadocéntrico, que tenía por abanderada a la empresa YPF. En este período, enmarcado por el predominio electoral del radicalismo a nivel nacional y los éxitos alcanzados en la aplicación del Plan Austral prevalecen las continuidades y la inercia sobre las nuevas propuestas de cuño neoliberal. IV

En consecuencia, ante los primeros signos de agotamiento del modelo estadocéntrico, la vida cotidiana de los habitantes de la región se mostró profundamente alterada por los diversos cambios estructurales, al modificarse los modos de supervivencia, los diseños urbanos y los *habitus* de clase que –hasta ese momento– estaban apoyados en las relaciones con el Estado. En suma, con el fin de las dictaduras cívico-militares se recuperaron derechos y garantías, pero en el plano económico no hubo cambios sustanciales y la región evidenció su impotencia para desarrollar otras actividades productivas.

La desmonopolización estatal sobre la explotación petrolera (un plan que se concretará con las privatizaciones de la segunda fase) y la decadencia en la industria textil y frutícola –principal actividad del Alto Valle de Río Negro– desencadenaron dolorosas consecuencias comunitarias: desempleo, tercerización, desinversión y progresiva desindustrialización, migraciones rurales, entre otras muchas.

No obstante, el modelo estadocéntrico tuvo un último intento de recuperación durante la presidencia de Alfonsín, puntualmente, a través del proyecto de ley para trasladar la capital nacional a la ciudad de Viedma. De este modo, en el marco de la reapertura democrática, la Patagonia –en pleno proceso de desmantelamiento de sus principales fuerzas productivas– fue concebida como el espacio ideal para la refundación de una nueva "república" esto último, con diversas connotaciones. Por ejemplo, la descentralización simbolizaría el fin de una etapa del terrorismo de Estado y, a su vez, configuraría una territorialidad contrastante con las representaciones de lejanía, desurbanización y vacío que caracterizaron por mucho tiempo a la región. Sin embargo, a partir de 1989, el fracaso del proyecto "refundacional" le devolvió a la Patagonia su tradicional lugar periférico, evidenciado en la crisis fiscal y la incapacidad política del gobierno radical para dar respuesta a los graves problemas socioeconómicos y a las presiones militares. En síntesis, hacia finales de la década de 1980, ante la evidente caída del modelo estadocéntrico y la clausura de las hipótesis beligerantes, la región comenzó una etapa con notorias transformaciones sociocomunitarias, resultantes de la consolidación de las políticas neoliberales.

# Hacia una cartografía operativa

Tal como señalamos anteriormente, las creaciones escénicas de la Patagonia desafían los modelos historiográficos desarrollados en otras regiones del país. Un modo de asumir esta complejidad es –a partir de las variables historiográficas antes enunciadas – interrogar la relación que existe entre las "territorialidades administrativas" y la "territorialidades histórico-teatrales", pues las divisiones jurídicas establecidas por la Ley nº 14408 para las provincias patagónicas en 1955 no expresan –actualmente– la productividad de sus redes estético-intelectuales, pues hoy se han vulnerado viejas fronteras y, al mismo tiempo, se han creado nuevos límites.

Un claro ejemplo de esta condición territorial desajustada es el mapa teatral norpatagónico, compuesto por las redes estético-intelectuales de las ciudades de Zapala y Neuquén capital (ambas de la provincia de Neuquén) y los centros urbanos del Alto Valle de Río Negro, principalmente, los conglomerados de Cipolletti, General Roca y Villa Regina. En esta línea urbana compuesta por más de 250kms, se interrelacionan las creaciones dramatúrgicas de Alejandro Finzi, Hugo Saccoccia, Juan Raúl Rithner, Luisa Calcumil, Jorge Onofri, como así también sobresalen los circuitos teatrales de la Cooperativa de Trabajo Artístico "La Hormiga Circular", fundada en 1987, entre otras diversas prácticas instauradora de discursividades, tales como las actividades de la Biblioteca Teatral Hueney o las experiencias formativas emergentes de la Universidad Nacional del Comahue y –desde 2009 – de la Universidad Nacional de Río Negro. De este modo, no podemos comprender el quehacer teatral norpatagónico sin reconocer la interfertilidad de este corredor artístico y sus múltiples puentes. Otro ejemplo de esta disgregación territorial es el núcleo teatral Viedma/Carmen de Patagones, dos localidades cuya pertinencia administrativa responde a provincias diferentes (Río Negro y Buenos Aires, respectivamente), pero que en términos estético-intelectuales sólo podemos identificarlas por la imbricación de sus formaciones culturales.

Por consiguiente, debemos buscar auxilio en metodologías y técnicas analíticas operativas, que nos permitan asumir la "complejidad" del fenómeno que estudiamos, sin caer en los reduccionismos de la teoría de los "sistemas teatrales" y sin reproducir la homogeneidad apriorística otorgada a las territorialidades administrativas: nación, provincia, departamento, municipio, u otras.

Siguiendo los aportes de Jorge Dubatti, podemos inscribir nuestras indagaciones en las lógicas del Teatro Comparado, en tanto dicha disciplina investiga los fenómenos teatrales desde problemáticas territoriales múltiples. En efecto, la territorialidad que este campo de saber promueve está sustentada en categorías supranacionales, internacionales y, con especial interés para nuestro trabajo, en el concepto de "intranacional", formado por distintas áreas y/o fronteras internas. De este modo, el mencionado autor señala:

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

Las relaciones y contrastes entre territorialidades configuran "cartografías teatrales". Así, el comparatismo se ocupa de distintas problemáticas geoculturales, según determinados registros topográficos, diacrónicos y sincrónicos ix.

En consecuencia, proponemos como cartografía específica para este estudio a la región "rionegrina" de la Patagonia Argentina, acotada al período 1984-1989 y, a su vez, constituida por tres "mapas de extensión"<sup>x</sup>:

- a) Zona del Alto y Medio Valle: compuesta por las ciudades de Cipolletti, Allen, General Roca, Villa Regina, Río Colorado (Río Negro) y sus redes interculturales con Neuquén capital, Zapala, Centenario y Plottier (Neuquén).
- b) Zona Andina: formada por las ciudades de San Carlos de Bariloche, El Bolsón (Río Negro), Villa La Angostura (Neuquén) y Lago Puelo (Chubut), como así también por las localidades del paraje urbano denominado Línea Sur.
- c) Zona Atlántica: integrada por las ciudades de Viedma, San Antonio Oeste, Las Grutas (Río Negro), Luis Beltrán<sup>xi</sup> (Medio Valle de Río Negro) y Carmen de Patagones (Buenos Aires).

Esta cartografía teatral responde a "criterios cualitativos" particulares, los que se evidencian en:

- Hechos teatrales que, por sus horizontes de sentido y estrategias de producción, nos permitan conocer y comprender qué lugar se le asignó a las prácticas escénicas en los procesos histórico-políticos desarrollados en la región durante los años 1984-1989.
- Hechos teatrales que -ya sea por afirmación o impugnación- respondan a los "horizontes de expectativas" xiii de la etapa delimitada, teniendo en cuenta dos recursos metodológicos: uno, las modalidades de circulación de los textos y puestas en escena, otro, las consultas abiertas y entrevistas semidirigidas realizadas a los teatristas involucrados en dichas producciones artísticas.
- Hechos teatrales que, en un corte sincrónico del eje diacrónico, revelen lógicas particulares del funcionamiento de la región, a través de sus redes
  estético-intelectuales y territorialidades compartidas, reconociendo sus interdiscursividades en la formación de "universos simbólicos de referencia"xiv.

Este mapa de extensión y sus consecuentes criterios configuran un amplio espectro teatral en la región; por lo tanto, tal como indicamos en nuestra introducción, aquí nos ocuparemos de las creaciones dramatúrgicas (ya sean, de autor o creaciones colectivas), escritas y/o estrenadas entre los años 1984 y 1989.

De este modo, podemos mencionar el siguiente corpus de textos, a saber:

- 1. Zona del Alto y Medio Valle: La aldea de Refasí de Juan Raúl Rithner (1984); Los hilos de la araña de Concepción Roca (1985); Es bueno mirarse en la propia sombra de Luisa Calcumil (1987). Estas producciones comparten un horizonte histórico –y por ende, permitirían un diálogo comparatista— con Pioneros de Hugo Saccoccia (1984); El gran guiñol de Gerardo Pennini (1985); las creaciones colectivas del grupo Teatro del Bajo (1986)<sup>XV</sup> y las obras de Alejandro Finzi correspondientes a este período: Viejos hospitales; Barcelona, 1992. Un síntoma evidente de esta red estético-intelectual fue taller de dramaturgia dictado por Finzi en la ciudad de General Roca durante los años 1984 y 1985; una experiencia formativa que impactó de manera eficaz en muchos teatristas de la zona.
- 2. Zona Atlántica: El día de los colores de José Luis Blanco y Alberto Ricaldoni (1987); las creaciones colectivas del grupo Libres y del grupo Puroteatro, ambos bajo la dirección de Hugo Aristimuño en las ciudades de Luis Beltrán y Viedma: Hay cosas que no se dicen (1985); Marí, Marí Huinca (1986) y Aqueronte (1988). En este registro, se suman las creaciones colectivas del grupo Siembra, con dramaturgia y dirección de Humberto "Coco" Martínez: Siembra (1984) y Viaje 4144 (1988).
- 3. Zona Andina: durante los años delimitados, esta área no presenta proyectos dramatúrgicos acordes a los criterios cualitativos indicados. Sin embargo, se evidencia un proceso histórico-poético "bisagra" en la ciudad de S. C. de Bariloche, nos referimos, por un lado, a la fase de clausura del IVAD<sup>xvi</sup> (Instituto *Vuriloche* de Arte Dramático) fundado en 1956 y que operó como la principal formación teatral en la ciudad hasta finales de los años '80, por otro lado, encontramos la fundación del grupo Trampolín<sup>xvii</sup> en 1988/89, entendido como una formación artística "emergente" del grupo anterior, pero con nuevas plataformas estéticas e ideológicas. Este período de transición histórico-poético se caracterizó por la experimentación escénica de textos dramáticos de autor, sin registrarse –hasta la fecha– obras de teatristas locales.

# Hacia un primer paso comparado: revisita a la estética "salvaje" del teatro de provincia

Las configuraciones culturales evidenciadas en el *corpus* de textos seleccionados y, a su vez, el diagnóstico sobre las redes estético-intelectuales en el ciclo 1984-1989 a nivel interprovincial nos remiten, entre otras lecturas, a un importante ensayo teórico publicado en 1986 por el director, dramaturgo y ensayista Jorge Ricci<sup>xviii</sup>. En este texto, el teatrista santafesino propone la categoría estética de "teatro salvaje", con el fin de explicar la evolución histórica y poética de la escena independiente en las provincias, tomando como base referencial para sus conclusiones ciertas prácticas teatrales del Litoral y del Noroeste Argentino que alcanzaron notorios grados de legitimidad de sus pares y del público local durante la década de 1970 o principios de los '80, por ejemplo, alude a la obra *El guiso caliente* de Oscar Quiroga, o los montajes de *La cabalgata del circo y el teatro criollos* de Norberto Campos y *Bienvenido León de Francia o La pasión del león* de Néstor Zapata y María de los Ángeles González, entre otros.

Para fundamentar sus reflexiones, Ricci parte de una evaluación crítica respecto de las problemáticas de los grupos independientes del "interior" durante las décadas de 1940-1960. Sus valoraciones reconocen, desde nuestro punto de vista, dos orientaciones: primero, la tendencia hacia una "cultura en símil"xix desarrollada por las formaciones teatrales independientes de las provincias, al tomar como objetos de mímesis cultural las propuestas de la capital porteña o, en su defecto, de capitales europeas (París, Madrid, u otras). Al respecto dice: "Y esta limitación del teatro provinciano obedece a su estado de dependencia (...) se conforma con reproducir todo aquello que ya ha tenido cabida en el espejo de las grandes ciudades"xx.

La segunda orientación en su evaluación crítica responde a las vicisitudes en los modos y medios de producción desplegados, por ejemplo: a) las desajustadas interpretaciones y los erróneos vínculos creativos con los maestros europeos (Stanislavsky, Artaud y Brecht); b) la dicotomía entre búsquedas internas o experimentales (es decir, la fase temporal del ensayo) y los resultados artísticos destinados a público (el espectáculo propiamente dicho); c) los "factores de la inconstancia"xxi que se reflejan en el amateurismo y en los equipos de artistas profesionales inexpertos, o sin formación estética e ideológica eficaz que permita asumir los compromisos del arte en aquel contexto; y, en correlación con lo anterior, d) la

dependencia formal y temática de sus producciones respecto de los repertorios capitalinos<sup>xxii</sup>, dejando de lado el abordaje escénico de las problemáticas culturales e identitarias regionales o, lo que es lo mismo, desestimar la función social que el teatro de su tiempo entendió como legítima, esto es, en términos sucintos: reflejar con sagacidad la realidad circundante.

Esta revisión histórica le permite a Ricci formular su concepción de un "teatro salvaje", cuyos antecedentes se encuentran en las obras teatrales del Litoral y del NOA antes mencionadas, pero que –en el contexto de la reapertura democrática – plantea nuevos retos y provocaciones políticas y poéticas. Para definir esta "utopía estética" alude a dos metáforas: el teatro de "la camisa de once varas" y el teatro del "oro de las debilidades". En relación con estas nociones, afirma:

La camisa de once varas es un teatro que no nos corresponde: obras que nos agobian con su peso, montajes que nos doblegan con sus exigencias, personajes que no se adecuan a nuestros actores y lenguajes que nos encierran en la jaula de la retórica. "La camisa de once varas" es aquella experiencia que nos asfixia porque, en ella, nuestros equipos no respiran libremente y acaban sepultados por una estructura que no se ciñe a ellos. Y el producto de "la camisa de once varas" son los espectáculos que no alcanzan a ser traducidos al lenguaje del teatro del interior y que se nos presentan como "falsificaciones". "El oro de las debilidades" es el resultado contrario: el teatro hecho al cuerpo de los equipos del interior, donde se capitaliza la juventud, la simpleza, la inexperiencia, la soledad, la pobreza y el aislamiento; un teatro cuyo resultado es intransferible: un acontecimiento que guarda todas las resonancias posibles, pero que es inimaginable fuera de su ámbito (...) se hace con la certeza de lo generalizado, pero sin dejar de nutrirse de la verdad de lo particularizado. \*\*xiiii\*

De este modo, Ricci propone la metáfora de "la camisa de once varas" para dar cuenta de un "teatro domado" xxiv y, por el contrario, dispone a la escena del "oro de las debilidades" como aquella praxis que podrá cimentar un "teatro salvaje", este último, entendido como una trama simbólica alternativa para el arte de la postdictadura.

En suma, el ensayista santafesino enuncia un "teatro salvaje" para las provincias mediante los siguientes códigos estéticos, a saberXXY:

- 1. Es la escena fundada en un riesgo operativo que, por un lado, permita hallar su "necesaria" forma y su contenido liberando su expresión, por otro, asuma posiciones críticas frente a las estructuras del arte dominante y/o centralizado.
- 2. El salvajismo alude a una auténtica y conciente libertad creativa, expresada en un lenguaje escénico identitario; vale decir, "... lo salvaje no está radicado en la estridencia de una máscara fabricada para asombrar sino en la naturalidad de un rostro alcanzado sin querer (...), deviene de actos que, por singulares y propios, son irrevocables: como una sombra a su cuerpo"xxvi.
- 3. Su fuerza poética —en correlación con cierta subjetividad postdictatorial— nace de un criterio de resiliencia, al transformar la escasez de medios productivos, la inexperiencia y la tensión con los centros dominantes en eficaces mecanismos de "distinción" y, por ser tales, posibles sedimentos para la formación de universos simbólicos de referencia regionales.
- 4. Su condición de trabajo en "equipo" tiene aires de familia con las redes latinoamericanistas de la creación teatral colectiva, especialmente, por las coincidencias ideológicas y por algunas de sus premisas técnicas, por ejemplo: lo real es un motor persistente en el discurso artístico; la actuación no es una "retórica heredada sino un descubrimiento constante" xxvii; la relación entre texto dramático y montaje deviene del análisis exhaustivo de variables histórico-locales; las poéticas de la tradición occidental operan –luego de la conciencia de un "destete estético" xxviii como estímulos o disparadores prácticos, sin aplicaciones dogmáticas.

Mediante este discurso identitario y lúcido diagnóstico artístico, Ricci describe y analiza el estado de situación de los teatros de las provincias del norte del país, pero a su vez lanza hacia otros campos intelectuales de mediados de años '80 una respuesta histórica a los interrogantes culturales del arte en la reapertura democrática, esto último, según los aportes de Jauss<sup>xxix</sup> sobre la historicidad de los fenómenos estéticos.

A su vez, en términos de Raymond Williams, podemos entender este proyecto artístico-intelectual como una "estructura del sentir", vale decir, como una hipótesis cultural que –frente a la innegable experiencia del presente histórico– intenta explicar las formas pre-emergentes y adoptar posiciones alternativas frente a sus desafíos. De este modo, una estructura del sentir implica –en este caso– una experiencia socioestética "en solución", representativa de un proceso dinámico que recupera la potencialidad de una experiencia cultural viviente y en preformación, sin fijaciones en el pasado y sin oposiciones estériles entre pensamiento y sentimiento u objetividad y subjetividad. Al respecto, Williams señala:

En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una "estructura": como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas. Éstas son a menudo mejor reconocidas en un estadio posterior...xxx

Al respecto de esta conciencia histórica "en proceso", y entendiendo al "teatro salvaje" como una hipótesis cultural sobre el arte escénico de la reapertura democrática en las provincias, Ricci –en la edición de 1986– decía: "Tal vez, dentro de unos años, esto que nos empecinamos en llamar teatro salvaje sea una realidad sin vueltas y ni siquiera será necesario calificarlo, porque sobre los escenarios provinciales andará haciéndose su existencia" En efecto, la relectura que podemos hacer casi treinta años después de la formulación de esta categoría estética es, siguiendo la teoría de la cultura de Williams, que en ciertas regiones del país, hacia mediados de los años 80, se consolidaron determinadas fuerzas artísticas productivas, resultantes de las dinámicas culturas emergentes e independentistas. Así, el "teatro salvaje" puede ser interpretado como una estructura de sentimiento que, derivada de una tradición selectiva xxxxii, hoy ha logrado materializarse en nuestro presente social y, a su vez, generar nuevas pre-emergencias, esto último, a través de múltiples y complejos programas estético-teatrales.

# Hacia una comprensión "salvaje" de la dramaturgia rionegrina (1984-1989): *Es bueno mirarse en la propia sombra* de Luisa Calcumil

La delimitación de los tres mapas de extensión antes indicados y el *corpus* de textos seleccionados nos permiten reconocer y analizar, siguiendo el pensamiento de Wittgenstein, ciertos "aires de familia" con las redes de un "teatro salvaje" en la dramaturgia rionegrina en los primeros años de la postdictadura "xxxiii". Para avanzar en este objetivo, abordaremos una de las orientaciones "salvajes" halladas, nos referimos a las apropiaciones escénicas de la cultura popular regional, con el fin de afianzar un discurso identitario acorde a las variables político-sociales y económicas del período.

Si ponemos en diálogo las dramaturgias escritas y estrenadas en las zonas Atlántica y Alto y Medio Valle entre 1984 - 1989, entonces, podemos observar –entre otros lineamientos– una apropiación constante de configuraciones de la cultura popular patagónica. Esta orientación se evidencia en la escritura y puesta en escena de los textos *La aldea de Refasí* de Juan Raúl Rithner, *Es bueno mirarse en la propia sombra* de Luisa Calcumil y, a su vez, en las creaciones colectivas dirigidas por Hugo Aristimuño XXXXIV. Por razones de economía argumentativa, en este trabajo sólo abordaremos el caso de la obra de Calcumil.

Fei c'mei aihuifi tuhun (Es bueno mirarse en la propia) fue estrenada en 1987, en el contexto de las luchas por la democratización, la integración social y el reconocimiento de los conflictos de género en el arte y la política.

La obra es un unipersonal y surge de un particular hipotexto, nos referimos al aforismo mapuche homólogo a su título. Asimismo, la pieza está organizada en cuatro cuadros y, por ser tales, poseen relativa autonomía ficcional entre ellos. En la primera subestructura se presenta a una "mujer antigua" de las comunidades mupuche xiva realizando una rogativa en pleno amanecer. En esta acción inicial, el personaje, apoyado en sus instrumentos musicales tradicionales (el kulchrun y el chruchrukas), convoca la presencia de Fta Chao, una figura trascendental y sagrada. Entonces, dice: "Mujer Antigua:- Antüg peñeñ tati, eluen tami antüg Fta Chao, eluen tami antüg Fta Chao ñama fui tami püllü. Fei pikefui fta keche ¡iem! Huenu recushe Huenu refücha Huenu repülcha Huenu rehueche huenchru"xxxvi. En efecto, esta secuencia inicial está completamente enunciada en mapuzungun y su acción dramática –con escasos diálogos y con breves esquemas físicos – condensa la interrupción de la rogativa por la inesperada y violenta aparición de disparos anónimos, los que dan muerte a la mujer y amenazan la vida de su hijo.

El segundo cuadro es, nuevamente, una secuencia dramática sucinta, en la que se alegoriza la expropiación de las tierras a las comunidades mapuche de la región. En términos textuales, toda su estructura se resume en una sola didascalia, dice: "El invasor. Personaje blanco sin texto. Acciones de destrucción, imposición. Instala el alambrado"xxxvii. De este modo, el poder de la palabra y la fuerza de la voz son, en el plano ficcional, negados para el sujeto blanco, masculino y colonizador, el cual es representado a través de códigos grotescos: uso de una máscara/rostro deformante y caricaturesca, con gestos amplificados y toscos. En la puesta en escena, el emplazamiento del cerco implica una atroz violencia comunitaria, pero también –por el código grotesco asumido – Calcumil ironiza sobre el destino de aquellas tierras arrasadas, al convertirlas en "museos" para el turista europeo o, sin más, en yacimientos petroleros que vulneran sus aspectos sagrados.

El tercer cuadro opera como núcleo dramático del relato. En él hallamos a la abuela Erminda –también miembro de una comunidad mapuche– que vive en el campo, trabajando sus tierras y cuidando sus animales para sobrevivir. La acción dramática en esta secuencia inicia con una "señal" que se hace cuerpo:

Abuela Erminda:- ¡Tropero, corre la chiva. Tropero, rinconalo este lado, correlo, correlo! ¡Tené cuidao, Tropero, no me va estropear el guachito! ¡Suavemente el sonido de Correlo, Correlo! ¿Quién sabe qué va a pasar aura que pegó un tiritón mi cuerpo?, tal ve que la Julia te precisando de mí, tanto tiempo que no veo a mi hija. Via tener que dir verlo, Tropero va quedar encargao de las chivas... \*\*xxviii\*\*

De este modo, el personaje –a lo largo del cuadro– realiza un viaje a pie hasta llegar a la ciudad y conocer el destino de su hija. Durante este trayecto, se muestra la fuerza mística que la protagonista mantiene con la naturaleza, expresada en las secuencias de "permisos" a *Nguenechen*, como así también dirigidas al arroyo e, incluso, al famoso Ñanco, el pájaro que ofrece indicios y señales. Por oposición a estas rogativas, en las que se afianza el respeto por la madre tierra, el personaje dice:

¡Que había estado fresquita el agüita! ¡Qué lindo este arroyito! ¡Ahora sí vamos andar bien, bien fresquitos los pies! ¿Quién sabe vamos a caminar más ligero? ¿No le digo? ¡Así da gusto caminar! *(Se encuentra con el alambrado).* ¿Y esto? También lo voy a tener que cruzar, ¿pero a quién le voy a pedir permiso si esto no lo puso mi Dios? Mejor voy a pasar por aquí. Que tanto permiso ni permiso. xxxix

Así, este límite impuesto por el Invasor en el cuadro anterior establece una frontera que, al ser cruzada por la Abuela Erminda, transforma a las rogativas con cariz renovador en letanías con reiterados signos de humillación, expresados en el desprecio a sus costumbres y a su presencia en la vida urbana. Finalmente, la abuela sabrá que su hija Julia –quien había sido entregada a una familia para trabajar en la ciudad– fue abusada por su patrón, embarazada y luego expulsada de aquella casa.

El cuarto y último cuadro se apoya –de manera conceptual– en los procesos de aculturación que el personaje Julia transita desde su llegada a la ciudad. Esto último, expuesto en reconocidas huellas histórico-culturales y categorías lingüísticas, por ejemplo: de las canciones mapuche al rock pesado, del apellido "paisano" Julia Quilaleo al nombre del niño Johnatan Kevin, o incluso manifestado en irónicas premisas filosóficos del psicoanálisis, el feminismo y la política europea. Sin embargo, en el desarrollo de la acción, el personaje se muestra "invadido" por imágenes y pensamientos de aquella "mujer antigua" que aún se le aparece en sueños, esto último, entendido como una estructura discursa identitaria que puja por no desaparecer. A su vez, la escena muestra una secuencia iterativa: disparos, persecución y asesinato; esto es, una organización dramática con diseño circular, siendo la muerte de aquellas mujeres marginales su punto de partida y de llegada. En ese marco, se enuncia una premisa con aires

En consecuencia, *Es bueno mirarse en la propia sombra* construye un universo simbólico de referencia que, entre otras posibles lecturas, intenta dar respuesta a las contradicciones e interrogantes culturales de las comunidades mapuche rionegrinas en la reapertura democrática y, al mismo tiempo, se asocia con las redes estético-intelectuales de un "teatro salvaje" pensado para las provincias del norte del país. Estas configuraciones pueden analizarse a través de tres ejes estético-conceptuales, a saber:

#### A) Estructura ritualista:

La organización ficcional no responde a convenciones aristotélicas como la unidad de acción, por el contrario, la base sobre la que se sustenta el relato es un "rito", esquematizado en tres momentos: primero, un juego inicial con fuerza autobiográfica que, mediante una identificación asociativa<sup>xii</sup>, trae consigo la metamorfosis de la actriz/mujer/militante/machupe en los personajes del drama, con diversos puntos de cercanía y/o distancia estética. Respecto de esta fuerza autobiográfica que opera como bisagra para el acto ritual, la obra comienza con el siguiente discurso, el cual no está incluido en la edición del texto dramático:

Buena madre tengo, buen padre tengo, buenos abuelos tengo, por eso nuestro Dios me mira con agrado. Mujer blanca no soy, mujer mapuche soy, hija de Calcumil, Luisa es mi nombre. Mujer que avanza con el decir, me nombró mi gente. Nacida en la Patagonia Argentina, en tierra sureña, en el lugar que los queridos antiguos llamaban Pantano Frío y que después de la llegada del blanco le pusieron el nombre de General Roca, militar que llevó adelante el exterminio y sometimiento de nuestros queridos antiguos.

El segundo momento de la estructura ritual lo hallamos en las distintas secuencias de "pasaje" entre un monólogo y otro, pero interconectados entre sí por isotopías musicales, gestuales y lumínicas que aluden a su condición de encuentro sagrado; no obstante, es pertinente resaltar que esta cualidad sacra no invalida la potencialidad del humor grotesco presente en casi toda la obra. Por último, podemos mencionar el tercer momento, entendido como la fase de conversión o "rito de agregación"x<sup>IIII</sup>, por el cual, el sujeto, ahora dotado de un saber puede ingresar a un nuevo estatuto social. Así, los personajes muestran, exhiben y recuperan una serie de "plexos simbólicos" que reconstruyen un diálogo indirecto con el espectador patagónico.

#### B) Indigenismo y aculturación:

Tal como señala Perla Zayas de Lima<sup>xliv</sup>, el teatro de Calcumil en general y este texto en particular, asume los desafíos de la escena intercultural a través de su asociación con los conflictos sociales del indigenismo, por ejemplo, los referidos a la integración étnica y de género con los proyectos políticos contemporáneos. Así, su obra levanta la voz contra los prejuicios y conductas esteriotipadas y reaccionarias de la cultura oficial que, desde múltiples perspectivas, han causado a los pueblos originarios desarraigo, marginalidad y muerte. En efecto, en la obra que aquí estudiamos, es posible hallar una denuncia contra la concepción negativa de la aculturación, esto es lo que Denys Cuche denomina "asimilación", entendido como la última fase de la aculturación que implica la desaparición total de la cultura de origen y la interiorización completa de la cultura del grupo dominante<sup>xiv</sup>. Por el contrario, el teatro de Calcumil invita a un diálogo intercultural y, al mismo tiempo, a una comprensión estética de lo diverso que intenta evitar reduccionismos. Al respecto, en una entrevista, la actriz y dramaturga señala su visión sobre la complejidad del arte indígena actual:

Porque, así, en la vida moderna (y no lo digo para consolarme, sino como ironía), resulta que durante siglos hemos sido ignorados y ahora estamos de moda. El peligro es ése, caer en lo exótico y quedarse en lo tradicionalista. A mí me permite mantener viva la cultura, pero porque la tradición la tengo como una vertiente, como una fuente. Pero no para dejarla como un modelo solemne, hierático. En algunos casos creo que se cae en principios reaccionarios que son peligrosos. xIvi

Estos posicionamientos intelectuales logran plasmarse en distintos niveles conceptuales del discurso teatral, pero también se evidencian en ciertos recursos poéticos, por ejemplo, en la utilización del bilingüismo. En *Es bueno mirarse en la propia sombra*, así como en la mayoría de sus producciones escénicas, Calcumil incita a la convivencia ficcional del mapuzungun con la lengua castellana, lo que suscita una concepción del lenguaje no instrumental, por el contrario, forja una visión propia e intransferible de "comprender y pronunciar el mundo" vivii, es decir, un anclaje estético singular, potente y promotor una alteridad-otra en escena.

## C) Discurso identitario femenino:

En el marco del reconocimiento oficial y cívico de los horrores del terrorismo de Estado, así como de la recuperación de libertades arrebatadas en un difícil contexto socioeconómico regional, la presencia de un "otro" compuesto por una mujer/mapuche/militante/artista revela un proceso de alterización que comienza a sedimentarse en el campo artístico local hacia principios de los años '80.

Por un lado, hallamos en la obra de Calcumil determinadas matrices autobiográficas que, en el acto creativo, funcionan como disparadores escénicos. Respecto de estas fuentes, la actriz y dramaturga dice:

Yo fui criada en un hogar humilde, en la casita que hicimos pisando a pata el barro para hacer el adobe, con mi madre, padre, hermanos y abuelos. Crecí en la maravilla del trabajo compartido, hasta que fui a la escuela a la que van todos los chicos, creyendo que todos somos iguales. Allí comienzan para nosotros el contacto con la burla, la desvaloración, la humillación y la vergüenza, porque todo lo nuestro es visto como malo: el color de la piel, el pelo, nuestros apellidos, nuestros modos, el pan que traemos de la casa... Y nuestros padres nos mandan a la escuela para que podamos ser como los otros, tener las mismas posibilidades, y nosotros vamos con entusiasmos heredados en el afán del conocimiento. Pero todo se nos presenta bastante difícil e incomprensible. xiviii

Estas experiencias de vida son expuestas -mediante un tratamiento metafórico- en la dramaturgia de la obra que estudiamos y, a su vez, describen el motor creativo y autoficcional que se sostiene en el teatro de Calcumil. Estas fuentes subjetivas logran resignificarse en el contexto de la postdictadura, al generar un contrapunto discursivo con la hostilidad generalizada hacia el otro-distinto que los gobiernos de facto naturalizaron; vale decir, desde estos posicionamientos subjetivos -pero objetivados en códigos escénicos- se impugna un tradicional proceso de alterización que remite a la exclusión, la persecución e, incluso, la muerte.

Por consiguiente, este texto teatral plantea una crítica tajante hacia las alteridades "sospechosas" que la cultura autoritaria y reaccionaria de nuestro país impuso durante mucho tiempo; esto último, alegorizado en la función social y estética que la mujer tuvo y tiene la cultura mapuche. Así, el discurso femenino del teatro de Calcumil es un eco de las conflictividades patriarcales e histórico-regionales. Esta reivindicación auto-representacional de la mujer encuentra sus fundamentos en la tradición de los pueblos originarios. Al respecto, la autora señala:

En nuestra cultura, de la cual se dice que muy antiguamente era matriarcal, la mujer es la encargada de transmitir los valores. Es una cultura oral. Y, si bien la influencia de la cultura occidental ha teñido mucho las relaciones, el hombre mapuche reverencia el conocimiento y la capacidad de la mujer. En mi caso personal, lo disfruto enormemente ya que los hombres paisanos me tratan con delicadeza y respeto, no por ser una artista conocida, sino por ser tan paisana y dedicar mis esfuerzos a rescatar, valorar y difundir nuestra cultura. En primer lugar, para quienes hemos nacido en esta herencia, y luego para todos los que deseen conocer y respetar. XIIX

Así, el discurso de una mujer/mapuche/militante/teatrista proyecta al campo intelectual regional una plataforma identitaria estratégica y, fundamentalmente, acorde a los interrogantes culturales del período.

En síntesis, los tres ejes estético-conceptuales mencionados (estructura ritualista; indigenismo y aculturación; identidad femenina) conforman, desde nuestro punto de vista, un universo simbólico de referencia que –en el marco de la reapertura democrática– opera como una de las orientaciones escénicas "salvajes" en la región rionegrina.

#### Bibliografía

- o Bandieri, Susana, *Historia de la Patagonia*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005
- Bohoslasvky, Ernesto, La Patagonia (de la Guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana), Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento,
   2008
- o Bourdieu, Pierre, Creencia artística y bienes simbólicos, Córdoba, Aurelia Rivera Editorial, 2003.
- o Calcumil, Luisa, "Es bueno mirarse en la propia sombra", en: Dramaturgos de la Patagonia Argentina, Buenos Aires, Edición Argentores, 2007.
- o Cuche, Denys, La noción de cultura en las ciencias sociales, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- o Dubatti, Jorge, El teatro teatra, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2009.
- o Dumraut, Clemente, Historia de Chubut, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.
- o García, Santiago, Teoría y práctica del teatro, tomo I, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1994.
- o Jauss, Hans Robert, Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid, Taurus, 1992.
- o Jauss, Hans Robert, La literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976.
- Martín, Isabel, "Luisa Calcumil: mujer, indígena y artista", entrevista publicada en: Revista Tramoya, nº 72, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002.
- o Morin, Edgar, Introducción al pensamiento complejo, Barcelona, Gedisa, 1994.
- o Olmo Pintado, Margarita. Una teoría para el análisis de la identidad cultural. Tomo CXLVII, nº 579, Madrid, ARBOR, 1994.
- Rey, Héctor, Historia del Valle Inferior de Río Negro, Buenos Aires, Plus Ultra, 1988.
- Ricci, Jorge, Teatro salvaje. Historia de actores de provincia, Buenos Aires, Colihue, 2011.
- o Salvat, Ricardo, "Entrevista a Luisa Calcumil", en Revista Assaig de teatre, Nº 44, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2004.
- Tossi, Mauricio, "La producción dramatúrgica de Hugo Aristimuño: el actor y el texto", en Actas de las IV Jornadas Nacionales de Dramaturgia Norpatagónica, Neuquén, Ed. Universidad Nacional del Comahue, 2013.
- o Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Lo sagrado*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Zayas de Lima, Perla, "Luisa Calcumil, una renovadora de la escena nacional", en: Tossi, Mauricio (compilador), La Quila. Cuaderno de historia del teatro Nº 2, Viedma, Universidad Nacional de Río Negro, 2012.

#### Notas

i Bandieri, Susana, *Historia de la Patagonia*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005, p. 371-373.

ii Véase: Dumraut, Clemente, *Historia de Chubut*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992; Rey, Héctor, *Historia del Valle Inferior de Río Negro*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1988.

iii Bohoslasvky, Ernesto, La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana), Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008

iv Bohoslavsky, E. op. cit. p. 15.

v Ibídem, p. 25.

vi Ibídem, p. 28

vii Véase: Morin, Edgar, Introducción al pensamiento complejo, Barcelona, Gedisa, 1994.

viii Dubatti, Jorge, El teatro teatra, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2009, p. 43.

ix Dubatti, J. op. cit. pp. 46-47.

x Es pertinente reiterar que la configuración de zonas o mapas de extensión no niegan la "relativa autonomía" de la producción escénica en cada una de las ciudades o localidades mencionadas, por el contrario, su intención es dar cuenta de las redes estético-intelectuales activas entre sí y de las fronteras internas que operaron (y quizás, aún operan) en la región rionegrina.

xi Si bien la ciudad de Luis Beltrán, corresponde a la zona teatral del Medio Valle, hemos decidido incluirla en la zona Atlántica por ser el área en la que Hugo Aristimuño –el principal agente intelectual del teatro de dicha ciudad entre los años 1984-1989– desarrollará de manera integral su quehacer escénico. Este caso, al igual que otros, ofrecen mayores fundamentos para analizar las redes e intercambios productivos entre las zonas internas rionegrinas. xii lbídem. pp. 50-51.

xiii En relación con los "horizontes de expectativas", Jauss dice: "Una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicadores implícitos para un modo completamente determinado de recepción. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional...". En síntesis, una obra genera un conjunto de pautas y expectativas que funcionan como sostén simbólico para su recepción, y a partir de esta base se reconocen tres factores: normas o códigos de cada poética, las relaciones con su contexto histórico-artístico, la relación ficción-realidad. Cita extraída de Jauss, H. R., La literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976, pp. 170-171.

xiv Olmo Pintado, Margarita. Una teoría para el análisis de la identidad cultural. Tomo CXLVII, nº 579, Madrid, ARBOR, 1994, p. 81.

xv Nos referimos a la creación colectiva *El funeral* de 1986, bajo la dirección de Víctor Mayol. Asimismo, es pertinente mencionar que el desarrollo de ciertas estrategias político-teatrales desarrolladas por este grupo y que impactaron en la zona, por ejemplo, el "Teatrazo Neuquino '85", recordemos un fenómeno de resistencia desplegado en varias provincias argentinas, con el fin de consolidar las bases de reciente apertura democrática.

xvi El Instituto *Vuriloche* de Arte Dramático (IVAD) fue creado en 1956 y, durante sus primeros años, fue coordinado por Ángel Luis Aguirre, Aníbal Zucal y Miguel Ángel Cornaglia. A partir de los años '60, la dirección general recae en Luis Caram, quien además fue uno de sus agentes artísticos centrales hasta su cierre. Durante décadas, esta formación artística reunió a decenas de actores vacacionales y profesionales, funcionando como un núcleo estético-comunitario de relevancia para la ciudad.

xvii El grupo Trampolín se formó en 1988/89, con integrantes del IVAD que –por motivos estéticos e ideológicos– abandonaron aquella formación. Desde su creación, Trampolín ha estado coordinado por los actores y directores Julio Benítez y Adrián Beato. Sin embargo, son muchos los teatristas que han participado en sus creaciones, por ejemplo: Graciela Lauro, Alicia Tealdi, Patrica Moss, Alfredo Fidani, entre otros. Véase: Vintrob, Sofía. "Informe final de beca de investigación", CIN, bajo la dirección del Dr. Mauricio Tossi, Archivo del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Río Negro, 2013.

xviii Véase: Ricci, Jorge, *Hacia un teatro salvaje*, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986. En este artículo, utilizaremos la reedición del ensayo, publicada en 2011.

xix En sus estudios sobre la sociología de la cultura, Pierre Bourdieu define a la "cultura en símil" como una de las formas de "falso reconocimiento", como un "... sustituto degradado y desclasado (en el doble sentido del término) de la cultura legítima que procura, a buen precio o con el descuento, la ilusión de ser digno de un consumo legítimo uniendo las apariencias de la legitimidad y la accesibilidad que en él es, por definición, exclusiva." Cita extraída de Bourdieu, Pierre, *Creencia artistica y bienes simbólicos*, Córdoba, Aurelia Rivera Editorial, 2003, p. 122.

xx Ricci, Jorge, Teatro salvaje. Historia de actores de provincia, Buenos Aires, Colihue, 2011, p. 161.

xxi Ricci, J., op. cit. p. 168.

xxii lbídem, p. 162.

xxiii Ibídem, pp. 174-175.

xxiv Ibídem, p. 203.

xxv Cfr. Ricci, J., op. cit. pp. 203-208. Las citas no son textuales.

xxvi Ibídem, p. 204.

xxvii ldem.

xxviii Cfr. García, Santiago, Teoría y práctica del teatro, tomo I, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1994.

xxix Jauss, H. R., op. cit. p. 181.

xxx Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997, p. 155.

xxxi Ricci, J., op. cit. p. 208.

xxxii Para Williams, una tradición selectiva implica una versión intencional de un pasado configurado y, a su vez, de un presente preconfigurado. Véase:

Williams, R., op. cit. p. 137.

xxxiii Es pertinente señalar que Jorge Ricci, en la elaboración de un "teatro salvaje", no cita o menciona a ningún caso de la Patagonia Argentina.
xxxiv Para un mayor desarrollo de este tema, véase: Tossi, Mauricio, "La producción dramatúrgica de Hugo Aristimuño: el actor y el texto", en *Actas de las IV* 

Jornadas Nacionales de Dramaturgia Norpatagónica, Neuquén, Ed. Universidad Nacional del Comahue, 2013. xxxv Optamos por respetar el no uso del plural en el término "mupuche".

xxxvi Calcumil, Luisa, "Es bueno mirarse en la propia sombra", en: *Dramaturgos de la Patagonia Argentina*, Buenos Aires, Edición Argentores, 2007, p. 84. xxxvii Calcumil, L., op. cit., p. 85.

xxxviii Ibídem, p. 85.

xxxix lbídem, p. 86.

xl lbídem, p. 91.

xli Jauss, Hans Robert, Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid, Taurus, 1992, p. 244.

xlii Martín, Isabel, "Luisa Calcumil: mujer, indígena y artista", entrevista publicada en: Revista Tramoya, nº 72, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, p. 156. xliii Wunenburger, Jean-Jacques, Lo sagrado, Buenos Aires, Biblos, 2006, p.49.

xliv Zayas de Lima, Perla, "Luisa Calcumil, una renovadora de la escena nacional", en: Tossi, Mauricio (compilador), La Quila. Cuaderno de historia del teatro nº 2, Viedma, Universidad Nacional de Río Negro, 2012.

xlv Cuche, Denys, La noción de cultura en las ciencias sociales, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 67.

xlvi Salvat, Ricardo, "Entrevista a Luisa Calcumil", en Revista Assaig de teatre, nº 44, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2004, p. 34.

xlvii Zayas de Lima, P., op. cit. p. 79

xlviii Martín, I., op. cit., p. 155.

xlix Ibídem, p. 157.

VOLVER A LOS ARTÍCULOS (HTTPS://WWW.CENTROCULTURAL.COOP/REVISTA/21)

## Compartir en

(/#facebook) (/#twitter) (/#telegram) (/#whatsapp)

(https://www.addtoany.com/share#url=https%3A%2F%2Fwww.centrocla-dramaturgia-rionegrina-1984-1989-revisita-la-estetica-salvaje&title=Aproximaciones%20a%20la%20dramaturgia%20rionegr 1989)%3A%20revisita%20a%20la%20est%C3%A9tica%20%E2%80%

Centro Cultural de la Cooperación FLOREAL GORINI

Av. Corrientes 1543 CABA, ARG Informes: 011 5077 8000 Boletería: 011 5077 8077



Centro cultural (/centrocultural) Agenda (/agenda) Ediciones (http://ediciones.centrocultural.coop/) Revista (/revista) Biblioteca (/biblioteca-utopia) Cartelera (/cartelera-mes) Horarios (/horarios) Cómo llegar (/como-llegar) Boletería (/espectaculos-venta-de-entradas) PLED (https://www.idelcoop.org.ar/capacitacion)

qr=tpuhXHs3juPJzI\_b2JXbFQ,,)

(https://www.centrocultural.coop/contacto) **f** (https://www.facebook.com/CentroCulturalCooperacion) **y** (https://twitter.com/agendaccc) (https://www.youtube.com/user/culturalcoop) (https://www.instagram.com/centroculturaldelacooperacion/)

#### Suscribite al newsletter

Correo electrónico

SUSCRIBIRSE





Desarrollado por gcoop (http://www.gcoop.coop)