

## RELOCALIZACIONES POÉTICAS EN EL TEATRO PATAGÓNICO CONTEMPORÁNEO\*

Mauricio Tossi\*\*

### Resumen

Entre las múltiples y diversas experimentaciones escénicas del teatro en la Patagonia actual nos interesa analizar un componente fundamental: la tendencia a la “relocalización”, esto es, un régimen cartográfico diferencial que se evidencia de modo progresivo en las indagaciones teatrales regionales y por el cual se producen distintos efectos poéticos e intersubjetivos. Desde esta perspectiva, tomaremos como caso de estudio los trabajos sobre la memoria social del grupo de teatro Andar y las experimentaciones sobre el espacio de la Compañía de Teatro Casero, desarrollados en el período 2015-2016.

**Palabras clave:** Teatro regional; Patagonia Argentina; relocalización poética.

### Abstract

Among the multiple and diverse drama experimentations in present-day Patagonia we are interested in analyzing a fundamental component: the tendency to "relocalization", that is, a differential cartographic regime that is evidenced progressively in regional theatrical investigations and, by the which, different poetic and intersubjective effects occur. From this perspective, we will take as a case study the works on the social memory of the theater group “Andar” and the experimentations on the space of the “Compañía de Teatro Casero”, developed in the period 2015-2016.

**Keywords:** Regional Drama; Patagonia Argentina; Poetic Relocalization.

---

\* Enviado 19/06/18. Aceptado 3/10/18.

\*\* Instituto de Artes del Espectáculo (CONICET). Correo electrónico: [mauriciotossi@gmail.com](mailto:mauriciotossi@gmail.com) / [mtossi@conicet.gov.ar](mailto:mtossi@conicet.gov.ar)

## **Resumo**

Entre as múltiplas e diversas experimentações teatrais na atual Patagônia, interessa-nos analisar um componente fundamental: a tendência à "relocalização", ou seja, um regime cartográfico diferenciado que se evidencia progressivamente em investigações teatrais regionales e, pelo que, diferentes efectos poéticos e intersubjetivos ocorrem. A partir dessa perspectiva, tomaremos como estudio de caso as obras sobre a memória social do grupo de teatro "Andar" e as experimentações sobre o espaço da "Compañía de Teatro Casero", desenvolvidas no período 2015-2016.

**Palabras clave:** Drama regional; Patagônia Argentina; Relocalização poética.

## **Introducción: formulación del problema y encuadres conceptuales**

Entre los múltiples desafíos teórico-metodológicos planteados a las historiografías del teatro argentino reconocemos, de manera central, la necesidad de avanzar hacia una episteme "compleja" (Morin, 1994) y correlativa con el desarrollo histórico-poético de las prácticas escénicas regionales no-centralizadas. Por ende, buscamos eludir las posiciones y/o relaciones de posiciones emergentes de una epistemología símil, es decir, la reproducción simétrica e indiferenciada de formas de conocimiento que responden a geopolíticas dominantes, generalmente concebidas por la suspensión de una "vigilancia epistémica" pertinente (Bourdieu, et. al., 2008: 27).

Para afianzar este objetivo, apelamos al concepto de "región cultural" entendido como un *locus* de enunciación diferencial, el cual contribuye a la descentralización o, mejor, a la "desperiferización" de las praxis histórico-teatrales del amplio y heterogéneo territorio nacional. En efecto, un *locus* regional es –desde esta perspectiva– un régimen cartográfico diferencial, histórico y culturalmente determinado por el vínculo hábitat/identidad, dislocado de jerarquías hegemónicas, para propiciar entrecruzamientos o mapas fronterizos, mediante la configuración de representaciones territoriales, imaginarias y simbólicas, que forjen adscripciones y/o proscripciones comunitarias.

Las contribuciones de la geografía humana (Gómez Lende, 2011; Haesbaert, 2010) o de la antropología de lo imaginario (Banchs, 2007; Wunenburger, 2008), como así también los estudios culturales de Walter Mignolo (2013), Alejandro Grimson (2012) y Zulma Palermo (2005) resultan indispensables en la delimitación de este concepto operativo.

En consecuencia, nuestro programa de investigación –y por ende, los resultados parciales aquí expuestos– se nutre de herramientas teóricas que promueven “lugares de enunciación” creados a partir de distinciones culturales, mediante los cuales se desplaza el sentido de cartografías homogeneizadas –entre otras, las concepciones esencialistas de “provincia” o, en especial, el denominado “interior”– hacia liminalidades o bordes productivos para el estudio de aquello que acontece en un “entre” (Palermo, 2005: 98-103). De este modo, un *locus* regional implica un campo de fuerzas geográficas, identitarias e imaginarias, producido por lindes materiales e intersubjetivos, en los que se traducen determinados mecanismos de alteridad, acallados o desplazados por las genealogías dominantes.

Este “pensamiento fronterizo” (Mignolo, 2013: 23) orienta nuestros estudios hacia una desterritorialización de las tensiones entre centro y periferia, a través de una “relocalización” de relaciones interculturales provenientes de las pujas entre lo local y lo global. Entonces, la relocalización de configuraciones culturales es uno de los modos de asumir las tensiones cartográficas diferenciales y, por lo tanto, se relaciona con las prácticas de la “lugarización” (Palermo, 2012). Este ejercicio epistémico no implica una reivindicación de lo local desde miramientos esencialistas ni la valoración del “interior” como el espacio dependiente de otro mayor –el Estado Nación–, por el contrario, alude a la reconfiguración de las narrativas subalternas que impactan en los procesos subjetivos de una cultura local, al asumir sus conflictos territoriales y temporales o, mejor, siguiendo a Arturo Escobar, la autora Zulma Palermo se refiere a tensiones “glocalizadas” (2012: 68). Por esto, los procesos de regionalización se articulan con la puesta en crisis del pensamiento único, canónico y homogeneizador (Cfr. Heredia, 2007), cuyo fin es poner en diálogo localizaciones periféricas entre sí que impulsen “genealogías alternativas”.

Este específico mecanismo de traducción poética de lo regional es, en este trabajo, abordado a partir de un estudio intrarregional de casos. El recorte o acotamiento del *corpus* de prácticas teatrales se efectúa tomando como dimensión de análisis las dramaturgias estrenadas en Patagonia Argentina, en un específico corte sincrónico del eje diacrónico: el año 2015. Por consiguiente, el análisis dramaturgico realizado responde a los siguientes criterios de selección:

- a) dramaturgias que, por su productividad estética intrarregional, permitan reconocer las tensiones cartográficas (centro/periferia, local/internacional, etc.) que sustentan a los discursos teatrales de la Patagonia;
- b) dramaturgias que, por sus figuraciones histórico-poéticas, aporten a la reflexión crítica de procedimientos escénicos y comunicacionales vinculados con las “relocalizaciones” del tiempo/espacio regional, al asumir la hibridez y heterogeneidad de las matrices identitarias que operan como fundamento de valor en los relatos ficcionales;

c) dramaturgias que, por su organización y estructuración morfotemática, contribuyan a explicar e interpretar determinadas posiciones fronterizas en el teatro patagónico, al exponer sus modos, medios y objetos interculturales e interregionales.

Por consiguiente, para este artículo hemos conformado una muestra parcial, compuesta por producciones teatrales que, además de responder a los criterios de selección antedichos, comparten un mismo proceso de legitimación e institucionalización: haber obtenido la “representatividad provincial” en la Fiesta Nacional del Teatro 2016, esto es, haber alcanzado el primer premio en los festivales competitivos y selectivos organizados por el Instituto Nacional del Teatro, dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, en las seis provincias que integran –según la Ley Nacional del Teatro, n° 24800– la región Patagonia. Así, se exponen las distinciones poético-culturales de un mapa teatral “institucionalizado” durante el año 2015, el que responde a una determinada posición legitimante y a la combinación o entrecruzamiento de múltiples puntos cardinales. En suma, a partir de los encuadres declarados, nos centraremos en el estudio de dos casos: *Labyrinthus* de la ciudad de Santa Rosa (La Pampa) y *Ensayo ruso, compendio de inquietudes* de las ciudades de Lago Puelo (Chubut) y El Bolsón (Río Negro).

Este recorrido nos permitirá describir y reconocer algunos aspectos de la estrategia<sup>1</sup> de “relocalización”, entendida como una práctica gnoseológica –evidenciada en la perspectiva del sujeto cognoscente (artista o investigador)– pero también observable en la producción de sentido o resemantización de las distinciones culturales materializadas en la obra de arte, es decir, en el objeto cognoscible. En estos fenómenos escénicos la relocalización es, como demostraremos, una táctica de intersección poética de múltiples dimensiones temporales y espaciales, enunciadas desde la “glocalización” de representaciones históricas e imaginarias zonales, interregionales y/o supranacionales.

---

<sup>1</sup> Las nociones de “estrategia” y/o “táctica” serán utilizadas como sinónimos, pues remiten –exclusivamente– a una decisión metodológica específica en el marco de la investigación planteada.

### ***Labyrinthus* o la conjuración de la memoria**

El sueño se fue. Una vez más siento que tengo que volver a escribir, que ahora sí puedo, ya no hay nadie que me lo prohíba. Hago uso de mi libertad de elegir, de escribir y de contar. También lo hago por la memoria de Marcela, que no pudo con tanto dolor, y por todas las que no se animaron a hablar. Algunas seguimos en contacto, otras hicieron pactos de silencio: no verse más para poder olvidar y empezar una nueva vida. Contar esta historia es una manera de dar a conocer cómo operan las sectas católicas, aunque la iglesia insista en afirmar que no existen.

Lofvall, Yanina (2015: 18).

Con dramaturgia y dirección general de Edith Gazzaniga, y con las actuaciones de María Emilia Montalvo, Melisa Aimar, Marcelo González, Ana Valeria Manera y Carina Patthauer, la obra teatral *Labyrinthus* se estrenó en la ciudad de Santa Rosa (La Pampa), en el mes de septiembre de 2015. Esta producción escénica ha sido distinguida y seleccionada por el Instituto Nacional del Teatro –dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación– para participar de la Fiesta Nacional del Teatro 2016, como así también para integrar catálogos, circuitos artísticos u otras actividades correspondientes a las políticas teatrales regionales.

Las motivaciones iniciales de este espectáculo surgen en el marco de un seminario de dirección y puesta en escena realizado por la autora y responsable de la obra, quien seleccionó para su creación una serie de ediciones periodísticas, publicaciones especializadas y testimonios sobre el abuso, maltrato y extorsión realizados por una institución católica a jóvenes de la capital pampeana durante los años '90 y principios de la década siguiente.

Para componer este texto teatral y su correlativo montaje, Gazzaniga indagó en diversas fuentes: editoriales e imágenes sobre el caso que circularon en los diarios locales, datos de la prensa sobre el proceso judicial iniciado en el año 2008, recuerdos e imágenes personales o sobre la recepción social de los hechos y, además, utilizó el borrador de una novela

autobiográfica titulada *Siervas trinitarias (secta católica)*, escrita por Yanina Lofvall<sup>2</sup>, una de las víctimas de aquel ominoso claustro.

Mediante la ficcionalización de este entramado histórico-comunitario, la obra desarrolla un doble estado de desasosiego, por un lado, los intentos de una madre por recuperar a su hija de un encierro falsamente voluntario, falsamente educativo y espiritual; por otro lado, los debates angustiantes de la joven, quien lucha entre el deseo por el reencuentro con los suyos –expresado hasta el final del relato como un deseo onírico, dice: “Otra vez soñé con vos...”– y los mandatos religiosos de fidelidad, obediencia, castidad y pobreza, es decir, las aberrantes deudas sociales y subjetivas que los internados de aquel instituto secular debían “pagar” por haber sido “elegidos”.

Con bases en este esquema textual, hallamos un tópico invariante y persistente en la dramaturgia argentina interregional: la “relocalización” de una madre que, por la expropiación de su hijo/a, confronta con una estructura arbitraria de poder. En la propuesta escénica que comentamos, esta representación imaginaria estructural –o también llamada *themas*: unidades epistémicas resistentes y estables que modelan acciones y percepciones sociales de distinta naturaleza (cfr. Banchs, 2007)– se formula a partir de una matriz cultural e historiográfica patagónica y, al hacerlo, expone una resemantización del pasado en el presente. Esta isotopía argumental devela una singular red intelectual, estética y memorística con las diversas cartografías teatrales del país en la posdictadura, al ofrecer un *locus* de enunciación específico sobre este modelo temático.

En efecto, siguiendo los aportes de la antropología de lo imaginario diseñada por Jean-Jacques Wunenburger (2008) podemos desprender o desanudar el tópico indicado en *Labyrinthus* de su casuística generadora –esto es, el hecho puntual de los jóvenes sometidos por los trinitarios pampeanos– y analizar, desde una perspectiva identitaria, la “reanimación hermenéutica” (42) que pone en diálogo a este espectáculo patagónico con otras formas teatrales interregionales. Vale decir, la línea argumental de esta obra nace de datos históricos y judiciales locales, sin embargo, su potencialidad discursiva nos remite –por su efecto de sentido– a representaciones sociales e interrogantes subjetivos con mayores alcances, esto último, al contactar o articular dicha localidad sureña –muchas veces entendida como una periferia de ciertos “centros”– con otras discursividades intranacionales, nacionales o internacionales. De este modo, el espectáculo del grupo Andar ofrece una reactivación de sentidos e imaginarios posdictatoriales con vigencia y lamentables proyecciones. En suma, esta relocalización escénica de un fenómeno histórico e identitario permite a la comunidad santarroseña “tensar” componentes del pasado, el presente y el futuro, y abordar el imaginario instituyente de la opresión sobre lo joven como

---

<sup>2</sup> Finalmente, esta novela fue publicada en el año 2015, paralelamente al estreno de la obra teatral que analizamos.

fuerza social, a través de la denuncia, la reflexión crítica y la reactualización de un saber colectivo, silenciado y tergiversado por lo institucional. Desde esta visión, por ejemplo, el personaje Madre declara al final del montaje lo que será un ideograma común y compartido por las diversas “madres” del dolor, en distintos períodos y cartografías:

Volveré cada mañana a esa esquina, esperaré escondida...  
Te seguiré despacio, sigilosa, filosa, atenta.  
Mientras estés adentro, cerraré mis ojos y pensaré en los tuyos, en la primera vez que te vi.  
En todo lo que vi.  
Repararé tus últimas palabras, una a una, tus últimas palabras...  
Y buscaré nuevamente una respuesta.  
¿Y si cuando salgas te tomo entre mis brazos,  
y corro, y no paro, y no paro, y no paro?  
Estaré afuera.  
Y mañana estaré aquí, nuevamente, como perra celosa, esperando...  
Hasta que me puedas ver, y me quieras tocar.  
Te sigo.  
Te seguiré despacio.  
Contaré los días.  
Espero que me veas,  
y te veas... (Gazzaniga, 2015: 9)

Por lo antedicho, la estructura ficcional del espectáculo opera sobre un procedimiento temporal, memorístico e identitario relocalizable, nos referimos a la “ilusión referencial del discurso histórico” (Chartier, 2007: 45), el cual, en esta pieza, funciona como un potente recurso poético, al establecer las tensiones temporales antes indicadas o, mejor, un “pasado presente” (Todorov, 2002), con capacidad para enunciar interrogantes culturales que son propios de aquella comunidad patagónica.

Desde esta lectura, la ilusión referencial se consolida por el uso y aplicación escénica de los materiales historiográficos que la dramaturga/directora ha seleccionado para su “tejido” teatral. Este procedimiento socio-narrativo se convierte en un procedimiento poético-teatral por su filiación con el realismo épico y con el docudrama o teatro documental.

En relación con la primera línea poética, *Labyrinthus* apela a diversos recursos que poseen aires de familia con la tradición estética del Teatro Épico de Bertolt Brecht, principalmente, por la desnaturalización de lo conocido a través del “extrañamiento”, evidenciado en: a) la

tendencia narrativa de la acción, emitida por los personajes/locutores; b) la organización escénica en cuadros con relativa autonomía y eficacia parabólica, observable en el cuento infantil que el personaje Madre intercala de manera fragmentada a lo largo del relato; c) la desestructuración del tiempo cronológico; d) la construcción espacial alegórica, por ejemplo, expresada en el triángulo que rige las relaciones proxémicas entre los personajes en conflicto, una geometría que remite directamente a la santísima trinidad, es decir, símbolo dominante de la agrupación católica *Servis Trinitatis*; e) las “literarizaciones”, visualizadas en los carteles y grafismos que los personajes inscriben en el espacio, tales como: “El que obedece no se equivoca”; f) las rupturas del discurso lineal-racional mediante secuencias físico-corporales y coreográficas abstractas; entre otros componentes que, de un modo u otro, nos remiten a los procedimientos formales de la epicidad brechtiana. Estos procedimientos formales se articulan con contenidos ideológicos específicos, con el propósito de sustanciar una tesis social sobre aquel mecanismo de opresión institucional y sus alcances subjetivos e identitarios.

Así, la obra recupera una determinada función comunicativa en la escena, proveniente de la modernidad teatral europea y/o latinoamericana de los años '50 y '60. Esta función social y comunicacional del arte teatral pervive en la región patagónica y, en este caso puntual, logra su operatividad mediante la relocalización escénica de determinadas “huellas” historiográficas que son interrogantes identitarios para el espectador zonal, y que –a su vez– promueven una percepción de contraste entre lo real/histórico y lo ficcional. Esta experiencia estética, fundada en estrategias documentales y comunicacionales para componer un constructo ficcional es, precisamente, lo que pone en diálogo a *Labyrinthus* con la tradición artística del docudrama o teatro documental relocalizado en disímiles campos intelectuales, por ejemplo, en la dramaturgia santiagueña de Raúl Dargoltz o con las creaciones colectivas de los grupos teatrales La Candelaria de Bogotá o Yuyachkani de Lima, entre otros casos.

Si bien argumentamos a favor de sus “aires de familia” con el docudrama, debemos aclarar que esta obra no responde dogmáticamente a dicha forma artística; por el contrario, se inscribe –desde su geocultura patagónica– en el desarrollo genotípico que el teatro documental ha registrado en los últimos años, el cual puede resumirse en los siguientes ejes o coordenadas, a saber:

a) el docudrama como una forma poética de amplia tradición latinoamericana durante las décadas de 1970 y 1980 que, entre otras características, predica o denuncia una tesis estructural y objetiva sobre lo histórico-contemporáneo, sostenida en la prueba empírica de los referentes documentales escenificados (Cfr. Weiss, 1976);

b) una variante del docudrama que, si bien organiza la construcción de su relato a partir de documentos reales y comprobados, busca ampliar el grado de “póiesis” (Dubatti, 2009) de dichas fuentes objetivas; así, funda un pacto ambiguo y convierte al referente histórico no sólo en una verdad fáctica sino también en una verdad poética, con el fin de provocar un efecto de sentido crítico sobre el pasado y el presente;

c) el pasaje concreto de lo estructural/objetivo de una tesis documental hacia lo subjetivo/deconstruido en su forma de –podríamos llamar– “teatro autoficcional” (Cfr. Tossi, 2017). En esta modalidad, el documento histórico presentado en escena es el cuerpo vivo del actor, en tanto opera como un objeto de conocimiento y no como un referente extratextual o extraescénico. Esta última variante puede observarse, por ejemplo, en las formas teatrales del *Biodrama* formulado por Vivi Tellas en la ciudad de Buenos Aires, o en la dramaturgia y montajes de Angélica Liddell en España y Francia, entre otros muchos casos actuales.

En efecto, la obra *Labyrinthus* se inscribe –desde esta periodización– en la segunda vertiente del desarrollo poético del docudrama actual, es decir, en la variante que configura su teatralidad a partir de fuentes documentales contrastables pero, a su vez, extiende la dimensión “poiética” de aquellas fuentes, al generar cierto simulacro referencial sobre lo fáctico. Esta experiencia estética proyectada en el espectáculo que comentamos tiene su anclaje paralelamente en la experiencia emocional e identitaria declarada por una de las víctimas y autora de la novela testimonial utilizada como base para la elaboración del montaje, la voz de Yanina Lofvall, registrada en su libro *Siervas trinitarias (secta católica)*. Dice:

Mientras todo terminaba para muchos, sin saberlo nosotras tendríamos que transitar un largo camino para volver a encontrarnos con nosotras mismas y preguntarnos ¿Quién soy? ¿Quién debería ser? ¿Quién fui? No fue fácil darnos cuenta cuán dentro teníamos inculcados los mandatos, como por ejemplo no hacer nada sin permiso. Es muy difícil volver a una sociedad luego de estar ausente años, la atemporalidad es compleja. Había un mundo por redescubrir y cada cual lo enfrentó a su modo (2015: 199).

Por consiguiente, *Labyrinthus* ofrece un modo poético de conjurar la memoria, con un trabajo sobre el pasado/presente que participa de manera activa en la sutura del tejido social pampeano frente al reconocimiento de los hechos y del dolor particular de las víctimas. En este sentido, tanto el relato testimonial de Yanina Lofvall como la alegoría del laberinto –

expresada en el título en latín de la obra– confirman una relocalización o intersección poético-temporal, anclada en las diversas representaciones interregionales ya enunciadas y, además, en un discurrir del tiempo con desorientación y angustia, sensaciones propias de todo peatón que se anima –con tesón– a transitar por las sendas laberínticas. No obstante, en este entramado subjetivo cabe un “acto de fe”, el hilo esperanzador que se inmiscuye en todo laberinto, también entendido –según la singular relocalización borgeana– como un diagrama vital para el tiempo memorístico:

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad (Borges, 2005: 610).

### ***Ensayo ruso, compendio de inquietudes o la sedición de los espacios íntimos ante la inmensidad***

La Compañía Teatro Casero que dirige Darío Levin ha puesto en escena en el año 2015 la obra *Ensayo Ruso, compendio de inquietudes*, basada en el texto dramático *Pedido de mano* de Antón Chéjov. El espectáculo cuenta con las actuaciones de Leonardo García, Silvina Orlando, Guido Arena y la asistencia de dirección de Kevin Orellanes. Por los premios y reconocimientos alcanzados, esta creación teatral ha representado a la provincia de Chubut en diversos festivales, circuitos y giras nacionales.

A su vez, este montaje escénico refleja, por sus mecanismos de producción y gestión cultural, un cariz de las múltiples configuraciones cartográficas del teatro patagónico, puesto que sus procesos creativos (período de ensayos, etapas de producción, montaje y realización de funciones) generan un “mapa” artístico alternativo, formado por prácticas “fronterizas” que se insertan en la Comarca andina del Paralelo 42. Por ejemplo, estas especificidades se evidencian en la movilidad permanente de los domicilios, lugares de trabajo u otras prácticas cotidianas de los artistas del grupo, quienes han sistematizado estas formas de gestión y comunicación entre diferentes ciudades o pueblos circundantes. Así, en esta región hallamos un significativo entrecruzamiento e intercambio de acciones culturales

entre las localidades de El Bolsón (Río Negro) y Lago Puelo (Chubut), esto es, una territorialidad que no se limita o restringe por las fronteras político-administrativas asignadas a las provincias de la zona, por el contrario, dichos procesos creativos fundan un particular *locus* de enunciación que promueve mecanismos de producción y de recepción identitarios, como así también demuestra que la praxis poética de estos colectivos teatrales no se circunscribe a los lindes geojudiciales o burocráticos de las convenciones “provinciales”. Es, además, significativo que los agentes escénicos (actores, directores, docentes, iluminadores, escenógrafos e, incluso, espectadores) del Paralelo 42 actualizan o reelaboran distintos modos de producción teatrales, en especial, los perfiles del cooperativismo y la resistencia estética que provienen de la tradición cultural independentista rioplatense; no obstante, por la resemantización de sus concepciones de arte, no se asume la condición periférica o subalterna asignada al arte patagónico desde los campos independientes centralizados.

De este modo, las prácticas teatrales de este grupo pueden definirse como prácticas fronterizas. En esta lógica creativa subyace una de las impugnaciones “imaginarias” (Wunenburger, 2008: 15) más importantes a los esencialismos del espacio en la región, los cuales –recordemos– han violentado las representaciones históricas de la Patagonia asociadas a los desplazamientos arbitrarios de sus fronteras: desde la denominada Conquista del Desierto y los estados de alerta por conflictos bélico-limítrofes hasta las migraciones internas por las permanentes reestructuraciones socioeconómicas (Cfr. Bohoslavsky, 2008).

Un vocero de estos debates es el poeta, dramaturgo y director teatral Juan Carlos Moisés, para quien la Patagonia ha sido entendida en muchos casos como una tierra marginal, vacía, descentrada, lejana y, por lo tanto, olvidada. Sin embargo, estos tópicos imaginarios encierran para el autor una paradoja representacional, pues, si bien la Patagonia es el “margen” de cierto centro, opera al mismo tiempo como el “centro” de muchos relatos y desvelos literarios, pictográficos, turísticos, paleontológicos, cinematográficos, etc. (Moisés, 2007: 6); vale decir, la Patagonia es el centro de numerosas y eficaces formaciones discursivas y simbólicas.

Por consiguiente, trabajar en una “frontera” (geográfica, histórica e imaginaria) es indagar en procedimientos alquímicos, complejos y contradictorios, tal como lo ha descrito magistralmente uno de los dramaturgos “faros” de la Patagonia, Alejandro Finzi, al momento de definir este tópico en su obra teatral *Camino de cornisa*:

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).

La sagaz síntesis ofrecida por el mencionado escritor nos permite poner en diálogo a los espectáculos de Darío Levin con las representaciones imaginarias sobre los espacios regionales antedichos. Además, esta “alquimia” es la puerta de entrada para profundizar en sus postulados estéticos, pues, como se ha confirmado a través de la entrevista realizada al citado director, la modalidad de su autodenominado “Teatro Casero”, esto es, en términos generales, la organización de representaciones escénicas en casas o domicilios de sujetos particulares, responde –de manera implícita o explícita– a las determinaciones, influencias o, mejor, “mediaciones” (Heinich, 2002) con el entorno geocultural y su correlativa interacción con las formulaciones poéticas locales. A su vez, se plantea una solución a ciertos condicionantes de producción teatral: la severidad del clima patagónico, la asiduidad de espectadores a los montajes, los problemas de infraestructura, entre otros. En suma, tal como desarrollaremos a continuación, el llamado Teatro Casero esboza un aprovechamiento singular de las variables paisajistas, esto último como un capital geográfico, simbólico y poético, inherente a la región.

Estos postulados pueden leerse en el *Manifiesto del Teatro Casero*, escrito por Darío Levin en el año 2014, luego de dejar la ciudad de Buenos Aires para instalarse en la comarca andina e iniciar su fase creativa en la zona. En ese ensayo se evidencian las coordenadas estéticas y técnicas sobre las cuales el grupo diseña sus espectáculos. Dice:

El Teatro Casero no depende de nadie, de nada, sólo de los Caseristas de la casa donde se lo realiza.

El Teatro Casero no tiene instituciones detrás de él. No hace prensa, no tiene técnicos o preferentemente prescinde de ellos. No se inscribe en Argentores (Asociación Argentina de Autores), y mucho menos contempla inscribirse como cooperativa en la Asociación Argentina de Actores.

Esto no significa que el Teatro Casero sea teatro clandestino. De ninguna manera. Es un teatro privado, alejado y separado del teatro oficial, comercial y/o independiente. No puede pertenecer a ningún tipo de corporación o burocracia. No es un teatro marginal. No se oculta. Está a la vista. Sólo hay que

dar con él. Tampoco el Teatro Casero es un Teatro para espacios no convencionales. Sólo se ejerce en la casa del Caserista correspondiente. No se trata de adaptar cualquier espacio a la teatralidad (equipando ese espacio con sistemas de luces y sonido, escenario, telones, etc.).

De ningún modo este es el alcance del Teatro Casero. El Teatro Casero sólo quiere alejarse de las burocracias, los requerimientos técnicos y, fundamentalmente, de los mecanismos mediatizados de producción y difusión actuales.

El Teatro Casero existe para que sus integrantes se dediquen exclusivamente a la creación teatral, al placer del ensayo entre actores y director, tratando de evitar cualquier tipo de obstáculo que atente contra la continuación de un arte tan ancestral como cualquier morada del hombre.

Estos principios o fundamentos no son fijos ni ortodoxos. Pueden variar, tener sus matices e interpretaciones subjetivas, intentando no modificar en esencia las premisas aquí expuestas y que de algún modo son las que le otorgarán cierta permanencia y coherencia al Teatro Casero.

Este manifiesto no pretende sentar antecedentes ni adjudicarse alguna originalidad ya que existen experiencias anteriores sobre teatro hecho en casas o espacios no convencionales. En todo caso, este manifiesto, sólo pretende dar forma a un modo posible de hacer teatro o de nueva teatralidad, ya que todo, señoras y señores, es puro teatro (Levin, 2014: 3).

A través de esta proclama, entendida como un gesto irónico o paródico hacia los dogmatismos modernos de las vanguardias históricas de principio de siglo XX, el mencionado director establece una serie de lineamientos operativos para comprender la lógica estética de *Ensayo ruso, compendio de inquietudes*, los cuales –desde la posición hermenéutica que proponemos en este artículo– podrían resumirse en los siguientes ejes:

a) Énfasis en la contingencia, la imprevisibilidad o el azar como factor activo en los procesos de creación escénica, siendo la elección de los espacios escénicos la plataforma central de esta modalidad.

b) Asimilación del espacio dramático/textual con el espacio subjetivo/comunitario de los artistas y espectadores, al establecer un vínculo entre la ficción y la realidad social de los agentes involucrados. En el caso que comentamos, esta asimilación se observa en una lógica de coincidencia climática y paisajística entre las espacialidades de la poética de

Chejov y las dimensiones geográficas de El Bolsón o Lago Puelo, al confrontar los imaginarios sobre las frías montañas y haciendas rusas con las frías montañas y haciendas patagónicas.

c) El Teatro Casero inicia sus propuestas sin pretensión de originalidad, ni dependencias o filiaciones estables, al distanciarse de los modos y fuerzas de producción convencionales. Entonces, por la autonomía enunciada es factible reconocer algunos posicionamientos que tienen aires de familia con los postulados independentistas rioplatenses; sin embargo, es pertinente aclarar que esta formación artística no reproduce el cariz dogmático de aquel movimiento artístico; su distancia con la burocracia o los formatos teatrales tradicionales tiene –según nuestro punto de vista– el objetivo de “lugarizar” sus prácticas escénicas, al enmarcar el Teatro Casero en una lógica propia, sostenida en sus singulares coordenadas económicas, sociales y estéticas. Esta “lógica” puede leerse como la primacía de la intimidad frente a la inmensidad o, también, como una fenomenología de lo interior o entrañable ante la ostentación de una territorialidad definida imaginariamente como infinita o vasta, a la cual el único fin que se le asigna es el “fin del mundo”, con toda la seducción y hostilidad que –de manera paradójica– esta caracterización promueve en lo patagónico.

d) En correlación con lo anterior, esta fenomenología teatral de “lo íntimo” encuentra en “la casa” su manifestación puntual. Sabemos que la elección de la casa como ámbito físico para generar teatralidad no resulta novedosa –y los artistas locales lo saben–, no obstante, es oportuno señalar que aquellas indagaciones previas fueron, hasta la fecha, mayoritariamente metropolitanas. Así, la casa, el departamento, el patio o los garajes de grandes ciudades funcionaron durante los últimos años como núcleos de teatralidades alternativas en numerosos centros urbanos del país. En el caso que comentamos, “la casa” forma parte de pequeñas localidades fronterizas y los “caseristas” e “invitados” no son estrictamente urbanitas.

En esta singular espacialización, la casa es un cobijo ante la inmensidad y no ante la conglomeración o masificación. La casa es, desde esta perspectiva, una respuesta, definida por ser albergue o morada frente a las complejidades de orden productivo (entiéndase económicas e infraestructurales), pero también es el nicho o refugio de una lógica imaginaria, aquella que se focaliza en la exhumar lo íntimo, los recovecos y rincones, o como señala Gastón Bachelard: “Antes de ser ‘lanzado al mundo’ como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. (...) La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa (2000: 30)”. En suma, el análisis fenomenológico del filósofo francés plantea un vínculo entre lo inmenso y lo íntimo, graficado en el binomio universo/casa. Al respecto, agrega:

En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas (...) En efecto, la casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados de analizarlo racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos bien tallados, de armazones bien asociadas. Domina la línea recta. La plomada le ha dejado la marca de su prudencia y de su equilibrio. Un tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la trasposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo... (59-60).

e) Con esta geometría abierta a la ensoñación, “la casa” en la geografía del imaginario patagónico fortalece sus calidades de resguardo y, al mismo tiempo, aboga basamentos estéticos sobre los cuales se fundará una determinada teatralidad. Así, la propuesta de Teatro Casero intenta, en su marco, afianzar el “placer ancestral” de la creación en sus particulares circunstancias y contextos, sin pretensión de innovación ni de reproducción de prácticas foráneas. A través de “la casa” este proyecto artístico intenta responder a un interrogante fáctico (los medios y modos de producción locales) e histórico (las connotaciones identitarias sobre los espacios regionales).

Esta conciencia poética de un encuadre geocultural le permite a los “caseristas” establecer un conjunto de especificaciones técnico-artísticas, las que se materializan en el montaje de *Ensayo ruso, compendio de inquietudes*.

En un nivel sintáctico o estructural, el espectáculo inicia con la cita o, mejor, siguiendo los códigos del *Manifiesto de Teatro Casero*, con la invitación a presenciar el montaje en una vivienda privada. Al ingresar, los “invitados” somos recibidos por los “caseristas”, quienes visten ropa de calle combinadas con algunas prendas icónicas o de referencia al tiempo histórico del relato de Chéjov, es decir, finales del siglo XIX o principios del XX. El espacio está signado por lo que vendrá: la ficción desnuda. Así, se expone a la vista del público los indicadores de una abierta metateatralidad: luminarias hogareñas que se complementan con la luz del día; cruces o señales para la movilidad predeterminada de los objetos; utilería a disposición; el clásico saludo de inicio de los actores –al ritmo del reconocible *merde*–; entre otros recursos que develan, sin más, el quiebre de una ilusión

mimético-tradicional. A través del *suspense* de la forma<sup>3</sup> como procedimiento escénico de apertura, se habilita un intenso trabajo actoral, el cual se forja mediante el vínculo –lúdico y sensible– que se establece entre los tres intérpretes y el director, los espectadores y el espacio/casa propiamente dicho, siendo este último el vector o eje de regulación central de la teatralidad a desarrollar. De este modo, con los “invitados” parados, arrinconados o sentados en sillas autoasignadas o concedidas por los propios intérpretes, la teatralidad inicia por la mirada de un otro cercano. En esta instancia de miradas fundantes, asumida como un “compendio de inquietudes” –tal como indica el subtítulo de la obra–, surgen distintas actitudes: observar las reacciones de quién tengo en frente o con qué “invitado” rozo mi pierna ante la falta de lugar; también comprender por medio de las conductas de mi par visitante aspectos de la acción escénica; e incluso, qué hacer en esa ambigua situación con el gato de la casa, el cual, ejerciendo sus derechos de un buen anfitrión, se ha subido a mis rodillas y por su cariñosa performatividad las miradas de otros espectadores me convierten –prácticamente– en un sujeto más de la ficción, entre otras diversas situaciones que develan la laboriosidad perceptiva asignada al público.

Por ende, se instaura cierta “contingencia productiva”, la que se inscribe en las bases estéticas y técnicas del espectáculo, al consolidar una particular dinámica creativa y espectadorial. De este modo, en la entrevista realizada, el director Darío Levin explica con claridad las cualidades de dicha contingencia:

Si tuviera que definir la poética de *Ensayo Ruso...*, es la *poética del ensayo*, donde todo está siempre por definirse (...) La poética del ensayo me hace pensar en un teatro incompleto, impuro, en constante construcción, una obra que todo el tiempo debe volver a gestarse cuando llega a una nueva casa. La obra debe dejar que ese nuevo espacio entre en ella, si no, el sistema no funciona. Esto implica volver a ensayar varias horas en la nueva locación, aprovechar sus características, sus particularidades, si no, no hay *Ensayo Ruso*. Es agotador pero al final es muy gratificante y a su vez melancólico descubrir algo nuevo que sólo puede suceder una vez en tal o cual espacio y que nunca podrá recuperarse en otro. Más efímero que el efímero teatro. Pero también hemos descubierto que algunas acciones que aparecieron como novedosas y particulares en algunas casas las volvemos a encontrar en otras. Hay una matriz general de la obra y sobre ella se imprimen pequeñas variaciones que tienen que ver con la sutileza de la luz del día, con la dimensión de una puerta o una

---

<sup>3</sup> Recurso proveniente de las vanguardias y experimentaciones europeas que consiste en detener o suspender la atención del espectador, provocándole dudas o incertidumbre sobre qué tipo de forma artística está por presenciar, o sobre qué tipo de experiencia estética está por vivenciar.

ventana, o con un perro que pasa azarosamente por el paisaje e intenta entrar a la casa al final de la función (Levin, 2017, s/p).

Por medio de esta lúdica estructuración escénica, y sin notables variaciones dramatúrgicas al texto original de Chejov –salvo la acertada inclusión de breves monólogos–, la teatralidad fluye, se desliza y circula por los distintos planos y recovecos hogareños intervenidos por los intérpretes. En efecto, en dicha fluidez los conectores y puentes dominantes son los actores Guido Arena, Leonardo García y Silvina Orlando, pues logran rápidamente seducir a los treinta ó cuarenta huéspedes.

Sin lugar a dudas, en el trabajo de actuación –anudado a la contingencia e intimidad emanada del espacio– se condensa la fuerza escénica del montaje. Por esto, es interesante analizar la hibridez hallada en los recursos actorales utilizados: por un lado, los altos niveles de comicidad –nutrida por la fuente clownesca que el director Darío Levin posee como capital artístico y profesional– y, por otro, el hastío o languidez suburbana plasmado en código realista, esto último proveniente del texto original pero también de la ilusión de contigüidad y referencialidad (Cfr. Dubatti, 2009) con lo narrado que, inevitablemente, el espacio suscita. Esta sutil hibridez en la actuación funda un ritmo vertiginoso, desencadenado por ese radical “presente continuo” –dice Levin en su entrevista– que prescinde de convencionalismos (por ejemplo, no es necesario camuflar la falta de coincidencia en las edades de los personajes y de los actores). Además, estos elementos técnicos contribuyen al despliegue de otro importante procedimiento: los paralelismos espaciales en el avance de la intriga.

Consecuentemente, por la organización espacial de la casa, podemos vivenciar escenas sincrónicas, por ejemplo, lo acontecido en el comedor interno –ámbito central en el desarrollo de la acción– y, a través de sus ventanas o puertas, seguir de forma simultánea los comportamientos de los personajes extraescena, quienes –por su capacidad lúdica y cómica– tientan a los espectadores a pararse, moverse e intentar perseguir con la mirada esos trayectos dramáticos. Así, los perros o gallinas del patio de la casa se incorporan a la intriga. En el Encuentro Regional de Teatro – El Calafate 2016, instancia en la que presenciamos esta pieza, el montaje se organizó en una casa/pulpería, entonces, las escenas sincrónicas y externas se realizaron en el hall de entrada, utilizando sus palenques y caballos, incluso con la improvisación de una jocosa situación de huida con uno de los animales.

En este esquema espacial y actoral, la futilidad y apatía típicas del universo chejoviano –lejos de distorsionarse– se “relocalizan”. Por lo tanto, el humor tan complejo de dilucidar en la dramaturgia del escritor ruso se genera por un efecto de contraste: la “autorrevelación

explícita” (Williams, 1975: 123) del personaje, esto es, la abrumadora necesidad de decir la verdad sobre sí mismos, enmarcados en una atmósfera de tedio y frustración social, puja o confronta en este espectáculo con la efervescencia actoral y la geografía de lo imaginario rediseñada.

En suma, el Teatro Casero nos invita a un ejercicio poético-asociativo, pero también comparativo y diferencial, caracterizado por una dialéctica entre lo íntimo y la inmensidad, planteadas como representaciones simbólicas de un específico patrimonio estético. Además, mediante sus procedimientos espaciales y dramáticos permite que aquella periferia históricamente asignada a la Patagonia se transforme en un centro divergente, fronterizo y alquímico.

### **Mirada final**

Mediante el análisis de coordenadas geoculturales y poéticas, podemos observar que el teatro argentino contemporáneo construye un específico *locus* de enunciación, integrado a los procesos de economía ficcional de la región patagónica, esto es, la formación, distribución y consumo de bienes simbólicos propios. Este *locus* de enunciación es el resultado de múltiples tensiones culturales, surgidas, por un lado, de los horizontes de creación de los artistas –según sus diversos condicionamientos, modos y medios de producción– y, por otro, de los horizontes de expectativa de los espectadores locales, quienes imprimen al teatro distintas funciones sociales (identitarias, memorísticas o imaginarias).

Así, la “relocalización” escénica de variables temporales y espaciales evidencia una estrategia poética de intersección, cruce o diálogo entre distintas “configuraciones culturales” (Grimson, 2012: 172), al exponer las tensiones entre lo céntrico y lo periférico o, también, entre lo local y lo global. Puntualmente, en los casos analizados, el teatro aparece como un espacio de producción discursiva que permite concretar determinadas “operaciones” formuladas en torno a la identidad cultural: contraste de las fuentes históricas e imaginarias del entorno; selección de semejanzas y diferencias comunitarias relevantes para organizar las relaciones con los “otros” significativos; adscripción a categorías sociales determinadas, entre otras dimensiones que contribuyen a la resemantización de interrogantes histórico-regionales.

### **Bibliografía**

- Bachelard, G. (2000). *Poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Banchs, M. A. (2007). Imaginarios, representaciones y memoria social. En Arruda Á. y de Alba M. (Coord.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, (pp.47-95). Universidad Autónoma Metropolitana de México, Barcelona, Anthropos.
- Bohoslavsky, E. (2008). *La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)*. Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.
- Borges, J. L. (2005). *Obra poética*. Emecé Editores, Buenos Aires.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J-C., Passeron, J-C. (2008). *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa, Barcelona.
- Chéjov, A. (2009). *Teatro completo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue, Buenos Aires.
- Finzi, A. (2003). *De escénicas y partidas*. Inteatro, Buenos Aires.
- Gazzaniga, E. (2015). *Labyrinthus*. Inédito, texto cedido por la autora.
- Gómez Lende, S. (2011). “Región y regionalización. Su teoría y su método. El nuevo orden espacial del territorio argentino”. *Revista Tiempo y Espacio*, 26, 83-122.
- Grimson, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires.
- Haesbaert, R. (2010). “Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas”. *Revista Antares. Letras e Humanidades*, 3, 1-22.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Heredia, P. (2007). “Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI”. En M. E. Castellino (Ed.) *Literatura de las regiones argentinas II*, pp. 155-182. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza.

- Levin, D. (2017). Entrevista digital, recibida y archivada el día 17 de julio.
- Levin, D. (2015). *Ensayo ruso, compendio de inquietudes*. Inédito, cedido por el autor.
- Levin, D. (2014). *Manifiesto del teatro casero*. Inédito, cedido por el autor.
- Lofvall, Y. (2015). *Siervas trinitarias: secta católica*. Edición de la autora, La Plata.
- Martínez, A. T. (2015). “¿Prólogo o post-scriptum?”. En C. Salomón Tarquini, M. Lanizlotta (Eds.), *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina, siglo XX*. pp. 13-30. Prohistoria, Rosario.
- Mignolo, W. (2013). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal, Madrid.
- Moisés, J. C. (2007). “Arte en las márgenes: centro y periferia”. En *El camarote* 12, 5-13.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Barcelona.
- Palermo, Z. (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción, Córdoba.
- Palermo, Z. (2012). “De cánones y lugarizaciones”. En L. Massara, R. Guzmán, A. Nallin (Dir.), *Literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*, tomo II, pp. 63-76. Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.
- Todorov, T. (2002). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Península, Barcelona.
- Tossi, M. (2017). “Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral”. En Casas A. (Ed.). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, (pp. 59-80). Iberoamericana – Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- Weiss, P. (1976). “Notas sobre el teatro-documento”. En *Escritos políticos*. Lumen, Barcelona.
- Williams, R. (1975). *El teatro de Ibsen a Brecht*. Península, Barcelona.
- Wunenburger, J. J. (2008). *Antropología del imaginario*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.