

//**Dossier**// J. Dubatti & V. Mozzoni (coords.)

**Dramaturgias argentinas: replanteamiento del corpus
y aportes a las literaturas nacionales**

El nodo poético del tiempo fundacional en la dramaturgia de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-1985)

Mauricio Tossi¹

Recepción: 12 de noviembre de 2020 // Aprobación: 10 de diciembre de 2020

Resumen

En la dramaturgia argentina de la reapertura democrática se observa una tendencia hacia la reanimación hermenéutica del “tiempo fundacional”, este último entendido como una representación imaginaria e historiográfica sobre los procesos de constitución del Estado Nacional y sus conflictos por una integración federal y ciudadana. Por consiguiente, en este artículo analizaremos –a partir del estudio comparado de casos– los nodos poéticos de este tiempo fundacional en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos, durante los años 1983-1985. Para avanzar en este objetivo, tomaremos como encuadre teórico-metodológico determinadas herramientas de la antropología de lo imaginario, el teatro comparado y la dramatología.

Palabras claves

Dramaturgia argentina – Posdictadura – Noroeste – Patagonia

Abstract

In the democratic reopening, a tendency towards the hermeneutic rereading of “foundational time” is observed in the Argentine dramaturgy, understood as an imaginary and historiographic representation of the processes of constitution of the National State and its conflicts for a federal and citizen integration. Therefore, in this article we will analyze the poetic nodes of this "foundational time" in the dramaturgies of Patagonia and Northwest, during the years 1983-1985. To advance this objective, we will take theoretical and methodological tools of the anthropology of the imaginary, the comparative theater and the “dramatología”.

Keywords

Argentine dramaturgy – Post-dictatorship – Northwest – Patagonia

¹ Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Investigador Adjunto del CONICET en el IAE “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: mauriciotossi(arroba)gmail.com

Introducción: formulación del problema y enfoque teórico

Desde una perspectiva geocultural, la historiografía del teatro argentino presenta múltiples desniveles o asimetrías, principalmente en el desarrollo complejo e integral de los núcleos de producción artística denominados “del interior”. En este cuadro de situación, el debate por los saberes artístico-regionales impacta en el núcleo de la teoría teatral argentina. Por ende, nos proponemos avanzar –de manera inductiva– en reflexiones historiográficas que develen la “complejidad” (Morin, 1994) del teatro argentino en sus múltiples y heterogéneas territorialidades. Para acercarnos a esta meta, delimitamos como objeto de estudio a las dramaturgias de las regiones no-centralizadas, puntualmente, las prácticas escriturales del teatro realizadas en las zonas denominadas tradicionalmente Patagonia y Noroeste argentinos². Acotar el objeto-problema a las prácticas dramaturgias de territorialidades con escasos o nulos antecedentes³ nos ayuda a dislocar la producción de conocimiento disciplinar y evitar la redundancia sobre los ejes centro/periferia.

Un estudio histórico-teatral de las coordenadas norte/sur implica, en primera instancia, asumir las diferenciaciones productivo-materiales (distribución y asignación de recursos estatales, independientes o privados; reproducción o innovación histórica para obtención de medios; políticas de gestión y formas de división del trabajo; focos organizacionales asociados a la creación y/o formación artística; entre otras variables) que rigen de forma dominante en ambos límites. En segundo término, se necesita reconocer la complejidad connotativa que estas fronteras culturales develan en la dramaturgia argentina, pues, como ha indicado Djelal Kadir (2002: 46-47), el deslinde de puntos cardinales forja –además de las orientaciones geofísicas– determinados supuestos ideológicos y “mundos ordinales”, los que participan ineludiblemente de los procesos de institucionalización y legitimación. En correlación con esta porosidad axiológica de los puntos cardinales emerge, según el citado autor, un *locus* racionalizado de las imaginaciones y de los imaginarios, con capacidad de provocar contraimaginarios. Así, esta cartografía construye singulares configuraciones poéticas, condensadas –en nuestro caso– en los procedimientos estéticos, dramaturgias y escénicos desplegados por los artistas/intelectuales de ambas “orillas”. En suma, desde una lógica intra e interregional, la comparación entre el norte y el sur permite estudiar las

² Estas regiones no-centralizadas poseen distintos encuadres historiográficos y geopolíticos, con permanentes variaciones en su composición y delimitación. A la fecha, esas zonas están integradas por las siguientes provincias: a) Noroeste: Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero; b) Patagonia: La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego. Esta circunscripción provincial/regional operará en nuestro trabajo como base conceptual por ser, fundamentalmente, el mapeado que la Ley 24.800 o Ley Nacional del Teatro utiliza para la gestión política, asignación y distribución de recursos estatales en los distintos campos escénicos del país.

³ Es oportuno indicar que, salvo nuestras propias investigaciones, no se han registrado estudios comparados, parciales o sistemáticos, sobre las dramaturgias del norte/sur argentino en el período histórico acotado.

distinciones culturales pertinentes, observables en factores productivo-materiales y en configuraciones poéticas, las que analizaremos en una estratégica fase histórica: 1983-1985. Este período se inscribe en las instancias sociopolíticas del retorno a la democracia, luego de siete ominosos años de dictadura militar, junto con sus consecuentes reorientaciones estéticas e ideológicas.

Paralelamente a estos criterios de delimitación surge, desde nuestra perspectiva de estudio, la estrategia metodológica a la que hemos denominado “nodos escénico-regionales” (Tossi, 2019). Los nodos escénico-regionales son campos de fuerzas materiales y poéticas que conectan territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas reticulares, puentes o núcleos de producción comunicantes entre localizaciones fronterizas, estas últimas, independientemente de su contigüidad o proximidad física. Por su capacidad para interrelacionar distintos órdenes espaciales y temporales, los nodos escénico-regionales aportan a la dislocación y relocalización de los saberes geoculturales e intentan disuadir a las epistemologías similares, mediante la configuración de un *locus* o régimen cartográfico diferencial que explique la cohesión y articulación entre lo global y lo fragmentado. Es decir, los nodos escénico-regionales son mapas comparados de anudamientos geopoéticos, forjados –principalmente– por la solidaridad organizacional de fuerzas productivas descentralizadas o periféricas, al posibilitar el reconocimiento, descripción y análisis de los múltiples procesos y estructuras materiales o simbólicas que participan activamente en la gestación de praxis y discursos artísticos “otros”. Por ende, esta noción promueve una conciencia de alteridad, resultante de la hermenéutica de la “conciencia práctica” y la “conciencia discursiva” (Giddens, 1995: 372) que rige en estas territorialidades y genealogías nodales del teatro argentino, al construir cartografías que ofrecen sentidos y contrasentidos, imaginarios y contraimaginarios sobre las distintas relaciones político-identitarias que se fundan en las creaciones escénicas.

Por sus fuentes cartográficas y comparatísticas, en las que anida una determinada convergencia de territorialidades topográficas, sincrónicas y diacrónicas, los nodos escénico-regionales develan tensiones y contradicciones culturales en la elaboración de los mapas teatrales interregionales y en la formación de “macropoéticas” (Dubatti, 2011: 126).

Ante la diversidad de nodos poético-regionales posibles de argüir en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos, en este ensayo delimitamos nuestro estudio a un singular anudamiento: la reactualización de un “tiempo fundacional” en los artefactos teatrales seleccionados y acotados a la fase temporal 1983-1985.

El tiempo fundacional: un grillete histórico-imaginario y nodal

El historiador Bernardo Subercaseaux (2002), junto con otros investigadores teatrales, analizan las experiencias colectivas de las temporalidades latinoamericanas mediante una periodización que, entre otras posibles lecturas, condensa cinco o seis representaciones macroestructurales del tiempo histórico moderno. De este modo, hallamos un tiempo colonial, formado por las diversas tensiones entre las ascendencias europeas y los pueblos originarios, con singulares secuelas étnico-culturales y político-económicas. Cronológicamente, continúa un tiempo fundacional y de integración, concebido a partir de los difíciles procesos independentistas y de los programas integracionistas de las burguesías ilustradas, agrarias e industriales. En correlación con lo anterior, el siglo XX expone un tiempo de transformación resultante de la crisis de las elites europeizantes o criollas y promotor de proyectos de cambios socioeconómicos vinculados con las concepciones de clase, nación y revolución. Por último, los autores de referencia plantean un tiempo globalizado, en el que –según Subercaseaux (2002: 187)– se impone una temporalidad presumiblemente compartida por todo el mundo, regida por el fetichismo tecnológico y la desterritorialización económica y cultural de las naciones.

De las distintas representaciones del tiempo pasado proyectadas en estas periodizaciones modélicas, nos interesa abordar el denominado tiempo fundacional, esto es:

el discurso de la elite escenifica la construcción de una nación de ciudadanos: educar y civilizar en el marco de un ideario republicano e ilustrado. Es el tiempo del nacimiento de la nación, un tiempo que perfila un pasado hispánico y un "ancien regime" que se rechaza, el residuo de un "ayer" colonial que sólo cabe "regenerar", y un "hoy" que exige emanciparse de ese mundo tronchado, en función de un "mañana" que gracias a la educación, la libertad y el progreso está llamado a ser -como se decía entonces- "luminoso y feliz". (Subercaseaux, 2002: 185-186)

Por consiguiente, los proyectos de nación instaurados en pleno debate por la destitución colonial, los ideales independentistas y las utopías del devenir alcanzan –hacia fines del siglo XIX y principio del XX– diferentes reformulaciones que amplían sus basamentos ilustrados y conforman un tiempo de integración con sectores sociales y étnicos que, en esta instancia, obtienen mayor visibilidad y poder de acción política (186).

Los posibles debates reduccionistas que despiertan estas periodizaciones historiográficas no serán el objeto de análisis de este artículo. Por el contrario, apoyados en determinadas herramientas poético-hermenéuticas, nos alejaremos de un entendimiento estructural y oclusivo sobre estas

temporalidades para comprender a dichas categorías como representaciones imaginarias del tiempo pasado que, independientemente de su ratificación o refutación histórico-científica, provee a la praxis artística de eficaces impulsos archivísticos, estéticos e ideológicos. Desde este punto de vista, el tiempo fundacional⁴ es, por los resultados de nuestro trabajo de campo, un productivo “fundamento de valor” (Dubatti, 2002: 65) en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos durante la reapertura democrática y las posteriores fases posdictatoriales.

Estas evidencias empíricas dialogan con una específica postura teórica, en la que entendemos por representación imaginaria del tiempo pasado a esquemas de percepción, apreciación y apropiación de lo histórico, erigidos en determinados constructos “imaginarios”, esto es, siguiendo los aportes de Jean-Jacques Wunenburger, el “(...) conjunto de producciones, mentales o materiales en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica...” (2008: 15).

La noción de un tiempo fundacional puede –correlativamente– leerse como un nodo poético-regional en el que convergen disposiciones imaginarias, memorísticas e historiográficas. Asumir su complejidad sin caer en simplificaciones mutilantes sobre sus funciones y competencias artísticas es, para nosotros, un claro desafío gnoseológico en los estudios interregionales que pretendemos desarrollar.

En este sentido, optamos teórica y metodológicamente por los aportes de la hermenéutica de Ricoeur y de la antropología de lo imaginario de Wunenburger. En relación con el primer autor, recuperamos sus conceptos sobre las vinculaciones entre ficción/imaginación, memoria e historiografía, a partir de la denominada “pulsión referencial del relato histórico”, es decir, la *répresentance* o “representancia” del tiempo histórico desde una epistemología mixta, resultante de la tensión objetivismo/subjetivismo y explicación/comprensión. La “representancia” es definida como la capacidad discursiva para “refigurar” la realidad histórica a partir de conectores propios, situada entre el tiempo cósmico y el tiempo íntimo (Dosse, 2009: 39-40). Esta pulsión referencial y representacional es el punto de convergencia de la ficción/imaginación, la memoria y la historiografía, pero también es su principal eje de distinción, al establecer, por un lado, un diferenciado estatuto de verdad sobre los fenómenos y, por el otro, un singular uso de las estructuras narrativas, figuras retóricas, imágenes y metáforas registradas en la historiografía, en el relato

⁴ Por razones operativas, sintetizamos en la representación del “tiempo fundacional” los aspectos, características y premisas historiográficas descritas para las dos fases: la fundacional y la de integración.

ficcional o en los dispositivos de la memoria; vale decir, se cuestionan los mecanismos de la construcción de la trama o también llamada *mise en intrigue*.

Este debate ha causado numerosos espacios de reflexión epistemológica, en los cuales –a grandes rasgos– se insiste en la condición del discurso literario y artístico para “informar” de lo real, pero sin pretender acreditarse en él (Chartier, 2007: 39) o, menos aún, intentar construir desde los estamentos ficcionales regímenes de verdad contrastables. En correlación con estos lineamientos, surgen los aportes de la antropología de lo imaginario, pues la explicitada “ilusión referencial del discurso histórico” (2007: 45) que evidenciamos a través del tiempo fundacional e integrador en las dramaturgias del norte y sur argentinos debe comprenderse, básicamente, a partir de una imagería específica, la que otorga –como ya se dijo– cierta función simbólica a dicha producción escénica. En términos de Castoriadis (2013: 571), la mencionada representación imaginaria del tiempo pasado implica un “imaginario instituido” por su capacidad de sedimentación o solidificación, lo que –a su vez– garantiza un dinámico juego de continuidades, reproducciones y repeticiones.

En consecuencia, a partir del reconocimiento y la operatividad del tiempo fundacional como representación imaginaria latinoamericanista, la cual encuentra su sedimentación instituyente en los discursos historiográficos regionales, nos preguntamos: ¿cómo se desarrolla esta representación imaginaria en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos durante el ciclo 1983-1985? ¿Mediante qué procedimientos escriturales y lineamientos temáticos las mencionadas dramaturgias se apropian de esta figuración y la convierten en un fundamento de valor estratégico durante los procesos posdictatoriales locales?

Configuraciones nodales del tiempo fundacional en el teatro: posibles ejes de lectura

Al distanciarnos de una concepción cronológica e historicista del llamado “tiempo fundacional e integrador” y, como ya se dijo, vincularnos con una perspectiva hermenéutica de lo imaginario, resultan estratégicos los instrumentos de análisis propuestos por Wunenburger. Desde esta óptica, el citado investigador reconoce en el estudio de las fuentes imaginarias una plasticidad organizada en factores intratextuales, infratextuales y supratextuales (2008: 35). Así, se puede indagar en las reescrituras imaginarias a partir de los siguientes recursos: primero, la “reanimación hermenéutica”, asociada con la explícita laboriosidad semántica de lo imaginario, es decir, la reactivación de sentidos en nuevos encuadres socioculturales (42). Segundo, el “bricolaje mítico”,

entendido –según el citado autor– como la capacidad de desestructuración narrativa de lo mítico-imaginario, al generar una lógica de desmembramiento y remembramiento de sus componentes (personajes, escenas, acciones, etc.). Por último, Wunenburger menciona a la “transformación barroca” (43), sostenida en la reconfiguración lúdica y, por lo tanto, libre, sobrecargada, invertida y paródica de las representaciones imaginarias en contextos diversos, con bases en la superposición, articulación y el mestizaje intercultural.

Esta plasticidad y diversificación de lo imaginario permite describir una específica articulación entre los discursos teatrales y los tópicos centrales que la historiografía ha otorgado al tiempo fundacional. En efecto, las dramaturgias del Noroeste y la Patagonia han elaborado múltiples “reanimaciones hermenéuticas” de esta imaginería histórica, las que podemos clasificar en dos lineamientos macropoéticos: el tiempo fundacional como “refundación colectiva” y el tiempo fundacional prosopográfico.

El tiempo fundacional como “refundación colectiva”

Para la explicitación de este eje abordaremos la serie compuesta por los casos: *Los juegos de Pedro* (1983) de Oscar R. Quiroga y *La aldea de Refasí* (1984)⁵ de Juan Raúl Rithner. Ambos textos teatrales corresponden –convencionalmente– a una dramaturgia “para niños” y, en ellos, se anuda una específica recomposición imaginaria del tiempo fundacional basado en la restauración colectiva de un orden perdido⁶, el cual sólo se logra a través de un principio rector: la conjuración de la *communitas*⁷.

La pieza de Rithner –escrita según el autor en los tiempos de censura y represión– fue estrenada en el año 1984, en la ciudad de General Roca, provincia de Río Negro, bajo la dirección y puesta en escena de Cristina Blanco, y con las actuaciones de Luisa Calcumil, Claudio Vaucheret, Carol Yordanoff, Marcelo Mobarac, entre otros/as intérpretes.

La obra está estructurada en un acto único, dividido –desde nuestra perspectiva hermenéutica– en cuatro macrosecuencias de acción. Cada macrosecuencia tiene distintos niveles de desarrollo dramático, a saber: primero, lo que podríamos asociar con el “llamado a la aventura” (Campbell, 2008: 54), a través de una canción/carta, una acción que convierte a Blanquita en la

⁵ Para un estudio integral de esta pieza teatral, véase Tossi (2014).

⁶ En ambas regiones hallamos otras dramaturgias que, con nuevos procedimientos y aspectos temáticos, integran y consolidan este específico nodo poético-regional. Por ejemplo: *Sodiac & Selegna* de Pablo Gigena; *U27... una tragedia radial* de Luis Sarlinga, Cristian Minyersky, Fiorella Corona y otros; *Medio pueblo* de Martín Giner; *El último silencio* de Carlos Alsina; *Viaje 4111* de Humberto “Coco” Martínez, entre otros.

⁷ Entendemos por *communitas* a un particular modo de interacción social, conformado por individuos concretos e históricos que gestan nuevas relaciones normativas y/o contra-estructurantes (Turner, 1988).

heroína que inicia un periplo hacia una meta puntual: el retorno de la luz solar a la aldea de Refasí, es decir, el vector de conflicto del relato. Segundo, el encuentro con las figuras protectoras y el “cruce del primer umbral” (70-77), observable en la conciliación de Blanquita con el músico Refasí, la Muchacha y el titiritero para lograr dicho propósito y, a su vez, comprender por qué el sol desapareció y la aldea está condenada a una persistente y agobiante lluvia. En esta secuencia, aparece el personaje opositor, el tirano gobernador del pueblo, llamado Don Joscuro Nuncarrón, quien –a través de una parodia a las arengas de los dictadores– expone los fundamentos de ese mundo gris y sin luz.

Frente a estas arbitrariedades, la protagonista propone una conciencia de cambio sostenido en el poder de la imaginación grupal, el juego y la música, por ejemplo, esta toma de conciencia colectiva se expone en la acción de “vender sueños” en un ámbito especialmente construido para tal fin.

La tercera macrosecuencia que estructura el relato es –lo que siguiendo con la teoría de Campbell denominamos– el “camino de las pruebas” (64). Por consiguiente, Blanquita guía a sus aliados –subsumidos en un miedo naturalizado– hacia la superación de los obstáculos, esto último mediante una clara referencia a la libertad interior y comunitaria.

Asimismo, para alcanzar la resolución del conflicto, los personajes confrontan con otro recurso clásico en el mítico periplo del héroe: el enigma. En este caso, el juego/adivinanza es presentado por el personaje Pelusín, un gnomo del tamaño de un dedo pulgar que, a su vez, recrea la tradición de los “tinguiritas”, esto es, ciertos seres legendarios de la cultura mapuche. A través del enigma dado, este personaje mágico les recuerda a los protagonistas la fuerza heurística y renovadora de la imaginación colectiva y la música, incluso, les permite conmemorar un acto de resistencia del pionero o fundador, manifestado en la canción que operaba como símbolo identitario de la aldea, una balada que los pobladores por el temor instaurado han olvidado.

En consecuencia, el enigma del personaje mágico y la rememoración de la canción fundadora ayudan a los personajes a salir de la inacción y, a través de este recurso, enfrentar de manera lúdica y colectiva el autoritarismo de Don Joscuro Nuncarrón. En este nivel del relato hallamos la cuarta y última macrosecuencia, escenificada con un viaje hasta el sol para solicitar el retorno de su luz y, posteriormente, la resolución definitiva del conflicto, manifestado en la construcción de un astro luminoso de papel pintado por los propios protagonistas que ilumina a todo el pueblo y, de ese modo, finaliza aquella etapa sombría e inicia un nuevo período en la aldea.

Sincrónicamente, aunque en las coordenadas norteñas de este nodo poético-regional, hallamos la dramaturgia de *Los juegos de Pedro* de Oscar R. Quiroga, escrita en los primeros años de la década de 1970, aunque su productividad artística corresponde al ciclo posdictatorial, pues a partir de su reestreno en 1983 –realizado por el paradigmático grupo Nuestro Teatro de la provincia de Tucumán, con puesta en escena del propio autor–, se evidencia una permanente reescritura escénica y resemantización discursiva de su relato central, así como también se observa una sistemática reposición de esta pieza durante los años posteriores, con montajes de directores teatrales de distintas generaciones.

Al igual que la aldea/país refundada en la imaginería escénica de Rithner, Quiroga construye una estructura ficcional tomando como hipotexto la obra fantástica *El viaje de Pedro el afortunado* (1882) de Augusto Strindberg. Por ende, la reanimación hermenéutica del tiempo fundacional se configura, en este caso, a través de la citada “transformación barroca” (Wunenburger, 2008: 43), forjada por la hibridez discursiva y la inversión paródica del texto del dramaturgo sueco, además, por la utilización de un particular léxico norteño y de los notorios ideogramas peronistas alegorizados en el relato. Este bricolaje representacional se organiza en cuatro macrosecuencias dramáticas: primero, el mítico Pedro –o en la tradición sueca y danesa⁸: *Per*, asociado a “un hombre común”– es en la pieza del autor tucumano un niño “sin mundo”, dado que no conoce las gallinas, ni la selva, ni los automóviles, ni los volantines, ni otros lugares más que su pequeña habitación. Así, Pedro tiene aires de familia con el personaje *Per* de Strindberg, quien era un joven encerrado en una torre por su padre sacristán, al que no se le permite “conocer”.

Sin los antecedentes sombríos de la obra nórdica, la pieza infantil de Quiroga no explicita las sinrazones de Pedro, sólo lo presenta como un niño que desea aprender. Por esto, su amiga Lisa y el duende Piquilín –también personajes hipotextuales de la dramaturgia de Strindberg y análogos con las figuras de la Rithner– forjan el “llamado a la aventura” (Campbell, 2008: 54) e inician su periplo. El anillo mágico del duende –el “anillo del sí y del no”– es el componente fantástico que permite saltar el “umbral” iniciático.

El primer mundo a conocer –en correlato directo con *Per*– es la naturaleza. Esta segunda macrosecuencia dramática comienza con el viaje y su correlativo “camino de pruebas” (64), puesto que cada mundo a visitar será para Pedro un aprendizaje paradójico, desafiante y conflictivo. El acceso a este universo animal y vegetal inexplorado para Pedro se desarrolla en un cuadro breve, lúdico y liminal, dado que la acción dramática, mimético-representacional, desplaza su

⁸ Incorporamos la referencia danesa por la recordada saga *Pedro el afortunado* (1898-194) de Henrik Pontopiddan.

potencialidad ficcional hacia juegos abiertos e improvisaciones que la dramaturgia promueve entre los personajes y los espectadores/niños. Por lo tanto, esta secuencia no posee una línea o unidad dramático-actancial específica, ya que su función primaria es establecer una “identificación asociativa” (Jauss, 1992: 259) entre las figuras del relato y el público infantil. Como se argumentará a continuación, este proceso de identificación estético-comunicacional será un eslabón estratégico en la composición del fundamento de valor de la obra: la gestación de un acto transformador, mancomunado y colectivo.

En la tercera macrosecuencia dramática disminuyen los actos lúdico-liminales y se consolida su estructura ficcional, al representar un nuevo viaje titulado “Pedro y el oro”. Estos cuadros desarrollan el contacto del protagonista con la riqueza y sus contradicciones. Lisa y el duende Piquilín, junto con los niños/espectadores en permanente interacción, planean mostrar a Pedro las incongruencias del mundo del dinero a través de un sueño prefigurado. Así, este diminuto Segismundo confronta con los abusos de un recaudador de impuestos, la avaricia de un mago, un boxeador y un mudo, incluso, con los intereses creados de una caperucita roja que lo desilusiona tanto como el egoísmo de los falsos amigos.

La última macrosecuencia es, definitivamente, la que posee mayor desarrollo y estructuración dramática y, en términos de la hermenéutica de lo imaginario, puede leerse como “el cruce del umbral del regreso” (Campbell, 2008: 200), esto es, la desafiante aventura en tierras lejanas que motivará el retorno a la tierra propia en nuevas condiciones. En este tópico anida la refundación propiciada.

Quiroga otorga a esta secuencia/desenlace el título de “Pedro el reformador”. El viaje final de su periplo es hacia un mundo-otro que requiere de ayuda y solidaridad, un país llamado Piedra Puntuda o la República de Los Callos. Este cuadro es la síntesis dialéctico-teatral del autor, pues muestra a Pedro como un héroe que ha aprendido de sus experiencias anteriores, capaz de confrontar con la injusticia y alcanzar la refundación colectiva de aquel territorio predominantemente infeliz. En suma, acepta el rol de “reformador” como un nuevo “juego”, esto último en alusión directa al título de la obra.

En la versión de Quiroga el término “reformador” no establece una relación de sinonimia con la palabra “revolucionario”, tal como se observa en la versión al español del texto sueco (Cfr. Strindberg, 1945). Por entrevistas realizadas a los miembros del grupo Nuestro Teatro, puntualmente a los actores Rosa Ávila, Héctor Marcaida y Elba Naigeboren, conocemos los mecanismos de control y censura a los que el mencionado colectivo teatral norteño estuvo

sometido, a través de los organismos de Cultura de la Provincia y del Municipio que durante la década 1970 –las instancias originales de escritura de *Los juegos de Pedro*– revisaban los contenidos ideológicos de los textos dramáticos a estrenar. No obstante, las omisiones del término revolucionario no anularon las connotaciones políticas de esta pieza infantil, un encuadre discursivo y estético que, de manera tácita o implícita, impidió su reposición teatral hasta 1983. En correlación con lo anterior, recordemos que Oscar Quiroga y los mencionados actores de Nuestro Teatro formaron parte de la ominosa nómina titulada “Operación Claridad”, esto es, la lista negra de agentes artísticos y culturales formalizada por los dictadores durante el último golpe de Estado cívico-militar.

La injusta República de Los Callos del autor tucumano presenta contundentes diferencias a la propuesta por Strindberg en su obra de referencia. En este caso, la ciudad con adoquines filosos que destruyen constantemente los zapatos de sus habitantes y les provocan enormes callos en los pies está dominada por los intereses de Mesié Tamangó –el empresario francés que posee la única empresa de calzado– y de Mister Callus –un podólogo inglés que atiende de manera exclusiva a los ciudadanos víctimas de las veredas puntiagudas. Ambos representantes del poder económico colocan en el poder político a Pepe el Mandón y su ayudante Perico Garrote, dos personajes que el lector/espectador podrá reconocer fácilmente por sus modismos e ideolectos norteños. Por ejemplo, el policía dice: “Garrote:- ¡Silencio! ¿¡A vos qué te pasa chango!? (*Le da un garrotazo a Pedro que escapa por la platea*) El primero que diga algo le vaa zampá con el garrote...” (Quiroga, 2004: 109).

Otra diferencia relevante con *El viaje de Pedro el afortunado* es que el Pedro tucumano asume la figura del “reformador” con el auxilio y apoyo de otros personajes, puntualmente, Juan Escoba, caracterizado por Quiroga como “un hombre del pueblo” (109), quien además de callos en los pies –como todos los ciudadanos– los padece también en sus manos, por el exceso de trabajo. De este modo, Pedro, Lisa, Juan Escoba y el Cumpa –un popular lustrabotas norteño que se suma al acto libertario– arremeten contra los mandones de Piedra Puntuda, y lo harán proponiendo “ideas raras” (110): alisar las calles picudas para refundar la felicidad en el pueblo. En el juego de destitución de los malhechores, Pedro y Juan –ahora equiparados en su fuerza actancial– ofrecen a los niños/espectadores garrotes de juguetes para castigar a los malvados y restaurar el orden de bienestar en el país. En este punto del relato, los enlaces alegóricos entre la figura de Juan Domingo Perón y “Juan Escoba”, a quien Pedro le delega el cargo de nuevo gobernador, se tornan –en determinados niveles de interpretación– notorias y transparentes.

En suma, el desenlace estructural de la pieza se concreta en un acto celebratorio y musical, sin un cierre vinculado con los objetivos de la acción originaria. De este modo, la relación entre los personajes dramáticos y los niños/espectadores se desplaza hacia una “identificación admirativa” (Jauss, 1992: 264), resultante de la disposición estético-emocional al reconocimiento de ejemplos o modelos de conducta, basados en una comunicación idealizada.

A partir de esta lectura nodal de *La aldea de Refasí* y *Los juegos de Pedro*, podemos afirmar que la reapertura democrática operó como un estratégico marco de enunciación para resemantizar ciertas representaciones imaginarias del tiempo fundacional, particularmente entendido como un tiempo de reorganización y restauración de la *communitas*.

En efecto, siguiendo a Wunenburger, es factible reconocer la perspectiva “instituyente práctica” (2008: 51) de lo imaginario reanimado en estas dramaturgias para niños. Esto implica asumir que las representaciones imaginarias proveen a la comunidad de sentidos dinámicos y móviles que tienden a una acción. Así, hallamos los componentes mitogenéticos de lo “fundacional”, los que pueden observarse en las descritas estructuras ficcionales de *La aldea de Refasí* y *Los juegos de Pedro*, a saber:

- La filiación del espacio comunitario con un mundo invisible y/o sagrado. De este modo, la fundación o refundación requiere de un héroe intermediario entre lo cotidiano y lo mágico (52).
- La refundación sólo puede instaurarse a través de un rito o acto simbólico que, a su vez, inaugura un cambio ontológico en el cuerpo social. Por ejemplo, en ambas obras infantiles, esta acción transicional se objetiva en el viaje fantástico de Blanquita y de Pedro, propiciado por la figura del duende.
- El nuevo orden está asociado a una violencia exógena, una violencia asumida y luego superada entre “los iguales” (parientes, hermanos, mellizos, etc.). Entonces, se establece una dialéctica entre ley/transgresión o naturaleza/cultura, sin la cual no habría dinámica social e institucional y, al mismo tiempo, dice Wunenburger: “... permite comprender que la paz civil, inherente al proyecto urbano, no puede ser obtenida más que al precio de una violencia nueva, paradójicamente fundadora” (52). En los casos que estudiamos, al finalizar esta violencia instituyente, claramente estilizada en los códigos poéticos del teatro para niños, la ciudad está en condiciones de configurar un pacto identitario y expulsar de sí misma aquellos factores perjudiciales, incluso, asociados al *pharmakos* de la cultura griega antigua.

Desde el prisma ofrecido por estos instrumentos conceptuales, la mitogénesis de lo fundacional se expresada en el nivel infratextual de *La aldea de Refasí* y de *Los juegos de Pedro*, pues responde a una reanimación histórico-hermenéutica que “anuda” determinadas perspectivas estético-teatrales del norte y sur del país durante la posdictadura. Por consiguiente, el ímpetu y la acción de los personajes (Blanquita, Refasí, Pedro, Lisa y Juan) para restituir la luz a su comunidad o restaurar un bienestar colectivo es un recurso lúdico-estético que confronta con aquel niño que en otro orden imaginario y metafórico –por ejemplo, el configurado por María Elena Walsh en su recordado texto “Desventuras en el País-jardín-de-infantes” de 1979– pataleaba, lloraba y se ahogaba en mocos por la impotencia y el silenciamiento, la represión y los castigos impuestos.

El tiempo fundacional prosopográfico

En la tradición retórica, la prosopografía es la descripción de personas según sus aspectos físicos, caracteres o costumbres⁹. A partir de esta definición primaria, podemos observar que las premisas republicanas e ilustradas, con bases en la construcción de una Nación se proyectan y representan imaginariamente en la figura de los “pioneros” de provincia. Así, el tiempo fundacional se “personifica”, se hace carne con el propósito de exponer uno de los productivos y persistentes debates culturales de esta periodización: las pujas territoriales e identitarias –expresadas en los clivajes capital/provincia o nativo/extranjero– en la emergencia de un “ciudadano argentino”.

Desde este punto de vista, podemos reconocer un nodo poético-regional en las dramaturgias seleccionadas por la constante prosopografía de un tiempo fundacional, manifestado en el siguiente *corpus* textual¹⁰: en la región Patagonia, hallamos las obras *Chaneton* (1993), *Martín Bresler* (1993), *Benigar* (1986) de Alejandro Finzi; *Pioneros* (1984) de Hugo Saccoccia; *Pasto verde* (1997) de Lili Muñoz; *El maruchito...* (1997) de Juan Raúl Rithner, entre otras. En la región Noroeste, se registran los textos teatrales *Rosas de sal* (1990) de Jorge Paolantonio; *Hacha y quebracho* (1984) y *La política de la Chinche Flaca* (1987) de Raúl Dargoltz; *Allá* (1991) de Carlos Alsina; *El misterio de Bazán Frías* (1990) de Ana María García; *El english método* (1997) de Manuel Maccarini; *Aprendiz de hombre* (1999) de Leonardo Goloboff, entre otras.

La revisión estética de las personalidades (pioneros, caudillos, intelectuales o terratenientes) del tiempo fundacional opera, en el marco de la posdictadura, como una estrategia poético-teatral

⁹ De manera puntual, la descripción de las costumbres de una personalidad suele denominarse “etopeya”, es decir, una de las modalidades generales de la tipología descriptiva y prosopográfica.

¹⁰ Para dar cuenta de la relevancia de ese eje analítico, incorporamos al *corpus* de textos algunas dramaturgias que exceden la fase 1983-1985 acotada para el estudio de casos. Esta ampliación es, únicamente, a fines de ejemplificar los posibles alcances de este lineamiento interpretativo.

para participar de manera activa en los debates sobre la recomposición del sujeto democrático. Así, las pujas y tensiones por la configuración de una “ciudadanía de provincia” durante el siglo XIX y parte del XX –en directa correlación con el ya descrito tiempo fundacional historiográfico– han sido ejes centrales en la estructuras ficcionales de los relatos dramáticos acotados.

De este modo, el ciclo de historia patagónica desarrollado por Finzi, al indagar en las personalidades de Abel Chaneton¹¹, Juan Benigar¹² o Martín Bresler¹³, como así también la recreación escénica de la fundación de la ciudad de Zapala realizada por Saccoccia, a través de la vida y descendencia de Hosking Trannack¹⁴ o, paralelamente, las reconfiguraciones imaginarias de la Pasto Verde –la recordada “cuartelera” neuquina– y del “maruchito” –el niño/peón asesinado durante las típicas romerías en la Línea Sur rionegrina–, escritas por Muñoz y Rithner respectivamente, reactivan la noción del viajante forastero, esto es, una invariable representacional enunciada en múltiples discursos sociales y literarios vinculados con la Patagonia.

Tal como señala Laura Demaría, la provincia es –en estos aires de familia– un lugar de enunciación conjugado por un forastero, un *locus* formado por aquel dinámico territorio y la citada figura de otredad, la cual representa una “lejanía cercana, un estar sin pertenecer, una morada afantasmada por un adentro/afuera que se marca como un *entre* que supera las categorías estancas” (2014: 492). Por lo tanto, las piezas teatrales indicadas muestran los complejos procesos de asimilación de los “forasteros” hasta convertirse en miembros activos de la región o, incluso, hasta devenir en patrimonios identitarios de las mencionadas comunidades sureñas.

En el caso de la región Noroeste, los textos dramáticos hallados exponen personificaciones del tiempo fundacional con preponderancia en los caracteres subalternos o marginales de los “pioneros”, ya sea por su posición de clase o condición de género. Vale decir, en una lectura intrarregional se observa una mayor búsqueda sobre las fuentes históricas y sociales de los “forasteros inmóviles”, es decir, los provincianos que –sin salir de su geografía– no han logrado “conjurarla”, se han arraigado a la condición de un otro-externo siendo locales, al cristalizar un modo fijo o inmutable de habitar su localía (Demaría, 2014: 493). Estas figuraciones se comprueban en el ciclo vital del obrero del quebracho santiagueño Zenobio Campos, documentado escénicamente por Dargoltz; en el santo popular Bazán Frías, según la versión de García o, también,

¹¹ Periodista fundador del Diario *Neuquén*, juez de paz e intendente de la ciudad de Neuquén.

¹² Célebre etnólogo croata, estudioso de las lenguas originarias del sur.

¹³ Explorador sudafricano que, radicado en la Patagonia, fue encarcelado injustamente. Al fugarse vivió la “Matanza de Zainuco” de 1916 y, luego, participó como soldado en la Primera Guerra Mundial.

¹⁴ Ciudadano inglés que, junto con su familia, organiza los primeros asentamientos urbanos de la ciudad de Zapala.

en los diversos perfiles femeninos de la historia catamarqueña del siglo XIX (Genoveva Ortiz de la Torre de Cubas, Eulalia Ares de Vildoza, etc.) resemantizados por Paolantonio, entre otros.

Para indagar en los procedimientos textuales y ficcionales de este nodo poético-regional tomaremos como caso de estudio la serie formada por *Pioneros* de Hugo Saccoccia y *Hacha y quebracho* de Raúl Dargoltz. Al igual que las comentadas obras de Oscar Quiroga y Juan Raúl Rithner, estas piezas dramáticas corresponden al primer ciclo de la reapertura democrática, pues fueron escritas a principios de la década de 1980 y, luego, representaron a sus respectivas provincias –Neuquén y Santiago del Estero– en las inaugurales Fiestas Nacionales del Teatro, realizadas en el Teatro Nacional Cervantes. En otros términos, esto implica reconocer que los dos espectáculos han alcanzado notorias instancias de legitimación estética. Paralelamente, es factible señalar que ambas textualidades se inscriben en un mismo lineamiento poético: el realismo histórico, con las distinciones pertinentes que a continuación analizaremos.

Pioneros de Saccoccia fue escrita en 1984 y estrenada en 1985 por el director Adolfo Reyes, en la ciudad de Zapala (Neuquén), junto con los actores y actrices Ana Olga Cebrero, Ricardo Fantaguzzi, Rosa Singh, Daniel Massa y otros miembros del denominado Grupo Teatral Hueney. Institucionalmente, la fecha fundacional de la ciudad de Zapala es el 12 de julio de 1913, día en el que se reconoce el primer loteo urbano oficial, esto es, una fracción del terreno cedido por el médico inglés Hosking Trannack para la conformación de dicha localidad. Este “pionero” se instaló en la zona a fines del siglo XIX, junto con su esposa concertista de piano y sus hijos pequeños. A partir de las entrevistas a Lois Trannack (nieta de Hosking) y del relevamiento de fotografías, cartas y otros documentos motivacionales, Saccoccia ofrece una prosopografía dramatúrgica a este singular “tiempo fundacional”.

El procedimiento poético central de este texto es la construcción de una fábula triádica, un entretejido compuesto por tres unidades diegéticas de tiempos acrónicos (García Barrientos, 2013: 109), a saber: primero, los últimos años del siglo XIX, correspondientes a los cuadros 2, 4, 6 y 9 del relato. En esta macrosecuencia, la familia Trannack emprende su romería por los caminos exóticos del sur. El miedo por lo desconocido –lo que incluye a los desafíos geográficos pero también al contacto con los pobladores indígenas– y las angustias de su esposa Hanrriette por el futuro de sus hijos Arturo, Lois, Tomás y Maud, serán las causas de los principales conflictos. En estas escenas, el autor recrea en el “pionero” una motivación psicológica como principal motor de la acción: Hosking decide abandonar Oxford y lanzarse a la exploración de la Patagonia por una crisis identitaria, originada en el agobio y cercenamiento vividos en la moral-social victoriana. Por ende,

la reconfiguración de su identidad está directamente asociada con la fundación urbana prosopográfica.

En la segunda unidad temporal, la década de 1970 actúa como coordenada estacional de los cuadros 3, 5 y 7. En estas situaciones dramáticas la utopía de la exploración e inauguración de una tierra próspera confronta, por un lado, con la desidia político-económica de la fase temporal indicada, por otro, con los punzantes problemas de integración comunitaria en la Patagonia, en este caso, representados en las relaciones entre un almacenero criollo y los pobladores originarios, cuando estos últimos deben soportar los abusos y la explotación de los “huincas” en la compraventa o permuta de cueros u otros bienes necesarios. La falta de servicios sanitarios, vivienda y trabajo en la Zapala de los años ’70 contrasta –por los saltos acrónicos de la obra– con la hipótesis de aquella ciudad imaginada por los Trannack. Los conflictos de este tiempo de integración se expresan –básicamente– en conflictos de otredad. Así, la concepción del indígena/peón como otro de la Nación-interior o un “forastero inmóvil”, al que desde una mirada oligárquica es “suficiente” con pagarle con vino barato para satisfacer sus “vicios”, se inscribe en un debate comunitario sin resolución, cargado de los prejuicios de alteridad que perviven hasta nuestros días, por ejemplo, reasignar al “indio” las condiciones del bárbaro y, por lo tanto, vago, sucio y violento, quien sólo quiere estafar a los emprendedores civilizados de las nuevas ciudades patagónicas.

La tercera unidad temporal hilvanada en el relato es el presente histórico del acontecer teatral –en el caso analizado: 1985–, circunscripto a los cuadros 1 y 8. En estas dos situaciones contemporáneas, el autor profundiza en los miramientos retrospectivos sobre el tiempo fundacional y sus contrastes con la utopía pionera y las secuelas de los años posteriores. De este modo, se representa a dos jóvenes varones en el camino de ingreso a Zapala, quienes –sin motivaciones explícitas– están allí bebiendo, jugando y, fundamentalmente, observando desde lejos las luces de una ciudad que ha crecido sin un proyecto de integración. Al igual que otros textos teatrales de la región, los jóvenes –agentes clave en la histórica conformación del nuevo sujeto democrático a partir de 1983– exigen “vivir de otra manera” (Saccoccia, 1994: 46).

Apoyados en esta organización de procedimientos ficcionales y textuales, podemos afirmar que esta urdimbre de tiempos acrónicos tiene un vector común, el que opera como isotopía temática –no argumental– en las tres macrosecuencias fragmentadas en los nueve cuadros indicados: la confrontación entre la ciudad utópica y fundacional de 1913 y la ciudad “real” de la posdictadura. El desarrollo dramático de este arco temporal promueve –por los aires de familia con el realismo reflexivo rioplatense (Pellettieri, 1997)– una tesis social suscrita en las citadas refutaciones y/o

contrastes geoculturales. En efecto, un cariz de estas representaciones históricas e imaginarias sobre las aporías del tiempo fundacional e integrador se demuestran en la figuración del espacio, pues Zapala ha dejado de ser un territorio fértil, con pastos y ríos –tal como lo relata el pionero Trannack– y ha devenido en un ámbito “desértico”, esto es, una ratificación de la hegemónica representación geo-imaginaria de la Patagonia. Este proceso de desertización opera tanto en lo morfológico territorial como en lo socio-comunitario, siendo este último el prioritario en la crítica reflexiva de la obra.

En suma, *Pioneros* de Saccoccia asevera los postulados historiográficos de Ernesto Bohoslavsky (2008), para quien la región Patagonia consolida –a partir del retorno a la democracia– su tendencia hacia una “desertización social”, anclada en el desmantelamiento del modelo estatal-productivo y, consecuentemente, en la caída vertiginosa de las condiciones de vida, de empleo y demografía locales. De este modo, la tesis social antedicha es reelaborada por el lector/espectador al contrastar –por ejemplo– el modelo de familia de los Trannack a principios de siglo XX con el declive de las llamadas “familias ypefianas”¹⁵, esto último en el mismo territorio en que, a partir de 1994, se dará origen a una de las persistentes formas de resistencia popular: el piquete, una antítesis de la integración fundacional originaria.

Desde la lectura “nodal” que proponemos, en la región NOA hallamos un caso que permite –por un ejercicio comparatístico– reconocer una determinada solidaridad poético-regional entre el norte y el sur respecto de las reanimaciones hermenéuticas del tiempo fundacional prosopográfico. Nos referimos a la obra *Hacha y quebracho* de Raúl Dargoltz.

Este texto teatral fue estrenado en 1984, en la ciudad de La Banda, provincia de Santiago del Estero, con las actuaciones de Juan Carlos Almada y Daniel Nassif, este último también a cargo de la dirección general del montaje. Hasta el año 2009, se realizaron diversas puestas en escena de esta obra, con reactualizaciones y adaptaciones efectuadas y/o aprobadas por el autor. Por ende, es factible indicar un aspecto témporo-espacial de la producción de este nodo: las obras de Dargoltz y Saccoccia se estrenan en las mismas coordenadas temporales (los años 1984 y 1985¹⁶) y en localizaciones descentralizadas de la provincia, es decir, por fuera de la capital: Zapala y La Banda.

Retomando el análisis de *Hacha y quebracho*, debemos señalar que este texto teatral emerge de un específico hipotexto historiográfico: el libro *Santiago del Estero: el drama de una provincia*,

¹⁵ Esta adjetivación alude a la vida familiar y comunitaria de las *company towns*, es decir, los ensambles urbanos organizados y regidos alrededor de las empresas estatales, como ser YPF. Desde mediados de los '80 y, especialmente, durante la década de 1990, las “familias ypefianas” consolidan el proceso de desertización por las transformaciones económicas del modelo productivo, lo que causará severas migraciones internas, pobreza y desocupación en localizaciones que, al poco tiempo, se verán como abandonadas (Cfr. Bohoslavsky, 2008).

¹⁶ Es oportuno mencionar que estas fechas también se anudan con las obras de Quiroga y Rithner ya comentadas.

editado en 1980. Es decir, las matrices teórico-sociológicas elaboradas por Dargoltz¹⁷ se solidifican en un artefacto dramático dinámico, permanentemente historizado por sus múltiples reposiciones: el docudrama titulado *Hacha y quebracho*.

De manera puntual, esta simetría entre discurso académico y discurso teatral se funda en cinco núcleos histórico-narrativos: a) la debacle de la industria azucarera en la provincia; b) el fracaso de los innovadores proyectos de navegación del río Salado, con el objetivo de construir una vía de conexión económica y político-cultural entre Bolivia, Paraguay y el Litoral Atlántico; c) el trazado del ferrocarril en plena tensión con el proyecto naval anterior y con el interés hegemónico del capital inglés; d) la explotación forestal del quebracho, con ominosas consecuencias locales; e) la entrega de tierras públicas y, en suma, la configuración de una otredad dominante en la región santiagueña: “la tierra sin hombres” (Dargoltz, 1985: 167).

A través de estos cinco núcleos histórico-narrativos el autor compone –desde nuestra visión hermenéutica– catorce secuencias dramáticas. Por sus aires de familia con los recursos del teatro documental y la epicidad brechtiana, la pieza afianza su dramaturgia recurriendo a un procedimiento central: la desnaturalización de determinados fenómenos sociopolíticos y económicos del norte argentino durante el siglo XIX y su correlativa contrastación con un presente plagado de pasado; vale decir, se apela a un proceso que –en términos formales– se vincula con el efecto de extrañamiento de las poéticas de Bertolt Brecht y Peter Weiss. El quiebre de lo “naturalizado” se ejerce, en este caso, mediante la contratextualidad historiográfica, un recurso que le permite al lector/espectador contrastar los datos e informaciones teatralizadas con determinadas pruebas o demostraciones empíricas provenientes de la investigación académica de referencia.

Conforme con esta estructura ficcional, el autor indaga en el tiempo fundacional santiagueño a través de sus referentes y personalidades, es decir, da lugar a la prosopografía de los forasteros móviles e inmóviles antedichos. Por ejemplo, representa las desavenencias políticas del explorador español Esteban Rams y Rupert –denominado por el escritor Miguel Cané como “un Colón de tierra adentro”– y el baqueano Lino Belbey durante el proyecto de navegación del río Salado, el cual buscó a mediados del siglo XIX conectar las redes fluviales del Gran Chaco-Santiagoense con determinadas regiones de la Puna norteña y zonas del Litoral. Asimismo, este docudrama aborda el ciclo vital del precursor Pedro Saint Germe, fundador del primer ingenio azucarero de la provincia.

Independientemente de la configuración de estos “pioneros”, un núcleo escénico estratégico y operativo en la dramaturgia de Dargoltz es la prosopografía de un forastero inmóvil: Zenobio

¹⁷ Dargoltz, además, de dramaturgo ha ejercido profesionalmente como profesor universitario e investigador del CONICET.

Campos, un sujeto histórico que garantiza la explicitación de la tesis realista, esto es, el fracaso del programa fundacional de Santiago del Estero a partir de la explotación forestal del quebracho colorado, ha causado indigencia y desertización social persistentes, además de eliminar la emergencia de otras formas de industrialización que hubiesen permitido un desarrollo económico alternativo en la provincia.

De este modo, el ciclo biográfico de Zenobio Campos inicia con la escenificación de las condiciones de despojo y malaria en que vive junto con su familia, luego de radicarse –bajo promesas laborales incumplidas– en la zona de Quimilí para la explotación de los bosques de quebracho. En estas circunstancias agobiantes ha perdido a su hijo mayor, no tiene casa digna, agua potable ni comida suficiente para el resto de los suyos. Además, la queja o el reclamo por sus derechos sólo provocan mayores injusticias, por ejemplo: represalias salariales o, incluso, torturas en el cepo, esto último, por la falta de una legislación específica en esa industria y, fundamentalmente, por la connivencia entre el poder económico y el poder político locales. El reconocimiento de estas condiciones de vida infaustas es interpretada por el autor en los términos de una “esclavitud blanca” en el Norte Argentino, originada en la indefensión ante los autoritarismos oligárquicos y en las injusticias típicas de los terruños asilados y “sin ley”. Entre otras lecturas, este entorno coloca al peón del quebracho santiagueño en diálogo estético-teatral con la gauchesca rioplatense y sus personajes modélicos como Juan Moreira, esto último, explicitado en la interdiscursividad con imágenes poéticas tal como la tortura en el cepo o sus correlativos conflictos por una honra social, motivados en la lucha por el ejercicio real de sus derechos como “ciudadano”.

En las secuencias subsiguientes, el relato teatral ratifica la convergencia entre la confianza comunicativa del teatro documental, las referencias históricas y los ensamblajes crítico-ideológicos con un “tiempo fundacional” sin idealizaciones, por el contrario, cargado de incertezas y desilusiones comunitarias. Este mosaico de voces y documentos probatorios se sostiene, además, en un otro recurso: la cita textual de los testimonios históricos que ratifican la condición subalterna del peón en el obraje. Por ejemplo, el Director de Trabajo de la Provincia, decía en 1928:

Usted conoce señor Director lo que es el obrero santiagueño. Es un bohemio sin aspiraciones y muy inclinado al juego y al alcohol. Estos vicios lo dominan y como consecuencia de ello no tiene nunca dinero para atender a las necesidades propias y a las de su familia. Bien puede recibir \$100 o \$200 y mañana no tener ningún centavo. La ha gastado en bebidas, en prostitutas o en el juego. Y todo esto

se lo procura aunque tenga que caminar cinco o seis leguas a pie para burlar la vigilancia severa que se ejercen en nuestro obraje en su beneficio. (Dargoltz, 1996: 63 y Dargoltz, 1985: 115)¹⁸

Este documento historiográfico escenificado –proveniente del archivo del Establecimiento Ottavia de Compagno Hermanos de 1928– opera como prueba fehaciente sobre la otredad del jornalero del quebracho y, por su extensiva configuración social, sobre la otredad del forastero inmóvil desde la perspectiva del paternalismo burgués.

No obstante, el objetivo de Dargoltz es –claramente– refutar esta concepción de alteridad, mediante la prosopografía de un tiempo fundacional sin estilizaciones románticas sobre el pasado. Por lo tanto, la ficcionalización del ciclo vital de Zenobio Campos se irrumpe y “extraña” a través de “literalizaciones”¹⁹ brechtianas y/o docudramáticas. Es decir, el citado peón, quien finalmente rompe con la identidad esencialista antedicha, logra abandonar el obraje explotador del quebracho y acceder a una industria legalizada, en manos del empresario ruso-socialista Weisburd. En estas nuevas circunstancias laborales asume funciones sindicales y ocupa un cargo central en la Federación Obrera Santiaguense de la Industria Forestal (FOSIF).

El desenlace de texto dramático propone una “mirada final”²⁰: la ficcionalización del personaje Maestro, uno de los hijos de Zenobio Campos, quien décadas posteriores rechaza su traslado docente a la capital para quedarse en los poblados desérticos, es decir, en aquellos satélites sin centro, formados alrededor de una fábrica cerrada que, otrora, operaba como núcleo de la urbanidad fundacional.

Ideas finales

Los instrumentos nodales y comparados delimitados nos han permitido reconocer puentes o zonas reticulares entre territorialidades teatrales distintas, al configurar un específico *locus* de enunciación interregional sobre el tiempo fundacional, elaborado en los términos historiográficos e imaginarios ya indicados.

En efecto, las dramaturgias analizadas exponen un nodo escénico-regional que reanima hermenéuticamente algunos tópicos de la fase de constitución del Estado Nacional, junto con sus

¹⁸ Las doble referencialidad apunta a demostrar el uso de la cita textual en el docudrama (1996) y en el texto académico (1985).

¹⁹ Esto es, según Benjamin, “lo figurado se mezcla con lo formulado”, expresándose en la utilización de carteles, formulaciones narrativas y no dramáticas, títulos explícitos u otros recursos que desnudan a la escena de su “sensacionalismo temático” (Benjamin, 1999: 22-23).

²⁰ Este recurso es, según Pellettieri, una regla obligatoria en el diseño de intriga del realismo reflexivo argentino, una poética reapropiada por la dramaturgia realista de la región NOA. Su característica es la ratificación de la tesis abordada a través de distintos formatos discursivos o textuales (Cfr. Pellettieri, 1997: 120).

conflictivos procesos de integración federal y ciudadana. Por consiguiente, hemos categorizado dos vías nodales de representación: primero, el tiempo fundacional entendido como “refundación colectiva”, en tanto se utilizan –en las bases infratextuales de las piezas comentadas– ciertos recursos históricos y mitogenéticos asociados con lo “fundacional”, una instancia de collage imaginario en el que se articulan múltiples tópicos: el periplo renovador del héroe mítico en código dramático-infantil; la restauración de la *communitas* como principal núcleo temático para la identificación estética; lo fundacional con caracteres libertarios, expresado en unidades de sentido tales como “ciudad justa” o “un país con luz”. Segundo, hemos clasificado un tiempo fundacional prosopográfico, para comprender las contradicciones culturales que las regiones del Noroeste y la Patagonia abordan en la configuración ciudadana, esto último en plena tensión entre el pasado fundacional y la reapertura democrática de 1983. En este caso, las obras estudiadas plantean determinadas representaciones sobre el forastero móvil e inmóvil, los que presentan algunos de los pujantes debates sobre el “otro” de la Nación interior.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1999). “¿Qué es el teatro épico?” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- Bohoslavsky, Ernesto (2008). *La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Campbell, Joseph (2008). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Dargoltz, Raúl (1985). *Santiago del Estero. El drama de una provincia*. Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce.
- Dargoltz, Raúl (1996). “Hacha y quebracho” en *Teatro*. Santiago del Estero: Ediciones Conciencia Nacional.
- Demaría, Laura (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Dosse, Francois (2009). *Paul Ricoeur - Michel de Certeau. La historia entre el decir y el hacer*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dubatti, Jorge (2002). *Teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.

- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Baja California: Libros de Godot.
- García Barrientos, José-Luis (2013). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México DF: Paso de Gato.
- Giddens, Anthony (1995). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jauss, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Kadir, Djelal (2002). “Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada” en José Enrique Martínez Fernández (ed.): *Estudios de literatura comparada. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. León: Universidad de León.
- Morin, Edgar (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen I*. Buenos Aires: Galerna - Instituto Nacional del Teatro.
- Quiroga, Oscar Ramón (2004). “Los juegos de Pedro” en *Revista Otra Boca - Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán*, Vol. 1, N° 1.
- Ricoeur, Paul. (2000). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rithner, Juan Raúl (2007). “La aldea de Refasí” en *Dramaturgos de la Patagonia Argentina*. Buenos Aires: Argentores.
- Saccoccia, Hugo (1994). *Pioneros*. Neuquén: Fondo Editorial Neuquino.
- Strindberg, Augusto (1945). *El viaje de Pedro el afortunado*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Subercaseaux, Bernardo (2002). “Escenificación del tiempo histórico (Nacionalismo e integración)” en *Cuadernos de Historia de la Universidad de Chile*, N° 22.
- Tossi, Mauricio (2014). “La Aldea de Refasí: el teatro infantil rionegrino en la reapertura democrática” en *Argus-a. Artes & Humanidades*, Vol. III, N° 12.
- Tossi Mauricio (2019). “Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino” en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, Vol. 10, N° 20.
- Turner, Víctor (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.