

**TESIS SOBRE LA URGENCIA EN LA DRAMATURGIA ARGENTINA
CONTEMPORÁNEA: ORIENTACIONES CARTOGRÁFICAS Y
GEOPOÉTICAS EN PERSPECTIVA REGIONAL¹**

THESIS ON URGENCY IN CONTEMPORARY ARGENTINE
DRAMATURGY: CARTOGRAPHIC AND GEOPOETIC
ORIENTATIONS IN A REGIONAL PERSPECTIVE

Mauricio Tossi

Universidad Nacional de las Artes / CONICET, Argentina

mauriciotossi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5144-2544>

RESUMEN: El sugerente desarrollo teórico y escénico de la década de 1990 en Argentina, con foco en el teatro con intertexto posmoderno, intervino en la formación de un canon nacional. Sin embargo, junto con la intención de experimentar en estéticas fragmentarias y deconstructivas, en distintos territorios descentralizados del país urgía el afianzamiento de dramaturgias que integraran a sus estructuras poéticas las tesis sociales de una crisis económico-política invisibilizada por los dispositivos de poder neoliberales en auge. Por consiguiente, en este artículo revisitamos de manera crítica estos paradigmas con el objetivo de analizar las condiciones geopolíticas de un saber artístico situado y, desde

¹ Este artículo es resultado parcial del proyecto de investigación PIP-CONICET 2022-2024, código 11220210100140CO, dirigido por el Dr. Mauricio Tossi y radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

este encuadre, proponer orientaciones geopoéticas que expliquen aspectos centrales de esta problematización en las regiones Patagonia y noroeste, en el periodo 1990-2002.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia, República Argentina, estudios regionales, geopoética, tesis sociales.

ABSTRACT: The suggestive theoretical-scenic development of the nineties in Argentina, especially the perspectives on a theatre with postmodern intertext, participated in the formation of a national canon. However, in addition to experimenting with fragmentary and deconstructive aesthetics, in different decentralized territories of the country there was an urgent need to strengthen dramaturgies that integrated into their poetic structures the social theses of an economic-political crisis made invisible by the rising neoliberal power. Therefore, in this article we critically review these paradigms, aiming to analyze the geopolitical conditions of a situated artistic knowledge and, from this perspective, propose geopoetic orientations that explain central aspects of this problematization in the Patagonia and Northwest regions, during the period 1990-2002.

KEYWORDS: dramaturgy, Argentine Republic, regional studies, geopoetic, social theses.

Recibido: 2 de agosto de 2024

Aceptado: 26 de septiembre de 2024

1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA: ¿AÚN PODEMOS “DECIR LO IMPORTANTE”?

La década de 1990 constituyó para el campo escénico argentino en general y para el desarrollo teórico-disciplinar en particular una fase histórica de consolidación poética, epistemológica y metodológica. Algunos indicios de este período de afianzamiento se

observan en tres esferas interactivas, las que a su vez pueden leerse como prácticas de resiliencia frente a la hegemonía de políticas neoliberales de esa etapa. Básicamente, estas esferas pueden objetivarse en: a) el fortalecimiento académico de las carreras de artes escénicas universitarias o de nivel superior y, consecuentemente, el arraigo de programas de investigación que iniciaron un lento pero sostenido avance sobre los desafíos gnoseológicos asociados con el pensamiento/acción teatral; b) el despliegue de numerosas editoriales especializadas en ciencias humanas y artes, las que posibilitaron reforzar una rica tradición intelectual local, mediante la vigorización de traducciones de teóricos, dramaturgos y directores escénicos extranjeros, así como la publicación de ensayos historiográficos, estéticos y críticos de autores y artistas nacionales; c) la institucionalización de políticas culturales focalizadas en el teatro, a través de la promulgación en 1997 de la Ley n° 24.800 (o Ley Nacional del Teatro) y el inicio de los debates regionales sobre las leyes provinciales de teatro habilitadas por el marco legal precitado, con objetivos centrados en la promoción del arte dramático y aplicable a todas sus modalidades creativas e, incluso, con impacto económico directo en el desarrollo de planes de formación escénica y en la edición (plasmada en libros y colecciones temáticas, revistas de divulgación, antologías, etc.) de producciones teatrales y discursos poético-conceptuales regionales.

En este contexto de fortalecimiento y promoción de las artes escénicas, distintas líneas de investigación hermenéuticas e historiográficas disciplinares se suman a este momento de consolidación. Desde este punto de vista, por ejemplo, un reconocido teórico e intelectual “faro” de este proceso, Osvaldo Pellettieri, evalúa y clasifica a esta etapa como un tercer período en el desarrollo de la historiografía del teatro argentino², fase que denomina “neohistoricista” (2005, p. 14). Este avance, que coincide con otros progresos conceptuales y metodológicos en el área, se caracteriza por la construcción de un aparato epistémico estratégico y orgánico que responde a la heterogeneidad de

² Para el citado autor, las dos etapas anteriores aluden: primero, a una fase “impresionista” (1900-1930), con trabajos sin rigurosidad técnico-disciplinar; segundo, a una fase “historicista” (1940-1950), en las que recién se funda un campo de conocimiento con las cualidades de unicidad, singularidad y preteridad necesarias (Pellettieri, 2005, pp. 15-16).

los fenómenos escénicos contemporáneos; esto último con base en una coherente apertura nocional y metódica, gestada –al mismo tiempo– en el marco de un agudo y contradictorio proceso de democratización, luego de amplios períodos de dictaduras³. En efecto, el programa neohistoricista concebido por Pellettieri para la historiografía del teatro en Buenos Aires operó, durante la década de 1990, como un cambio de paradigma, en tanto ordenó y estructuró las condiciones necesarias para el desarrollo del conocimiento historiográfico local, al reformular sus objetos de estudio, enfoques teóricos y orientaciones metodológicas.

En correlación directa con estos progresos en el área historiográfica, en los años ‘90 la teoría general del teatro en Argentina robustece (ya sea, por medio de adhesiones u objeciones epistémicas) su diálogo con el formalismo sistémico, la semiótica, el psicoanálisis, la estética de la recepción, el posestructuralismo, la filosofía del teatro, entre otros encuadres conceptuales. Sin embargo, en lo singular de la teoría y la crítica de la dramaturgia se asienta la perspectiva posmoderna del análisis textual y escénico, con el fin de explicar y comprender las formas dramáticas emergentes que, entre otras cualidades, refutan o cuestionan los fundamentos de valor de la escena moderna rioplatense; esto es, desde un marco neohistoricista precitado, los basamentos del “realismo reflexivo argentino” y las neovanguardias, junto a sus múltiples continuidades y variaciones. Por lo tanto, desde el discurso historiográfico, el campo teatral de Buenos Aires del período posdictatorial forja, por un lado, una fase complementaria a los procesos de modernización escénica descritos para la región metropolitana; y por otro, una nueva secuenciación diacrónica: el “teatro emergente” (Pellettieri, 2001, p. 455), caracterizado por diversas tendencias y concepciones: i) teatro de desintegración, ii) teatro de resistencia, iii) teatro de parodia y cuestionamiento, iv) performance, entre otras formas. Sobre estas modalidades del teatro emergente, Pellettieri afirma:

³ Es importante indicar que, desde el año 1955 y hasta 1983, la República Argentina vivió numerosos procesos dictatoriales, los que –sin duda– actuaron en detrimento de ciertos campos de saber, entre otros, en la teoría e historiografía de las artes escénicas.

Quizá lo único que une a la mayoría [de estas tipologías] es su actitud “no moderna”, el cuestionamiento al teatro argentino moderno realista que comenzó en los treinta y se afirmó en los sesenta, a pesar lo cual hay entre ellos diferencias dado que algunos teatristas emergentes incluyen procedimientos y, a veces, hasta la ideología realista en sus textos y puestas. [...] El teatro de intertexto posmoderno ha permitido examinar de “otra manera”, críticamente, las textualidades modernas que hasta ayer parecían satisfactorias [...] La posmodernidad ha permitido reparar en que cada uno puede hacer “su” historia sin supuestos únicos, sin metas utópicas que vuelvan a inducirnos a creer que el teatro “va a salvar al país”. Se han superado los determinismos, asumiendo las limitaciones de la función del crítico y del historiador. (2001, pp. 455-456)

Este sugerente apartado histórico y hermenéutico acompañó, de forma asimétrica, pero efectiva, a los procesos de creación, análisis y legitimación de las heterogéneas y “complejas” (Morin, 1994, p. 89) prácticas dramatúrgicas desarrolladas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante toda la década de 1990 y, por los motivos que posteriormente comentaremos, se extendió como dispositivo nocional de referencia para el estudio de las prácticas escénicas de otras regiones del país.

En este plano de la presentación es oportuno aclarar que el presente artículo no tiene por objetivo ponderar los impactos críticos y poéticos de estas teorías en el campo artístico porteño. Por el contrario, en esta oportunidad nos proponemos reflexionar sobre dos específicos ejes de problematización que estos afianzamientos gnoseológicos generaron: primero, nos preguntamos por las condiciones geopolíticas de conocimiento sostenidas en estos constructos teóricos, en especial, sobre la preceptiva de una semántica fundada en la “desintegración” (Rodríguez, 2001, p. 463) de los relatos de certeza y de las tesis sociales; segundo, y consecuentemente con lo anterior, ¿qué vinculación nocional y procedimental se puede establecer entre esta teoría dramatúrgica,

estructurada en función de la praxis escénica capitalina, con las creaciones poéticas de los teatros regionales? De manera puntual, en los marcos de producción socioartísticos y políticos de las zonas descentralizadas del país, ¿cómo se configuró el imperativo estético de una semántica desintegradora en los relatos escénicos?

Un modo de sustanciar esta problematización consiste en recuperar un debate público que puede leerse como uno de los efectos de los encuadres reflexivos precitados. Nos referimos a la polémica gestada en el 2007 entre dos referentes significativos de la dramaturgia porteña: Griselda Gambaro y Rafael Spregelburd. En un intento de síntesis, podríamos señalar que ambos escritores y teatristas –representantes del “viejo teatro” (o escena modernizadora de los ‘60) y del “nuevo teatro” (o escena emergente de los ‘90), respectivamente–, confrontaron sus posiciones intelectuales sobre las condiciones de posibilidad que la dramaturgia contemporánea tiene para “decir lo importante”.

A partir de una entrevista a Spregelburd editada el 14 de abril de 2007 por la Revista *Ñ* del diario *Clarín*, Gambaro, el día 05 de mayo de 2007, publica en el mismo medio periodístico una nota titulada “Decir lo importante”, en la cual cuestiona uno de los aspectos interpretativos del ideologema planteado por el joven dramaturgo. Dice:

Rafael Spregelburd declara en su reportaje “que su generación ha logrado recuperar una situación gozosa para el teatro, liberado del imperativo de *decir lo importante* de los 80, un teatro que propone un encuentro festivo, pero de enorme responsabilidad con el presente”. Me permito hacer un recorte a la frase para reflexionar sobre aquello de *decir lo importante*. Me pregunto: si se escribe teatro (se pone en escena) para no decirlo, ¿de qué se ocupa el teatro?, ¿de qué habla? (Gambaro, 2014, p. 165)

Los fundamentos críticos desplegados por la autora actualizan el clivaje generacional (viejo *versus* nuevo) sobre el que el neohistoricismo y sus derivaciones teóricas también diseñaron ciertos posicionamientos conceptuales, así como al perviviente dilema sobre

la función ideológica y comunicacional de la escena⁴. En los términos de Gambaro, un teatro que revitalice su cariz festivo no puede “abjurar de su trascendencia” sin sospechas de “banalidad” (2014, p. 165). Por esto, la diatriba de la citada dramaturga y novelista, cierra con la siguiente afirmación:

El teatro es muchas cosas, entre ellas ideológico, aunque Spregelburd use la palabra, supongo, refiriéndose a ese teatro donde las ideas son un peso moroso en la ficción. Sin embargo, en términos generales, ficción e ideología vienen juntas [...] También la ideología nos revela cuando rechazamos “decir lo importante”. Que se haga bien o mal es otro asunto. El teatro es una experiencia lúdica, pero el juego se banaliza si callamos lo importante como un valor que la sociedad no necesita. (2014, p. 167)

Por su parte, Spregelburd, quien ha sido calificado por una fracción de la crítica y la historiografía neohistoricista como uno de los artistas representativos del “teatro de desintegración” (Rodríguez, 2001, p. 464), esto último por los aires de familia que su obra plantea respecto de las variantes del teatro con intertexto posmoderno, responde al debate iniciado por la dramaturga de la “vieja” tendencia con dos argumentos a destacar. Por un lado, acentúa las tensiones generacionales entre las miradas poéticas sobre lo discursivo, dado que –de cierto modo– le reclama a Gambaro reproducir en él lo que con ella se hizo en la década de 1960⁵. Por otro, refuta con pluralidad radical y con una perspectiva antitotalizadora la ontología (certera, unívoca y racional) que la escritora le ofrece a lo “importante”, descrito como un basamento diegético para lo ideológico-comunicacional. Al respecto, Spregelburd (2007) señala:

⁴ La posición crítica de Gambaro hacia la postura desintegradora del discurso en el “teatro emergente” ya había sido expresada en varias oportunidades. Véase: Irazábal, Federico. (2001). “Los tejidos de la historia. Entrevista a G. Gambaro, E. Pavlosky y D. Veronese”. *Revista Picadero*, núm. 4, pp. 3-6.

⁵ La historiografía neohistoricista de Pellettieri ha recuperado, entre otras fuentes, la polémica entre posiciones modernizadoras con base realista y las posiciones neovanguardistas con base en la absurdidad, producidas en el año 1966, a partir del estreno de la obra *El desatino* de Griselda Gambaro.

Cuando nos referimos a «lo importante», la pregunta básica es quién es el que determina qué es lo importante, y por lo tanto, cuál es el deber de los artistas dentro de un panorama dominado políticamente por «lo importante como acuerdo comunitario», cuando esto es definido por el sentido común, un sentido que, creo yo, anula precisamente «los sentidos». Un sentido que es justamente el que el teatro verdaderamente comprometido pretende desenmascarar y evidenciar como una construcción del discurso del poder, que es por lo menos cuestionable.

Para el “joven” dramaturgo, la banalidad asignada a su pensamiento es –en su lógica deconstructiva– un posicionamiento que se gesta precisamente por no cuestionar la estructura reproductiva que anida en lo “importante” consensuado.

Por consiguiente, recuperamos las preguntas-motor del problema expuesto en párrafos anteriores a la luz de este debate poético-ideológico, concebido en el centro geocultural de la producción y legitimación de un sistema de pensamiento escénico que, con razonamientos lógicos y anclajes filosóficos renovadores, pero también con contradicciones punzantes, participó de un canon dramaturgico aplicado a toda la “escena argentina”, sin diferenciaciones artístico-territoriales sobre cómo y cuándo “decir lo importante” en los relatos escénicos.

2. LA HUIDA DE LAS TESIS SOCIALES: UN IMPERATIVO TEÓRICO A HISTORiar Y “LUGARIZAR”

En el contexto de consolidación del campo artístico e intelectual del teatro argentino durante la década de 1990 podemos visitar numerosas fuentes primarias (ensayos teóricos, críticas académicas y periodísticas) que, entre otras cualidades, ofrecen datos y orientaciones explícitas respecto de cómo se afianzó un canon analítico y consagrador en relación con las dramaturgias de intertexto posmoderno. Sin embargo, por razones de economía argumentativa y estrategia de estudio, delimitamos

una huella gnoseológica que nos permitirá ahondar en el objeto-problema acotado; puntualmente, nos referimos a la teorización escrita por Osvaldo Pellettieri en 1998 sobre las tensiones productivas y dialógicas entre modernidad y posmodernidad en el teatro argentino. A partir de estas reflexiones, las que operaron como un texto-modelo para la hermenéutica y ponderación artística de diferentes prácticas escénicas del amplio y complejo territorio nacional, podemos avanzar en nuestro objetivo de comprender las condiciones geopolíticas de estos saberes y, a su vez, revisar cómo se abordaron los imperativos semánticos de la desintegración o del “decir lo importante” en determinadas zonas teatrales descentradas o periferizadas de nuestro país.

En el citado ensayo teórico, Pellettieri (1998) expone una duda epistémica sagaz y contemporánea. Esta actitud de sospecha se materializa, fundamentalmente, en la hipótesis que estructura su reflexión. Según el autor, las instancias de modernización del teatro argentino (léase, el teatro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) se produjeron en dos fases: los años 1930 y 1960. En ambas etapas la condición moderna desplegada se proyectó hacia una “modernidad marginal”, puntualmente, “porque se quedó en los ‘bordes’ de la modernidad europea, y su peculiaridad fue que no generó una vanguardia que pretendiera incluir al teatro dentro de las prácticas sociales” (p. 151). No obstante, esta modernización coincide con la desarrollada en los países centrales por el robustecimiento de un teatro de arte metropolitano y por el fracaso en la consecución material de una utopía social o revolucionaria. Con base en este antecedente historiográfico, y ante las formas poético-emergentes del teatro porteño de los años ‘90, Pellettieri se pregunta: “¿Existirá un posmodernismo de los excluidos o, en todo caso, de los marginados de la posmodernidad? [...] ¿Pasará con la posmodernidad lo que ya ha sucedido con las modernizaciones que generalmente hemos aceptado acríticamente dejando de ser lo que éramos para pasar a ser como los otros?” (1998, p. 147).

A partir de este interrogante-motor, y con apoyo en las nociones de Jorge Dotti (1993, pp. 3-8), el autor plasma su duda epistémica en el supuesto de una posmodernidad “indigente” y, desde allí, analiza sus consecuencias en el campo escénico porteño. Algunas características locales de lo posmoderno indigente se inscriben en el contexto

de las políticas neoliberales sedimentadas durante el período 1989-2001⁶, en tanto, se acrecienta el carácter hegemónico del mercado, aunque en el encuadre de una geopolítica “orillera” y con evidente retraso respecto del impacto de lo mercantil en el primer mundo. Por los efectos culturales de esta “liquidez”, la lógica de mercado ha logrado camuflar o invisibilizar la noción moderna de “crisis” (Pellettieri, 1998, p. 154), incluso, como analizaremos posteriormente, en circunstancias sociopolíticas y económicas lacerantes o urgentes.

En consecuencia, la matriz histórica de una modernidad marginal se correlaciona con la emergencia de una posmodernidad indigente. O sea, para Pellettieri, estas correspondencias (dialógicas y productivas) se explican por uno de los procedimientos metodológicos centrales de la corriente neohistoricista: la clasificación de las formas escénicas evolutivas a partir de “sistemas”, considerando sus cambios y continuidades en los ejes diacrónico (o historia artístico-interna) y sincrónico (o contactos con las series sociales externas)⁷. De este modo, el citado autor sistematiza el devenir poético de esta modernidad marginal, junto con su acepción del teatro como una praxis crítico-discursiva y, por ser tal, predicadora de una tesis de mundo (ya sea tácita o explícita, constructiva o nihilista).

Esta evolución –tripartita, tal como lo establece el modelo teórico– presenta: primero, un “momento moderno existencial” (Pellettieri, 1998, p. 151), cuya semántica de la alienación coincidió con las experimentaciones porteñas del realismo reflexivo y las neovanguardias durante la década de 1960; segundo, un momento moderno “político” (Pellettieri, 1998, pp. 151-152), fundado en el ímpetu de las transformaciones e idearios revolucionarios de la izquierda o del movimiento peronista desde finales de la década de 1960 y hasta mediados de los años ‘80, esto último, a través de la hibridez

⁶ Esta etapa histórico-política del país incluye las presidencias de Carlos S. Menem (1989-1999) y de Fernando de la Rúa (1999-2001), hasta el llamado “Argentinazo”, esto es, el cimbronazo económico y socio-institucional de los días 19 y 20 de diciembre de 2001.

⁷ En contraposición a una acepción estática de la “tradición”, un “sistema” se define como un “conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya nota dominante es su dinamismo, su constante evolución” (Pellettieri, 2001, p. 14).

de procedimientos absurdistas, realistas y de otras tendencias, siempre surcado por los regímenes dictatoriales de turno; tercero, y como consecuencia de lo anterior, un “momento de intertexto posmoderno” (Pellettieri, 1998, p. 152), instaurado en el pesimismo, el simulacro, la ambigüedad, la parodia por collage, el cuestionamiento a las metas racionalistas y modernizadoras previas y, claramente, afiliado a la huida de los relatos de verdad o tesis estructurales sobre el mundo circundante.

Las vinculaciones sistémicas, dialógicas y productivas entre un teatro de una modernidad marginal y/o de una posmodernidad indigente le permiten a Pellettieri, una década antes, explicar la polémica generada entre Gambaro y Spregelburd sobre cómo “decir lo importante”. En efecto, cuando buscamos correlacionar de manera temporal los ideogramas de este debate, el citado historiador nos recuerda una posible interpretación del problema: el tópico de la “desintegración”, asociado al teatro de intertexto posmoderno:

[...] toma del absurdo lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del lenguaje como ente psicológico. Pero no pretende demostrar nada, cree que el sentido del texto, que es absolutamente arreferencial, lo debe aportar casi en forma exclusiva el espectador. [...] Los personajes son pasajeros de una pesadilla. Todo esto dentro de lo fragmentario de la intriga, que contrasta con la ilusión de totalidad de los textos de la neovanguardia... (1998, p. 159)

En suma, desde este enfoque del problema, Gambaro (una autora representativa de la neovanguardia absurdista en Buenos Aires durante los años '60) y Spregelburd (un dramaturgo modélico de la emergencia del teatro con intertexto posmoderno en la década de 1990) forman parte de una misma genealogía o lógica sistémica, aunque, evidentemente, con posiciones y relaciones de posición diferenciables respecto de los “giros” de un teatro con competencias reflexivas, predicativas y simbólicas dentro de su propia historia interna.

Por efecto de su estrategia neohistoricista, Pellettieri devela una constante o invariable “polémica oculta” (1998, p. 155) a la que en este ensayo entenderemos como una “estructura de sentimiento” (Williams, 2012, p. 41), caracterizada por la confrontación entre los fundamentos de valor emitidos por agentes o prácticas de un teatro de la modernidad marginal (la “vieja” escena predicativa y ejemplificante) y de un teatro de la posmodernidad indigente (la “nueva” escena festiva y subjetivante). Sin embargo, es oportuno observar que esta “polémica oculta”, tanto en el devenir histórico-conceptual plasmado por Pellettieri como en el debate de ideas estéticas “desocultado” por Gambaro y Spregelburd⁸, se gesta desde un enfoque ontológico del arte, pues sus múltiples puntos de vista se circunscriben al dilema: ¿qué es el arte?, o en este singular caso, ¿qué es el teatro?

Asumir los fundamentos de valor, las condiciones de producción y las asimetrías geoculturales asociadas a la “polémica oculta” formulada por Pellettieri requiere, desde nuestro horizonte de lectura, recuperar los postulados de Nelson Goodman (1990) cuando afirma: “Si todos los intentos de contestar la pregunta «¿qué es el arte?» acaban típicamente en frustración y en confusiones, tal vez –y como tantas veces acontece en filosofía– haya que plantear que la pregunta no es la adecuada” (p. 87). En otros términos, esta disyuntiva conlleva al conocido desplazamiento filosófico-analítico goodmaniano, el que afirma: “En los casos más cruciales, la pregunta pertinente no es «¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte?» sino «¿cuándo hay una obra de arte?»” (p. 98). La tensión o el giro⁹ desde los enfoques ontológicos del arte hacia la apertura de distintas perspectivas situacionales o geopolíticas del hacer y comprender

⁸ Es oportuno aclarar que, además del ejemplo citado sobre Gambaro/Spregelburd, en distintas regiones del país existen numerosos debates públicos que confirman el supuesto de una persistente “polémica oculta” respecto de los dilemas poéticos sobre la capacidad y funcionalidad predicativa del teatro.

⁹ Recuérdese que en la teoría de Goodman esta tensión o giro se expresa en la confrontación entre un arte purista (supuestamente desprovisto de los mecanismos de representación tradicionales, entre otros, la cualidad mimético-predicativa de las tesis dramaturgias realistas o neovanguardistas) y un arte con ineludible competencia simbólica. Desde este foco, los términos de un arte “festivo”, “lúdico”, “banal”, “libre de imperativos”, entre otros aspectos ontológicos del teatro enunciados por Spregelburd y Gambaro en su debate, poseen aires de familia con las formas de arte purista o simbólico conceptualizadas por el citado filósofo.

el arte, objetivado por Goodman y luego ampliado por otros encuadres¹⁰, nos habilita a contrastar el ejercicio de neohistorización efectuado por Pellettieri con un inexcusable ejercicio de “lugarización”.

Apelamos al precitado concepto siguiendo los aportes de Zulma Palermo (2012), el cual surge de su diagnóstico crítico –compartido con otros importantes referentes del tema (por ejemplo, Mignolo, 2013)– sobre las geopolíticas del conocimiento en las literaturas regionales. Así, “lugarizar” es

dar valor a lo local no en el sentido de los regionalismos tradicionalistas persecutores de una esencia originaria de las identidades, ni una correspondencia irreductible entre espacios “interiores” de otro mayor, el estado nacional, sino de la reconfiguración de los procesos por los cuales, en la cultura local, las subjetividades se han construido a través de narrativas dependientes de procesos de colonialidad específicos. (p. 68)

Este posicionamiento se configura a partir de la puesta en crisis de dos conceptos correlacionados: primero, la impugnación a la acepción esencialista y homogeneizadora del constructo “región”; y segundo, a la noción de “canon”, entendido como “regulaciones prescriptivas sustentadas por el poder de un conocimiento único” (Palermo, 2012, p. 63). En suma, a la requerida historización de las prácticas artísticas y culturales, Palermo (2012) propone además “lugarizar”, o sea, profundizar en un conjunto de operaciones críticas sostenidas en: a) la atención densa y reflexiva sobre las formaciones microculturales que “producen saberes por la auto-observación social” (p. 69); b) la reintegración del conocimiento a su prefiguración en un *locus* de enunciación diferencial, dinámico y poroso; c) la erosión de las “diferencias coloniales” y su impacto en el quehacer teórico-regional (p. 70); d) la promoción de genealogías

¹⁰ Por ejemplo, las postulaciones sobre el arte desde la filosofía analítica de Arthur Danto o las teorías de la institucionalización del arte propuestas por George Dickie, entre otros.

artísticas dislocadas, descentralizadas o por fuera de los márgenes del olvido y la invisibilización instauradas por las teorías hegemónicas, entre otras líneas de acción¹¹.

Por consiguiente, el canon neohistoricista formalizado por Pellettieri para la escena porteña de los años '90, en cuya base se sistematiza una “polémica oculta” sobre los dilemas ontológicos y genealógicos del teatro con competencias predicativas y simbólicas, es decir, un teatro con capacidad para “decir lo importante” tal como lo ejemplifica el debate Gambaro/Sprebelgurd, exige a la luz de una geopolítica del conocimiento “lugarizar” esta teoría para evitar caer en reduccionismos infecundos o en lo que –siguiendo Bourdieu et al. (2008, p. 84)– podríamos llamar una epistemología similar o mimetizada, esto es, desatender la preocupación o guardia gnoseológica obligatoria en toda producción de conocimientos sociales, respecto de la transposición directa o mecánica de saberes desterritorializados.

De manera tácita, las argumentaciones de Palermo dialogan con una recordada proposición teórico-metodológica de Walter Mignolo (1991) cuando dice: “la teoría de la literatura es la teoría de una literatura” (p. 105). Entonces, por efecto de estas contribuciones, reformulamos nuestras preguntas planteadas en la problematización inicial, con el fin de “lugarizar” el modelo teórico provisto para las formas emergentes del teatro con intertexto posmoderno en la ciudad de Buenos Aires y su aplicabilidad a otros campos artísticos del país. Con este enfoque, buscamos interrumpir el ejercicio de una epistemología similar o mimética que, entre otras cualidades, ha convertido al precitado constructo teórico en un canon que homogeniza a la “escena nacional”, incluso, con incumbencia en los criterios de legitimación estética sistematizados en políticas público-regionales. Por ende, ¿cómo analizar en las prácticas dramatúrgicas de los teatros regionales o “periferizados” de Argentina el imperativo poético de una semántica desintegradora, o sea, antitotalitaria en su configuración discursiva, con rechazo de lo simbólico-referencial y de las múltiples formas de predicación de tesis sociales, entre otros recursos posmodernos? Este imperativo es el resultado de un

¹¹ Para ampliar en esta propuesta nocional, junto a otros temas relacionados, véase Palermo (2005).

presupuesto teórico y consagradorio que, por lo dicho, ¿se funda en la naturalización de una “deferencia colonial”? Si los dispositivos escénicos de Buenos Aires adoptaron una modernidad marginal o la posmodernidad indigente, según la lectura neohistorista de Pellettieri, ¿qué grado de marginalidad o indigencia se refracta en un esquema de nación con una profusa sedimentación de los otros-interiores o “alteridades históricas” (Segato, 2007, p. 37)? ¿Las condiciones de vida en las zonas periferizadas le permiten a su praxis dramaturgica huir de las tesis sociales, realistas o simbólicas?

Para indagar en estos interrogantes, optamos por desarrollar algunas de las estrategias metodológicas planteadas por Palermo respecto de la “lugarización”, junto a otras operaciones analíticas que nos ayudarán a explicar y comprender cómo operó este canon sobre el “decir lo importante” en zonas geoculturales descentradas del país, con interpelaciones económicas, político-comunitarias e imaginarias objetivamente distintas a las vividas en la capital nacional.

3. TESIS DRAMATÚRGICAS SOBRE LA URGENCIA: MAPAS Y LINEAMIENTOS GEOPOÉTICOS DE LA PATAGONIA Y EL NOROESTE ARGENTINOS (1990-2002)

El paradigma interpretativo de un teatro con intertexto posmoderno –aquí ejemplificado en las conceptualizaciones de Pellettieri– se reprodujo a través de lo que Pablo Heredia (2007) denomina como “operación regionalista”, esto es, un mecanismo histórico-cultural por medio del cual “el centro articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrífugamente hacia él mismo” (p. 160). Este devenir centrípeto aplicado a la heterogeneidad de prácticas dramaturgicas zonales nos permite discutir un cariz de la geopolítica del conocimiento teatral desarrollado en los territorios que analizamos, pues, como señala Walter Mignolo (2013):

La colonialidad del poder es el dispositivo que produce y reproduce la *diferencia colonial*. La diferencia colonial consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlos en sus faltas o excesos, lo cual marca

la *diferencia* y la inferioridad con respecto a quien clasifica. La *colonialidad del poder* es, sobre todo, el lugar epistémico de enunciación en el que se describe y se legitima el poder. (p. 39)

Por consiguiente, advertidos sobre esta gnosis centrípeta y diferencial, podemos releer múltiples premios, festivales escénicos y concursos dramáticos, así como críticas periodísticas, entrevistas a creadores y ensayos académicos territorializados en distintos puntos geoculturales del país, pues estas huellas documentales¹² confirman que los fundamentos de valor de la teoría de un “teatro emergente”, con sustento en intertextos posmodernos, operaron de manera activa en el canon escénico nacional de la década de 1990¹³, aunque con evidente resistencia en ciertas posiciones y relaciones de posición artísticas. Entonces, regidos muchas veces por clasificaciones e identificaciones epistémico-diferenciales, los procesos de consagración, promoción cultural y reflexión sistemática sobre las dramaturgias descentralizadas multiplicaron las “polémicas ocultas” relacionadas con la condición ontológica y/o situacional del teatro, junto a sus competencias predicativas sobre lo “importante”.

¹² Para ejemplificar este proceso de canonización, tomamos como ejemplos los primeros 10 números de la *Revista Picadero*, editada desde el año 2000 por el Instituto Nacional del Teatro (Ley n° 24.8000), una publicación que logró una destacada difusión de ejemplares gratuitos en todas las regiones escénicas del país. En este consagratorio proyecto editorial, gestado sobre los resultados artísticos de la década de 1990, podemos leer numerosas entrevistas, críticas y artículos de reflexión sobre la “polémica oculta” asociada a la producción de tesis sociales y a su capacidad discursiva o predicativa del teatro en distintos puntos geoculturales del país. A su vez, es factible conocer algunos documentos que apoyaron o refutaron la consolidación de un teatro con intertexto posmoderno como diferencial epistémico. Entre otros, se puede leer: a) Irazábal, Federico. (2001). “La nueva dramaturgia o la fragmentación del sentido”. *Revista Picadero*, núm. 4, pp. 7-9; b) Durán, Ana. (2001). “La crítica frente a estéticas renovadoras: el desmadre”. *Revista Picadero*, núm. 5, pp. 12-13; c) Figueroa, Jorge. (2002). “Desde Tucumán, Los corderos de D. Veronese”. *Revista Picadero*, núm. 7, 2002, pp. 6-7; d) Dubatti, Jorge. “Reflexiones sobre lo nuevo en el teatro argentino actual”. *Revista Picadero*, núm. 7, pp. 16-17; e) Halac, Gabriela. (2003). “Dialogar con Finzi en ningún lugar”. *Revista Picadero*, núm. 8, p. 32; f) Passarini, Miguel. (2004). “En el liberalismo económico, la pareja, un concepto al borde de la quiebra”. *Revista Picadero*, núm. 9, pp. 32-33; g) Tossi, Mauricio. (2004). “El cuerpo en escena”. *Revista Picadero*, núm. 10, pp. 20-21; h) Irazábal, Federico. (2004). “Discurso artístico vs. Discurso del mundo”. *Revista Picadero*, núm. 10, pp. 6-8; entre otros.

¹³ Este proceso de teorización y legitimación se extiende más allá de la década de 1990, incluso, obtiene afianzamientos o nuevas reversiones luego de la crisis político-representacional del año 2001. No obstante, esta fase histórica exige otras perspectivas de estudio que no abordaremos en este artículo.

Un modo de eludir la capacidad reproductiva de este canon y su correlativa operación regionalista –en los términos ya citados de Pablo Heredia– es siguiendo las estrategias críticas planteadas por Palermo. Es decir, en esta instancia de la investigación nos proponemos “lugarizar” las prácticas dramatúrgicas de dos regiones artísticas del país que comparten un mismo régimen de periferyzación cultural y analítica: la Patagonia y el noroeste argentinos, durante el período 1990-2002¹⁴.

La relocalización de los saberes y la atención densa sobre las micropoéticas del norte y el sur argentinos, fundados en la revisión de sus filiaciones, habilita al desarrollo de una estrategia comparada que denominamos “nodos dramatúrgico-regionales” (Tossi, 2023, p. 56). Esta operación analítica tiene por objetivo diseñar campos de fuerzas materiales y poéticas que conecten territorialidades escénicas periferyzadas y homogeneizadas¹⁵, con el fin de aportar a la formación de genealogías “otras” o fronterizas respecto de los discursos teórico-culturales centralizadores, esto último mediante el estudio crítico de diferenciaciones geoartísticas y de solidaridades organizacionales específicas. Así, un nodo dramatúrgico-regional es un procedimiento técnico para el anudamiento y puesta en filiación de prácticas escriturales del teatro que permiten explicar y comprender los singulares modos de cohesión y articulación de la escena según sus *loci* de enunciación regional, en tensión con lo supranacional.

Con base en esta estrategia metodológica, acotamos la exploración sobre las dramaturgias de la Patagonia y el noroeste argentinos (período 1990-2002) en los siguientes criterios de selección:

¹⁴ Esta periodización se funda en dos motivos centrales: primero, porque de manera convencional el año 1990 delimita un cambio productivo en la emergencia del teatro de intertexto posmoderno en CABA y su consecuente desarrollo teórico y proyección hacia otras regiones del país; segundo, porque la secuencia temporal 1990-2002 nos permite correlacionar los fundamentos de valor poético de las dramaturgias de la Patagonia y el noroeste con la llamada “desertización social” (Bohoslavsky, 2008, p. 49) causada por el desfallecimiento del modelo estadocéntrico y la implementación de los programas neoliberales en el país (1989-2003).

¹⁵ Un ideologema tradicional y sustancialista de la homogeneización del arte argentino producido en zonas periferyzadas es la llamada “literatura del interior” o “teatro del interior”, o sea, constructos de una diferencia colonial y epistémica que actúan sobre las formaciones de alteridad histórica, tal como se ha demostrado en estudios previos: véase, Tossi (2023).

- a) Dramaturgias que, por sus “fundamentos de valor” (Dubatti, 2002, p. 65), participen de manera directa o indirecta en la “polémica oculta” precitada, según sus particulares *loci* de enunciación poético-regionales.
- b) Dramaturgias que, por sus procedimientos morfotemáticos y orientaciones “geopoéticas”¹⁶, permitan analizar la formación de tesis sociales sobre lo “urgente” en sus respectivos territorios, a través de una “lugarización” de lo marginal/moderno y de lo indigente/posmoderno.

Esta delimitación del objeto-problema exige, al mismo tiempo, una demarcación de la noción de tesis en la estructura histórico-poética denominada drama moderno. Desde este punto de vista, seguimos a Dubatti (2009) cuando señala:

El drama moderno opera como mimesis realista en tanto posee la capacidad de someter los mundos poético-ficcionales al régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. Es discursivo porque se basa en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, no cuestiona la posibilidad de contar con un alto caudal lingüístico: la acción verbal es un componente insoslayable de su poética, a veces más relevante que la acción física. Es expositivo porque los intercambios verbales son puestos al servicio de la exposición redundante de una tesis, del análisis, conocimiento y predicación sobre el mundo. (p. 39)

Estos abordajes nocionales y criterios de selección, aplicados sobre las fuentes textoscénicas documentadas¹⁷ durante la etapa exploratoria de la presente investigación,

¹⁶ En relación con este concepto, Michel Collot (2015) afirma: “El término *geopoética* me resulta capaz de designar a la vez una *poética* –un estudio de las formas literarias que modelan la imagen de los lugares– y una *poiética* –una reflexión sobre los vínculos que unen la creación literaria y el espacio” (70).

¹⁷ A la fecha, el trabajo de archivo realizado sobre ambas regiones en la fase 1990-2002 ha construido un corpus dramático formado por 92 textos. Por razones de economía argumentativa, en este ensayo no se exponen el detalle integral de estas fuentes primarias.

nos habilitan a la formación de un singular nodo dramaturgico-regional, según la siguiente seriación comparada: Patagonia (1990-2002) \wedge Noroeste (1900-2002) \leftrightarrow Tesis dramaturgicas sobre lo urgente. Así, esta operación “lugarizante” nos ayuda –sin caer en la reproducción de una epistemología símil– a regionalizar la huida de los relatos de verdad o dispositivos modernos de discursividad y reflexión sobre lo “importante”. Esto último, en un contexto canónico para el imperativo posmoderno/indigente de la desintegración y fragmentación de las certezas lindantes.

A su vez, este nodo dramaturgico-regional puede formalizarse en dos “mapas observacionales”¹⁸ (MO), los que resumiremos tomando en cuenta sus fundamentos de valor y orientaciones geopoéticas:

MO1. Tesis dramaturgicas con base en el realismo reflexivo.

MO2. Tesis dramaturgicas con base en el drama histórico y en sus derivaciones poéticas.

Por consiguiente, en este estadio del análisis, y a partir de la correspondencia entre los fenómenos histórico-poéticos descritos, podemos explicitar la hipótesis correlacional que motorizó a la presente investigación, a saber: en el período indicado, uno de los efectos centrípetos de la “operación regionalista” (Heredia, 2007, p. 160), en este caso, observable en las dramaturgias producidas en la Patagonia y en el noroeste argentinos,

¹⁸ Atendiendo a la muestra general obtenida en la fase exploratoria y a los criterios de selección descritos sería factible, incluso, el diseño de un tercer mapa observacional (MO3), el que se caracterizaría por sus tesis dramaturgicas con base en la hibridación o el pastiche de diferentes recursos estilísticos. En este mapa se expondrían las tesis que, sin el rigor procedimental del realismo o del discurso del drama histórico, logran generar una predicación implícita o tácita sobre el mundo circundante. Nos referimos a tesis fundadas en estructuras ficcionales que mezclan o fusionan componentes absurdistas, grotescos o del expresionismo social, entre otras formas poéticas. Aunque el desarrollo de este MO3 excede los propósitos y el espacio de redacción consignado para este artículo, incorporamos algunas unidades de observación que conformaría este mapeado: *Dibaxu* de Hugo Aristimuño (Río Negro); *El apetito* de Carolina Sorin (Chubut); *En las inmediaciones del bosque petrificado* de Gustavo M. Rodríguez (Chubut); *Tango nómada* de Silvio Lang (La Pampa); *La tropilla de Ruperto* de Luisa Calcumil (Río Negro); *Fuego de invierno*, intervención escénica del Grupo Manojó de Calles (Tucumán); *Jamuychis... el grito* de Patricia García y Flavia Molina (Tucumán/Jujuy); *Ópera prima* de Cecilia Sutti (Salta); *Siempre lloverá en algún lugar* de Manuel Maccarini (Tucumán/Buenos Aires). En suma, por los motivos antedichos, el abordaje esta tercera cartografía será objeto de estudio de un futuro ensayo.

se materializó en una nueva “polémica oculta”, con alcance interregional y forjada en disyuntivas poéticas respecto de cómo traducir de manera ficcional las urgencias sociocomunitarias adyacentes, en plena tensión con los parámetros de un consagratorio teatro de intertexto posmoderno.

4. MO1. TESIS DRAMATÚRGICAS CON BASE EN EL REALISMO REFLEXIVO

Los procesos de experimentación y reconfiguración territorial sobre el patrimonio poético del realismo reflexivo porteño y de sus variantes estilísticas continuaron desarrollándose durante la década de 1990 en numerosas praxis dramatúrgicas del norte y el sur del país. De este modo, y aun condicionados por la acre clasificación de ser “moderno marginal” dentro de una nueva marginalización estética y geocultural, las/os creadores escénicos apelan a la formulación de tesis sociales que tienen aires de familia con los fundamentos discursivos y expositivos del citado subsistema realista.

Entre otras unidades de observación que integran este mapa, nos focalizamos en la siguiente cartografía, definida por los textos dramáticos: *Encallados buques callados* de Mario Costello (Tucumán); *Esperando el lunes* de Carlos M. Alsina (Tucumán); *Clemencia II* y *Clemencia Colifata* de Raúl Dargoltz (Santiago del Estero); *Reinas del plata* de Jorge Paolantonio (Catamarca); *Por mí... y por todos mis compañeros* de Rafael Monti (Salta); *El piquete* de Alejandro Flynn (Neuquén); *Si canta un gallo* de Luisa Peluffo (Río Negro); *¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)* de Oscar “Tachi” Benito (Río Negro); *Aquellas cartas* de Eduardo Bonafede (Tierra del Fuego); *¿Y mi pueblo dónde está?* de Hugo Saccoccia (Neuquén); *Un cielo lleno de rabanitos* de Gerardo Pennini (Neuquén).

Considerando la heterogeneidad de tesis sociales sobre lo urgente expuestas en la casuística del MO1, optamos como caso de estudio a la obra *El piquete* de Alejandro Flynn, con el fin de profundizar en los criterios de selección establecidos. Esta pieza fue escrita por el citado autor en la ciudad de Neuquén en el año 1994, aunque ha sido reelaborada durante los años posteriores, con datos históricos que actualizan su ilusión de contigüidad entre lo fáctico y lo ficcional.

La estructura textual de *El piquete* está secuenciada en un acto y seis escenas, las que por su duración y orden crónico diseñan una obra breve, con “elipsis temporales” que aportan a su capacidad de resumen (García Barrientos, 2013, p. 104). La acción narra las paupérrimas condiciones de vida de Juan, Lucho, Selva y Chuki en un “piquete”, es decir, en un planificado corte o irrupción total de una ruta argentina como mecanismo de protesta social. El desempleo, el hambre y el desasosiego de los cuatro personajes conviven en esa carretera pública con el fuego de las cubiertas de automóviles, ollas populares, carpas desvencijadas, numerosos trastos raídos, pancartas con leyendas temáticas y una bandera nacional. Desde el año de su escritura, así como durante las subsiguientes instancias de reescritura, este texto teatral acompañó el devenir de los agentes, subgrupos y multisectoriales que hicieron del piquete una estrategia de resistencia política en la Norpatagonia.

La tesis realista-social de *El piquete* ratifica lo que Ernesto Bohoslavsky (2008) ha descrito como “desertización social” (p. 49) para la región (período 1996-2004), esto es, la fase en que se evidencian los efectos de la desregulación estatal, la privatización de empresas del sector público y sus consecuentes reestructuraciones del campo laboral, con índices de desocupación lacerantes para las clases asalariadas. En particular, la tesis ficcional de la obra es solidaria con la tesis político-gremial que optó por salir de los ámbitos de trabajo (fábricas, hospitales, escuelas) para “ocupar” un espacio móvil, común y compartido con otras facciones sociales, con el objetivo de visibilizar y performativizar la urgencia de una demanda que lesionaba a múltiples sectores desde distintos puntos de vista. Por esto, *El piquete* muestra el conflicto de clase social que esta acción de resistencia generó entre los obreros desocupados y los representantes de la clase media o media-alta que, mientras no fueron directamente afectados por las políticas neoliberales del período, asumieron una voz oficialista contra los piqueteros.

Así, en la organización ficcional de *El piquete* se reconocen algunos de los principales procedimientos poéticos del realismo reflexivo porteño en su fase “ingenua” (Pellettieri, 1997, p. 114), en especial, respecto de la configuración de un conflicto establecido entre personajes referenciales y con una clara tipificación social, los que –a

su vez– facultan a una puja de fuerzas dramáticas por medio del “encuentro personal” (Pellettieri, 1997, pp. 120-121) y la antítesis de caracteres. Si bien en el realismo reflexivo la composición predicativa de las tesis responde a la tensión entre causalidad social y responsabilidad individual –esto, por su interdiscursividad con la dramaturgia de Arthur Miller–, en el caso de *El piquete*, aunque “los sujetos de la acción salen de la inacción con el fin de lograr concretar su identidad” (Pellettieri, 1997, p. 120), éstos no constituyen personajes antihéroes, mediocres o inadaptados. Finalmente, en la enunciación de la tesis esgrimida, la responsabilidad de la clase media o media-alta es relativa, pues la “función heurística” (Pellettieri, 1997, pp. 113-114) del dramaturgo opera al servicio de un desenlace armónico entre los vulnerados o subalternizados por las secuelas neoliberales, con tendencia hacia una “lugarización” de la incertidumbre y el desaliento, propios del encuadre socioeconómico y político de la década de estudiada.

En consecuencia, la tesis social de *El piquete* remite, sostiene y acompaña a los procesos de resiliencia causados por la desertización social en general y por la descomposición en particular de la familia “ypefiana” (Bohoslavsky, 2008, p. 23). En la historiografía patagónica, esta adjetivación refiere a los singulares entramados familiares y socioculturales de las *company towns*, o sea, los aglomerados urbanos sureños cuya productividad dominante era regulada por una única empresa estatal, en este caso: YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) y su impacto en las localidades de Cutral Có, Plaza Huinul, Comodoro Rivadavia, Pico Truncado, Catriel o Caleta Olivia, entre otras. En estas territorialidades, YPF no se desempeñaba únicamente como ente económico, sino que también operaba como matriz organizacional de un determinado “estado de bienestar” (Bohoslavsky, 2008, p. 22), observable en las planificaciones arquitectónicas, en los sistemas de salud y de educación locales, en el tejido comercial, deportivo y artístico. Entonces, el desmoronamiento de las “familias ypefianas” actuó como un punto de inflexión en las acciones de “urgencia” y, en este marco, la dramaturgia regional ofreció una respuesta poética a estas interrogantes comunitarias. Desde un punto de vista estadístico, estas agudas condiciones de vida se expresan en determinados índices; por ejemplo, desde el año 1993 se registraron altísimos niveles

de desocupación: en Plottier-Neuquén un 5,6% y en Comodoro Rivadavia un 14,8%. Hacia el período de cierre de la fase histórica delimitada, o sea, en el año 2003, estas localidades alcanzaron un 46% de pobreza y un promedio del 13% de desempleo o sub-desempleo (Bohoslavsky, 2008, pp. 55-58).

Sobre este mutilado entramado sociocomunitario el dramaturgo Alejandro Flynn escribe *El piquete*, un artefacto discursivo y poético-solidario que adopta lo “importante” y lo “urgente” como fundamento de valor, independientemente de los procesos canónicos implementados en los campos centralizados de legitimación artística. Su tesis social se objetiva en la voz de los piqueteros como “personajes embragues” (Pellettieri, 1997, p. 122) y, además, en la recursividad del procedimiento denominado “mirada final” (Pellettieri, 1997, p. 120), esto es, un mecanismo de ratificación de la tesis estipulada, la cual, en esta obra, se manifiesta mediante la cita de la canción “Disculpe el señor” de Joan Manuel Serrat.

5. MO2. TESIS DRAMATÚRGICAS CON BASE EN EL DRAMA HISTÓRICO Y EN SUS DERIVACIONES POÉTICAS

La obra *El piquete* y otras textualidades del MO1 exponen sus tesis sociales sobre las consecuencias comunitarias causadas por las políticas económicas neoliberales, esto último, según los fundamentos de valor y procedimientos asociados a un tipo de realismo reflexivo regionalizado. Esta forma de tramitar poéticamente lo “importante” e inmediato también se representa a través de otras configuraciones estéticas. Así, el nodo dramaturgico-regional diseñado expone saberes, filiaciones y genealogías alternativas que aportan al reconocimiento de un nuevo mapa teatral: las tesis sociales sobre lo urgente conformadas por sus aires de familia con el drama histórico latinoamericano.

En relación con esta forma poética y sus competencias “lugarizantes”, coincidimos con Juan Villegas (1999) en su propuesta conceptual, pues inscribe al drama

histórico en las matrices artísticas de un pensamiento/acción “situado”, decodificable a partir de su *locus* de enunciación. Al respecto, dice:

El llamado “teatro histórico” constituye un discurso cuyo referente es una narrativa llamada “historia” y cuya función no es reconstruir un pasado sino construir un pasado funcional a los fundamentos ideológicos y culturales de los sectores culturales fundadores o productores del discurso. Por otra parte, en el proceso de validación de su lectura de la historia, el discurso “teatro histórico” utiliza los códigos de teatralidad y los códigos teatrales legitimados dentro del circuito de productores y espectadores de los sistemas culturales respectivos. (p. 233)

De este modo, las proposiciones predicativas y expositivas del drama histórico formulan tesis cuyos referentes son discursos históricos regionalizados. Por consiguiente, Villegas (1999, pp. 238-239) argumenta a favor de una categorización o clasificación del drama histórico latinoamericano según los tipos de referentes apelados, entre otros: a) el teatro histórico que sostiene o refuta mediante diversos recursos poéticos al denominado “relato oficial” de la historia; b) las formas escénicas documentales, establecidas como discursos verificables por contraste entre *res fictae* y *res factae*; c) el drama testimonial, creado por la puesta en voz del autor-productor o del grupo productor para transponer al campo ficcional una experiencia comunitaria; d) los discursos teatrales históricos fundados en referentes autobiográficos, o sea, una precuela de las actuales estructuras escénicas autoficcionales.

En suma, la condición flexible y situada de esas categorizaciones nos ayuda a conformar, en el marco del presente nodo dramaturgico-regional, un segundo mapa observacional (MO2), integrado por las siguientes textualidades de la Patagonia y el noroeste: *El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner (Río Negro); *Alma de maíz* de Luisa Calcumil y Hugo Aristimuño (Río Negro); *Haruwen Ma-Hai (Tierra de espíritus)* de Eduardo Bonafede (Tierra del Fuego); *Pasto verde*

(*Reflexiones dramáticas en un acto*) de Lili Muñoz (Neuquén); *Martín Bresler y Chaneton* de Alejandro Finzi (Neuquén); *Pintura viva* de Juan Carlos Moisés (Chubut); *Ya camina, la niebla de Malvinas* de Ademar Elichiry (Tierra del Fuego); *En el azul del frío* de Rafael Monti (Salta); *Pasión y furia de un Cristo tucumano* de Pablo Gigena (Tucumán); *El santiagueño* de Raúl Dargoltz (Santiago del Estero); *Rosas de sal* de Jorge Paolantonio (Catamarca); *English método* de Manuel Maccarini (Tucumán/Catamarca); *El pañuelo*, *La guerra de la basura* y *Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* de Carlos M. Alsina (Tucumán).

Al igual que en el MO1, reconocemos la heterogeneidad de posiciones creativas y discursivas en la formulación de las tesis sociales manifestadas en esta cartografía. Entonces, focalizados en el ideograma de lo “importante”, o sea, lo imperioso o urgente respecto de las demandas comunitarias del período, seleccionamos como caso de estudio a la obra *El santiagueño* (1994) de Raúl Dargoltz.

La citada obra teatral se inscribe en una singular genealogía poético-regional: las experimentaciones dramatúrgicas desplegadas por Raúl Dargoltz desde el retorno a la democracia en el año 1984 en la ciudad de Santiago del Estero. Estas formaciones textuales poseen un fundamento de valor común y sistemático, erigido a partir de la interrelación entre los discursos histórico-sociales elaborados por Dargoltz como investigador científico¹⁹ y los discursos escénicos que, de manera simétrica, escribe a partir de sus libros académicos, artículos indexados, trabajos de campo, informes técnicos, etc. Así, las obras teatrales *Hacha y quebracho*, *La política de la Chinche Flaca*, *Clemencia*, o su versión territorializada de *El enemigo del pueblo* de Ibsen, entre otras, dialogan en formato espejo con sus investigaciones científicas sobre la desertización ecológica y social causada por la deforestación arbitraria del quebracho, la reflexión crítica sobre el pensamiento político-nacional desde una perspectiva zonal, las

¹⁹ Paralelamente a su profesión artística, Raúl Dargoltz se desempeñó como Investigador Científico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET), en las áreas de sociología e historia del NOA, así como profesor universitario en las cátedras de “Problemática socioeconómica” e “Historia social I”, pertenecientes a la Universidad Nacional del Santiago del Estero.

problemáticas del agua en la provincia, junto con otros dilemas locales explorados en sus estudios académicos.

En el entretejido de esta particular genealogía poético-regional es que ubicamos la producción “urgente” de *El santiagueño*, dramaturgia escrita y estrenada²⁰ en 1994 y que reconoce una doble referencialidad o hipotextualidad: por un lado, los constructos discursivos (periodísticos, memorísticos, etc.) asociados a la revuelta popular del 16 de diciembre de 1993 en la mencionada ciudad capital del NOA, un suceso conocido como “santiagueño”; por otro lado, los resultados de sus investigaciones históricas y etnográficas de este levantamiento social, publicadas en el libro *El santiagueño. Crónica de una pueblada argentina*, editado en el año 1994, es decir, paralelamente a la escritura y estreno de la obra teatral homónima.

En este caso, la predicación de una tesis poético-escénica sobre lo importante/urgente coincide de manera abrumadora con la fuerza y el calor del fuego que invadió la Casa de Gobierno, el Palacio Legislativo, los Tribunales y múltiples domicilios particulares de políticos santiagueños, como así también sus consecuencias: un centenar de heridos y detenidos, cuatro muertos e, incluso, su corolario, la intervención federal de la provincia.

Con sostén en la estructura de un drama histórico-didáctico y “testimonial” (Villegas, 1999, p. 239), Dargoltz demuestra su tesis al correlacionar los basamentos económicos y políticos del estallido social del 16 de diciembre de 1993 con diferentes tópicos historiográficos ya abordados en otras obras científicas y ficcionales. Estos núcleos histórico-narrativos no se transponen en la escena como citas textuales, intertextuales o paratextuales, tal como sucede en la dramaturgia de *Hacha y quebracho*. Por el contrario, las crónicas y los fundamentos de valor referenciados en *El santiagueño* asumen códigos comunicacionales restringidos, vinculados con imágenes de la revuelta, datos periodísticos, anécdotas, fuentes documentales del autor u otros enclaves fácticos

²⁰ *El santiagueño* de Raúl Dargoltz se estrenó en el año 1994 con dirección general de Rafael Nofal y con las actuaciones del elenco del TUNSE (Teatro de la Universidad Nacional de Santiago del Estero).

que, de manera directa o indirecta, conllevan a los espectadores hacia una identificación estética de tipo “irónica” (Jauss, 1992, p. 283).

Esta experiencia estética se logra, precisamente, por un efecto paródico aplicado al imaginario social inmediato o urgente que el lector/espectador posee sobre los sucesos vividos el 16 de diciembre de 1993. Puntualmente, la estructura textual de la obra se organiza en siete secuencias dramáticas, caracterizadas por “resúmenes” y “regresiones” temporales (García Barrientos, 2013, pp. 103-110). Así, la acción escénica central se focaliza en el velorio del personaje Profesor, esto es, una tipificación genérica de uno de los numerosos guías sociales que participaron de la pueblada. La figura de este docente utópico opera como un “personaje embrague” o delegado, por ser el portavoz de la tesis y de sus redundancias discursivas. De este modo, la diégesis escénica construye –desde la secuencia inicial: el velorio del Profesor– distintos *raccontos*, en los que actúan otros agentes de la revuelta: un gremialista vial, una enfermera, un cartonero, un dirigente barrial, una empleada judicial, entre otros actantes que, por sus revisiones o refutaciones entre el pasado y el presente, contribuyen al sostenimiento de la tesis. Apoyados en la metaficción paródica que la obra crea, estas figuraciones diegéticas se desdoblán en otros personajes, tales como diputados provinciales con altos índices de identificación social, periodistas, ministros de gobierno, etc.

En suma, *El santiagueño*, entendido como un teatro histórico-didáctico y testimonial “urgente”, ratifica y divulga frente a otros lectores/espectadores la tesis sociocientífica que la investigación académica de Dargoltz ha demostrado. Esta simetría entre *res fictae* y *res factae* se funda en los sistemáticos y obscenos niveles de corrupción de la clase dirigente, la falta de modernización del Estado provincial, el retraso durante de meses de pago de sueldos estatales y, en el plano de lo inmediato, en la alineación de Santiago del Estero a la implementación de la denominada Ley Ómnibus en la provincia, un programa de ajuste neoliberal dictado por el Presidente de la Nación, Carlos S. Menem, y del Ministro de Economía, Domingo Cavallo. Además de estos ensambles historiográficos y estado de situación sociopolítica, la tesis ficcional propone una articulación alternativa, pues, la obra teatral finaliza con una analogía poética

entre el “santiagoñazo” y el texto *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Este mosaico de referencialidades históricas y literarias contribuye al fundamento de valor de la tesis, dado que, ante la interrogación “lugarizada” y metaforizada de “¿quién mató al Comendador”, la respuesta siempre será: “¡Fuenteovejuna lo hizo!”²¹.

6. IDEAS FINALES

En función del trayecto exploratorio y crítico realizado es posible reconocer en las dramaturgias de la Patagonia y el noroeste argentinos (1990-2002) una singular “estructura de sentimiento” (Williams, 2012, p. 41), objetivada en las orientaciones geopoéticas, nodos y mapas observacionales que explican genealogías y filiaciones interregionales silentes. A su vez, esta hipótesis cultural se evidencia en la “polémica oculta” entre las formas escénicas realistas o neovanguardistas con competencias predicativas y el teatro emergente con intertexto posmoderno; este último, representante de una semántica de la desintegración y la huida de los relatos de certeza en un contexto socioeconómico sureño o norteño que, paradójicamente, le exige a las prácticas teatrales una “urgente” respuesta poética e imaginaria a circunstancias comunitarias lacerantes.

Así, las condiciones de producción de una escena moderno-marginal o posmoderno-indigente (Pellettieri, 1998) se territorializan en la praxis dramática del norte y el sur del país, para dar lugar a un debate poético implícito respecto de qué funcionalidad ontológica, situada y representacional se forjará en su *locus* de enunciación diferencial. La opción poética de revitalizar tesis sociales sobre lo urgente/importante, sea en clave de realismo reflexivo o drama histórico revisitados, no implicó para las prácticas dramáticas de la Patagonia y el noroeste un total renunciamiento a la experimentación sobre procedimientos asociados con la hibridez estilística, lo paródico, las escrituras palimpsésticas, entre otros recursos con aires de familia a la escena

²¹ Es oportuno indicar que, por la escritura de su ensayo teórico y de su obra teatral, Dargoltz enfrentó un juicio por el delito de calumnias e injurias, querrela de la que finalmente fue absuelto en el año 2002.

posmoderna. En todo caso, la “polémica oculta” giró hacia una “lugarización” de estas experimentaciones relativas, incompletas o fragmentarias, atravesadas por los imperativos situacionales y la regionalización de las poéticas rectoras de un sentido político-urgente.

En consecuencia, esta reversión descentralizada de la “polémica oculta” debe interpretarse como un eslabón más en la cadena de alterización que el teatro argentino ha efectivizado sobre las producciones escénicas periferizadas, en tanto, las creaciones dramaturgias “de provincia” que no respondían a los cánones consagratorios de una escena con intertexto posmoderno corrían el riesgo de ser nuevamente posicionadas, de modo directo o indirecto, en un “teatro del interior”, o sea, un ideologema que connota y reproduce las estratificaciones esencialistas, homogeneizadoras y folklorizantes fundadas en un modo histórico de diferenciación colonial: el otro-interior y sus “operaciones regionalistas” (Heredia, 2007, p. 160).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bohoslavsky, Ernesto. (2008). *La Patagonia: de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno / Universidad Nacional General Sarmiento.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon & Jean-Claude Passeron. (2008). *El oficio de sociólogo: presupuestos epistemológicos*. Siglo XXI.
- Collot, Michel. (2015) “En busca de una geografía literaria”. *Espacios, imágenes y vectores: desafíos actuales de las literaturas comparadas*, editado por Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo. Miño y Dávila, pp. 59-75.
- Dargoltz, Raúl. (2011). *El santiaguenseño. Crónica de una pueblada argentina*. Ediciones RyR.
- Dotti, Jorge. (1993). “Nuestra posmodernidad indigente”. *Espacios de crítica y producción*, núm. 12, pp. 3-8.
- Dubatti, Jorge. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.
- Dubatti, Jorge. (2002). *Teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel.

- Gambaro, Griselda. (2014). *El teatro vulnerable*. Alfaguara.
- García Barrientos, José-Luis. (2013). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Paso de Gato.
- Goodman, Nelson. (1990). *Maneras de hacer mundo*. La balsa de la Medusa / Visor.
- Heredia, Pablo. (2007). "Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina". *Literatura de las regiones argentinas II*, editado por María Elena Castellino. Universidad Nacional de Cuyo, pp. 155-182.
- Jauss, H. Robert. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus.
- Mignolo, Walter. (1991). "Teorizar a través de las fronteras culturales". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 33, pp. 103-112.
- Mignolo, Walter. (2013). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Morin, Edgar. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Palermo, Zulma. (2005). *Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción.
- Palermo, Zulma. (2012). "De cánones y lugarizaciones". *Literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones*, Vol. II, editado por Liliana Massara, Raquel Guzmán y Alejandra Nallin. Universidad Nacional de Jujuy, pp. 63-76.
- Pellettieri, Osvaldo. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (1998). "Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual". *El teatro y su crítica*, editado por Osvaldo Pellettieri. Galerna, pp. 147-167.
- Pellettieri, Osvaldo. (2001). "El teatro emergente". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Vol. V, editado por Osvaldo Pellettieri. Galerna, pp. 455-462.
- Pellettieri, Osvaldo, dir. (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. I. Galerna / Instituto Nacional del Teatro.
- Rodríguez, Martín. (2001). "Los dramaturgos emergentes. El teatro de la desintegración (1983-1998)". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Vol. V, editado por Osvaldo Pellettieri. Galerna, pp. 463-476.
- Segato, Rita. (2007). *La nación y sus otros*. Prometeo.

-
- Spregelburd, Rafael. (2007). “La importancia de llamarse teatro”. *Revista Ñ* del diario *Clarín*, 23 de mayo, https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/importancia-llamarse-berliner-ensemble_0_H1TgOgZAte.html?srsltid=AfmBOorpUdS3m0D5svMdl1tI0q-uLacILmy_MRjH_tF3Kfm-TIHHs89yM
- Tossi, Mauricio. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.
- Villegas, Jorge. (1999). “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia”. *Teatro histórico, 1975-1998: textos y representaciones*, editado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Visor, pp. 233-250.
- Williams, Raymond. (2012). *Cultura y materialismo*. La Marca Editora.