

# Discursos identitarios y reproductividad poética en la dramaturgia del noroeste argentino

Identity discourses and poetic reproductibility in Argentinian Northeast playwriting

**Mauricio Tossi**

Universidad Nacional de Río Negro - CONICET, Argentina

mauricio\_tossi@yahoo.com.ar

## Resumen

---

La dramaturgia del Noroeste Argentino ha logrado consolidarse durante las últimas décadas mediante formas poéticas específicas y discursos identitarios que operan como respuestas a las interrogantes culturales de la región. Por consiguiente, en este artículo nos proponemos analizar el desarrollo historiográfico y los modos de reproducción de una poética particular: el "realismo reflexivo", esto último, mediante un estratégico estudio de casos.

### Palabras clave:

Dramaturgia – noroeste argentino – realismo – tradición – identidad

## Abstract

---

The drama of Northwest Argentina has consolidated in recent decades through specific poetic forms, and discourses on cultural identity that function as cultural responses to questions in the region. Therefore, in this article, we analyze the historical development and reproduction of a particular poetic: the "reflexive realism", in a strategic case study.

### Keywords:

Drama – Northwest Argentina – realism – tradition – identity

## 1. Formulación del objeto-problema, propósitos y orientaciones metodológicas

La historiografía del teatro argentino ha alcanzado un desarrollo notable en las últimas décadas, al reorganizar fases y periodizaciones, componer nuevos y rigurosos marcos teóricos, así como también asumir debates estéticos e ideológicos con fundamentos político-culturales que dan cuenta de los altos índices de productividad social de los artefactos escénicos estudiados. En el eco de estos avances disciplinares, surgen otros desafíos teóricos y metodológicos. Por ejemplo: la reflexión crítica sobre aquellos modelos en un complejo esquema de país, esto último, al reconocer zonas geo-estéticas distintas y desiguales, con el propósito de superar los reduccionismos y de asumir la complejidad de los fenómenos que se intentan comprender. Para prosperar en este sentido, es importante profundizar en estudios exhaustivos sobre cada campo de producción teatral regional, con el fin de examinar sus modos históricos de creación y sus posicionamientos específicos dentro de redes sociales diferenciadas, así como sus vinculaciones con los centros intelectuales dominantes. Por consiguiente, en el presente artículo nos proponemos aportar al estudio de las escenas regionales/no centrales con una investigación sobre las dramaturgias del Noroeste Argentino (NOA), focalizado en sus tradiciones poéticas y/o formas de reproducción particulares. De este modo, nos preguntamos: ¿qué tradiciones dramáticas se evidencian en los actuales campos teatrales del NOA? ¿Existen modalidades de reproducción o continuidades poético/tematológicas entre las últimas generaciones de dramaturgos que nos permitan bosquejar determinados discursos identitarios? ¿Qué implicancias sociopolíticas tienen o tuvieron estas orientaciones poéticas? Para dar respuesta a estos interrogantes y alcanzar nuestros objetivos, tomaremos como bases metodológicas algunas premisas del teatro comparado, la sociología de la cultura y la hermenéutica teatral.

### 1.1. Cartografía y tematología comparada

Siguiendo los aportes de Jorge Dubatti, podemos inscribir nuestras indagaciones en las lógicas del Teatro Comparado, en tanto dicha disciplina investiga los fenómenos teatrales desde problemáticas territoriales diversas, superando los ejercicios reflexivos de “lo nacional” como una unidad o estructura homogénea. Por el contrario, la territorialidad que este campo de saber promueve está sustentada en categorías supranacionales, internacionales y, con especial interés para nuestro trabajo, en el concepto de “intranacional”, concepto utilizado para referirse a las distintas áreas o fronteras internas. De este modo, Dubatti señala:

Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. (*Cartografía teatral* 13-14)

Las relaciones y contrastes entre territorialidades configuran “cartografías teatrales”. Así, el comparatismo asume problemáticas territoriales según distintos registros, ya sean topográficas, diacrónicas y/o sincrónicas (Dubatti 16).

En consecuencia, y siguiendo criterios cualitativos de relevancia histórica, proponemos como cartografía específica para este estudio a la región Noroeste Argentino, centralizado en la ciudad de San Miguel de Tucumán durante una fase diacrónica delimitada entre los años 1974-2001. La extensión de este eje diacrónico nos permitirá establecer distinciones históricas y políticas puntuales, así como seguir la trayectoria e irradiación de las poéticas abordadas. Respecto del eje histórico circunscrito, nos basamos en la periodización elaborada para las producciones escénicas de S. M. de Tucumán (Tossi, *Poéticas y formaciones teatrales* 39-40), esto es:

- a) Período de la institucionalización del teatro: 1878-1953.
- b) Período de la organización de las fuerzas teatrales productivas: 1954-1966.
- c) Período del afianzamiento del campo teatral específico o “campo de producción teatral restringida”: 1967-1975.
- d) Período de reposicionamientos institucionales y de resistencia estética: 1976-1983.
- e) Período de “re-organización” asociativo y de creación de nuevas fuerzas teatrales productivas postdictatoriales: 1984-2006<sup>1</sup>.

En efecto, nuestra cartografía abordará de manera transversal los períodos tercero y quinto, con el fin de analizar los respectivos posicionamientos estéticos e intelectuales, pero rigurosamente acotados por la producción de agentes específicos, a saber: tres dramaturgos tucumanos de las fases historiográficas indicadas, con creaciones textuales sistemáticas sobre una misma “poética abstracta” (Dubatti 80) y, además, con instancias de legitimación artísticas operativas que justifiquen su diálogo comparativo.

En suma, la teoría del teatro comparado nos ofrece otro plano estratégico para el análisis, nos referimos al área de la Tematología, a partir de la cual es factible abordar las “representaciones poéticas como inscripciones morfo-temáticas” (Dubatti 60), según la transmisión y reelaboración de distintas variables. Así, tomaremos como sostén teórico las premisas, tesis, ideologemas, unidades de sentido y otros componentes semánticos que contribuyan a tales propósitos.

### 1.2. Tradición, reproducción e identidad cultural

¿Bajo qué marcos culturales los dramaturgos tucumanos de distintas fases históricas optaron por idénticos procedimientos poético-tematológicos? Responder a esta dimensión del problema que estudiamos implica, entre otras posibilidades, asumir posturas teóricas respecto de las nociones de tradición y de reproducción cultural.

1 Este período, extenso y complejo en su estructuración histórica, posee diversas sub-fases que, por razones de economía argumentativa, no podemos exponer en este ensayo. Sin embargo, es posible mencionar algunos puntos históricos de inflexión que fundamentan esta propuesta, por ejemplo: con el regreso a la democracia en 1984, se crea la Licenciatura en Teatro en la Universidad Nacional de Tucumán, lo que suscita la incorporación de numerosos agentes en la escena regional y el desarrollo de nuevos campos poéticos; asimismo, en 1998 se reestructuran los modos de producción locales con la creación del Instituto Nacional del Teatro –entidad federal con importantes subsidios para la actividad teatral independiente–; y, por último, en 2006 se evidencia un nuevo momento de cambio con la puesta en funcionamiento de la Ley Provincial de Teatro, N° 7854, aprobada por la legislatura tucumana. Estos hechos estético-políticos, entre otros, dan cuenta de la productividad de esta etapa.



José Ramayo y Mauricio Tossi en *Encallados buques callados*. Fotografía de Marga Fuentes.

En este sentido, Raymond Williams afirma que las “formas” culturales –en sus diferentes modalidades y, por ello, incluye a las teatrales– son intrínsecamente reproductoras, siendo esta su condición “fundante”. Así, una tradición es, en términos generales, un “proceso de reproducción en acción” (*Sociología de la cultura* 172), vale decir, es “...por definición un proceso de continuidad deliberada, y, sin embargo, se puede demostrar mediante el análisis que cualquier tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada” (174). Por ende, esta tradición deliberada y deseada –que, por supuesto, se encuentra arraigada en relaciones sociales específicas–, incluye una serie de “operaciones sociales de tradición” (175) que dan cuenta de las negociaciones institucionales y de las condiciones prácticas que se despliegan en cada caso. Por ejemplo, Williams (183-187) distingue en la reproducción cultural los siguientes procesos: replicación, producción de la forma, innovación y transición, conceptos que actuarán como herramientas funcionales para nuestro análisis en la medida en que así lo requiera el objeto tratado.

En consecuencia, desde esta perspectiva teórica, la tradición no es un segmento histórico inerte en el que el pasado sobrevive, sino, por el contrario, es la expresión de los alcances y los límites de las prácticas dominantes y hegemónicas (Williams, *Marxismo y literatura* 137). Entonces, lo que debemos reconocer no es una tradición en términos esencialistas, sino una “tradición selectiva” (138). Así, resulta estratégico localizar y describir las continuidades entre el pasado y el presente, para reconocer lo que se seleccionó y lo que se descartó como lineamientos culturales significativos de un posible futuro. Estas inclusiones, conexiones y exclusiones constituyen la materialidad necesaria para explicar y comprender el desarrollo de las orientaciones estéticas contemporáneas, así como también nos permite examinar qué esquemas o modelos de referencia operaron como

discursos identitarios operativos. Vale decir, en la selección deliberada de segmentos significativos del pasado para ratificar un presente y direccionar un posible futuro como mecanismos de una “reproducción en acción”, también hallamos –en especial, en el marco de las artes en general y del teatro en particular– una función socioestética específica: la de convertir a los artefactos artísticos en sostén de discursos identitarios.

Según los estudios de Margarita Del Olmo Pintado (1994), la identidad cultural es un fenómeno discursivo elaborado desde las condiciones de alteridad e historicidad. Su desarrollo deriva de un proceso cultural dinámico y en continua reelaboración “...de un universo simbólico de referencia que sea capaz de resolver, integrar y dar sentido a las contradicciones que se generan en cada uno de los modelos de conducta que se emplean como referentes relativos de cada relación que se establece entre los miembros de una cultura” (88).

Por consiguiente, los “universos simbólicos de referencia” inscritos en los discursos teatrales regionales –y analizados desde la temátología–, serán nuestras herramientas teóricas para el presente ensayo.

### 1.3. Delimitación del *corpus*

Por los objetivos y criterios de selección antes expuestos, delimitamos nuestro *corpus* de trabajo a la tradición poética del realismo como poética abstracta, en su versión rioplatense del denominado “realismo reflexivo” y su proyección estética hacia la región del Noroeste Argentino, esto último, mediante el estudio de los siguientes casos:

#### a) La dramaturgia de Oscar Ramón Quiroga:

Nacido en la provincia de Jujuy en 1935, desde muy joven se radicó en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Ha sido poeta, actor, director, dramaturgo y docente teatral. Sus creaciones dramáticas tuvieron dos importantes tendencias (Tossi 375-381): por un lado, en el realismo psicológico y épico, cuya obra *Los días nuestros* de 1972 es el primer texto dramático regional asociado al realismo reflexivo rioplatense; por otro lado, en la indagación de la estética grotesca con bases en la comedia popular, con textos como *El guiso caliente* (1979), *La casa querida* (1980) y *La fiesta* (1980), que constituyeron estrategias de resistencia en el marco de la última dictadura militar. Ha sido director del grupo Nuestro Teatro por más de 30 años, con obras que lograron durante los años de afianzamiento del campo teatral local importantes y numerosos premios, además de reconocimientos de críticos y especialistas nacionales. Lamentablemente, él y otros miembros del mencionado grupo pasaron –desde el año 1976– a ser perseguidos y controlados por la denominada “Operación Claridad” (cf. *Clarín* 24 Mar. 1996), vale decir, la lista negra que los genocidas conformaron para la “depuración” ideológica del país. Por la productividad artística de sus creaciones y por su tarea docente, Quiroga fue uno de los artistas “faro” para las siguientes generaciones de directores y dramaturgos del NOA. Con el regreso de la democracia, su perfil profesional se complementó con la gestión cultural y la docencia universitaria en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, labor que ejerció hasta su fallecimiento, el día 28 de agosto de 2002.

b) La dramaturgia de Carlos María Alsina:

Nace en la provincia de Tucumán el año 1958. Es dramaturgo, actor, director y docente teatral. Ha formado parte del grupo Nuestro Teatro y ha sido alumno de Oscar Quiroga. Autor de más de veinte textos dramáticos, la mayoría de ellos estrenados en nuestro país y en el extranjero (Brasil, Suiza, Alemania, España), por ejemplo: *Limpieza* (1984), *Esperando el lunes* (1990), *¡Ladran, Che!* (1994), *El sueño inmóvil* (1996), *La guerra de la basura* (1999), *Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* (2005), *Por las hendijas del viento* (2005), entre otros.

Su actividad dramática se complementa con la dirección escénica de múltiples espectáculos, tanto en su provincia natal como en Brasil e Italia, donde sistemáticamente ha trabajado en el montaje de obras tales como: *El avaro*, de Molière, *Pareja abierta* y *Muerte accidental de un anarquista*, de Dario Fo, *Ópera del malandro*, de Chico Buarque, *La fiaca*, de Ricardo Talesnik, entre otras numerosas puestas en escena que incluyen sus propios textos dramáticos.

Sus obras y montajes han alcanzado importantes reconocimientos nacionales e internacionales, entre los que podemos mencionar: Premio del Fondo Nacional de las Artes (1987) por su obra *Limpieza*, Premio Casa de las Américas de Cuba (1996) por su obra *El sueño inmóvil*, y, en Italia, el Premio Sandro Camasio (2005). Asimismo, tanto en Estados Unidos como en Italia, Francia y Argentina, se han realizado monografías y tesis de postgrado sobre su producción dramática, estudiando sus fundamentos estéticos (realismo, grotesco, simbolismo) y revalorizando sus posicionamientos políticos respecto de las identidades culturales.

c) La dramaturgia de Mario Costello:

Nace en la provincia de Tucumán en 1970. Estudió en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. También se ha desarrollado en ámbitos de formación independiente, como ser, el grupo Nuestro Teatro bajo la coordinación de Oscar R. Quiroga. Es actor, docente, director y dramaturgo. Entre sus textos teatrales destacamos: *La guerra muda* (co-autor), *Lázarus*, *Guillo el cantante*, *Tejiendo Cenizas*, *Encallados buques Callados*, *POP (pulsativo olor primordial)*, *La vieja y las perras*, entre otras.

Por sus obras dramáticas ha recibido los siguientes premios locales y nacionales: Premio Iris Marga 1999, Premio del Club de Autores 2000, Menciones en el Premio Artea 2005 de la Asociación Argentina de Actores, Premio de Teatro de Objetos organizado por el Instituto Nacional del Teatro y la Sala La Sodería (Tucumán, 2006). Además, ha sido Jurado Nacional para la Calificación de Proyectos del Instituto Nacional del Teatro. Sus obras han sido seleccionadas para participar en Festivales Regionales, Nacionales e Internacionales. También, forman parte de diversas antologías y colecciones de dramaturgia joven o contemporánea.

En función de estos perfiles biográficos y poéticos, seleccionamos para el análisis los siguientes textos teatrales: 1) *El inquilino* de Oscar R. Quiroga, estrenada en el tercer período descrito (1967-1975), en el contexto de radicalización política de los intelectuales comprometidos con el ideograma de “lo nacional y popular”, propulsado por el tercer gobierno de Juan Domingo Perón luego de dieciocho años de proscripción; 2) *Limpieza* de Carlos María Alsina, puesta en escena durante la quinta fase histórica definida, en el marco del reinicio democrático y de los

posicionamientos del teatro regional frente a lo siniestro de la última dictadura militar; 3) *Encallados buques callados* de Mario Costello, montaje escénico del año 2001, realizado en pleno auge de la crisis de representación político-institucional que llevó a la caída de la presidencia de Fernando de la Rúa.

Asimismo, y como ya indicamos, las tres obras tienen “aires de familia” (Wittgenstein, en Barale 98) con la poética abstracta del realismo, en su versión rioplatense del “realismo reflexivo”. Por consiguiente, nos proponemos estudiar sus proyecciones y desarrollos estéticos en la región del Noroeste Argentino, reconociendo sus particularidades y modos de reproducción (replicación, innovación, entre otros), convencidos de que las dramaturgias de los tres teatristas seleccionados muestran las bases estructurales de una “tradición selectiva”, evidenciadas –tal como lo demostraremos– en sus opciones procedimentales y temáticas.

## 2. Definición y emergencia del realismo reflexivo en la obra de Oscar R. Quiroga

En la dramaturgia de Oscar Quiroga el realismo opera como un sostén estético-intelectual para gran parte de sus creaciones. Al capitalizar sus recorridos escénicos como actor y director por las distintas vertientes del “drama moderno”, logra aprehender las reglas de juego y los horizontes semánticos específicos de aquel universo poético, pero reescribiéndolo una y otra vez según sus particulares condiciones históricas de producción. Con esto, Quiroga se inscribe en las lógicas de la creación dramática dominantes en Argentina durante las décadas de los sesenta y setenta, en las que el teatro realista funciona como traductor de las problemáticas sociales, al hacer del escenario un espejo crítico de la vida cotidiana nacional. Algunos escritores representativos de esta tendencia dramática argentina son Roberto Cossa, Ricardo Monti, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik, Sergio De Cecco, entre otros.

Desde este punto de vista, los autores del período –más allá de sus notables diferencias poéticas– pueden definirse como militantes intelectuales, cuyo propósito central es trascender el costumbrismo y/o el realismo ingenuo precedente, al expresar de forma analítica la realidad circundante. Para definir lo que en este trabajo entendemos por realismo, seguimos el estudio de Néstor Tirri, quien tipifica a dicha poética según los cánones del teatro argentino de aquellos años. Así, el realismo es, según el citado autor: a) un método de representación de la realidad con procedimientos de verosimilitud ilusionistas; b) una forma ejemplarizante de la realidad fundada en estrategias poéticas diversas (parábolas, metáforas, analogías, alegorías, etc.); c) un testimonio crítico-analítico de una realidad histórica, cultural o psicosocial basada en reglas de juego propias (14-17).

De este modo, podemos afirmar que la producción dramática de Oscar Quiroga tiene aires de familia con una forma específica del realismo, lo que Osvaldo Pellettieri denomina “realismo reflexivo”, vale decir, una archipoética teatral emergente en el Río de la Plata que se desarrolla –convencionalmente– a partir del estreno de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac en Buenos Aires en el año 1961, con dirección escénica de Augusto Fernández.

Esta categoría teórica se concreta a partir de la poética realista de Arthur Miller y su fusión con el realismo tradicional o preexistente en nuestro país, es decir, el costumbrismo y el realismo de Florencio Sánchez, como así también la textualidad de Carlos Gorostiza, surgida a partir de

1949 (Pellettieri, *Una historia interrumpida* 109). Otro factor importante para la aparición del realismo reflexivo es la propuesta escénico-actoral de la poética stanislavskiano-strasbergiana emergente en el país. Pellettieri señala al respecto:

El realismo reflexivo es una variable del realismo psicologista moderno... demuestra, en su funcionamiento, que para construir una imagen realista hay que optar por procedimientos diferentes de la realidad. Hay que recurrir a sus propias convenciones, sus propias leyes, artificios o recursos teatrales, que permitan construir mediatamente un 'efecto de realidad'... Ya no hay fidelidad absoluta al objeto sino la concepción de que el dramaturgo crea el objeto. (112-113)

Por esta razón, siguiendo los aportes teóricos de Pellettieri, podemos describir los procedimientos fundantes del "realismo reflexivo" (109):

- a) El referente tiene una función inventiva –creativa "heurística", dice el autor–, permite la formulación de presuposiciones lógicas y semánticas comunes y compartidas entre el dramaturgo, el director y el espectador.
- b) El fundamento de valor de los textos responde a la premisa formulada por Arthur Miller sobre un teatro contemplativo de la causalidad social y de la responsabilidad individual.
- c) Se impone una clara disposición a probar una "tesis realista", la cual, generalmente, toma como objeto de crítica la clase media argentina.
- d) Desde una perspectiva semiótica, "[el] sujeto de la acción sale de su inacción con el fin de lograr concretar su identidad... La sociedad, como destinador, lo acosa para que 'crezca', para que concrete cosas, pero al mismo tiempo, como oponente, le impide madurar" (120).
- e) Esta perspectiva de sujeto desemboca en personajes antihéroes y mediocres; personajes en permanente crisis e inestabilidad.
- f) El "efecto de lo real" (Barthes 75) se logra por medio de la antítesis de caracteres, por ejemplo, se intensifican los rasgos patéticos o triviales de personajes y situaciones.
- g) La estructura del relato respeta el esquema de comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final.
- h) Los textos realistas reflexivos poseen un procedimiento estructurante, que –según Pellettieri– es el artificio realista más importante o regla obligatoria. Se trata del "encuentro personal". Al respecto, se dice:

En la vida usual, tal como se la vive, reinan las inhibiciones... En lugar de encontrarnos con la gente durante todo el día, lo que necesitamos son recursos para mantenerla a distancia. Cortesía, etiqueta, buenas costumbres... El realismo tiene en cuenta estos recursos [los de mantener la vida a distancia], los que despliega ante los ojos del público y, además, para consumir la obra de arte, debe hacer que fracasen en su objetivo de disimular los sentimientos y de evitar los verdaderos encuentros. El realismo estriba en el hecho mismo de que estas ceremoniosas criaturas intenten rehuir los encuentros y no lo logren totalmente. (Bentley, en Pellettieri 121)

Según Pellettieri, la producción de sentido de esta forma poética gira en torno a dos ejes principales pero no únicos: la alienación y la frustración. Aquí el teatro se constituye como vehículo de

conocimiento, con una limitada pretensión didáctica, pero sin descuidar el desarrollo y afianzamiento de una tesis (141). Para los realistas reflexivos, sus obras deben tomar un posicionamiento tajante a favor de la fusión del arte con la vida social, rechazando con esto todo intento de "arte por el arte"; entonces, el "compromiso" es otra fuerza semántica interpretable que se vincula con la tradición del teatro independiente. Al respecto, Pellettieri afirma:

Tanto el realismo reflexivo sistemático, como sus variantes (el existencial, el hiperrealismo, el híbrido), mostraban un universo decadente, alienado, no redimible ni armonizable. Por supuesto que no llegaba al nihilismo y la desintegración ni al pesimismo modernos: lo impedía la ideología de izquierda de los autores, que no les permitía descreer de las posibilidades de conocimiento del hombre y de su optimismo. (142)

En consecuencia, el realismo reflexivo deja entrever –desde una concepción historicista, señala Pellettieri– el atravesamiento de los conflictos sociales de la época en la "estructura artística", al impugnar o cuestionar a un sector específico (la clase media argentina u otras fracciones sociales consecuentes) y su correlativa forma de vida o visión ideológica. De este modo, la propuesta estética de esta forma teatral radica en una confianza comunicativa del teatro y en su estímulo crítico.

### 2.1. *El inquilino* de Oscar R. Quiroga: la territorialidad como identidad política

El 26 de junio de 1974 se estrenó en la ciudad de San Miguel de Tucumán, en la sala del grupo Nuestro Teatro, la obra *El inquilino* con autoría y dirección general de Oscar Quiroga. El elenco estuvo formado por Susana Romero, Fernando Arce, Rosa Rocha, Armando Cristóbal, Rosa Ávila y el propio Quiroga. La escenografía y el vestuario fueron responsabilidad de Silvia Fajre. El texto dramático *El inquilino* está estructurado en dos actos y cinco escenas, recuperando –a nivel de la ficción– el esquema representativo de las obras del realismo reflexivo: comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final.

De este modo, Quiroga muestra en el "comienzo" a Rolo y Fanny, un matrimonio de clase media que vive en un suntuoso departamento en la ciudad de Buenos Aires, hogar al que cuidan en detalle, incluso, hasta niveles obsesivos. Dos situaciones dramáticas funcionan como "enlaces" dentro de la primera y segunda escena; por un lado, la llegada de Cardozo, un compañero de empleo de Rolo con idéntica posición social; por el otro, la visita de López y Dorita, matrimonio joven, que operan como personajes íconos del obrero peronista.

Precisamente, el conflicto logra su "desarrollo" mediante el procedimiento del encuentro personal y la confrontación de caracteres antitéticos. La invitación que Rolo y Fanny realizan a dichos sujetos –a quienes poco conocen– tiene por único objeto vanagloriarse de su casa, aquel "palacete" por el que pagan una suma de dinero ínfima gracias a la Ley n° 13581, también conocida como "ley de alquileres", promulgada por el gobierno peronista el 05 de octubre de 1949, beneficiando a miles de inquilinos por el bajo costo de locación y por el congelamiento de los precios. El cuadro actancial lo completa el personaje Irene, una joven empleada doméstica tucumana que vive en la Capital y que está al servicio del matrimonio anfitrión. Ella, al igual que López y Dorita, representa a los "trabajadores populares", siendo contestataria de las

ideas políticas del dueño de casa. El “desenlace” se produce paralelamente al derrocamiento del peronismo, quiebre institucional que el protagonista festeja al participar de la “Marcha de la Libertad”, aunque la celebración por la caída del “tirano” solo dura poco, hasta conocer la inhabilitación de la ley de alquileres –pues surge en febrero de 1956 la Ley N° 2186 que deroga a la ley N° 13581–, perdiendo así lo que él entiende como un derecho adquirido, esto último, según su paradójico e inesperado giro hacia los ideales comunistas.

Además de las intertextualidades político-legislativas que la obra plantea, Quiroga toma como hipotexto el cuento “La ley de alquileres” de Enrique Wernicke, en el que precisamente se narran los sucesos antes descritos. Si bien los principales núcleos temáticos del relato de Wernicke se mantienen, el dramaturgo que estudiamos construye en su obra distintos ejes argumentales, crea nuevos personajes y los tipifica con rasgos psicosociales –por ejemplo: alusiones culturales según la vivienda, el vestuario, la música, la forma de hablar– altamente reconocidos por el espectador norteno de los años setenta.

Estas caracterizaciones le permiten a Quiroga formalizar su tesis realista, un postulado que en el programa de mano del estreno –consultado en los archivos personales del autor– se resume del siguiente modo: “Se trata de demostrar las incoherencias y las contradicciones de una clase social que, aunque numerosa, siempre estuvo a la expectativa de las luchas populares, acomodando sus intereses de manera egoísta e individualista”.

Esta preeminente función comunicativa del texto se evidencia en las tipologías de los diálogos. Siguiendo a García Barrientos, podemos distinguir dos formas centrales de intercambio verbal: “caracterizadora” e “ideológica” (59-60). La primera, definida por su capacidad para proporcionar información y bosquejar los caracteres de los personajes, se expresa en situaciones tales como:

LÓPEZ. Miren que es tener suerte, ¿eh?... ¿Y cómo es que pagan tan poco?

CARDOZO. Los favoreció la ley de alquileres...

LÓPEZ. La del '49.

ROLO. Justamente. La 13581.

LÓPEZ. Después me van a decir que el gobierno no favorece a la gente.

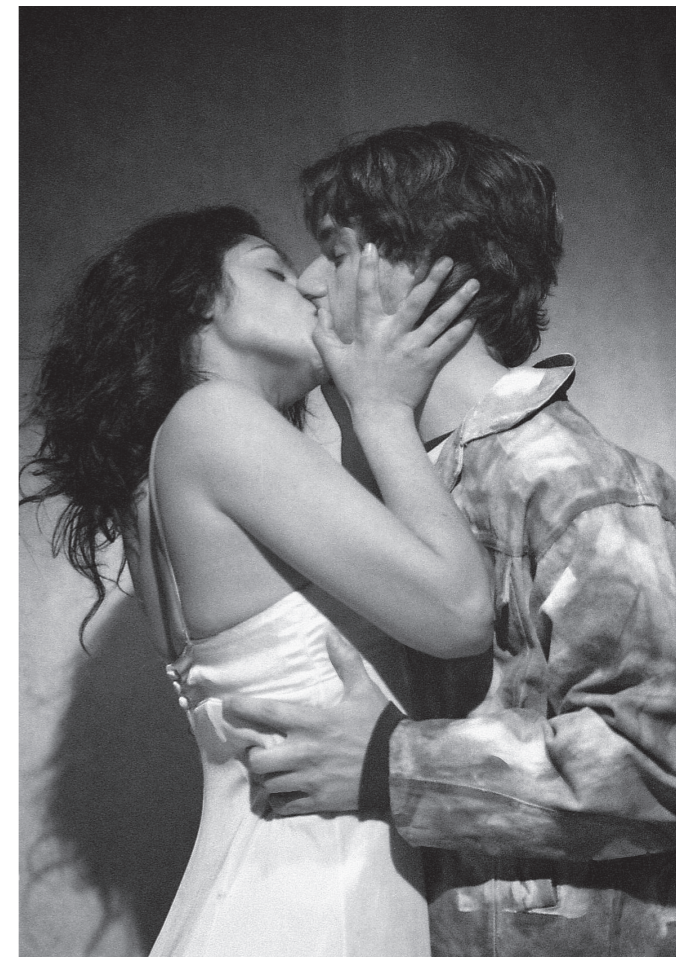
ROLO. Este asunto fue en el primer gobierno... Ahora las cosas son distintas.

LÓPEZ. Es lo mismo...

CARDOZO. No creás, lopecito... Mirá que yo no me meto en cuestiones política... ¡Pero me parece que se viene un baile!

ROLO. ¿No te acordás de Junio?... Y ahora mismo, ¿no estamos en Estado de sitio? (Quiroga 66-67)

En los citados diálogos, el autor circunscribe la acción de los sujetos a un tiempo cronológico preciso –por ejemplo, se alude de forma metonímica al bombardeo de la Plaza de Mayo el 16 de Junio de 1955–, además, comunica al lector/espectador las condiciones dadas en las que los personajes están inmersos desde un punto de vista social: “estamos en Estado de sitio”; en suma, encontramos la adhesión del protagonista a un posicionamiento político emergente en algunos sectores de la clase media durante los años de proscripción del Partido Justicialista. Nos referimos a la compleja evaluación del peronismo distinguiendo entre el primer gobierno y el segundo de manera reduccionista, vale decir, entre la etapa de las conquistas sociales y su posterior tendencia hacia la demagogia, el populismo y el dominio de las masas (Sarlo 27).



Daniela Villalba y Mauricio Tossi en *Encallados buques callados*. Fotografía de Marga Fuentes.

Entonces, Quiroga parte de este revisionismo histórico para dar fundamentos de valor a su obra y polemizar sobre sus bases ideológicas.

En efecto, como ya dijimos, la función “caracterizadora” del diálogo se relaciona en *El inquilino* con otra forma de intercambio verbal modélica, denominada por García Barrientos como “ideológica”. Este tipo de diálogo tiene fines didácticos, pues busca reflexionar sobre ideas, mensajes o lecciones específicas (60). Por ejemplo, en la transición hacia su desmoronamiento, Rolo dice: “...Hay que limpiar el país de tanto negro que anda por ahí, viejo... Más de uno me la va a pagar...” (Quiroga 73, las itálicas son nuestras). De este modo, el protagonista le propone al lector/espectador un eje temático de discusión: la intolerancia reaccionaria, esto es, una de las aristas del revisionismo histórico antes mencionado.

En consecuencia, la estructura ficcional del relato exige al lector/espectador una serie de “presupuestos” singulares, de tipo histórico-político, para poder acceder a la experiencia estética. Entendemos por presupuestos teatrales a:

[T]odas las informaciones que, sin ser abiertamente planteadas (sin constituir el verdadero objeto del mensaje a transmitir), se dejan llevar, sin embargo, automáticamente por la formulación del enunciado en el cual se encuentran intrínsecamente inscriptas, cualquiera que fuese la especificidad del cuadro enunciativo. (Ubersfeld 75)

Para Ubersfeld, los presupuestos en la ficción teatral implican reconocer dos elementos primordiales: las condiciones de enunciación y las relaciones de fuerza entre los actantes. Entonces, en *El inquilino*, la asimilación de estos presupuestos –observados en ideas sobreentendidas, frases implícitas, referencias elípticas, entre otros– develan la historización del relato, su marcado anclaje cronológico, pues, recordemos, la puesta en escena se realiza en el contexto del tercer gobierno de Perón. Así, la resignificación de los presupuestos se logra por esta específica condición de enunciación y por la tendencia a la formación de un espectador modelo, es decir, portador de una enciclopedia operativa a los fines reflexivos del texto.

En correlación con lo anterior, podemos indicar que el cuadro actancial propuesto por Quiroga está basado en personajes connotativos. Cada uno de ellos hace referencia a uno de los segmentos sociales confrontados. Por un lado, encontramos las conductas acomodaticias e individualistas de Rolo, Fanny y Cardozo; por el otro, las posiciones y reacciones colectivistas y populares de López, Dorita e Irene que –mediante el procedimiento de encuentro personal– desencadenan el conflicto de ideas. A partir de esta división, surgen las relaciones de fuerza que caracterizan –según Ubersfeld– a los presupuestos de la ficción antes indicados.

En efecto, el encuentro personal conlleva al conflicto acentuando los caracteres antitéticos de los personajes, principalmente, por las distancias comunicativas y de clase social que existe entre ellos. El matrimonio protagónico (Rolo y Fanny) se define por lo que Pellettieri denomina “intensificación patética” (*Historia...* 468), perfil que se observa en la situación final del primer acto, cuando ellos alcanzan su objeto de deseo, esto es: el rostro de estupor de sus convidados ante el precio del alquiler. Entonces, lo patético esboza la condición de antihéroes, mediocres, inmersos en un solipsismo que los aísla; sin embargo, el juego hipócrita que realizan con sus huéspedes les provoca un placer “erótico”, según la descripción que el autor plasma en didascalias y que podría haber funcionado como un fundamento actoral en la puesta en escena.

Por lo tanto, los personajes mediocres (Rolo, Fanny y Cardozo) tienen una percepción limitada de la realidad, mostrándose desajustados en sus responsabilidades individuales y causalidades sociales. La peripecia del esposo, entendida como desintegración del estado de armonía y caída en la desdicha, se concreta no solo con la pérdida del departamento –ruptura del falaz sentido de “propiedad privada”–, sino además por la violencia ejercida sobre la esposa, a quien acusa de ignorante por no comprender que, según su propio sentido de lo real, él ha sido víctima de la “venganza de los oligarcas”, esto último, sin conciencia de sí mismo ni autocrítica alguna. Así, el periplo de este antihéroe llega hasta la autodestrucción, expresada en la escena final, cuando queda solo, abandonado por Fanny y Cardozo.

Estas relaciones de fuerzas se complementan con la incorporación de un sujeto activo, con visión crítica, propulsor de una conciencia de clase popular que, a pesar de su marginalidad, funciona como un “intruso benefactor” (Pellettieri 467) en ese universo alienado. Nos referimos a Irene, la empleada doméstica tucumana que con su desobediencia creativa cuestiona o jaquea al patetismo instaurado. Ella, a lo largo de la obra o incluso antes de la presentación del personaje

–pues aparece recién en el segundo acto–, desarrolla una específica línea de acción: perturbar el supuesto orden del territorio-casa con pequeños o insinuantes actos cotidianos, por ejemplo: esconder las cartas de juego para que Rolo no pueda cumplir su rito obsesivo, hacer desaparecer los tornillos de las ventanas distorsionando la imagen del hogar perfecto, entre otros. Entonces, tal como dijimos, esta desobediencia creativa le permite al personaje elaborar un espacio de resistencia; además, genera en Rolo la permanente sensación de que en “su” casa hay un otro-extraño que lo ataca sin dejar huellas, subrayando su vulnerabilidad.

Sin embargo, Irene no escapa a la frustración en la que todos los personajes están inscriptos. El miedo por el nuevo contexto socio-político que surge con la caída del peronismo, así como la falta de un sentimiento de pertenencia –traducible en términos de identidad cultural–, invaden su percepción del mundo. Esta concepción se refleja en la “mirada final” de la obra, cuando mediante una carta desenmascara su juego de rebeldía ante el abatido Rolo. Señala Irene:

Ahí le dejo sus cosas, chucherías que le fui escondiendo para que tuviera algo con que renegar. Yo quería enseñarle que todas las cosas tienen un valor, por más chiquitas que sean, y que uno recién se da cuenta cuando las perdemos. Pero usted, no se da cuenta de eso ni de nada. Me da bronca la gente de su clase, porque son egoístas. A usted le gustaría que todo el país sea un departamento y usted el inquilino, el gran inquilino. Pero, ese departamento tiene muchos dueños. Hasta yo soy un poco dueña también. Hay que correr a varios inquilinos que no sirven. Y ya al último le digo: no sé qué va a pasar con usted, ni con el departamento; pero si lo echan, ¡que reviente! (*Se van apagando las luces*). (Quiroga 79)

De este modo, la obra construye una alegoría sobre la idea de “propiedad territorial”, al interrogar sobre sus condiciones y modos de pertenencia<sup>2</sup>. En este componente temático se condensan algunas de las pujas identitarias que el peronismo despertó durante aquellos años; datos que también podemos inferir del análisis de las dimensiones témporo-espaciales del relato. En efecto, en la obra *El inquilino* el espacio es tematizado, pues, la unidad de sentido “casa-territorio” y sus modos de apropiación constituyen una parte central de los fundamentos de valor del texto. Entonces, aquel “departamento”, el que funciona como destinador de los sujetos actantes, puede comprenderse –siguiendo el diálogo final de Irene– como un símbolo de un país en litigio, fragmentado, en un proceso de “reconstrucción” –según el slogan político de la época que también alude a un sentido de territorialidad–, en el cual sus “inquilinos” se enfrentan por el feudo<sup>3</sup>. En lo que respecta al “tiempo diegético”, vale decir, el tiempo argumental en el que se contempla la totalidad de los contenidos (García Barrientos 82), las didascalias consolidan aún más el anclaje historiográfico que la obra desarrolla, puesto que las escenas uno y dos transcurren –tal como

2 La “propiedad territorial” en tanto núcleo semántico para un estudio temático, puede comprenderse como una invariable poética en la dramaturgia de Oscar Quiroga. Por ejemplo, en su obra *La casa querida* de 1980, propone una metáfora sobre cómo construir colectivamente la “Casa-Nación”.

3 Por las sistemáticas referencias histórico-políticas del relato y por sus circunstancias de enunciación, podemos ensayar –sin pretensiones reduccionistas– otras líneas interpretativas, con mayor sentido alegórico, por ejemplo: pensamos en los sucesos del 20 de junio de 1973, es decir, la Masacre de Ezeiza. El estreno de *El inquilino* se realizó a un año de este hecho paradigmático para el movimiento peronista; recordemos que allí las distintas fracciones de izquierda (Montoneros y otras vertientes de la JP) se enfrentaron con los sectores de la derecha sindical por la “territorialidad” del palco central del acto, o lo que en términos de Quiroga podría entenderse como una lucha de “inquilinos” que quieren llegar a ser dueños.

lo indica la cita anterior— durante la primera semana del mes de septiembre de 1955; la escena tres se plantea en la noche del dieciséis de septiembre del mismo año, es decir, en el contexto del derrocamiento de Perón por la Revolución Libertadora; por último, las escenas cuatro y cinco suceden aproximadamente en marzo de 1956, luego de la derogación de la ley de alquileres. Si bien el tiempo diegético no es sincrónico al “tiempo escénico” (García Barrientos 83) —lo que se observa, por ejemplo, en los resúmenes y elipsis observadas en el segundo acto, o en las convenciones de épocas que distancian al espectador—, sí podemos establecer un intenso grado de resignificación entre el tiempo ficcionalizado —como ya dijimos, septiembre de 1955— y el tiempo de la recepción, esto es: junio-julio de 1974. Recordemos que la obra se estrena el veintiséis de junio, lo que implica que la puesta en escena es contemporánea al fallecimiento de Perón, el primero de julio del mismo año. Así, estas particulares circunstancias de enunciación atraviesan y condicionan a todas las unidades de sentido que describimos hasta aquí; hipotéticamente, tal vez construyen un primer puente semántico entre “territorialidad proscrita”, “identidad nacional” y “muerte del líder”.

En consecuencia, la dramaturgia de Óscar Quiroga de este período puede leerse como la emergencia del realismo reflexivo en la región NOA, evidenciada en los procedimientos y en los núcleos temáticos citados, en los que se observa una apropiación directa o —según Williams— “replicación” del modelo canónico rioplatense<sup>4</sup>, conformando las bases para una tradición del “mundo racionalizado” por sus tesis sobre lo real circundante.

### 3. La reproductividad del realismo reflexivo en el marco postdictatorial. *Limpieza* de Carlos Alsina: la identidad del cuerpo/territorio arrasado

*Limpieza* de Carlos Alsina fue escrita en el año 1984 y logró estrenarse en 1985, en el marco del denominado “Teatro Libre Tucumano”, un ciclo de producciones escénicas locales realizado con el fin de apoyar el reinicio de la democracia y dar testimonio sobre el horror de los años anteriores. El elenco estuvo conformado por los actores Pablo Soria, Nelson González, Maga Mender, Adolfo Flores, Jorge Salvatierra, Carlos Ávila, Sergio Talpalar, Marisa Gómez López, Héctor González y Julio Navarro. La asistencia corporal fue tarea de Marta Acosta y la dirección general del espectáculo fue responsabilidad del propio Alsina. Además, la obra participó de las temporadas teatrales de los años 1986 y 1987, en las que se incorporaron los actores Liliana Sánchez y Federico Silva. También fue seleccionada para actuar en el II Festival Nacional de Teatro, realizado en la ciudad de Córdoba en 1987.

En términos de estructura ficcional, la obra se organiza a partir de un hipotexto historiográfico y periodístico, puntualmente, nos referimos a la expulsión y abandono de un número indefinido de mendigos, lisiados y enfermos mentales de San Miguel de Tucumán en una zona desértica durante un operativo ominoso gestado por las autoridades de la dictadura militar, con el fin de “embellecer” y “limpiar” la ciudad. Al respecto, Alsina explica el surgimiento de la obra:

<sup>4</sup> Aunque en este caso se observa una apropiación directa o “replicación” del modelo rioplatense, resultante del aprendizaje y experimentación de dicho modelo, en textos y producciones posteriores, Quiroga resemanatiza y *refuncionaliza* este modo de reproducción estética con innovaciones estilísticas propias, lo que se advierte, principalmente, a través de las tradiciones del sainete y del grotesco.

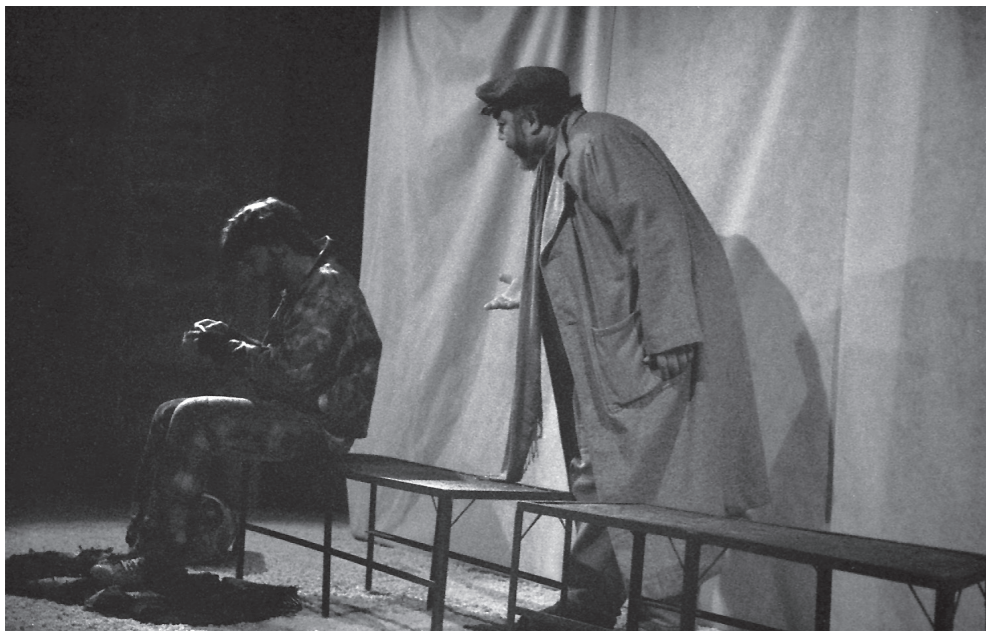
En 1976 o 1977, no recuerdo bien, leí en el diario *La Gaceta* —cómplice de la dictadura militar porque lo había publicado con un eufemismo muy evidente— la queja del gobernador de Catamarca por la presencia de mendigos tucumanos en su provincia. Comenzamos con algunos amigos a averiguar dónde estaban aquellos “personajes”, mendigos, dementes que nosotros conocíamos, que veíamos todos los días; entonces, nos dimos cuenta de que habían desaparecido de escena por unos días. Luego, se empieza a conocer lo que había pasado, por supuesto que no oficialmente. Recordemos que eran los años en que se tapiaban las villas miserias, se las pintaban, y eso, claro que era notorio, a eso lo veíamos y nos dolía. Así, empecé a investigar sobre el caso, recuerdo —y todavía lo debo tener guardado— un recorte del diario *La Unión* de Catamarca, más precisamente, del corresponsal de ese diario en la localidad de La Merced, allí se relata todo lo que había pasado. Acopio ese material, y comienzo a escribirlo “dentro mío”, vale decir, sin concretar una sola línea, solo lo comentaba con algunos amigos, pero nada más. El texto recién se termina en 1984. En ese momento, uno tenía dos opciones: reproducía históricamente lo que había pasado, o trataba de metaforizarlo. Ese año es el año del destape de toda la masacre ocurrida en la dictadura, por ello, me pareció más interesante convertir la anécdota de la “limpieza” en una metáfora sobre las desapariciones. (Tossi, “El teatro...” 34)

En efecto, por estos fundamentos históricos, por su voluntad comunicativa y por los principios de verosimilitud planteados en la composición de los personajes, *Limpieza* se inscribe en las lógicas del realismo reflexivo, aunque asociado a la variante del llamado “realismo reflexivo híbrido” (Pellettieri 114-15), esto es, una forma teatral desarrollada durante los años setenta en la que las reglas poéticas antes descritas se fusionan con procedimientos del realismo existencial, la estética brechtiana y el teatro del absurdo. Puntualmente, en el caso de *Limpieza*, podemos observar algunos recursos de estilización épica y/o grotesca, tal como lo comentaremos a continuación.

De este modo, la obra recrea la exclusión y el abandono de Manix, Pacheco, La Muda, Satélite, Julito, Rueditas, Alemana, Plaza, Perón y Vera, los diez mendigos y dementes que son arrojados desde un helicóptero a un monte desolado. Siguiendo la estructura argumental de los textos realistas reflexivos, la acción avanza organizada en un solo acto, aunque con algunos cortes o rupturas elípticas y, a la vez, responde al modelo de comienzo, enlace, desarrollo y desenlace. Sin embargo, no hallamos el recurso de la “mirada final” como un artilugio para la ratificación pedagógica de la tesis.

Las dos primeras situaciones, entendida por nosotros como “comienzo” y “enlace” hacia el desarrollo, contemplan el desconcierto de los personajes ante la desidia y su posterior toma de decisión: caminar sin rumbo hacia un lugar incierto con el propósito de salvarse. En el “desarrollo” de esta acción central, los personajes ensayan diversas salidas y/o respuestas ante lo siniestro de la experiencia, hasta su “desenlace”, en el que la muerte de casi todos los personajes alcanza un sentido categórico: solo sobreviven Plaza y La Muda, el primero por ser de buena familia y por no comprender lo sucedido, la segunda porque “sirve para distraer a los muchachos” (Alsina 106). Asimismo, en estas acciones dramáticas y respuestas alternativas se manifiestan las reglas poéticas del realismo reflexivo híbrido, recursos y estrategias que nos permiten afirmar la “reproductividad en acción” (Williams 172) de esta orientación poética en el Noroeste Argentino durante la quinta fase historiográfica delimitada, a saber:





José Ramayo y Mauricio Tossi en *Encallados buques callados*. Fotografía de Marga Fuentes.

Los caracteres antitéticos de los sujetos ante la crisis: el énfasis de los rasgos patéticos o triviales de los personajes funcionan como aporías frente al horror de lo vivenciado. Así, paradójicamente, los locos buscan un argumento racional, se cuestionan: “¿qué habremos hecho?”. Los *gestus* grotescos emergen ante dicho interrogante: por un lado, el culpable podría ser Julito porque “le ha tocao el culo a una estudiante” (Alsina 25), o Vera que se animó a pedirle dinero al gobernador, o La Alemana que se dedica a criar perros como si fueran sus hijos o, quizás, también por los juegos exhibicionistas de Ruedita, a quien se lo acusa diciendo: “... cuando tenís ganas de mear te lo sacás en el mercao y le decís a las viejas: ‘Vea que banana que tengo señora!’” (25); por otro lado, el interrogante citado reproduce un conocido ideograma de la etapa dictatorial, el de la respuesta acomodaticia que ciertos sectores sociales reaccionarios promovieron ante la muerte y la desaparición de personas: “algo habrán hecho”.

La función inventiva o creativa: otro de los procedimientos ficcionales del realismo reflexivo es la capacidad heurística que tiene el dramaturgo para crear presuposiciones lógicas y semánticas que dan cuenta de un universo común compartido entre lo artístico y el mundo circundante. En este caso, podemos citar como ejemplo la función actancial del helicóptero a lo largo del relato, el cual, genera una ilusión de contigüidad entre lo real y la escena (Dubatti, *Concepciones...* 38), pues, durante la dictadura militar, en el territorio tucumano, la presencia activa, permanente y sistemática de los helicópteros operaron como símbolos del poder antisubversivo y del control autoritario, naturalizándose y arraigándose en la vida cotidiana de los pobladores locales. Con esto, Alsina construye –desde la lógica del realismo– un específico código comunicacional entre los lectores/espectadores nortño.

La intensificación del encuentro personal: tal como señalamos, según Pellettieri, una de las reglas obligatorias del realismo reflexivo es el “encuentro personal”. Desde esta perspectiva, la obra en

estudio cumple con este recurso ficcional y estético, dado que el desarrollo del conflicto solo es posible mediante los cruces, reciprocidades y diversos posicionamientos asumidos por los personajes en plena interacción, los que funcionan como bases metafóricas para una determinada evaluación del mundo. De este modo, la acción dramática transita por diversos planos: la solidaridad, el crimen y el sacrificio, la sexualidad como contrapunto del dolor, la resignación fundada en un cariz religioso, entre otros. Desde este punto de vista, en algunas secuencias, Pacheco funciona como “personaje embargue”, esto es, otro recurso operativo del realismo reflexivo que aporta al desarrollo de la acción tendiente a ratificar la tesis.

El juicio de valor sobre lo empírico o tesis: al igual que otras formas poéticas del realismo, *Limpieza* asume una predicación específica sobre el mundo circundante, en este caso, reflexionando respecto de las relaciones de poder y sus modos de reproducir las lógicas del terrorismo. Entonces, los diversos vínculos entre los personajes develan la tradición dictatorial arraigada en los cuerpos mediante reconocibles *habitus*, entendiendo por tales a los esquemas de acción y de percepción que los cuerpos han interiorizado (Bourdieu 135), un proceso de reproducción cultural en el que lo institucional se hace carne. Por ejemplo, el personaje Pacheco, desde su condición marginal y simétrica respecto de las otras víctimas, asume –a través de la violencia– una posición de fuerza superior y dominio sobre los demás, incluso hasta el límite de asesinar a Rueditas para exponer su condición de autoridad. En este recurso metafórico radica la tesis realista de la obra, al explicar y comprender las redes generales del terrorismo de Estado y de la desaparición de personas en particular como mecanismos de complicidad deliberados, en los que se reproducen los vínculos dictador/víctima en múltiples esferas y niveles. De este modo, casi como en la parábola hegeliana del amo y el esclavo, la dialéctica del poder deviene en una síntesis: los personajes de la obra, aunque identificados socialmente entre sí, llegan a matarse unos a otros o, también, a autocondenarse frente a los represores por la imposibilidad de romper ese *habitus* de clase social dominante. Por consiguiente, ante el desenlace trágico y la reflexión sobre lo real, el lector/espectador puede preguntarse: ¿cómo destruir estos esquemas de comportamientos hegemónicos que son conservados como identidades culturales?<sup>5</sup>

La estilización de una “muerte bella” como recurso de extrañamiento: entre los diversos procedimientos que *Limpieza* propone, se destacan aquellos que nos permiten vincular esta obra con la variante híbrida del realismo reflexivo, aunque con ejes de “innovación” (Williams 185) en esta misma línea. Por ejemplo, ante la progresiva muerte de los personajes, ya sea por las ráfagas de ametralladoras que caen desde los helicópteros o por la propia violencia ejercida entre los mendigos, el autor y director de los montajes realizados plantea una estilización de las escenas de muerte, con recursos épicos que hacen de lo familiar algo extraño. Con esto, nos acercamos a la lógica del distanciamiento brechtiano. Nos referimos a la utilización de música de ópera interpretada por niños, acompañada por el despliegue corporal de los actores según el formato de la “cámara lenta” en un espacio vacío, con iluminación de claroscuros y, en suma, con las voces en off de los represores que funcionan como contrapuntos actanciales.

5 Esta formulación ideológica, en el que se plantea la impugnación a un *habitus* de clase social que permite la continuidad de fundamentos sociopolíticos autoritarios, operó de manera activa en la cultura tucumana durante mucho tiempo, incluso hasta los años noventa, cuando el genocida y dictador Domingo Antonio Bussi llegó a ser nuevamente gobernador de la provincia, pero esta vez elegido democráticamente. En ese contexto, la dramaturgia de Alsina funcionó como una estratégica acción de resistencia estética y política ante la insostenible reproductividad de este esquema de pensamiento, con obras tales como *La guerra de la basura* de 1999.

Refuncionalización del “mundo al revés” del realismo grotesco bajtiniano: otro de los artificios de hibridez que la obra muestra en su desarrollo argumental es la lógica del mundo dado vueltas, tal como Bajtin (16) lo define para el universo del carnaval y de las “Fiestas de los Locos”, esto es: la inversión de una lógica original o la reafirmación de una contradicción por medio de una parodia, una degradación u otro recurso que dé cuenta de lo real subvertido<sup>6</sup>. Desde esta visión teórica, *Limpieza* apela a este procedimiento de la cultura popular, al recrear diferentes situaciones en las que los “locos” protagonistas –por las instancias de reproducción de *habitus* sociales ya explicitados– juegan a asumir posiciones de poder, aunque –insistimos– en su refuncionalización, pues solo lo hallamos como instancia lúdica ante lo horroroso, por ejemplo: qué acciones harían cada uno de ellos si fueran Presidente de la Nación, Obispo, Director de un hospital psiquiátrico, Comandante en Jefe del Ejército o, incluso, si crearan el partido político de los “Minorados” o que el “loco Perón” llegara a ser el verdadero Perón. Así, lo real ominoso se subvierte y genera un imaginario espacio de resistencia.

Desde este universo estético, el texto en estudio despliega una serie de proposiciones tematólogicas que, en función de nuestros objetivos, permiten comprender la resignificación de esta tradición selectiva, pues poseen aires de familia con las elaboradas por Oscar R. Quiroga en *El inquilino* de 1974, en el marco de las reivindicaciones peronistas luego de la proscripción. Puntualmente, nos referimos a la metáfora de la territorialidad impugnada como base de un discurso identitario. Por un lado, en *Limpieza*, la refutación a los espacios legitimados por el poder y la cultura dominante se expone a través del juego de transformar los ámbitos públicos de S. M. de Tucumán, en especial aquellos que forman parte del capital simbólico de la ciudad y gozan de notorio reconocimiento por parte del lector/espectador norteño, se dice:

PERÓN. ¡¡Muchachos, muchachos!!, el día que yo sea Presidente vamo a hacé una cancha de fulbo en la Plaza Independencia... un arco va a dar espaldas al Bar Colón y el otro a la Catedral. Ahí van a estar los vestuarios, adonde atienden los curas, en esos kioscos de madera...

JULITO. ¡Pará! ¿Y la Casa de Gobierno?

PERÓN. ¡Ahí va a ser la tribuna oficial con un palco pa' mí, qué mierda! ¿Han visto los naranjales que hay? Bueno, esos van a ser pa' que se trepen los negros.

MANIX: ¿Y qué va a hacé con la Estatua de la Libertá?

PERÓN: La vuá sacá pa' la mierda, si no sirve esa. La podimo llevá a la Terminal de Onibus pa' que sirva panchuques. (Alsina 44-45)

Por otro lado, la expulsión de los excluidos de un lugar común y compartido; la “limpieza” del espacio dominado al desechar a los “sujetos-basura” por entorpecer el “orden” del dictador; la repugnancia corporal del otro-degradado que los proyecta como Filoctetes tucumanos, en tanto parodia ominosa de los *pharmakos* antiguos, nos permite bosquejar una construcción semántica específica: la de los cuerpos abyectos, también comprendidos como territorialidades sociales impugnadas. Así, la obra construye diversos niveles de semiosis respecto de la desaparición forzada de personas durante la dictadura militar, pero objetivada en la premisa que define

<sup>6</sup> Un referente histórico de este recurso estético es, como dijimos, la “Fiesta de los Locos” que se realizaba en las comunidades medievales, en la cual, hasta su prohibición en 1450, se designaba paródicamente como obispo a un “sot”, personaje jovial, demente, misterioso y representante del sinsentido en aquel contexto.

a aquellos cuerpos como parte de una Nación mutilada, de un territorio violentado e invadido, del que solo nos queda un grito seco y desgarrador, tal como lo hace el personaje de La Muda al final de la obra.

#### 4. Realismo reflexivo y crisis representacional. *Encallados buques callados* de Mario Costello: la territorialidad/nación violentada

La mencionada obra fue estrenada en el mes de diciembre de 2001, en el Ciclo de Teatro Semimontado del Teatro Cervantes de Buenos Aires, con un elenco tucumano, formado por Pedro Sánchez, Daniela Villalba y Mauricio Tossi, bajo la dirección general de Patricia García y la asistencia de dirección de Juan Ignacio Sandoval. Posteriormente, en la temporada teatral del año 2003 en S. M. de Tucumán, se reestrenó como una co-producción del Teatro Alberdi de la Universidad Nacional de Tucumán.

Esta obra de Mario Costello tiene “aires de familia” con la tradición del realismo reflexivo por dos aspectos morfotemáticos específicos, a saber: primero, por la puesta en acción de los principales procedimientos de la poética indicada; segundo, por la persistencia del eje semántico territorialidad/cuerpo/identidad como base metafórica para la evaluación y reflexión crítica de lo real. En efecto, *Encallados buques callados* es un texto teatral breve, estructurado en cinco secuencias dramáticas con relativa autonomía entre sí, cada una con títulos que dan cuenta de la organización ficcional elegida, esto último, asociado a los recursos brechtianos de “literarización” (Benjamin 22). Así, cada núcleo resignifica el esquema del relato definido por Pellettieri para el realismo reflexivo, aunque intertextualizado con componentes estéticos de la escena contemporánea. En el “comienzo” o primera secuencia titulada “¡Estamos en problemas, Houston!”, un joven angustiado y desorientado duerme en un lugar público e invade el “territorio” de un viejo mendigo. En el “enlace” o segunda secuencia, “Pasando la noche”, el Viejo intenta convencer al muchacho para que abandone aquel lugar, el cual, mediante atribuciones alegóricas, es representado como la totalidad de la geografía argentina:

VIEJO. Váyase. . .

JOVEN. Éste es mi lugar también.

VIEJO. Creo que ya le dije cuál es mi territorio. ¿Se lo repito? Desde allá, ¿ve?, eso que parece una bota... hasta allá, eso que parece un glaciar. Soy el dueño. Si yo le permito quedarse, será mi invitado. Y como invitado, deberá entender que hay normas que tendrá que respetar para no pasar como un impertinente. (Costello 109-110)

En el “desarrollo” o tercera secuencia, “Algo revolotea en el viento”, el conflicto avanza a través del procedimiento del “encuentro personal” y se introduce un nuevo personaje en el relato: Patricia, una mujer seductora, asociada a la imagen del viento y que seduce de manera fantasmal al joven para que este no logre marcharse. En el “desenlace” o cuarta secuencia, “Ojos que no ven, un oído está sangrando...”, la acción tiende a la fragmentación, esto es: el joven construye una balsa para huir; sonidos de barcos estancados componen un tiempo simultáneo, latente y activo, que contribuyen a la impotencia como conflictividad: “No haga caso, joven. Son

fantasmas, nuestros. Los buques están encallados, callados. Secos. Hace tanto que vinieron... pero se fueron a pique" (114). En suma, aparece una turba de sujetos desahuciados que gritan y protestan en un espacio extraescénico, hasta el momento final, en que Patricia es violada y ultrajada por aquella muchedumbre que quiere poseerla:

VOZ 1. Te chupo toda.

VOZ 2. Yo entro por aquí.

VOZ 1. Yo por acá.

VOZ 2. Yo acabo acá.

VOZ 1. Hasta que el cuerpo aguante. (Costello 115)

Por último, la secuencia denominada "Tres finales para el mismo adiós", opera como una refuncionalización de la "mirada final" propia del modelo, al exponer tres cierres dramáticos alternativos y paralelos ante la inminente decisión del joven de abandonar su tierra; sin embargo, en los tres momentos se ratifica la misma predicación pesimista sobre lo real: "El engaño perfecto. ¡Viva algo que no existe! ¡Viva la patria! En esta esquina de la impotencia, nos han suspendido el beneficio de la fe. Hasta nuevo aviso. Como en los sueños. Como en los sueños..." (118).

Estas características estructurales de la ficción se afianzan en otros procedimientos del realismo reflexivo, puntualmente, en las dimensiones espaciales y en la composición de los personajes. En efecto, según el estudio de los planos patentes, latentes y ausentes del espacio (García Barrientos 128-135), *Encallados buques callados* retoma –a través de los recursos argumentales ya expuestos– la impugnación territorial como discurso identitario. El espacio diegético propuesto por Costello es descrito como "un lugar de tránsito" (107), indefinido y a su vez simultáneo, ya que podría ser un puerto o un aeropuerto, una estación de trenes o de colectivos, o como dice el propio dramaturgo, una "mezcla de todos" estos ámbitos. Al igual que en *Limpieza* de Carlos Alsina, este texto presenta una serie definida de espacios sonoros latentes, que operan como condicionantes de la acción dramática y modifican las relaciones de los personajes entre sí. En el caso de la obra que estudiamos, dichos recursos se observan en los sonidos de los buques estancados o en la musicalidad de un viento que erotiza, o incluso, en los gritos desahucados de turbas anónimas que actúan como una fuerza actancial determinante en el desenlace. En el montaje escénico del año 2003, bajo la dirección de Patricia García, la escenografía de Juan Carlos Malcún y la iluminación de Juan Ignacio Sandoval, el espacio escénico fue definido a partir de tres componentes formales: a) el suelo de todo el ámbito escenográfico patente estaba formado por pequeñas piedras blancas, resbaladizas e inseguras que generaban una sensación de inestabilidad en los cuerpos y de movilidad permanente del espacio por la iluminación refractada; b) un banco "de espera", convencional, que contribuía con las posibles operaciones metonímicas, en tanto podía ser leído como parte de múltiples todos; c) dispositivos de iluminación deformantes y ambiguos, ubicados en el foro de la escena, que fortalecían las dimensiones subjetivas y latentes de aquella espacialidad. Por consiguiente, tanto en los planos diegético como escénico, hallamos procedimientos estéticos que consolidan los tópicos de una territorialidad impugnada, sobre la cual el discurso ideológico de la obra se sostiene.

El otro aspecto morfotemático relevante es la composición de los personajes. El Joven, El Viejo y Patricia asumen roles antitéticos y se muestran como sujetos que –tal como lo indica Pellettieri– buscan salir de la inacción para hallar su identidad, aunque la sociedad –en calidad de opositor actancial– se los impide. Por ende, los tres personajes son construcciones semánticas al servicio de la citada tesis realista. En este sentido, se destaca el personaje Patricia, una alegoría de la "patria" o "nación" vejada, esto es, un eje temático de reconocida tradición poética en la escena rioplatense durante las décadas de los sesenta y setenta (Proaño-Gómez 139), al identificar este semema con una entidad política femenina, pasiva e inmadura y que, por ser tal, requiere de un padre espiritual o de un macho/líder/activo que la domine y controle –generalmente representado en la figura del dictador/regente–; así, esta representación del cuerpo/nación es definida en la obra de Costello como una potente fuerza de seducción, en la que finalmente Tánatos vence a Eros, siendo el exilio la única alternativa de pervivencia o continuidad. Desde esta perspectiva, es pertinente aclarar una importante distinción con los textos del realismo reflexivo canónico: el texto que estudiamos asume un cariz nihilista, propio de su contexto de producción y enunciación, un posicionamiento que los dramaturgos rioplatenses o el propio Oscar Quiroga en su replicación del modelo, no hubiesen adoptado, pues, como dice Pellettieri (142), la adhesión a los tópicos del pensamiento de izquierda o progresista-revolucionario de los años sesenta y setenta se los impedía. En cambio, Costello, inscripto en las variables sociales de la crisis político-representacional del año 2001<sup>7</sup> en Argentina, sí adopta este "universo simbólico de referencia" pesimista, para dar respuesta a las contradicciones culturales de su campo social.

## 5. Conclusiones

A partir de la cartografía y periodizaciones delineadas hemos localizado y descrito una particular "tradición selectiva" en la dramaturgia del Noroeste Argentino, esto último, al comprender la "reproducción en acción" de los procedimientos poéticos del realismo reflexivo rioplatense en dos etapas historiográficas distintas del "campo teatral" de S. M. de Tucumán. Así, hemos definido a *El inquilino* de Oscar Quiroga como una obra de "replicación" del modelo estético porteño, y a *Limpieza* de Carlos Alsina y a *Encallados buques callados* de Mario Costello como "variantes" y/o "innovaciones" sobre dicha estructura estética.

Por consiguiente, esta tradición poética nos permitió reconocer un eje temático invariable: la territorialidad/cuerpo/nación como universo simbólico de referencia que ofreció respuestas a los distintos interrogantes político-culturales desarrollados durante todo el eje diacrónico acotado (1974-2001), ya sea, motivado en las reivindicaciones de la identidad peronista luego de los años de proscripción y de retorno al poder; o en las indagaciones metafóricas para reflexionar sobre lo ominoso de la desaparición forzada de personas según las condiciones sociales de la región; o también, responder desde la desilusión, la frustración y la crisis de

7 Nos referimos a los conflictos políticos que estallaron en diciembre de 2001 –fecha de estreno de la obra– con severas medidas de restricción económicas y que continuaron con numerosas protestas sociales y más de treinta muertos, hasta desembocar en la renuncia del Presidente constitucional Fernando de la Rúa y la consecuente crisis institucional, sin precedentes, de Argentina. En ese marco, y desde varios años antes, se había registrado el exilio de miles de jóvenes que abandonaban el país en busca de nuevas posibilidades sociales y laborales.

representatividad política de principio de siglo, al reflejar los sinsentidos identitarios de las subjetividades contemporáneas.

De este modo, confirmamos la reproductividad y vigencia de la tradición poética del mundo racionalizado –aquí expresadas en la formulación de las tesis realistas–, en la que el teatro actúa como un vehículo de comunicación y de evaluación sobre lo real-empírico, esto último, al testimoniar sobre las lógicas de funcionamiento del orden histórico-circundante.

#### Obras citadas

- Alsina, Carlos María. *Limpieza*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1988. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza, 1994. Impreso.
- Barale, Griselda. "Los juegos del lenguaje en la reflexión estética". Rojo, Roberto, comp. *Wittgenstein. Los hechizos del lenguaje*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2000. 78-103. Impreso.
- Barthes, Roland. "El efecto de lo real". *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Lunaria, 2002. 75-82. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1999. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "Espacio social y poder simbólico". *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, 1988. 132-147. Impreso.
- Costello, Mario. "Encallados buques callados". *Obras breves*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Litoral/Inteatro, 2003. Impreso.
- Del Olmo Pintado, Margarita. *Una teoría para el análisis de la identidad cultural*. Tomo CXLVII, N° 579. Madrid: Arbor, 1994. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008. Impreso.
- . *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2003. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Volumen IV. Buenos Aires: Galerna, 2003. Impreso.
- . *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Proaño-Gómez, Lola. *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel, 2002. Impreso.
- Quiroga, Oscar Ramón. *Obras de teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2000. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Emecé, 2007. Impreso.
- Tirri, Néstor. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973. Impreso.
- Tossi, Mauricio. *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunker, 2011. Impreso.
- . "El teatro como arqueología del presente. Entrevista a Carlos M. Alsina". *Cuaderno de Picadero N° 2*. Buenos Aires: Inteatro, 2004. 29-37. Impreso.
- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

Wernicke, Enrique. *Cuentos de Enrique Wernicke*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968. Impreso.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. Medio impreso.

---. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.

Fecha de recepción: 18 de enero de 2012

Fecha de evaluación: 18 de marzo de 2012