

LAS LECTURAS DEL TIEMPO EN LA DRAMATURGIA PATAGÓNICA DE LA POSDICTADURA

Mauricio Tossi

Universidad Nacional de Río Negro / CONICET
 (Argentina)

Resumen

Con el fin de dar respuesta estética a los interrogantes culturales de la posdictadura, las dramaturgias patagónicas han desarrollado múltiples estrategias poético-comunicacionales. Por consiguiente, en este artículo, analizaremos la contrastación escénica de sintagmas historiográficos específicos, planteados como procedimientos dramáticos que intentan abordar el tiempo pasado y convertir las obras teatrales en activos vehículos de la memoria social. Para lograr este objetivo, estudiaremos las lecturas temporales en tres casos testigos, puntualmente, en los textos *Viaje 4144*, de Humberto “Coco” Martínez (1988); *El maruchito...*, de Juan Raúl Rithner (1997); y *Pewma-Sueños*, de Miriam Álvarez (2007).

Palabras clave: dramaturgia patagónica, posdictadura, referentes históricos, memoria social.

Los contemporáneos discursos teatrales de la Patagonia argentina presentan, desde múltiples perspectivas, importantes desafíos epistemológicos y teóricos; entre otros, la necesidad de un exhaustivo trabajo de análisis que permita reconocer sus particulares procedimientos estéticos y comunicacionales en el marco de la posdictadura, esto último, con el fin de explicar y comprender los posicionamientos identitarios emergentes en una compleja cartografía regional. Este objetivo general debe desarrollarse –desde nuestra visión metodológica– mediante un estudio de casos que, de forma inductiva, contribuya a la consecución, registro y archivo de hechos teatrales estratégicos. Por tal motivo, luego de un detallado trabajo de campo realizado entre los años 2011 y 2013, hemos delimitado para este ensayo un *corpus* de textos teatrales escritos y estrenados en la provincia de Río Negro, durante el período 1983-2007, que responden a un puntual objeto/problema: ante la constante intertextualidad historiográfica evidenciada en las dramaturgias locales, ¿qué función sociocultural tienen los referentes históricos en el teatro patagónico? ¿Cómo operó esta particular estrategia poética en las distintas fases regionales de la posdictadura?

Por ende, en este artículo abordaremos las “lecturas del tiempo” que la dramaturgia rionegrina propuso en el período indicado, tomando como casos testigos las obras *Viaje 4144*, de Humberto “Coco” Martínez (1988); *El maruchito...*, de Juan Raúl Rithner (1997); y *Pewma-Sueños*, de Miriam Álvarez (2007).

Breves consideraciones teóricas

A partir de los avances en las teorías narratológicas e historiográficas, sabemos que los sujetos e instituciones sociales establecen diversas relaciones con el pasado, siendo el discurso del historiador una de sus posibles modalidades, pero, claro está, no la única. De este modo, las obras ficcionales pueden producir efectos culturales sobre el tiempo pasado con mayor intensidad que un libro de historia.

Así, estas nuevas relaciones sobre la “operación historiográfica”, tal como las llama De Certeau, implicaron asumir nuevos vínculos entre *res fictae* y *res factae* o, en otros términos, se requirió:

... abolir los tabiques entre lo instrumental y lo placentero, lo ilusorio y lo real, la forma y la función, la fantasía y la praxis. [Pues] muchas experiencias con lo imaginario son también investigaciones sobre lo real, ensayos de relaciones sociales posibles, exploraciones de los códigos vigentes para abrirlos a conductas creadoras (García Canclini, 1998: 20).

Una figura clave en este pensamiento fue Paul Ricoeur, para quien la relación entre ficción, historiografía y memoria debía ser reflexionada a partir de lo que denominó la “pulsión referencial del relato histórico”, es decir, la *répresentance* o “representancia” del tiempo histórico desde una epistemología mixta, resultante de la tensión entre objetivismo/subjetivismo y explicación/comprensión. La “representancia” es definida como la capacidad discursiva para “refigurar” la realidad histórica a partir de conectores propios, situada entre el tiempo cósmico y el tiempo íntimo (Dosse, 2009: 39-40). Esta pulsión referencial y representacional es el punto de convergencia de las tres modalidades mencionadas, pero también es su principal eje de distinción, al establecer, por un lado, un diferenciado estatuto de verdad sobre los fenómenos, y, por el otro, un singular uso de las estructuras narrativas, figuras retóricas, imágenes y metáforas registradas en la historiografía, en el relato ficcional o en los dispositivos de la memoria, vale decir, se cuestionan los mecanismos de la construcción de la trama o también llamada *mise en intrigue*.

Este debate ha causado numerosos espacios de reflexión epistemológica, en los cuales –a grandes rasgos– se insiste en la condición del discurso literario y artístico para “informar” de lo real, pero sin pretender acreditarse en él (Chartier, 2007: 39) o, menos aún, intentar construir desde los estamentos ficcionales regímenes de verdad contrastables.

De este modo, durante los desarrollos estéticos del siglo XX hallamos formatos artísticos y literarios que –al apelar a las citas de autoridad, registros bibliográficos y documentales, testimonios u otras fuentes referenciales objetivas, es decir, al remitir a los mecanismos de la *mise en intrigue* historiográfica– intentaron profundizar en el “efecto de realidad” descrito por Roland Barthes, y, desde esta perspectiva de análisis, lograron una “ilusión referencial del discurso histórico” (Chartier, 2007: 45). Por ejemplo, pensemos en los avances del principio de ilusión de contigüidad entre lo empírico y lo ficcional que el realismo y el naturalismo canónicos desplegaron en la escena europea moderna hacia finales del siglo XIX y principios del

siglo xx, o también, con destacado interés para nuestro ensayo, las modalidades de la “creación colectiva” y del teatro documental latinoamericano experimentados en las etapas de mayor radicalización política de las décadas de 1960 y 1970, entre otras formas poéticas que –al romper los tabiques entre la praxis y lo imaginario– proveen al lector/espectador de un determinado “efecto de sentido” histórico.

En consecuencia, nos interrogaremos sobre esta “ilusión referencial del discurso histórico” en la dramaturgia patagónica de la posdictadura, entendiéndolo como un procedimiento estético-comunicacional que, según se evidencia en el trabajo de archivo realizado, se presenta como una invariable o constante poética.

A su vez, este análisis requiere la delimitación de un concepto operativo: la noción de “referente”, aquí definido como la capacidad semiótica del discurso teatral para producir y sostener un campo semántico cotextual o contextual y, desde allí, provocar un ejercicio “contratextual” (Freire, 2007: 90), esto es, desencadenar una necesaria función de contraste entre determinados sintagmas, pues, la referencialidad del teatro conlleva al espectador a diversos procesos de identificaciones estéticas (Jauss, 1992) y de trabajos autorreflexivos e interreflexivos.

Asimismo, esta acción de contraste de núcleos semánticos en el ejercicio referencial del teatro propiciaría lo que Elizabeth Jelin define como “trabajo de la memoria”, un eje central en nuestra perspectiva de análisis. Al respecto, la citada autora dice:

La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. También se manifiestan en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente (Jelin, 2002: 37).

En efecto, estos aspectos nos permiten vincular la ficción teatral o artística en general –apoyada en un referente histórico– con la memoria y la historiografía propiamente dicha, al entender que las tres modalidades son narrativas que el sujeto construye para dar sentido al pasado. En este caso, sus distinciones teleológicas no son objeto de nuestro interés; por el contrario, pretendemos abordar dichas modalidades del “presente del pasado” desde la abolición de los tabiques conceptuales que García Canclini nos propone, esto último, sin caer en reduccionismos estériles. Por consiguiente, el análisis de los referentes históricos nos ayudará a comprender los campos de significación activos que la escena regional de la posdictadura promueve, al estimular determinadas competencias intertextuales, asociativas e imaginarias sobre el pasado histórico, mediante la elaboración y reconocimiento crítico de contradicciones, sustituciones, alteraciones y contrastación de sintagmas historiográficos de referencia.

Para avanzar en este sentido, hemos descrito y organizado tres modalidades de los referentes históricos en el teatro regional y su correlato con las tres fases de la Patagonia en la posdictadura descritas por Ernesto

Bohoslavsky (2008), las que fueron cotejadas y articuladas con nuestro objeto/problema de investigación.

Dichas fases son:

- La fase 1983-1988, o una lectura teatral del “tiempo mutilado”.
- La fase 1988-1998, o una lectura teatral del “tiempo mítico-documental”.
- La fase 1998-2007, o una lectura teatral del “tiempo de un saber onírico”.

La fase 1983-1988, o una lectura teatral del “tiempo mutilado”

Este período se caracteriza –al igual que en otras regiones del país– por la paulatina reorganización de las fuerzas sociales e institucionales en el marco democrático, luego de la censura y autocensura, la persecución y la desaparición de personas y de formaciones culturales. En particular, durante esta etapa, la Patagonia presenta múltiples características generales que, desde diversos puntos de vista, establecen su identidad y distinción frente a otras zonas del país. Entre otros aspectos, el historiador Bohoslavsky resalta la joven e inestable vida democrática de la región puesto que, desde 1955/57 (provincialización de los territorios nacionales) hasta el año 1987 (primer recambio de autoridades), no hubo continuidad y traspaso de gobernaciones electas, esto último, entendido como un fenómeno cultural que impactó de manera notable en sus posteriores plataformas políticas. A su vez, los efectos beligerantes de los conflictos fronterizos –específicamente con Chile– y de la militarización de sus territorios durante la guerra de Malvinas en 1982 dejaron huellas importantes en el imaginario social patagónico, las que se extendieron hasta finales de los años ochenta.

Asimismo, durante estos años, en la región se inicia la implementación de las políticas descentralizadoras producto del retiro del Estado empresarial, evidenciado, por ejemplo, en la crisis de la familia “yepifiana” (adjetivo que deriva de la sigla YPF). Este clima de época es descrito por Bohoslavsky del siguiente modo:

La experiencia cotidiana y la calidad de vida de miles de personas en la Patagonia descansaron, hasta fines de los años ochenta, en sus relaciones con agencias y empresas públicas, que les brindaban no solo beneficios materiales, sino también pertenencias individuales y comunitarias. Los enclaves patagónicos de producción de energía y bienes se caracterizaban, según algunos analistas, por funcionar por décadas como *company towns*, es decir, se traba de localidades reguladas en función de una única empresa o actividad productiva [...]. El diseño urbano, los movimientos poblacionales, la cotidianidad doméstica y la vida cultural y comunitaria se organizaban a partir de estas actividades productivas (2008: 22).

En consecuencia, ante los primeros signos de agotamiento del modelo estado-céntrico, la vida cotidiana de los habitantes de la región se mostró profundamente alterada por los diversos cambios estructurales, al modificarse los modos de supervivencia, los diseños urbanos y los *habitus* de clase que –hasta ese

momento— estaban apoyados en las relaciones con el Estado. En suma, con el fin de las dictaduras cívico-militares se recuperaron derechos y garantías, pero en el plano económico no hubo cambios sustanciales y la región evidenció su impotencia para desarrollar otras actividades productivas.

En este marco de agotamiento y desilusión por la crisis socio-comunitaria que la región vive en los primeros años de la posdictadura, en las ciudades de Carmen de Patagones y Viedma —la que por entonces era un utópico proyecto de capital nacional— surge el grupo teatral “Siembra”, bajo la dirección de Humberto “Coco” Martínez (1). Una de sus producciones escénicas fue la obra *Viaje 4144*, creación colectiva estrenada en el año 1988, con las actuaciones de Valeria Fidel, Daniel Etcheverry, Rafael Teixido, Héctor Ledo y el propio Martínez, quien además fue el responsable de la dramaturgia y la dirección del espectáculo.

En términos de estructura textual y ficcional, la obra está organizada en un acto único, dividida —desde nuestra visión hermenéutica— en nueve secuencias dramáticas interrelacionadas entre sí por diversos nexos o enclaves. De este modo, la acción narra las búsquedas fallidas de Miguel y Ana, actores solitarios, condenados a “viajar” de un lugar a otro y, por ello, inmersos en un particular desasosiego. Ambos personajes se encuentran en un mismo lugar, convencional y arbitrario, que fusiona de manera metonímica un baño, una sala teatral, una heladera, una oficina y algunos andamios por los que se ingresa a este ámbito subterráneo. Allí, además de los artistas mencionados, están un mozo de bar y un “personaje invisible”, este último, constantemente presente en escena por la inquisición de su mirada y el poder de censura que rige sobre los cuerpos y conductas de los personajes.

La búsqueda fallida de los personajes principales posee diferentes niveles de análisis, pero organizados de manera metafórica a partir de un mismo referente histórico y jurídico con notorio impacto en la cultura patagónica, nos referimos a la Ley de Residencia, promulgada por el Congreso Nacional en 1902, ideada por el escritor Miguel Cané y que tuvo vigencia hasta el año 1958, cuando es derogada por el presidente Arturo Frondizi. Esta ley, cuyo registro es el número 4144 —un intertexto plasmado en el título y en el contenido poético de la obra— permitía la expulsión de inmigrantes sin juicio previo, como así también operó como marco legal primero e imaginario después para la represión de trabajadores de distintas fracciones ideológicas. Así, la obra *Viaje 4144* resemantiza este hipotexto histórico en el marco de la posdictadura, con especial énfasis en las connotaciones sociales que dicha ley tuvo en la región durante las luchas obreras de la década de 1920 y, a su vez, con los procesos de resistencia que iniciaron en la década de 1980 producto de la retirada del Estado empresarial y las primeras transformaciones neoliberales.

De este modo, la acción connota a nivel semántico diferentes aspectos de la búsqueda realizada por los personajes, los que nosotros comprenderemos como una primera lectura del tiempo histórico, expresada en el ideologema de un “tiempo mutilado” que se funda en la experiencia política del exilio. En efecto, este tiempo “amputado” puede organizarse en tres subejos metafóricos: lo material, lo ético y lo subjetivo. Estos lineamientos pueden caracterizarse del siguiente modo:

a) Una búsqueda del tiempo material, expresado en los reposicionamientos laborales que el artista debe realizar en el nuevo contexto social y democrático. En este plano, los personajes de Miguel y Ana muestran tres aspectos vigentes y operativos: primero, la autocensura que hacia finales de la década de 1980 aún oprime a los creadores; segundo, la censura, aquí escenificada en la secuencia metateatral de la búsqueda de trabajo:

[Leyendo un registro que habla de Miguel]

Ana:- ¡Comunista, judío, drogadicto, ateo, homosexual o, mejor dicho!, ¡puto conocido!

Miguel:- (en el proscenio) ¡¿Extranjerizante yo?! Mire, (zapatea), ¿extranjerizante yo? Escuche..., “Alta en el cielo, un águila guerrera...”, y esta escarapela (se la pone), “muero contento, hemos batido al enemigo”; ¡¿literatura subversiva, yo?! Pero si no pasé de *Amalia*, de Mármol.

Ana saca un micrófono, apunta hacia Miguel [...]

Ana:- Escuchemé, usted estuvo en galpones, en teatros, trabajó con esa gente.

Miguel:- ¿Qué gente? ¿De qué me habla? [...] ¡Confieso que no tengo un pasado ejemplar! He robado, he fumado, he deseado la mujer del prójimo y ¡he amado a todas las mujeres! [...] Y confieso ¡que he tenido ganas de matar...! Y a veces, ¡las sigo teniendo...! Y confieso, ¡y confieso y confieso...!

Miguel se incorpora, se dirige al escritorio [del personaje invisible], se baja los pantalones y muestra el culo (Martínez, 1988: 15-16).

Esta respuesta irónica y repulsiva hacia la censura, expresada en el dispositivo metateatral que la obra promueve, también se extiende hacia la función cómplice del espectador/ciudadano e implica el tercer aspecto, que hallamos en el diálogo de apertura de la obra, es decir, el primer contacto del personaje con el público:

Miguel:- Buenas tardes, señor, disculpe usted que lo moleste, solo quisiera mostrarle mi espectáculo, y si es de su agrado y cree que puede llegar a gustar al amado público, tal vez, usted considere la posibilidad de contratarme. Le aseguro que mi espectáculo no ofende la moral ni las buenas costumbres; apto para todo público. Y una aclaración más, no tiene contenido político [...], sin pretender elogiarme, le diré que es un buen espectáculo... tan bueno que usted no podría ver, ni entender lo que yo hago. Y es una pretensión absurda la mía creer que puede escucharme. Para usted soy solo un objeto, ¡¿verdad?! Un objeto estúpido, descartable. Pero déjeme que le diga algo para que se le meta en su podrida cabeza, ¡me cago en usted!, me cago en usted y en todos los cafishios nuestros, ustedes no serían nada sin nosotros, ¡rufianes! Y me cago en su público, sí, me cago en su público, que viene acá a que le hagamos pensar y sentir algo, sin poner nada, ¡cagatintas! Usted no entendería ni un minuto de mi trabajo, ni los años, ni el dolor, ni el gozo. A mí me ronda la muerte, a usted lo posee, ¡loco!, ¡más loco que yo! (Martínez, 1988: 1-2).

b) El tiempo mutilado posee, a su vez, una dimensión ética, la cual se evidencia en los interrogantes que los personajes/artistas plantean en torno a la función asignada al arte, por ejemplo: ¿qué representar en escena? ¿Es posible hacer una “confesión pública y desvergonzada como cagar, morir o declarar nuestro amor al prójimo”, se preguntan los protagonistas? De este modo, el dolor, el exilio y la memoria son algunos de los tópicos sobre los cuales Miguel y Ana fundamentan sus secuencias metaficcionales.

En efecto, mediante esta operación dramática, los personajes retoman la metáfora del *theatrum mundi*, vale decir, el mundo como un escenario, para garantizar la reflexión sobre dicho interrogante ético: la función del artista en el contexto de censura y persecución. Así, la figura del actor que resiste hasta la expiración en escena constituye una metáfora de aquella búsqueda ética. De algún modo, los personajes se interrogan sobre cómo un actor podría retornar al escenario luego de la tortura, el exilio y la desaparición física de otros artistas y espectadores, como así también el *theatrum mundi* propicia en este caso un ejercicio estético y autorreflexivo sobre el duelo social que hacia el año 1988 –fecha de estreno de la obra– los agentes culturales debían evocar para reposicionarse en sus horizontes históricos.

c) Por último, el ideograma de un tiempo histórico mutilado puede asociarse con una subjetivación o interiorización del tiempo, manifestada en dos planos: primero, en la autorreferencialidad del dramaturgo, actor y director del montaje, Humberto “Coco” Martínez, quien recientemente había regresado de su exilio en Estados Unidos y México y, con la creación del grupo Siembra, retoma sus actividades profesionales en la Patagonia. En efecto, el exilio en *Viaje 4144* remite a una dimensión temporal vacía y subterránea. Esta topografía del exilio, siendo la opresión espacio-física y el desasosiego de los personajes sus principales indicadores, permite visualizar el segundo plano indicado, nos referimos a la percepción ominosa del otro, pues los personajes aún persisten en el tiempo del descubrimiento explícito de la “desaparición” de los pares (amigos, familiares, colegas, etc.). Al respecto se dice:

Miguel:- [...] Voy de un lugar a otro lugar, otras ciudades, otros pueblos [...]. Y al principio todo parece diferente, pero al poco tiempo uno se complica en la historia, y se da cuenta que es la misma historia con otros personajes y otro decorado [...]. Entonces uno se vuelve a ir, y llega a un pueblo y encuentra a todos dormidos con el mismo sueño, a todos escuchando el mismo discurso; entonces uno empieza a sospechar, sospecha por ejemplo que hay gente que no está, ¿dónde están?, los que yo busco, mis pares, ¿dónde están?, ¿dónde se metieron?... entonces uno tiene que pensar en volver a rajarse, en salir, ¡salir vivo! Pero salir, ¡rajarse!... (Martínez, 1988: 6)

Este tiempo de sospecha y angustia frente al descubrimiento ominoso del otro desaparecido se aborda escénicamente a través de la pulsión del hambre, el vómito y la defecación que los personajes muestran en las distintas situaciones dramáticas, vale decir, acciones simbólicas que se fundan en el despojo de una

“vacío vital” y, a su vez, expulsan del propio cuerpo las voces o “los restos” de un autoritarismo enquistado. Así, la búsqueda de un tiempo subjetivo alude a la sensación de pérdida y desilusión, que logra su trayecto alegórico en las mencionadas pulsiones corporales.

En conclusión, en *Viaje 4144* hallamos el abordaje de un referente histórico para construir un determinado sentido narrativo sobre el pasado, esto último, evidenciado en un “tiempo mutilado” (material, ético y subjetivo) producto del exilio y sus posibles marcos de interpretación durante los primeros años de la posdictadura.

El desenlace de la obra concluye con una tesis social, la cual posee aires de familia con el procedimiento dramático de la “mirada final” propia del realismo reflexivo (Pellettieri, 1997), pues, mediante la personificación de la muerte, la escena es invadida de miles de papeles y expedientes que –de manera revisionista– aluden a las diversas formas de autoritarismo, exilio y terrorismo de Estado ocurridas en el país y en la región desde la llamada “Conquista del desierto” o la Ley de Residencia hasta la última dictadura cívico-militar. En suma, el teatro se convierte en un “escenario del mundo”, con personajes subterráneos que buscan desesperadamente en sus camarines a un tal “Rodolfo” [Walsh] o a un tal “Paco” [Urondo], al mismo tiempo que asumen su condición de sobrevivientes y repiten una y otra vez la proposición de la tesis aludida: “¡Hemos muerto! ¡Hemos muerto! Podemos empezar a vivir sin trampas ni sueños” (27).

La fase 1988-1998, o una lectura teatral del “tiempo mítico-documental”

Según el Ernesto Bohoslavsky, durante este período la Patagonia registró un cambio contundente en sus tradicionales modos de producción y, por ende, en sus correlativos esquemas de acción socioculturales. Al respecto de este cambio de fase, señala:

A partir de 1989 el Estado evidenció una pavorosa crisis fiscal y de impotencia política que lo llevó a retraer su presencia en las provincias del sur: la hecatombe del gobierno alfonsinista, expresada en la incapacidad para controlar una inflación desbocada y finalizar su período constitucional, arrastró consigo la estrategia productivo-militar-identitaria que el Estado nacional había desarrollado en la Patagonia durante casi setenta años (2008: 31).

De este modo, para el historiador citado, esta segunda etapa expone dos características predominantes en la región, por un lado, el fin de las hipótesis de conflicto con Chile a causa de los diferendos limítrofes y el comienzo de una fase de integración económica con el vecino país; por el otro lado, hallamos el desarrollo exhaustivo de las políticas neoliberales, las que consolidaron el desmantelamiento del modelo estado-céntrico e iniciaron con los procesos de privatizaciones en la Patagonia, sin una respuesta social tan veloz o abrupta como su propio desarme (*Ibidem*, 33-37).

Por ende, en poco tiempo el desempleo –resultante de la desindustrialización y las normas económicas desregularizadas– provocó los primeros focos de resistencia en las comunidades afectadas, incluso, siendo patagónica la modalidad de llamado “piquete”, una estrategia de protesta que al poco tiempo se nacionalizó. Entonces, las conservadoras representaciones sociales de la Patagonia tales como desierto, vacío y periferia se resignificaron e hicieron carne en su población, con la aparición de pueblos desolados, o el desamparo de las economías regionales (por ejemplo, lana, fruticultura y ganadería caprina) y las obligadas transformaciones territoriales y demográficas que alteraron las tramas simbólicas e identitarias de la región. En este contexto, surge una lectura teatral del tiempo pasado con bases en un revisionismo historiográfico y en un “anacronismo brechtiano” (4), esto último, por ejemplo, al recuperar las estrategias poéticas del docudrama o el teatro documental. Así, hallamos en este período una dramaturgia sobre un “tiempo mítico-documental”. En efecto, al contrastar nuestros registros de producciones escénicas, la invariable hallada responde a múltiples creaciones colectivas o textos de autor que abordan determinados sintagmas historiográficos de la cultura mítico-popular patagónica para dar respuesta a los cuestionamientos sociales e identitarios antes descritos.

Desde este punto de vista, recordemos que el docudrama se desarrolló en los campos culturales de América Latina desde finales de la década de 1960, como una variante del teatro realista-histórico que permitía a los agentes artísticos desarrollar ideologemas sociales específicos según las premisas políticas de aquellos años. En ese marco, sin lugar a dudas, el ensayo teórico “Notas sobre el teatro documental”, de Peter Weiss, operó como un texto “faro” para los intelectuales comprometidos de la escena latinoamericanista. Así, las características de esta forma escénica propuesta por Weiss en sus famosas catorce tesis se plasmaron de manera eficaz en los grupos Teatro La Candelaria, de Bogotá; Yuyachkani, de Lima; Libre Teatro Libre de Córdoba, de Argentina, o en la dramaturgia del mexicano Vicente Leñero, entre otros muchos casos. En aquel ensayo modélico de Weiss (1976: 99-110), se definía el docudrama con las siguientes características:

- Es un teatro de información con apelaciones reflexivas, expresado en múltiples huellas históricas (actas, cartas, cuadros estadísticos, entrevistas, fotografías, etc.) que se exponen sin variación de contenido y se seleccionan con el fin de analizar un tema específico desde una perspectiva materialista.
- El teatro documental tiene por función develar la “falsa conciencia” sostenida en los discursos dominantes, ya sean periodísticos, económicos, religiosos o histórico-oficiales; es decir, esta forma escénica tiene por meta desnudar las tácticas de los sectores hegemónicos, al revelar sus lógicas de poder estructural.
- El docudrama renuncia a la función inventiva para dar lugar a la verdad histórica de los hechos empíricamente comprobables, pero no renuncia a experimentar en la potencialidad artística que emerge de lo “real/documentado”, pues su eficacia política se consolida en la fuerza estética de la

obra (Weiss, 1976: 103). Ante la fragmentación de una realidad compleja y dispersa, esta modalidad teatral asume como técnica el montaje de dichos fragmentos, pero a través de un tajante ejercicio crítico y partidista, al exponer las pruebas a dictamen del espectador, explicar las causas y consecuencias del fenómeno y, finalmente, al proyectar una tesis sobre el tema, la que implica una toma de posición frente a la conflictividad social abordada. Por ende, en esta forma poética hallamos la evidencia una “ilusión referencial del discurso histórico” plasmado en procedimientos escénicos específicos, con el fin de provocar un efecto de sentido sobre el pasado y una reflexión crítica sobre el presente.

Si bien este formato escénico registra una crisis estética, ideológica y comunicacional hacia finales de los años 1980, hallamos a teatristas patagónicos que, en la fase de posdictadura, conservan y reproducen algunas estrategias del docudrama para evocar una tesis objetiva sobre lo real/contextual, siendo esta elección poética uno de los modos de asumir los mecanismos de representación de la memoria en el teatro. Un caso paradigmático de esta corriente es la obra *El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento*, de Juan Raúl Rithner (2), estrenada en el mes de octubre de 1997, en la ciudad de Villa Regina (provincia de Río Negro, Patagonia argentina), por el grupo Los Nosotros, con dirección y puesta en escena de Carlos Massolo.

Este texto dramático puede asociarse con el teatro-documento porque –apelando a registros y huellas historiográficas– busca una contrastación con lo real y sus enunciados tienen el carácter de prueba empírica que ratifica una visión crítica del mundo (Freire, 2007: 50).

La estructura textual de la obra está organizada en un extenso acto único, dividido en más de veinte secuencias de acción interdependientes y sin notaciones dramáticas que den cuenta de la división entre unas y otras. Su esquema de ficción plantea una isotopía argumental, la puesta en escena de un mito popular por parte de una *troupe* de artistas de circo y radioteatro patagónicos; vale decir, a través del recurso del “teatro dentro del teatro”, se aborda la figura legendaria del llamado “maruchito”: un niño de 10 años, Pedrito Farías, quien –según la tradición oral, leyendas e investigaciones históricas– fue asesinado por un traperero a principios de la década de 1920, en los caminos desérticos de la Línea Sur de Río Negro. Luego de este suceso trágico, el niño se convirtió en un símbolo de la región, incluso, con prácticas asociadas a la religiosidad popular.

Desde esta construcción semántica y metaescénica, “el maruchito” fue propuesto por Rithner como una alegoría de las numerosas e injustas “jóvenes muertas” documentadas en diversos momentos históricos, esto es, desde las contiendas anarquistas de principio de siglo xx (con las luchas obreras y la reivindicación de derechos minoritarios), pasando por las distintas dictaduras militares de los años sesenta y setenta, con la resistencia juvenil como la fuerza matriz del cambio social y la desaparición forzada de personas como su ominosa consecuencia, hasta –finalmente– exponer en esta cadena de significaciones a las “jóvenes

muertes” de la Patagonia durante la fase democrática, entendidas como una secuela de la violencia de Estado persistente y ejemplificadas en el emblemático caso del conscripto Omar Carrasco, un antecedente jurídico fundamental para la abolición del servicio militar obligatorio en la Argentina y, además, un referente histórico activo para el espectador local en el momento del estreno de la obra.

Así, el texto propone una tesis estructural/objetiva que –fundada en la documentación historiográfica y mítica de la región patagónica– demuestra la vigencia y sistematización de una lógica cultural sobre la tortura, el castigo y hostigamiento del cuerpo/joven como mecanismo de control social y político en distintos períodos. Vale decir, la obra expone –a través de un evidente ejercicio anacrónico de raíz brechtiana– las constantes históricas sobre la violencia, depositada en los jóvenes como núcleo de las transformaciones y utopías.

En correlato con lo anterior, la estructura ficcional apela a distintos procedimientos dramatológicos de ruptura y transición temporales, tales como elipsis, *raccontos* y resúmenes (García Barrientos, 2012: 103). De este modo, se contrasta la visión anacrónica de los hechos dramatizados con una detallada organización histórico-documental, explicitada además en los paratextos denominados “bibliografía” y “testimonios”, o también basada en la cita de publicidades de cada momento histórico que son reconocibles por su tradición popular o, incluso, en la intertextualidad con el manifiesto obrero-socialista del 1.º de mayo de 1909 o en la marcha anarquista, entre otras discursividades.

Por lo tanto, el mecanismo de representación de la memoria en esta obra resulta de la documentación historiográfica objetivada en escena y del anacronismo como procedimiento ficcional para elaborar –a partir de la figura alegórica del maruchito– una visión de mundo activa. Así, los procedimientos temporales del texto resignifican su vínculo con la memoria histórica regional, al establecer tensiones entre los tres grados de representación del tiempo (García Barrientos, 2012: 98-99): primero, el grado patente expuesto en la cadena de sucesos anacrónicos antes indicados, interdependientes entre sí y anclados en distintos momentos del siglo XX; segundo, el grado latente, entendido como el presente histórico del espectador, lo que permite una posible “identificación simpatética” (Jauss, 1992: 270) sobre lo escenificado y, desde allí, una aseveración de la tesis social de la obra; tercero, el grado ausente, presentado como un futuro difuso, ambiguo, pero con perspectivas de transformación social, por ejemplo, visible en la didascalía que relata la escena final del espectáculo, cuando los personajes ritualizan la muerte del maruchito. Dicha secuencia dramática propone: “Todos los actores, de pie ahora, miran al público y alzan sus brazos hacia ellos, hacia arriba, hacia un posible y alcanzable horizonte, como quien presenta armas al futuro, armas de la memoria, armas encendidas” (Rithner, 1998:68).

En síntesis, podemos afirmar que en la década de 1990, durante la fase de la “imposición jurídica del olvido” (Jelin, 2005), esto es, el período legislativo caracterizado por las leyes de Obediencia Debida, Punto Final e indultos que obturaron todo intento de enjuiciamiento a los genocidas, la obra *El maruchito...* recupera las estrategias poéticas del docudrama propuesto por Weiss en los años sesenta, mediante la predicación de

una tesis estructural sobre la violencia de Estado y su sistematización como una lógica cultural perseverante.

La fase 1998-2007, o una lectura teatral del “tiempo de un saber-onírico”

La tercera fase descrita por Bohoslavsky (*Ibidem*, 49-64) se define, primero, por la desertización social, caracterizada –entre otras variables– por los desplazamientos poblacionales y las reconfiguraciones demográficas, esto es, la desintegración territorial de la fuerza de trabajo calificada como consecuencia de la precarización laboral y el fracaso de proyectos socio-económicos alternativos que ilustran el clima de época. Con esto, se devalúa de manera definitiva aquella tradicional representación imaginaria de la Patagonia como territorio de prosperidad laboral. Su segunda característica es, consecuentemente con la anterior, la sistematización de las protestas sociales (por ejemplo, en 1997 hubo más de 140 cortes de rutas en la zona de norpatagónica), lo que incluye importantes experiencias comunitarias tales como FaSinPat (fábrica sin patrones) o los singulares modos de intervención del espacio público/familiar (*Ibidem*, 63-64), fenómenos que dan cuenta de las transformaciones subjetivas e identitarias del período. A su vez, es pertinente recordar que, hasta el año 2005, las tasas de desempleo en las principales ciudades de Río Negro oscilaban el 30 %, esto último, como otro de los signos de la vulnerabilidad social reinante en la fase histórica que analizamos.

En este sucinto compendio de fenómenos económicos y sociopolíticos –el que no pretende ofrecer exhaustividad ni una visión totalizadora de los complejos problemas mencionados– se “inscriben” una serie de procesos teatrales que acompañaron una de las manifestaciones de resistencia cultural emblemáticas de la región: el movimiento político mapuche, el cual, en términos generales, plantea distintos focos de debate respecto de las subjetividades sociales hegemónicas, considerando su pertenencia a un mismo Pueblo Nación y su preexistencia a los Estados nacionales, chileno y argentino, consolidados en el siglo XIX (Kropff, 2005).

En efecto, en el marco de la posdictadura patagónica, luego de la reforma de la constitución en 1994 y, especialmente, a partir del activismo cultural desplegado en el año 2001, las distintas fracciones de la comunidad mapuche intensificaron sus acciones políticas para superar las largas décadas de invisibilidad y negación. Desde esta perspectiva, Laura Kropff analiza una de las líneas de acción política desarrolladas, nos referimos a los posicionamientos de los “jóvenes” dentro del movimiento mapuche y sus correlativos espacios de participación. En este sentido, la citada investigadora señala:

Las nociones de politicidad que atraviesan los proyectos políticos de los jóvenes y las jóvenes mapuche de Bariloche en el presente parten de la lectura crítica de su condición de jóvenes de las periferias urbanas, de su paso por escuelas públicas que viven el recorte presupuestario y la retracción de las responsabilidades del Estado, de situaciones familiares en las que la desocupación y la dependencia de

los planes sociales fue una norma de la década de 1990. Muchos de estos jóvenes participaron, durante esa década, de organizaciones estudiantiles articuladas –no sin conflicto– con demandas sindicales y de empleados y empleadas del estado. Participaron también de grupos independientes de jóvenes, de radios comunitarias y de circuitos que ellos denominan “contraculturales”... (Kropff, 2011: 86).

En este contexto de crítica a las institucionales tradicionales y de necesidad de respuestas contemporáneas a los interrogantes sobre la aboriginalidad surgen –también desde agrupaciones juveniles– las prácticas escénicas del Grupo de Teatro Mapuche El Katango, dirigido por Miriam Álvarez (3), quien, en la ciudad de S. C. de Bariloche, durante el año 2007, escribe y estrena la obra *Pewma-Sueños*.

Esta pieza teatral está compuesta por una serie de hipotextos historiográficos y memorísticos vinculados con la denominada “Conquista del desierto” y sus consecuentes efectos genocidas sobre el pueblo mapuche, extendidos por el silenciamiento de las décadas posteriores. En función de estas huellas sociales, se funda una estructura ficcional episódica, asociable con los mecanismos del sueño por la fragmentación, condensación y desplazamiento de contenidos histórico-subjetivos. Asimismo, en términos discursivos, esta estructura se sostiene en la epicidad de su lenguaje, por un lado, evidenciada en las aciagas imágenes “enunciadas” por las dos protagonistas, Laureana y Carmen, quienes –a su vez– intentan recomponer en términos racionales dichas imágenes: “¿Qué será soñar con pájaros?” se preguntan; es decir, haciendo un paralelismo con la teoría freudiana del sueño, intentan realizar una elaboración secundaria de lo percibido oníricamente para ser interpretado y asimilado. Por otro lado, la epicidad del relato se funda en la presencia de una “mujer sagrada”, esto es, un “personaje jeroglífico”, entendido como “vínculo de opacidad, oclusión o ausencia” (Dubatti, 2009: 197) que, de manera inefable, se proyecta en escena simultáneamente a los recuerdos y sueños narrados por las jóvenes. A modo de ejemplo, en una de las secuencias oníricas de la obra se dice:

(Aparece Carmen en un campo de concentración. Laureana de pie relata lo que ve.)

LAUREANA: Que no me van a sacar a mi hijo, lo voy a esconder otra vez en mi vientre para que no lo vean. Aunque me corten los pechos por no caminar más, aunque me corten de los garrones. Me voy a quedar acá tiradita, arrolladita, para que no me vean, si no, me llevan y me encierran en los alambrados, me voy a morir ahí. Me voy a hacer pasar por muerta y van a pasar encima de todos los muertos y no me van a ver. Pero yo voy a ver todo (Álvarez, 2010: 34).

Efectivamente, como ha señalado en su análisis Pilar Pérez (2010: 36-37), la obra propone la articulación de tres dimensiones temporales: el presente, situado en la cotidianidad hogareña y urbano-periférica de los personajes; lo onírico, manifestado en los vestigios de sueños que asaltan las rutinas e impugnan el presente; el pasado, entendido como un tiempo ominoso, pero activo por su necesidad de encarnadura social, tendiente a cicatrizar determinados silencios y vacíos generacionales.

En función de nuestro objetivo, nos interesa profundizar en el tiempo de la ensoñación, pues a través de este cronotopo dramático se aborda el procedimiento expresionista de yuxtaposición (Cfr. Sánchez, 1999), manifestado en la dualidad: casa/sueño de Laurena y casa/sueño de Carmen. De este modo, los personajes transitan por acciones de la vida cotidiana (lavar, limpiar, tejer) al mismo tiempo que buscan decodificar las imágenes oníricas que las invaden y condicionan. No obstante, esta dicotomía cronotópica tiende a difuminarse a lo largo de la obra, provocando otro efecto expresionista: la simultaneidad de conciencia entre ambas mujeres y la fluidez entre los límites que –inicialmente– las separaba, incluso, hasta la imposibilidad de distinguirlas, entonces nos preguntamos: ¿Quiénes son Laureana y Carmen? ¿Dos personajes autónomos con experiencias comunes o una entidad única que expresa una misma conciencia histórica?

En correlato con lo anterior, es pertinente recordar que, en las tradiciones del pueblo mapuche, un *pewma* es un sueño significativo, mediante el cual se transmite un conocimiento figurado y, a su vez, promueve prácticas discursivas específicas para la apropiación y dilucidación de un proceso histórico compartido por dicha comunidad (Pérez, 2010: 37-39). Por lo tanto, en la obra de Álvarez, el saber onírico narrado es la objetivación escénica de un ciclo vital doloroso e invisibilizado por las fuerzas culturales dominantes, el que responde a interrogantes identitarios. Por consiguiente, siguiendo los estudios sobre las representaciones sociales, un *pewma* puede ser comprendido como una “themata”, esto es, una estructura cognitivo-imaginaria común y compartida que, en tanto unidad epistémica persistente y estable, modela distintas acciones y percepciones comunitarias, sedimentadas en extensos ejes temporales (Banchs, 2007: 73).

En suma, esta obra –en pleno diálogo con las acciones de resistencia política realizadas por los jóvenes mapuche en la posdictadura– promueve, en una lectura teatral del tiempo “de un saber onírico”, un ejercicio estético y reflexivo que devela una lógica contrahegemónica respecto de la negación del “otro interno” regional; es decir, al describir el olvido social y jurídico del pueblo mapuche en términos de un saber comunitario específico –como lo es el *pewma*– se aborda un referente historiográfico alternativo, distante de las discursividades oficiales y, además, ofrece voz y performatividad a una subjetividad social marginal.

Ideas finales

A través de los casos estudiados, podemos inferir algunas de las estrategias poético-comunicacionales que las dramaturgias patagónicas de la posdictadura desarrollaron. Así, la actualización y contrastación escénica de sintagmas historiográficos permitió a los agentes artísticos de la región ensayar respuestas estéticas a los interrogantes y contradicciones culturales de la fase delimitada. De este modo, las lecturas teatrales sobre un “tiempo mutilado”, un “tiempo mítico-documental” y un “tiempo del saber onírico” son metáforas epistemológicas al servicio de un universo simbólico de referencia, el cual podemos comprender como “trabajos de la memoria” o dispositivos identitarios activos en la elaboración ominosa del pasado.

Notas

(1) Humberto "Coco" Martínez nace en el año 1944 y fallece en 2012. Ha sido actor, director, dramaturgo y docente teatral durante más de cuatro décadas. Su producción escénica ha impactado de manera notable en la Patagonia, dejando huellas artísticas en diversos agentes y grupos. Entre sus numerosas creaciones se destaca la *Cantata Santa María de Iquique*, de 1971, estrenada en Viedma con actores y trabajadores textiles. A mediados de los años setenta, por el marco de opresión dictatorial, se exilia en Estados Unidos y México, países en los que continúa desarrollando el formato de la "creación colectiva", con las agrupaciones Lucha Obrera (California) y El Plan (Cuernavaca). Al regresar del exilio, retoma sus trabajos teatrales en distintas ciudades de la Patagonia y de la provincia de Buenos Aires, con puestas en escena que han obtenido un amplio reconocimiento de artistas y críticos.

(2) Juan Raúl Rithner nace en Buenos Aires, en el año 1944. Desde 1970 está radicado en la Patagonia, específicamente en la ciudad de General Roca (Río Negro). Es dramaturgo, narrador, comunicador social y docente-investigador en la Universidad Nacional del Comahue. Ha publicado decenas de cuentos para niños y adultos, los cuales integran diversas antologías nacionales, editadas en Plus Ultra, Corregidor, Colihue y Feria Internacional del Libro. Su dramaturgia fue estrenada en la región por distintos grupos o colectivos teatrales, puntualmente, su obra *El maruchito...* recibió el Premio Nacional de Dramaturgia en el "XX Encuentro Nacional de Escritores Patagónicos", del año 1997.

(3) Miriam Álvarez nace en 1975, en S. C. de Bariloche, su actual ciudad de residencia. En el año 2002, egresa como Profesora en Teatro del Instituto Universitario Nacional de Arte (Buenos Aires). Ha trabajado en la organización mapuche *Newentuyiñ*, dictando clases de teatro para niños en comunidades rurales y urbanas de la provincia de Neuquén. Desde el año 2001, integra la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvetuyiñ* y, en este marco, coordina el proyecto teatral que dio origen al Grupo de Teatro Mapuche El Katango. Actualmente, se desempeña como docente-investigadora en la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Río Negro, sede Andina.

(4) El "anacronismo brechtiano" es una de las estrategias estéticas desarrolladas por Bertolt Brecht en su teatro épico. Es un recurso de "extrañamiento" aplicado a nivel de la fábula y consiste en generar ambigüedad o distorsión en las coordenadas temporales de la acción dramática, con el fin de construir una alegoría sobre los fenómenos históricos abordados. Así, Brecht asume la premisa hegeliana de un "anacronismo necesario", entendiendo que la acción dramática de una pieza situada en un contexto histórico distante (por ejemplo, en la Guerra de los Treinta Años del siglo XVII) produciría un efecto de sentido sobre el presente (la Segunda Guerra Mundial).

Bibliografía

- Álvarez, Miriam (2010), "Pewma-Sueños", en Laura Kropff (comp.), *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*, Buenos Aires, Artes Escénicas.
- Banchs, María A. (2007), "Imaginarios, representaciones y memoria social", en Ángela Arruda y Martha de Alba (coords.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, Barcelona, Anthropos – Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- Bohoslavsky, Ernesto (2008), *La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional – Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Chartier, Roger (2007), *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa.
- Dosse, Francois (2009), *Paul Ricoeur – Michel de Certeau. La historia entre el decir y el hacer*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Dubatti, Jorge (2009), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue.

- Freire, Silka (2007), *Teatro documental latinoamericano: El referente histórico y su (re) escritura dramática*, La Plata, Al Margen.
- García Barrientos, José Luis (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de un método*, México, Paso de Gato.
- García Canclini, Néstor (1998), *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI.
- Jauss, Hans Robert (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2005), "Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad", en Juan Suriano (dir.), *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Kropff, Laura (2005), "Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas", en *Pueblo indígena, estado y democracia*, Buenos Aires, Clacso.
- Kropff, Laura (2011), "Debates sobre lo político entre jóvenes mapuche en Argentina", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 1 (9), Universidad de Manizales, pp. 83-99.
- Martínez, Humberto (1988), *Viaje 4144*, texto inédito, archivo documental de ARGENTORES.
- Pellettieri, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
- Pérez, Pilar (2010), "La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en Pewma", en Laura Kropff (comp.), *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*, Buenos Aires, Artes Escénicas.
- Rithner, Juan Raúl (1998), *El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento*, Buenos Aires, Último Reino.
- Weiss, Peter (1976), "Notas sobre el teatro-documento", en *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen.

Artículo recibido el 24/10/14 - Evaluado entre el 27/10/14 y 30/11/14 - Publicado el 21/12/14