

Operaciones críticas sobre espacios escénico regionales. Los casos Patagonia y Noroeste argentinos: 1992-2008

Mauricio Tossi

Arte e Investigación (N.º 24), e101, 2023. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e101>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Buenos Aires, Argentina

OPERACIONES CRÍTICAS SOBRE ESPACIOS ESCÉNICO-REGIONALES

LOS CASOS PATAGONIA Y NOROESTE ARGENTINOS: 1992-2008

CRITICAL IDEAS ON REGIONAL DRAMATIC SPACES THE PATAGONIA AND NORTHWEST ARGENTINE CASES: 1992-2008

MAURICIO TOSSI | mauriciotossi@gmail.com

CONICET – Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Recibo: 05/07/2023 | Aceptado: 19/10/2023

RESUMEN

El presente artículo analiza un conjunto estratégico de ensayos teórico-poéticos de dramaturgos de la Patagonia y el Noroeste argentinos, con el fin de examinar las operaciones críticas que estos textos proponen respecto de las homogeneizaciones culturales y las alteridades históricas asignadas a un *arte de provincia* o *teatro del interior*. Desde esta perspectiva, hemos seleccionado dos vectores de estudio sobre las espacialidades escénicas: los debates sobre los tópicos centro-periferia y las relaciones entre espacios regionales, lenguaje y *opsis*. Este trazado nos permitirá reconocer las ideas estéticas de impugnación y corrosión que los artistas de norte y el sur del país elaboran para dar respuesta a posturas esencialistas sobre la provincia o el otro-interior.

PALABRAS CLAVE

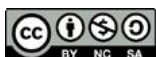
Teoría artística; espacialidades escénicas; estudios regionales; Teatro Argentino

ABSTRACT

This article analyzes a strategic set of theoretical and poetic essays by playwrights from Patagonia and the Argentine Northwest, in order to examine the critical operations that these texts propose regarding cultural homogenizations and historical alterities assigned to provincial art. From this perspective, we have selected two axes of study on stage spatialities: the debates on center-periphery topics and the relationships between regional spaces, language and *opsis*. This study will allow us to recognize the aesthetic ideas of challenge and corrosion that artists from the north and south of the country elaborate to respond to essentialist ideas about the province or the other-interior.

KEYWORDS

Artistic Theory; Dramatic Spaces; Regional Studies; Argentine Drama



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Desde el retorno a la democracia, las prácticas escénicas argentinas han demostrado una explícita «voluntad de otredad» (Tossi, 2023) respecto de los perdurables procesos de esencialización de un *arte del interior*. Estas respuestas artístico-intelectuales se evidencian en numerosas acciones de corrosión sobre las homogeneizaciones culturales atribuidas a las praxis escénicas descentralizadas y, fundamentalmente, en la apertura poética y reflexiva sobre el otro-interior, entendido como un modo de «ser-para-otro» (Segato, 2007) en la compleja dinámica geohistórica y social de nuestro país.

Una forma de objetivar estas operaciones crítico-artísticas es, por ejemplo, a través de los ensayos estéticos escritos por las y los autores teatrales del norte y del sur de nuestro país. En estas huellas discursivas se exponen los modos de territorializar el pensamiento escénico y los procedimientos aplicados en el cruce de los imaginarios espaciales con las formas poético-teatrales elegidas para *habitar* ficcionalmente en ellos, sin reproducir los folclorismos propios de las alterizaciones históricas.

El examen de estas huellas discursivas nos permite inscribir a estos artefactos teóricos en las redes de la intelectualidad noroesteña y sureña por su capacidad para proyectar y dinamizar determinados sentidos sociales; puntualmente, en lo que respecta a esta investigación, estas textualidades manifiestan de manera explícita o implícita los intentos de erosionar los esencialismos de otredad provinciana atribuida al ideograma *teatro del interior*.

Para ahondar en este objetivo, los estudios de Ana Teresa Martínez (2013) ofrecen algunas puertas de entrada a esta problematización, pues admiten la revisión de dos lineamientos críticos: primero, la construcción de lo local en la producción intelectual regional y, segundo, las connotaciones sobre la condición pueblerina o de provincianía con las que se categorizan estas reflexiones desde posiciones centralizadas y sustancialistas.

La citada investigadora se ocupa de los investigadores-otros, es decir, de los escritores de provincia, periodistas de pueblo, autodidactas, maestros, curas u otros agentes culturales que participan de manera activa en la elaboración, circulación y apropiación de bienes simbólicos, aunque sus producciones no logran acumular capitales específicos para transferir a las disputas culturales o no logran romper con la invisibilidad proveniente de su posición marginal (Martínez, 2013). Para abordar estos problemas de mediación y sus correlativas tensiones territoriales, este enfoque teórico propone pensar el centro y la periférica a partir de la categoría de *locus* diferencial, esto último entendido como un «espacio cualitativo de sentido práctico diferenciado, relacionado por una parte con las condiciones generales del trabajo intelectual y por otra parte con la historia particular de una experiencia» (pp. 179-180). En esta regionalidad cargada de distinciones culturales operativas,

jerarquías distributivas, marcas y condicionamientos identitarios; en este espacio «balizado» (p.174) por el ejercicio de un sentido práctico se entretejen los límites y las posibilidades del constructo *escena del interior*, así como su alteridad en los términos de provincianía. Esta condición de otredad activa miramientos específicos:

En primer lugar, porque no constituye una condena para el intelectual de provincia, sino una condición de vida cotidiana con la cual habérselas, en un doble sentido: lo que se tiene como posibilidad y aquello contra lo cual se puede trabajar objetiva y subjetivamente. Pero también porque provincianía es además un punto de mira y un punto de vista, un lugar *que el centro no ve y desde donde el centro no ve*. Analizar la producción de un autor extracéntrico es también descubrir por entre medio de su palabra *lo invisible para el centro*, es decir, aquello que se desprende de la particularidad del lugar (p. 177).

Por consiguiente, la autora nos invita a reconstruir los múltiples y complejos puntos de mira y puntos de vista que un productor cultural extracéntrico genera en la dialéctica entre el pensamiento y la acción territorializados. De este modo, los ensayos estético-teatrales escritos por los dramaturgos de las regiones delimitadas ingresan a este campo de análisis, pues nos auxilian en el reconocimiento de adscripciones, diferenciaciones y estratificaciones relacionadas con los constructos del otro-interior.

Para avanzar en este sentido, acotamos el estudio de casos a un conjunto de ensayos artísticos escritos, entre 1992 y 2008,¹ por las/os reconocidos dramaturgos Alejandro Finzi (Neuquén), Carlos Alsina (Tucumán), Juan Carlos Moisés (Chubut), Verónica Pérez Luna (Tucumán) y Damián «Tito» Guerra (Jujuy). La selección de estas operaciones críticas se fundamenta en su aguda reflexión sobre los constructos escénico-espaciales, según dos vectores, a saber: 1) el debate sobre el centro y la periferia: un *locus* con límites y posibilidades, y 2) las relaciones entre espacialidad regional, lenguaje y escopidad.

EL DEBATE SOBRE EL CENTRO Y LA PERIFERIA: UN *LOCUS* CON LÍMITES Y POSIBILIDADES

En los trabajos acotados de Finzi, Alsina y Moisés, los tres dramaturgos admiten las notorias jerarquizaciones comunitarias, las desigualdades productivas y los asimétricos procesos de legitimación que gravitan en torno a la «operación regionalista» (Heredia, 2007, p. 160), esto es, el mecanismo de centripetación

¹ El recorte temporal aplicado a la selección de estos ensayos artísticos responde a dos factores: primero, a la sistematización del debate sobre una Ley Nacional del Teatro durante los años noventa, objetivada en su promulgación en 1997 (Ley, n° 24.800); segundo, el cumplimiento en el año 2008 del segundo lustro de *institucionalización* de la citada ley, con impacto directo en las prácticas escénico-regionales.

de las diversidades de los espacios-otros impuestos en nuestra larga tradición intelectual y política. Desde esta perspectiva, en su texto «Teatro argentino, una estética para el fin de siglo», Finzi asevera que la escena nacional «propone una cultura de olvidos y poderes que ciñen una mirada atrofiada sobre los movimientos artísticos del país» (1992, p. 56). Esta valoración se fundamenta, por un lado, en el urgente requerimiento de un teatro argentino sostenido en una plural adscripción identitaria, lo cual conlleva pensar en los «teatros argentinos» que proponen nuevas articulaciones entre las visiones etnocéntricas y las relaciones espectáculo/espectador territorializadas; por otro lado, en la gestación de formas teatrales que promuevan un «tejido multidireccional capaz de soportar las ilimitaciones endógenas» (p. 53) y que diluyan las consabidas axiologías culturales.

Por consiguiente, los escritores referenciados coinciden en que las dicotomías entre centro y periferia no son definiciones geofísicas, es decir, no aluden necesariamente a una territorialidad jurídico-administrativa, aunque —claro está— el ejercicio del poder centralizado requiere la institucionalización de ciertas zonas. Estos postulados dialogan, de manera tácita, con el problema de «escalas» (Martínez, 2013, p. 173) que las estratificaciones del interior conservan, tal como alude Moisés (2007), cuando en su ensayo «El arte en las márgenes: centro y periferia» dice:

¿De qué hablamos cuando hablamos de centro y periferia? Si la respuesta tuviera que ver solo con la geografía, a lo ya dicho podemos agregar que Buenos Aires es a una gran ciudad de provincia (Rosario, Córdoba), lo que una gran ciudad de provincia es a una ciudad de provincia, y una ciudad de provincia es a un pueblo de provincia lo que un pueblo de provincia es a un paraje de nuestro amplio territorio. Pero, asimismo, cada centro tiene su propia periferia, porque no hay uno sino varios centros (p. 5).

Frente a la diversidad de escalas que deconstruyen lo binario de estas clasificaciones y ante la pluralidad radical de fenomenologías que las prácticas dramatúrgicas exponen como datos insoslayables, el *locus* de la periferia suma otro cariz: en su texto «Embudo contra periferia u otra manera de oponer cultura crítica contra cultura acrítica», Alsina (2004) propone la autoadscripción positiva del artista a su *orilla*, o sea, un posicionamiento que implica escribir y producir teatro desde la periferia, sea que su praxis se localice —como le ha sucedido a él en los últimos treinta años— en Tucumán o en Milán.

Independientemente de las acepciones terminológicas formuladas, estos intelectuales regionales asocian y vinculan la escritura teatral con «el lugar de los oxidados rincones que luchan y resisten», un espacio-otro que les permite responder a las centripetaciones del «embudo» (Alsina, 2004, p. 2). Así, la tenacidad de un riguroso ejercicio imaginario y memorístico sobre lo local, la reconstrucción

estética de sistemas expresivos marginados, la creación textual en la adversidad productiva u otros tópicos manifiestan los conflictos entre los «succionantes» y los «succionados». En suma, estas operaciones críticas se anudan al concepto de resistencia poético-dramatúrgica, mediante el cual se puede corroer las estratificaciones de los folclorismos asignados al *interior* y, al mismo tiempo, se puede advertir sobre las aperturas o los puntos de fuga que este *locus* promueve. O, como señala Finzi (1992, p. 54) al retomar una proposición hegeliana, territorializar el teatro en «la conciencia de sí que es la conciencia del otro».

En este nivel del análisis, es factible reconocer los *límites* y las *posibilidades* de estos constructos espaciales en las praxis escénicas regionales.

En efecto, las reflexiones de Moisés testifican la dialéctica de estos encuadres. Para el mencionado poeta, dramaturgo y director teatral chubutense, la Patagonia ha sido ubicada en múltiples cartografías culturales como una tierra marginal, vacía, descentrada, lejana y, por lo tanto, olvidada. Es decir, el extracto fiel de una periferia. Sin embargo, estos tópicos territoriales e imaginarios encierran para este autor una paradoja representacional, pues si bien la Patagonia es el *margin* de cierto centro, opera al mismo tiempo como el *centro* de muchos relatos y desvelos literarios, pictográficos, turísticos, paleontológicos, cinematográficos, etcétera (Moisés, 2007, p. 6). En otros términos, el sur argentino es el centro de numerosas y eficaces plataformas simbólicas, por ejemplo, compendiadas en las figuraciones literarias que él recupera para demostrar que la Patagonia ha sido —por momentos— el centro narrativo en la literatura de Antoine de Saint-Exupéry, Fernando Pessoa, Herman Melville, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Sylvia Iparraguirre, Osvaldo Bayer y muchos otros escritores radicados en ambos lados de las fronteras dominantes.

Con conciencia práctica y discursiva de los límites del *locus* periférico, los tres dramaturgos referenciados avanzan en la conceptualización de las posibilidades, al concordar en que desde el sentido práctico y diferencial de sus espacios vitales se puede, con notoria singularidad, «herir de belleza» al espectador (Alsina, 2004, p. 4). En esta dislocación de la periferia, ahora desligada de los esencialismos heredados y destinada a ser un potente constructo identitario, la resistencia poética reconocida como meta debe indagar —de manera lúdica— en sus imaginarios sociales y sistemas expresivos. Si «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo» —dice Finzi (1992, p. 52) citando a Wittgenstein—, entonces, ampliar y capitalizar los procedimientos estético-dramatúrgicos que desplazan bordes constituye una eficaz estrategia geopoética. En síntesis, la periferia o la provincianía, ese «lugar que el centro no ve y desde donde el centro no ve» (Martínez, 2013, p. 177), exige un dúctil y creativo trabajo con el lenguaje habitado.

LAS RELACIONES ENTRE ESPACIALIDAD REGIONAL, LENGUAJE Y ESCOPICIDAD

Las operaciones críticas sobre los límites y las posibilidades del *locus* diferencial, muestran —además de lo reseñado— precisiones sobre cómo traducir en recursos dramáticos y escénicos estas revisiones intelectuales. De este modo, las reflexiones de Damián «Tito» Guerra y Verónica Pérez Luna ejercen como huellas discursivas de esta labor técnico-procedimental, por ejemplo, observable en dos subejos: las experimentaciones sobre los regímenes escópicos de las espacialidades y la capacidad diegética del espacio.

En relación con el primer vector, la dramaturga y directora tucumana Verónica Pérez Luna y su grupo Manajo de Calles han formalizado una profusa experimentación sobre las relaciones entre espacio y escopicidad. Una manera de ejemplificar estas proposiciones poéticas es concentrándonos en el ensayo «Teatro y espacio social: despejar el espacio, despojar al hombre», publicado por Pérez Luna en 2005. Este texto resume algunos de los fundamentos de su investigación sobre las intervenciones escénicas en los espacios públicos y, al mismo tiempo, expone un plan que busca la impugnación a determinados *puntos de vista* o *puntos de mira*. Nos referimos al llamado Proyecto Fuera de foco.

La propuesta de Pérez Luna y del grupo Manajo de Calles asume un interrogante-motor, el que podemos enunciar del siguiente modo: ¿es posible «practicar los lugares» (de Certeau, 2000, p. 129) públicos y teatrales desde una mirada-otra, es decir, desde una *opsis* alternativa?

Por consiguiente, el precitado ensayo se inicia con un diagnóstico histórico de las funciones y relaciones entre la plaza pública y el teatro. Así, se recuperan estructuras espaciales provenientes de la circularidad mítica de la escena y de la concepción político-estratificante de la *ágora* griega, o del utilitarismo espacial del mundo romano, pasando por la desfronterización de la plaza medieval fundada en su hibridez coyuntural y en sus «puntos de fuga» (Pérez Luna, 2005, p. 79) de los poderes de turno, hasta la reconfiguración de los efectos de lugar generados durante el Renacimiento o el Barroco, entre otras características que dan cuenta de las narraciones del espacio reanimadas hermenéuticamente para el diseño de una singular estrategia poética.

En función de este reservorio de relaciones y funciones espaciales, la autora establece un análisis crítico de la plaza pública contemporánea y del lugar asignado a las teatralidades sociales que allí acontecen. Dice:

La plaza como espacio para la protesta social y política mantiene el *statu quo* del sistema: los pocos trabajadores, los más desocupados y los jubilados que no se han

muerto todavía van a gritar frente, a los costados o dando la espalda a la Casa de Gobierno, y vuelven a sus casas a morir de hambre, no sin antes persignarse delante de la Catedral. También la plaza es un espacio para la marginalidad: los chicos de la calle, los borrachos, los locos, los gays y alguno que otro artista callejero. Entonces, vemos que la plaza viene a cumplir un fin ecológico para el poder, y podemos decir que cumple con los tres registros ecológicos que plantea Guattari: el medioambiente (como espacio verde), el social (como lugar para la protesta) y hasta el mental o psicológico (como espacio para el solitario) [...] pero la cuestión es desde qué lugar pensar la ecología: ¿conservar? ¿Qué? (Pérez Luna, 2005, p. 84).

Las formas históricas de organización del espacio y la actual connotación «ecológica» de los lugares públicos le permiten a Pérez Luna pautar un programa poético al servicio de una ecología-otra, fundada en la dislocación de los puntos de vista y puntos de mira considerados hegemónicos. Este programa se auxilia en los postulados antropológicos de Rodolfo Kusch (1976, p. 153), quien al proponer una estructura existencial americana construida en los señalamientos del *estar* y no en las definiciones del *ser* inscribe a los sujetos y a sus prácticas en un *estar siendo* espacial. Con apoyo en las configuraciones geoculturales de Kusch, la citada teatrística coordina el mencionado Proyecto Fuera de foco. Al respecto, afirma:

El Proyecto Fuera de Foco comienza a definirse como tal en mayo de 2003 y comprende una serie aún abierta y creciente de actividades que se interrelacionan por su sentido de intervenir en lo urbano. Sacamos el arte de sus ámbitos establecidos y lo llevamos a todos lados, la calle, un *pub*, el *e-mail*, la feria y hasta espacios marginales como un basural. También tomamos edificios públicos y alteramos su habitual funcionamiento o trabajamos con el imaginario social de algunas fechas significativas y usamos el humor y la ironía para instalar una mirada crítica (Pérez Luna, 2005, p. 90).

Al igual que una fotografía movida, el *estar-siendo* fuera de foco busca producir un régimen *otro* de escopacidad, estableciéndose allí donde las relaciones entre teatralidad, cuerpos y espacios sociales han esclerotizado determinados puntos de vista.

A continuación, ejemplificaremos una práctica escénico-urbana que da cuenta del devenir de estos procesos poético-espaciales.

En 2001, en plena crisis político-económica, objetivada en los altos índices de pauperización social registrada en la región noroeste (Medwid, 2008), el grupo Manojó de Calles disloca de las salas teatrales del centro de la ciudad de San Miguel de Tucumán —área que concentra los teatros oficiales e independientes de la provincia— una determinada secuencia dramática de la obra *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998, con reposición en 2001). Es decir, un

fragmento de este espectáculo, el que formaba parte de una programación teatral centralizada e inscrita en los marcos de producción convencionales, fue literalmente dislocado hacia una zona periférica del Gran San Miguel de Tucumán, puntualmente hacia el basural a cielo abierto del Canal Norte, ubicado en el barrio de Villa Muñeca. Esta acción urbana, denominada *Fuego de invierno* y considerada un antecedente directo de lo que a partir de 2003 se define como Proyecto Fuera de foco, consistió en la translocación poética del siguiente cuadro, escenificado en medio del basural que decenas de personas visitaban en búsqueda de alimentos u otros objetos que contribuyeran a su subsistencia:

Ariadna: - He conocido el otro lado del mar... ¡cómo olvidar! (A veces el sol nos miente un poco de consuelo.) ¿Pero existen acaso los barcos que te lleven del otro lado de la muerte? ¿Existen las mañanas o las noches y tus manos? ¿Existen mis preguntas y mi voz? Tucumán... barcos llegan navegando en el Salí remontando aguas abajo del río dulce barcos con banderas de colores insinuando que la Historia ya se ha muerto, sin embargo, llegan y se van, nadie viaja en ellos nadie baja nadie sube solo pasan... los barcos también están de paso en estas tierras sembradas de cadáveres. La furia se desata sobre ciudades enteras, el mar lo cubre todo, la gente corre desesperada buscándose unos a otros, los niños con los vientres hinchados sin poder llorar sobre sus madres muertas... los ojos de los sobrevivientes buscando en los escombros y sin embargo la furia se desata una y otra vez... (Pérez Luna, 2005, pp. 111-112).

La transposición poética aplicada a esta intervención urbana resemantiza la imagen escénica de la mítica mujer griega abandona por Teseo en las playas de Naxos, al reinscribirla en uno de los basurales paradigmáticos de la región. Este procedimiento apela a la transfiguración barroca (Wunenburger, 2008, p. 43) de dicha figura mediante los códigos esperpénticos que Pérez Luna ha experimentado en su dramaturgia y puesta en escena, aunque claramente resignificados en su cualidad trágico-grotesca. Entonces, nos preguntamos lo siguiente: ¿qué puntos de vista y puntos de mira se configuran sobre aquellas otredades residuales a partir de este singular régimen escópico? Por supuesto, una respuesta compleja a esta interrogación no puede ser abordada o ensayada en este apartado; sin embargo, nos permite exponer la huella discursiva de un acontecer estético sobre lo otro-inefable, esto es, la alterización de un espacio poético en el que confluyen las «heridas de la belleza» —tal como lo afirmaban los ensayistas citados en el apartado anterior— con los volúmenes, texturas, sonidos y olores del hambre y el despojo reales.

Las pesquisas planteadas por Pérez Luna se inscriben, a su vez, en una genealogía de operaciones críticas sobre las espacialidades escénicas en la región noroeste argentino. Así, estas indagaciones dialogan con otro importante antecedente zonal: nos referimos al texto «Espacio dramático y lengua regional», escrito por el

autor y director teatral jujeño Damián «Tito» Guerra (1996). Este compendio poético declara una tesis programática sobre el eje que hemos problematizado. Dice:

Sintácticamente el espacio está conformado por la relación lugar y tiempo de las proposiciones dramáticas del dramaturgo; semánticamente por la información que propone el dramaturgo al espectador para que este último pueda armar imágenes con significados. Y la enunciación del actor, marcada por el director, con sus correspondientes poses fonatorias y entonaciones derivadas de los sustratos [multilingües], más el importante tiempo de enunciación, son los elementos lingüísticos de la acción, necesarios para crear un espacio dramático particular y distintivo (p. 49).

Así, la construcción del *locus* poético-diferencial que Guerra estipula para los marcos ficcionales de su teatro se fundan en dos dimensiones: primero, la epistemología de la estructura existencial americana definida por Rodolfo Kusch, un intertexto que le permite reactivar la configuración identitaria del *estar siendo* en los procesos escriturales de la escena, tal como Pérez Luna lo realizará posteriormente; segundo, los constructos morfotemáticos diseñados por el dramaturgo y por la función del actor/*scriptor*.

Respecto del primer aspecto, las reflexiones de Guerra se inscriben en la conciencia discursiva de que toda praxis se forja en un *suelo* y que su traducción universal depende de las dinámicas históricas de los campos de poder. Esta voluntad de otredad habilita el ingreso a las formas alternativas de conocimiento, tal como lo define el filósofo de referencia al afirmar: «Es que el pueblo no habla el mismo lenguaje que nosotros. Su abecedario no tiene letras, sino apenas formas, movimientos, gestos. Y no es que el pueblo sea analfabeto, sino que quiere decir cosas que nosotros ya no decimos» (Kusch, 1966, p. 116). Si bien estas proposiciones poseen un alto riesgo de esencialización, en la conceptualización de Guerra este lance no reproduce posiciones sustancialistas, por el contrario, ayuda a la corrosión de los folclorismos legados.

En ese «decir cosas que otros ya no dicen» se radicaliza el *locus* de enunciación diferencial antedicho, pues, siguiendo los aportes ya expuestos de Martínez (2013, p. 177), esta operación contribuye a potenciar ese «lugar que el centro no ve y desde donde el centro no ve». Por ende, proyectar al campo dramático-espacial los principios del *estar siendo* (Kusch, 1976, pp. 153-158) es un modo de desactivar las prácticas racionales del *ser* centralizado y nacionalista que, claramente, subalternizan a los teatros regionales. Tal como explica Guerra en su ensayo, el *estar aquí* (en la comunidad o en otros lugares de colectivización) no asume la forma de una dominación del espacio, remite a su contemplación, entonces, no hay un intento de alterar el territorio sino de dialogar con él. En relación con estas

proposiciones, la investigadora Zulma Palermo (2005) corrobora las implicancias de esta adhesión conceptual alegando lo siguiente:

En el pensamiento del “estar” no rige el principio de causalidad sino el de *seminalidad* (semilla, tierra), pues en ese estar es donde todo lo existente se instala: todo lo que “está siendo” se radica en su propia inconmensurabilidad, a la vez que esa radicación en un “suelo” –no entendido meramente como un “territorio” sino como la presión de lo “envolvente”, de lo que está más allá del control humano– hace que el “acertar” en la vida pueda arraigarse solo en un “estar con”, en la pluralidad del “nosotros”, en un estar comunitario (pp. 46-47).

Con el auxilio de los operadores seminales del pensamiento geocultural, Guerra justifica su tesis de un espacio dramático construido a partir de los sustratos lingüísticos, al otorgar a ese constructo morfotemático una singular capacidad diegética y, además, una específica condición de otredad:

El espacio se conforma con la acción –en nuestro caso el habla–. La obra dramática *de tipo espacial*, más que un tenso dirigirse hacia un desenlace es un ir mostrando y caracterizando los sectores del mundo, permitiendo el deleite de la imagen, del discurso y de la gran variedad, incluso, lingüística de las formas de expresión (Guerra, 1996, p. 21).

A través de esta configuración poética, el dramaturgo y director jujeño establece una eficaz relación entre la *tierra* y el *nosotros*, por lo cual, se erige un marco de producción diferenciado y alternativo en el campo teatral de la provincia.

Considerando estas referencias teóricas podemos abordar la segunda dimensión precitada: el cariz técnico-procedimental mediante el cual Guerra argumentar a favor de su tesis programática. Es factible clasificar este repertorio de herramientas siguiendo las siguientes coordenadas:

En términos generales, los sustratos lingüísticos del quechua y del wichí estudiados por el ensayista ejercen en la escena una «tendencia latente activa» (Guerra, 1996, p. 22), por ejemplo, al reconocer en los consabidos diminutivos del idiolecto zonal un anclaje territorial, los que —según el autor— «traicionan» al intérprete en su actuación y, de esa manera, se filtran por los intersticios subjetivos del acontecer teatral.

El extrañamiento precitado se extiende hacia un *tempo*-ritmo lento, con enunciaciones caracterizadas por repeticiones, anáforas, enumeraciones extensas o puntos suspensivos que generan un estado de redundancia y, por ende, «sitúan el paisaje» (p. 27).

La relación sujeto/espacio está mediatizada por la «sintaxis de un sentimiento colectivo» (p. 28). Así, las referencias a diversos conflictos sociales conllevan indefectiblemente a una matriz subjetiva fundada en el *nosotros*. Esta sintaxis de lo colectivo se compone de un plano horizontal o «paisaje telúrico» y de un plano vertical asociado al tiempo pasado, en particular al tiempo de los ancestros.

Los sustratos lingüísticos indicados le permiten al autor alegar cierto preciosismo emergente en estas textualidades, una cualidad poética que se expresa prioritariamente en la estructura fonética, por ejemplo, en la acentuación. En efecto, por las influencias y los intercambios con el quechua, algunos polisílabos son entonados en grave, con acento en la penúltima sílaba. Esta extraña y bella estructura fonética —la que, según el ensayista, territorializa a la praxis dramatúrgica— se desarrolla mediante la sustitución de las vocales *e* y *o* por *i* y *u*: «hi llegau», así como por el reemplazo de las letras *l* y *d* por la *r*: «Así es pué. Tora la vira corriendo ganaro arisco por el monte...» (p. 34); junto con otros recursos identificados y aplicados al léxico de los personajes.

IDEAS FINALES

Las operaciones críticas sobre centro y periferia que hemos referenciado impugnan los posicionamientos centrípetos y reproductivos de una provincianía esencialista, al ensayar en términos artístico-intelectuales una espacialidad-otra; un espacio cualitativo o «balizado», poroso y con capacidad de asimilar límites y posibilidades, o sea, un *locus* poético-diferencial, fundado en la cartografía de un país móvil y en coacción con su historicidad, regulación administrativo-zonal y flujos o fuerzas nodales.

Paralelamente, las/los dramaturgos seleccionados sustentan y acompañan estos debates culturales con específicas y territorializadas formas poéticas, en las que el citado *locus* diferencial afianza su dialéctica entre pensamiento y acción artísticos, evidenciado —por ejemplo— en las dislocaciones y translocaciones de secuencias ficcionales, con base en experimentaciones espaciales, escópicas y lingüísticas que, entre otros factores, revierten puntos de vista y puntos de mira respecto de las alterizaciones históricas asignadas a un otro-interior.

REFERENCIAS

Alsina, C. (Julio 2004). *Embudo contra periferia u otra manera de oponer cultura crítica contra cultura acrítica* [Conferencia], II Coloquio Internacional de Teatología, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil. <http://www.carlosalsina.com/articulob.htm>

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I: Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana.

Finzi, A. (1992). Teatro argentino, una estética para el fin de siglo. *Espacio de Investigación y Crítica Teatral*, (11), 51-56.

Guerra, D. (1996). *Espacio dramático y lengua regional*. Universidad Nacional de Jujuy.

Heredia, P. (2007). Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. En Castellino, M. E. (Coord.), *Literatura de las regiones argentinas II* (pp. 155-182). Universidad Nacional de Cuyo.

Kusch, R. (1966). *Indios, porteños y dioses*. Stilcograf.

Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. García Cambeiro.

Martínez, A. T. (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico. *Prismas. Revista de historia intelectual*, (17), 169-180.

Medwid, B. (2008). Mitos y realidades de la pobreza y el Mercosur: el caso de la industria azucarera en Tucumán. En Cimadamore, A. (Comp.), *La economía política de la pobreza* (pp. 495-535), Clacso.

Moisés, J. C. (2007). El arte en las márgenes: centro y periferia. *El Camarote. Arte y cultura desde la Patagonia*, (12), 5-13.

Palermo, Z. (2005). *Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción.

Pérez Luna, V. (2005). Teatro y espacio social: despejar el espacio, despojar al hombre. En Nofal, R. y Pérez Luna, V. *El espacio y otras ficciones* (pp. 75-97), Edición de los autores.

Segato, R. (2007). *La nación y sus otros*. Prometeo.

Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.

Wunenburger, J-J. (2008). *Antropología del imaginario*. Del Sol.