

# Teatro en la provincia argentina de Corrientes: sus historias, devenires y actualidad (2da. Parte)



Malala González

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
malalagonzalez22@gmail.com

*Fecha de recepción: 27/02/2021. Fecha de aceptación: 07/05/2021*

## Resumen

Este trabajo de investigación se propone continuar el estudio sobre la actividad teatral en la provincia argentina de Corrientes, contemplando desde sus orígenes pre-coloniales hasta su devenir en la actualidad reciente (2010). En la primera parte –que fuera publicada en el número anterior de esta revista– abordamos desde un enfoque cronológico ordenador, la sistematización y consolidación del campo teatral y la formación de grupos, y estudiamos aspectos ligados a los espacios teatrales y al público asistente en la ciudad Capital, además de contemplar cruces y coexistencias con el carnaval. En esta segunda parte nos abocaremos a otros aspectos del teatro correntino: la actividad teatral desarrollada dentro de la provincia (tomando algunos ejemplos en la ciudad de Goya, Monte Caseros y Paso de los Libres), notas sobre la dramaturgia regional, el lugar que ha tenido la investigación teatral en la región y, para concluir, nos detendremos en una puesta en escena contemporánea vista durante nuestro trabajo de campo. De esta manera, completaremos la investigación realizada hace algunos años en la provincia mesopotámica, guiándonos por la hipótesis de que en nuestro país la actividad teatral es muy vasta y heterogénea, por lo que cada región merece una atención particular sobre sus respectivas singularidades, escenarios y protagonistas.

■ Palabras clave: Teatro argentino, Corrientes, Historia, Actividad teatral

## Theatre in the Argentine Province of Corrientes: its History, Trajectories and Present (Part 2)

## Abstract

This work aims to continue the study of theatrical activity in the Argentine province of Corrientes, from its pre-colonial origins until its recent development (2010). In the first part of this study –published in the previous issue of this journal– we approached from an initial chronological perspective the systematization and consolidation of

its theatrical system, considering the formation and trajectory of numerous groups, theatrical spaces and public in the Capital city, and the coexistence with the carnival. In this second part, we will focus on other correntine theatre aspects: the theatrical activity developed within the province (taking some examples from the cities Goya, Monte Caseros and Paso de los Libres), notes about regional dramaturgy, the role that theatrical research has had in the region and, to conclude, we will look into a contemporary play seen during our visit. In this way, we will complete the research carried out some years ago in the Mesopotamian province, guided by the hypothesis that in our country theatrical activity is really vast and heterogeneous, so each region needs particular attention and deserves to be surveyed from their respective singularities, stages and protagonists.

■ Keywords: Argentine Theatre, Corrientes, History, Theatrical Activity

## Introducción

Este trabajo de investigación se propone estudiar la actividad teatral en la provincia argentina de Corrientes desde sus orígenes pre-coloniales hasta la actualidad reciente (2010). Teniendo en cuenta diversas etapas –cronológicas y estéticas– intentaremos sintetizar y focalizar algunos momentos y aspectos en los que –creemos y deducimos– el sistema teatral correntino ha tomado mayor vigor y relevancia en su historia. La publicación del material reunido ha sido dividida en dos partes. En la 1era parte –que fuera publicada en el número anterior de esta revista (González, 2020)– mediante un enfoque cronológico ordenador, abordamos la sistematización y consolidación del campo teatral, la formación de grupos, algunos aspectos relativos a los espacios teatrales y al público en la ciudad Capital, como también atendimos cruces y coexistencias entabladas entre el teatro y el carnaval.

Ahora bien, en esta 2da parte nos abocaremos a otros aspectos del teatro correntino: la actividad teatral desarrollada dentro de la provincia (tomando algunos ejemplos en la ciudad de Goya, de Monte Caseros y de Paso de los Libres), notas sobre la dramaturgia regional, el lugar que ha tenido la investigación teatral en la región y, por último, nos detendremos en un breve análisis de una puesta en escena contemporánea vista durante nuestro trabajo de campo. De esta manera, completaremos la investigación realizada hace algunos años en la provincia mesopotámica, guiándonos por la hipótesis de que en nuestro país la actividad teatral es muy vasta y heterogénea, por lo que cada región merece una atención y estudio particular, considerando sus respectivas singularidades, escenarios y protagonistas.

Asimismo, y como ya hemos mencionamos en la 1era parte, corresponde volver a aclarar que esta investigación ha sido emprendida a partir de un viaje hacia la provincia durante octubre de 2009 –como parte de un proyecto que dirigiera el Dr. Osvaldo Pellettieri sobre el teatro en las provincias dentro del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) que contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro (INT)– y gracias al cual se han obtenido datos fundamentales para poder contar, de algún modo, parte de su historia teatral. Así, a las consultas de archivos y material documental y paratextual de diferentes puestas en escena se le sumó un trabajo de campo concreto que consistió en la realización de entrevistas a teatristas, investigadores/as, público y gestores/as del área cultural, quienes –al contar su propia experiencia desde una memoria y conocimiento local– nutrieron de manera esencial la información que se reúne en estas páginas. Nuevamente mi agradecimiento a todos/as los/as correntinos/as que han compartido y permitido –desde sus palabras– esclarecer, conocer y disfrutar de sus anécdotas como parte de nuestro pasado y presente teatral. Gracias a Mauro Santamaría, Leyla (del INT), Dante Cena, Marcelo Daniel

Fernández, Alejandro Barboza y todo su elenco, Susana Bernardi y Luigi Serradori, Ángel Quintela y María Esther Aguirre, Silvia Rivero, Karen De Micheli, Jorge Frete, Hilda Martínez Da Cundha, Isaac “Taka” Benítez, Marianela Iglesias, Vicky Mecca, Adriana Covalova, Alcides y Gabriel Romero, Leonardo Espíndola, Lorena Busciglio, Rosmarie y Alexis; Bernardo Alvarenga, Milton Rosés; Isidoro Levitsky y Sra., José Ramírez, Eduardo Sívori, Betty Perotti, Familia González de Paso de los Libres, Estela Gómez, Gustavo Insaurralde, Carlos “Cacha” Trinidad, Mirta Bertone, Ramón Francisco Fernández y Hugo Fernández, Carlos Ginocchi, Dorita Ginocchi, Liliana Padín, Grisela Echavarría, Norma Romano, Sebastián Genes, Lito Zampar y a Horacio Carbone por cada entrevista brindada.

Partiendo de dichas entrevistas, consultando materiales paratextuales de estrenos y archivos grupales; pero, fundamentalmente, guiada por una bibliografía clave como resultó el libro de Marcelo Daniel Fernández (2005) -sobre la historia de la actividad teatral en la provincia publicado por el INT-, intentaré abordar algunos aspectos del desarrollo teatral en la provincia y en algunas localidades de su interior.

## El desarrollo de la actividad teatral dentro de la provincia

La actividad teatral desarrollada en el interior de la provincia tuvo un surgimiento paralelo al acontecido en la ciudad capital. También, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, eran aquellas compañías extranjeras o porteñas que, al encontrarse de gira –y luego de haber pasado por el Teatro Vera– visitaban los teatros interinos cercanos a la ruta hacia el Paraguay.

Posteriormente, cuando la actividad comenzó a generar producciones propias el panorama fue modificándose hasta que cada ciudad o pueblo presentó particularidades disímiles. De todas formas, se podría considerar que –respecto de la consolidación de un sistema propiamente dicho– existió un cierto sincronismo en toda la región, recién después de la década del 70.

Hacia mediados de los 80, y posteriormente en los 90 –con la creación del INT– las singularidades de cada localidad entraron en diálogo recíproco y se vieron beneficiadas por el mayor intercambio que las fiestas regionales otorgaran a la actividad.

Ahora bien, este panorama heterogéneo conformado por sus tantas localidades dentro de la misma provincia, advertía en la actualidad un campo teatral ecléctico, cuyas singularidades merecían de un detenimiento particular que dieran cuenta de dicha diversidad. Consecuentemente, tomamos algunos casos desarrollados en: Goya –con el grupo Candilejas–; Monte Caseros –con el grupo Raíces– y Paso de los Libres –cuya historia comprende los talleres realizados por Roberto Stábile, Mirta Bertone, y más tarde los de Estela Gómez, Gustavo Insaurralde y Carlos “Cacha” Trinidad–. Estas panorámicas teatrales del interior, junto con lo estudiado en la ciudad capital, colaborarán para definir aspectos del sistema teatral desarrollado en la provincia.

## El teatro en la ciudad de Goya

Ya en 1879, y aun siendo una ciudad muy pequeña, Goya logró tener un edificio destinado a la actividad teatral, el Teatro Municipal –por entonces llamado Teatro Club 25 de Mayo y posteriormente Teatro Elsa, Teatro Isabel y Teatro Solari, según sus sucesivos dueños- ubicado en la calle Juan Esteban Martínez 357. La idea de su construcción temprana perteneció al italiano Don Tomás Luis Mazzanti quien también impulsó otros edificios de la ciudad, que por entonces era denominada “la Petit

París” (Villagrán, 2017). Importando materiales traídos desde Europa para construir un edificio esplendoroso de belleza arquitectónica, Mazzanti logró desplegar un lujo ornamental en cada uno de sus rincones. En la planta alta, planificó un hotel de categoría para hospedar a los y las artistas, y en el hall central, una confitería –hoy denominada confitería El desquite– que por entonces resultaba funcional para las veladas, tertulias, fiestas y carnavales, a los que concurría principalmente la alta sociedad goyana. Por su escenario pasaron figuras nacionales e internacionales tales como Florencio Parravicini, Margarita Xirgu, las hermanas Singerman, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Pedro Quartucci, Lola Membrives, y los hermanos Podestá, entre otros/as artistas. Si bien este teatro a veces funcionó como cine, nunca interrumpió su actividad, por lo que hoy los/as goyanos/as se enorgullecen al decir que cuentan con el edificio teatral más antiguo de la Argentina en funcionamiento continuo.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la sociedad goyana acostumbraba a desarrollar una vida social muy activa, dedicando gran parte del tiempo a leer y a hacer teatro. Acostumbrados/as a asistir a reuniones o tertulias, privilegiaban los ámbitos propicios de sociabilidad. En aquellas veladas compartidas no faltaba la música y el paso de baile, junto con el acompañamiento de algún/a pianista elegido/a para cada ocasión. De esta manera, el panorama cosechado hacia la década del '30 posibilitó un auge para la conformación de compañías filo-dramáticas, entre ellas la Compañía Florencio Sánchez, cuyo cuadro sobre *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez se sigue recordando como uno de los más exitosos de la época. Estos grupos gozaban de una vida muy efímera, porque luego de representar una obra, desaparecían. Generalmente este tipo de representaciones eran llevadas a cabo en sociedades de fomento, clubes deportivos o salones de baile de la ciudad. Entre sus participantes hubo quienes se animaron a escribir propios parlamentos capaces de resultar pequeños sainetes adaptados a lo criollo correntino, según se registra en medios periodísticos de la época, como la Revista At Home del Órgano de la Sociedad Guido Hispánica de la escuela Nacional (18/10/1931). Allí se hace referencia a una velada que contó con un acto teatral llamado *El suicidio*, compuesto por varias obras cortas interpretadas por Biancardi, González Villa, Acevedo, Barboza y la Srta. María Teresa Morini –quien aparentemente, se llevó todas las carcajadas del público–, Consuelo Verón –como la actriz protagonista– y Sara Brayer –en el rol de la chica moderna y sentimental–.

A fines de los años 40, y dentro de aquellas sociedades de fomento, se encontraba en actividad la Sociedad Sportiva, en la que también se practicaba tenis. Fue en aquel entonces, entre lecturas de obras de teatro, cuando apareció entre sus filo-dramáticos/as la obra *La Enemiga* de Darío Nicodemi y con ella la posibilidad de ser representada. Su estreno –a total beneficio de dicho establecimiento– se concretó el 29 de agosto de 1949, en el Teatro Municipal, cuyo éxito se prolongó durante varios meses. Así al año siguiente, el 25 de mayo de 1950, aquel grupo adquirió un carácter institucional, consolidándose como sociedad sin fines de lucro, pasando a llamarse Candilejas. Desde entonces, su actividad nunca se detuvo, superando las ciento veinte obras representadas. En las paredes de su sala teatral actual se encuentran colgadas diversas placas de madera con todos los títulos, año por año, de cada obra estrenada. Y un mural decorativo en el que figuran ilustradas las mismas obras resumidas en imágenes paradigmáticas o conceptuales que connotan los títulos o argumentos propios de cada estreno. En efecto, según el programa de mano enmarcado y colgado en una pared de la sala actual de Candilejas, la ficha técnica de *La enemiga* de Nicodemi es la siguiente: “Traducción: Eduardo Marquina. Elenco: María Isabel Ayala, Raúl Fraser, Horacio Carbone, José Muniagurria, Zulema Rolón Soto, Avelino Gatti, María Luisa Grosso, Gabriel Clemente Giménez, Alicia E. Castillo de Prevosti Soto y Gilberto Fariolli. Apuntador: Eduardo A. Costa Brest. Dirección y realización escénica: Rubén R. Fernández”.

Así, con más de setenta años en continua actividad, Candilejas ha logrado almacenar un registro de todo lo realizado como grupo teatral vocacional: un archivo con todos los programas de mano de las obras estrenadas, de críticas periodísticas y fotografías de sus puestas, hasta una biblioteca teatral propia que reúne más de cuatrocientas treinta obras teatrales. De esta manera, la localidad alberga al segundo grupo más antiguo de la provincia -luego del capitalino Vocacional Corrientes- cuya trayectoria, según sus integrantes, podía definirse a partir de tres momentos estéticos: El primero desde sus inicios hasta los años 60, como una etapa en la que realizaron obras -de autores como Alejandro Casona o Belisario Roldán- bien estructuradas dramáticamente, pero con menor riesgo escénico o profundidad temática. Con algunas excepciones como *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo, representada en 1956. Un segundo momento grupal, cuando se aproximaron a obras de Teatro Independiente de autores nacionales, tales como Carlos Gorostiza -el autor más estrenado por el grupo-, Roberto Tito Cossa, Norberto Aroldi, Carlos Somigliana, Samuel Eichelbaum, Sergio De Cecco o Ricardo Talesnik, entre los preferidos; sumando algunos autores latinoamericanos y donde también hubo lugar para autores/as goyanos/as, aquellos/as integrantes de Candilejas que se animaron a escribir además de actuar o dirigir, como Carlos y Dorita Ginocchi. En este segundo momento, años atravesados por la última dictadura militar, realizaron obras comprometidas que pasaban previamente por control militar para evitar la censura. En este sentido, *Requiem para un viernes a la noche* de Germán Rozenmacher y *Jaque a la reina* de Alberto Peyrou, sufrieron el control militar y, si bien lograron ser estrenadas, sus integrantes recordaban que lo habían hecho con varios parlamentos omitidos. Y, finalmente, el grupo transitó un tercer momento, a partir de la década del 80, cuando comenzaron a adaptar textos clásicos. En 1981, estrenaron *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, adaptada por Carlos Ginocchi, lo que produjo un quiebre dentro de la línea desarrollada hasta entonces, a partir de la relación establecida entre el texto dramático y el texto espectacular, al contar con un director de actores/actrices, Manuel "Lito" Zampar, y otro para la puesta general del espectáculo, el propio Ginocchi. Fue la primera vez que el texto dramático dejaba de ser primordial para Candilejas, para pasar a ser un elemento significativo más dentro de la puesta escena por estrenar. Junto a esto, siguieron con el compromiso continuo de representar autores/as argentinos/as, tanto provinciales como locales.

Dentro del repertorio desarrollado a lo largo de siete décadas, también destacaron al idioma guaraní y otros aspectos de la cultura autóctona: *La tinaja* de Luigi Pirandello (1979); *Carau* de Saturnino Muñiagurria (2003), abordando la identidad de la región entre Corrientes, Chaco y el Iberá; *La creciente* (1998), en torno a la inundación en el estero del Iberá y en la ciudad; *Aguará y Ñande Goya* (2000), combinando música y poesías de Goya, y *Glorias goyanas* (1998), en la que rescataban, a partir de una representación de un estudio de radio local, la historia de la ciudad en la década del 30 con publicidades típicas de la época.

Por otro lado, a partir de 1950, sus integrantes señalaban que Candilejas había tenido un quiebre dentro de su estructura y, desde ese momento, ya no se dedicaba a pensar obras para un sector elitista de la sociedad, sino que se interesó por desarrollar un teatro más popular, dirigido a nuevos públicos. Ya en los años 70 estrenaron en varios barrios y, poco a poco, se ganaron el reconocimiento de gran parte de la sociedad. Asimismo, con este acercamiento a la población local, el grupo se preocupó por formar, vocacionalmente, actores y actrices a través de talleres para adultos; de tercera edad - a cargo de Gisela Echevarría entre 2000 y 2007- y otros grupos para jóvenes y niños/as como Candicitos, creado por María Lila Pila, hace más de treinta y cinco años, que continuaba como taller de juegos teatrales a cargo de Sebastián Genes y Norma Romanos. Entre quienes se formaron desde pequeños/as, se encuentra Lito Zampar, sobrino de Lila Pila, uno de los integrantes de Candilejas que se inició a los

trece años en Candicitos, en el Primer Encuentro de Teatro Estudiantil de 1972. En estos certámenes participaban todos/as los/as estudiantes de la escuela secundaria. En 1979, se creó un programa oficial, rentado para hacer giras por los barrios, en el que a cada colegio lo dirigía algún director reconocido, entre ellos Horacio Carbone o Raúl Blasco.

Ahora bien, en cuanto a lo espacial, con el tiempo apareció la necesidad de tener una sala propia. Los/as integrantes de Candilejas recordaban que, entre los traslados de un lugar a otro lugar, fueron perdiendo escenografía y luces; y sólo los días martes tenían el Teatro Municipal para ensayar. Así, habiendo vendido un pequeño terreno que tenía la sociedad, en 1994 se les presentó la posibilidad de comprar un galpón de tabaco. Para ello, todos los/as habitantes goyanos/as, timbre por timbre, debían colaborar con su contribución, y luego el gobernador de aquel momento, Romero Félix, se sumó a la campaña cancelando la cuota final. De esta manera, lograron tener su sala tan anhelada. Poco a poco, según recordaban, llegaron las sillas, el piso y las baldosas de la vereda, todo gracias al apoyo de la gente. La sala se nombró Horacio Carbone, en homenaje al actor homónimo que desde el estreno de *La enemiga* continuaba actuando. Por su parte, Carbone, pilar fundamental para la historia del teatro goyano, fue distinguido por su tamaño labor y trayectoria, en la Fiesta Provincial de 2009.

Por otro lado, una problemática manifestada por el grupo, en el momento del trabajo de campo de esta investigación, fue la preocupación por la falta de jóvenes dentro de sus integrantes, como un bache generacional. Ellos/as lo asociaban a considerar que en la ciudad había una sociedad *golondrina*, puesto que los/as chicos/as suelen migrar hacia otras ciudades para estudiar. Por entonces, esta falta de gente joven dentro de la institución la intentaban suplir con los talleres realizados en los barrios desde 2005. Esto brindó una nueva visión sobre lo teatral, generando una apertura y descentralización para hacer teatro junto a otros sectores comprometidos, como parte de un proyecto que Carlos Ginocchi, director de Cultura de ese momento, había emprendido. Asimismo, el público goyano ha resultado muy receptor de teatro y no sólo consume lo que Candilejas produce y ha producido en su trayectoria, sino que suele ver teatro en otras partes del país, al ser una comunidad que suele viajar con frecuencia a Buenos Aires. Esto también ha permitido la reposición de obras que, habiendo sido vistas en otros lugares, fueran regionalizadas y estrenadas luego en Goya.

Finalmente, resta de decir que Candilejas ha logrado mantener vivo el objetivo constante de ensayar y presentar una obra; generando un ámbito de sociabilidad tanpreciado al punto tal que, para sus integrantes, se haya convertido en su segundo hogar. Candilejas, decían quienes formaban parte de él, “*es de quien lo va haciendo*”, logrando una relación horizontal sin jerarquías entre pares, como parte de una “gran familia”. Así definían cariñosamente la filosofía de vida grupal, la cual, sin dudas, debió sostenerse y defenderse para lograr tal permanencia.

## El teatro en la ciudad de Monte Caseros

En esta localidad de aproximadamente treinta mil habitantes –ubicada al sudeste de la provincia– también se presentó una actividad teatral incipiente hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Grupos teatrales de aficionados/as y compañías de zarzuelas pasaban por allí al encontrarse de gira por el país. Sin embargo, como detalla Marcelo Daniel Fernández (2005), fue recién en 1959 cuando logró fundarse el primer elenco local, Sapucay. A partir de entonces, la actividad teatral se afianzó, y no tardaron en conformarse nuevos elencos locales. En 1978, con una continuidad fluida y algo intermitente, Monte Caseros logró convertirse en sede del Segundo Encuentro de Teatro

Correntino. Más tarde, con el advenimiento democrático, en 1984, Roberto Stábile dictó un curso en la Escuela de Teatro de la Municipalidad y con ese emprendimiento surgió el grupo Raíces, cuya actividad se extiende hasta la actualidad.

Raíces, en sus inicios, contó con la formación de diversos profesores, entre ellos el propio Stábile, Andrés Caliendo, Luis Minaglia, Mauro Santamaría, Eduardo Grosso (Uruguay) y Carlos Cueva (Cuba), entre otros, logrando un reconocimiento muy destacable dentro del campo teatral correntino. Al mismo tiempo, sus integrantes mantuvieron una preocupación constante por la formación, el entrenamiento y una profundización en el estudio de todo lo referente en materia teatral. Por su parte, Susana Bernardi -directora de Raíces al momento de nuestra visita e integrante del grupo desde su fundación en 1984- siempre se interesó por investigar un nuevo tipo de teatro que atendiera a la falta de técnicas de actuación y de dirección que le presentaba la realidad de Monte Caseros. Así, en 1994 realizó un viaje a Cuba, donde conoció a Jean-Marie Binoche, quien fuera su gran maestro, y junto a él completó su indagación en torno al trabajo sobre una poética actoral. Al regresar al país, Bernardi comenzó a probar esas técnicas en el grupo caserino, en trabajos de formación en sus alumnos/as iniciales -entre quienes se encontraba su hijo, Luis "Luigi" Serradori-, algo que continuó desarrollando durante más de diez años. Asimismo, y junto a las becas de perfeccionamiento que el INT le otorgara, siguió investigando. Con el tiempo, Bernardi generó una estética que contempló tanto el aspecto biológico como el *decir* propio de la realidad correntina, como dos elementos fundamentales para idear y realizar sus puestas en escena junto al grupo. Al tiempo que desplegó una poética muy propia elaborada a partir de la búsqueda por los fundamentos interiores de su cultura correntina, profundizando en la realidad manifiesta que la y les rodeaba como sociedad. Incluso esa misma búsqueda la encontró en obras del autor Mauro Santamaría, que llevó a escena en sucesivas ocasiones.

De aquellas enseñanzas compartidas con Binoche en torno al "cuerpo poético", Bernardi rescataba la necesidad de buscar en lo propio, el qué contar y cómo hacerlo escénicamente. Por ello buscó en las fiestas tradicionales, en la antropología propia (carnavales y otras celebraciones como las del Gauchito Gil) esos gestos y movimientos propios de su región. Binoche le había enseñado un trabajo con máscaras, algo que el carnaval también retomaba. "*Carnavalizar el teatro*", nos contaba Bernardi. Entonces se animó a trabajar en comparsas prestando atención a todo aquello, a fin de encontrar esa forma teatral que más le interesaba poder recrear. Al observar el carnaval, se preguntó por aquello que llevaba a la gente a armar tamaño festejo de tan sólo cinco o seis días al año, y por aquella sociedad que se constituía y se manifestaba mediante dicho acontecimiento cultural. De alguna manera, Bernardi entendía que había algo en la sociedad correntina que necesitaba liberarse en esos días de festejo para, luego, retomar su rutina habitual. Entonces se propuso llevar esa inquietud al cuerpo de los actores y actrices, para encontrar una intensidad, una libertad y una expresión que fueran intrínsecas culturalmente. Se trató de trabajos totalmente coreografiados, que intentaban rescatar imaginarios y registros que estaban en los genes de ese movimiento corporal. En eso basó su entrenamiento, en encontrar la energía adecuada y en poder dosificarla, soltarla o contenerla. Consecuentemente, de su poética escénica no se desprendió un teatro distanciado, sino todo lo contrario, sino que resultó un teatro bien perturbador.

Al mismo tiempo, Bernardi también se nutrió de diferentes escritos para continuar ese camino ligado a la antropología teatral y abordó textos de Vicente Zito Lema, de Santamaría -como mencionábamos-, de Talo Maciel y del propio Serradori (quien también hasta la actualidad actúa y dirige dentro de Raíces).

Por otro lado, siendo el grupo caserino más reconocido, Raíces ha logrado con el tiempo tener su sala propia: un antiguo galpón del ferrocarril que aún sostienen junto

con el gobierno provincial. Allí, los domingos de descanso de carnaval se realizaba el *Cambalache*, espectáculo con mucho humor que ofrecían para toda la comunidad y en el que trabajaban los/as alumnos/as de talleres dictados por el grupo.

Durante nuestra visita, Bernardi nos afirmaba que *“todo teatro es político”*, refiriéndose al lugar desde dónde cada uno/a se pare para realizar la actividad. Su teatro correntino, no regionalista costumbrista, logró incorporar elementos propios que permiten una identificación local, buscando siempre formas poéticas en ese decir, con una escucha clara, y donde los cuerpos sobre la escena pudieran expresarse intensamente. Para ello ha sabido generar un intercambio equilibrado entre lo propio y lo que los/as demás pueden ver sobre la escena, profundizado esa búsqueda por una realidad antropológica. Así, sus puestas han perseguido siempre un compromiso político con el cuerpo y el entorno local. Porque por más que se intente ser apolítico/a, ella opinaba que *“eso también es una manera de posicionarse”*, incluso desde el humor. Y algo de esto Bernardi observaba en el teatro en general y por esta razón, su teatro ha pretendido hacerse cargo de ciertas temáticas, aun sabiendo que sus puestas pudieran ser criticadas.

De esta manera, la labor realizada por Bernardi a lo largo de varias décadas, ha dejado un sello de teatro autóctono, como también la posibilidad de proveer a la provincia un teatro de alta calidad que reflexiona en cada una de sus puestas. Con más de treinta años de trabajo de formación de actores, actrices, directores y directoras, Raíces ha sabido cosechar seminarios nacionales e internacionales –dictados por Eugenio Barba, Javier Margulis, Carlos Swchaderer, José Luis Valenzuela, Raúl Serrano, Lorenzo Quinteros, Roberto Vega, Vicente Zito Lema y Paco Giménez, entre otros– además de giras, concursos, becas, premios y participación en fiestas teatrales provinciales, regionales y nacionales, lo que le ha permitido alcanzar un reconocimiento grupal muy notable.

## El teatro en la ciudad de Paso de los Libres

Esta localidad ubicada geográficamente a orillas del río Uruguay, ha mantenido un intercambio constante con la costa vecina de Uruguayana (Brasil). Influencia recíproca que se ha visto reflejada en la hibridación de celebraciones, como el mencionado carnaval. Pero no sólo las comparsas libreñas son parte de ese paisaje de ritmos, música y baile compartidos, sino que las artes plásticas y el teatro también han generado cruces entre lo producido en cada ciudad. Al mismo tiempo, al igual que en otras localidades de la provincia, cabe mencionar que los inicios de su actividad teatral se remontan hacia fines del siglo XIX bajo la impronta que desplegaron las sociedades italianas y españolas, al abocarse a la representación de piezas líricas y dramáticas (Fernández, 2005).

En cuanto a lo espacial, en 1957 la ciudad inauguró su propio teatro, el Cine-Teatro Colón –ubicado frente a la plaza principal–, cuyo diseño arquitectónico resultó innovador para la época, lo que generó gran expectativa y atracción en elencos de los países limítrofes. Rápidamente, se convirtió en sede obligada para grupos de otras partes de la provincia, como el Vocacional Corrientes o Candilejas. Sin embargo, al poco tiempo, la actividad teatral allí fue menguando y finalmente sólo funcionó como sala de cine hasta su cierre en 2002.

Durante nuestro trabajo de campo, entrevistamos a Ramón Francisco Fernández que fue encargado de cobrar las entradas de dicho cine-teatro entre los años 1965 y 1972. Fernández recordaba con gran nostalgia que por entonces ya no se acostumbraba a programar teatro, sino que sólo proyectaban películas. Muy esporádicamente había

alguna función de compañías extranjeras que estuvieran de gira. Entre sus imágenes evocadas aparecieron: la platea de seiscientos butacas, la confitería, el bar y la heladería ubicados en la planta baja, los cuales, durante los intervalos entre *matiné*, *vermout o noche*, se llenaban de gente. Todo era una fiesta, decía, y hasta la confitería funcionó como *café concert*. Asimismo, recordaba que, en aquel entonces, la sala llegó a albergar a mil espectadores/as diarios/as -muchos/as de ellos/as provenientes de Uruguayana- y en fechas patrias, las funciones realizadas eran con entrada libre y gratuita. Según Fernández, fueron problemas de administración financiera los que hicieron que la sala agotara su actividad hasta fundirse, sin poder volver a recuperar aquel período de esplendor. Así, luego de su clausura y posterior abandono, la ciudad presentó una vacancia en materia de espacios teatrales propiamente dichos.

Ahora bien, con relación a los primeros grupos teatrales surgidos en la ciudad – incluidos aquellos dedicados a la formación de actores y actrices-, estos aparecen en la década del 70 junto a dos directores reconocidos: Atilio Devoto (sobrino del actor Pedro Quartucci) y Roberto Stábile, quienes habían fundado la Escuela de Teatro Municipal, en 1973. Por su parte, en 1978, Stábile conformó el grupo Teatro Estable Municipal, donde estuvo como director continuo hasta 1984. Mientras que Devoto, en 1975, fundó el Grupo Teatro de Frontera bajo su dirección. Más tarde, Juan Córdoba y el propio Stábile fueron sus sucesores, y en 1992 Mirta Bertone se hizo cargo de la dirección. Bertone se había formado con Stábile, pero también tomó seminarios con Eugenio Barba, Antonio Cécico y Diego Starosta en Buenos Aires, con quienes profundizó en una línea antropológica. En 1992, con el estreno de *El Papa jubilado*, escrita por Devoto y dirigida por Bertone, el grupo Teatro de Frontera se propuso un cambio estético que, según su directora, estuvo ligado a un concepto corporal y a una escenografía que supo evitar el exceso decorativo. Stábile, por su parte, formaba parte del elenco y por esos años comenzaron a dictar clases conjuntamente.

Algunos años más tarde, en 1995, Stábile convocó a la comunidad libreña a formar parte del programa “Cien ciudades cuentan su historia”, donde se presentó José Carlos “Cacha” Trinidad, hoy todo un referente teatral en la ciudad. Al año siguiente, ambos participaron de su continuación en “Doscientas ciudades, mitos y leyendas” que se realizó dentro de la primera edición de la Feria del libro. Durante diez días, esta feria, nucleaba un circuito de varios lugares de la ciudad, entre ellos el Cine-Teatro Colón y la Biblioteca Sarmiento (o Casa de la Cultura), volviéndose destacable por la continuidad mantenida y por cómo produjo una renovación en la actividad socio-cultural a partir del cruce propuesto entre literatura y teatro. Interdisciplinariedad que se sostuvo desde aquel entonces en la programación de la biblioteca mencionada, puesto que la actividad teatral siguió siendo central en su sala “Atilio Devoto”.

Asimismo, entre otros eventos significativos del campo teatral libreño, no podemos dejar de mencionar el Encuentro Internacional de Teatro que comenzó a desarrollarse en la ciudad a partir del año 2000. En cada una de sus ediciones, Paso de los Libres se transformó en un epicentro teatral que, ubicado en el corazón del Mercosur, recibió elencos provenientes de Brasil, México, Ecuador, Uruguay y España. En este sentido, los/as artistas entrevistados/as daban cuenta del destacable e inigualable intercambio cultural que el encuentro supo generar, no sólo para los/as artistas extranjeros/as sino, y mayoritariamente, para ellos/as mismos/as.

Ahora bien, volviendo a la conformación y trayectoria de grupos teatrales, vale relevar la aparición de algunos más. En 1997 surgen paralelamente, por un lado, Poquelines –cuya permanencia se prolongó hasta 2002 cuando Stábile, su director, abandonó la provincia para volver a su Rosario natal y entonces se disolvió- y, por el otro, el grupo Takurú –dirigido por Bertone-; los cuales funcionaron en la sala de la biblioteca mencionada y participaron de varias fiestas provinciales y regionales. Mientras que,

tiempo más tarde en 2004, en la misma biblioteca, surgieron Compañía Escénica –a cargo de “Cacha” Trinidad- y Experimento Espacio Teatro –a cargo de Estela Gómez (formada con Mirta Bertone) y de Gustavo Insaurrealde (formado con Marcelo Padelín en Resistencia, Chaco, su provincia natal). Además de compartir la sala teatral para sus talleres y estrenos, estos dos últimos grupos supieron desarrollar proyectos de manera conjunta, tratando de llegar a nuevos públicos, incluida la formación de niños/as y adolescentes. Al entrevistarles, Trinidad, Gómez e Insaurrealde manifestaban, por un lado, el deseo por profundizar los canales de intercambio para acceder a mayor información y formación teatral, y por el otro, cierta sensación de desprotección por estar alejados/as de la ciudad capital. Definiéndose como “gente joven con mucho potencial y ganas de crecer”, auguraban obtener dichas herramientas para seguir formando y formándose.

En cuanto a los espacios teatrales en actividad, y luego de mencionar el cine-teatro Colón, al momento de nuestra visita la ciudad contaba con dos: el Centro Cultural Sapucay –espacio en el que Bertone seguía vinculada con lo teatral, puesto que a partir de 2007 había asumido la dirección de Cultura municipal- y la sala Atilio Devoto, de la biblioteca ya mencionada. Contar con estos dos únicos espacios ponía de manifiesto una problemática atravesada que, según los/as entrevistados/as, visualizaba la falta de público local. Al respecto, Gómez, Trinidad e Insaurrealde señalaban que esto les había llevado a generar diversas estrategias de promoción de sus espectáculos, tales como obsequiar descuentos para asistir a próximas funciones, u ofrecer a comerciantes de la zona avisos publicitarios en los programas de mano. Al mismo tiempo, un gran apoyo de difusión les resultó el “Cacha-móvil”, vehículo con el que promocionaban actividades y espectáculos por las calles de Paso de los Libres. Y también un programa televisivo local de entrevistas conducido por Carlos Losada, llamado *El barcito*, donde con tan sólo aparecer algunos momentos durante la emisión, afirmaban, era muy probable llenar. Estrategias que idearon para lograr más concurrencia. Asimismo, al igual que el grupo Germinal (de la capital), sostenían que, era menester seguir creando nuevas condiciones de recepción capaces de posibilitar más público mediante la formación de espectadores/as teatrales.

De todas formas, huelga decir que la actividad teatral en Paso de los Libres ha sido y es un gran semillero de iniciación en la materia para muchos/as artistas, aunque (y en proporción) sean menos los/as que se dediquen a ello. Si bien la distancia física respecto de otros lugares interinos habría obstaculizado un mayor diálogo intraprovincial, su ubicación fronteriza ha permitido y alcanzado otro tipo de intercambios, como los internacionales generados por el Encuentro mencionado.

Luego de detenernos en estas tres ciudades, y para cerrar este primer apartado sobre el teatro en el interior de la provincia, cabe mencionar la conformación de otros cuantos grupos en otras ciudades correntinas, tal como releva el invaluable trabajo de Marcelo Daniel Fernández (2005): En la ciudad de Mercedes, los grupos Amigos del Arte, Ases, Isondi, Conjunto del Mercedes Lawn Tennis Club, Conjunto del Teatro Cervantes, Teatro Vocacional Grupo 73, Vocacional Bambalinas, Grupo Juvenil Amistad y Mainumbí. En la ciudad de Curuzú-Cuatí, el Elenco Teatral ACYAC, el Teatro Independiente León de Oro y el Taller Municipal de Teatro. En la ciudad de Bella Vista se fundaron varios grupos como el de la Sociedad Italiana, el de la Parroquia Nuestra Sra. del Carmen, Ilusiones y, el más reciente, Grupo Génesis, dirigido por Gastón Massoleni. En Caá Catí se fundó el Pequeño Teatro de Caá Catí, a cargo de Carlos Gordiola Niella, y el grupo La Pandorga. Asimismo, la ciudad de Empedrado también tuvo su grupo Vocacional. Mientras que en la localidad de Esquina se generó una actividad teatral muy temprana a partir de la Sociedad Italiana y la Española, donde más tarde tuvo lugar el grupo Ya Ye Yuntá, a cargo de Juan Carlos Rolón. En Gobernador Virasoro se conformó

el grupo de Teatro Vocacional RuCaSu, bajo la dirección de Rubén Ángel Obregón, y en Ituzaingó se fundaron la Compañía Vocacional Juvenil (a fines de los 50), el grupo El faro (en los 70), junto a los más recientes Teatralerías y Melange (en los 90). Asimismo, localidades como Riachuelo, Mburucuyá, San Roque, Santo Tomé, Pedro R. Fernández o Yapeyú también lograron concretar la gestación de pequeños núcleos teatrales, pero éstos fueron desarrollados con mayor intermitencia (Fernández, 2005:94-98).

## La dramaturgia correntina: *lo regional* entre líneas

*Teatro regional* refiere a un compromiso anímico, sentimental, social y político con el entorno inmediato, y cuya expresión (independientemente del género o corriente estética a utilizarse: realismo, naturalismo, absurdo, en fin, nuevas tendencias) refleja una lectura universal del tema tratado –una escena cotidiana transcurrida en Tapebícuá, provincia de Corrientes, que se comprenda claramente en Katmandú, Nepal– y esta lectura universal se logra cuando el tema tratado contiene una arista existencial: amor, muerte, verdad, destierro, etc. (Santamaría, 2009a)

Escribir sobre el entorno inmediato. Partimos de esta premisa para comenzar nuestro segundo apartado. En principio, y dentro del campo literario, podemos decir que esto ha generado una vasta producción de textos dedicados a narrar costumbres, paisajes y relatos de la vida y tierra correntinas. Sin embargo, en lo que refiere al campo dramático, su desarrollo fue más incipiente. Al reflexionar sobre esta problemática, los/as dramaturgos/as de Corrientes, por su parte, señalaban e identificaban una vacancia vinculada a la falta de formación y de herramientas en el área. Porque, así como en materia actoral y directorial los intercambios con otros/as teatristas de diversos lugares habían enriquecido la producción local, a la dramaturgia, según ellos/as, no le había ocurrido lo mismo. Este cuestionamiento crítico, muy presente en los/as dramaturgos/as más actuales, reflejaba al mismo tiempo dos cuestiones: por un lado, el interés por querer profundizar dicha formación y, por el otro, la necesidad de poder escribir sobre la cultura autóctona.

Al mismo tiempo, ese panorama dramático se componía, entre otros aspectos, no sólo de obras que –profundizando en los orígenes, en la idiosincrasia del lugar, en el relieve, en el clima o en las costumbres– se interesaran por abordar dramáticamente cierto perfil o modo de ser correntino/a, sino también, de obras que, corriéndose de esa dirección, se interesaron por importar dramaturgias de *afuera* regionalizándolas o adaptándolas.

Ahora bien, desarrollar algunas notas sobre la dramaturgia correntina, implica necesaria y valiosamente, dar cuenta de la pluma desplegada por: Marily Morales Segovia (Corrientes), Noé Coto (Paso de los Libres), Audelay Bouffet (Pedro R. Fernández), Carlos Gordiola Niella (Caá Catí), Atilio Devoto (Paso de los Libres), Walter Moreno (Corrientes), Washington Galantini (Monte Caseros), Carlos Ginocchi (Goya), Dorita Ginocchi (Goya), Nancy Ojeda (Corrientes), Nancy Sánchez (Pedro R. Fernández), Silvia Rivero (Corrientes), Alberto Iñíguez (Corrientes), Alfredo Videla (Mercedes), Raúl Sorabela, Ricardo Thierry Calderón de la Barca –cuya obra *Tierra de hembras* (2003) fuera incluida entre las imágenes pintadas en la cúpula del Teatro Vera–, Mauro Santamaría (Mercedes) y Luigi Serradori (Monte Caseros), entre otros/as dramaturgos/as de diferentes épocas y lugares de la provincia. Si bien resultaría menester poder dedicarles una atención a cada una de sus obras escritas, mencionarles creemos que es, de algún modo, dejar registro de su significativa labor. Aquí sólo nos detendremos en los dos últimos mencionados para reflexionar sobre algunos aspectos ligados a la cuestión de lo regional.

Las obras del dramaturgo mercedino Mauro Santamaría –también autor de ensayos, poemas y cuentos, escultor, director y docente teatral que, al momento de nuestra visita, se desempeñaba como representante de la provincia en la región NEA del Instituto Nacional del Teatro (INT)- han retomado la cuestión de la identidad correntina, en monólogos tales como *Yo, el pombero* (1992), *Dionisia, la menora* (1991), *Mirada que busca mirada* (1993) o *Vida y muerte de los Mborebies* –publicados conjuntamente en 1999-. Allí Santamaría alumbraba ciertas cotidianidades, leyendas y relatos, donde el guaraní tiene un lugar fundamental como rescate de la cultura oral de la provincia. Aspectos enriquecidos y puestos en valor que se han visto destacados cuando directores/as locales han sabido desplegarlos en sus puestas estrenadas. Tal es el caso de Susana Bernardi, a quien ya hemos mencionado, que siendo directora del grupo Raíces y de la Comedia Correntina ha retomado escénicamente esta inquietud intentando reflejar y problematizar lo regional dentro de sus puestas. Al respecto Bernardi decía:

Somos conscientes de estar ante una dramaturgia “emergente” que no acepta quedar sometida y petrificada para responder a dogmas dominantes. Esta dramaturgia no pretende ser acomodaticia a los gustos o modas determinadas desde algunos centros intelectuales y culturales de poder, sale de la región NEA, y busca encontrar en la práctica escénica la dinámica necesaria que la retroalimiente desde otros signos y otros lenguajes (entrevista realizada por la autora en 2009).

En esa misma línea argumental por rescatar lo propio, se encuentra la producción dramática de Luigi Serradori -a quien hemos mencionado en el teatro desarrollado en la ciudad de Monte Caseros, quien también es actor y director-. Formado con Vicente Zito Lema, Serradori también ha desarrollado esta inquietud por referirse a lo regional en varias de sus obras, tanto como parte de la trama o incluso explícitamente en parlamentos, como es el caso de su obra *Los reídos*:

Enano vení que vamo a habla de la idiosincrasia del correntino y no sé que ma, yo le dije no, pa que va a habla de eso, mira que el correntino no e cosa sencilla de esplica, me convenció. Y yo ecete con gusto porque quiero a mi Corrientes porá.

Entre sus obras se encuentran: *Ensayo cordero* (2004), *Tupiná en el país de las pesadillas* (de 2006 y escrita con el acompañamiento de Vicente Zito Lema), *Ensayo sobre el suicidio* (2006), *Las hijas idiotas* (2007) y *El gran fracaso* (2007). Serradori también ha sido galardonado con varios premios como dramaturgo y como actor y ha obtenido varias becas de perfeccionamiento dramático otorgadas por el INT.

Volviendo a la cuestión de lo regional, según Santamaría, se trataría de una posibilidad de diálogo entre quien escribe y quien lee o mira, mediante una identificación por sobre aquello que es representado. En términos del dramaturgo, se trata de crear identidad, lo que significa: “verse re-presentados/as”, tomando “distancia de la propia imagen para poder verse desde fuera”, para reflejarse sobre la escena y disfrutar con ello. Para él, el efecto se produce cuando algo propio (que cuenta sobre uno/a) es representado de una forma poética. Asimismo, Santamaría recordaba en la entrevista brindada (2009b) que en un encuentro regional llegó a decir “el teatro correntino no tiene identidad”, algo que, sin duda, resultó polémico y causó conmoción entre los/as presentes. Sin embargo, nos aclaraba, se había referido a la inmediatez entablada respecto de su entorno, donde el teatro correntino si bien existe, en ese sentido, resulta híbrido. Y esto, para él, también habría sido consecuencia de la falta de dramaturgos/as locales. Por ello, durante su gestión en el INT intentó llevar adelante una política cultural capaz de fomentar la actividad teatral en cada rincón de la provincia, aun sabiendo los obstáculos que esto le presentara. Atendiendo a las nuevas tendencias en los grupos más jóvenes, colaboró en fomentar la capacitación y la formación dramática de los/as teatristas de la región. Es decir, apuntando a esta problemática

que él mismo consideraba como asignatura pendiente, pudo gestar concursos para promocionar la creación de textos dramáticos en la región como también otorgar becas de intercambio o viajes a Buenos Aires, a fin de que los/as dramaturgos/as pudieran perfeccionarse con maestros/as porteños/as, tales como Mauricio Kartun, como fue en el caso de Serradori.

Entonces, ¿cómo adecuar los intereses de los/as teatristas al qué y al cómo contar para que la propia cultura pueda ser llevada a escena sin quedarse en una poética que resulte hermética o distante? Esta reflexión fue recurrente en las entrevistas realizadas, como necesidad de escribir sobre temas propios, en tanto emisores/as culturales, pero al mismo tiempo lograr ser transmisibles. Y junto a esa pregunta necesariamente aparecía el *para quién* hacer o escribir teatro, entendiéndolo como un canal de comunicación en el que cada uno/a –en tanto realizador/a- debiera adaptarse no sólo a las propias realidades, sino también a las de su público. Lo que implicaba, según Santamaría, atender a cierta necesidad en dicho público y advertía que:

la gente necesita imperiosamente que le cuenten historias en dónde pueda verse, en donde pueda soñar, emocionarse, recordar, preguntarse, dudar para luego volver a preguntarse. Por sobre todas las cosas, la gente necesita que le cuenten historias para no sentirse tan solos (2009b).

De esta manera, y para cerrar brevemente esta acotación sobre la escritura teatral correntina, resulta menester señalar que el INT –mediante concursos dramatúrgicos (regionales y nacionales), publicaciones impresas y/o disponibles en línea- ha colaborado y sigue brindando la posibilidad de que varios de los textos producidos en la región sigan circulando y se conozcan a nivel federal e internacional. Accesibilidad que nos permite poder acercarnos a varias de estas obras que, en muchos casos, atesoran y ponen en valor aspectos de lo regional entre sus líneas.

## La investigación teatral en la provincia: indagar lo propio

El área de investigación escénica dentro del campo teatral correntino presenta un incremento de su actividad en los últimos años. Esto se ve reflejado en las prolíferas publicaciones del INT y en las becas otorgadas por esta institución en dicha área. Los estudios desarrollados en la actualidad reciente por investigadores/as teatrales –nutridos/as incluso desde otros campos o disciplinas tales como la historia, la antropología, el periodismo o la crítica- han permitido legitimar al teatro autóctono dando cuenta de su extensa trayectoria.

Claramente, los documentos descriptivos, analíticos e históricos producidos resultan imprescindibles para obtener registros tangibles de algo tan efímero como es el teatro. Por ello, y, en primer lugar, en este apartado dedicado a la cuestión cabe destacar la significativa labor que ha llevado adelante el investigador Marcelo Daniel Fernández. Su libro publicado en 2005 por el INT, *Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes* –ya mencionado y citado numerosas veces en este trabajo- forma parte de la historia teatral de la provincia. Elaborado intensamente durante dos años y medio, sus páginas demuestran la profunda investigación realizada, dando cuenta desde los orígenes de la actividad hasta los años 2000. Allí, Fernández estudia a los diferentes grupos conformados en diferentes ciudades, reúne testimonios de entrevistas, establece una cronología precisa de acontecimientos y aporta datos fundamentales hasta entonces poco o nada estudiados. Por ello, hoy se ha vuelto un registro esencial sobre la actividad, al tiempo que la legitima, constituyéndose como consulta obligatoria en materia de investigación teatral.

Asimismo, vale agregar que Fernández ha sido director de Cultura en la ciudad capital durante veinte años, y otros cinco fueron dedicados a la misma labor dentro del municipio provincial. En estos cargos de gestión supo manifestar su interés por el teatro, reflejado en las políticas culturales implementadas a lo largo de su extensa trayectoria. Y en este sentido, al ser entrevistado, nos decía que, para él, el teatro era una expresión artística completa, por lo cual, durante su gestión había intentado siempre fomentar su desarrollo desde un criterio legitimador entre otras artes ya preponderadas. Al mismo tiempo, Fernández también se dedicó al estudio de la Historia de las Artes Plásticas en la provincia –lo que dio fruto a otro libro de su autoría- y se desempeñó como crítico de arte en el diario *El Litoral*. Así, sus catorce libros publicados, entre los cuales se encuentran algunos de tinte literario, dan cuenta de su continua dedicación para abordar, visibilizar y poner en valor cuestiones artístico-históricas de la provincia.

Por otro lado, se encuentran los estudios realizados por la investigadora Hilda Martínez Da Cundha y el investigador Isaac “Taka” Benítez, quienes, al momento de nuestra visita, se encontraban con beca del INT para investigar la oralidad y la teatralidad en varias localidades de la provincia.

Por su parte, Benítez, siempre interesado por indagar en lo propio del ser correntino/a, ya se había dedicado a estudiar el folklore y otras costumbres locales, mediante un estudio en torno a la literatura y la expresión oral que, según nos decía, son la esencia correntina. Su extenso trabajo de campo enraizado en la indagación de costumbres, también becado por el INT, abordó aspectos ligados a la literatura, la oralidad y la identidad.

En el estudio conjunto, Da Cundha y Benítez habían realizado un trabajo de campo en el que rescataban a más de cincuenta autores/as que –al no contar con ningún tipo de registro– se encontraban en extinción. Su interés e investigación también contempló lo teatral desarrollado en zonas rurales y más periféricas respecto de la Capital. En este sentido, durante la entrevista brindada, nos decían que “no hay que olvidar los márgenes, indagar qué pasa con la gente que está en las zonas rurales o suburbanas de la ciudad. Es como que están olvidadas, hay que pensar en cómo llegar a esa gente”. Y por ello supieron expandir sus pesquisas hacia esas periferias, a fin de contemplar otros fenómenos teatrales, como por ejemplo la representación del pesebre viviente o la celebración del Santo Patrono. Según Benítez, atender a estas representaciones o teatralidades tan significativas para los/as habitantes del interior había sido imprescindible, porque tanto actores/actrices como público participante las concebían desde un lugar muy propio. En tanto alguien que prestó sus caballos u otros animales u objetos de su pertenencia para la escena realizada disfrutaba del evento como algo de pertenencia, aún sin saberlo, sin haber visto ningún teatro convencional. Entonces, siguiendo estas premisas se preguntaban ¿qué se entiende por *teatro* en estos otros lugares que no son la ciudad capital? Señalaron que se encontraron con realidades muy distintas y culturas sin explorar, encontrando una oralidad muy presente e intrínseca que remitía a los orígenes guaraníes. Paralelamente, dicho estudio les había permitido compilar registros pertenecientes a otras épocas, cuando por estas zonas periféricas pasaron también circos criollos, radioteatros, compañías de teatro vocacional y espectáculos de teatro independiente.

Así, desde un punto de vista más antropológico que cronológico, los estudios de Da Cundha y Benítez resultan fundamentales para conocer otras realidades y problemáticas de la cultura correntina, incluso teatral. Durante nuestra entrevista advertían cuán vasta es la cultura correntina y cuya vertiente guaraní posee una tradición y un lenguaje pluri-lingüista que nos excede por su magnitud; y tal vez por ello ha sido poco estudiada a nivel teatral. En este sentido, opinaban que, si fuese algo más considerada desde el teatro, podría ser muy productiva en cuanto a su contenido. Poder

contar a partir del lenguaje teatral las leyendas, los mitos y las costumbres propias y –mediante este arte– darlas a conocer; no como material didáctico o educativo, sino simplemente, como acción de recuperación del patrimonio autóctono compartido. Algo que, sin duda, los casos aquí mencionados han desarrollado y puesto en valor y, seguramente, tal como anticipábamos al inicio de este apartado, con el incremento de la investigación reciente esto siga creciendo.

## Notas sobre una puesta en escena

Hemos llegado al último apartado de este artículo, destinado a una puesta en escena presenciada durante nuestra estadía por la provincia, *La Correntina*, de Mauro Santamaría. Su ficha técnica es la siguiente: “Elenco: Karen De Michelli y Hernán Sfiligoy. Técnico sonidista: Damián Ugarte. Producción: Mauro Santamaría. Diseño de vestuario: Susana Bernardi. Realización de vestuario: Mabel Frete. Diseño de silla: Hernán Sfiligoy. Realización de silla: José. Realización de muñecos: Karen De Michelli. Dramaturgia: Mauro Santamaría. Dirección: Susana Bernardi.”

Al trabajo de realizar entrevistas y conocer a sus protagonistas, consultar bibliografía y materiales paratextuales de grupos y obras estrenadas, y de visitar lugares –tanto teatros, como calles y espacios de diferentes ciudades– se le sumó la posibilidad de presenciar una función teatral. Algo *del haber-estado-allí* barthesiano completaba nuestra experiencia de instancia de investigación, al volvernos público de un hecho teatral concreto cuando concurrimos al patio colonial del Museo de Artesanía en una noche cálida y primaveral. Ubicado en el casco histórico de la ciudad capital, sobre la calle Salta esquina Quintana, a dos cuadras de la costanera del río Paraná, este museo de paredes levantadas en adobe en 1806, se volvía escenario teatral, mientras en el interior de sus salas se exhibían obras talladas en madera y en hueso y tejidos en telar de maestros/as de la región.

La obra vista surgió como un proyecto compartido entre tres teatristas, sobre quienes ya hemos hecho referencia respectivamente a lo largo de este trabajo: una actriz (Karen De Micheli), una directora (Susana Bernardi) y un dramaturgo (Mauro Santamaría); lo que podría denominarse, dentro de las definiciones desprendidas de los formularios de subsidios para la producción de obras del INT, como un espectáculo “concertado”. Es decir, artistas que provienen de diferentes grupos o lugares y que se reúnen para la realización de una única obra específica. Esto, por lo ya analizado en los diferentes apartados, no suele ocurrir con gran frecuencia en Corrientes, sino que son grupos previamente conformados los que mayoritariamente solicitan tal subsidio.

Asimismo, esta obra retoma y concreta algunos aspectos que hemos ido abordando: la cuestión de lo regional al transmitir parte de la propia cultura y la necesidad de llegar a varios públicos cuando la recepción local se agota, pensada como una puesta itinerante, como ya veremos.

Ahora bien, a nivel argumental, desde su tratamiento dramático-textual, *La Correntina* (o *La mechemga*), plantea una trama en la que una mujer del pueblito de Carlos Pellegrini (Corrientes) debe abandonar su tierra natal en busca de trabajo y para ello se dirige hacia la gran ciudad. Como única componente en el sistema de personajes del texto dramático elaborado por Santamaría, es ella misma quien se encarga de narrar las peripecias de su viaje. Dentro del nivel de la historia, los tiempos referenciales y explícitos en su discurso se van alternando, por momentos algunos están en presente (a partir de situaciones representadas junto con otros personajes) y, por otros, en tiempo pasado (desde un discurso indirecto libre). Finalmente, su relato se vuelve cíclico, al iniciarse cuando deja el hogar y concluido en el mismo sitio al retorno de su viaje, veinte años después.

A nivel espectacular, Bernardi propuso una puesta sencilla e itinerante en la que todos los elementos pudieran resolverse de manera práctica, con la intención de ser llevada a varios lugares/escenarios. Esto se logró mediante la elaboración de un elemento escenográfico polisémico diseñado por Hernán Sfligoy: una silla desarmable, que, si bien funcionaba como silla, también se convertía en valija, teatrillo de títeres o carpa de circo. Mutabilidad del signo teatral (silla) al servicio de una economía específica para el traslado del espectáculo. Resulta destacable cómo, a partir de esta premisa de espacialización y a medida que la obra fue siendo estrenada en diferentes lugares, el propio espectáculo se volvió autorreflexivo entre lo dramático y lo espectacular producidos. En tanto contaba sobre un viaje, superaba lo argumental ficcional, y hablaba de sí mismo, viajando pueblito por pueblito de la provincia.

Respecto de la actuación, De Micheli, también titiritera, enriqueció su labor protagonista con un saber propio de manipulación de objetos, al tiempo que fuera ella misma la encargada de realizar los muñecos. Con un amplio registro de voces y movimiento logró desdoblar, por momentos, a su personaje –como por ejemplo cuando se encontraba con otros/as, entre ellos/as la mujer barbuda del circo-. Al mismo tiempo, Bernardi sumó al elenco a otro actor, el propio Sfligoy, para personificar al hijo varón de la protagonista y quien, silentemente, servía también a los cambios de escena. Sfligoy adoptó una expresividad corporal que enriquecía, junto a De Micheli, el desarrollo de ciertos climas dentro de la acción. Alejándoles de una estética realista, acentuando el lenguaje no-verbal, Bernardi profundizó la dirección de la actriz y del actor a partir de una expresividad intensa, muy expuesta por la proxemia desarrollada en relación con la platea. Asimismo, el desdoblamiento actoral que realizaba la actriz –a partir de los títeres-personajes- junto con herramientas de la técnica de clown de exposición directa –que por momentos rompía con la cuarta pared- generaba empatía y cercanía con el público.

Por otro lado, Bernardi concretó una adecuación de matices cromáticos mediante una paleta de dos únicos colores: negro y rojo; lo que brindaba una armonización escénica entre el vestuario y los elementos escenográficos. Al mismo tiempo, el artificio teatral era permanentemente puesto de manifiesto –puesto que la escasa escenografía cambiaba a los ojos del público-. Pero esto lograba transformarse de un modo armónico, sin distanciar o interrumpir las emociones provocadas en el público. Allí el vestuario, con base de color negro colaboraba –y proponía cual tramoyistas- en disminuir la atención o contraste sobre tales movimientos desarrollados en segundo plano.

Los parlamentos pronunciados y la historia tal cual era contada en el texto dramático se enriquecieron con la utilización de diferentes lenguajes escénicos que –lejos de mostrar una referencialidad o redundar en literalidad- propusieron una puesta cargada de metáforas e imágenes poéticas. Es decir, siguiendo las emociones propuestas en el texto dramático, la directora supo delinear una puesta cargada de sensibilidad y hasta con cierto distanciamiento provocado por el mismo relato, directo a público. Una puesta tan sencilla como profunda. Tan propia en identidad como reconocible y cercana para todos/as, aún sin ser correntino/a oriundo/a.

De esta manera, la obra se volvía capaz de provocar estímulos en el público y, probablemente, lograr modificarlo. Una historia muy bien narrada, dirigida e interpretada, que emocionaba generando un encuentro teatral muy íntimo, a un metro y medio de distancia entre escenario y platea. Porque, aun cuando las salas teatrales o espacios utilizados en las diferentes funciones hayan sido de diversos tamaños y/o capacidades, esta proxemia no la resignaron; ubicando –cuando fuera necesario por un tamaño mayor- la platea dentro del mismo escenario elevado, tal como ocurrió en la función del Teatro Vera.

Finalmente, vale destacar cómo en las críticas locales referidas a la obra se le otorgaba gran importancia al modo de producir este tipo de teatro que no escapaba al contexto, a las costumbres o a las tradiciones correntinas, y por eso enfatizaban diciendo cómo estos aspectos: “se reflejan y se enriquecen cuando el teatro las llama para hacerlas propia en el universo de un autor que quiere sostener un teatro proveniente de su pueblo, de su provincia” (Zabala, 2010). Aludiendo a esta temática de contar lo propio como elemento fundamental para rescatar dentro de la dramaturgia correntina, decían que: “La Correntina es aquel teatro que evoca un paisaje extraño y complejo, como es la universalidad a través del regionalismo” (Zabala, 2010). Poder contar lo regional de manera universal, acercándonos a un lenguaje poético que nos (re)presente a todos/as.

## A modo de conclusión

Para concluir este trabajo nos resta expresar que, por todo lo analizado y relevado en estas dos partes publicadas, la actividad teatral en Corrientes ha sido y es muy completa, ecléctica, prolífera y de extensa trayectoria, por lo que –claramente– ha resultado imposible ser abarcada en su totalidad. Y por ello el recorrido hasta aquí trazado sólo ha abordado algunas de sus tantas aristas: cartografiamos parte de los inicios; la incipiente actuación vocacional y la posterior canonización de una actividad diversa; contemplamos la emergencia y conformación de diversos grupos y elencos surgidos en las diferentes coyunturas y lugares; nos detuvimos en un panorama capaz de contemplar otras realidades en diferentes localidades de la provincia y dimos cuenta de algunos de sus espacios teatrales (algunos de ellos de valor patrimonial nacional). A estos anclajes sumamos otros aspectos ligados a la dramaturgia, la investigación y la recepción, junto a una puesta en escena vista.

Dentro del panorama estudiado, resultó significativa la llegada de Dante Cena a la región que ha sido señalada como bisagra para la consolidación del campo teatral correntino; generando, con sus trabajos de dirección y formación, un nuevo eje vertebral. Una figura de notable talento, a quien estas páginas dedican y rinden homenaje a su memoria.

Así el trabajo de Cena y la posterior impronta provocada durante el advenimiento democrático, vislumbraron una ramificación de la actividad teatral con diversos núcleos en toda la provincia, que se prolongaron hasta fines del siglo XX. Asimismo, esto fue retomado institucionalmente por la posterior creación del INT que, como pudimos observar, ha jugado un rol fundamental para gestionar y apoyar logística y económicamente el desarrollo de la actividad a partir de un intercambio establecido y fortalecido para las diferentes zonas de la provincia, desde su conformación en 1997 hasta la actualidad. Vale destacar que las producciones correntinas suelen participar constantemente de las fiestas provinciales y regionales, como también de las nacionales organizadas por dicha institución.

Por otro lado, en términos de oferta y de demanda, tanto la producción como la recepción atendidas presentaron características intrínsecas a un mercado de público reducido, que se complejizaba aún más en las localidades del interior. En varios testimonios apareció la necesidad de idear nuevas estrategias para acercarse a la gente y así generar nuevos/as espectadores/as, a fin de incrementar dicha demanda mediante un nuevo interés, el de ver teatro. Pero esto ha resultado una tarea compleja y por ello, la labor federal del INT sigue siendo un eslabón fundamental para continuar concretándola, al no sólo fomentar el desarrollo entre provincias, sino también a nivel intraprovincial, como hemos explicado a lo largo de este trabajo.

Por otro lado, hemos intentado reunir desde nuestro punto de vista, las diferentes voces de quienes habitan y conocen la región. Intentando transmitir parte de los diferentes testimonios brindados por cada uno/a de los/as teatristas correntinos/as entrevistados/as -a quienes reiteramos nuestro profundo agradecimiento- pudimos acceder a la historia viva de este relato configurado. Artistas e investigadores/as cuya dedicación, profundización y, por supuesto, pasión, han colaborado y dejado su huella en el mapa teatral correntino. Incluso algunos/as de ellos/as han sabido encontrar en el camino de la docencia otra pasión, la formación y acompañamiento de nuevos/as teatristas. A nivel institucional esto también se vio reflejado en el surgimiento del Profesorado en Teatro, el cual al momento de nuestra visita auguraba un rol fundamental para seguir legitimando y apostando al desarrollo teatral.

Finalmente nos resta decir que esta publicación, elaborada a varios años del trabajo de campo realizado en territorio correntino, se ha propuesto dar a conocer los resultados obtenidos de aquella visita, esperando colaborar, de algún modo y aun cuando hoy algún dato pudiera quedar desactualizado, en los estudios sobre su actividad teatral hasta 2010. Será tarea de futuros trabajos el seguir indagando desde otras perspectivas analíticas más historias, devenires y trayectorias de interesante campo teatral.

## Bibliografía

- » A.A.V.V. (2008). *Corrientes escribe teatro-Premios/ Teatro. Luis Serradori, Susana Bernardi, Noé Coto*. Corrientes: Ed. Molino de la Costa. Cosn el auspicio del INT-Delegación Corrientes [1era.Edición impresa en papel artesanal]
- » A.A.V.V. (1990). “La historia de Corrientes en los Estudios sociales regionalizados (Primera Parte)” en *Guía de Estudios y actividades del Instituto Regional de Estudio Superiores, Prof. Eduardo Rial Seijo*, Corrientes: Amerindia Ediciones Correntinas.
- » Benítez, I. “Taka” (2009). Entrevista personal realizada por la autora, Corrientes.
- » Bernardi, S. (2009). Material presentado al INT como fundamentación dentro de la solicitud para la producción de obra.
- » De Paris, M. (1988). *Corrientes y el santoral profano*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- » Fernández, M. D. (2009). Entrevista personal realizada por la autora, Corrientes.
- » Fernández, M. D. (2005). *Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Colección El país teatral, serie Historia.
- » González, M. (2020). Teatro en la provincia argentina de Corrientes: sus historias, devenires y actualidad (1era. Parte). *telondefondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral*, (32). Pp.51-69. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8725>
- » Leguiza, F. A. (2007). *Carnaval en Paso de los Libres: desde sus orígenes hasta la década de 1930*. Corrientes: Editorial Moglia.
- » Pellettieri, O. (director) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1944-1976*. Buenos Aires: Galerna.
- » Santamaría, M. (2009a). “Escribir teatro en Corrientes” Ponencia presentada en el marco del Primer Festival de Teatro de las Siete Puntas. Corrientes: inédita.
- » Santamaría, M. (2009b). Entrevista realizada por la autora, Corrientes.
- » Santamaría, M. (1999) *Yo, el Pombero. Y otras obscenidades (Monólogos)*. Buenos Aires: América Editores.
- » Villagrán, F. (2017, octubre 21) “Goya tiene el teatro más viejo, y con fantasma”, *El litoral*. Disponible en: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2017-10-21-1-0-0-goya-tiene-el-teatro-mas-viejo-y-con-fantasma>
- » Wybert, J. M. (2008/2009). *Quién es quién en Corrientes*. Corrientes: Sociedad Argentina de Escritores.
- » Zabala, Fernando (2010, 5 de febrero). “La Correntina, el pueblo en el teatro”, *Crítica teatral*, Buenos Aires. Disponible en: [www.criticateatral.com](http://www.criticateatral.com). Consultado en octubre de 2010.

## Otros materiales de consulta

- » S/A (2007, 4 de noviembre). “Don Tomás Mazzanti”, *El litoral*. Disponible en: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2007-11-4-21-0-0-don-tomas-mazzanti>

- » S/A (2008). “Correntinas cautivas del teatro” Programa de mano de la XXVI Fiesta Provincial del Teatro, 4al 6 de septiembre, Corrientes: INT
- » S/A (2008). “Teatro NEA” ProgramademanodelaXFIestaRegionaldelTeatroNEA, 6 al 9 de noviembre, Corrientes: INT
- » S/A (2000). “Teatro Contemporáneo. Grupo Ambaí, a la búsqueda del teatro que une” en *Revista Macedonia*, No. 27, agosto, P. 30-33.
- » S/A (1931, 18 de octubre). “Revista At Home” Órgano de la Sociedad Guido Hispánica de la escuela Nacional.
- » <http://www.bambalinasteatro.com.ar>
- » <http://www.alternivateatral.com/obra15841-la-correntina>