



El vínculo mujer/testimonio en dramaturgia del Noroeste Argentino

Mauricio Tossi

(Universidad Nacional de Río Negro – CONICET)

1. Introducción y formulación del problema

Con el regreso a la democracia en el año 1983, el teatro del Noroeste Argentino –al igual que otras producciones estéticas e intelectuales del país– actualiza y desarrolla aún más su capacidad de reflexión sociopolítica, al innovar en múltiples recursos estéticos con el propósito –entre otros fines– de asumir un compromiso ético ante las nuevas condiciones democráticas. De este modo, surgen distintos posicionamientos artísticos respecto de cómo representar *lo siniestro* de la última dictadura militar o, también, cómo fortalecer los lazos poéticos entre las producciones escénicas y determinados discursos identitarios marginales.

Por lo tanto, en el presente ensayo, nos proponemos seleccionar un acotado *corpus* de textos dramáticos de dos autores regionales: Jorge Paolantonio y Carlos María Alsina, para conocer qué función se le asigna a la dramaturgia en el marco de la posdictadura y, a su vez, analizar de manera puntual el vínculo mujer/testimonio como una de las invariables poéticas registradas.

2. Primer caso de estudio: *Rosas de sal* (1990) de Jorge Paolantonio

Jorge Paolantonio nace en 1947, en la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca. Es poeta, narrador, dramaturgo, traductor y profesor universitario, radicado en Buenos Aires desde 1982. Sin embargo, no ha perdido su permanente y fluida relación estética y laboral con su provincia natal, evidenciada –principalmente– en su dramaturgia y en su actividad docente.

Egresado de la Universidad Nacional de Córdoba como Profesor y Traductor en Lengua y Literatura Inglesa, realizó múltiples pasantías internacionales en países anglosajones y se desempeñó como docente en las universidades nacionales de Catamarca, Córdoba, La Pampa y la Universidad del Salvador. Luego de múltiples



publicaciones en diarios del NOA, en 1989, aparece *Extraña Manera de Asomarse*, su tercer poemario, y comienza a realizar críticas teatrales firmadas para *The Buenos Aires Herald*. Desde entonces, a sus libros de poesía se le suman cuatro novelas: *Año de serpientes*, *Ceniza de orquídeas*, *Algo en el aire* y *La fiamma, vida de ópera*, estas últimas traducidas al inglés y con premios nacionales e internacionales.

Durante la década de los años 90, Paolantonio escribe sus obras dramáticas más reconocidas en la región NOA, las que incluyen giras por distintos países de Sudamérica (Chile, Perú y Ecuador), nos referimos puntualmente a: *Rosas de sal*, *Reinas del Plata* (1997) y *Las llanistas* (2000), entre otros textos dramáticos que, fundamentalmente, asumen el formato dramático del monólogo, por ejemplo: *La payana*, *Lopocito*, *Mujer de andén*, *Mueca del ángel*, entre otros. Este desarrollo poético responde de forma directa a la productiva relación estética que Paolantonio mantiene con el director teatral Manuel Chiesa, también oriundo de Catamarca, pero radicado en la ciudad de La Rioja. En efecto, gran parte de estas piezas fueron estrenadas por Chiesa, como así también publicadas con los múltiples agregados y adaptaciones sugeridas por el mencionado director en sus montajes escénicos. Por lo tanto, analizaremos a continuación la obra *Rosas de sal*, con la actuación de Blanca Gaete y que fue representada durante más de 14 años. Para esto, nos ocuparemos de sus principales procedimientos dramáticos, entendiéndolos como bases para la construcción de un discurso testimonial e identitario y, al mismo tiempo, pondremos en diálogo este vínculo estético con otras premisas poéticas del NOA, puntualmente, con la ensayística del director teatral jujeño Damián Guerra.

2.1. Estructura del texto y de la ficción

Rosas de sal está organizada en ocho cuadros y, por ser tales, poseen relativa autonomía dentro del esquema general de la obra, a saber:

- a) Un prólogo realizado por una coplera, donde el humor y la denuncia explícita de una "falta histórica" se conjugan:



Diz que la mujer fieraza
Tiene su rancho limpito
Cosa que pase algún mozo
Y decida el favorcito.
(...) Yo soy mujer de los altos
Que en los valles se hizo nido:
Vino el viento y lo ha llevado
Y el trabajo se ha perdido.
Vengo de tanta y de cuánta
Vaya a saber de qué pueblo...
Soy como el árbol reseco
Sólo sirvo para el fuego.¹

A partir de esta presentación, la mujer quechua se define mediante el sincretismo típico de la religiosidad popular del NOA, esto es: mujer-árbol-fuego, y por lo tanto, objeto de sacrificio. En suma, este sincretismo se evidencia además en la estructura general del texto, por la mezcla, fusión y bricolage –otro típico recurso estético de la religiosidad popular– con el que Paolantonio ordena el desarrollo de la obra.

b) Esta conjunción de elementos diversos se evidencian en el núcleo del relato, mediante seis monólogos de personajes distantes entre sí por sus cruces históricos, pero que dan cuenta del calidoscopio tradicional de la cultura del NOA. Vale decir, los seis monólogos, aunque heterogéneos, pueden clasificarse en dos grupos de personajes, primero, los alegóricos: 1) una india quechua; 2) Ilda Fuenzalida, una promesante actual que deja todo para llevar a la festividad de la "Mama virgencita del Valle"; 3) Cira Lilia Carrizo, una maestra jubilada. El segundo grupo está conformado por los monólogos de personajes con existencia real y amplia referencia social, como ser: 4) Genoveva Ortiz de la Torre, esposa de José Cubas y Salas, gobernador de Catamarca asesinado por las fuerzas rosistas de Mariano Maza en 1841; 5) Eulalia Ares, responsable de la recordada "Revolución de las mujeres", ocurrida en Catamarca en agosto de 1862 y por la cual, ella y otras 23 mujeres, destituyen a Moisés Omil y Eulalia Ares se convierte –por

¹ Jorge Paolantonio, "Rosas de Sal", en *Teatro I*; San Fernando del Valle de Catamarca, Sarquís, 2003; p. 10.



un par de horas- en una gobernadora de hecho; 6) Julia Brandán, un ícono de la cultura urbana y marginal de la ciudad de Catamarca durante las décadas 60 y 70.

- c) Por último, un colofón lírico, enunciado por una orante y, mediante este recurso, se clausura el relato con énfasis en valores sagrados, puntualmente, toma su forma del llamado "Rosario del Crepúsculo", un rito practicado en la localidad El Rodeo, en el que numerosos orantes bajan desde distintos puntos de la montaña emitiendo sus plegarias, graduando su volumen desde lo más bajo hacia un grito de exaltación y éxtasis cuando se llega al templo.

A esta organización textual se le suma, en la edición del año 2009, un paratexto preliminar del propio autor, en el que se exponen algunos postulados literarios y escénicos.

Por consiguiente, la estructura ficcional no responde a convenciones aristotélicas como la unidad de acción, por el contrario, la base ficcional sobre la que se sustenta el relato es -como dijimos- un *rito*, esquematizado en tres momentos: a) la mascarada inicial realizada por la coplera que trae consigo la metamorfosis de la actriz; b) las distintas secuencias de *pasaje* entre un monólogo y otro, pero interconectados entre sí por isotopías musicales, gestuales y lumínicas que aluden a su condición de encuentro sagrado; c) la fase de conversión o "rito de agregación"², por el cual, el sujeto, ahora dotado de un saber puede ingresar a un nuevo estatuto social y trascendental. Así, los personajes muestran, exhiben y recuperan una serie de *plexos simbólicos* que reconstruyen un diálogo indirecto con el espectador catamarqueño o norteño.

Entonces, el dispositivo escénico del unipersonal con notorio grado de denuncia, articulado con una serie detallada de tópicos historiográficos, socioestéticos y religiosos regionales, nos permite asociar esta ceremonia escénica con el *testimonio* como acción política y discurso identitario cultural, aunque siempre amarrado a su cariz poético.

² Jean-Jacques Wunenburger, *Lo sagrado*; Buenos Aires, Biblos, 2006; p. 9



Todo testimonio implica una cuestión de fe, esto es, fe o creencia en los posicionamientos narrados por el testigo: “yo he visto, yo he oído, yo he sentido...”. Así, el testimonio, el testigo y su oyente configuran un espacio de emotividad social marcado por una *falta*, donde el acto testimonial, al intentar recuperar las experiencias perdidas, supone al mismo tiempo un acto de despojamiento, en el que el cuerpo, el lenguaje y determinados cronotopos participan activamente en la asignación de los sentidos.

Ante los múltiples estudios sobre literatura testimonial y sus actuales debates en el marco de la postdictadura, tomamos como referencia para este estudio, la definición de *teatro testimonial* propuesta por el dramaturgo e investigador chileno Andrés Kalawski Isla, quien dice:

(...) consideramos teatro testimonial a los espectáculos organizados sobre la base de relatos en primera persona emitidos por distintos hablantes pertenecientes a comunidades marginales al momento de su emisión. Estos relatos intentan ostentar su calidad oral original y tiene pretensión referencial respecto de la experiencia sensible del hablante. Mediados por un escribiente miembro de una comunidad “central” respecto del testimonialista, estos relatos se organizan en el teatro sin enmarcarse en una acción dramática cerrada ni progresiva.³

Por lo tanto, al considerar la estructura textual y ficcional de *Rosas de Sal*, y siguiendo las características de un hipotético *teatro testimonial* como forma poética específica según los estudios de Kalawski Isla, focalizaremos nuestro análisis en los personajes-testigos, las estrategias de enunciación y los puntuales cronotopos que convierten a esta obra en sostén de discursos identitarios, entendiendo por tales a los “universos simbólicos de referencia capaces de resolver, integrar y dar sentido a las contradicciones”⁴ o aporías culturales de los miembros de una comunidad, en este caso, la comunidad catamarqueña.

³ Andrés Kalawski Isla, *Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas de la postdictadura*; Santiago de Chile, Trabajo de tesis de maestría, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2007; p. 29, Inédito. Trabajo cedido por el autor.

⁴ Margaritas Del Olmo Pintado, *Una teoría para el análisis de la identidad cultural*; Madrid, Tomo CXLVII, Nº 579. ARBOR, 1994.



2.2. Los personajes-testigos

Cada personaje-testigo se presenta en esta ceremonia para realizar un *simulacro oral* de fragmentos específicos de su vida, puntualmente, en los que se relata su condición marginal o de situación límite frente a un hecho de exclusión, de violencia u horror. En este juego autobiográfico, el espectador funciona como el mediador *central*, es decir, análogo a un juez o fiscal que posibilita dicho simulacro oral y el despojamiento del recuerdo.

Una característica invariable o constante en *Rosas de sal* –como así también en diversos textos de Paolantonio, ya sean de obras dramáticas, poesías o novelas– es que estos personajes-testigos son mujeres. La marginalidad primera a la que aluden dichos sujetos es su femineidad en un contexto sociopolítico hostil, conservador y reaccionario. De este, el “fundamento de valor”⁵ de la obra en estudio, puede vincularse con la tesis planteada por el autor en su texto preliminar:

En el noroeste argentino la mujer común ha tenido una larga historia de subordinación y confinamiento. (...) Hoy, a pesar de la irrupción de tendencias emancipadoras, hay situaciones de hecho donde la mujer está en un plano de inferioridad respecto del hombre. Y lo más grave, muchas de estas mujeres no tienen conciencia de su estado de sometimiento o alienación.⁶

El desarrollo de este fundamento de valor es realizado desde distintos puntos de vista, figurado en los seis perfiles o personajes mencionados, los que a su vez contribuyen en un abordaje complejo o no reduccionista del tema, como así también a su contextualización histórica. Por ejemplo, podemos organizar las funciones de estas mujeres-testigo según las siguientes unidades de sentido:

- a) Quienes denuncian su sumisión con dolor o con humor, pero sin alternativas de cambio: son los casos de la promesante que sin nada, dejaría todo por su fe mariana, o también la posición de Genoveva Ortiz, quien luego de retirar la cabeza cortada de su marido y exhibida en la plaza pública catamarqueña,

⁵ Cfr. Jorge Dubatti, *El teatro jeroglífico*; Buenos Aires, Atuel, 2002; p. 65.

⁶ Jorge Paolantonio, *Teatro II*; San Fernando del Valle de Catamarca, Sarquís, 2009; p. 13.



dice: "Y ahora qué... ¿qué? No sé ni de qué sirve este llanto. Y aquí estás... mirando la nada. Aquí está mi señor. Aquí lo veo comido por el gusanaje... manchado por la mosca. Ni siquiera le han quedado los ojos (...) Sepa que lo lloraré sin lágrimas. (Pausa) En cada uno de sus hijos... vuelven sus ojos, éstos de color algarrobo."⁷

- b) Quienes reconocen su condición subalterna, pero la única forma de superarla es reproduciendo el esquema masculino de autoridad, evidenciado en los casos de travestismos: por ejemplo, Eulalia Ares para organizar la ya mencionada revolución política junto con otras mujeres debió mimetizarse, dice: "Que me traigan los pantalones... ¡Que me traigan el poncho! Yo les voy a enseñar quién manda en esta ciudad". Idéntica posición asume la recordada Julia Brandán, al vestirse de hombre para evitar las permanentes violaciones o acosos sexuales, vagar por las calles como un varón, desquiciada y con la permanente compulsión de un gesto que ya forma parte de la simbología urbana catamarqueña, este es: se toma la vagina y le grita a los hombres: "¡iBicho... bicho... comelo, comelo!"⁸
- c) Quienes rechazan la cosificación legada, y lo hacen desde la yuxtaposición o el bricolage de elementos tradicionales de la cultura quechua, fusionada con recursos o imágenes contemporáneos. Por ejemplo, en el colofón lírico, la acción es desplegada como ya dijimos según las letanías y volúmenes de éxtasis del "Rosario del Crespúsculo", pero a su vez, hibridizados con recursos icónicos de las protestas de las Madres de Plaza de Mayo, cuando dice:

iTiempo es venido... tiempo es venido! Del grito del topacio/topasaire/tominejo/ del grito del granate/granada/gracia concebida... iTiempo del grito justiciero! (...) Rosa de los deseos/húndete en nosotros, rosa de los lamentos/llora por nosotros, rosa los guardianes/ábrete por nosotros, rosa de los carbones/enciéndete por nosotros (...) Que ha llegado la hora, de las rosas, mujeres, hembras, pachamama, mama achachita, rosas de sal, rosas señoras de los vientos... ahora... y es la hora.⁹

⁷ Idem, p. 34-37.

⁸ Idem, p. 69.

⁹ Idem, p. 38-40.



2.3. La articulación entre lengua regional y cronotopos escénicos

Otra variable que nos permite asociar este relato teatral con el testimonio como acción política y discurso identitario es su configuración lingüística. No sólo aludimos al uso de la primera persona o al *simulacro oral*, mediante el cual se intenta compartir una experiencia sensible o cierta *voluntad de verdad*, sino además, a las formaciones fonéticas, morfosintácticas y léxicas regionales, las que operan como códigos espectaculares promotores de fuertes identificaciones socioestéticas entre los personajes-testigos y los espectadores del NOA.

En este sentido, y siguiendo los estudios de Elena Royas Mayer sobre la lengua en el NOA¹⁰ y los estudios críticos de María Rosa Calas de Clark¹¹, podemos reconocer algunos de sus principales códigos, por ejemplo:

- a) La pronta repetición y el uso de los diminutivos, los que contribuyen – estilísticamente– en un tempo-ritmo lento, pausado, sostenido en anáforas o puntos suspensivos: “Mi tata me anotó cuando yo era asinita... chiquita, diz que’ra... Indiecita diz que’ra.”¹² O también en el uso de aliteraciones: “Virgen de Copacabana/te traigo esta flor..., Soy de Casa’i Piedra/te traigo esta flor, Pa’ que mandes lluvia/te traigo esta flor...”¹³.
- b) Los modismos adverbiales: “Vengo de tanta y cuánta”¹⁴.
- c) Los proverbios o refranes populares con supresión de las vocales ausentes en el quechua que dan cuenta de la rica tradición oral de la región: “desde qui’uno ya es crestiana y dicen que lo eructa al Satanás pa’fuera (Se ríe).

¹⁰ Cfr. Elena Rojas Mayer, “La lengua en el Noroeste”, en Armando Raúl Bazán, *La cultura del Noroeste Argentino*; Buenos Aires, Plus Ultra, 2000.

¹¹ Cfr. María Rosa Calas de Clark (Directora), *Historia de las letras en Catamarca, volumen IV*; Buenos Aires, Dunken, 2006.

¹² Jorge Paolantonio, “Rosas de Sal”, ob. cit.; p. 18.

¹³ Idem, p. 18-19.

¹⁴ Idem, p. 10.



Allá en Casa de Piedra teníamos un dicho: si tenís la lengua larga es que ti'ha quedao la cola de Satanás"¹⁵.

- d) Entre muchos otros recursos que, por razones de economía argumentativa solo mencionamos: deícticos, pares antinómicos y comparaciones, formaciones sostenidas en los gerundios, etc.

El propio Paolantonio, en sus notas preliminares, reconoce la relevancia estética de estos componentes, dice:

Ignorar la importancia de lo fónico en todo este texto sería pasar por alto o desconocer el valor testimonial del mismo. (...) Pero es justamente esta concepción desde lo fónico lo que nos enseña con precisión la identidad expresiva de toda una comunidad, de todo un pueblo.¹⁶

Por consiguiente, estas estrategias lingüísticas tienen un fundamento poético de base, al que podríamos enunciar del siguiente modo: hacer de la palabra la materialidad fundante y creativa del encuentro testimonial. Entonces, lo que se está testimoniando es la palabra misma, y por ello, lo fónico configura un espacio *otro* fundante, distinto y eficaz.

Esta dialéctica entre lengua/espacio/tiempo es, precisamente, la tesis del teatrista Damián Guerra, en su ensayo *Espacio dramático y lengua regional*¹⁷, en el que expone las bases estéticas de distintas producciones escénicas jujeñas, y que nosotros tomamos como hipótesis heurísticas para el estudio de ciertas creaciones dramáticas del NOA¹⁸. El mencionado ensayo, comparte la visión filosófica de los estudios de Rodolfo Kusch sobre la condición existencial del hombre americano, como se sabe, una identidad definida por el *estar* y no por el *ser* en el mundo¹⁹. Esta perspectiva ontológica le permite a Guerra sostener que las formaciones

¹⁵ Idem, p. 19.

¹⁶ Jorge Paolantonio, *Teatro II*; ob. cit. ; p. 19.

¹⁷ Damián Guerra, *Espacio dramático y lengua regional*; San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 1996.

¹⁸ Esta línea de investigación está siendo desarrollada en nuestro trabajo sobre las dramaturgias del Noroeste Argentino en la posdictadura.

¹⁹ Cfr. Rodolfo Kusch, *Geocultura del hombre americano*; Buenos Aires, García Cambeiro, 1976; p. 153-158.



sintácticas y fonéticas de la lengua regional son *facilitadores potenciales* de un espacio dramático particular y distinto.

Puntualmente, ¿qué cronotopos particulares encontramos en el relato que estudiamos y que pueden ser resultantes de su matriz lingüística? En términos generales, la dimensión témporo-espacial construida es imaginaria, restringida, íntima y, quizás, circular, por efecto de la redundancias y anáforas como puntos de permanente retorno sobre lo mismo. Así, por la interacción de los factores señalados, el espacio testimonial asume -por momentos- la opresión de sus rememoraciones o la connotación del refugio o la expiación. Es el espacio-tiempo de una alteridad despojada, introspectiva por su permanente acceso a los recuerdos.

Tal como indica Kalawski Isla²⁰, en el testimonio teatral existe una fractura entre el lenguaje y la experiencia vivida o testimoniada; por esto, los cronotopos hallados y sostenidos en la lengua regional incorporan sus elipsis, pausas, suspensiones, acronías y discontinuidades, dejándole al espectador la tarea de complementar los tiempos y espacios latentes o ausentes, esto último, según las clasificaciones de José Luis García Barrientos²¹.

Precisamente, por medio de estos intersticios en la lengua y en el espacio-tiempo escénico, el espectador inicia un trabajo activo y crítico sobre la memoria, entendida -según Elizabeth Jelin-- como un proceso intersubjetivo anclado en experiencias simbólicas y materiales²², siendo la escena-testimonial de *Rosas de sal* un posible vehículo para dicho trabajo identitario.

3. Segundo caso de estudio: *El pañuelo* (1991) de Carlos M. Alsina

Carlos María Alsina nace en la provincia de Tucumán, en el año 1958. Es dramaturgo, actor, director y docente teatral. Ha escrito más de veinte textos dramáticos, la mayoría de ellos estrenados en nuestro país y en el extranjero (Brasil, Suiza, Alemania, España), por ejemplo: *Limpieza* (1984), *Esperando el lunes* (1990), *iLadran, Che!* (1994), *El sueño inmóvil* (1996), *La guerra de la*

²⁰ Kalawski Isla. ob. cit.

²¹ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*; Madrid, Síntesis, 2003.

²² Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*; Buenos Aires, Siglo XXI, 2002; pp. 4-7.



basura (1999), *Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* (2005), *Por las hendijas del viento* (2005), entre otros.

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

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

Por consiguiente, a continuación, seleccionamos el texto dramático *El pañuelo* de Carlos M. Alsina para analizar -al igual que lo hicimos con la obra de Paolantonio- sus procedimientos poéticos y, a su vez, el vínculo mujer/testimonio como una constante en sus trabajos creativos.

3.1. Estructura del texto y la ficción: entre huellas y cuerpos

Una de las tendencias o lineamientos en la dramaturgia de Carlos Alsina se desarrolla a partir de un conjunto de relaciones hipertextuales específicas. En este sentido, seguimos los conceptos de Gérard Genette cuando señala: "Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario"²³. En efecto, algunas obras del teatrista en estudio evocan una serie de hipotextos con destacada funcionalidad en su organización textual y ficcional. La

²³ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*; Madrid, Taurus, 1989; p. 14.



particularidad de estos hipotextos es su doble carácter: poético e historiográfico. Por ejemplo, para la construcción de su obra *Limpieza* de 1984, en la que se relata el abandono de un grupo de mendigos tucumanos en plena zona desértica de la provincia de Catamarca durante la dictadura del General Antonio D. Bussi en 1976, Alsina compila datos y documentos periodísticos durante más de ocho años y, a partir de este trabajo de archivo, metaforiza escénicamente aquel despreciable suceso histórico. Idéntica actitud adopta para la elaboración de su obra *Por las hendijas del viento (Pachamama, kusiya, kusiya... una historia nuestra)*²⁴, cuando reconstruye imaginaria y escénicamente la vida de Ramona Rosa Reyes, a partir de la crónica publicada en diario *La Gaceta* el 5 de septiembre de 1974, titulada: "En el asilo, donde se hallaba internada, murió la Pachamama".

El pañuelo de 1991, estrenada -precisamente- en el marco de las actividades de repudio a la candidatura para gobernador del genocida Antonio D. Bussi, también puede asociarse con la estrategia de composición hipertextual, aunque en este caso, los hipotextos utilizados corresponden a poesías, imágenes, comentarios y anécdotas de las Madres de Plaza de Mayo. Al respecto, el autor nos comenta:

Este texto lo escribí en Milán. Porque una de las formas de subsistir en esa ciudad era hacer un trabajo de archivo para Darío Fo, y como yo estudiaba su teatro, esto me sirvió mucho. Entre las cosas de ese archivo, encontré un librito de poesías de las Madres de Plaza de Mayo, editado muy rudimentariamente. Entonces, de allí yo tomé algunas imágenes, imágenes que dan cuenta del dolor irremediable de una ausencia, de una herida abierta aún en el cuerpo de esas madres. A partir de esta experiencia surge el texto.²⁵

De este modo, el texto es presentado como un monólogo breve, con unidad de acción, cronológico, sin cortes o elipsis. El relato se organiza a partir del testimonio de una Madre de Plaza de Mayo que ha decidido *desbordar* el nombre y la fecha de la desaparición de su hijo, tejidos en su alegórico pañuelo. Para dar

²⁴ Además de la versión teatral estrenada por la actriz Rosa Ávila en Tucumán, con dirección del autor y su posterior versión cinematográfica filmada en el año 2007, esta obra tuvo una nueva adaptación en el montaje *Hendijas*, espectáculo de teatro-danza realizado por el grupo Hijos de los Barcos Troupe, bajo la dirección de Miriam Gonzáles y Roberto Uriona, en Lomas de Zamora durante la temporada teatral del año 2010.

²⁵ Mauricio Tossi, "El teatro como arqueología del presente. Entrevista a Carlos M. Alsina", en *Cuadernos de Picadero* nº 2; Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2004, p. 33.



cuenta de esta acción y sus alcances simbólicos, el autor incorpora -como ya indicamos- figuras poéticas o sucesos recopilados por las Madres durante los años de búsqueda e indolencia social, por ejemplo, la imagen de un *pañal hecho pañuelo*, o la alusión a sueños ominosos respecto del lugar donde yacen los cuerpos: "Anoche soñé que me soñabas. Estabas en un mar de aguas lentas, con los muslos atados a las algas"²⁶; o también sus originales modos de resistencia. En relación con este último aspecto, dice:

Quando casi todos daban vuelta la cabeza, unas cuantas que como yo ahora desbordamos estos pañuelos, saltábamos los obstáculos de la muerte, del peligro, de la indiferencia. Hasta escribíamos en los billetes las cosas terribles que pasaban para hacer que, de mano en mano, el dinero, imirá vos!, comunicara las noticias. No había otra forma de pedir ayuda a la gente.²⁷

Así, el personaje asume la función de testimoniar -mediante estas imágenes y recuerdos- una acción que, en primera instancia, genera en el lector/espectador un *efecto de extrañamiento*, esto es, en términos brechtianos, que lo familiar se torna extraño, distante; es una acción que rompe con la naturalización de una conducta conocida. Por lo tanto, en la lógica ficcional del relato, desbordar o deshacer el nombre de su hijo desaparecido se convierte en un acto con connotaciones políticas. Vale decir, implica asumir un posicionamiento ideológico que le permite a una *madre* del dolor convertirse en *Madres*, junto con todas las funciones sociales e institucionales que ello involucra; al mismo tiempo, dicha acción es vivenciada como un rito de pasaje: de lo individual hacia lo colectivo o, quizás, de la *melancolía* como un estado de desazón o inacción hacia el *duelo*, entendido como un trabajo que busca vencer la pérdida del objeto y asumir una praxis simbólica específica, esto último, tomando como referencia los respectivos conceptos freudianos²⁸. Desde este punto de vista, el personaje dice:

²⁶ Carlos María Alsina, "El pañuelo", en *Hacia un teatro esencial*; Buenos Aires, Inteatro, 2006; p. 158.

²⁷ Idem.

²⁸ Cfr. Sigmund Freud, "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, tomo XIV; Buenos Aires, Amorrortu, 1998.



Desbordo tu nombre pensando en el día en que lo elegí cuando todavía habitabas en mi cuerpo (...) Desbordo tu nombre al mismo tiempo que construyo la fortaleza de tu recuerdo, porque no estoy renunciando a vos, hijo querido, ni a la denuncia del abismal día en que te secuestraron, pero sí renuncio definitivamente a tu muerte y a mi exclusividad sobre tu vida, porque es tu vida la que me ha hecho comprender que mi vagina no ha parido un solo hijo, que mis oídos no han sentido un sólo llanto, que no he sido sólo penetrada por la irreplicable sensación de tu presencia. Estoy encinta de sesenta mil ojos, de miles de latidos. Mis entrañas bullen de sexos, de manos, de pupilas. No espero a un sólo hijo. Son miles los que daré a la vida...²⁹

En suma, la citada acción dramática, aquí entendida como un rito de pasaje o de *agregación* -tal como lo definimos siguiendo a Wunenburger- dispone, paralelamente, el nacimiento de un nuevo cuerpo: cuerpo-matriz, cuerpo-placenta, que albergará a miles de *otros*, esto último expresado en la politicidad de las imágenes corporales femeninas antes enunciadas y en la apertura de un nuevo horizonte de sentido.

3.2. El personaje-testigo: entre memoria y olvido

El pañuelo de Alsina presenta determinadas características que lo asocian con el formato testimonial. Precisamente, siguiendo los estudios de Rossana Nofal³⁰ sobre el testimonio en Latinoamérica y las indagaciones de Elizabeth Jelin sobre los "trabajos de la memoria"³¹, podemos reconocer algunas marcas discursivas en la composición del personaje y sus tareas enunciativas.

En primer término, subrayamos -al igual que en el texto analizado de Paolantonio- la presencia en acto de un personaje-testigo que ritualiza un *simulacro oral*, cuyo pacto ficcional posee voluntad de verdad, como así también reconstruye la lógica del pensamiento de la víctima, con sus recuerdos y sus angustias; además, alcanza unidad narrativa en la proyección de los fragmentos de su vida, a los que recurre para denunciar y resignificar los sucesos del pasado. En este sentido, la acción iniciada busca superar un vacío comunicativo, es decir, intenta

²⁹ Alsina, ob. cit., p. 159.

³⁰ Rossana Nofal, *La escritura testimonial en América Latina*; San Miguel de Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán, 2002.

³¹ Jelin, ob. cit.



poner en diálogo lo que históricamente se ha silenciado y evitar -lo que Nofal llama- una clausura interpretativa sobre los fenómenos del pasado. Puntualmente, estas características pueden observarse en la tensión que la obra plantea entre la ceremonia de *desbordar el pañuelo* y la premisa del *olvido*:

Vos sabés que desbordando tu nombre no te olvido. ¡Cómo voy a olvidar tus pasos, tu crecer, tu aturdimiento de joven, tu timidez incalculable! ¡Cómo voy a olvidar que cada día tenía la mansedumbre serena de tu voz! ¡Cómo olvidarme de tus primeras palabras, y de las últimas! (...) ¡Cómo el olvido puede quemar tus poemas de amor, tus pequeñas ingenuidades y la madurez de saber que era necesario luchar por los demás!³²

Entonces, desbordar no es olvidar; sin embargo, se expone una tensión entre lo autobiográfico y la configuración simbólica de lo que ya dijimos es un nuevo cuerpo social, plural y colectivo: el pasaje de *madre* a *Madres*. Así, esta operación metonímica, en la que se abandona el cariz individual del dolor para adoptar un posicionamiento político, grupal e institucional con el fin de reclamar justicia, memoria y verdad, implica a su vez una resematización positiva del olvido, quizás, cercana a la narrativa de "Funes el memorioso" de Jorge Luis Borges o a la concepción que tiene el filósofo Tzvetan Todorov respecto de los usos de la memoria. Este último escritor afirma:

La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera. Sería de una ilimitada crueldad recordar continuamente a alguien los sucesos más dolorosos de su vida; también existe el derecho al olvido.³³

Por consiguiente, el carácter positivo o regenerativo del olvido expresado metafóricamente en la acción de desbordar el nombre de su hijo desaparecido, instala una acepción de memoria, entendida como "un presente del pasado"³⁴ y como un estado de liberación que se proyecta hacia el futuro.

En segundo término, la utopía política y solidaria del personaje, resumida en la premisa "No me olvidaré de ninguno. Todos serán mis hijos porque ellos me han

³² Alsina, ob. cit., p. 158-159.

³³ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*; Barcelona, Paidós, 2000; p. 25.

³⁴ Jelin, ob. cit., p. 19.



dejado embarazada para siempre³⁵, ratifica la fuerza narrativa de la mujer-testigo, o, como indica Jelin, "(...) los símbolos del dolor y el sufrimiento tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen pertenecer a los hombres"³⁶. En efecto, esta tendencia puede corroborarse en las formas escénicas actuales del NOA que tienen aires de familia con el testimonio³⁷, más aún si establecemos un horizonte poético de estos recursos contemporáneos con las metáforas teatrales de las décadas de 1960 y 1970, donde la feminidad y el cuerpo-mujer conformaron potentes metáforas sobre los discursos de identidad nacional³⁸.

En consecuencia, considerando esta tradición estética y los casos de estudio actuales, podemos ratificar la idea de un poder que se ejercita en el marco de las relaciones de género, puesto que la masculinidad -expresada directamente en la obra de Paolantonio y connotada en los textos de Alsina- se identifica con la performance de la dominación y la agresividad, mientras que la feminidad de las Madres impugna el canon de pasividad o sumisión al que generalmente se le asocia, para dar lugar a un sujeto activo y con una profunda carga ética que resignifica su condición de mujer, madre, abuela, viuda, hija. Así, en *El pañuelo*, el nuevo cuerpo-matriz que resulta de la acción política descrita, permite el surgimiento de una mediadora o narradora de un *presente* distinto y alternativo.

4. Ideas finales: hacia una escena que supera el hiato entre historia y memoria

La producción dramática del Noroeste Argentino muestra, desde múltiples perspectivas, su capacidad para consolidar discursos identitarios, en tanto, sostiene universos simbólicos de referencia mediante los cuales el lector/espectador puede

³⁵ Alsina, ob. cit., p. 159.

³⁶ Jelin, ob. cit., p. 99.

³⁷ Múltiples casos confirman esta tendencia en el NOA, además de los aquí estudiados, podemos mencionar: *Reinas del plata*, *Las Llanistas* de Jorge Paolantonio; *Por las hendijas del viento*, *Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* de Carlos Alsina; *Clemencia* de Raúl Dargoltz; *Sodia & Selegna* de Pablo Gigena; *Hortensia* de Flavia Molina y María Paz, entre otras.

³⁸ Cfr. Lola Proaño-Gómerz, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*; Buenos Aires, Atuel, 2002; y, Mauricio Tossi, *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*; Buenos Aires, Dunken, 2011.



integrar, responder o dar sentido a interrogantes sociales, puntualmente, los referidos a cómo tramitar las secuelas de la última dictadura militar o cómo denunciar la marginalidad de sectores culturales subalternos. Entonces, al igual que en otras geografías del país, los agentes intelectuales del teatro norteamericano intentan resolver el hiato entre historia y memoria, al seleccionar estratégicas huellas testimoniales sobre víctimas o personajes anónimos o sometidos y, desde esas visiones, proyectar múltiples significaciones sobre el pasado, pero forjando una mirada crítica del presente.

Respecto del carácter testimonial de estas obras, podemos hacer algunas observaciones parciales. Para Rossana Nofal, la escritura testimonial ha logrado -en los campos culturales de Latinoamérica- una doble tipología, definidos en los siguientes términos, *canónico o letrado*:

El testimonio canónico se caracteriza por un sistema desigual de negociación de la palabra escrita, ya que el informante es, en general, iletrado; necesita de la escritura de un intelectual, compilador de sus recuerdos, para acceder al espacio de la memoria. El testimonio letrado es el relato de una experiencia personal... se subdivide en dos categorías de testimonios: aquellos que dan cuenta de la experiencia de una flagelación corporal y aquellos que se definen como memoria de una militancia.³⁹

En función de estas tipologías literarias, el vínculo mujer/testimonio en la dramaturgia del NOA se presenta como una invariable formal, temática e ideológica, que opera como bisagra entre lo canónico y lo letrado, pues, en efecto, el dramaturgo y el actor adaptan la posición del intelectual mediador, al otorgarle la palabra a personajes femeninos marginales y silenciados, pero al mismo tiempo, por el estatuto ontológico del hecho escénico, la palabra viva obtiene cierta autonomía ficcional frente a lo narrado, permitiéndole al cuerpo del actor/testigo operar como puente o nexo con su *falta histórica*.

En correlación con estas ideas, los casos estudiados nos ayudan a afianzar una particular concepción escénica en el marco de la posdictadura norteamericana, nos referimos al postulado estético planteado por Carlos M. Alsina: "el teatro es una

³⁹ Nofal, ob. cit., p. 13.



arqueología del presente". Mediante esta premisa, el dramaturgo asume la función de exhumar el presente, de escarbar en determinados *restos* o *indicios* contemporáneos, tal como el propio Alsina lo expone mediante uno de los personajes de su obra *El último silencio*, dice: "(...) tratarán de que nadie conozca lo que ha pasado. Pero hay un hombre que escarba en el tiempo. Un hombre que todavía sueña. En caso de peligro, búscalo. Él ha entendido."⁴⁰ Entonces, ese hombre es el dramaturgo, el teatrista, vale decir, un artesano que pone en diálogo los vestigios de un tiempo latente.

Así, el teatro de la región NOA actúa como un posible "vehículo de memoria"⁴¹, por su condición de acontecimiento vivo con capacidad de innovar sobre las dimensiones semánticas de las huellas testimoniales recopiladas.

mauricio_tossi@yahoo.com.ar

Abstract:

The consolidation of poetic ties between stage productions and certain marginal identity discourses is perhaps the most important trend in contemporary dramaturgy of Argentina's North-west. Therefore, in this essay, we intend to select a limited corpus of dramatic texts of two regional authors: Jorge Paolantonio and Carlos María Alsina, to analyse the function assigned to dramaturgy in the context of the post-dictatorship, and also to specifically look into the woman/testimony connection as one of the identified poetical regularities.

Palabras claves: Paolantonio, Alsina, *Rosas de sal*, *El pañuelo*, Dramaturgia, Noroeste Argentino, identidad, mujer, testimonio.

Keywords: Paolantonio, Alsina, *Rosas de sal*, *El pañuelo*, Dramaturgy, Northwestern Argentina, identity, women, testimony.

⁴⁰ Alsina, ob. cit., p. 212.

⁴¹ Jelin, ob. cit., p. 37.