


# GENEALOGÍAS DRAMATÚRGICAS INTRARREGIONALES: UN ESTUDIO DE CASO SOBRE LA FARSA EN EL NOROESTE ARGENTINO

## Intra-regional dramaturgical genealogies: a case study on the farce in the Argentine Northwest

MAURICIO TOSSI\* 

Universidad Argentina de la Empresa – CONICET

mauriciotossi@gmail.com

Recibido: 03/04/2022 - Aceptado: 17/05/2022

### Resumen

Con el objetivo de contribuir a los estudios dramaturgicos desde una perspectiva regional y, de este modo, aportar a la refutación de los procesos de homogeneización que históricamente impactan en la denominada “literatura del interior” o, en este caso, “dramaturgia del interior”, este artículo se propone elaborar una provisoria genealogía alternativa de una forma poética relevante en la tradición del teatro argentino, nos referimos a la farsa y su impacto en el movimiento del teatro independiente. Para cumplir este objetivo, proponemos una lectura de las escrituras fársicas en la ciudad de San Miguel de Tucumán, a través de una periodización de la fase 1954-2008 y del análisis breve de un estudio de caso. Estos aportes permitirán reconocer las tensiones entre lo local y lo universal, según las particularidades territoriales y poético-productivas de la región NOA.

### Abstract

With the aim of contributing to dramaturgical studies from a regional perspective and, in this way, contributing to the refutation of the homogenization processes that historically impact the so-called “interior literature” or, in this case, “interior dramaturgy”, this article intends to elaborate a provisional alternative genealogy of an important poetic form in the Argentine theater tradition, we refer to the farce and its impact on the independent theater movement. To fulfill this purpose, we propose a reading of the deeds of the farce in the city of San Miguel de Tucumán, through a periodization of the 1954-2008 phase and the brief analysis of a case study. These contributions will allow recognizing the tensions between the local and the universal, according to the territorial and poetic particularities of the Argentine Northwest region.

### Palabras clave

dramaturgia argentina;  
estudios regionales;  
farsa

### Keywords

Argentine dramaturgy;  
regional studies;  
farce

# Genealogías dramaturgias intrarregionales: un estudio de caso sobre la farsa en el Noroeste Argentino

## Introducción y formulación del problema

En numerosas políticas culturales, análisis artístico-literarios, debates periodísticos y académicos, así como en discursos multimediales se puede observar una persistente y efectiva dicotomía, expresada en los pares centro/periferia, metrópolis/provincia o capital/interior, entre otros. La capacidad reproductiva de estas representaciones se sostiene en distintos procesos históricos y componentes geoculturales, sin embargo, siguiendo a diferentes especialistas (Cfr. Palermo, 2005; Demaría, 2014; Martínez, 2013), podemos reconocer en esta configuración cultural dos aspectos invariables: primero, la tendencia a la esencialización de los dinámicos y heterogéneos constructos territoriales e identitarios, pues en la base de los binarismos señalados anidan diversas formas de cosificación del tiempo, el espacio y las subjetividades, a tal punto que ese “interior” es promotor de una formación de alteridad histórica (Segato, 2002). En segundo lugar, hallamos un programa intelectual de homogeneización que resemantiza el cariz anteriormente descrito. Al respecto, el investigador Pablo Heredia entiende a los posicionamientos centralistas –vigentes desde el siglo XIX– como una “operación regionalista”, esto es, una lógica cultural en la que el “centro articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrífugamente hacia él mismo” (2007, p. 160), asignándole a la provincia una funcionalidad concerniente –casi de manera exclusiva– con las fronteras internas o las modernizaciones periféricas, cercana a la concepción de alteridad enunciada como el “Otro interior de la Nación” (Ocampo, 2005, p. 13).

En este marco de situación se resignifican las preguntas sobre las disímiles producciones artísticas de las zonas no centralizadas de nuestro país, manifestaciones estéticas que –generalmente– son categorizadas dentro de los esquemas esencialistas y homogeneizadores antedichos, por ejemplo, es el caso de la llamada “literatura del interior”. Atendiendo al campo disciplinar en el que focalizaremos nuestra reflexión, reconocemos en la “dramaturgia del interior” un dispositivo representacional que responde a la “operación regionalista” definida por Heredia (2007) y, por su pervivencia, se reafirman los interrogantes sobre cómo impugnar sus cosificaciones históricas o cómo dislocar los procedimientos centrípetos tan arraigados en estas tradiciones intelectuales.

Al particularizar en la historiografía del teatro argentino, podemos corroborar que estos cuestionamientos han sido una preocupación recurrente en los agentes artísticos desde la década de 1940, cuando la estructura ideológica y estético-organizacional del Movimiento de Teatro Independiente inicia su irradiación desde Buenos Aires hacia diversas regiones del país (Cfr. Tossi, 2021, p. 82-95). Una instancia superadora de estos cuestionamientos se sustancia a partir del retorno a la democracia en el año 1983, dada por la composición de singulares acciones poéticas y conceptuales de resistencia, siendo –entre otros casos testigos– claramente evidenciada en la noción de “teatro salvaje del interior” elaborada por el ensayista, dramaturgo y director santafesino Jorge Ricci (1986).

Por consiguiente, ratificamos la urgencia teórico-metodológica por estudiar –sin caer en esencialismos ni homogeneizaciones– los específicos procesos poético-cartográficos de la dramaturgia de regiones descentradas o “periferizadas” por los legados ya comentados. Desde este punto de vista, los valiosos aportes del Teatro Comparado (TC) formulados por Jorge Dubatti (2008) operan como una eficaz plataforma gnoseológica que nos ayudan a dislocar las posiciones binarias entre centro y periferia y, a su vez, permiten relocalizar los saberes escénicos en nuevos mapas identitarios. Así, los estudios “intranacionales” son definidos por el citado autor como “los fenómenos diferenciales ‘dentro’ de los teatros nacionales, cuya formulación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional” (Dubatti, 2009, p. 42).

Incorporar a los estudios dramaturgicos argentinos los principios de distinción, implicación y dislocación es renunciar al criterio de “unidad nacional” como homologación cultural, una preconfiguración resultante de categorizaciones estrictamente metropolitanas y conservadoras, pues, como ha demostrado Néstor García Canclini (1990, p. 149-190), la homogeneización de las diferencias mediante la fijación de un patrimonio simbólico unificado ha sido una de las tácticas políticas del tradicionalismo sustancialista, por ejemplo, en la elaboración de los proyectos intelectuales y artísticos de los Estados Nacionales. Las formas del pensamiento binario y esencialista develan asimetrías epistemológicas, pues aquello que no se genera en los espacios de poder legitimado es –por contraste disyuntivo– marginal. Como ya señalamos anteriormente, uno de los principales reduccionismos que debemos superar es la reproducción del encuadre centro/periferia en los conocimientos teatrales contemporáneos. Así, los estudios escénicos regionales no serían una “desviación” del centro, sino un “*locus* de enunciación” (Mignolo, 2003) específico, que quebraría las dicotomías simplistas mediante su territorialidad geocultural, expresada en las prácticas artísticas objeto de análisis y en las modalidades cognitivas concomitantes. Adoptar esta perspectiva nos posibilita redefinir los términos provincia/región/nación, con cartografías que asimilen sus distinciones, pero, al mismo tiempo, afronten sus desigualdades. Cuestionar la condición gnoseológica de lo periférico no implica negar la condición política del “interior” como zona subalterna, puesto que las regiones –como el Noroeste Argentino– son, en efecto, espacios geopolíticos que no han logrado superar las instancias de subordinación sedimentadas.

En directa correlación con estos postulados, la investigadora Zulma Palermo (2011, p. 128-129) ha propuesto indagar en un “regionalismo crítico”, cuya identificación o familiaridad no se sustancia en una territorialidad folklórica, lengua o raza prefijada, sino por la puesta en funcionamiento de una “genealogía alternativa”, en la que predominen los silenciamientos marginados y los entrecruzamientos fronterizos. Por consiguiente, a partir de estas orientaciones nocionales, nos preguntamos: ¿qué “genealógicas alternativas” pueden elaborarse en la dramaturgia de regiones descentradas de nuestro país, esto último con el objetivo de configurar un *locus* de enunciación regional que demuestre su capacidad crítica y que ofrezca un mapa plural, con tensiones productivas entre lo local y lo global?

## La reanimación poética de la farsa en el campo escénico del NOA: el caso de S. M. de Tucumán, período 1954-2008

Durante las distintas instancias de institucionalización y consolidación de los campos teatrales del Noroeste Argentino (NOA) se expone una contundente filiación poética hacia diversas formas de la comedia popular, en particular, hacia la farsa.<sup>1</sup> En efecto, las historiografías de los teatros que componen las provincias de la citada región (Cfr. Balestrino y Sosa, 2007; Fidalgo, 1990; Tossi, 2011) enuncian tácita o explícitamente los múltiples niveles de productividad que la farsa han alcanzado en cada territorialidad, por ejemplo, algunas de las funciones atribuidas son haber operado como una poética-modelo para la formación artístico-pedagógica de grupos teatrales independientes o vocacionales; haber actuado como matriz estética para la experimentación profesional en el campo de la actuación y la dirección, junto con la puesta en prueba de determinados horizontes de expectativa del público local; entre otras.

De manera puntual, en el caso de la ciudad de S. M. de Tucumán, el período 1954-2008 puede leerse como una fase historiográfica que ubica a la farsa –y a sus aires de familia o variantes– en una eficaz matriz poética o, en términos de Williams (1997, p. 155), en una “estructura del sentir”.<sup>2</sup> Para explicitar este proceso histórico y geopoético, podemos secuenciar el desarrollo y experimentación zonal de la farsa en tres momentos, a saber:

### I) Experimentación escénico-didáctica y escritural de la farsa (1954-1963):

Esta etapa inicia en el año 1954, con la creación del grupo de teatro de la Peña El Cardón, una importante formación cultural en la organización de las fuerzas productivas del teatro independiente en la ciudad de S. M. de Tucumán y de otras subregiones del NOA. En este ámbito el dramaturgo, crítico y periodista Julio Ardiles Gray experimenta sobre la farsa canónica e inicia un proyecto estético que se combina con otras puestas en escena de autores nacionales e internacionales. Es decir, mediante esta estrategia poética, la que se extiende hasta mediados de la década de 1960, la citada agrupación y otras formaciones artísticas posteriores (Teatro Estable de la Provincia, Teatro Universitario, Nuestro Teatro, etc.) logran, por un lado, fortalecer los ideales de un teatro popular con compromiso social siguiendo las premisas independentistas, esto último evidenciado en la ejecución del postulado de la “culturalización” (Pellettieri, 1997, p. 40) y en el montaje de los autores representativos de esta corriente: Molière, Cervantes, Lope de Rueda, García Lorca, Ferretti, Arlt. Por otro lado, con el despliegue de la farsa se obtienen notables reconocimientos en las instancias de legitimación cultural, las cuales contribuyen en el incremento de espectadores locales.

1 Es oportuno recordar que la farsa ha sido una forma poética central y estructurante en la consolidación de la dramaturgia independiente de Buenos Aires, principalmente con obras de Roberto Arlt, Aurelio Ferretti, Dalmiro Sáenz, Agustín Cuzzani, entre otros. En consecuencia, para impugnar las operaciones centralizadoras ya indicadas resulta estratégico configurar genealogías alternativas con perspectiva regional sobre estas tradiciones artísticas según sus singulares lógicas.

2 Siguiendo a Williams (1997, p. 155), entendemos por “estructura del sentir” a una conciencia histórica “en proceso” o, en otros términos, a una hipótesis cultural que –frente a la innegable experiencia del presente histórico– intenta proyectar formas emergentes y adoptar posiciones alternativas frente a sus desafíos.

En este contexto, se destacan los siguientes estrenos teatrales tucumanos, según tres tendencias:<sup>3</sup> A) La farsa francesa medieval o clásica: *Farsa de Palos: La obstinación de las mujeres* (1954), Anónimo; *Farsa de Isopete y el satre* (1954), Anónimo; *El médico fingido* (1955) de Molière; *Farsa del calderero* (1960), Anónimo. B) La farsa moderna, nacional e internacional: *Farsa del Doctor Gañote y el Rico Tarugo* (1954) de Julio Ardiles Gray; *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1957, 1960) de García Lorca; *Las zorrerías* (1960) de Roberto Espina; *Knok o El triunfo de la medicina* (1962) de Jules Romain; C) El entremés español de los siglos XVI y XVII: *La Cueva de Salamanca* (1955, 1960, 1963) de Cervantes; *La carátula* (1955) de Lope de Rueda; *Pagar o no pagar* (1956) de Lope de Rueda, entre otros casos.

## II) La farsa como catalizadora de nuevos proyectos creadores (1963-1982):

Al mismo tiempo que las formaciones teatrales de la ciudad (grupos independientes y elencos oficiales) afianzan su institucionalidad, distinciones culturales e identidad estética, la farsa experimentada en la subfase anterior opera como catalizadora para el desarrollo de nuevos proyectos creadores, puntualmente las indagaciones poéticas en dos corrientes paradigmáticas de la escena moderna: el absurdo y el grotesco. Efectivamente, en estudios previos (Cfr. Tossi, 2011) se ha demostrado que la matriz de aprendizajes escénicos capitalizados mediante la farsa ha ejercido en los agentes teatrales tucumanos –y, quizá, extensible a otras zonas artísticas del NOA– como una flexible caja de herramientas para el desarrollo estético-práctico y discursivo de la absurdidad, tanto en sus versiones nihilista, estructural como satírico. Así, las técnicas interpretativas y los mecanismos de recepción en Tucumán de la dramaturgia de Ionesco, Beckett, Arrabal u otros representantes del denominado “teatro del absurdo” (Esslim, 1966) se sostuvo en los horizontes hermenéuticos que la farsa les había otorgado, datos que además pueden ser corroborados a través de la lectura de las críticas periodísticas del estreno de *La cantante calva* (1963), una pieza repuesta en diversas oportunidades por parte del grupo independiente Nuestro Teatro. Esta incursión inicial en el absurdo nihilista deviene en nuevas instancias de experimentación, en especial a partir de 1969, cuando en el marco de las resemantizaciones conceptuales y político-ideológicas de esos años esta etapa despliega innovadores recursos poético-procedimentales para el montaje de *Pic-nic en el campo de batalla* (1969), *Ceremonia para un negro asesinado* (1969), *Cementerio de automóviles* (1971) de Fernando Arrabal o *Esperando a Godot* (1970) de Samuel Beckett, entre otros textos europeos que comparten cartelera con obras absurdistas latinoamericanas: *El cepillo de dientes de Jorge Díaz* (1969), *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera o *El campo de Griselda Gambaro*, ambas del año 1970. En suma, la irracionalidad, los contrasentidos o las lógicas imaginarias que revierten mundos inefables se convierten en “fundamentos de valor” (Dubatti, 2002, p. 65) sin fronteras estilísticas.

En correlación con lo anterior, la emergencia del grotesco en este *locus* poético-regional también responde a la acumulación empírica de saberes y técnicas provenientes de la farsa, esto último, por ejemplo, ha alcanzado una notoria filiación en la dramaturgia de Oscar R. Quiroga (1935-2002), quien durante la década de 1960 había sido actor y/o director de diversos montajes fársicos. De este

<sup>3</sup> En todas las referencias se consignará la fecha de estreno en Tucumán o, en el caso de obras pertenecientes a autores locales, la fecha de escritura del texto.

modo, durante los años posteriores, específicamente en el período 1974-1983, la escritura teatral de Quiroga posee aires de familia con múltiples recursos de la *commedia dell'arte*, la farsa y el grotesco criollo. Este catalizador bricolaje poético se configura en la regionalidad noroesteña como una sólida acción de resistencia estética ante la censura, represión político-cultural, persecución y desaparición de personas sistematizadas por la última dictadura cívico-militar. Por la condición de hibridez que la farsa promueve al interrelacionar el desahogo cómico con degradaciones indignantes, el citado autor logra construir mundos ficcionales alternativos en un contexto ominoso, expresado en piezas tales como *Arquelín, pan y amor* (1974), *El guiso caliente* (1978), *La fiesta* (1980), *La casa querida* (1980), entre otras.

### III) La “transfiguración barroca”<sup>4</sup> de la farsa (1983-2008):

Con el retorno a la democracia, numerosos colectivos y agentes artísticos se proponen –de forma palmaria, aunque sin formular un proyecto creador unificado– visitar o reconfigurar poéticamente a distintos constructos morfo-temáticos de la farsa. Esta estrategia deviene en un programa lúdico-escritural que fusiona, invierte o parodia diferentes componentes de las farsas modélicas o de sus variantes cómico-populares con otras tendencias teatrales contemporáneas. Desde este punto de vista, podemos diseñar el siguiente corpus textual que evidencie este lineamiento barroco y transfiguracional, elaborado a partir de cuatro dramaturgos tucumanos con altos índices de legitimidad local, a saber: a) De la obra de Manuel Maccarini, podemos señalar *El Señor Vizcachón* (1983), *El English Método* (1989), *El ombligo del sol* (2004), *Siempre lloverá en algún lugar* (2001), *Aparición en Londres* (2006), entre otras; b) De la producción escritural de Carlos M. Alsina, sobresalen los siguientes casos: *¡Ay, D.I.U! (Epopéya genética prenatal)* (1987), *El arca... ¿é o noé?* (1988), *Los pedidos del Viejo Miseria* (2000), *Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* (2004), entre otras; c) De la sistemática indagación sobre la farsa de Martín Giner, destacamos: *Verduras imaginarias* (1998), *Terapia* (2002), *Oniria: versión libre de una pesadilla* (2004), *Freak show* (2006), *Medio pueblo* (2008), entre otras; d) finalmente, subrayamos la dramaturgia de Guillermo Montilla Santillán, quien –junto con Giner– comparten en esta subfase un proyecto creador que es solidario con la revitalización estética de la farsa, observable en los textos: *Un ataúd para Lord Eduardo* (2003), *Elena Federovna* (2004), *Se necesita un cadáver* (2005), *Popesku debe morir* (2008), entre otros.<sup>5</sup>

Este corpus textual expone a la farsa modélica a un agudo proceso de hibridación procedimental, evidenciado en su contaminación con la tragedia clásica, la sátira política, el grotesco criollo, la absurdidad u otras formas escénicas que, básicamente, le permite a los dramaturgos mencionados construir un locus poético-diferencial, el cual moviliza productivas tensiones entre lo local y lo universal o, en otros términos, este devenir barroco contribuye a ratificar la rica condición de posibilidad de ser periferia y mundo al mismo tiempo.

4 Esta noción alude a un concepto de Jean-Jacques Wunenburger (2008, p. 43) que será ampliado en páginas posteriores.

5 El corte en el año 2008 al eje diacrónico diseñado responde a un criterio heurístico, esto es, sin pretensión de demostración historiográfica, puesto que solo se busca viabilizar y estructurar una exploración inicial sobre el problema. No obstante, la decisión de este corte se fundamenta en dos aspectos: primero, en el año 2008, luego de una década de importantes políticas culturales que modifican las bases estructurales de los campos teatrales del NOA, el Instituto Nacional del Teatro, creado por Ley n° 24.800, cumple su primera fase de institucionalización, lo que permitió afianzar determinados programas teatrales. Segundo, en el año 2006/2007 se implementa la Ley Provincial de Teatro en Tucumán, lo que implica otro relevante cambio en los mecanismos de producción a partir del año 2008.

Las filiaciones implícitas o explícitas, las diferenciaciones estéticas y los intercambios procedimentales entre las tres subfases indicadas develan una posible –aunque provisoria– genealogía alternativa de una “archipoética” (Dubatti, 2008, p. 80) que, por su densidad histórico-territorial, aporta a relocalizar lo uno y lo múltiple. Para ahondar en las atribuciones morfo-temáticas de esta genealogía, optamos por indagar en la tercera subfase mencionada; entonces, a continuación, seleccionamos un caso testigo de las transfiguraciones fársicas que caracterizan a esta etapa, con el fin de reconocer algunos efectos contemporáneos de este proceso escénico-dramatúrgico.

### ***El jardín de piedra* (2005) de Guillermo Montilla Santillán: El tiempo fundacional como temología fársica**

Según la investigadora Cecilia Alatorre, la farsa no constituye un género teatral propiamente dicho, su cualidad poética es la de habilitar un singular “proceso de simbolización” sobre otras estructuras ficcionales: tragedia, comedia, melodrama, drama de tesis, etc. Respecto de esta porosidad estilística, afirma:

La farsa, decíamos, es un proceso de simbolización que se va a dar sobre una concepción ya estructurada. La farsa implica una relación doble con la realidad porque la concentración en el significado se da sobre el material dramático que, a su vez, es una elaboración de la realidad objetiva. (...) La farsa persigue el escándalo, para lograrlo va a echar mano a todos los recursos posibles para “cargarlos de sentido” hasta el acto más trivial. (1994, p. 112-113)

La capacidad de la farsa para fecundar con “escándalo” la morfología y la semántica de otras formas poéticas –característica que, es oportuno recordar, también György Lukács le había concedido a la sátira<sup>6</sup> en su teoría estética– remite, *mutatis mutandis*, a la transfiguración barroca que hemos descrito en la tercera subfase de esta genealogía noroesteña. Por su efecto contaminante e irreverente, los constructos ficcionales de la farsa escrita por los autores tucumanos reseñados desarrollan –por ejemplo– temologías que regulan múltiples esferas de sentido político, moral, religioso, sexual o identitario.

Así, un caso testigo de esta tendencia en la región Noroeste es, entre otras, la obra *El jardín de piedra* de Guillermo Montilla Santillán.<sup>7</sup> Este texto, escrito en el año 2005, se estrena en la ciudad de San Miguel de Tucumán en la temporada teatral de 2006, con dirección de Leonardo Gavrilloff y con las actuaciones de Damián Albariño, Irene Bazzano, Santiago Caamaño, Pablo Flores Maini, Victoria García Garcilazo, Horacio López, Nicolás Moll y Lía Nessim Macía. Una segunda versión teatral se estrena en el año 2007, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires bajo el título *El ingenio de los Orvantes*, con dirección de Yoska Lázaro.

6 Para ahondar en las características conceptuales y formales de la sátira, véase Matthew Hodgart (1969).

7 Guillermo Montilla Santillán (Tucumán, 1973) es dramaturgo, actor, director teatral y compositor musical. A partir del año 2000, sus obras se estrenan de manera sistemática en la capital tucumana, generalmente con el grupo teatral Silfos. Algunos de sus textos son: *La sombra de la luna*, *Paqueterías de la ciencia*, *Crónicas del infierno (volumen I y II)*, *Un ataúd para Lord Eduardo*, *Elena Federovna*, *Se necesita un cadáver*, *Silencio de piedra*, entre otras. Estas producciones dramatúrgicas han obtenido ediciones locales y nacionales, como así también han sido reestrenadas en otras ciudades del país como Buenos Aires y Bahía Blanca, o en centros teatrales de Chile, El Salvador y Bolivia.

Desde un punto de vista temático, *El jardín de piedra* reanima hermenéuticamente distintos sememas de un “tiempo fundacional” de provincia, el cual se refigura en una de las matrices político-económicas del noroeste argentino: la industria azucarera. Esta matriz es, por sus efectos históricos, un dispositivo de diferenciación y estratificación con demostrada capacidad para la formación de alteridades en la región, por lo tanto, nos ayuda a reflexionar sobre el “otro-interior” y sus impugnables modalidades de esencialización y homogeneización territoriales.

Llamamos “tiempo fundacional” a una representación imaginaria sobre el pasado histórico de las provincias, en el que

(...) el discurso de la elite escenifica la construcción de una nación de ciudadanos: educar y civilizar en el marco de un ideario republicano e ilustrado. Es el tiempo del nacimiento de la nación, un tiempo que perfila un pasado hispánico y un ‘ancien regime’ que se rechaza, el residuo de un ‘ayer’ colonial que sólo cabe ‘regenerar’, y un ‘hoy’ que exige emanciparse de ese mundo tronchado, en función de un ‘mañana’ que gracias a la educación, la libertad y el progreso está llamado a ser –como se decía entonces– ‘luminoso y feliz’. (Subercaseaux, 2002, p. 185-186)

En este contexto, ubicamos la representación del tiempo fundacional con bases en el imaginario de la industria azucarera tucumana, esto último según la específica imaginería diseñada por Montilla Santillán en su dramaturgia.

Son diversos los grilletes semánticos que esta idealización del tiempo fundacional revitaliza en el campo cultural tucumano, pues, junto con la instauración de los trapiches y el consecuente *boom* azucarero a partir de 1880 (Campi y Bravo, 2010), se modifican las dinámicas demográficas e industriales del NOA y, lógicamente, sus resultados se proyectan en distintas esferas sociales: desde la consolidación de las élites norteñas con sólido poder económico-regional y político-nacional, pasando por los segmentos de medianos y pequeños propietarios que “giran” en torno a un capital centralizado, hasta la prolifera emergencia de un heterogéneo campesinado que durante el siglo XX, en particular, durante las crisis de sobreproducción del azúcar o del cierre masivo de ingenios,<sup>8</sup> se autoasigna un sagaz protagonismo ideológico.

Por ende, la evolución de los procesos históricos de las provincias de Salta, Jujuy y Tucumán está, desde el siglo XIX, íntimamente arraigada a la industria del azúcar. En particular, Tucumán, el que en ciertas cartografías imaginarias es definido como el “jardín de la república” o, como dice Sarmiento en su libro *Facundo*, “el Edén de América”, ha convertido a esta industria en uno de sus ineluctables plexos estético-culturales, al incorporar a la caña de azúcar en este idealizado vergel (Cfr. Orquera, 2010).

8 Algunas fechas paradigmáticas de estas crisis son: los primeros debacles por sobreproducción de 1896 y durante el ciclo 1920-1930. Asimismo, lo que la historiografía norteña denomina cierre masivo de los ingenios azucareros hace referencia a las políticas económicas e intervencionistas adoptadas en la presidencia de facto del General Onganía en 1966, lo que provocó la quiebra de 14 de los 28 ingenios activos en aquel momento. En este marco, también se produce una “desertización social”, pues de una población estimada en 700.000 tucumanos, por el desempleo resultante emigraron hacia los diversos cordones suburbanos del país más de 200.000 ciudadanos (Cfr. Pucci, 2007).



La productividad e impacto de la “cultura del azúcar” (Rosenzvaig, 1999) se expresa, por ejemplo, en el entrecruzamiento e hibridación territorializada de la cultura letrada y de la cultura popular, pues en ella conviven los semblantes de los intelectuales del Centenario (Juan B. Terán, Ernesto Padilla, Alberto Rougés) y la específica socialización de los zafreiros; la poesía moderna y el refranero regional; la “izquierdización” ilustrada del folklore y su variante criollista (Kaliman, 2010); las reapropiaciones de la sensibilidad de vanguardia y las que podríamos identificar como estéticas del surco, entre otras numerosas vertientes.

Por consiguiente, *El jardín de piedra* de Montilla Santillán puede leerse en función de estas reinterpretaciones del tiempo fundacional norteño, siendo la hibridez de lo letrado/popular en la cultura del azúcar las bases para la “transfiguración barroca” (Wunenburger, 2008, p. 43) que su dramaturgia propone a esta matriz temporal.

En este caso, la refiguración del tiempo se objetiva en la superposición de tres temporalidades con grados y órdenes distintos: a) un tiempo fundacional diegético, crónico y patente (García Barrientos, 2012, p. 96-99), que ubica la acción dramática a finales del siglo XIX, en un ingenio azucarero del NOA; b) un tiempo mítico-griego, instaurado en las analogías explícitas entre el ingenio azucarero y el reconocido laberinto del Minotauro de Creta; c) un tiempo mítico-popular norteño, hilvanado en este hipertexto mediante la figura de El Familiar, el animal demoníaco que devora a los peones insurgentes. Entonces, las condensaciones temporales (patentes y latentes) de esta dramaturgia responden a las “transfiguraciones barrocas” descritas por Wunenburger, pues:

(...) se puede aislar un procedimiento de tipo “barroco”, en el que una formación mítica se ve transformada por una reescritura lúdica que obra por medio de inversiones, parodias o *trompe-l'oeil*. La creación ficcional contemporánea (literaria o audiovisual) se presenta así, a menudo, como una libre recreación de mitos antiguos o surgidos de otros contextos culturales. Se trata, entonces, no de un retorno al mito, como si consistiera, solamente, en adaptar un mito antiguo a condiciones de sensibilidad o de inteligibilidad actuales, sino de un regreso al mito con una intención ficcional. (2008, p. 43)

En síntesis, a través del entrecruzamiento de los tres tiempos desarrollados por Montilla Santillán en su dramaturgia se reanima un determinado tópico del tiempo fundacional: la regeneración de un tiempo de provincia civilizatorio, marcado por la negación del forastero inmóvil –en este caso, el zafreiros– y su correlativa reacción hacia un tiempo de cambio o emancipación.

Este “barroquismo”<sup>9</sup> se observa, además, en el entramado de los procedimientos poéticos utilizados para tal fin.

*El jardín de piedra* posee una estructura textual pautada en quince escenas, las que se distribuyen en dos actos. Por su notación dramática y organización ficcional es factible reconocer una sólida

<sup>9</sup> Es pertinente indicar que usamos esta adjetivación con las acepciones que Wunenburger (2008) le atribuye, en tanto mecanismo de hipertextualidad, caracterizado por su sobrecarga, fusión, ensamblaje o meta-representación de recursos disímiles. No se alude, de manera específica, a una categoría histórico-artística.

unidad de acción, evidenciada en las tres fracciones clásicas de esta forma de relato teatral. Así, hallamos una introducción o prótasis delineada por el objetivo común de Felipe, Diego y Joaquín, tres atractivos jóvenes –descritos por el autor como “efebos”, esto es, una adjetivación que se resignificará a lo largo de la obra– cuyo propósito central es matar a su tío, Don Francisco de Orvantes, el déspota regente del ingenio azucarero familiar. En el diálogo de apertura, Joaquín dice: “¡Bah! ¿Qué más da? Matémoslo. Al fin de cuentas es mejor que morir de aburrimiento” (Montilla Santillán, 2007, p. 310). En este *gestus* inicial se condensa el nudo dramático o epítasis, plasmado en los conflictos de los personajes en su propósito por asesinar al tío/*pater*, tensiones que van desde la elección del modo (un falso accidente, veneno, u otro) hasta los fallidos intentos por concretar su ejecución. Con directa orientación hacia este objetivo maestro, las siete primeras escenas del acto uno muestran las diversas interrelaciones entre los tres jóvenes, Ana (novia de Felipe), Solange –la cuarta prima conviviente, sensualmente dominante– y Don Francisco.

Este itinerario dramático es el que –de manera paulatina– permite el entrelazamiento del tiempo diegético, crónico y patente, con el tiempo mítico-griego, pues: si en el planteado esquema transfigural el ingenio azucarero es el laberinto de piedra de Creta y Don Francisco el Minotauro, entonces, ¿quién de los tres jóvenes representará al honroso Teseo? Y, por el contrario, ¿quién ejercerá simplemente como otro de los efebos que el monstruo devora en términos de tributo? En función de estas pujas, los vínculos entre los personajes tejen sospechas, manipulaciones sexuales y engaños mutuos.

El segundo acto inicia con una didascalía que ratifica un estado de ambigüedad témporo-espacial, dado que plantea un ámbito neutral y despojado, el cual puede representar los cañaverales lindantes, el salón principal del ingenio –espacio diegético del primer acto– o, también, dice el autor, “el barco que conduce a la isla de Creta” (p. 323). Así, el desarrollo de la acción avanza en su conflicto, pues los jóvenes efebos no encuentran el “hilo” apropiado para llegar a su meta y, a su vez, Don Francisco adquiere un claro poder y control de cada uno de ellos, ya sea por las amenazas a la relación homoerótica entre Joaquín y Diego, por el chantaje económico, o por la intimidación a ser enlistado en las campañas militares del sur dirigidas por el tucumano Julio A. Roca.

Mediante esta lucha endógena entre los “niños-bien” y el *pater familias* se concreta, intempestivamente, la emergencia de un otro-interno invisibilizado. Esta irrupción se evidencia, por un lado, al refigurar el tiempo mítico-popular de El Familiar, vale decir, aquel ominoso animal norteño que merodea en las márgenes del ingenio, en busca de los zafreros indóciles (Cfr. Valentié, 1998, p. 167-212). Esta bestia –generalmente asociada a un perro negro con ojos rojos– es el resultado de un pacto entre el diablo y el dueño de la empresa para el control y potestad de los trabajadores del azúcar. Por otro lado, las mencionadas relaciones endogámicas entre los personajes –tamizadas por sus propias autorrepresentaciones imaginarias– generan una atmósfera sitiada o aislante, a tal punto que los protagonistas no pueden advertir un tiempo paralelo y “latente” (García Barrientos, 2012, p. 99), esto es, la abrupta aparición del otro silenciado en ese “jardín de piedra”, puntualmente, aludimos a los campesinos y demás “laburantes” de los cañaverales que, organizados alrededor de la chimenea totémica del ingenio, instituyen y limitan sus vidas: pautas familiares, acceso a una casa, escuelas, u otras formas de estructuración comunitaria.

En consecuencia, el Teseo tucumano que confrontará y asesinará al Minotauro/Familiar, esto último, dado el “bricolaje mítico” (Wunenburger, 2008, p. 42) operado en la transfiguración del monstruo, no será ni Felipe, ni Joaquín ni Diego, por el contrario, el hilo conductor y la mano ejecutora será el pueblo zafrero. En este desenlace dramático, las fuerzas actanciales exponen su resolución, cuando los perpetradores y los regentes se convierten en las víctimas y en los destronados:

D. FRANCISCO: Nueve años han pasado. ¿Qué es lo que sucede? ¿Alguno de ustedes pensó que era Teseo? Ilusos. Son parte del tributo como lo fueron aquellos que les precedieron. *Felipe tose envenenado.*

DIEGO: ¿Qué dice? ¿Los que nos precedieron?

FELIPE: ¿Qué habla?

JOAQUÍN: (*Envenenado*) ¡Nuestros padres!

DIEGO: Asesino.

D. FRANCISCO: ¿Pensaron que iba a dejar que destruyeran lo que he levantado? (...)

(*A Diego*) No será tu destino matar al Minotauro. Nunca lo ha sido. *Entra Solange agitada.*

SOLANGE: ¡Tío!

D. FRANCISCO: ¿Qué sucede?

SOLANGE: ¡Golpean la puerta!

D. FRANCISCO: ¡Que golpeen!

SOLANGE: Es la peonada, tío.

D. FRANCISCO: ¿Qué dices?

SOLANGE: La peonada se ha levantado en armas, tío. ¡Y entre ellos un joven a gritos llama por usted!

D. FRANCISCO: ¡¿Cómo?!

DIEGO: ¡Oh! ¡Qué gracioso, Teseo!

(*Diego muere. Oscuridad*). (p. 334)

Para la refiguración dramatúrgica de estas tensiones históricas, propias de la fase fundacional del noroeste, *El jardín de piedra* desarrolla otro cariz del barroquismo indicado, al fusionar y ensamblar en su estructura ficcional distintos componentes poéticos. En esta instancia del análisis y correlación con la genealogía planteada, nos interesa subrayar la apropiación de procedimientos de la farsa para promover –junto con el escamado de tiempos representados– una temporalidad ficcional periférica, una temporalidad subyacente y, a la vez, embrionaria dentro del relato, por la cual se proyecta o vislumbra un posible tiempo de emancipación del otro-interior.

Efectivamente, por sus basamentos y recursos dramáticos la farsa es un constructo artístico estratégico para abordar los semblantes de las otredades denigradas.

De modo operativo, entendemos a la farsa como una forma poética en permanente cambio que, recuperando aspectos procedimentales de su tradición medieval francesa,<sup>10</sup> se configura como un espectáculo cómico relativamente breve, con acciones y argumentos centrados en la

10 Si bien conocemos el importante desarrollo de la farsa en la historia del teatro de otros países europeos, por ejemplo, en Alemania, en este caso destacamos su tradición francesa por ser esa corriente un polo de referencia indiscutido para Noroeste argentino en su desarrollo historiográfico (Cfr. Tossi, 2011).

*phaulos*,<sup>11</sup> es decir, en lo infame o en el individualismo degradado. Sus argumentos y situaciones abordan la violación de una regla en relación con una autoridad (ya sea política, intelectual, militar o religiosa), o en vinculación con lo sexual y sus normativas sociales, o con las funciones naturales (comer, beber, defecar) u otras características corporales. Sus personajes son máscaras o roles prefijados (marido burlado, mujer astuta, estudiante ingenioso, etc.), quienes desde esa tipicidad construyen un mundo fantástico, pero, en cierta medida, posible; un mundo abstracto o imaginario pero que impugna o cuestiona algún orden axiomático o naturalizado en la realidad. Por lo tanto, la acción fársica y su posible recepción son comprendidas como “látigos” contra lo adormecido en el cuerpo social (Bergson, 2002, p. 23).

A partir de esta noción operativa, podemos analizar los aires de familia que *El jardín de piedra* posee con la farsa, no obstante, ratificamos su hibridez y, por lo tanto, su intertextualidad con otras formas teatrales.<sup>12</sup> Desde este punto de vista, nos interesa abordar los contactos con la farsa por dos motivos, primero, porque se emparenta a la dramaturgia de Montilla Santillán con la genealogía poético-regional del teatro tucumano que hemos confeccionado; segundo, porque se resemantizan determinados procedimientos fársicos en función de ese esencializado “otro-interior”.

En relación con el primer aspecto, la dramaturgia que comentamos ha reconfigurado la composición de la *phaulos*, es decir, la acción de los sujetos infames conjugados en su específico locus de enunciación regional. Por ende, los personajes de *El jardín de piedra* pueden asociarse –implícita, tangencial e híbridamente– con Doctor Gañote y Rico Tarugo de Ardiles Gray, con Gamuza y Uñudo de Quiroga, con Natalio Arboles, Gringo Marchessio o Don Lorenzo de las Pencas de Maccarini, además de los *freaks* diseñados teatralmente por Giner, entre otros vasos conductores de la urdimbre genealógica diseñada. En suma, estas filiaciones intrarregionales ofrecen –independientemente de su heterogeneidad y diferencias estéticas– una “economía ficcional” (Mons, 1994) que se elabora, distribuye y apropia en el NOA, gestando un plexo simbólico territorializado para la revisita dramática de esas figuraciones de otredad.

Por consiguiente, el segundo motivo declarado se sostiene en estas coordenadas interpretativas, al reconocer en la obra de Montilla Santillán el “rescate” de algunos procedimientos de la farsa, puntualmente:

a) La acción mecanizada y deshumanizada de asesinar es concebida como un acto lúdico, sin fundamentaciones psicológicas y cuyo trazado devela la impugnación axiomática de un mundo naturalizado o esclerotizado. Matar al *pater familias* implica, para los jóvenes tipificados, la violación de una regla institucionalizada pero también un modo de vulnerar el “aburrimiento”. Estas secuencias dramáticas –textualizadas básicamente en las cinco primeras escenas del acto uno– pueden leerse como parodias a los componentes de la intriga de la novela policial o de la peripecia trágica. Así, la organización del acto criminal tiene un subyacente *gestus* hilarante, expresado en el *quid pro quo* resultante de los frustrados intentos de envenenar al tío.

11 Es pertinente aclarar que el mejor término para designar la acción cómica es *phaulos*, término griego que se opone a *spoudaios*, es decir, la palabra con que se distingue a la acción trágica. De este modo, los dos términos funcionan como antónimos que denotan lo bueno o lo malo, lo noble o lo plebeyo, lo infame o lo insigne (Cfr. Olson, 1978).

12 Por ejemplo, su conexión con componentes de la tragedia clásica. Estas atribuciones no serán desarrolladas puesto que no contribuyen al propósito central de este artículo.

b) Estas cualidades se observan, además, en la composición de los personajes, pues se caracterizan por la “transposición de los sentidos” (Bergson, 2002, p. 76) que representan, es decir, los tres jóvenes son los bellos efebos que despliegan su erudición a través de una retórica artificial y pomposa, en cambio, la tosquedad y vulgaridad son los caracteres dominantes de Don Francisco. En efecto, la dicción de los personajes asume la cualidad de máscara tipificante con similitud al “ingenioso malintencionado” (Hodgart, 1969, p. 19) de la comedia popular.

c) En estas condiciones de posibilidad, el devenir de las acciones y de los sujetos instauro el mundo-otro, paralelo e imaginario, que la farsa promueve. En este caso, como ya se dijo, esa otredad se establece por las refiguraciones de los tiempos míticos, no obstante, su desarrollo dramático conlleva al “mundo al revés”, es decir, el procedimiento fársico más importante a resignificar en este ejemplo, dado que la *metabolé* o cambio de fortuna produce la inversión en serie de lo dado o, como señala Mijail Bajtín (1994, p. 16) en sus estudios sobre la cultura popular, la parodia de una lógica original o la reafirmación de una contradicción por medio de lo “real dado vueltas”: los tramposos son engañados y, luego, el asesino será víctima de su propio juego.

En suma, estos componentes y sus aires de familia con la farsa –rescatados de una productiva genealogía intrarregional– son los que permiten que *El jardín de piedra* refugie de manera latente al clásico individuo degradado. A través de la otredad de la *phaulos*, el zafrero del tiempo fundacional norteño emerge, precisamente, por la puesta ficcional del “mundo al revés”.

## Referencias bibliográficas

- Alatorre, C. (1994). *Análisis del drama*. México DF, Escenología.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires, Alianza.
- Balestrino, G. y Sosa, M. (2007). Salta (1930-1976). En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias vol. II* (pp. 347-399). Buenos Aires, Galerna - Instituto Nacional del Teatro.
- Bergson, H. (2002). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires, Losada.
- Campi, D. y Bravo, M. C. (2010). Aproximación a la historia de Tucumán en el siglo XX. Una propuesta de interpretación. En Orquera, F. (coord.), *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975* (pp. 13-44). Córdoba, Alción.
- Demaría, L. (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue
- Esslim, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix Barral.

- Fidalgo, A. (1990). *El teatro en Jujuy*. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México DF, Paso de Gato.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- Heredia, P. (2007). Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI. En Castellino, M. E. (coord.), *Literatura de las regiones argentinas II* (pp. 155-182). Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- Hodgart, M. (1969). *La sátira*. Madrid, Guadarrama.
- Kaliman, R. (2010). El canto de la dicha verdadera. Pueblo y utopía en letras del folklore de los '60 y '70 en Tucumán. En Orquera, F. (coord.), *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975* (pp. 295-317). Córdoba, Alción.
- Martínez, A. T. (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico. *Prismas. Revista de historia intelectual*, 17, 169-180. <https://bit.ly/39PRPUJ>
- Mignolo, W. (2003). Los estudios culturales: geopolítica del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales. *Revista Iberoamericana*, 203, LXIX, 401-415. <https://bit.ly/3uPkl0o>
- Mons, A. (1994). *La metáfora social*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Montilla Santillán, G. (2007). El jardín de piedra. En Alagastín, O. et al., *Dramaturgos del Noroeste Argentino* (pp. 310-334). Buenos Aires, Argentores.
- Ocampo, B. (2005). *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los Hermanos Wagner*. Buenos Aires, Antropofagia.
- Olson, E. (1978). *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona, Ariel.
- Orquera, F. (coord.) (2010). *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba, Alción.
- Palermo, Z. (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba, Alción.
- Palermo, Z. (2011). ¿Por qué vincular la literatura comparada con la interculturalidad? En Crolla, A. (ed.), *Lindes actuales de la literatura comparada* (pp. 121-136). Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1930-1949)*. Buenos Aires, Galerna.
- Pucci, R. (2007). *Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán, 1966*. Buenos Aires, Ediciones del Pago Chico.

- Ricci, J. (1986). *Hacia un teatro salvaje*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral. <https://bit.ly/3sRx55q>
- Rosenzvaig, E. (1999). *La cepa. Arqueología de una cultura azucarera*. Tomo III. S. M. de Tucumán, Letra Buena - Universidad Nacional de Tucumán.
- Segato, R. (2002). Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Runa: archivo para la ciencia del hombre*, 23 (1), 239-275. <https://bit.ly/3OSqXmu>
- Subercaseaux, B. (2002). Escenificación del tiempo histórico (Nacionalismo e integración). *Cuadernos de Historia de la Universidad de Chile*, 22, 185-202. <https://bit.ly/3uZLiyz>
- Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires, Dunken - Ente de Cultura de Tucumán.
- Tossi, M. (2021). *Poéticas de la otredad en la dramaturgia argentina: un estudio comparado de las regiones Patagonia y Noroeste (1983-2008)* [Tesis de doctorado, inédita]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Valentié, M. E. (1998). *De mitos y ritos*. S. M. de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península/Biblos.
- Wunenburger, J-J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

**\*Mauricio Tossi** es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA); Doctor en Letras (orientación Literatura), Magíster y Licenciado en Teatro egresado de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), con estudios de posdoctorado en la Universidad de Alcalá y en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Actualmente, es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA y, a su vez, ejerce como Profesor Titular Ordinario en la Facultad de Comunicación de la Universidad Argentina de la Empresa (UADE). Sus trabajos de investigación abordan los problemas historiográficos y poéticos de la literatura dramática y del teatro argentinos desde una perspectiva comparada e interregional.