

**REPRESENTACIONES IMAGINARIAS  
EN LA DRAMATURGIA ARGENTINA DE LA  
POSTDICTADURA: *CAMINO DE CORNISA*  
DE ALEJANDRO FINZI**

---

**IMAGINARY REPRESENTATIONS IN DRAMA POSTDICTATORSHIP OF  
ARGENTINA: *CAMINO DE CORNISA* BY ALEJANDRO FINZI**

MAURICIO TOSSI\*

*Universidad Nacional de Río Negro/CONICET*

Fecha de recepción: 15 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2013

Fecha de modificación: 29 de mayo de 2013

RESUMEN

Con este artículo nos proponemos indagar en determinados lineamientos poéticos desarrollados en la dramaturgia de la Patagonia Argentina durante los años de la postdictadura. Para lograr este objetivo, tomaremos como eje de estudio las representaciones imaginarias evidenciadas en los textos teatrales del período 1986-2003, y a su vez acotaremos nuestro análisis a un caso testigo: *Camino de cornisa* de Alejandro Finzi.

**PALABRAS CLAVES:** representaciones imaginarias, teatro, postdictadura, Patagonia Argentina, Alejandro Finzi.

ABSTRACT

With this article, we propose to investigate certain guidelines developed poetic drama of Patagonia Argentina during the years of the post-dictatorship. To achieve this goal, we will take as the axis of imaginary representations study evidenced in the texts of the period 1986-2003 and, in turn, delimit our analysis on a test case: *Camino de cornisa* by Alejandro Finzi.

**KEY WORDS:** imaginary representations, drama, postdictatorship, Patagonia Argentina, Alejandro Finzi.

\* Doctor en Letras.Universidad Nacional de Tucumán.

## INTRODUCCIÓN Y DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Desde el regreso a la democracia en el año 1983 y hasta nuestros días, la investigación teatral en la República Argentina ha alcanzado altos niveles de productividad teórica y metodológica, al mismo tiempo que ha intentado debatir —cada vez con mayor rigurosidad— sobre las funciones políticas, poéticas e identitarias de la escena en el nuevo orden sociocultural instaurado. En el eco de estos avances surgen nuevos interrogantes o casos de estudio que merecen la atención de los críticos, historiadores y analistas profesionales. Entre otras cuestiones, por ejemplo, nos referimos al conocimiento exhaustivo de las producciones escénicas y dramáticas marginales o desplazadas (Villegas 25), esto es, aquellas que no se realizan en los campos intelectuales con acumulación de medios de producción y con altos grados de legitimidad cultural. En efecto, asumir las desigualdades regionales en un complejo esquema de país es, en alguna medida, un postulado epistémico operativo con evidentes implicancias políticas en el marco de la postdictadura.

En este contexto, y siguiendo los innegables progresos en materia de estudio de casos (autores, grupos e instituciones), periodizaciones y modelos teóricos alcanzados, buscamos reconocer, explicar y comprender las dramaturgias argentinas de zonas geoculturales no centrales, con el fin de examinar sus modos históricos de creación y sus posicionamientos específicos dentro de redes sociales diferenciables, así como sus vinculaciones con los campos intelectuales hegemónicos. Según los aportes teóricos de Jorge Dubatti, podemos inscribir nuestras indagaciones en las lógicas del teatro comparado, en tanto dicha disciplina investiga los fenómenos escénicos desde problemáticas territoriales diversas, superando los ejercicios reflexivos de “lo nacional” como una unidad o estructura homogénea. Por el contrario, la territorialidad que este campo del saber promueve está sustentada en categorías supranacionales, internacionales y, con especial interés para nuestro trabajo, en el concepto de “intranacional”, formado por distintas áreas o fronteras internas. De este modo, Dubatti señala:

Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. (*Cartografía teatral* 13-14)

Las relaciones y contrastes entre territorialidades<sup>1</sup> configuran “cartografías teatrales”. Así, el comparatismo asume sus problemáticas según distintos registros, ya sean topográficas, diacrónicas y sincrónicas (Dubatti 16).

Por consiguiente, en el presente artículo nos proponemos aportar al estudio de las escenas regionales/no centrales con una investigación sobre las dramaturgias de la Patagonia Argentina puntualmente y formulamos como cartografía la zona del Alto Valle de las provincias de Río Negro y Neuquén. A partir de las producciones teatrales allí realizadas, nos ocuparemos de las representaciones imaginarias y su vínculo con la configuración de un nuevo sujeto democrático durante la denominada fase postdictatorial del “olvido jurídico impuesto” (1986-2003)<sup>2</sup>. De este modo, nos preguntamos: ¿Qué lineamientos poéticos asumieron las dramaturgias patagónicas de la postdictadura en la etapa indicada? ¿Cuál es el vínculo entre imaginación y memoria histórica que estas creaciones artísticas promueven? ¿Existen estrategias poético/tematológicas particulares que permitan bosquejar determinados discursos identitarios? ¿Qué implicaciones sociopolíticas tienen o tuvieron en la región? Para dar respuesta a estos interrogantes tomaremos como bases teórico-metodológicas algunas premisas del teatro comparado, la sociología de la cultura y la hermenéutica teatral.

## LAS REPRESENTACIONES IMAGINARIAS EN LA ESCENA PATAGÓNICA COMO “VEHÍCULOS DE LA MEMORIA”

*Salvo crónicas de viajeros, la literatura que se ha escrito en la Patagonia es literatura fundacional. No hay tradición. No hay modelo. De hecho, en la Patagonia se escribe sobre la nada, sobre una tierra inapresable pero siempre inquietante. Y en esto, creo, radica el desafío. La nada es el desafío.*

Juan Carlos Moisés, “Artes en las márgenes”

1. Por razones de extensión no desarrollamos los fundamentos teóricos propuestos por Jorge Dubatti para la configuración de las “territorialidades”. Sin embargo, es pertinente mencionar que dicha noción implica el desarrollo de los siguientes ejes: territorialidades topográficas, diacrónicas y sincrónicas, y la definición de criterios cualitativos para la formación de “mapas” específicos. Por lo tanto, cuando argumentamos a favor de un estudio intranacional sobre regiones/no centrales, lo hacemos desde la aplicación técnica de estos postulados teórico-metodológicos al teatro patagónico, asumiendo sus diversas complejidades geográficas, culturales y estéticas.
2. Por permanentes presiones y levantamientos militares, en 1986 el gobierno democrático de Raúl Alfonsín dicta las leyes de Punto Final y, un año más tarde, de Obediencia Debida, que implicaron un modo legal de justificar el accionar de los genocidas. Luego, en la década de los noventa, la presidencia de Carlos Menem decreta los indultos a los militares responsables de la dictadura. Con esto, se instaura un amplio descontento popular e inicia un lento proceso de resistencia, hasta el año 2003, cuando el presidente Néstor Kirchner garantiza mediante nuevos decretos del Poder Ejecutivo los juicios a los represores y una innovadora política de Estado sobre los derechos humanos.

Desde mediados de la década de 1980, en los pequeños centros intelectuales de la Patagonia diversos agentes artísticos comenzaron a debatir de manera implícita o explícita sobre el valor de la memoria histórica y su vinculación con los múltiples perfiles culturales que conviven en dicha región. De este modo, en aquel contexto la memoria se convertía en una categoría social de referencia. Un vocero de estos debates es el poeta, dramaturgo y director teatral Juan Carlos Moisés, para quien la Patagonia ha sido entendida en muchos casos como una tierra marginal, vacía, descentrada, lejana y, por lo tanto, olvidada. Sin embargo, estos tópicos imaginarios<sup>3</sup> encierran para el autor una paradoja representacional, pues si bien la Patagonia es el “margen” de cierto centro, opera al mismo tiempo como el “centro” de muchos relatos y desvelos literarios, pictográficos, turísticos, paleontológicos, cinematográficos, etc. (Moisés 6); es decir, es el centro de numerosas y eficaces plataformas simbólicas.

Desde este punto de vista, Moisés aborda de forma implícita o tangencial en sus poesías, obras teatrales y ensayos estéticos el vínculo entre imaginación y memoria regional, pensándolo desde las tensiones entre el centro y la periferia o, fundamentalmente, desde las contradicciones que implican, por un lado, comprender a la Patagonia por su riqueza histórico-turística o por su potencialidad literaria —por ejemplo, demostrada en los textos de Saint-Exupéry, Fernando Pessoa, Herman Melville, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Osvaldo Bayer y muchos otros—; por otro lado, definir a la Patagonia desde una imagen mítica de la “nada”, representada en el viento, el desierto y la estepa, los caminos sin fin, la marginalidad de los pueblos originarios o la vida solitaria de obreros en pueblos fantasmas. En efecto, mediante estas tensiones Moisés nos propone convertir estas paradojas representacionales en la materialidad expresiva del arte y la literatura de la región, es decir, con evidente intertextualidad con la obra de Samuel Beckett<sup>4</sup>, propone indagar en la productividad de la nada y el vacío, haciendo del lenguaje y de la escena un refugio para la memoria.

En este sentido, Moisés asume un posicionamiento estético e ideológico operativo para un dramaturgo patagónico: “En el imaginario de un escritor la memoria tiene un valorpreciado. Pero la memoria no se presenta irreductible al paso del tiempo que agrega o disgrega lo suyo. Es para tener en cuenta lo que dice Alain Robbe-Grillet ‘la

3. Siguiendo los estudios de Wunenburger, entendemos por representaciones imaginarias a “un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de significados propios y figurados” (15).

4. Para conocer en profundidad las intertextualidades beckettianas en la obra de J. C. Moisés, consúltese el artículo “*Desesperando* de Juan Carlos Moisés. La interrelación entre lo absurdo y lo grotesco”.

memoria pertenece a la imaginación'. Forma parte del proceso imaginativo. Aquellas imágenes retornarán para crear nuevas relaciones que lleven a nuevas imágenes" (10). En síntesis, así como la periferia se convierte en un centro, la noción de memoria se torna —desde esta lógica— en una construcción imaginaria que logra contrastar con lo real, es decir, la memoria histórica de la Patagonia "se nos ofrecerá no sólo como relato de la realidad, sino también y fundamentalmente como realidad de la ficción" (13).

Si para el teatrista citado la memoria es la realidad de la ficción, entonces es factible articular estas ideas con los postulados de Paul Ricoeur sobre la "fuerza heurística" de la ficción, esto es, "su capacidad de abrir y desplegar nuevas dimensiones de realidad, gracias a la suspensión de nuestra creencia en una descripción anterior" (204). Por consiguiente, podemos afirmar que al igual que en otros campos artísticos del país, desde el inicio de la democracia las dramaturgias (obras de autor y creaciones colectivas) de artistas patagónicos operan como activos "vehículos de la memoria" (Jelin 37), es decir, como operaciones discursivas y prácticas escénicas con lineamientos poéticos específicos, que evocan y resignifican "huellas" del pasado para redescubrir y reelaborar contradicciones culturales o referentes simbólicos propios y, de este modo, el teatro otorga sentido al hiato entre historia, imaginación y memoria regional.

Basándonos en una recopilación parcial<sup>5</sup> de obras teatrales estrenadas durante los años 1986-2003, en la zona del Alto Valle de Río Negro y Neuquén, planteamos una hipótesis heurística que funciona como motor de esta investigación, y que formulamos del siguiente modo: independientemente de las múltiples propuestas teatrales y lineamientos estéticos de autores, directores y actores, las representaciones imaginarias que sostienen discursos sobre la memoria tienden a una invariable o constante poética, esto es, abordar núcleos temáticos o míticos de la cultura popular<sup>6</sup> patagónica, con el fin de elaborar un "efecto de sentido" sobre el presente histórico y, desde este puente imaginario, dar respuesta a las marcas ominosas de la última dictadura militar y sus proyecciones durante los primeros años de la democracia, esto último asumiendo una permanente tensión entre lo local y lo extranjero, lo propio y lo ajeno, el centro y la periferia.

5. Hasta la fecha hemos recolectado datos de los principales grupos teatrales y autores de las ciudades de Viedma, Cipolletti, S. C. de Bariloche y Villa Regina. Sin embargo, no hemos alcanzado a reconocer la gran cantidad de producciones teatrales desarrolladas durante el período indicado en toda la región, ni en la ciudad de Neuquén; por ello aludimos a la condición parcial de nuestra recolección de documentos y fuentes.

6. Tal como explica Michel de Certeau, entendemos por cultura popular al conjunto de "maneras de hacer" de la gente común respecto de las prácticas dominantes, es decir, una cultura que se fabrica en la cotidianidad y que por su creatividad se difumina en múltiples usos y sentidos (19-35).

En efecto, con la reapertura democrática, los dramaturgos de la Patagonia intensificaron sus experimentaciones escénicas respecto de ciertos núcleos de la cultura popular regional, abordados desde las paradojas ya descritas por el escritor J. C. Moisés, y respondiendo a determinados interrogantes históricos a través de estructuras imaginarias, tales como el “bajo del gualicho”, una versión regional del pacto con el demonio, que el director Hugo Aristimuño<sup>7</sup> abordó en 1986 con su obra *Mari Mari Huinca*, y que asumió como orientación estética para sus trabajos posteriores sobre un “costumbrismo mágico”, en obras tales como: *Aqueronte y Siempresombra*, estrenadas en la ciudad de Viedma en 1988 y 1994 respectivamente. A su vez, otros casos que fortalecen nuestra hipótesis son las permanentes revisiones imaginarias sobre el bandido Bairoletto, un referente clásico de la utopía popular patagónica, en las versiones del citado Hugo Aristimuño con la creación colectiva *Resuellos del viento... ¿Dónde estás Bairoletto?* de 1997, o en el reconocido texto dramático de Alejandro Finzi, *Bairoletto y Germinal*, estrenado en la ciudad de Neuquén en 1996, bajo la dirección de José Luis Valenzuela.

En la misma línea ubicamos las producciones teatrales de la actriz y autora mapuche Luisa Calcumil, con un abordaje singular de los imaginarios araucanos y su diálogo con componentes técnicos de la antropología teatral de Eugenio Barba; en suma, mencionamos las indagaciones historiográficas sobre la identidad cultural en el Alto Valle de Río Negro realizadas por el dramaturgo Juan Raúl Ritchner, por ejemplo, con la obra *El maruchito*, estrenada en 1997 por el “Grupo Nuestramérica” de la ciudad de Villa Regina, un texto que responde a procedimientos del realismo reflexivo argentino con interdiscursividad brechtiana y con aires de familia con el “teatro documento” definido por Peter Weiss. En esta obra se aborda la figura mítico-imaginaria del maruchito, un niño de diez años quien —según la tradición oral y las leyendas locales— fue asesinado por un traperero a principios de la década de 1920, en los caminos desérticos de la Línea Sur de Río Negro. Luego de este suceso trágico, el niño se convirtió en un símbolo de la región, inscrito en prácticas asociadas con la religiosidad popular. Desde esta simbología, el maruchito fue propuesto por Ritchner como una alegoría de las numerosas e injustas “jóvenes muertes” en diversos momentos históricos: desde las revueltas obrero-revolucionarias de principio de siglo XX hasta la desaparición de personas durante el terrorismo de Estado.

En estos casos —y en otros que no indicamos por razones de economía argumentativa—, los agentes teatrales de la región patagónica asumieron el rol de “emprendedores

7. Para conocer y profundizar en las creaciones teatrales de Hugo Aristimuño, consúltese el artículo “Escena y exilio. Una aproximación a la dramaturgia patagónica de la postdictadura”

de la memoria” (Jelin 86), en una fase histórica de imposición jurídica del olvido y desde una zona geocultural que debatía sobre sus centros y sus periferias, sobre el olvido y la “imaginación técnica” frente a la nada. En función del conjunto de obras de autor y de creaciones colectivas recolectadas, seleccionamos para nuestro análisis un caso testigo que nos permite poner en evidencia, explicar y comprender esta singular estrategia poética desarrollada en la región.

**CAMINO DE CORNISA DE ALEJANDRO FINZI:  
LAS REPRESENTACIONES IMAGINARIAS DE “LO FRONTERIZO”  
Y “LO MONSTRUOSO”**

*Mi ficción que ya no es un pacto con la moneda de la credibilidad sino que, cuando la luna abre los ojos para que la noche en la Patagonia no se ahogue, se pregunta, una y otra vez, si es cierto que es imposible decir lo real.*

Alejandro Finzi, *De escénicas y partidas*.

La obra dramática de Alejandro Finzi<sup>8</sup> es, sin lugar a dudas, un claro ejemplo de cómo convertir las tensiones entre memoria e imaginación o centro y periferia en fuerzas heurísticas obrantes. Con un rechazo contundente a que su producción literaria sea categorizada con términos tales como “dramaturgia de provincia” o “teatro del interior”, Finzi ha logrado —desde la “distante” Patagonia— mover el centro, esto último, al escribir y estrenar más de treinta textos teatrales con directo impacto internacional, evidenciado, por un lado, en la traducción de sus piezas al inglés, francés, italiano y portugués, y por otro, en los reiterados montajes escénicos de dichas obras en distintas salas teatrales del país y del extranjero. Estos niveles de legitimación cultural son alcanzados con creaciones dramáticas que, sin abandonar lo temático regional, permiten redescubrir lo real de otras geografías, pero desde lo particular del imaginario patagónico.

8 Alejandro Finzi nació en la ciudad de Buenos Aires en 1951, realizó sus estudios universitarios en Letras en la provincia de Córdoba y, en 1984, se radicó en la ciudad de Neuquén. En 2004 se doctoró en la Université Laval de Québec. Actualmente ejerce como Profesor Titular en Literaturas Europeas, en la Universidad Nacional del Comahue, y es miembro del grupo teatral Río Vivo de Neuquén, ámbito artístico en el que estrenó muchas de sus obras. Entre sus numerosas creaciones dramáticas, podemos mencionar: *Viejos hospitales* (1983), *Molino rojo* (1988), *Aguirre, el Marañón o La leyenda de El Dorado* (1989), *Martín Bresler* (1993), *La piel* (1997), *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry* (1999), *Voto y madrugado* (2002) y *Primavera, 1928* (2007), entre otras. Asimismo, por estas producciones ha recibido múltiples premios y distinciones nacionales e internacionales.

## ESTRUCTURA DEL TEXTO Y LA FICCIÓN

*Camino de cornisa* de Alejandro Finzi es una pieza teatral escrita en 1986 y estrenada en la ciudad de Santa Fe en 1991, con dirección y puesta en escena de María Rosa Pfeiffer. La elección de esta obra se motiva en el año de su escritura, esto es, el inicio de un período de resistencia estética que cuestiona las acciones políticas de impunidad frente al horror de la última dictadura militar, expresado en la imposibilidad jurídica de juzgar a los represores y en la búsqueda de nuevas formas artísticas para asumir lo siniestro. El texto dramático está organizado en un acto único, dividido —según nuestra perspectiva de interpretación— en cinco macrosecuencias escénicas que exponen las principales fuerzas actanciales del relato.

Primero, la acción comienza con la vigilia de un joven soldado argentino del ejército dirigido por el general Julio A. Roca, durante la denominada Conquista del Desierto (1878-1885). Es una secuencia breve, sin diálogos, pero relevante en la estructura ficcional por su función, esto es, dar inicio al mecanismo narrativo de la prolepsis, desarrollada mediante un signo sonoro que anticipará a lo largo de la obra la aparición de un ser inhumano, alado y feroz. Segundo, se muestra la travesía de dos matrimonios burgueses y su chofer en un automóvil *Plymouth*, modelo 38, quienes viajan por la Patagonia desde Buenos Aires en el año 1942, hacia la ciudad de San Carlos de Bariloche para la reapertura de uno de los hoteles de mayor prestigio en Sudamérica, el Llao Llao, un emblema de la oligarquía regional. En esta secuencia, la acción —sin un conflicto determinante— está centrada en el creciente malestar físico de Isabel, frente a la ilusión de los hombres (Enrique y Eduardo) por llegar a su destino, con la pretensión de concretar sus negocios con los extranjeros que visitan el país en el contexto especulativo de la Segunda Guerra Mundial. Tercero, se narra la imposibilidad de continuar el viaje por la ruptura del motor del automóvil y los permanentes actos de abuso de poder que los “señores” ejercen sobre el chofer. A su vez, la enfermedad de Isabel avanza sin explicación racional y se intensifica la presencia, latente y ominosa, del monstruo que dio inicio a la escena, esto último mediante un efecto sonoro que es únicamente percibido por la mujer convaleciente. Cuarto, con los viajantes varados en medio de la “nada”, sin poder continuar su romería, aparece Sebastián, un viejo soldado de la Conquista del Desierto, quien —exiliado en el tiempo y portando un raído fusil *Rémington*— exige, bajo amenaza, que se cumpla la promesa del general Roca de entregar tierras patagónicas a los enrolados en aquella campaña militar. Progresivamente, las incoherentes alusiones de Isabel sobre un ser peligroso y sanguinario que los asecha serán escuchadas por el chofer y Sebastián, conformando nuevas relaciones de oposición entre los personajes. El conflicto de esta secuencia se resuelve con el asesinato de Sebastián por parte de Enrique y Eduardo, y con la reparación del vehículo



a través de una grotesca acción: el chofer coloca su ojo de vidrio en el motor del auto y logran continuar su camino. Quinto, la escena presenta a sus protagonistas en la lejanía del camino y, a su vez, expone el punto final de la prolepsis, esto es, la metamorfosis de Isabel en el mítico Pihuchén —serpiente alada de la cultura mapuche—, quien devora los restos del cadáver de Sebastián y, de este modo, lo revive y transforma en dicho ser bestial.

En función de las cinco macrosecuencias de acción descritas, podemos observar en la obra una estructura ficcional cerrada, por ejemplo, evidenciada en su organización tripartita: prótasis (planteamiento), epítasis (nudo) y catástrofe (desenlace). Asimismo, en otro plano del análisis estructural es pertinente reconocer los aires de familia que *Camino de cornisa* tiene con los componentes poéticos del teatro simbolista canónico. En este sentido, y siguiendo los estudios de Jorge Dubatti, señalaremos algunos de los principales procedimientos simbolistas localizados en el texto, con el objetivo de localizar —a partir de esta base poética— las representaciones imaginarias de “lo fronterizo” y “lo monstruoso”. Al igual que en los modelos poético-teatrales de Maurice Maeterlinck, Finzi —un intelectual dedicado profesionalmente al estudio de las estéticas literarias del siglo XIX<sup>9</sup>— actualiza el uso del símbolo como forma de articular lo empírico con lo inefable o maravilloso. De este modo, el símbolo se convierte en un puente o medio de religación con lo “otro” y promueve la experiencia que el filósofo Rudolf Otto denominó *mysterium tremendum* y *mysterium fascinans* (Dubatti, *Concepciones de teatro* 155), esto es, el horror y la atracción como respuestas paralelas frente a la enunciación hierofánica. En *Camino de cornisa*, el símbolo se manifiesta en la metamorfosis del cuerpo de Isabel al cruzar una frontera o espacio liminal. En este artilugio escénico y dramaturgico se condensan las representaciones imaginarias indicadas como objeto de estudio. Por lo tanto, a continuación indicamos algunas de sus características.

En el nivel narrativo, según Dubatti, la escena simbolista promueve situaciones de pasaje o conexión, de viaje o transformación desde el régimen empírico hacia la alteridad (163). En efecto, en el caso que analizamos, el relato se sostiene en el peligro de estos antihéroes por los misteriosos confines de la Línea Sur rionegrina y en su correlativa metamorfosis, ya sea corporal o espiritual. A nivel de la intriga, sabemos que Isabel comienza a sentirse indispuesta (inicio de su mutación) al cruzar el Río Colorado, punto geográfico que marca la división interna de la Patagonia con otras regiones del país. De este modo, el viaje es para ella un “rito de pasaje”, una ceremonia en la que vivirá en carne propia la ominosa leyenda del Pihuchén, contada por su padre desde niña. Al respecto, dice:

9. Por ejemplo, léase el artículo “Simbolismo, nuevas escrituras teatrales y adaptaciones”.

Isabel: No, escóndanse. Está allí, ya nos ha descubierto, se confunde con el cielo, hasta que el cielo sea un solo pedazo gris y el sol se acabe hundiendo entre las huellas. Porque los caminos no tragan saliva, tragan tierra, y lo que vamos dejando atrás también se convierte en cielo, esos son los caminos del sur, me contaba papá, de tan largos se parecen al agua cuando sube la marea, en el mar. (Finzi, *Tablón de estrellas* 25)

De este modo, la obra —al igual que en sus lineamientos modélicos— presenta una estructura sintáctica de la acción que remite a núcleos mítico-arquetípicos para elaborar su intriga, pero además —como podemos observar en la cita expuesta— dicho anclaje legendario está respaldado en la “belleza verbal”. Esta característica es fundamentada por el propio autor, cuando señala su convicción frente a la poesía teatral, dice: “Me he instalado en esa búsqueda, de modo que el teatro soporte, contenga, desarrolle la palabra poética, porque creo que el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía. No hay otra” (Finzi, *De escénicas y partidas* 7).

Otro fundamento para poner en diálogo esta obra con la tradición simbolista es el uso de la didascalía y su valor escénico, principalmente, al configurar los “mundos sonoros” que el texto y la acción proponen. En la mayoría de las obras de Finzi, el lenguaje sonoro participa activamente en la narración como un actante más del relato. En este texto, el chillido agudo o el aletear del monstruo, la lejanía o cercanía del tren que subraya las connotaciones espaciales de la acción y el ritmo alterado del viento patagónico que rodea los personajes en distintos momentos de la trama, entre otros ejemplos, hacen de la escena un puente para la enunciación de lo inefable u ocluido en ese mágico y a la vez aterrador territorio.

## LOS PERSONAJES: CONTRASTES, *HABITUS* Y FRONTERAS

Según Dubatti (*Concepciones de teatro* 166), en un nivel referencial, el simbolismo intenta poner la lógica de lo visible al servicio de lo invisible, y por ello las obras de esta corriente elaboran distintos órdenes de referencialidad, entre otros, con lo fantástico y lo maravilloso. Con este procedimiento la escena logra un eficaz y notorio contraste con lo empírico o cotidiano, liberándolo de sus reglas mecánicas. Desde esta lógica, entendemos la transformación de Isabel y la aparición de Sebastián como vehículos de opacidad, que permite el surgimiento del misterio o de la incompreensión con sus consecuentes connotaciones imaginarias.

En efecto, esta búsqueda de contrastes entre lo maravillo/ominoso y lo cotidiano/burgués, por un lado, lo utópico/pasado y lo olvidado/presente, por el otro, se expone en la conducta corporal de sus personajes. Por ejemplo, a lo largo de la obra —y de manera persistente— los “señores” Eduardo y Enrique, abogado y arquitecto respectivamente, ensayan discursiva y gestualmente cómo persuadirán a los grandes empresarios extranjeros para conseguir el éxito comercial anhelado. En esos comportamientos subyace un *habitus* de elite que el autor remarca con distintas acciones, desde tomar vino y champagne francés en pleno camino desértico hasta el hospedaje físico sobre el chofer. Estas conductas corporales conviven con la metamorfosis de Isabel, estableciendo una extraña discordancia entre unos y otros. Entonces, frente a la transparente interiorización de lo social/burgués en los cuerpos<sup>10</sup>, Finzi nos propone una apertura a lo monstruoso y asombroso a través de un cuerpo alado, voraz y sanguinario, que despierta cuando roza un límite olvidado; pero a su vez otorga a la acción cierta justicia poética, esto último con la transformación de Sebastián en un nuevo ser. Incluso, esta misma lógica de opuestos puede extenderse a la relación cuerpo/objeto en escena, específicamente, en el gesto grotesco de la pérdida del ojo de cristal del chofer humillado, y su posterior uso como mágico instrumento de reparación del automóvil. Recordemos que el vehículo —un *Plymouth*, modelo 38— consolida el *habitus* de clase burguesa antes indicado, pero aquí subordinado a una lógica fantástica que también lo transfigura. Así, el automóvil del comienzo de escena no será el mismo que retomará su viaje hacia el final de la obra; quizás hallamos aquí un “animismo”<sup>11</sup> inconcluso o no escenificado.

Por lo tanto, en *Camino de cornisa* las fracciones sociales oligárquicas, responsables de la matanza de los pueblos mapuche y tehuelche con la despectiva “Conquista del desierto” y, décadas posteriores, siendo dirigentes activos del pensamiento ultraconservador que dirigió y avaló los distintos procesos dictatoriales del país, confrontan aquí con una lógica fronteriza o liminal, en la que es posible tanto lo mágico como lo siniestro. En otro plano del mismo contraste, hallamos la divergencia entre la utopía del pasado y el olvido en el presente. En este sentido, la aparición de Sebastián en escena denota la figura del exiliado, un referente social importante del período de postdictadura y que, en suma, sintetiza en la obra una determinada representación imaginaria sobre cómo habitar en un margen fronterizo, lábil y sin tiempo. Por ejemplo, en una microsecuencia del relato, Sebastián comparte con las mujeres (Ana e Isabel) su único pasatiempo: leer.

10. Recordemos que para Pierre Bourdieu (1984), los *habitus* son esquemas de acción y percepción que los cuerpos han interiorizado o naturalizado.

11. Recordemos que el “animismo” es otro de los procedimientos convencionales del simbolismo canónico.

De este modo, según él, ante la incansable tarea de cuidar su frontera, la lectura provoca que “la lengua se llena de hongos para conservar la memoria” (40). Dice:

Ana: Apenas si se ven las letras. “No es la muerte lo que yo temo, es ese género de muerte deplorable. Sin el naufragio, la muerte sería para mí poca cosa. Es demasiado para quien cae tocado por la ley de la naturaleza o del hierro, poder reposar, expirando sobre la tierra, nuestro elemento; es demasiado, poder hacer recomendaciones a los prójimos y esperar una tumba, antes que ser fermento para los peces en el mar. ¿Por qué mi castigo lleva tras de sí a inocente...?”

*Eduardo, en un movimiento rapidísimo, logra sujetar a Sebastián, por detrás.* (Finzi, *Tablón de estrellas* 40)

Las utopías e ilusiones de Sebastián —un hombre de palabra que aún espera el cumplimiento de una promesa realizada por un prócer— se difuminan en el olvido y son devoradas sanguinariamente en esa “otra frontera” que mueve sus márgenes, que invade y conquista de forma anacrónica. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Finzi cuando, en una entrevista realizada por Emilia Deffis de Calvo, dice:

Efectivamente, *Camino de cornisa* es una obra que explora lo que habita en la frontera... El gran espacio de la frontera es, entonces, un espacio de intercambio, un espacio alquímico, donde se produce la maravilla. Eso no quiere decir que ese espacio de frontera sea un espacio confortable o porque sea maravilloso es un espacio redimido. No, es un espacio en conflicto. Pero es un espacio donde lo imaginario recobra absolutamente todas las causas perdidas y las recupera para la historia. (Finzi, *De escénicas y partidas* 5)

## IDEAS FINALES

A partir de la cartografía delineada hemos localizado y descrito una estrategia poética específica en la dramaturgia de la Patagonia Argentina durante la postdictadura, esto último al comprender las relaciones entre imaginación y memoria histórica promovidas por el teatro regional. Desde este punto de vista, subrayamos la propuesta del dramaturgo Juan Carlos Moisés, para quien la materialidad expresiva del teatro y la literatura patagónica deben asumir las paradojas representaciones sobre nuestra territorialidad, con el fin de consolidar plataformas simbólicas operativas, que den respuestas a las contradicciones históricas vitales, por ejemplo, las surgidas con la reapertura democrática. Siguiendo esta propuesta estética logramos comparar las producciones teatrales recolectadas parcialmente en la zona del Alto Valle de Río Negro y Neuquén durante los años 1986-2003, y observamos una invariable poética que operó en nuestro trabajo como

hipótesis heurística: el vínculo imaginación y memoria se proyecta en la dramaturgia de la región a través de los núcleos temáticos de la cultura popular, con el objetivo de generar un “efecto de sentido” histórico, en plena tensión entre el centro y la periferia. Así, pudimos afianzar este supuesto con la descripción de casos y con el estudio específico de *Camino de cornisa* de Alejandro Finzi.

A su vez, a través de la obra indicada, localizamos dos representaciones imaginarias puntuales: lo monstruoso y lo fronterizo. Ambas unidades de significación fueron analizadas desde los procedimientos simbolistas utilizados por el autor y, además, reconocimos sus competencias estéticas para construir —desde cierto anacronismo poético— un efecto de sentido sobre el debate de las utopías en el marco de la posdictadura. Desde este punto de vista, la metáfora del “cuerpo monstruoso” cobra fuerza heurística a partir de dos fuentes: a) lo histórico-político evidenciado en el *habitus* de clase que —al confrontar con una lógica inefable, popular y mágica— cuestiona la inminente “metamorfosis” neoliberal de la región, esto es, la oclusión del imaginario socioprodutivo que concebía a la Patagonia como una soberanía estatal-nacional, un inminente cambio a partir de los últimos años de la década de 1980; y b) lo subjetivo expuesto en la conflictiva formación de un nuevo sujeto democrático, a través de representaciones ominosas, o de la visión dolorosa del exilio y la traición social hacia determinados sectores regionales.

Asimismo, la construcción imaginaria de la “frontera” propone un tiempo/espacio “otro”, convocante y alternativo, propicio para negociar nuevas representaciones respecto del centro y la periferia, o del pasado y del presente. Al devenir en un ámbito de confrontación, lo fronterizo deja de ser un falso límite de demarcación y se convierte en un símbolo de apropiación para debatir sobre el olvido, la marginalidad y las persistentes formas de hegemonía. En efecto, la “cornisa” por la que el lector/espectador transita en la obra de Finzi es una metáfora potente que, por un lado, aborda ciertos interrogantes culturales que atraviesan nuestra historia nacional y, de este modo, coopera en la consolidación del teatro patagónico como un eficaz “vehículo de la memoria”; por otro lado, este ideograma podría —sin la intención de caer en reduccionismos— develar algunos posicionamientos intelectuales de Alejandro Finzi en relación con la creación artística y su vínculo con los centros dominantes, pues como ya señalamos para el autor su dramaturgia no es una producción periférica o “regionalista” en un sentido unívoco; por el contrario, su escritura teatral y literaria también podría comprenderse desde la noción de frontera antes enunciada, en la que se yuxtaponen, debaten y negocian distintas tipologías de discursos y representaciones culturales, sin caer en un esencialista “color local”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Trad. Margarita Mizraji. Buenos Aires: Gedisa, 1988. Impreso.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2000. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2008. Impreso.
- . *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.
- Finzi, Alejandro. *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Inteatro, 2003. Impreso.
- . "Simbolismo, nuevas escrituras teatrales y adaptación". *De Shakespeare a Veronese*. Ed. Graciela Díaz Araujo. Buenos Aires: Nueva Generación / Universidad Nacional de Cuyo, 2007. Impreso.
- . *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Moisés, Juan Carlos. "Arte en las márgenes: centro y periferia". *El camarote* 12 (2007): 5-13. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Tossi, Mauricio. "Escena y exilio. Una aproximación a la dramaturgia patagónica de la postdictadura". *La Quila. Cuaderno de historia del teatro* 2. Comp. Mauricio Tossi. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, 2012. Impreso.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*. Trad. Silvia Nora Labado. Buenos Aires: Ediciones del sol, 2003. Impreso.