

HISTORIA DEL TEATRO DE
NEUQUÉN



Universidad Nacional del Comahue

HISTORIA DEL TEATRO DE NEUQUÉN

OSVALDO CALAFATI

educu

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Neuquén - 2014

HISTORIA DEL TEATRO DE NEUQUÉN

Oswaldo Calafati

Calafati, Oswaldo

Historia del teatro de Neuquén. - 2a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2014.

478 p. ; 15x21 cm.

ISBN 978-987-604-379-3

1. Historia del Teatro Argentino. I. Título
CDD 792.098 2

Educo

Director: Luis Alberto Narbona

Dpto. de diseño y producción: Enzo Dante Canale

Dpto. de comunicación y comercialización: Mauricio Carlos Bertuzzi

Corrección: Liliana Falcone

Diseño de tapa: Valeria Laura Calafati

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

© 2014 – **educo** - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio,
sin el permiso expreso de **educo**.



ÍNDICE

Introducción.....	9
Período de constitución (1884-1930).....	13
Subsistema teatral moderno (1930-1985).....	59
Subsistema teatral actual (1985 a nuestros días).....	143
Cronología.....	249
Fuentes primarias.....	349
Bibliografía.....	353
Anexo.....	363

REFLEXIONES A LA SEGUNDA EDICIÓN

Es para mí una profunda satisfacción presentar esta segunda edición de este trabajo iniciado hace años y que, afortunadamente, tuvo tan importantes repercusiones como para hacer necesaria esta nueva presentación, doce años después.

Mientras tanto, gracias a ese primer esfuerzo por difundir algo de la historia del teatro de la provincia del Neuquén, se organizó un grupo de investigación en la Universidad Nacional del Comahue para profundizar y ampliar ese trabajo inicial, asesorado por mí y dirigido por las profesoras Margarita Garrido y Gloria Siracusa.

El trabajo de ese grupo de investigación se ha manifestado ya en cinco Jornadas anuales dedicadas a la difusión y a la investigación académica del teatro neuquino en sus diversas manifestaciones y ha quedado documentado, hasta la fecha, en siete volúmenes que reúnen esos estudios.

Cuando inicié este trabajo, junto con mi esposa, nunca imaginé estas extraordinarias consecuencias. Hubo amplio acuerdo en reconocer a “El huinca blanco” de Olascoaga como un primer texto del teatro neuquino y también hubo coincidencias en la evaluación de la obra de teatristas neuquinos importantes como Nicasio Cavilla y Alicia Fernández Rego así como de otros grupos artísticos. Los

trabajos fueron numerosos y profundos. Este aporte al reconocimiento y a la identificación de elementos esenciales de la cultura neuquina, concretados y elaborados en el más alto nivel académico, todavía está esperando su reconocimiento por las autoridades del área cultural de la provincia.

No podía hacer esta nueva edición sin agregar algo de ese monumental trabajo. Por lo tanto, tengo el placer de presentar aquí una selección de los mismos, hecha por la directora, profesora Margarita Garrido.

INTRODUCCIÓN

He iniciado este trabajo en el año 2001 por encargo del representante neuquino del Instituto Nacional del Teatro, señor Norman Portanko, a quien, a su vez, se lo había solicitado el doctor Osvaldo Pellettieri, Director del Grupo de Estudios del Teatro Argentino y Latinoamericano (GETEA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

El conocido hombre de teatro neuquino, Darío Altomaro, había sugerido que yo podría realizarlo.

Esta historia del teatro de la Provincia del Neuquén integra ahora la Historia del Teatro Argentino en las Provincias, que tiene tres tomos y que es parte, a su vez, de la Historia del Teatro Argentino, con otros siete tomos dedicados al Teatro en Buenos Aires. Esta monumental obra fue emprendida por el GETEA hace ya unos años y es la primera historia del teatro argentino de carácter integral que toma en cuenta la actividad teatral de todo el país.

Luego de varios años de esfuerzos, creemos que hemos llegado a un primer resultado provisional, necesario porque no se había realizado ninguna obra de este tipo para Neuquén hasta este momento.

Agradezco la confianza que han puesto en mí todas estas personas e instituciones y agradezco las colaboraciones,

sugerencias, datos y comentarios que me han dado todos mis amigos y especialmente los doctores Alejandro Finzi y Hugo Luis Sacoccia, que me han alentado continuamente y me han procurado la información que necesitaba.

Pero, en el transcurso de estos años han sido muchas las personas que me han facilitado informaciones y documentos para este trabajo.

Todas ellas están registradas en las fuentes enumeradas al final.

Las reuniones mantenidas en Buenos Aires con los integrantes del GETEA han sido fundamentales para mi orientación teórica general.

Los errores, omisiones y opiniones volcadas en el trabajo deben adjudicarse solamente al autor.

Esta nueva edición, ahora en libro separado, se hace con los auspicios y al apoyo del Club de Cultura Socialista de Neuquén, dirigido por Humberto Zambón, Antonio García y Osvaldo Pellín, a quienes agradezco su confianza.

Dedico este primer resultado a mis alumnos de Historia del Teatro de la Escuela Superior de Bellas Artes del Neuquén, en quienes he puesto mis esfuerzos durante diecisiete años, antes de jubilarme. Y finalmente, todo este trabajo hubiera sido imposible sin el aliento, el afecto y la colaboración continua dada por mi esposa, la profesora Azucena Miriam Ascheri, quien me enseñó a amar a Neuquén y a su gente.

POST SCRIPTUM

Una feliz consecuencia de este primer trabajo ha sido la conformación, en el 2009, en el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades, de la Universidad Nacional del Comahue, de un equipo de investigación sobre las Dramaturgias de la Patagonia Norte, dirigido por las profesoras Margarita Garrido y Gloria Siracusa, que reúne a varios docentes de ese Departamento.

Las profesoras Garrido y Siracusa han solicitado mi asesoramiento para ese trabajo y, de este modo, continúo, de alguna manera, en la frontera de estos conocimientos sobre la cultura regional.

Uno de los primeros y más inmediatos resultados obtenidos por este equipo es haber ampliado la lista de los dramaturgos locales con los aportes de nuevos autores.

Y el otro, es haber empezado por desconocer los límites políticos artificialmente establecidos por el GETEA y haber incluido así a autores y puestas en escena de la vecina provincia de Río Negro, por lo menos los localizados en el Alto Valle.

Lo que ahora nos está haciendo falta, para un panorama real y completo de las dramaturgias de la Patagonia Norte, es una historia del teatro de Río Negro, mucho más antiguo y prolífico que el neuquino.

Cumplida esa tarea, tendremos una idea más precisa del extraordinario desarrollo de esta actividad artística en esta importante región argentina que es la Patagonia Norte.

Las profesoras Garrido y Siracusa han promovido la realización de unas Jornadas sobre este tema en la UNC. Las primeras se llevaron a cabo el año pasado, con un gran éxito de ponencias y afluencia de teatristas regionales.

Para este año también se ha programado esta actividad, que esperamos tenga la trascendencia e importancia que tuvieron el año pasado.

Es para mí una gran alegría y orgullo haber alentado en algo toda esta importante actividad académica para valorar a los olvidados hombres realizadores de la cultura local.

Oswaldo Calafati
Neuquén, agosto del 2010

1. PERÍODO DE CONSTITUCIÓN (c. 1884-1930)

1.1. Consideraciones generales

Se ha adoptado este período propuesto por Osvaldo Pellettieri en diversos trabajos (por ejemplo en Pellettieri, editor, 1992), ya que consideramos que a pesar de no encontrar en la historia del teatro de Neuquén, de un modo definido y claro, el sistema teatral descrito por dicho autor, ni los subsistemas incluidos en el mismo, se han podido identificar manifestaciones, especialmente de recepción y circulación del teatro de Buenos Aires, en las pocas obras dramáticas escritas por autores de la región que se aproximan a los sistemas mencionados por el mismo, con los retrasos conocidos en provincias, que oscilan entre los cinco y los diez años con respecto a Buenos Aires, en los comienzos del siglo XX.

1.2. El contexto de la época

En estos años se sucedieron los hechos más importantes que configuraron a la región, hasta la etapa del país conocida como la de sustitución de importaciones, pasando por la etapa agroexportadora (1860-1930), con sus ciclos de la lana (hasta 1914), su ciclo de la alfalfa (hasta 1930) y el comienzo del ciclo de la fruticultura (del 30 al 57) (Macchi de Barion, 1984).

Si recurrimos a textos recientes, cada vez más ilustrativos, como la antología dirigida por Schneier-Madanes (1998), en el artículo redactado por César Vapnarsky, el más importante

investigador del ex Centro de Estudios Urbanos y Regionales, referido a la evolución de la demografía y de los asentamientos humanos y en el mapa adjunto, podemos observar que la región que incumbe a nuestra historia, desde el punto de vista concreto del poblamiento y de la instalación de pueblos y ciudades, es una franja interprovincial que abarca el Alto Valle de Río Negro y Neuquén, desde la ciudad de General Roca hasta Plaza Huincul y Cutral Có -llegando hasta Zapala- y la región de los lagos, desde Junín de los Andes hasta Esquel, ya en la provincia de Chubut. Nos limitaremos a la provincia de Neuquén.

En ese espacio geográfico y humano, en el que vamos a incluir algunos pueblos del norte neuquino, que en la actualidad ya están condenados al ostracismo, se desarrolló una importante operación militar de apropiación e integración de tierras fronterizas al país imaginado por la generación del 80, conocida como la Conquista del Desierto, desde el comienzo de las hostilidades, desde 1879 hasta 1883, en que la “población indígena” que ocupaba ese “desierto” fue definitivamente vencida, diezmada y sojuzgada.

Justamente, el 16 de octubre de 1884, por la Ley N° 1.532, se crearon los Territorios Nacionales de La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego, que antes integraban la amplia y remota Gobernación de la Patagonia.

El coronel Manuel José Olascoaga fue designado, por su activa participación en la operación militar, especialmente como topógrafo a fines de 1884, primer Gobernador del Territorio de Neuquén hasta 1891. Y, con mirada más de estrategia que de poblador, fundó el pueblo de Ñorquín y luego el de Chos Malal en 1887 en el norte neuquino, con la intención de desarrollar un *hinterland* que se conectara con Cuyo y sirviera de eventual contención a las pretensiones

chilenas en esa región, que llegaron a su máxima tensión al finalizar el siglo. Con estas ideas le pareció muy oportuno hacer de Chos Malal la capital del nuevo territorio, propuesta que quedó concretada en 1888. Esta decisión alentó a comerciantes y pobladores de tal manera que podemos afirmar que esa localidad vivió unos pocos años de gran confianza en el porvenir.

Estas expectativas fueron frustradas por el gobernador Carlos Bouquet Roldán, que trasladó la capital en 1904 al paraje denominado La Confluencia, un verdadero arenal valorizado por la llegada de la línea del Ferrocarril Sur, luego de la construcción del puente interprovincial.

Con este acontecimiento, en la actualidad muy debatido entre los neuquinos (Lator, 2004; Aranda, 2004), surge la ciudad de Neuquén, que se fue expandiendo gracias a la inmigración interna y externa, ya que arribaron importantes contingentes de italianos, españoles, judíos y sirio-libaneses.

1.2.1. Chos Malal

Los textos espectaculares teatrales se comenzaron a realizar a fines del siglo XIX en lo que ahora es la provincia del Neuquén, en la localidad de Chos Malal.

Los ejércitos del general Julio Argentino Roca continuaron su expedición (bajo el mando de Conrado Villegas) hacia Nahuel Huapi desde 1881 hasta 1883 y en 1887 se asentaron en Ñorquín, establecida como capital de la Gobernación de la Patagonia. Un año después, el coronel Manuel José Olascoaga, como ya lo indicamos, designó a Chos Malal como la nueva capital.

Esa localidad, ubicada a unos 400 kms hacia el noroeste de Neuquén Capital, tenía en 1894, fecha en que hemos podido rastrear las primeras manifestaciones culturales gracias a un

periódico que se publicaba allí, unos 634 habitantes, en un 90% de origen chileno. Ese año se efectuó un censo nacional cuyas cifras se dieron a conocer al año siguiente. La totalidad del territorio neuquino, dividido en cinco departamentos, tenía 14.518 habitantes, mientras que el total del país ostentaba unos 3.900.000.

1.2.2. ¿El primer dramaturgo neuquino?

Afortunadamente, gracias a una donación efectuada por la profesora Teresa Arriaga de Valero, se dispone en la Biblioteca Patagónica de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional del Comahue (en adelante UNC) de dos de las obras teatrales escritas por el coronel Olascoaga, probablemente, en el período en que estuvo en esta región, ya que él había nacido el 26 de octubre de 1835 en Mendoza, provincia en la que también falleció en septiembre de 1911, luego de desarrollar una amplia actividad como ingeniero militar, especialmente en las Comisiones de Límites con Chile, con Bolivia y en el Chaco.

Olascoaga era un militar con muchas inquietudes culturales, que quedaron registradas en una autobiografía dada a conocer por su hijo Laurentino en una edición de 1911, (Olascoaga, 1911) y por varios historiadores actuales (Maida de Minolfi, 1983 y otros).

En esa autobiografía se mencionan, como de su autoría, seis obras teatrales más siete obras de ficción, diez obras topográficas, geográficas y tácticas y una biografía, además de cuatro mapas y veintinueve cuadros pintados al óleo.

De sus obras de ficción mencionaremos: *Misterios argentinos*, Santiago de Chile, 1866; *Juan Cuello*, folletín, 1873; *El club de las damas*, novela histórica, San Fernando, 1903; *Criollos históricos*, folletín, Mendoza, 1909; *Un porteño revolucionario*, cuento histórico, s/f.

Con el seudónimo de “Mapuche”: *El brujo de la cordillera. Crónica de las depredaciones de indios y aliados en las poblaciones australes de Buenos Aires y demás provincias*: Buenos Aires, 1895, y *El sargento Claro o la guerra con Chile*, novela histórica, Buenos Aires, 1898.

Las obras teatrales mencionadas en su biografía son las siguientes:

1899: *El huinca blanco*, drama musical histórico en cuatro actos.

1903: *Facundo*, drama en verso en cuatro actos.

s./f. : *Patria*, drama en verso en cuatro actos.

s./f. : *El gran reformador*, comedia en dos actos.

s./f. : *Crispín*, comedia en un acto.

s./f. : *El gobierno de los locos*, comedia en dos actos.

Es evidente que Olascoaga participaba de los ideales de la generación del 80. Confiaba en el desarrollo de la civilización y del progreso en oposición a lo que entendía como la barbarie, especialmente la encarnada por Juan Manuel de Rosas y por Facundo Quiroga y en la polarización finisecular de ciudad-campo y catolicismo-superstición.

Escribe *El huinca blanco* a dieciséis años de la finalización de la conquista del desierto y encontramos en esta obra casi todos los tópicos del relato indigenista analizados por Mosejko de Costa (1994), es decir, “...un proceso de manipulación tendiente a que el enunciario se convierta en agente de transformación en el campo social” (pág. 39).

A pesar de que no disponemos de la obra *Patria*, el análisis de las dos obras rescatadas nos da un panorama amplio de esta primera textualidad teatral neuquina.

Tanto en *El huinca blanco* como en *Facundo*, el enunciador se dirige, implícitamente perlocutivo a un enunciario a quien persuade, amplia y didácticamente, de la necesidad imperiosa

de cambiar el exotexto salvaje, inmoral, por medio de una serie de actos heroicos, valientes y éticos (desde el punto de vista marcadamente cristiano).

En la primera obra, editada en Buenos Aires en 1899, se propone una exaltada apología de la evangelización española en 1554, en la época de la conquista del Arauco por los españoles a la orden de Pedro de Valdivia.

Es evidente el esfuerzo de eufemización y mitificación histórica de la “conquista del desierto” retro trayendo esa presunta epopeya hacia la época de la conquista española y creando un héroe humano-angélico que vence en todas las batallas a los pampas y a los mapuches, rodeado de un blanco fulgor resplandeciente (tanto él como su caballo) que hace huir despavoridos a sus contrincantes. De inmediato, este fantástico personaje recuerda la última proeza post-mortem del Cid Campeador, cuyo cadáver su buen criado Gil Díaz montó, con todos sus pertrechos guerreros, en su caballo Babieca, con la Tizona en la diestra, y lanzó contra el rey moro Búcar, junto con cuatrocientos fidalgos.

“Setenta mil caballeros/ les pareció que llegaban,/ todos blancos como nieve,/ y uno que los asombraba,/ más crecido que ninguno,/ en blanco caballo andaba,/ cruz colorada en el pecho,/ en su mano señal blanca;/ la espada semeja fuego/ con que a los moros llagaba./ gran mortandad face en ellos,/ fuyendo van que no aguardan.” (Anónimo, 1999, 162-66)

Para que no queden dudas del evidente intertexto, Olascoaga anota que “los guerreros cristianos exhiben cruces rojas en sus petos (...)”.

El destinador y el destinatario de la acción es “(...) un gran Rey de la tierra, que a todos nos manda, (...) procede en lo humano, imponiendo a todos los hombres de la tierra el culto

de la Majestad de quien recibe su poder (...)”, es decir, el monarca español católico, jefe máximo de los caballeros cristianos, comandados por el Huinca Blanco, empeñados no sólo en la conquista militar, sino en una exaltada evangelización apostólica en el Sur del Virreinato entre los nativos pampeanos y araucanos.

En los cuatro actos, el sujeto de la acción es el Huinca Blanco que persigue, humanamente enamorado, a Yancaliv, hija del viejo y gran guerrero pampeano Yancahuenu, quien está consternado porque cree haber perdido en batalla a su hijo, el fiero guerrero Lautaro.

La obra, subtitulada “drama musical”, tiene varias didascalias que indican la intervención de coros cristianos e indígenas, intercaladas con algunos “¡tuttis!” operísticos.

Los oponentes de este melodrama están representados por una hechicera mapuche, una “matchi”, prometida de Lautaro; por un jefe indio que se opone a la invasión cristiana, Cayulef; algunas hordas de indios que aparecen y desaparecen y unos diabólicos duendes (perimuntos) que surgen en una gruta mágica.

Los ayudantes son un misionero y un lego franciscanos que salvan y curan a Yancaliv y terminan por bautizar y convertir a ella, a su padre Yancahuenu y a su hermano Lautaro (salvado milagrosamente por el Huinca Blanco).

La obra está plagada de topónimos y de supuestas transcripciones mapuches, lo que pretende crear un verosímil exótico y extraño.

La intriga cumple con las reglas del melodrama: la pareja imposible Huinca Blanco-Yancaliv; el encuentro personal, en donde se declaran su mutuo amor; el monólogo patético de la india con el Chucaco, un pajarito, al que confiesa su amor y la resolución del conflicto a través de una pareja que une la fe, la

esperanza, la caridad y la gallardía católicas con la superstición, el fatalismo de una raza en extinción y el consiguiente odio y rencor cobarde de los naturales. Esa resolución era también imposible y el abrupto final trágico, en que todos mueren, así lo deja en claro.

En definitiva, un melodrama de concepción rígida y maniquea que acompaña, en ese fin de siglo XIX, las obras de Esteban Echeverría, Estanislao Zeballos, Ricardo Rojas y Lucio V. Mansilla, en sus esfuerzos por contraponer civilización y barbarie.

Estos elementos se continúan en la obra *Facundo*, también impresa en Buenos Aires en 1903.

Más de medio siglo después de la clásica obra de Sarmiento del mismo título y tema, Olascoaga escribe un drama en verso cuya destinadora y destinataria es la sociedad organizada a través de la honra, la dignidad y la cultura. En este caso, el sujeto es Santos Pérez, el matador de Juan Facundo Quiroga y su presunta historia, es decir, la causa de su firme determinación por eliminar al famoso caudillo riojano. Olascoaga, fiel a su generación, tiende un velo de dignidad sobre Santos Pérez, cuyo objeto del deseo es la virtuosa y bella Severa Villafañe, a la que debe defender de los ataques libidinosos de Facundo. Uno de sus ayudantes es la madre de Severa, la valerosa y también virtuosa doña Juana, que había perdido a su esposo a manos de Facundo y teme ahora por su hija, a quien esconde en un convento ante la invasión de la Rioja por el caudillo. Los otros ayudantes son la abadesa del convento y los serranos maltratados por Facundo. En este caso, hay un final feliz, ya que el tirano es muerto por Pérez en Barranca Yaco y Severa, que había enloquecido, recupera la razón y es felizmente recibida por su prometido y por su madre.

En esta obra, Olascoaga muestra su veta crítica cuando Teresa, una humilde niña del pueblo, comenta irónicamente las hipocresías de la “gente bien” de la época, timorata y humillada por estos feroces caudillos.

No tenemos ninguna constancia de que estas obras hayan sido representadas en Neuquén o en alguna otra parte del país. Sin embargo, nos pareció de interés mencionarlas, porque creemos que integran un sistema con las obras que posteriormente escribió Gregorio Álvarez, reconocido polígrafo neuquino, a las que nos referiremos más adelante.

1.2.3. Camprodón en Chos Malal

Es probable que algunos grupos de zarzuela hayan llegado a Chos Malal desde Cuyo, centro importante y paso obligado hacia Chile. Pero no tenemos evidencia cierta de esta versión.

En 1894, se creó un club social en la intersección de las calles Sarmiento y Belgrano. En esa esquina, frente a la primera plaza principal del pueblo, la Plaza San Martín, se levantó el precario edificio donde funcionó la primera escuela del Territorio. A media cuadra, por Belgrano, se construyó la iglesia y, por 25 de Mayo, siempre en torno a la plaza, se levantó la antigua Casa de Gobierno. Por la otra calle que rodea a la plaza, se levantó el famoso Torreón, donde ahora funciona el Museo. Este primitivo centro de Chos Malal está ubicado en las barrancas frente al río Curi Leuvú.

Algunos de los integrantes de ese primer club social representaron ese año de 1894 el drama musical romántico *Lola o flor de un día* del catalán Francisco Camprodón y Lafont (1816-1870), exitosa obra que se difundió a comienzos del siglo XX en Buenos Aires y en el resto de Hispanoamérica.

Camprodón fue uno de los creadores de la zarzuela (de las que escribió unas quince) entre 1853 y 1865. *Flor de un día* de

1851 es el primero de los cinco dramas que escribió y se lo recuerda como basado en sus primeros amores con la mencionada Lola. En fin, un verdadero modelo de romanticismo popular. La puesta se concretó en el salón (¿o en el patio?) de la mencionada escuela que comenzó a funcionar en esos años. Una versión, que no hemos podido documentar, menciona que participaron de esta representación el entonces gobernador, teniente coronel Franklin Rawson, su esposa Blanca, el señor Moisés Ramírez y el carpintero Ramón Molina.

En esa misma precaria escuela, para las fiestas mayas del año siguiente, un grupo de alumnos recitaron en público varias poesías, como *El inválido* y *El bien y*, en una función de teatro improvisado, interpretaron un diálogo –*La caridad*– y una leyenda fantástica en un acto y en verso: *El ángel de la salvación*. En el diario de la época se mencionan los alumnos Julia de Castro, Alfredo y Manuel de Castro, Ricardo Gatica, Emperatriz Ortiz, Antonina Cantero y Antonio Della Chá. Estas fiestas culminaron con un coro del *wals del Caballero de la Gracia*, de *La Gran Vía*, revista de Pérez y González, Chueca y Valverde, que se representará completa recién en 1902.

Hemos podido confirmar que se representó en 1897, siempre en la misma escuela, en su totalidad, el mencionado drama *Flor de un día*, para las fiestas julias por un grupo de adultos vocacionales. Esta información apareció en varios números del quincenario “Neuquén”, donde se puede seguir las vicisitudes de los preparativos. El ahora ya más organizado conjunto de aficionados estaba integrado por Matilde C. de Sarmiento (Lola), Napoleón Goitía (Marqués), Manuelita Álvarez (Juana), Tránsito Álvarez (Barón), Moisés Ramírez (Juan), Apolinario Rodríguez (Diego) y Tomás Acevedo Pereira (Capitán). Cabe destacar las opiniones del periodista

con respecto a la preparación de estos noveles actores. Elogia la memoria y buena declamación de las damas y la insuficiencia de los jóvenes actores masculinos. ¿Apreciación de conoedor o simple gentileza con las damas? Esta obra fue ofrecida como un agasajo de los vecinos notables para despedir al gobernador Rawson, que finalizaba su mandato.

En 1900, se representó la comedia en un acto *Enrique, el envidioso*, con la actuación de Gregorio Álvarez, entonces un niño, y *El ángel de la salvación*, leyenda árabe en un acto, ya mencionada.

Dos años después, se integra otro grupo teatral en un local ubicado en la esquina de las calles 25 de Mayo y Pío Gardín, siempre frente a la plaza, en donde ofrecieron un sainete del que no ha quedado el nombre.

La Gran Vía

En ese mismo año, 1902, se registra la puesta completa de la importante revista *La gran Vía*, de Felipe Pérez y González, Federico Chueca y Francisco Valverde.

Esta obra fue estrenada en Madrid en 1886, en Buenos Aires en 1889, y en 1890, en Concepción (Chile) y se trata de una revista difusora de la utopía del progreso incesante que comentaba, con gran optimismo, la construcción de la conocida avenida central de Madrid, y que, cuando la obra se representó en Buenos Aires, se transformó en una apología de la Avenida de Mayo, que une simbólicamente los poderes del gobierno democrático, la Casa Rosada con el Palacio del Congreso. Pero también incluía comentarios mordaces con respecto a la política del momento, como las obras de la época *Don Quijote en Buenos Aires* de Eduardo Cojo (1885); *De paseo por Buenos Aires*, de López de Gomara (1890) y *Ensalada criolla* de Enrique de María (1898) (Ordaz,1994).

¿Por qué los primeros pobladores de la incipiente localidad de Chos Malal podrían haber elegido esta obra? Creemos que la misma satisfacía ampliamente el horizonte de expectativas de ese momento, fuertemente alimentado con un imaginario de progreso, de pujanza y de bienestar futuros al alcance de la mano. Muchos de ellos eran pioneros que estaban construyendo duramente su “lugar en el mundo”. Se identificaban con las maravillas futuristas bosquejadas por la obra.

Por esa misma época, además, se integra un grupo teatral vocacional que se instala en un local todavía existente como museo. Ya hemos mencionado la participación en obritas escolares y en *La gran Vía* del futuro doctor Gregorio Álvarez, ilustre historiador neuquino.

La actividad vocacional en Chos Malal registró en 1918 la construcción del club Chos Malal por el señor Alfonso Lembo, donde se levantó un precario escenario y se organizó un “cuadro filodramático” dirigido por Manuel Corujo, que fue seguido en esa responsabilidad por el cónsul chileno Goldemberg Godoy. Ocho integrantes formaban ese conjunto: Pedro Alvarez, Berta Schouabs, Julio Della Cha, Virginia Della Cha, Vicente Colombino, Rosita Echeverry de Itzigsohn, Ernesto Mones Ruiz y Rosita Colombino de Giacomini. Representaron obras como *Veraneando en Zapallar*, escrita en 1915 por el dramaturgo chileno Eduardo Valenzuela Olivos (Rela, 1960), un *Vía Crucis* muy emotivo y recordado por los vecinos (¿de José Ruiz Huidobro?) y las ya muy conocidas *M’hijo el dotor* y *Barranca abajo* de Florencio Sánchez. Por otra parte, desde 1919, el elenco chileno de los hermanos Sarmiento registran viajes a Chos Malal todos los veranos hasta 1922.

1.2.4. El placer de la música

En el horizonte de expectativas de la incipiente burguesía de esa primera población neuquina, figuraba el placer de la música como una manifestación artística destacada y su identificación con las sencillas puestas en escena era de tipo admirativo. Hemos visto cómo se esforzaban por reproducir, en esos arenales, lo que flotaba aún en la memoria como espectáculos notables en Buenos Aires o en Madrid. Se nota la influencia de la ópera y de la opereta romántica italiana, así como de los sainetes y las zarzuelas españolas.

Hubo un gran esfuerzo por combatir la soledad y las adversas condiciones climáticas en esa zona de la cordillera y por construir un pequeño ambiente considerado *culto*, de acuerdo a las concepciones de la época.

Por ejemplo, Manuel José Olascoaga (hijo) recuerda (Álvarez, 1988) que su padre, el coronel Olascoaga, llevó a Chos Malal el primer piano al entonces Territorio y que, con ese instrumento, con dos guitarras, un violín y “un acordeón desvencijado” formaban, con Luis Dewey, Sergio Toledo y otros vecinos, una pequeña y modesta orquesta “como única expansión a nuestros ánimos (...)”. Y agrega: “(...) y siendo que no lo hacemos tan mal y tenemos un repertorio de valsos, polkas, mazurcas, shottis, habaneras, marchas, etc., cuando queremos atronar más, hacemos que algunos de los concurrentes tomen cucharas y al son de castañuelas nos acompañen, y entonces... ¡Chos Malal se viene al suelo!”

Este amor por la música lo demostró también el gobernador Olascoaga al traer de Santiago de Chile a un barítono de ópera italiano, Aquiles Mazzola, a quien convenció para que creara una banda de música en Chos Malal. Mazzola se esforzó durante seis años, desde 1886 a 1891, en enseñar los rudimentos de la música a quince

aprendices oriundos de la zona, agentes de policía sin ninguna instrucción. Tuvo éxito. Esa banda pudo tocar piezas del repertorio popular y cosas más complejas como el Himno Nacional y la marcha de *Aída* y Mazzola pudo lucirse cantando algunos trozos clásicos del arte lírico en las fiestas más solemnes del pueblo. Pero cuando el segundo gobernador, general Sócrates Anaya, se hizo cargo de su puesto en enero de 1892, suprimió ese incipiente grupo musical. Mazzola permaneció en Chos Malal a pesar de todo y falleció allí, años después.

Cuando el coronel Franklin Rawson sucedió a Anaya, en enero de 1893, resolvió formar una nueva banda y, a fines de 1894, trajo a once músicos elegidos de distintas bandas militares, encabezados por Nicolás Díaz -de la banda del Regimiento 1º de Artillería, la mejor del Ejército Argentino-. Se reclutaron doce aprendices que fueron sometidos a un metódico entrenamiento que dio como fruto una banda que llegó a ser notable, con Díaz como director. Esa banda fue memorable y reconocida por los visitantes que pasaron por Chos Malal, como el perito Moreno en su viaje de Mendoza a Nahuel Huapi (1896). Dicha banda ofrecía conciertos todos los domingos en la plaza San Martín de acuerdo a un programa que aprobaba el gobernador en persona.

Desgraciadamente, la misma se disolvió en 1899, cuando su director fue designado a cargo de la banda del Regimiento de Artillería de Costas en Puerto Belgrano. Pero en marzo de ese mismo año, se trasladó a Chos Malal el Regimiento 7º de Caballería desde la guarnición de General Roca. Ese cuerpo trajo al pueblo una banda con algunos instrumentos más que los de las usuales fanfarrias de las armas montadas y permaneció allí hasta fines de 1903, en que se la destinó a

Concordia, Entre Ríos. Esa fue la última banda que tuvo Chos Malal (Dewey, Luis F. en Álvarez, 1988).

Esta referencia a la música pública de Chos Malal nos informa que esa ciudad neuquina tuvo banda musical desde 1886 hasta 1903 con un breve paréntesis de un año, el de 1892. Esto podría explicar cómo se pudo concretar la representación del drama *Flor de un día* y de la revista *La gran Vía* con los recursos musicales disponibles en cada caso, teniendo en cuenta que esas presentaciones adquirirían características oficiales a pesar de tener un origen privado.

1.2.5. Un intento de reconstrucción de las puestas en escena

Por lo precario de las locaciones y por lo primitivo de estas primeras puestas neuquinas, de las que no tenemos dibujos, prolijas descripciones ni fotografías, sólo podemos aventurar que las mismas se hacían al aire libre, preferentemente en los patios de las escuelas y de los primeros clubes sociales o en la misma plaza San Martín. Seguramente, se levantaba un tablado y se pintaba una tela como único decorado. No hay que descartar el uso de trastos sólidos y de practicables en un espacio romántico, muy colorido, cargado de cosas, que sugería mundos lejanos, pintorescos o futuristas. El vestuario naturalista o fantástico debió tener una gran importancia, especialmente para las novatas actrices.

No podemos dejar de mencionar que aunque la actividad vernácula teatral en Chos Malal continuó hasta nuestros días, el abrupto traslado de la capital del territorio a la ciudad de Neuquén, en el año 1904, fue un duro golpe en el desarrollo de esa apartada población neuquina y eso afectó también a su actividad cultural en general.

1.3. Neuquén Capital

1.3.1. El contexto social

A pesar de que el asentamiento humano radicado en lo que se denominaba “La Confluencia” era muy escaso y no se incorporó como población organizada hasta bien entrado el siglo, posiblemente hasta 1930, rápidamente, como ya lo hemos adelantado, esta incipiente ciudad se va integrando al resto del Alto Valle y fue asimilando todas las innovaciones y su poderoso capital humano hasta transformarse en la ciudad regional de la Patagonia Norte que es en la actualidad.

Carlos Bouquet Roldán, designado gobernador el 21 de julio de 1903, comenzó con sus funciones el 2 de septiembre y luego de un engorroso trámite trasladó la capital a la Confluencia el 12 de septiembre de 1904.

La instalación del equipo gubernamental ese año significó la apertura de oficinas públicas de distinto tipo y el desarrollo de un comercio de productos y servicios. Es decir, el origen de la lenta, pero sostenida constitución de una burocracia y de una burguesía comercial típicamente provincial, con la necesaria fundación de establecimientos educacionales y de sociedades de inmigrantes, especialmente españoles, italianos y sirio-libaneses.

Lo sucedió Eduardo Elordi, quien ocupó el cargo de gobernador desde 1906 hasta 1918. Un decreto del Poder Ejecutivo Nacional de 1916 asignó al Territorio de Neuquén los departamentos de General Roca y El Cuy, del vecino Territorio de Río Negro. Como el tiempo pasó sin que el Congreso convalidara ese decreto y dados los inconvenientes que fueron surgiendo (había variado la jurisdicción policial y no la judicial) se dispuso por otro decreto del 20 de mayo de 1918 que los mencionados departamentos volvieran a la jurisdicción de Río Negro.

Se sucedieron los gobernadores siguientes: el teniente coronel Francisco D. Denis (1919-1925) que completa las obras de regadío y electrificación del alto Valle; el doctor Agustín J. Battilana (1925), quien es reemplazado en 1926 por Pedro Antonio Moreno hasta 1929. Lo sigue el coronel Ernesto Mastropiedra (1930-1932) y luego el coronel Carlos H. Rodríguez, quien se desempeñó desde 1932 hasta 1934, concretándose en su gestión la fundación de la localidad de Cutral C6 y el proyecto y la construcción del puente carretero entre Neuqu6n y Cipolletti, monumental obra inaugurada el 20 de febrero de 1937, durante la gobernaci6n del coronel Enrique R. Pilotto, quien asumi6 en 1934 y gobern6 hasta 1943.

El per6odo que nos interesa, de acuerdo a los economistas, es el del ciclo de la alfalfa, de 1914 a 1930, y el de la fruticultura minifundista intensiva, desde 1930 hasta 1957.

Surgieron las aglomeraciones poblacionales, cercanas a Neuqu6n, de Cipolletti, General Roca, Allen, Cinco Saltos, Villa Regina, Ingeniero Huergo, Barda del Medio y, finalmente, se consolid6 un "6rea metropolitana" que incorpor6 a Centenario, Plottier y Contraalmirante Cordero.

1.3.2. El primitivo teatro de Neuqu6n capital

Varios locales se fueron acondicionando para exhibir las novedades de espect6culos como el cinemat6grafo, primero con un proyector a kerosene en 1904 y luego con un proyector el6ctrico en 1911. Esto se hizo en locales como el Bar Argentino, el sal6n del Hotel Confluencia, tambi6n con servicio de bar y confiter6a o el Hotel Nacional.

El primer conjunto teatral de la ciudad de Neuqu6n se organiz6 en 1907, se llamaba Centro Iris o Iris¹ y estaba bajo la

¹ Hemos tenido noticias de un "Ateneo Iris" en el barrio de La Boca, en Buenos Aires, organizado en 1884 por socialistas italianos.

dirección de Evaristo Santamaría, uno de los dos hermanos a quienes se les debe los primeros esfuerzos por representar teatro en esta ciudad. Parece cierto que este primer conjunto estaba integrado por empleados del Ferrocarril Sud. Pusieron en escena cuatro o cinco obras, pero no se conocen los títulos ni el lugar.

Con el tiempo, ha madurado en nosotros la fuerte convicción de que este Centro era de inspiración socialista. La acción y la influencia de los socialistas en la cultura del Alto Valle se fue desarrollando desde comienzo del siglo y alcanzó su apogeo en la década del 30, cuando gobernaron en el municipio neuquino (Prislei, 2001).

A este conjunto se asociaron algunos escritores como José Luis Elordi, Amalia Caraza, Abel Chaneton y Eduardo Talero, que practicaban teatro leído y se conectaban con grupos interesados por el teatro del Club Atlético Independiente. El 25 de mayo de 1909, se reunieron para leer una serie de monólogos y poemas, junto con Ricardo Plunquet, Concepción Iribas y Ernesto Zerbino. Los mismos celebraron el quinto aniversario de Neuquén capital con la puesta en escena del juguete cómico *Parada y fonda* del asturiano Vital Aza y la comedia *Basta de suegros*, en un acto. Elordi, sobrino del gobernador, recitó *El temulento*, otra breve comedia.

Desde 1910 y hasta 1913, se representaron obras de teatro al aire libre en el Club Independiente.

Además del Club Independiente, se fundó el Club Pacífico, entidad que reunía preferentemente a los ferroviarios y a los empleados del correo y era, por lo tanto, más representativa de los estratos sociales más humildes.

El Club Independiente, en cambio, aglutinaba a la incipiente burguesía formada por los comerciantes más prósperos, los empleados públicos, los chacareros más emprendedores y más

vinculados con los exportadores, además de los bancarios y los docentes. De este grupo social surgió la inquietud de organizar un conjunto de “teatro culto”, de teatro burgués, en el sentido de Bourdieu, que fue el que tuvo la trayectoria más extensa y organizada de toda la provincia.

El Centro Cultural Iris fue fundado formalmente en 1911 por los trabajadores del Ferrocarril Sud. Este Centro socialista puso en escena varias obras, pero se han perdido sus títulos.

En julio de 1912, Felipe Santamaría, familiar del anterior, retomó lo que había quedado del conjunto del Centro Iris y comenzó a organizar el importante y duradero grupo Arte y Progreso que interpretó de nuevo la comedia *Parada y fonda* de Vital Aza y una comedia de Manuel Matosas, *A primera sangre*.

Ángel Edelman (1991) en sus *Recuerdos territorianos*, editado por primera vez en 1914, menciona la organización de un centro recreativo denominado Juventud de Neuquén, del que habían participado él mismo, Manuel Juez, Samuel Edelman, Antonio Fernández Garro y otros. Habrían ofrecido una obra en tres actos, pero no se ha encontrado el título. Es importante que el propio Edelman haya reconocido que este trabajo es continuado por los actores de Arte y Progreso que, en noviembre de ese mismo año, ofrecieron la comedia *De tren a tren* de Joaquín Dicenta, el entremés en un acto *El ojito derecho* de los hermanos Álvarez Quintero, el juguete cómico *Roncar despierto* de Emilio Pozo de Rosales, *La conquista de Méjico* de Joaquín Abati, *El teniente cura* de Julián Romea y la ya mencionada comedia de Matosas *A primera sangre*, además de *Las joyas de la casa*, *Alto el fuego* y *El contrabando* de Carzo y Barrero y Jackson Cortés. En su mayoría, comedias españolas reideras o relacionadas con el conflicto bélico europeo.

La actividad del conjunto de Felipe Santamaría se consolidó a partir del año 1915. Ese año, el periódico *Neuquén*

de Chaneton hace una amplia cobertura de la tarea del grupo, que ahora aparece patrocinado por la “Sociedad Italiana XX Settembre”, presidida por el señor José Fava, fundador del conservatorio musical Clementi y dueño del salón teatro San Martín, inaugurado en agosto de 1919.

La agrupación Arte y Progreso actuó en 1915 a beneficio de la Cruz Roja italiana, con la finalidad de recaudar fondos para las víctimas de la Primera Guerra Mundial. Disponía de la única orquesta existente en Neuquén en ese entonces y actuaba en el salón de actos del Colegio Nacional y en el Hotel Confluencia. Integraban esa agrupación, además de Santamaría, las señoras Vidal, Palazón y Natalia Gatti y los señores Manuel Dalmau, Leonardo García, Fernández, Juan Alegre, Moryllón, J. García, Gavazzi, Nordeström, Pérez, Iglesias, Valero, Herce y la señora Francisca Gil de Echeverría, conocida como “doña Paca”, que luego animó el primer conjunto teatral de Zapala. El maquinista y el escenógrafo eran Polidio Canessa y Luis Cazeaux, lo que nos indica seriedad y especialización en las puestas en escena. Más de diez familias concurrían asiduamente a estos espectáculos, muy elogiados.

La actividad del conjunto Arte y Progreso fue de una gran importancia para la tradición teatral vocacional neuquina. Su posición progresista en favor de la paz y su actividad continuada y tesonera por varios años, sólo será igualada y superada por el grupo Amancay, que surgió también en el Club Independiente.

En ocasión de comentar la constitución del grupo, en el diario “Neuquén” de Abel Chaneton, el periodista (seguramente Cesáreo Fernández) expone la función que debe cumplir el mencionado conjunto de teatro vocacional:

“(...) debe ponerse especial cuidado en la selección de las obras, estribando en ello lo esencial para el logro del lema ‘Arte para el Pueblo’.

Si no se pierde de vista el principio de que la escena es una cátedra de alta crítica social persiguiendo el fin de influir en los modos de pensar y en la orientación de las costumbres, encarrilándolas hacia superiores etapas evolutivas, bien podemos afirmar que estamos de parabienes con la laudable actividad del grupo de jóvenes que se han lanzado a la tarea de hacer teatro (...)” (“Neuquén”, Año VII, Nº 683, 24/05/1915, p. 3)

Al hacer un comentario de la “premiere” en el diario “Río Negro”, el mismo cronista se deshizo en elogios de una manera que es difícil de encontrar en los comentarios teatrales de esa época, en general bastante escuetos y pobres.

“Con un brillante éxito bajo todos los puntos de vista inició su vida artística y social la agrupación “Arte y Progreso”. La velada del sábado deja en la población un grato recuerdo. Un lleno completo significó las simpatías generales hacia los que sacrificando tiempo y energía se empeñan en hacer obra de renovación social por medio del teatro. El señor Cesáreo Fernández al hacer la presentación (...) en períodos sintéticos demostró lo que el arte significa desde las más remotas edades hasta nuestros días, sirviendo al progreso, tanto en las sencillas costumbres familiares como en las relaciones infinitamente complicadas de la vida internacional. Apeló a los sentimientos de todos para que las chismografías no se interpusiesen en los intereses comunes, ayudando por todos los medios la eficaz y desinteresada labor del Sr. Santamaría, de los aficionados que lo secundaban y de las dos señoras que daban un ejemplo a las mujeres colaborando en las tablas con su eficiente labor artística. Los prejuicios con respecto a la acción social de la mujer

desaparecen, debiendo alternar con el hombre en las diversas manifestaciones del orden espiritual. El aplauso pedido para todos no fue regateado como tampoco lo será el apoyo calmoso y decidido (...)" ("Río Negro" del 12/07/1915).

Continúan comentarios con respecto a la hilaridad provocada por las piezas, a lo adecuado de las interpretaciones y elogiando al escenógrafo y al maquinista. En la edición del 06/09/1915, del mismo periódico, se comenta el esfuerzo que hace la agrupación por ofrecer "arte popular" y elogia:

"(...) la obra educativa emprendida por estos jóvenes y por las señoras, ofreciendo inocentes diversiones y esparcimientos espirituales que no proporcionan la 'carpeta' de las pestilentes trastiendas del mostrador, donde se derrochan energías y dinero o donde avaramente se cuenta el centavo dejado por el ebrio o por el hambriento necesitado.

Ésos no necesitan arte, ni lo vislumbran, ni el progreso los ahoga, los arrincona contra la bordalesa o contra el sucio cuero de oveja. Bien es verdad que esos jóvenes de Arte y Progreso no cuentan con ellos para nada. Son valores negativos. Marcado retraimiento que se nota contra todo lo que se aleja del negocio o lo que tiende a modificar costumbres amorales."

Al año siguiente, un cuadro filodramático neuquino no identificado por el periódico "Río Negro", de Roca, debuta en un centro recreativo que existía en la localidad de Allen. En ese centro ya habían actuado varios cuadros filodramáticos rionegrinos. Podemos hipotetizar que, en este caso, se trataba del grupo de Santamaría.²

² Aquí debemos dejar sentada nuestra duda con respecto a la interpretación efectuada por el equipo del profesor Masés con respecto al grupo "Arte y Progreso", que no debe confundirse con el cuadro "Arte y Cultura", que mencionamos más

Numerosas compañías cómico-dramáticas, de operetas y zarzuelas, filodramáticas y de la segunda sección de los circos, se presentan en Neuquén -entre 1915 y 1930- en giras que abarcan el Alto Valle, desde General Roca hasta Zapala. Esta actividad disminuye hacia 1930, en coincidencia con la crisis de esa época en todas las grandes ciudades y con la aparición de los distribuidores de cine nacional y, especialmente, norteamericano (Diago, 2000).

Existía en Neuquén en 1919 una actividad filodramática muy difundida en el resto del Alto Valle y en el país. En la inauguración de un Centro Obrero, de tendencia socialista, que ofrecía funciones teatrales con un cuadro filodramático denominado Arte y Cultura, se ponen en escena obritas de propaganda política expresa. Se realizó una función exitosa en octubre, finalizada con un baile. Se ofrecieron las obras *La mamá política* de Miguel Ramos Carrión y el drama *Lorenzo* de Joaquín Dicenta. En junio del mismo año, el periodista socialista español Cesáreo Fernández había ofrecido una conferencia y las autoridades policiales, alertadas, lo habían acusado de violar la ley de Seguridad Social, vigente en esos años para controlar la propaganda socialista y anarquista, considerada disolvente y subversiva.

Fernández, periodista del diario "Neuquén" de Chaneton, fue citado a declarar y su diario, así como el diario "Río Negro" de Fernando Emilio Rajneri, denunciaron una persecución a la libertad de expresión. Este conflicto no pasó a mayores y las funciones de teatro no fueron molestadas, por lo que se ofreció otra función en noviembre. El Centro Obrero

abajo. A pesar de haber sido presentado en su primera función por Cesáreo Fernández, reconocido socialista, dependían del Club Independiente, en donde había ferroviarios, como en el Club Pacífico.

neuquino se transformó en Centro Socialista y fue saludado por su homónimo de General Roca, en Río Negro.

Es importante mencionar que los conjuntos filodramáticos socialistas y anarquistas menudeaban en la región. Un ejemplo, citado por Varga (Varga, 2000, 12) y comentado por el diario "Río Negro" en 1921, fue la actuación del grupo Floreal, con la dirección de Z.A. Toñuso y la participación de los "compañeros" Sara Castro, Emiliana de Marco, Gumersindo Burriel, Angel Castaño, Pedro Larraz, M. Méndez, Rogelio Rivero, Domingo Romero, Mariano Rubio, Eugenio Sanmartín, H. Trapalié y Tomás Viñuelas, los que debutaron en General Roca el 05/11/1921 con las obras *Una limosna, por Dios, Para eso paga y Roncar despierto*. El diario "Río Negro" los elogia y a fines de noviembre de ese mismo año se trasladaron a Allen, una localidad rionegrina equidistante de Neuquén y General Roca, para realizar un mitin socialista, en cuya apertura dictó una conferencia el "compañero" Siberiano Domínguez, de Bahía Blanca. Luego, el conjunto Floreal representó *Las coyundas* de Alfredo Bayer y *Robo en despoblado* de Vital Aza y Miguel Ramos Carrión. Su repertorio incluía, además, las piezas *Primero de mayo* y *Sin patria* de Piettro Gori, *Juan José* de Joaquín Dicenta, *Las campanas* de Julio Sánchez Gardel, *El pobre gaucho* de Ernesto Nocera y *Los hombres de la ribera* de López y Azcona, que representaron en actos parecidos hasta 1926. Como se puede apreciar, la mayoría eran obras libertarias (Golluscio de Montoya, 1996). El gobernador rionegrino envió a la policía para evitar el acto principal que se realizó en la plaza central de Allen. Pero los obreros no pudieron ser disuadidos y la conferencia se efectuó, así como las representaciones, por la noche, aunque unos desconocidos agredieron a los actores y a los espectadores a tiros de revólver y fueron repelidos también

con armas de fuego por parte de los congregados. No hubo, sin embargo, que lamentar víctimas.

La censura del teatro político -ejercida debido a las protestas generadas por los fusilamientos de obreros en Santa Cruz, de 1921 y 1922- continuó hasta 1937, en que la obra *Tierra baja* de Angel Guimerá no pudo ser representada por un grupo de aficionados de General Roca porque había sido auspiciada por una comisión de “Amigos de la República Española” (Varga, 2000,24).

Un centro teatral denominado Los Unidos se organizó en Neuquén en 1926 y estrenó en el salón del Hotel Confluencia *El conventillo*, una de las obras de Florencio Sánchez.

Tres años después, en 1929, hay información de que el actor Antonio Altemir dirigió *La malquerida* de Jacinto Benavente en el local de un cine del “bajo” neuquino que ya no existe. Los actores que colaboraron con Altemir fueron Juan Valero, Charin, Delgado, Sara Guerra y las señoritas Claro y Acosta, como informa la señora María Teresa García de Val en una carta a Emilio Saraco.

Arturo Pérez, integrante del grupo Amancay, buscando información histórica sobre el teatro en la ciudad de Neuquén, entrevistó en diciembre del 2004 a la señora María Mercedes de los Desamparados López Giménez, de 82 años, quien le refirió que en 1937, cuando se inauguró el Teatro Español, actuó como protagonista de la obra *El cabo Rivero* de Alberto Vacarezza, con un grupo que no tenía nombre y que ensayaba en La Fraternidad. La señora recordó que la obra era antirrosista y que un año después, en 1938, se hizo una película con ese argumento bajo la dirección de Miguel Coronato Paz y el protagonismo de Enrique Muiño. Pudimos verificar estos asertos y ubicar la obra, estrenada en Buenos Aires en 1928, que integra, junto con otras obras parecidas de

temática antirrosista, lo que algunos autores denominaron “dramones históricos” en comparación con los “dramones gauchescos” escritos como sainetes, como *El chiripá rojo* de Enrique García Velloso o *Fuego federal* de Agustín Fontanella (Marco-Posadas-Speroni y Vignolo, 1974).

Como la señora López Jiménez mencionó que ensayaban en La Fraternidad, podríamos deducir que el conjunto del que formaba parte era una continuación del Centro Iris o del grupo Arte y Progreso que dirigía Felipe Santamaría. La misma, también manifestó: “(...) después actué, en un sketch, con (Antonio) Altemir, que era el dueño del Hotel Limay”.

Tenemos, en estos años, la versión de otro dramaturgo neuquino, el señor José Fava, ya mencionado como músico y empresario. Según Gregorio Álvarez, Fava, junto con el ingeniero Luis D. Mailhet, habría escrito una obra titulada *El sueño del Dr. Jark*,

“(...) comedia que fue exhibida repetidas veces y gustó al público que fuera a escucharla. Escribieron otras obras, que no se publicaron, cuyos argumentos fueron adaptados al cine. Tuvimos oportunidad de escuchar diversas composiciones musicales que forman parte de estas obras teatrales y, por cierto, las encontramos muy agradables.” (Álvarez, 1988)

Desgraciadamente, hasta ahora, no hemos podido localizar estas obras ni confirmar fehacientemente que hayan sido representadas.

Hay informaciones entrecruzadas sobre las actividades teatrales en 1936. El trabajo de Amore (Amore, 1994) no es precisamente confiable, tanto por su desorganización como por su falta de rigor documental. Él menciona la existencia de hasta tres grupos teatrales en la ciudad de Neuquén. Destaca a un señor Jossia, a un señor Juan García y hasta a un grupo

autotitulado Teatro Libre, pero no hay documentación sobre esas versiones.

Una carta de la señora García del Val a Emilio Saraco confirma un breve comentario del profesor Polito Belmonte (Polito Belmonte, 2002, 6-11).



Nicasio Cavilla (1946)

Se refiere a que la Comisión Directiva del Club Independiente invitó a un grupo de socios a formar un grupo teatral vocacional para hacer representaciones y festivales a beneficio del club y de otras instituciones. Se organizó ese grupo, dirigido por Angel Spinelli y Ernesto Mones Ruiz, y lo integraron, en principio, María H. de Pita, Raquel Beauchinol y Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo, familiar de Patricio Piñeiro Sorondo, uno de los fundadores de la localidad rionegrina de Allen. Este grupo actuó desde 1938 hasta 1941, pero no disponemos de las obras que habrían puesto en escena. De cualquier manera, éste es el núcleo inicial de la Agrupación

Amancay, que tendrá un papel muy importante para el teatro neuquino desde 1940.

1.3.3. Obras representadas por compañías y conjuntos filodramáticos en gira

No se han registrado visitas o giras de grandes personalidades del teatro de Buenos Aires, que comenzaron a llegar en la década del 40. Como concluye Varga en su obra pionera, pero muy centrada solamente en la ciudad de General Roca: “Aclaremos que no arribaban a estos lugares compañías encabezadas por los hermanos Podestá, Luis Arata, Roberto Casaux, Enrique de Rosas, Eva Franco, Muiño-Alippi, Angelina Pagano, Florencio Parravicini, Camila Quiroga, los Ratti, Orfilia Rico, etc., cuyos nombres, algunos idolatrados, centelleaban en las marquesinas de los teatros de la calle Corrientes (Apolo, Cómico, Nacional, Politeama, Smart, etc.) (...) Eran compañías de dramas, comedias, zarzuelas y operetas que venían de Buenos Aires, algunas de ellas bajo el rótulo- que abonaría su reputación- de españolas, pero que no registraban actuaciones en la metrópoli, o que, por lo menos, no dejaron huellas periodísticas y aún sus figuras centrales no aparecen hoy en las prolijas carpetas de recortes de diarios conservados en las bibliotecas teatrales (...)” (Varga, 2000, 28-29).

El repertorio era el que se ofrecía en esos años en Buenos Aires con un fuerte predominio de zarzuelas, sainetes y piezas cortas en un acto, de origen nacional.

Considerando que la información obtenida es parcial -dado el estado de los archivos y la dificultad de localizar las fuentes- puede ser tratada, por lo menos, como una muestra representativa al azar. Hemos compilado en estos cincuenta años, doscientos ochenta obras teatrales representadas por

conjuntos en gira y por grupos teatrales locales. De estas obras, ciento dieciocho son argentinas (42%), sesenta y nueve españolas (24%), quince italianas (6%) y setenta y ocho de otro origen o no identificadas (28%). En este último grupo, si bien grande, figuran obras cortas, en un acto, de tipo cómicas, que abundaban en esa época y que tenían un valor eminentemente recreativo.

Nos parece innecesario volver a enumerar los conjuntos y las obras representadas, ya que estos grupos eran pasajeros y los movía, además de un gran esfuerzo y tesón por su profesión para animarse a venir a estos parajes desérticos, tanto desde el punto de vista natural como desde el punto de vista demográfico, la necesidad de obtener algunos ingresos, aunque los suponemos bastante modestos.

Acostumbraban a enviar un representante comercial que estudiaba previamente el posible mercado, organizando la publicidad y suscribiendo entradas de abono. Solían venir con un repertorio más bien extenso, de manera de poder representarlo en unas dos semanas, más o menos. Incluían de siete a doce obras, algunas musicalizadas. En muchas oportunidades no las representaban completas sino que ofrecían fragmentos o adaptaciones bastante cuestionables.

Actuaban en los espacios más insólitos y con los medios más modestos. En una época en que todavía no se habían construido edificios teatrales específicos (Neuquén tiene un solo edificio construido especialmente para la actividad teatral en Zapala, desde 1973), estas compañías actuaban en los mismos lugares que utilizaban los grupos vocacionales, es decir, en salones restaurantes de los hoteles, confiterías, bares, o en los salones de las sociedades de españoles e italianos y en las instalaciones de clubes deportivos. En muchos pueblitos se

usaban los salones de las municipalidades o los patios y aulas mayores de escuelas o institutos de enseñanza.

Cuando intentamos imaginar o interrogar a algunos sobrevivientes de esos tiempos acerca de los recursos escénicos, la pobreza y la escasez se hacen patentes. Como lo afirma el dramaturgo Alejandro Finzi, neuquino por adopción, “El teatro patagónico es un verdadero teatro pobre, que se hace con alambres y palitos...”. Y esta situación sigue, en muchos casos, siendo vigente.

Es probable que las compañías en gira hayan arribado al Alto Valle empujadas por la crisis teatral porteña del año 30 (Diago, 2000). También es casi seguro que, en Buenos Aires, La Plata o Bahía Blanca, recorrían circuitos secundarios, así como en el resto de las poblaciones de la provincia de Buenos Aires. De todos modos esa misma crisis acabó por hacerlos desaparecer definitivamente.

En estos visitantes notamos un repertorio más español que el elegido por los conjuntos locales, más proclives a optar por lo que se ofrecía más recientemente en Buenos Aires. Abundaban las compañías de zarzuelas y comedias.

Queremos hacer una mención especial de la entrevista que pudimos realizar personalmente, cuando trabajábamos como periodistas de espectáculos para el diario “Río Negro”, el 29 de marzo de 1974, en la agencia de Neuquén de ese medio de prensa.

Entrevistamos, en esa oportunidad, al conocido actor Juan A. Bono, integrante del conjunto filodramático “Los Chiripitiflaúuticos”, que visitó Neuquén en 1916. En una larga conversación, Bono nos contó que no eran profesionales del teatro en sentido estricto ya que cada uno tenía su profesión específica u oficio (él era, por ejemplo, herrero). Con un gran esfuerzo, todos colaboraban en el armado de los elementos

necesarios para actuar y salían de gira una o dos veces por año. En este caso había conocido en Bahía Blanca al señor Nicolás Cardarelli, dueño de un hotel de Neuquén. “Cardarelli rompió paredes, puso unos tirantes y armó un escenario forrado con una tela roja. Y en ese tablado ofrecimos quince obras en quince días”- nos confió Bono. Lo trataron muy bien; conoció al periodista Abel Chaneton, al gobernador Elordi, al jefe de policía Adalberto Staubs y a otros ilustres neuquinos. En esa oportunidad ofrecieron el típico repertorio que Lemos enumeró para esos conjuntos (Lemos, 1965), es decir: *Los mirasoles* y *La montaña de las brujas*” de Sánchez Gardel y *El distinguido ciudadano* de Saldías y Casariego, entre otras. Este es un testimonio de primera mano de la actividad de los conjuntos filodramáticos en las provincias.

1.3.4. La “crisis del año 30” en la región

Nel Diago ha descripto muy certeramente la crisis que se manifestó en 1930 en la producción teatral de la ciudad de Buenos Aires (Diago, 2000). Algo de este análisis ya lo habían adelantado Marco y otros (Marco y otros, 1975) cuando explicaron la decadencia del sainete en esos años por la “migración” del personal ocupado en esa incipiente industria del espectáculo argentina hacia el trabajo ofrecido por los nuevos medios de comunicación que comenzaron a desarrollarse en esa capital, como los negocios de la radio, la novel industria cinematográfica y el “teatro comercial de la calle Corrientes”.

La cuestión planteada, que requeriría más investigación, es la del impacto del cada vez más importante campo de la gran producción (en el sentido de Bourdieu) sobre el campo de la producción restringida, casi artesanal, del sainete finisecular que floreció hasta ese año.

Es decir, la avasallante aparición de la industria del espectáculo, primero simplemente, como mera importadora de la producción extranjera, especialmente norteamericana, y luego como productora local, con la instalación de las redes de emisoras radiales y el surgimiento de la industria cinematográfica, limita esta producción artesanal, por lo menos con las características con las que se había impuesto hasta ese momento.

Esto no se contradice con la “migración” no sólo de los teatristas sino también de algunos de los temas, los estilos y los productos típicos del país (como el tango y sus “estrellas”) hacia los nuevos medios de comunicación.

Al margen de estas disquisiciones teóricas, lo cierto es que hacia 1930, también se manifestó esa crisis en la región, con una notable disminución de las giras mencionadas realizadas por conjuntos teatrales de la capital. Y esto también afectó a la incipiente producción de los grupos vocacionales locales.

Varga lo comenta en su trabajo que, justamente, llega hasta esos años (Varga, 2000). Este autor y notas del diario “Río Negro” informan que en los primeros meses de 1930 se estableció en General Roca una distribuidora de la empresa productora de películas Metro Goldwin Mayer, con jurisdicción desde Río Colorado hasta Zapala, a cargo de Juan Godio. Además, en julio de ese mismo año, las empresas distribuidoras de las productoras Artistas Unidos y Paramount Films establecieron una agencia distribuidora en Cipolletti para todo el Alto Valle.

La radio AM LU5, de la cadena de radiodifusión RADES (Red Argentina de Emisoras Splendid), que integraba varias provincias, comenzó a emitir sus programas en Neuquén en 1945.

Como lo documenta la historia de las teorías sobre los medios de comunicación masiva, hubo una primera etapa, de

experimentación y de perfeccionamiento de las nuevas técnicas, que podemos caracterizar como “utópica” ya que algunos intelectuales interpretaron estas revolucionarias innovaciones como la posibilidad de difusión y ampliación progresiva de la cultura en toda la población, sin distinción de clases ni de jerarquías. Es decir, se interpretó la decadencia de la elitista “alta cultura aristocrática” como el triunfo de una especie de “democratización cultural” (Calafati, 2000). Este punto de vista explica el interés que despertaron los nuevos medios en los artistas del espectáculo, como el grupo “Amancay”, que finalmente declinó amargamente esa empresa o el caso especial de Jorge Edelman, que adoptó los beneficios de la difusión de la radio pero a costa de la estandarización del texto espectacular, adaptándolo a los requerimientos de un público con menores exigencias.

En el periódico “Río Negro” de la época han quedado documentadas estas expectativas y también las críticas que comenzaban a surgir con respecto a “los contenidos” emitidos por los nuevos medios. Se decía que la radio era “una cloaca” que estaba formando “una generación mental inferior, al competir con diarios y revistas”, mientras los cines comienzan a proyectar, en las hipnóticas salas oscuras, las maravillas de las grandes producciones de la primera época del cine sonoro. Con respecto al cine, la acogida de los diarios fue excelente, porque estuvo asociada con una gran profusión de avisos de propaganda pagos, junto con la provisión gratuita, por parte de las distribuidoras, de los comentarios de los estrenos, siempre exóticos y cargados de historias sobre los nuevos divos de la pantalla. Una breve descripción de la cartelera da una idea de lo fantástico que habrá sido, para los habitantes de este desierto sureño, este nuevo entretenimiento, tan atractivo, justamente, para combatir la monotonía de esa vida cotidiana.

Se proyectaban, por ejemplo, *Ninotchka* (1939) de Lubitsch, con Greta Garbo; *En el frente* (1939) de Pabst; *En el corazón de Borneo*; *King-Kong* (1933); *La calle de la paz* (1917), con Charles Chaplin y *La Venus rubia* (1932) de Sternberg, con Marlene Dietrich. Se destaca la propaganda que publicaban los diarios, que estrenaban “clichés” importados con gran despliegue de fotos y dibujos (raros y costosos en esa época) en sus páginas.

Los anarquistas y socialistas, así como los republicanos españoles, también recurrieron a las películas para difundir sus ideas.

Y en los diarios, se comenzaban a conocer, también las críticas a “los vicios de la cinematografía, el teatro y las radios nacionales”, como las de Enrique González Tuñón, así como algunos proyectos de “broadcastings educativos” y “oficinas de cinematografía escolar” (Río Negro, 06/02/1930).

La otra actividad que hizo disminuir el interés por el teatro en la región fue el auge de los clubes deportivos y del fútbol en particular. Si bien en estas provincias del sur la actividad no alcanzó la comercialización a la que llegó en Buenos Aires, los cuadros deportivos empezaron a enfervorizar a los valletanos, que consolidaron una red muy fuerte de este deporte que, en definitiva, es otra vertiente de la industria del espectáculo. Esto también es mencionado por Varga.

1.4. Zapala

La localidad de Zapala, ubicada a unos 200 km de Neuquén Capital, se remonta a 1888, pero se puede decir que comenzó a desarrollarse a partir de 1913, con el loteo del pueblo y cuando la línea del ferrocarril llegó a la ciudad y la transformó en punta de riel y en zona de entrecruzamiento central de toda la provincia.

Por ese motivo, Zapala es una ciudad de paso obligatorio para todos los que necesiten dirigirse tanto al norte, hacia Las Lajas, Loncopué, Ñorquín, Copahue, Andacollo, Chos Malal, como hacia el sur, la zona de Los Lagos.

No es extraño, por lo tanto, que a partir de la llegada del tren, encontremos a la señora Francisca Gil de Echeverría, “doña Paca” -ya mencionada como formando parte del conjunto neuquino Arte y Progreso- como propietaria del Hotel Zapala, en cuyo salón principal se habrían organizado un sin fin de actividades culturales, desde bailes, casamientos, reuniones sociales en general, hasta representaciones teatrales.



Doña Paca (1950)

Tenemos que esperar hasta 1920 para asistir a la creación del grupo Juventud Unida, en actividad hasta 1940. El mismo estaba integrado, además de “doña Paca”, por Iluminado

Sánchez, Rómulo Purita, Alberto y Enrique Zingoni y María Grandi, con la dirección de Luis Monti y Luis Ferreira. Entre las obras puestas por este conjunto podemos mencionar: *No hay suegra como la mía* de Marcos Bronenberg, *Ilusiones del viejo y de la vieja* de Juan Villalba y Hermido Braga y *Ganarse la vida* de Pedro Eugenio Pico.

El mismo grupo teatral representó en 1924 en el Hotel Zapala la comedia *La honra de los hombres* de Jacinto Benavente y los juguetes cómicos *Noche de luna y Ganarse la vida* de Pedro E. Pico con la dirección de Luis Monti y la actuación de “doña Paca”, Isabel Palma, Rosa Erdozain, Pedro Erdozain, Carlos Cechik, Pedro Butazzi, Alejandro Gil Echeguren, María Grandi, Benita e Isabel Erdozain y Carlos Galperín.

El 20 de septiembre de 1926, otro conjunto teatral representó el drama *Jesús Nazareno* de Enrique García Velloso, en conmemoración del aniversario del triunfo de las tropas italianas sobre el Papa, en 1870, con veinte actores en escena, entre los que figuraba Elías Sapag, futuro senador de la provincia y hermano del gobernador Felipe Sapag.

Se realizaron unas veladas teatrales en Zapala en el Club Deportivo-Cultural de la Juventud el 23 y 24 de abril de 1927. Volvemos a encontrar al conjunto teatral Juventud Unida con la dirección de Luis Monti y Mauricio Yanquelevich en un gran reparto con la consabida actuación de la señora Gil de Echeverría en las comedias *El pasado vuelve* de Eduardo Zamacois; *La muerte de un vivo* de Julio..., *Toda una vida* de Carlos Martínez Payva; *Como la espuma* de Eugenio L. Tulasne y Federico Gentiluomo; *La honra de los hombres* de Jacinto Benavente y *La falsa huella* de R. Villarán.

1.5. Plaza Huincul-Cutral Có

A diferencia de las otras localidades importantes neuquinas, creadas por razones estratégicas o políticas, Plaza Huincul y Cutral Có, separadas por escasos tres kilómetros, surgieron de un modo espontáneo, por presión del asentamiento poblacional generado por los obreros y empleados de YPF, desde que se descubrió allí una importante cuenca petrolífera, en 1918.

Una objetiva y desgarradora investigación de los orígenes de estas localidades (Palacios y Paris, en Bandieri y otros, 1993, 320-331) destaca lo precario del asentamiento primitivo, dentro del octógono de 5 kms de radio que ocupó YPF tomando como centro el pozo N° 1 y la manera en que fueron expulsados esos primeros pobladores, sospechados de sabotaje por un incendio, transportados en un camión y arrojados “como animales” en medio de los médanos en el paraje conocido muy pronto como “Barrio Peligroso”, sin agua, corriente eléctrica ni ningún servicio esencial. Ese “Barrio Peligroso” fue el núcleo de Cutral Có que creció de tal manera que obligó a las autoridades territorianas a su inauguración oficial en 1933. Las comisiones de “amigos del pueblo”, de “pro-escuela Pueblo Nuevo” y “vecinal pro-obras públicas” convirtieron al paraje en un lugar medianamente habitable, entre 1934 y 1935, cuando se le asignó oficialmente el nombre de Cutral-Có y se autorizó una Comisión de Fomento.

En esta esforzada población, que llegó a ser la segunda en importancia en toda la provincia, por sus más de 1.000 habitantes, cuyos avatares narra tan emotivamente Saade (Saade, 1986) se constituyeron varias instituciones de vecinos, lideradas por los hermanos Elías y Felipe Sapag, que tendrían, años después, una participación tan importante en la vida

institucional de la provincia, como fundadores, entre otros, del Movimiento Popular Neuquino.

Saade narra la creación del Centro Cultural Deportivo Cutral C6, en 1940, con su biblioteca, sus aulas (por deterioro de las de la Escuela Nacional N6 119) y sus comisiones de ajedrez, de f6tbol y, tambi6n, de teatro.

En 1941, se realiz6 la primera "velada teatral" en el Sal6n Sapag, con una obra de B. y Martignone titulada *Cascabelito*. El conjunto de actores, dirigido por Graco Pineau, estaba integrado por Julia Radonich, Dora Zalvide, Elba Paganini, David Carlisky, Jos6 Silvestein, Pedro Whilmiro Challiol, Juan Ferrera, Francisco Ambrosio y Jorge Churrar6n.

El peri6dico "La Cordillera", de Neuqu6n, editado por Angel Edelman, elogi6 la funci6n de esta manera:

"Un brillante 6xito art6stico y de p6blico constituy6 la velada teatral que el Centro Cultural y Deportivo Cutral C6 llev6 a cabo el s6bado 10 del corriente, en otro aspecto de los prop6sitos de superaci6n que 6l mismo se ha impuesto y que ya se ha consignado(...) En una sala repleta de p6blico, entre el cual se notaba la presencia de numerosas familias (...) etc."

Saade se extiende en una evaluaci6n minuciosa (rara de encontrar, para 6sta 6poca) de la interpretaci6n de los personajes por los actores. Elogia a Julia Radonich en su rol principal:

"(...) fue una felic6sima interpretaci6n hecha con cari6o, con concepto claro de la situaci6n que al mismo impone la obra y la acci6n del protagonista, sencillez, soltura y naturalidad. La labor realizada, en su rol, por esta aficionada, ha constituido una revelaci6n, permitiendo apreciar en ella valores art6sticos positivos."

Conceptos similares se desarrollan para el resto del elenco, mencionándose también "...la música de fondo, a cargo de Germán Abadie y al apuntador, José Majluf."

El mismo autor señala que sólo cinco años después, en 1946, se presentó en el Salón de los Obreros, auspiciada por la Cooperadora de la Escuela Nacional N° 119, la obra teatral *Tarambana*, con la dirección de José Majluf. Se menciona cómo los actores "(...) martillo y clavos en mano, construyeron el tablado (...) En aquéllos tiempos, en Cutral Có, todo se resolvía 'a puro teatro', es decir, con el trabajo entusiasta de los artistas aficionados, en medio de precarios sistemas de iluminación y de sonido y con escasa enseñanza de ritmo y armonía corporal. El talento natural de los intérpretes y la riqueza de recursos del director lograban representaciones de buena acogida entre el público y mantenían el deseo de seguir haciendo teatro (...)" (Saade, 1986, 192-194).

1.6. San Martín de los Andes

San Martín de los Andes es una localidad ubicada al sur de la provincia, en la región andina y fue levantada frente al lago Lácar en 1898, constituyéndose en un característico pueblo de montaña, aislado y rodeado de una gran belleza natural. Hoy es un importante centro turístico invernal.

La señora Elba Hassler, investigadora de la cultura de esa localidad, nos informó oralmente que, en 1930, la actriz Blanca Pereda con un conjunto teatral profesional encabezado por su padre, actuaba en el hotel Lácar en la temporada turística.

Algunas personas que se interesaron por el teatro a comienzos de 1950, pero no hay documentación que avale esta presunción (del Río, 1999).

Hay que esperar al año 1957 para comenzar a historiar el teatro en esta localidad.

2. SUBSISTEMA TEATRAL MODERNO (1930-1985)

2.1. Consideraciones generales

Con la provincialización de Neuquén y con el surgimiento de los grupos teatrales más estables durante la primera modernización, se ve la gran adhesión que provocó la experiencia porteña de los teatros independientes y, en consonancia con la segunda modernización, la reproducción y ya, también, la producción de nuevas obras que se pueden ubicar en el realismo reflexivo y la neovanguardia, siempre siguiendo la periodización propuesta por Pellettieri para el teatro de Buenos Aires.

2.1.1. El contexto político y social. La provincialización

El coronel Bartolomé Peri asumió, desde 1943 hasta 1946, como gobernador y desde ese año hasta 1949, hizo lo propio Emilio Berenguer, en plena “revolución peronista”, que tuvo muchos adherentes en la provincia. Lo siguieron Pedro J. San Martín hasta 1952, en que se hizo cargo el doctor Pedro Luis Quarta hasta la revolución antiperonista de septiembre de 1955. Afortunadamente, al expirar el gobierno peronista dejó sancionada y promulgada, en julio de ese año de 1955, la ley 14.408, que provincializa a Neuquén. Al año siguiente, el Poder Ejecutivo provisional, a cargo del general Pedro Eugenio Aramburu, decretó el Estatuto de las Nuevas Provincias por el que se convocó al Congreso Constituyente

que promulgó la Constitución Provincial el 28 de noviembre de 1957. En 1958 asumió, como primer gobernador electo, el periodista Angel Edelman, quien, por razones de salud, es reemplazado por Alfredo Asmar hasta 1962, año en que fueron electos, Felipe Sapag y Pedro Mendaña, líderes del Movimiento Popular Neuquino, un partido presentado como neoperonista y que hegemonizó el poder hasta la actualidad. La provincialización, con la formación de los organismos democráticos del Estado significó una época muy progresista y de amplio juego democrático, en que se diseñó un futuro venturoso dentro de los esquemas del desarrollismo y de la planificación socioeconómica, en una experiencia de gobierno populista y de “Estado Benefactor”.

Desgraciadamente, en este período se produjeron nuevos golpes militares que truncaron los gobiernos democráticos. Luego de los gobiernos de Frondizi e Illia, que pusieron en auge los modelos desarrollistas, sobrevino la revolución aristocratizante y conservadora de Onganía, Levington y Lanusse. En Neuquén, Felipe Sapag fue considerado un “líder natural” y se lo mantuvo en la gobernación. El advenimiento de Cámpora, con la Juventud Peronista revolucionaria, puso en jaque a las autoridades locales, que pelearon duramente para mantener el gobierno de la flamante Universidad Provincial del Neuquén, que funcionó desde 1965 hasta 1972, en que fue incorporada a la Universidad Nacional del Comahue (UNC), junto con una serie de institutos terciarios de Río Negro.

Las radios comenzaron a proliferar y a fines de 1966 comienza sus emisiones el primer canal de televisión abierta de la provincia, el Canal 7 de Neuquén Capital, con una primitiva cámara fija, montada sobre un carrito y manejada

por los primeros camarógrafos Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk, luego conocido cineasta de la región.

Fue una época turbulenta para el país y también para la provincia, brillantemente historizada por José Echenique (hijo) (Echenique, 2003 y 2004). Los hermanos Sapag tuvieron una activa participación personal en la operación de regreso de Perón. El cruento y persecutorio golpe de Videla en 1976 tuvo todas las consecuencias nefastas que exhibió en el resto del país, con treinta y un desaparecidos en la región, entre los que se encontraba una joven y brillante actriz neuquina, la joven Alicia Pifarré.

Los artistas de teatro fueron los más perseguidos en todo el país, lo que provocó un éxodo masivo de los mismos a diversos países de América Latina y Europa, junto con docentes universitarios y otros intelectuales y políticos³.

Esta situación también se hizo sentir en Neuquén, en el ambiente cultural y universitario. Hubo persecución, listas negras, con “limitación de los servicios” en la universidad, intervenida por un miembro de la Guardia de Hierro rumana, el profesor Remus Tetu, y censura periodística y cultural, en todos los aspectos⁴.

³ En Neuquén, el accionar terrorista de las Fuerzas Armadas en los dos primeros años de la dictadura, dejó como saldo 31 desaparecidos (GEHISO, 2004). Entre los secuestrados hubo actrices y actores como Alicia Villaverde, Darío Altomaro, Lucio Espíndola, Alicia Pifarré y Mónica Morán, en el operativo de junio de 1976. Como consecuencia del mismo, desaparecieron las dos últimas nombradas.

⁴ Los teatristas fueron los artistas más perseguidos por la represión. Muchos fueron detenidos y algunos están desaparecidos. Pero la masa global de los sospechados e incorporados a las famosas “listas negras” fue aún mayor. Y esas listas llegaban a los empresarios de teatros, de empresas cinematográficas, de radios, de canales de televisión, con las consecuencias previsibles en el ámbito laboral. El 24 de marzo de 1996 el diario Clarín dio a conocer las listas de la “Operación Claridad” reconocida por el general Martín Balza. Se trataba de un mecanismo para “la depuración ideológica en el ámbito cultural, artístico y educativo”. En un suplemento especial, ese diario porteño dio a conocer una impresionante lista de personalidades artísticas, científicas y culturales de todo el país. En esa lista, donde figuran prominentes

Neuquén tuvo sus “chupaderos” en instalaciones del Ejército, como la denominada “Escuelita” y, con el advenimiento de la democracia, en 1983, sus organizaciones de Derechos Humanos y sus largas luchas y manifestaciones, por lo que fue considerada, honrosamente, como la “Capital de los Derechos Humanos”.

2.1.2. Neuquén Capital

2.1.3. Antecedentes

En Neuquén, en 1936, se conocían dos y hasta tres grupos teatrales. Uno dirigido por un señor Jossia y el otro, el Teatro del Pueblo, dirigido por Juan García, actuaron hasta 1938.

Dentro de los festejos del aniversario de la capital provincial, se ofreció la comedia *Ilusiones del viejo y de la vieja* de Villalba y Braga a los reclusos de la Cárcel de Neuquén, en dos oportunidades, seguramente puesta en escena por “un cuadro filodramático” existente en la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos.

Tenemos la constancia de que en 1943 se formó el conjunto Araucania dirigido por Portela, que representó *Guardia de la frontera* del mismo Portela y *M'hijo, el doctor* de Florencio Sánchez. Este grupo estuvo integrado por empleados del Juzgado, en su mayoría letrados. Según un testimonio de

nombres de la cultura argentina, como Jorge Romero Brest, Ariel Ramírez y María Elena Walsh están incluidos, por la provincia del Neuquén, Norman Portanko, actor y empresario, en la actualidad representante por Neuquén del INT; Jacobo Rubén Aisemberg, fotógrafo; Irma Cuña, poetisa, miembro de la Academia Argentina de Letras, recientemente fallecida; Norberto Mario Rajneri, socio director del diario “Río Negro”, Guillermo Gabriel Stacco, Perla Ercilia Berlatto y el que esto escribe, Osvaldo Calafati, ¡por ser integrantes de la Comisión Directiva del Cine Club Neuquén! En la lista para el país, de un total de 206 personas, contabilizamos 51 teatristas, la mayoría famosos dramaturgos. Para que no se piense que ésta era una lista negra “blanda”, de los integrantes de la misma, desaparecieron 50 personas.

Angel Della Valentina, “tendían más al género (sic) filodramático”.

En 1949, se registró una importante gira, realizada por el Alto Valle, de la Compañía de Comedias del Teatro Nacional Cervantes que ofreció dos obras con los auspicios de la Comisión Nacional de Cultura: *Tres mil pesos* de Darthés y Damel y *Las minas de Caminiaga* de Alberto Vacarezza.

2.1.4. El conjunto Amancay

Ésta es la primera etapa productiva importante de la historia teatral neuquina. Es la época en que empiezan a consolidarse algunas instituciones como Instancias de Reproducción y Consagración (IRC), fundamentales para que se comience a estructurar un campo intelectual y artístico.

El 10 de noviembre de 1938, se inauguró el edificio del Teatro Español, sobre la avenida Argentina, en el centro de la ciudad, con una capacidad de cuatrocientas cincuenta butacas. Esta sala será muy usada en la actividad teatral junto con la salita de la Cooperadora Escolar Conrado Villegas que, cuando fue equipada, en 1954, dispuso de doscientas sillas tapizadas.

El 22 de mayo de 1940, se creó como “Conjunto de Aficionados del Club Independiente” el grupo teatral Amancay, dirigido por Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo, un hombre de una exquisita sensibilidad, nacido en la localidad rionegrina de Allen.

En esa institución de “burguesía incipiente” se organizó el conjunto, que por unos meses no tuvo nombre y luego ostentó varios, como “Amancay”, “Asociación Artística Amancay”, “Teatro Libre de Neuquén Amancay” y “Amancay, Compañía de Comedias”, esta última denominación fuertemente ligada a la primera elección estética de su director Cavilla Sorondo.

A la fecha, gracias al esfuerzo de un grupo de interesados, poseemos una información bastante completa sobre este grupo teatral⁵.

Acompañamos este texto con un exhaustivo cuadro "*Cronología de la actividad del conjunto Amancay*", ubicado al final del libro, en el que constan las fechas, los autores y las obras representadas por este conjunto teatral.

En un período de veintitrés años, descontando los años 1941 al 1943, en que el grupo se mantuvo inactivo, se prepararon, montaron y pusieron en escena treinta y tres obras teatrales de importancia, con innovaciones actorales, técnicas y seguimientos muy estrechos de la actividad teatral de los teatros independientes de Buenos Aires.

Cavilla Sorondo puede ser considerado el "André Antoine de Neuquén" ya que introdujo en toda esta región de la Patagonia Norte el realismo de "la cuarta pared", tanto en su particular concepción de la actuación "naturalista" de los actores como en la idea del espacio escénico, al que le prestó una particular atención, tratando de dotarlo de un gran realismo, un fuerte colorido, cargándolo de decorados hechos

⁵ Entre ellos podemos mencionar a la actriz Alicia Figueira, al señor Arturo Pérez, integrantes del grupo y a Jorge Della Valentina y Juan Saraco, hijos de integrantes ya fallecidos, los que han reunido un importante material sobre este conjunto teatral. Una de las proezas logradas por este grupo es haber posibilitado el uso público del álbum de notas personales de Cavilla Sorondo, que abarca la producción del grupo desde 1945 hasta fines de 1946, la primera época. Además, habría que mencionar (y lo hemos hecho en las fuentes) a todos los participantes de un curso sobre el teatro neuquino que dictamos en el primer cuatrimestre del año 2004, en la Universidad Nacional del Comahue y que, como trabajo práctico, compilaron una importante cantidad de documentos gráficos (fotografías) de las puestas en escena de Amancay, además de efectuar algunas entrevistas, siguiendo las técnicas de la historia oral, que adquirieron en un curso dictado por el profesor Andreas L. Doeswijk, también de la UNC. Este material fue editado en un CD que se distribuyó entre la gente de teatro de la ciudad, en unas jornadas de homenaje al teatro local, en sus cien años de existencia, que se realizaron en la misma universidad, del 9 al 11 de diciembre del 2004.

con bastidores pintados, con practicables y con muchos muebles y utensilios. Trató que los actores fascinaran por sus condiciones “naturales” más que por una preparación especial. No tenemos noticias de que se haya interesado por el “sistema” de Stanislavski, cuyas ideas sobre la actuación se empezaron a difundir en el país recién en los años sesenta. Probablemente, adquirió conocimientos de declamación tradicional y de los conceptos de Dalcroze sobre la rítmica.

En un extenso comentario que hizo para el periódico “El Territorio”, reconoció el origen de su formación y su gusto por el teatro en las experiencias teatrales organizadas en los colegios de los padres salesianos de la región, en los que estudió el magisterio, filosofía y latín.

Su actividad creativa coincidió con un puesto que ocupó en el Ministerio del Interior de la Gobernación del entonces Territorio de Neuquén, desde 1940 hasta 1957, lo que le permitió vincularse con funcionarios y hasta gobernadores con cierta facilidad. En 1959 accedió al cargo de Ministro de Asuntos Sociales, en el que permaneció hasta 1962 en que asume el poder el primer gobierno del Movimiento Popular Neuquino.

Cavilla simpatizaba con los radicales moderados y su apogeo en la política coincidió con la asunción del primer gobierno electo de la flamante provincia, el binomio Angel Edelman –Alfredo Asmar. Como ya lo mencionamos, ésta fue una época especialmente democrática. En la redacción de la nueva Constitución provincial proclamada en esos años participaron, como legisladores constituyentes, por ejemplo, junto con otros, integrantes de los partidos socialista y comunista.

En ese ambiente, dirigido a nivel nacional por el desarrollismo de Frondizi, Cavilla pudo desplegar una parte

de sus progresistas proyectos culturales: creó el primer Instituto del Profesorado de Neuquén que, en 1965, se integró en la Universidad Provincial de Neuquén y, luego, en 1972 pasó a formar parte, con otros institutos rionegrinos, de la Universidad Nacional del Comahue. Y también creó la Escuela Provincial de Bellas Artes (EPBA), que comenzó a funcionar oficialmente a partir del 22 de abril de 1960, pero que ya se había abierto en 1959, con la dirección del artista plástico Emilio Saraco, que Cavilla trajo de Bariloche. En ese mismo año 1959, también, trajo de Buenos Aires, en donde había estudiado teatro en el Conservatorio, en el Cervantes y en el Lavardén, a Alicia Fernández Rego, que fundó el Departamento de Arte Dramático y Declamación en esa misma Escuela Provincial de Bellas Artes recién inaugurada.

En escasos cuatro años plasmó sus mejores ideales en instituciones que comenzaron a enseñar la cultura por la que él había bregado desde hacía tanto tiempo atrás. Luego dejó la dirección de Amancay en manos de José Roque Digiglio y Juan José Ross y el grupo se disolvió formalmente en 1966, luego de ofrecer cuatro obras muy modernas.

Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo nació en Allen, en 1915, y estudió en la Escuela Normal de Viedma. Luego de trabajar como docente y en YPF, se radicó en Neuquén en 1940 y creó, junto con Valentín Argés, Héctor H. Francavilla, Ricardo A. Barbosa, Ricardo Rosa, Angel Della Valentina, Dora L. de Marchesini, Lelia Elissetche de Francavilla, Amalia Hernández y Mercedes Sánchez, la Comisión de Aficionados al Teatro del Club Independiente, prosiguiendo un proyecto anterior de Angel Spinelli y Ernesto Mones Ruiz, que ya hemos mencionado.

En los primeros años, desde 1940 hasta 1954, adoptó el ideario que dejó plasmado en su álbum de notas, que llevó por dos años, del 45 al 46:

“...mayo, quinto mes del año (1945), marcó nuestro debut en ambas cosas (teatro y radio). Con una velada a solicitud de la Comisión de Festejos Patrios, llegamos al tablado en tal oportunidad, con una pieza cómica y picaresca de Pondal Ríos y Olivari: No salgas esta noche. Esta comedia, moderna y ágil nos ayudó muchísimo. Indiscutiblemente, sigo manteniendo que éste es el tipo de obra del que no debemos salir por nada del mundo. Ni drama ni sainete. Comedias y más comedias, de corte moderno, que es lo que actualmente gusta al público y por las que siente marcada preferencia, amén de que el intérprete se encuentra en ellas por demás cómodo.”

Es el mismo argumento que esgrimirá años después en una entrevista otorgada al periódico “El Territorio”, en la que el periodista le pregunta por qué hacen sólo comedias y no dramas:

“Porque el aficionado tiene menos dificultad en la comedia, claro que nos referimos a la comedia digna y sentida. Allí donde estamos, a 1.300 kilómetros de Buenos Aires, la sencillez de la existencia nos complica un tanto la vida teatral. Ustedes saben cómo es eso. En las ciudades pequeñas aún se mira un tanto mal a la gente que hace teatro. Hemos logrado, sin embargo, vencer esa resistencia, pero poco a poco”.

Luego de quejarse, por la falta de apoyo oficial, a pesar de reconocer la necesidad del teatro, ya que “...no llegan las compañías comerciales”, reflexiona que, al verse liberados de trabajar por una necesidad económica o profesional, los conjuntos

vocacionales tienen más libertad y su labor es más profunda y sacrificada ya que:

“En sus manos está enseñar al pueblo, a su pueblo, el arte superior, desde lo clásico hasta lo más moderno. Atar los cabos del tiempo en sus emociones artísticas más puras. Al principio el público se encontrará probablemente un tanto fuera de su órbita: le faltará comprender el significado, intuir el valor del arte. Pero hay que aprender a gustar tanto los libros como la música buena. Quien ha estado acostumbrado solamente al tango o al fox trot no puede gustar de la noche a la mañana de una sinfonía de Beethoven. Para eso falta tiempo y paciencia y de las dos cosas está provisto el teatro independiente. El valor de los cuadros no se basa en la labor individual, sino en la intención del conjunto. “Hay que hacer las cosas mal, pero hay que hacerlas”. El Amancay también puede seguir ese camino: al principio un tanto empinado, pero luego lleno de satisfacciones.”

Nos pareció importante transcribir estas opiniones, vertidas en 1950, que se parecen tanto a las expuestas treinta y cinco años atrás en el diario “Neuquén”, al ponderar la actividad del conjunto Arte y Progreso. El teatro cumpliría una función didáctica y elevaría la cultura del pueblo, en general, muy baja. Además, sería como una misión de índole superior - con una fuerte denegación de la economía- reservada a una élite iluminada y bienhechora, que debería dejar de lado el interés meramente pecuniario y, junto con este discurso misional, la consabida queja por la falta de apoyo de las autoridades. Son muy interesantes las opiniones con respecto al prejuicio existente en provincias contra la gente de teatro.

Pero, en lo que respecta a los recursos para captar a ese público, para Cavilla, se debían esgrimir todos los disponibles, aún los usados por los “profesionales mercantilizados”.

Comenta, risueñamente, el recurso divista de colocar en un cartel iluminado, en el hall del teatro, a la pareja de protagonistas “románticos” y cuando se le pregunta sobre cómo hace el conjunto para obtener los decorados y el vestuario, fastuosos para esa época en provincias, no tiene ningún prurito en mencionar las numerosas sastrerías y talleres de decoración teatrales existentes en Buenos Aires, a las que recurría a menudo y a algunos carpinteros habilidosos de Cipolletti que lo ayudaban también. Era muy modesto en sus declaraciones y nunca admitió la profesionalización de su conjunto de teatro, pero era, al mismo tiempo, muy ambicioso para el vestuario y la escenografía. Nunca le faltó a Amancay el traspunte, el apuntador, el peinador, el vestuarista y el escenógrafo. Ni al comienzo, Cavilla renunció a unos efectos luminosos, en la obra *Porque sí* de Malfatti e Insausti, que fueron recordados por Arturo Pérez, el iluminador de muchas obras. En 1945, se recurrió a un regulador de intensidad de unos reflectores construido con un caño de cemento armado que contenía agua, que se recalentaba como resistencia y en donde “hasta se podía calentar una pava de agua para tomar mate”. Pérez reconstruyó este aparato, ahora reemplazado por equipos más sofisticados, para una exposición sobre los cien años del teatro de la capital neuquina.

La revista “9 lustros”, editada en el aniversario de la capitalidad de Neuquén en 1949, recuerda los éxitos radioteatrales de Amancay y las escenografías construidas para “el club del primer acto de *La novia de los forasteros*; la sala de sesiones de la curandera del segundo acto de *La hermana Josefina*, una simpática manosanta que resolvía problemas de salud, de negocios y de política en un pequeño pueblo; los decorados ‘únicos’ de *La luna en el pozo*, de *¡Bendita seas!* y del patio de *Los mirasoles*, como así también los muy buenos

interiores de *No salgas esta noche* y de *Los maridos engañan de 7 a 9*".

Como se ve, el periodismo de la época reconoció la diferencia con otros conjuntos más modestos y con menos recursos. También hemos encontrado comentarios con respecto al vestuario de los actores, especialmente de las actrices, a veces criticadas por la suntuosidad de sus ropas que desentonaban con sus personajes, muchas veces más modestos, como correspondía con las comedias sentimentales que se elegían. Cavilla no se cansa de declarar, en varias notas periodísticas, que la mejor obra que hizo el grupo era *La luna en el pozo*, en 1945, del chileno Moock, de la que se había filmado una película muy exitosa en 1942, de Carlos Torres Ríos con el protagonismo de Floren Delbene. La crítica cinematográfica de la época consideró a esa obra como "de emociones primitivas, reacciones melodramáticas y pasajes cómicos de desmayada gracia" (Manrupe y Portela, 1995).

Oscar Pablo Gaviglio, integrante del grupo, en un testimonio oral recordó a las veladas teatrales de Amancay, como "noches de felicidad, de jolgorio. No había política. Era una vocación e interpretábamos lo que el pueblo necesitaba. Dábamos obras con mensaje y esperanza, sin agresiones ni insolencias. Nuestras reuniones terminaban en un café, con los gobernantes, con todos".

Cavilla hizo del grupo una reconocida institución caritativa que ayudaba a recaudar fondos para la ropa y la comida de los chicos de la Cooperadora Escolar Conrado Villegas, de los pobres de Catamarca y La Rioja (en una campaña promovida por el gobierno militar de Farrell) y otros fines que continuamente se presentaban. Por eso, los funcionarios gubernamentales los ayudaban en la construcción de los decorados y otros enseres. En su álbum de notas, Cavilla se

ufana de haber usado los muebles de la casa particular del gobernador, el coronel Bartolomé Peri, en la puesta en escena de la obra *Somos dueños del mundo*, una apología de la vida de bohemia de los artistas en 1946.



Pehuen Mapu (1954)

La experiencia radiofónica, a pesar de que ayudó a difundir mucho el trabajo del grupo, terminó por exasperar a Cavilla, que en su álbum declara "...Demás está decir la sugestión que la nueva actividad (el radioteatro), con sus posibilidades magníficas y amplias, ejercía sobre mí. Lástima que tan pronto fue nada más que un recuerdo grato o ingrato, a fe no sabría cómo llamarlo, creo que de las dos cosas tiene mucho." En 1954, comenzó otra etapa, luego de obtener el primer premio en la IV Muestra Nacional de Arte Dramático del Interior, en el teatro Nacional Cervantes.

Se adoptó la decisión de ofrecer fragmentos ilustrados de la compleja obra del doctor Gregorio Álvarez *Pehuén Mapu*,

más bien una tragedia épica indigenista que una comedia. A esta obra nos referiremos más adelante.

Por otra parte, ese año se concretó una aspiración del grupo: construir un salón propio con las instalaciones apropiadas para ofrecer teatro. Aún hoy, el escenario del cine teatro Español, a pesar de que se hicieron refacciones, no es lo más apropiado para hacer teatro porque carece de la profundidad necesaria.

Por ese motivo Amancay construyó, con créditos otorgados por tres bancos, un escenario único para esa época, con dos camarines y baños para los actores y la profundidad y la altura necesarias para colgar las parrillas, las bambalinas y los reflectores de luz. Se mandó a fabricar un sofisticado tablero de llaves bayoneta para el sistema de luces a técnicos del teatro La Máscara de Buenos Aires. Se compraron doscientas sillas, que las mujeres del conjunto retapizaron. Toda esta nueva instalación se estrenó en ocasión de una Semana Cultural de festejos por el cincuentenario de la fundación de la ciudad como capital. Vinieron otros artistas de Buenos Aires y cuatro bailarines del Teatro Colón para actuar en la obra de Álvarez, *Pehuén Mapu*.

Al año siguiente, 1955, con la revolución antiperonista de Lonardi y Aramburu, se ofreció una obra crítica, una "farsátira" de Agustín Cuzzani, *Una libra de carne*, estrenada el año anterior por Los Independientes con Onofre Lovero, en Buenos Aires. Con esta primera obra, Cuzzani se hizo famoso e inició una larga serie de obras de carácter crítico, pero, al mismo tiempo, humorísticas, lo que debe haber atraído a Cavilla para su ideario, de "comicidad reflexiva".

Fue un gran esfuerzo y un récord exitoso de cuarenta y cinco funciones para el conjunto, dirigido por Norberto Manzanares (luego director de la Comedia de la Provincia de

Buenos Aires), con más de treinta actores en escena y una compleja escenografía en dos niveles recordada por Jorge Edelman.



Una libra de carne (1955)

No se deja de lado la comedia *Porque sí*, que se sigue presentando, así como otra obra “regionalista”: *Los conquistadores del desierto*, que presenta con ironía y críticas, la famosa gesta, antes exaltada por los pioneros.

El ingreso de lleno de Amancay en el ideario del teatro independiente de Buenos Aires, con la exaltación de Antoine y del “Teatro del Pueblo” de Romain Rolland se verificó con el intento, fallido, de presentar en Neuquén una obra de “gran calidad” con la actuación de una gran actriz porteña como lo era Mecha Ortiz en ese entonces. La obra elegida fue *Frenesí*, de Tennessee Williams y se ofreció en el teatro Español. Fue un estrepitoso fracaso, reconocido por Cavilla durante años. Mecha Ortiz estuvo sólo dos meses en Neuquén y este rechazo del público local a las profundidades de Williams animó a Jorge Edelman, integrante de Amancay hasta ese momento, a

emprender definitivamente el camino más “populista” del radioteatro tradicional, que ya había experimentado un gran éxito en la Capital Federal y en la Provincia de Buenos Aires, siguiendo las reglas, muy sencillas, de la industria del espectáculo, pero a un nivel mucho más modesto, casi artesanal, diríamos ahora, de “mano de obra intensiva”, con escaso capital y, también, con muy modestos ingresos (Gotlip,2001).

A partir de ese año 1956, el grupo se encaminó a la presentación de obras que se alejan del realismo de la primera época, como *La luz que se apaga*, un guiñol de Patrick Hamilton, un autor inglés crítico. Es evidente el alejamiento de la comedia blanca nacional y la actitud experimentalista que ahora se adopta, con obras plenas de ironías y mensajes simbolistas. Este camino se consolidó en los siguientes años, con *Un día de octubre* de Georg Kaiser, un expresionista alemán, en 1957, y *Ha llegado un inspector*, una de las “comedias del tiempo” de Priestley, extraña y moralizante, que fue un gran éxito y se presentó en toda la región. Al año siguiente, continuó este programa de teatro “culto” con otra obra de Priestley: *Esquina peligrosa* y *Un tal Judas* de Claude-André Puget y Pierre Bost, que explota una versión heterodoxa de los evangelios, tratada años después por Abelardo Castillo en *El otro Judas*. Con *Los expedientes* ofrecida en 1960, de Marco Denevi, un autor argentino premiado por la Comisión Nacional de Cultura en 1957 en Buenos Aires, Cavilla se alejó como director del grupo para asumir su cargo de Ministro de Asuntos Sociales de la provincia.



La luz que se apaga (1956)

En estas circunstancias, el grupo de Teatro Amancay se quedó sin el aporte de varios de sus integrantes tradicionales, que asumieron como ciudadanos altas responsabilidades en el flamante gobierno.

Ángel Santagostino dejó el grupo para ser Ministro de Economía del primer gobierno constitucional y Cavilla, como ya lo mencionamos, fue designado Ministro de Asuntos Sociales. Años después Ángel Della Valentina pasó a ser Intendente de la ciudad.

Con la obra de Denevi, Amancay se presentó en la Muestra Nacional de Teatros Independientes que se realizó en Buenos Aires en 1960 en el teatro Cómico. Esta intervención es registrada en la *Historia del Teatro Argentino* de Luis Ordaz (Ordaz, 1999).

Con la llegada a Neuquén en 1963 de José Roque Digiglio, hombre formado con Alberto Rodríguez Muñoz y Jorge Lavelli en Buenos Aires, el grupo adquirió un director compenetrado en las nuevas corrientes, que se asombra que la

gente de Amancay todavía utilice un apuntador (Polito Belmonte, 1998). Este hombre de teatro, profundo, reflexivo y severo los dirigió en una obra de teatro del absurdo: *Un amante en la ciudad* de Ezio D'Errico. En esas circunstancias, el conjunto asumió su identidad como "Grupo Amancay-Teatro Libre de Neuquén" que ya canta su canto del cisne en 1965, en su "XXV Temporada", con tres obras cortas que une sus dos épocas: *Lo que tú quieras*, comedia en un acto de los hermanos Quinteros; *La voz*, drama en un acto de Carl Erik Soya y *El fin del comienzo*, un acto de Sean O'Casey, todas con la dirección de Juan José Ross.

Cavilla Sorondo fue agasajado varias veces por la comunidad teatral local, se jubiló finalmente en la provincia y murió en 1993.

Además de Cavilla, muchas personas colaboraron, a través de esos veintitres años, para hacer realidad la gran contribución de Amancay al teatro neuquino. Tal como puede verse en la cronología adjunta, fueron más de cien. En un listado, Pérez (2005) reconoce noventa y nueve.

Cavilla recuerda y menciona a varios en distintas circunstancias. Expresa en 1945, en su álbum: "¡Qué lástima grande no contar hoy con Lanza (Alfredo), Truchuelo (Raúl), Gutiérrez Ortega (Luis) y otros! Tendríamos, dentro del medio, un cuadrito completo y hasta podría llamarlo, excepcional". En el mismo diario menciona la labor de Graciela Lavalle en su rol de Pituca, de la obra *La luna en el pozo*, pieza muy elogiada por el director durante toda su vida. También habla bien del "Pibe" Argés (Valentín J.). Más adelante, en una nota periodística hecha en 1990, apunta que Irma Zulema Escobar (Nancy Douglas como actriz) "(...) fue lo mejor que produjo el grupo".



Un amante en la ciudad (1963)

Pero debemos mencionar, también, a Ángel Della Valentina, Ana María Lelia Elissetche, luego señora de Francavilla, Roberto Jorge Ferrer, Antonia y Alicia Figueira, luego señora de Murphy, Oscar Pablo Gaviglio, Carmen Gelonch, Evaristo Giménez, Amanda Halinski, Kety Hunicken, Mario Legan, los hermanos Marchesini, Guillermo Murphy, Gloria Napal, Norman Portanko, Roberto Recio, Emilio Saraco, Ángel Spinelli y Horacio Tarifeño. Todos ellos y algunos más, con seguridad, tuvieron roles importantes después, en otros grupos teatrales o en la actividad artística, en general, de la provincia o la región.

De cualquier manera, Cavilla, como admirador del teatro independiente, reconoció: “El valor de estos cuadros no se basa en la labor individual, sino en la intención del conjunto.”

Al investigador actual se le hace difícil, en muchos casos, reconocer a las personas que formaron parte de algunos repartos, porque desde que comenzaron a actuar en radio,

muchas adoptaron pseudónimos “por razones obvias de explicar”, según Cavilla. Recordemos que había manifestado: “la gente de las ciudades pequeñas aún mira un tanto mal a la gente que hace teatro”.

No todas las circunstancias fueron tan buenas como se ha mencionado más arriba. En su álbum de notas, Cavilla comenta la “reprise” de *La novia de los forasteros* (1945) en la cercana localidad de Centenario: “La reprise en Centenario fue algo verdaderamente ‘grande’. No podemos menos que reírnos cada vez que recordamos esa tourneé. Un escenario de dos por tres, con un farol ‘sol de noche’ por toda luz, sin ninguna clase de comodidades; algo tragicómico, en la verdadera acepción de la palabra...”

Probablemente, debido a su duración en el tiempo y a la seriedad con que encararon su trabajo, fueron los primeros en Neuquén, en pensar en una “biblioteca teatral”. Cavilla se refiere, en su álbum, a la necesidad de “(...) la adquisición de libretos, punto vital en materia de teatro. Surgió la idea de ir formando una pequeña biblioteca, en tal sentido y actualmente (1945) contamos con más de 150 libretos, cantidad considerable, si se considera los costos y lo caro que resultan los números atrasados. Por lo pronto, contamos con una cantidad relativa de obras que, estamos convencidos, jalonarán de triunfos las presentaciones futuras de nuestro conjunto (...)”. Más adelante, al año siguiente, apunta: “(...) estamos leyendo cuanto libreto contamos en nuestro haber, los que, con el fin de conservarlos más adecuadamente y en perfectas condiciones, hicimos encuadernar en tomos. Éstos suman la bonita cantidad de 11, suma inicial de nuestro archivo teatral que cuenta con libretos de Argentores, La Escena, Bambalinas y La Cultura Argentina. De esta última, las obras completas del Dr. César Iglesias Paz, algunas de las

cuales abrigamos la esperanza de presentar algún día, con todo el respeto que nos merece su calidad”.

Amancay tuvo una muy buena recepción en el público de la época. Un poco porque no dejaron de utilizar cuánto medio les sirviera de difusión, como el radioteatro, las funciones a beneficio y las giras en la región y en competencias nacionales. Y otro poco por la elección de “hacer comedias y más comedias”. Las menciones que hacen sus integrantes, en las publicaciones de la época y en el álbum del director, son siempre buenas. Se mencionan “llenos”, “salas repletas”, “200, 300” personas, etc. Por los comentarios, creemos que esas aseveraciones eran correctas, salvo el caso del “experimento con Mecha Ortiz”.

Y debemos tener en cuenta, también, las obras emitidas por radio, que suman otras quince obras más a las treinta y tres mencionadas antes (Murphy, 1991), también representadas en el Alto Valle, como el caso destacado de *El hijo menor*, que Cavilla comenta como un gran éxito: “(...) el teatro Español de Cipolletti tenía su sala desbordante”. Además, debe aclararse que muchas de estas obras fueron presentadas en la ciudad de Neuquén y en otras ciudades y pueblos de las provincias de Neuquén y Río Negro, como Cipolletti, Centenario, General Roca, Allen, Villa Regina, Plaza Huincul, Cutral Có, Zapala, Chos Malal, San Martín de los Andes y San Carlos de Bariloche.

Para finalizar con la evaluación de este grupo, creemos que, a pesar de que hemos reconocido dos períodos: 1) el del comienzo, como “aficionados” a la comedia, rechazando los sainetes y los “dramones” y 2) el del final, como reconocidos integrantes del “teatro independiente” que ofrecía a su público las últimas novedades de Buenos Aires, con espíritu

totalmente “moderno”, hay una unidad profunda que recorre toda la actividad de esos veintitrés años.

Es muy probable que hicieran la elección de la “comedia moderna, digna y sentida” porque la misma ofrecía ya, en 1940-45, en sus textos, elementos irónicos y mordaces que interesaban a una pequeña burguesía ya desencantada de los mitos tradicionales y proclive en la crítica, mediada por la cultura, a una búsqueda de una concepción más “veraz” con respecto a la experiencia de su propia vida cotidiana. Pero esta búsqueda quedó a medio camino entre la secularización impuesta por la velocidad de cambio y la racionalidad del mundo moderno y la necesidad de un nuevo “reencantamiento” de ese mismo mundo a través del “arte”.

Sin embargo, fueron el primer conjunto local que estrenaron una obra de un dramaturgo local: la tragedia *Pehuén Mapu* de Gregorio Álvarez, que no tiene nada que ver con el programa fijado por el grupo y tiende más a plantear los problemas de identidad de los neuquinos como provincia.

Finalmente, el sesgo crítico termina por predominar sobre el encantatorio y el grupo lleva a la escena obras expresionistas, simbolistas y del realismo reflexivo argentino que los afirma como integrantes del movimiento teatral independiente. Pero la búsqueda de la conciencia a través de la ironía cómica es la que atraviesa toda la historia del grupo.

Por último, debemos destacar que Amancay fue reconocido y premiado en el campo artístico de Bahía Blanca y Buenos Aires, ciudades centrales en la Argentina. Su consagración en el “centro” le otorga el reconocimiento en su propia provincia, circunstancia que, como veremos, se repite en los años siguientes con otros grupos, dramaturgos y artistas del teatro local.

2.1.5. Gregorio Álvarez: una dramaturgia remanente

Nos detendremos ahora en el único dramaturgo neuquino importante de la década de 1950-60: el doctor Gregorio Álvarez, médico neuquino nacido en Ranquilón, un paraje del Departamento Ñorquín, del entonces Territorio de Neuquén, en 1889. Hijo de Gumersindo Álvarez, un puestero criador de ovejas y agricultor y de una india mapuche llamada Eloísa Sandoval. Su padre, casado legítimamente con Juana de Dios Roto, con quien tenía otros trece hijos, lo separó de su madre a los cuatro años y lo llevó a Chos Malal, donde cursó sus estudios primarios. Luego, gracias a becas del gobierno, pudo estudiar en la Escuela Normal “Mariano Acosta” de Buenos Aires y posteriormente, seguir la carrera de medicina, obteniendo el título de médico en 1919. La carrera profesional del doctor Álvarez fue brillante, desempeñándose en el Hospital de Niños de la Capital Federal y llegando a ser un prestigioso especialista en niños y en enfermedades de la piel.

A partir de 1948, participó de congresos internacionales y de cursos de perfeccionamiento en Francia, Suiza y los Estados Unidos, mientras colaboraba en la organización de varias entidades afines a su profesión. Al mismo tiempo desarrolló una amplia labor como estudioso del Neuquén en varias disciplinas como la historia, la geografía, la antropología y la literatura, recorriendo, entre 1921 y 1962, a caballo, buena parte del territorio neuquino, estudiando la arqueología, la historia, la etnología, la toponimia y el folklore de la provincia.

Ahora sabemos que, desde su regreso en 1977 a la provincia, en la que se jubiló y falleció en 1986, estuvo buscando a su madre y a la familia de la misma, durante décadas, sin encontrarlas.

Álvarez, en sus viajes a Europa, tomó contacto con la literatura internacional, especialmente –si dejamos de lado sus

lecturas científicas– con la de los últimos románticos franceses popularizados en el fin de siglo, es decir: Hugo, Lamartine, Musset, de Vigny, los ingleses Shelley, Lord Byron, los modernistas Lugones y Darío y los otros argentinos de la generación del 40. Entre estos últimos, los que enfatizaron la búsqueda de una identidad “nacional” a través de una especie de restauración tradicionalista, nacionalista, como Ricardo Rojas, Bernardo Canal Feijó y Rodolfo Kusch, entre otros.

Lo importante, para nuestros fines, es reconocer en Álvarez, tal como lo propone Graciela Blanco en un excelente artículo (Blanco, 2001), la clara intención, en su profusa obra literaria, de generar y sostener una identidad propia para Neuquén, conciliar el pasado indígena con la “conquista del desierto” por parte de los cristianos blancos y rescatar el componente indígena de la tradición local (costumbres, ritos, topónimos, etc.).

Las características manipulativas y perlocutivas de los textos indigenistas (Mosejko de Costa, 1994) son mucho más evidentes en Álvarez que en Olascoaga.

Este “proyecto cultural” lo llevó a cabo a partir de 1950, en que fundó, en la Capital Federal, la “Casa Neuqueniana” que mantuvo abierta hasta 1956 y donde editó la revista trimestral “Neuqueniana, órgano de difusión del pensamiento neuquino y de su acervo cultural” desde 1950 hasta 1954. Y también a través de sus numerosas obras literarias, junto con otros autores que, justamente en estos años, estaban integrando un reducido y lábil “campo literario neuquino” (Gotlip, 1999). Se trata de los poetas e historiadores Miguel A. Camino, Ismael Moya, Rafael Cayol, Horacio Bestchedt, Silvia Fernández Bestchedt, Domingo Fernández Bestchedt (conocido como Fernán Félix de Amador) y Willy Hassler, que compartían su

interés en difundir la cultura indígena y vernácula de Neuquén en Buenos Aires.

Gregorio Álvarez consiguió consagrarse como uno de los polígrafos más importantes de la provincia. Fue fundador de la Junta de Estudios Araucanos, fundador y presidente de la Sociedad Americanista Amerindia, organizador y presidente del Primer Congreso del Área Araucana Argentina, cofundador y presidente del Instituto de Altos Estudios del Comahue, miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia y presidente honorario de la Junta de Estudios Históricos del Neuquén.

Entre sus numerosos trabajos literarios se destacan dos obras de teatro: *Pehuén Mapu* (1953) y *Baigorrita* (1964). La primera fue premiada por la Comisión Nacional de Cultura y por la Comisión de Festejos del Cincuentenario de Neuquén (1954), ocasión en la que algunas de sus escenas fueron interpretadas por el conjunto teatral Amancay.

Pehuén Mapu (Tierra de la Araucaria), presentada como una “tragedia esotérica del Neuquén”, fue precedida por una “exégesis” hecha por el autor, en público, en la Cooperadora Conrado Villegas, en presencia de las más altas autoridades de la provincia. Amancay hizo una “ilustración” de la misma, con comentarios musicales en guitarra, sobre motivos araucanos de Martín Pacheco Rodríguez, canciones araucanas de Amanda Arolfo y la actuación de cuatro bailarines del Teatro Colón, que viajaron especialmente desde Buenos Aires. Actuaron, en los papeles importantes, Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo, Lelia de Francavilla, Evaristo Giménez, Amanda Cárdenas, Alfredo Lanza, Ricardo Rosa, Valentín J. Argés, Angel Della Valentina y Horacio Tarifeño. Tuvo una mención especial de la prensa la actuación de Irma Escobar –que actuó

por primera vez- en el papel de la protagonista de la obra, Pehuenia.

La obra tiene la estructura de una tragedia mítico heroica clásica, pero con procedimientos de la intriga propios del melodrama burgués. El intertexto de *El huinca blanco* de Olascoaga es evidente. Álvarez admiraba, como originario de Chos Malal, la obra del militar mendocino. Trata de demostrar la raigambre pehuenche antigua de los habitantes indígenas de Neuquén y de explicar que la catástrofe de esa raza con la conquista del desierto ya había sido profetizada por sus machis, dado el estado de postración y degeneración en que se encontraba en 1879, antes de la acción militar de los blancos. El valle de Antuco y su volcán, presentados como gran decorado natural por Olascoaga, son reemplazados por Álvarez por el valle de Caviahue y el volcán Copahue.

El destinador es, como en la tragedia antigua, un dios, en este caso el dios Nguenechén, irritado por los vicios en que ha caído el pueblo mapuche. Él desencadena la derrota inexorable del pueblo condenado. Dos sujetos del deseo, en la trama, tratan de alcanzar sus respectivos objetos. El Nguempin, poeta natural de los mapuches, busca el amor de Pehuenia, sacerdotisa pura, joven y bella que, como los héroes tradicionales, se ve obligada a partir “hacia los llanos del oriente, siguiendo la luz del lucero, para desentrañar el enigma de su pueblo”. Simultáneamente, un jefe militar, un cona, Linconau, expulsado de su tribu, busca también recuperar a su bella cautiva blanca Calvuñé (la de los ojos azules) arrebatada por el cacique Rayhuán, que ha transgredido la tradición con esa acción. Las machis Pire Rayén y Nucuñé protagonizan las ceremonias y los conjuros. Las tribus neuquinas se reúnen en un nguillatún para rogar al dios y conjurar así las profecías adversas de las machis y de

Pehuenia. Pero el rescate de Calvuñé por parte de Linconau enoja al Lonco Rayhuán que protesta al cacique Puel por la abrupta desaparición de la cautiva, que huye con su enamorado. Los desplantes de Rayhuán a su anfitrión invalidan la sacralidad del nguillatún, por lo que las profecías se van a cumplir, de cualquier manera, con gran pesar de todos. En la escena séptima, última del tercer acto, reaparece Pehuenia, transfigurada, según la mejor tradición romántica, como una hermosa mujer, vestida "(...) de rigurosa moda de la época, para una joven de los países civilizados", según las indicaciones de Álvarez, "(...) vestida de blanco (...) Significará el espíritu, que se ha tornado esplendoroso, en las tierras del Plata (...) para llevar a Neuquén la esperanza que es el simbolismo de las auroras nuevas. Calzará zapatos a la moda, con tacones altos y lucirá su hermosa cabellera sin tocado alguno". Cumplirá su nuevo destino, dando su amor al poeta mapuche, el Nguempin, simbolizando la reconciliación, a través del amor del "espíritu del Plata" con la raza mapuche. El destinatario es "la patria argentina integrada y reconciliada", con una bandera azul y blanca como la bandera del Pehuén Mapu.

Esta obra fue editada un año antes de su puesta en escena, junto con un prólogo, la exégesis, un ofertorio, un extenso diccionario de términos mapuches (ofrecido como una "semántica"), unas notas sobre la caracterización de los personajes y su indumentaria y una "plancha musical" (una partitura) del canto del pillantún. Es decir, un volumen de más de 200 páginas, pleno de la característica erudición del autor sobre los temas tratados.

Cabe mencionar la otra obra teatral de Álvarez, *Baigorrita*, que narra la tragedia del cacique ranquel Manuel Baigorria, que no soportó ser prisionero y se debatió duramente hasta

que fue muerto, maniatado y desarmado, sobre su propio caballo. Esta obra, junto a la historia del principal cacique pehuenche Feliciano Purrán, que terminó sus días en una miserable cárcel, es mucho más dinámica (muy bien logrados los diálogos de los soldados fortineros) que la suntuosa y un poco acartonada *Pehuén Mapu*.

En *Baigorrita* se continúa con la variante que este autor introduce a la utopía del “crisol de razas” de la generación del 80. Teorizaba que debía producirse la unión de “el hombre de la cordillera” con “la mujer de la pampa” en la “voluntad de ser neuquino”, que eso quería decir con ser “neuqueniano”. Pero de esta obra no tenemos noticia que haya sido puesta en escena.

En Gregorio Álvarez se confirma, en el Neuquén de los años 50 y 60, la existencia de una dramaturgia del romanticismo tardío de tendencia nativista (Pellettieri, 2002) con los principios constructivos melodramáticos del encuentro personal, la coincidencia abusiva, los monólogos patéticos y recapitulativos y la justicia poética de los desenlaces con amor triunfante.

Álvarez se da cuenta de lo dificultoso que es hacer tragedias en un mundo desencantado como el moderno (Steiner, 1971). Es evidente la contradicción de querer presentar “tragedias” con recursos del melodrama burgués, cosa que se evidencia en la artificiosidad notoria del estilo arcaizante del lenguaje utilizado y en la escasa verosimilitud lograda.

Álvarez era consciente de su arcaísmo escriturario, ya que confiesa: “(...) las musas de Hugo, Lamartine, Musset, de Vigny, Shelley, Lord Byron (...) me acariciaron el corazón y el alma y confío en que no se apaguen del todo las luces que han

dirigido mi juventud ansiosa de saber y enseñar (...)” (citado por Blanco, 2001).

Finalmente, cabe comprobar, con respecto a la realización del “proyecto cultural Álvarez”, rápidamente olvidado, su aislamiento y extraña perentoriedad, explicado, como lo señala Graciela Blanco, por el origen mestizo del ilustre intelectual, oculto por muchos años, debido a los prejuicios de una “sociedad blanca de frontera”. Aunque esa explicación psicológica, sugerida por la poetisa Irma Cuña a Graciela Blanco, propia de un Sartre (quien asociaba, justamente, la conciencia con la bastardía) (Jeanson, 1958), podría ser discutida con el enfoque estructuralista de Bourdieu, quien apuntaría a determinaciones, si bien marginales, del mismo campo artístico y, naturalmente, del campo del poder, al que está asociado el mismo. El discurso de Álvarez empalmó muy bien con el discurso provincialista del neoperonismo del Movimiento Popular Neuquino: es decir, la defensa de la autonomía provincial con respecto a los intereses del “centro” capitalino de Buenos Aires. Ese fue el motivo por el que fue apoyado oficialmente y se publicó su gran enciclopedia, de siete tomos, sobre “Neuquén, su historia, geografía y toponimia” con el sello editorial del Gobierno de la Provincia del Neuquén (desde 1972 hasta 1998), ya que la misma es una verdadera antología que trata de construir, muy dificultosa y primitivamente, una identidad autónoma de la provincia del Neuquén en el concierto de las provincias argentinas.

De todos modos, podemos verificar en el proyecto de Álvarez, los “efectos” de la dependencia del “centro”, de oposición y resistencia, de dificultad para constituirse en un “campo”, de “conservadurismo” con respecto al “centro” y de típica “consagración externa” ya que la mayoría de sus actividades fueron desarrolladas en la “Casa Neuqueniana”

abierta y puesta en funciones por residentes neuquinos en la Capital Federal.

2.1.6. Conjunto teatral TeyVo

El conjunto teatral TeyVo se constituye en la ciudad de Neuquén, en la reunión de los jóvenes de la Parroquia junto con los integrantes del conjunto musical Las voces del Sur, en el mes de marzo del año 1962. Su sigla está inspirada en el nombre “Teatro y Vocación”, con la consigna de Monseñor Escrivá de Balaguer: “La vocación enciende una luz que nos hace reconocer el sentido de nuestra existencia”.

Se creó a partir del encuentro de un grupo de jóvenes unidos por el arte y motivados en la necesidad de hallar una manera de expresarse y difundir sus creencias religiosas e ideales de un mundo mejor. Su directora, Orfelía Lapuente de Pianciola, profesora de Declamación y Arte Escénico, fue la inspiradora del conjunto.

Las primeras presentaciones se concretaron con las Jornadas Bíblicas (cuadros como *Adán y Eva*, *La Samaritana* y *La Anunciación*), que se realizaron en la Parroquia Nuestra Señora de los Dolores de Neuquén desde el 25 de mayo al 8 de abril de 1962. Su primera presentación, con el nombre TeyVo, fue en Centenario, el 29 de junio de 1962, con *Escenas Bíblicas*, en ocasión del Día del Papa.

El 1º de julio se presentaron en Neuquén con *Momentos Históricos*, dos cuadros sobre el Pontificado Romano.

La primera obra de teatro que presentaron fue *Estrictamente Familiar* de Germán Shkoder los días 17, 18 y 19 de noviembre y 9 y 10 de diciembre de 1962 en el salón de la Cooperadora Escolar Conrado Villegas, a beneficio de la Escuela de Bellas Artes y de la Liga de Madres. También se representó en homenaje a los veinticinco años de sacerdocio

del Reverendo Alfredo Butignol en el Batallón de Comunicaciones, con debate y en forma gratuita para los soldados conscriptos clase 1941. En General Roca fue presentada a beneficio de la Asociación Parroquial, el 1º de diciembre del mismo año.

Durante ese año, se incorporaron al grupo María E. Chrestía como maquilladora, Alita Federico como escenógrafa y Héctor Alegría como encargado de la difusión y la luminotecnia.

Al año siguiente, la primera obra presentada es *Los duendes del bosque*, estrenada en Neuquén en agosto de 1963, para el Día del Niño y posteriormente fue ofrecida en otras localidades. En octubre del mismo año, se presentó la obra *La Muralla*, como teatro leído y en 1964, *Los duendes del bosque*, *La Cenicienta*, *La oca de oro* y *Blancanieves*.

Este grupo tuvo una duración muy limitada. Por las filas de TeyVo pasaron, además de las ya citadas personas, las señoras Eva S. de Chrestía y Remedios de Morán como asesoras, Hugo Rubén Azcazuri, Olga Bertolami, Beatriz Castaño, María Eva Chrestía, Pucho Cornejo, Elba García Crespo, María Pilar Domínguez, Raúl Angel Domínguez, Alita Federico, Hector Aníbal Fernández, Nelly Fernández, Edda y Nilda Ginóbilli, Norberto González, Naldo Labrín, Miguel Angel Lagos, Héctor Manzini, Tito Martínez, Jorge Miranda, Elsa Morán, René Nieva, Daniel Otero, Victor Paz, Delfina Pineda, Carmen Sabella, Norberto Santillán, Fernando Varga, Mabel y Beba Velazco, Delia Clara Weimann y José Alberto Zurano como integrantes, Rubén Cajaravilla y Victoria Lombardo en iluminación y sonido, Emilio Saraco y Parra en la escenografía y Mary Raone y Rosita Arias como ayudantes. Lo recaudado tenía fines benéficos.

Elsa Morán, en un testimonio oral recuerda que “(...) le sacamos la ropa de la misa a Monseñor De Nevares y, buscando unas pelucas, llegué hasta el Teatro Colón, de Buenos Aires”.

La concepción del teatro que tenía este grupo se asemejaba al del teatro medieval. Grandes ámbitos escénicos con tronos y muebles dorados, alfombras y corazas, morriones y armas blancas reconstruidas con madera, cartón y mucha purpurina y pintura. El vestuario también era abundante y de época. Pero muy poca escenografía, sin telones ni bambalinas. En fin, casi una transposición del espacio sagrado del altar al espacio de veda del teatro, según la definición de Breyer (Breyer, 1968).

2.1.7. La Comedia Neuquina: una promesa incumplida

Los intentos por integrar y legitimar oficialmente un conjunto teatral apoyado legal y económicamente por las autoridades del Consejo Provincial de Educación o de la Dirección de Cultura de la Provincia del Neuquén fueron persistentes entre los años 1965 y 1971, pero no tuvieron éxito.

La Comedia Neuquina era un proyecto de la gente de Amancay, para continuar trabajando de un modo organizado, tanto en la presentación de nuevas obras como en la preparación teórica y práctica del grupo, con los aportes más recientes, teniendo como base, ahora institucionalizada oficialmente, a la recientemente fundada Escuela Provincial de Bellas Artes, creada, entre otros, justamente por esos motivos, por su antiguo director Cavilla.

En 1959, vino de Buenos Aires, donde había estudiado teatro en el Conservatorio Nacional, en el Teatro Nacional Cervantes y en el Instituto Lavardén, Alicia Fernández Rego, y fundó el Departamento de Arte Dramático y Declamación en

la Escuela Provincial de Bellas Artes (EPBA, luego ESBA) creada ese mismo año. Este Departamento será la institución que formará las dos próximas generaciones de actores del Neuquén. Compartirá esta importante misión con una gran cantidad de talleres privados, que se irán abriendo en la segunda mitad del siglo y con el Departamento de Teatro de la Casa de la Cultura y de la Escuela Superior de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes (INSA) de General Roca, en los últimos años ya reconocido como Instituto Universitario Patagónico de Artes (IUPA).

Se argumentaba, por lo tanto, que, al existir un Departamento de Arte Dramático y Declamación en la ESBA, era necesario conformar un elenco teatral estable que representara oficialmente a la provincia y que se comprometiera en una tarea continuada y pedagógica para las nuevas generaciones de técnicos, actores y directores de teatro de la provincia.



Tres jueces para un largo silencio (1965)

La profesora Alicia Fernández Rego propuso un proyecto apoyado por integrantes del conjunto teatral Amancay y el mismo fue aprobado por el Director de la Escuela, el profesor Héctor Lombera, en ese entonces.

Un primer intento de formación de la Comedia Neuquina se hizo en el año 1965. Se fusionaron en un solo grupo con esa denominación integrantes de los conjuntos TEyVO, Las Manos, El Grillo y Amancay para poner en escena, con gran esfuerzo, la obra de Andrés Lizárraga, bajo la dirección de José Digiglio: *Tres jueces para un largo silencio*, presentada el 17 de septiembre de 1965, en una Muestra de Teatro Neuquino, organizada por la Dirección Provincial de Cultura, celebrando otro aniversario de la ciudad. En esa oportunidad, los teatristas fueron alentados por el entonces Director Provincial de Cultura, doctor Fulvio Villamil, quien también participó activamente en la organización de la Universidad Provincial del Neuquén.

En los tres años siguientes, según la información que hemos compilado, se ofrecieron, en nombre de la Comedia Neuquina estas obras: *Historias para ser contadas*, *Esperando a Rodó* de Carlos Maggi, *Juguemos, cantemos*, *Las trompetas y las águilas* de Rúa y *Algo más que la ñata contra el libro*.

En junio de 1969, llegó a Neuquén, patrocinado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, el primer actor y director Enrique Fava, para concretar los trabajos de formación de la Comedia con el apoyo expreso de la Dirección Provincial de Cultura, que llamó a inscripción para formar los cuadros docentes y técnicos. Fava ayudó a elegir una obra para presentar. Se designó, en esa oportunidad, como director asistente, a José Digiglio.

A fines de octubre de ese mismo año, sin embargo, hubo otro fuerte intento de consolidar la Comedia Neuquina, pero

con gente de Neuquén. En una nota periodística, los interesados dejaron claro que habían designado como Director General a Jorge Gueijman, como Directores Artísticos a Alicia Fernández Rego y a José Digiglio, como Administrador a Norman Portanko, como Secretario General a Ernesto Sotomayor y como Secretario de Prensa y Difusión a Evaristo Giménez. El resto de los integrantes eran Lelia y Anahí Francavilla, Cecilia Lizasoain, Lucio Espíndola, Alicia Figueira y Guillermo Murphy. Reconocieron la primera integración de 1965 y sumaron al Café Teatral. Quieren hacer títeres, teatro para niños, audiovisuales. La sala en la que actuaron fue la del Café Teatral, a la que amplían, aún más. Se mencionan los auspicios del Municipio, la Dirección Provincial de Cultura y la Subsecretaría de Cultura de la Nación, a través de la Universidad del Neuquén y el Fondo Nacional de las Artes. Anuncian *El amasijo* de Osvaldo Dragún. Presentan *¿Cómo querés que te oiga con la canilla abierta?* de Robert Anderson, el autor de la comedia *Té y simpatía*, en la sala del Café Teatral, ahora Salón Municipal. Colaboró el asesor Enrique Fava y actuaron Norman Portanko, Ernesto Sotomayor, Lucio Espíndola, Evaristo Giménez, Cecilia Lizasoain, Lelia y Anahí Francavilla y Alicia Fernández Rego. La escenografía estuvo a cargo de Jorge "Tito" Gueijman y la dirección fue de José Digiglio. Anunciaron que estaban preparando también *Negro, Gris, Negro*, una recopilación de humor negro de autores de distintas épocas, teatralizada por Jorge Gueijman y un espectáculo para niños.

En septiembre de 1970, se publicó un artículo en el diario "Río Negro" dando cuenta de los avatares de la Comedia Neuquina. En ese artículo se transcribe parte de la nota enviada por Alicia Fernández Rego a Héctor Lombera, director de la Escuela Provincial de Bellas Artes. Allí se afirma que el

24/07/70 se firmó la Resolución N° 308 de la Dirección General de Educación, a cargo del interventor Carlos Esteves, para organizar la “Comedia Estable de la Escuela de Bellas Artes, que girará con el nombre de Comedia Neuquina”. Su Consejo Asesor estaría integrado por Jorge Gueijman, José Digiglio, Claudia Kallman y Alicia Figueira. Como actores estaban propuestos Evaristo Giménez, Guillermo Murphy, Norman Portanko, José Digiglio, Lucio Espíndola y Ernesto Sotomayor.

Justamente, el 24 de septiembre de ese mismo año, se presentó, en la Cooperadora Conrado Villegas, la obra *El amasijo* de Osvaldo Dragún, que aparece como la primera producción importante de la Comedia Neuquina, protagonizada por Alicia Figueira, Guillermo Murphy y Evaristo Giménez, con la dirección de José Digiglio. Con esa obra actuaron también, en noviembre de ese año, en el Teatro Municipal de la ciudad de Osorno, en Chile, como la Comedia Neuquina, en un aporte artístico a la Exposición SAGO y a la Feria Internacional del Sur.

Ese mismo año, en Neuquén, se representó teatralmente una retrospectiva histórica del teatro neuquino en la EPBA, bosquejada por Kune Grimberg y Evaristo Giménez.

En 1971, Alicia Fernández Rego hizo declaraciones como Directora de la Comedia Neuquina y afirmó que la EPBA patrocinaba a la Comedia. Se quejó de la falta de apoyo económico y recordó, entre otras obras, la realización de *Las trompetas y las águilas* de Rúa y *Algo más que la ñata contra el libro*. Se agregaron Horacio Espíndola, Alicia Pifarré, Lila Gómez, Jorge Capellán, Juan Carlos Cornejo y “Beba” Fittipaldi. La queja tenía su fundamento, porque un Director Provincial de Cultura, el doctor Villamil, había prometido su apoyo a la Comedia Neuquina.

Pero en 1972, asumieron nuevas autoridades y un nuevo intendente, el doctor Jorge Doroteo Solanas, después senador nacional por el MPN, dijo que retiraría el aporte municipal porque "(...) la labor del municipio es levantar los perros muertos de la calle" (Portanko, 2000).

No sólo las autoridades les quitaron su apoyo y no respondieron a estas solicitudes, sino que, en febrero de 1974, el Director de Cultura de la Provincia, René Norberto Simione, afirmó públicamente, en una reunión de prensa, que se integraría la "Comedia del Neuquén", por lo que se abrió la inscripción para los interesados. Unos días después, presentó a la actriz Edelia Dupont de Dehais, egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático, recién llegada de Buenos Aires, como la futura directora de la nueva "Comedia del Neuquén". Pero ese intento oficial de apartar al primitivo grupo impulsor de esta idea, quizás por razones de discriminación política (la señora Fernández Rego ya había denunciado persecución y espionaje por razones ideológicas), fracasó también, porque la incipiente "comunidad de teatristas" no apoyó la iniciativa oficial.

El clima político de la época se fue enrareciendo. Además, la Juventud Peronista había tomado en sus manos la Dirección de Extensión Universitaria de la UNC y, desde allí, desarrollaba sus propias acciones en materia teatral. Una, muy importante, es haber contratado a Oscar Fessler para un Departamento de Teatro de esa Dirección, que tuvo una existencia efímera, desgraciadamente. Fessler había tenido una sólida formación en el Berliner Ensemble de Bertold Brecht, en Alemania y había dirigido el Instituto de Teatro de la UBA. Él también auspició un curso de teatro que dictó en la Cooperadora Conrado Villegas el director Néstor Raimondi,

que había empezado a organizar a la Asociación Regional de Trabajadores de Teatro (ARTEE) del Comahue.

Darío Altomaro, un integrante del grupo Génesis, reflexionaba, según una nota publicada por el diario "Río Negro": "...hay un gran desarrollo cultural con Extensión Universitaria, pero falta un buen teatro". El actor hace un fuerte énfasis en "la cultura para el pueblo" y afirma: "...un pueblo culto es un pueblo libre".

En este contexto se entiende el esfuerzo oficial por, más bien, desarticular a la Comedia Neuquina creada por los actores de Amancay y Alicia Fernández Rego, de la EPBA.

El golpe militar de 1976 disolvió definitivamente estas expectativas y la gente que propició y que se esperanzó con este proyecto creó en 1978 el Teatro Lope de Vega y en 1981 el Teatro del Bajo.

Esta triste historia nos acerca a la temática de la resistencia, de la resiliencia con la que los teatristas han insistido, durante años, para que se formara un conjunto teatral oficial. Y también nos indica que las autoridades de cultura de la provincia estuvieron más en consonancia con la actitud policial y persecutoria vigente en el ambiente político de la época y no confiaron en los promotores del proyecto, a pesar de que el mismo había surgido de funcionarios que ya formaban parte de las instituciones educativas oficiales.

Con respecto al trabajo artístico llevado a cabo por este grupo teatral, formado por integrantes de otros grupos teatrales neuquinos ya existentes, podemos destacar la realización de tres de las obras puestas en escena.

Las dos más importantes fueron *Tres jueces para un largo silencio* de Andrés Lizárraga, a la que nos referiremos cuando tratemos las primeras Muestras Teatrales del Neuquén, y *El amasijo* de Osvaldo Dragún.

Hicimos una crítica a esta última obra en el diario Rio Negro del 28/09/70 que, junto con los comentarios efectuados por la periodista Susana Cuestas de Vidal en esa misma época y en el mismo medio, informan el beneplácito general del público y la acertada actuación protagónica de Alicia Figueira, Guillermo Murphy y Evaristo Giménez. Esta obra de Dragún fue una clara presentación, en Neuquén, del realismo reflexivo que se extendía en ese entonces por Buenos Aires, ya que había sido estrenada allí en 1968 por la compañía de María Rosa Gallo. Un trabajo excelente, de teatro de cámara o de teatro íntimo, con una escenografía sobria y muy mesurada, que se sumó al gran esfuerzo y despliegue de recursos que significó poner en escena la obra de Lizárraga, quizás la verdaderamente última presentación de Amancay, por su estilo grandilocuente.

Finalmente, cabe mencionar a *¿Cómo querés que te oiga con la canilla abierta?* de Robert Anderson, de 1969, que fue una comedia característica de la crítica de la vida cotidiana que ya había tenido un adelanto con la obra, tan famosa en esa época, *La fiaca* de Talesnik, presentada por el grupo La Manos, un año antes.

2.1.8. Conjunto El Grillo

En 1961, como un producto de las actividades del Departamento de Arte Dramático de la Escuela Provincial de Bellas Artes (EPBA), Alicia Fernández Rego, a cargo de ese Departamento hasta 1980, creó el conjunto de teatro para niños El Grillo. Su primer repertorio estuvo constituido por obras cortas para niños, como *Las bodas de Remedios*, *Buenos días, mamá* y *El caballero de la mano de fuego*, entre otras.

Comenzó su labor teatral en la ciudad de Neuquén, trabajando con niños, a los cuales preparó, formando un grupo

de teatro que denominó El Grillo. En ese tiempo tenía una audición en Radio LU5: *La traspnoche poética* y por intermedio de este programa convocó a niños para que se presentaran y, en el año 1961, creó y dirigió el conjunto teatral El Grillo, con niños actores, con el cual hizo presentaciones. Este conjunto fue creciendo, porque esos niños siguieron con ella. Entre ellos estaban: Alicia Villaverde, Darío Altomaro, Raúl Domínguez, Jorge Capellán y otros.

Trabajó trece años con el teatro El Grillo, que fue un elenco formado con una única condición: la de que sus integrantes debían estudiar. En un primer tiempo estaba integrado por niños y luego por jóvenes y adultos. Fue formado con alumnos que estaban cursando Arte Dramático en la Escuela de Bellas Artes y cuyas asignaturas eran: Técnica de la Voz, Técnica del Movimiento e Historia del Teatro.

Luego algunos de ellos fueron cuidadosamente seleccionados e integraron el elenco de El Grillo. De ese grupo se destacaron Raúl Domínguez, Darío Altomaro, Alicia Villaverde y Reinaldo “Naldo” Labrín. Este último se separó del grupo para dedicarse a estudiar música y se agregaron, por lo tanto, Cecilia Lizasoain, Jorge Capellán y Gloria Napal. El Grillo nunca tuvo más de seis actores.

Fernández Rego dirigió este grupo durante ocho años presentando dos obras para adultos y una para niños como mínimo en el año. Ofrecieron la obra de Abel Santa Cruz *Las mariposas no cumplen años* en 1964 y en 1965 obtuvieron una mención especial por mejor interpretación, por la presentación de una obra de Roberto Recio, *La bruja y los canarios*, en el Festival Internacional de Espectáculos para Niños de Necochea.

En 1966, continuaron con las historias de Dragún y presentaron otras piezas de autores como Luigi Pirandello, Sean O'Casey y Hebe Conte.

En el año 1967, este conjunto es ganador de la Selección Provincial para la Muestra Nacional de Teatros del Interior con la obra *Historias para ser contadas*, en realidad una serie de obras breves inscriptas bajo ese nombre común, de 1957, de Osvaldo Dragún.

Se presentaron con esa obra en el teatro Blanca Podestá de Buenos Aires y fue considerada la mejor puesta en escena. El autor de la misma, Dragún, expresó que era una de las mejores que había visto. Tuvieron muy buena prensa.

Fernández Rego le plantea al público conflictos próximos, de su propia vida cotidiana, como las historias de *El hombre que se convirtió en perro* y *Los de la mesa diez*, que introdujeron en Neuquén las enseñanzas del realismo reflexivo.

Además de continuar con las *Historias para ser contadas*, presentaron en Neuquén en 1967 *Ninguna historia excepcional*, sobre textos de Bertold Brecht, en los festejos del sexagésimo sexto aniversario de la fundación de la ciudad.

También ofrecieron *Buenos días, mamá, Julieta y Romeo*, *Festival de Chejov* y una *Historia del Teatro* de Neuquén, cuyos apuntes, realizados por Kune Grimberg y Evaristo Giménez, fueron también utilizados para esta historia (Grimberg-Giménez, 1970). Este último trabajo se hizo para apoyar a la Comedia Neuquina, que estaba tratando de ser definitivamente reconocida por las autoridades de la provincia.

Después, Alicia Fernández Rego organizó una gira financiada por su esposo, el conocido librero y editor Kune Grimberg, para el elenco integrado por los cuatro actores y ella, entre 1967-68. Viajan representando a la Provincia de Neuquén

por Chile y Perú llevando teatro para adultos, recitales de poesía argentina y teatro para niños.

Viajaron en dos automóviles Citroen, cargados de trastos, como en las mejores épocas de los cómicos de la legua.

La señora Fernández Rego afirmó, en un testimonio oral: “(...) nadie del interior del país salía en ese tiempo a recorrer América”.

Transitaron en gira por todo Chile y Perú, hicieron temporada y luego el grupo se separó porque los más jóvenes quisieron volverse a la Argentina. “Con esos chicos -como ella dice- (...) nos fue muy bien, estuvimos en el Teatro El Segura que sería como el Teatro Cervantes de Buenos Aires, recibiendo reconocimientos y felicitaciones”. Continuó seis meses más individualmente, con recitales de poesía argentina y un espectáculo que llevaba preparado. “En ese tiempo -recuerda- cantaba y bailaba en el escenario”.

Realizó nueve viajes más por Latinoamérica y en uno de esos viajes llegó hasta México en 1971. En esa oportunidad se fue con Jorge Capellán, llevando teatro para niños y un espectáculo sobre América con la obra *El Hombre, la tierra y su palabra*.

Cuando viajó con su esposo, él realizaba la parte técnica y las relaciones públicas. Fue por toda América hasta Panamá representando a Neuquén con El Grillo.

El Grillo realizó una gira por Venezuela, Colombia y Perú con Alicia Murphy y María Rufino en un recital de poesías y teatro para niños.

Transcurrieron trece años con el teatro El Grillo y Fernández Rego consideró que ya se había cumplido un ciclo, que concluyó en 1974.

Otros actores que integraron el grupo fueron Cecilia Lizasoain, Arturo Pérez, Lila Gómez, Alicia Pifarré, Pelusa Cornejo, Leonor Deraco, Horacio Sánchez, Celeste Larreguy,

Naldo Aguilar, Eduardo Bejarano, Claudio Fracassi y Elba Weiman.

Cabe mencionar que en 1982 se creó en la ciudad de Örebro, Suecia, un grupo con algunos integrantes del teatro para niños El Grillo. Este grupo, dirigido por Jorge Capellán, ex integrante del grupo neuquino, actúa en sueco y en castellano. En los programas de mano se menciona que el grupo surgió en Neuquén en 1965. El Teatergruppen El Grillo estaba integrado por Jorge Capellán, María Inés Gonzalo, Nina Labbart, Fernando Medina, Margareta Saedén y Freddie Danielsen. Este grupo visitó la zona del Alto Valle hace unos años, en 1987.

2.1.9. Alicia Fernández Rego: su aporte al teatro de Neuquén

Alicia Irene Fernández Rego nació en la localidad de General Roca y es la menor de tres hermanos.

La familia viajó a Buenos Aires, donde se formó, estudiando en el Teatro Nacional Lavardén, en el Teatro Nacional Cervantes y en el Conservatorio Nacional, “teniendo grandes maestros del arte escénico, como Blanca de la Vega”.

Llegó a Neuquén a finales del año 1959, cuando ya había cumplido treinta y un años. Informa, en un artículo periodístico reciente que le hicieron por los cien años de Neuquén:

“Ser artista en aquellos años no era algo honorable, pero mis padres me dejaron estudiar con buenos profesores. Ser actriz era sinónimo de prostituta.

Vine sola, con tres hijos. Uno de diez, otro de ocho años y un tercero por nacer. Entre el año 62 y 63 conocí a mi segundo marido, Kune Grimberg. Era el dueño de la primera librería de Neuquén y vivimos juntos treinta y cinco años. Él siempre apoyándose en el teatro desde su trabajo en la librería.

Vine a Neuquén porque era en ese entonces Ministro de Asuntos Sociales Nicasio Cavilla Sorondo, conocido de mi familia, quien me llamó para trabajar en la provincia. Sabiendo que yo tenía este oficio de artista, me llamó para fundar el Departamento de Arte Dramático de la Escuela Provincial de Bellas Artes. Me interesó la propuesta y acepté trabajar aquí por tres años y me quedé toda la vida.

He trabajado muy bien; hice lo que quise, porque yo nunca quise ser estrella. Mi interés fue ser una actriz en serio, que es algo más profundo. Lo que quise fue utilizar mi oficio para transmitir cosas a la gente. Desde mi lugar yo sabía que podía darle cosas importantes a la gente. Ser actriz es poder decir cosas, poder hacer los textos de los grandes maestros. Desde luego, me gusta el aplauso, pero para mí no sólo es eso, lo mío es una posición ideológica, poder transmitir mis ideas, porque el arte es cultura, es belleza e ideas. He dado clases en Neuquén desde marzo del año '60. No paré nunca de dar clases. Lo hice por toda la provincia y por el Valle.

De mis alumnos que se han convertido en grandes actores está Raúl Domínguez, que vive en México. Hay que recordar que en los años del Proceso mucha gente tuvo que irse. Hay alumnos en España, en Escandinavia... otros desaparecieron.

Apenas llegué, me comuniqué con la gente de Amancay y me maravillé. Algunos de ellos entraron en El Grillo, como Alicia y Guillermo Murphy y Evaristo «Beto» Giménez.

Cuando llegué extrañaba el ambiente cultural de Buenos Aires. Todo lo que me interesaba era lo referente a mi oficio. Tuve la satisfacción de hacer muchas giras por toda América representando a Neuquén y a la Escuela de Bellas Artes. Fui invitada por la Cancillería para representar obras y lo hice en Australia, en Filipinas, en China. Tuve la gran dicha de dar teatro y clases en español en ciudades como Pekín y Shangai. Voy

todos los años a Ecuador, donde me esperan para recibir mis clases. Recorrí toda América haciendo teatro.

De la sala que lleva mi nombre aquí en la ciudad puedo decir que (el homenaje) me resultó doloroso. En su momento mandé una nota a Cultura porque mi oficio no amerita premios. (Se trata de un galpón, en la Estación del viejo Ferrocarril Sur, muy mal acondicionado). Hice una temporada allí dirigida por Nina Cortese, tenía la parte técnica admirable, pero el año pasado no se podía trabajar porque no quedaron ni los cables. Yo le agradecí a Jorge Sobisch (el Gobernador de Neuquén) por reconocer mi labor, pero debo ser coherente con mi pensamiento y mi trabajo, me creo decente y no mendicante. Yo soy independiente por naturaleza y como puedo trabajar y puedo ofrecer mi trabajo no quiero tener ninguna relación con nada estatal.

El elenco del Lope de Vega ya cumplió veintiséis años de antigüedad. Yo no acepto subsidios para mi sala. Lo que sí acepto es que compren mi trabajo. Al que sí le acepto subsidios es al Instituto Nacional de Teatro porque el Lope de Vega es un reducto de cultura que queremos mantener. Allí doy clases, se hacen talleres, mantengo vivo el fuego del arte en la región."

Nos permitimos hacer esta larga transcripción porque en este reportaje, Fernández Rego nos explica, mejor que nadie, el motivo y las intenciones de sus actividades artísticas. Debemos destacar su interés en un "teatro pedagógico", de acuerdo con Bertold Brecht, profundamente antiburgués y "esclarecedor" (*Ser actriz es poder decir cosas, poder hacer los textos de los grandes maestros.*) y, además, su alejada actitud de prescindencia con respecto al poder político de turno, lo que le acarrió desconfianza y continua censura encubierta.

En Neuquén no se conocía la metodología que ella usaba, "que asombró a todos, porque no había escenografía, ni

maquillaje, ni vestuarios, no había nada en escena, solo había actores” explica ella misma.

En este aspecto, Fernández Rego innovó totalmente la tradición de la “cuarta pared” e introdujo un concepto más moderno y flexible. El ámbito es creado por la acción del conjunto de los actores, como en un juego. Requería más imaginación del público. Pero lo logró totalmente, introduciendo una concepción más abierta, en donde el teatro se reconocía “como un juego” aceptado por los actores y por el público. Se trata de un espacio “épico” evidentemente influido por la concepción brechtiana del “distanciamiento”.

Fernández Rego liquidó la tradición naturalista de Amancay e impuso en Neuquén una concepción más moderna, “teatralista” y más crítica, ya que los actores no pretendían “encantar” al público, sino plantearles conflictos próximos, de su propia vida cotidiana, como las historias de *El hombre que se convirtió en perro* y *Los de la mesa diez*, de las *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, que introdujeron en 1966, en Neuquén las enseñanzas del Teatro Fray Mocho, de Nuevo Teatro, del IFT.

En lo que respecta a la formación de los actores, su trabajo durante veinte años al frente del Departamento de Arte Dramático de la primera EPBA y posterior Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) marcó un hito con la introducción de las técnicas stanislavskianas y strassbergianas de actuación entre sus alumnos y la gente de teatro local, además de informarlos de la perspectiva histórica del teatro universal y argentino. Podemos hablar de la incorporación definitiva en Neuquén de los modelos y las técnicas del teatro independiente y del microsistema teatral del 60, con los consabidos “retrasos” que ya hemos establecido, con respecto a Buenos Aires.

2.2. Primeras muestras de teatro de la Provincia del Neuquén

En estos años se comenzó a organizar y a realizar las primeras Muestras de Teatro de la Provincia del Neuquén, organizadas por la Dirección de Cultura Provincial, generalmente a instancias de la Dirección General de Cultura de la Nación, promoviendo preselecciones zonales de conjuntos para Muestras Nacionales. Ya hemos visto que Amancay fue galardonado en varias oportunidades.

Lo interesante de estas pujas provinciales es la oportunidad de reunir, en un único evento cultural de nivel provincial a todos los conjuntos que existen o que están preparados para competir, en toda la provincia, en esas circunstancias.

Por ejemplo, en ocasión de celebrarse el Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, la Comisión Ejecutiva organizó una Muestra Nacional de Teatros Independientes, que se realizó en la Capital Federal, entre los meses de septiembre y octubre de 1960. Se trataba de la primera muestra de este tipo en la Argentina, como lo documenta Ordaz en su ya clásica "Historia del teatro argentino" (Ordaz, 1999).



Digiglio, Portanco, Saraco y Fernández Rego (1972)

En esa oportunidad, el conjunto Amancay fue elegido para la Selección Zonal, que se realizó en San Carlos de Bariloche y luego, ya victorioso, se presentó en la Muestra Nacional, llevada a cabo en el teatro Cómico de Buenos Aires, con la obra *Los expedientes* de Marco Denevi.

La Muestra para la selección provincial se llevó a cabo en la ciudad de Neuquén, del 13 al 15 de agosto de 1960, por la noche, en la Cooperadora Conrado Villegas. Fue la primera muestra de teatro a nivel provincial que se hizo en Neuquén.

Y se presentaron, en esa ocasión, además de Amancay, como Teatro Libre de Neuquén, los conjuntos Yumu Puni (Brillante Noche) de Zapala y Sentires Sureños, de Plaza Huinul.

El grupo de Zapala presentó la obra *Hombres en mi vida*, comedia dramática de Eduardo Pappo y actuaron en ella José Barthou, Marta de Suárez, Lina Guzmán, Mario Argat, Gladys Illy, Gerardo Manchado, Arnaldo Soria, Néstor Fernández, José E. Fantaguzzi, Cata Romero y Arturo Brusco, bajo la dirección de Carlos Isola.

Por su parte, la gente de Sentires Sureños ofreció la obra *En familia* de Florencio Sánchez con el siguiente reparto: Miriam Bornaz, María M.F. de Figueroa, Zoraida Zalbide, Alberto Cherry, Eduardo Mena, Ernesto Bongiovani, Dora Z. de Sánchez y Enrique Muñoz con la dirección escénica de María M.F. de Figueroa y la dirección general de Eduardo R. Figueroa.

Neuquén intervino en la Muestra Nacional integrando la Zona IX del país, que abarcaba, además de Neuquén, a las provincias de La Pampa y Río Negro.

En 1965, la Comisión Provincial de Cultura organizó una nueva Muestra Provincial, que se realizó en la Cooperadora

Conrado Villegas, desde el 17 de septiembre hasta el 2 de octubre.

En este caso, se vuelven a presentar los conjuntos que compitieron en 1960 más dos conjuntos nuevos: el grupo Amuchimay de Zapala y el conjunto Curi-Leuvú (Corral Amarillo) de Chos Malal. Por Neuquén, reemplazando a Amancay, la Comedia Neuquina y, como novedad, el curso preparatorio de la EPBA y el conjunto El Grillo.

La flamante y tan controvertida Comedia Neuquina ofreció un trabajo digno de la tradición de Amancay. Reuniendo a treinta y cuatro personas, es decir, veinticuatro actores y diez personas más para trabajar detrás de las bambalinas, ofreció la obra *Tres jueces para un largo silencio* de Andrés Lizárraga. Con la dirección general de José Roque Digiglio se fusionaron en esa oportunidad integrantes de los grupos TeyVo, Las Manos, El Grillo y Amancay e hicieron un trabajo de envergadura, que no pasó desapercibido para la prensa, dando a conocer en Neuquén la muy discutida obra de Lizárraga, que forma parte de una “trilogía sobre Mayo” y que plantea una estética de revisionismo histórico del pasado argentino, presentada en Buenos Aires en 1960. Por su actitud crítica, sin partidismo político, según el propio autor, tuvo que exiliarse en Venezuela, donde murió en 1982. La obra plantea las dos líneas en que se manifestó la Revolución de Mayo; la de Juan José Castelli, relacionada con Juana Azurduy y Manuel Asencio Padilla y la otra, de carácter contrarrevolucionario. Digiglio, además de dirigir la obra, actuó como Castelli y Alicia Figueira hizo el difícil papel de Juana Azurduy. Llamó la atención una cómica y cínica escena jugada por Evaristo Giménez y Arturo Pérez, los dos papeles representados por Raúl Ventureira, un conocido locutor radial y televisivo, y finalmente la presentación de Emilio Saraco como el presbítero

Zapiola. También actuaron Kune Grimberg y Raúl Domínguez. En la segunda presentación de la obra, se realizó un debate libre dirigido por el profesor Fulvio Villamil, docente de Historia de la flamante Universidad del Neuquén y Director Provincial de Cultura.

La capital neuquina estuvo presente también a través del recién creado teatro El Grillo con una fantasía infantil, *La calle verde* de Hebe Conte y por medio de los alumnos del curso preparatorio de la EPBA, que ofrecieron *Caperucita y Pinocho* de Juana de Ibarbourou.

Representando a Zapala, se presentaron dos conjuntos, el ya conocido Yumu Puni, con la comedia de Luis Peñafiel, *Aprobado en castidad* y el nuevo conjunto Amuchimay, que ofreció *El sí de las niñas* de Leandro F. de Moratín. Finalmente, cabe mencionar al teatro Sentires Sureños, de Plaza Huinul, que presentó *La cama y el sofá* de Aurelio Ferreti y al conjunto Corral Amarillo, de Chos Malal, con la comedia *Cosas de papá y mamá* de Alfonso Paso. Los conjuntos de Zapala y Chos Malal fueron también alabados por el crítico teatral del diario Río Negro.

En 1967, se realizó otra Muestra Nacional de Teatro en Buenos Aires en la que participó El Grillo, en representación de Neuquén, con *Historias para ser contadas*.

2.2.1. Teatro y política:

Las Cantatas en la ciudad de Neuquén

Siguiendo, en parte, las enseñanzas de Bertold Brecht, a partir de 1971, en las últimas etapas del gobierno de Lanusse, previas al gobierno de Cámpora, cuando el socialismo de Allende florecía en la vecina República de Chile, proliferaron en todo el país conjuntos que unieron el teatro con la música cantada para difundir sus ideales políticos. Cundieron, por lo tanto,

cantatas y la variante teatral del Café Concert, que introducía en un ambiente antes considerado tradicional y “popular” los problemas políticos del momento, siguiendo, en algunos aspectos la tradición de la revista política, pero sin escenario ni, prácticamente, ninguna instalación teatral tradicional.

Esta tradición va a ser recuperada, con reflexión y seriedad, por el director Fernando Aragón, que argumenta que esa es la más antigua tradición teatral y la más “popular”.

Podemos recordar, dentro de esta tradición, el impacto que provocó la presentación, en las instalaciones deportivas del Club Pacífico, en 1971, de la *Cantata de Santa María de Iquique* del músico chileno Luis Advis, con la dirección de Humberto Martínez. Esta obra fue muy difundida en esa época por el emblemático grupo trasandino Quilapayún. Recordando los acontecimientos históricos acaecidos en la pequeña población salitrera de Iquique, en Chile, masacrada por tropas del Ejército, estaban ya anunciando (y de algún modo, trataban de evitar) la sangrienta caída de Salvador Allende en Chile, a manos del Ejército comandado por el general Augusto Pinochet, en septiembre de 1973. Unos años después, el Consejo Superior de la Universidad Nacional del Comahue honró la memoria del derrocado presidente chileno, poniéndole su nombre al Aula Magna de esa casa de estudios, lo que provocó airadas protestas entre los que defendían el nombre del Perito Moreno, que ostentaba antes esa aula.

Esa cantata será repuesta, con una gran participación de todos los teatristas neuquinos, otra vez, en el Gimnasio del Parque Central, con el mismo director, en 1997.

Un año después de la primera presentación, en 1974, con los auspicios de la Dirección de Extensión Universitaria de la UNC, se ofreció a los neuquinos la *Crónica cantada sobre La Forestal* realizada por el conjunto Huerque Mapu (Mensajeros

de la Tierra). Esta obra se había presentado con gran éxito en el Luna Park de Buenos Aires y el conjunto estaba realizando una gira que abarcaba desde Río Gallegos hasta Neuquén. Integran ese grupo: Hebe Rosel, Ricardo Munich, Tacún Lasarti, Lucio Navarro y Reinaldo “Naldo” Labrín. Reconocemos en éste último un nativo de Neuquén, adscripto por esta época al difundido progresismo del peronismo de la Juventud Peronista, que había llevado a Cúmpora al poder, en 1973.

También se presentó en la región, la obra *Puerto White. Historia de una pueblada*, creación colectiva del Teatro Alianza, de Bahía Blanca, trabajo también basado en una huelga desatada en ese puerto, en 1907.

2.2.2. Otros conjuntos neuquinos capitalinos

Hubo, naturalmente, otros conjuntos teatrales que podemos mencionar en este período.

Comencemos por recordar la integración en 1957 del conjunto Las Manos de Roberto Ferrer, integrado también por Roberto Recio Mango, Raúl Domínguez y Gloria Napal. Este grupo puso en escena, en ese año, su primera obra: *Calígula* de Albert Camus.

Este mismo grupo reapareció en 1968, como una Cooperativa de Artes Integradas, dirigida por Roberto Recio Mango ahora con dos excelentes obras que tuvieron una gran repercusión

La primera es la muy conocida *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo, un clásico de las obras de teatro independiente.

La otra fue *La fiaca* de Ricardo Talesnik, obra estrenada el año anterior, en Chile y luego, en Buenos Aires tuvo una gran repercusión en el mundo entero, luego de obtener los más

importantes premios en Argentina, al punto de realizarse una película, justamente, en 1968.

La acertadísima elección y la muy ajustada interpretación de la obra hecha por el actor Norman Portanko marcó un punto muy alto en el teatro local.

Portanko, de origen neuquino, de padre ferroviario, había vuelto definitivamente a Neuquén el año anterior. Se había iniciado en el teatro en Buenos Aires con la gente de Nuevo Teatro de 1955 a 1958 bajo la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini. Fue productor y actor de *Los Comediantes*, una escisión de Nuevo Teatro y había actuado también en la Comedia Nacional del Teatro Cervantes.

En 1960, de paso por Neuquén, había actuado en el grupo Amancay en *Los Expedientes* de Marcos Denevi y en 1968, según su propio informe: “instalé un teatro al aire libre, donde se representó con singular éxito la obra *La fiaca*”.

Esta obra se presentó en “el pozo” (los cimientos de un nuevo edificio) del Club Independiente, en un tinglado provisorio, con escenografía del arquitecto Zenón Wagon y del plástico Jorge Gueijman y luces provistas por el entrañable Patín (Alberto Bielovucic).

Actuaron, además de Portanko en el papel protagónico, donde lo ayudaba su “physique du role”, Hilda y Herminda Inostrosa, Hugo Velardocchio, Hugo Moreira, Gloria Napal y Néstor Sotomayor. Se expusieron cuadros de Jorge Gueijman y fotografías de Jorge Cabezudo y se realizó una mesa redonda para discutir la temática de la obra, típica del realismo reflexivo, con varios vecinos.

La obra tuvo un gran éxito y significó un adelanto de lo que después se haría en el Café Teatral.

Este conjunto, el Café Teatral, impuso en Neuquén una tendencia que se había extendido en Buenos Aires en esos

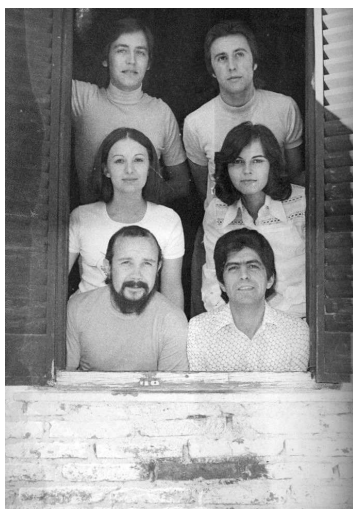
años. Nos referimos al espectáculo conocido como “café concert”. Se esforzaban por “desacartonar” la representación teatral y establecer una relación con el público más espontánea y más franca. En realidad, en un clima de aparente diversión inocente y relajada (el público se acomodaba en mesas de café y podía tomar algo mientras veía la obra), se aprovechaba para plantear cuestiones de gran actualidad política y que estaban relacionadas con una “toma de conciencia” de los derechos y las obligaciones de los ciudadanos en una democracia que se deseaba más creíble y más profunda.

Justamente, a fines de 1968, en la Diagonal Alvear a una cuadra y media del monumento al General San Martín, en pleno centro de Neuquén, se abrió el mencionado Café Teatral, en donde se representaron una serie de sketches y obras: *En la villa*, con Alicia Villaverde y Darío Altomaro, *En el andén*, *Comisaría nocturna*, *La pucha*, *El grito pelado*, *Romeo ante el cadáver de Julieta*, *La verdad del canto y la copla*. Muchas de ellas, características piezas de Oscar Viale que hacían furor en Buenos Aires, con su crítica ácida y su humor zumbón. O, como la última mencionada, una intención de traer al “centro de Neuquén” los problemas de unos marginales del Puente 83, de la vecina ciudad de Cipolletti, idea de Patín llevada a la práctica a través de canciones por “Naldo” Labrín. Integraban ese grupo, además de los mencionados, Raúl Domínguez, Néstor Sotomayor, Norman Portanko y Jorge “Tito” Gueijman⁶.

⁶ Jorge Alberto Gueijman nace en Buenos Aires el 25 de octubre de 1936. Efectúa estudios de dibujo y pintura con Gaspar Besares Soraire. Con Carlos Beitía y Germán Gelpi estudia escenografía. Se inicia en el trabajo escenográfico junto a su principal maestro: Saulo Benavente. Estudia profundamente las técnicas de Bertold Brecht, siendo conocido en Neuquén por ser el único en poseer las carpetas del Berliner Ensemble. En el año 1967 crea el primer Teatro Negro de la Ciudad de Buenos Aires, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. En el año 1968 se radica en Neuquén, donde continúa con su labor pictórica incorporando nuevas

El Café Teatral recibió el apoyo de la Municipalidad de Neuquén, pero tuvo una vida muy breve. Ya en 1970, el diario “Río Negro” menciona que estaba “reducido a ruinas”.

Se tienen noticias de la formación del grupo Génesis en 1970, integrado por los actores Darío Altomaro, Raúl Domínguez, Alicia Pifarré, Alicia Villaverde, Horacio Sánchez, Luis Arroyo y Horacio Espíndola, con la dirección de Domingo Lo Giúdice. Ponen la obra *La vaca blanca* de Roberto Espina.



Conjunto Génesis (1972)

técnicas en su producción. Realiza, para el Café Teatral, un mural sobre la historia del teatro, que se perdió. Expone en forma individual y/o colectiva, en diferentes localidades de nuestro país, como Bahía Blanca, Rawson (Chubut), Neuquén, Buenos Aires, y del exterior, como Barcelona (España), Valdivia (Chile). Participa de Salones en los que obtiene importantes premios, entre los que se destacan el Gran Premio de Pintura en el Primer Salón de Arte Hispano Americano de Bahía Blanca en el año 1970 y el Primer Premio Sección Pintura en la II Bienal Patagónica de Artes Plásticas, Neuquén 1976. Paralelamente a su continua producción de dibujos y esculturas, realiza estudios relacionados con el arte y la sociedad, escribe artículos, dicta cursos y conferencias sobre el diseño tradicional y de culturas prehispánicas. En el año 1988 decide trasladarse a Buenos Aires, donde reside hasta 1992. Desde el año 1993 viaja anualmente a Caviahue en la Provincia del Neuquén y allí vive la mayor parte del año.

En 1972, este grupo, dirigido por Darío Altomaro, ganó un premio Martín Fierro por la realización de un cortometraje poético con obras de Lorca y Prévert, realizado por Producciones Lex (de Carlos Procopiuk y Lorenzo Kelly), que se difundió por el Canal 7 de televisión de Neuquén.

Un café concert con el nombre de Génesis, en el bar “Boliche” ubicado en la diagonal 25 de Mayo y Ministro González, abrió sus puertas en 1974. Allí se hicieron sketches teatrales cortos de Geno Díaz y Dalmiro Sáenz, con imitaciones de Los Chalchalers y Mercedes Sosa. Integraban el grupo Alicia Pifarré, Luis Arroyo, Raúl Domínguez, Darío Altomaro y Horacio Sánchez. Obtuvieron el apoyo de la Dirección de Extensión Universitaria de la UNC y de la Dirección de Cultura de Neuquén. Pusieron un fuerte énfasis en “la cultura para el pueblo”.

Ese mismo año, las marionetas de Centenario El Barco de Papel, que se habían integrado hacía diez años con el nombre de El Retablillo, dirigido y organizado por Alicia Fernández Rego, con los titiriteros Pedro Egea, los hermanos Lucio, Horacio y Elsa Espíndola, Elsa Vallejo, Nelly Rozas y Manuel “Kike” Sánchez Vera, iniciaron una larga gira con los auspicios de la Dirección de Extensión Universitaria de la UNC. Ofrecieron cincuenta representaciones en Río Negro y Neuquén (Bajada del Agrio, Mariano Moreno, Zapala, Cutral Có, Cipolletti, Villa Regina y Cinco Saltos). Este grupo ya se había presentado, con gran éxito en Catamarca, La Rioja, Tucumán y Necochea.

2.2.3. El radioteatro de Edelman

Superados muchos prejuicios con respecto a esta actividad, cabe mencionar el aporte de Jorge Edelman a la difusión de un

tipo de teatro que no forma parte del campo de producción restringida al que centralmente nos referimos en este trabajo.

El actor Jorge Edelman (conocido como Jorge Berón de Astrada), ex integrante del grupo Amancay, dedicó casi toda su vida al radioteatro, llevando este tipo de teatro el interior de la provincia y efectuando numerosas giras a otras provincias vecinas y a la provincia de Buenos Aires

Él se dedicó a esa actividad que ya había comenzado a explotarse, en la región, el conjunto de Rolando de Biassi.

Edelman trabajó en el radioteatro tradicional, sin las contaminaciones que encontró en la breve experiencia radioteatral de Amancay (“Ellos seguían la línea de un teatro vocacional ‘puro’, de ‘buen teatro’. También hacían obras de Nené Cascallar. Ella también era de esa línea, era una de las grandes. Pero yo nunca hice obras de Nené Cascallar, mi radioteatro era más popular.”) (Gotlip, 2001).

Su actividad se desarrolló desde 1957 hasta 1986 presentando unas veinticinco obras, de las cuales seis son originales y el resto son de otros tradicionales autores de ese género, como Juan Carlos Chiappe, Aldo Luzzi, Adalberto Campos y Omar Aladio.

Las obras de su autoría son: *El inglesito de la estancia Santa Isabel*, *Gringo e’ porra*, *Belindo corazón*, *payuca y campeón*, *Sinforoso y Polidoro*, *payucas que valen oro*, *Un gaucho llamado Jesús* y *Con Tijereta y el inglés (...) la estancia anda al revés*.

Tiene, además, las siguientes piezas escritas con Mara Galli: *Pobre José (...) el tonto de Loncopué*, *Mito y leyenda de un hombre llamado Juan (Bairoleto)*, *No nos dejes, papá*. Finalmente, con Carlos Savaris (Juan Carlos Cancela): *Juan Moreira (...) el centauro de una raza*.

La actividad de este pionero ya ha sido analizada extensamente por Alelí Gotlip en un trabajo editado en

Neuquén que tuvo mucha difusión. (Gotlip, 2001). Edelman ha realizado un trabajo que no podemos ubicar ahora en el campo de gran producción, es decir, en la producción masivamente comercializada, tal como se manifestó en los grandes centros urbanos del país. Más bien, tiene rasgos fuertemente artesanales que lo asocian con la antigua tradición de los cómicos de la legua o de la Commedia dell'Arte. Por ese motivo, no existió la fuerte comercialización que es la norma en estos casos en el resto del país. A pesar de la ingenuidad que la caracteriza, su obra ha mantenido un halo de frescura que no encontramos en producciones parecidas.

El teatro de Edelman tuvo una amplia difusión en la población neuquina y es ahora recordado con cierta nostalgia por muchos teatristas que lo escucharon siendo niños o jóvenes. En esta región del país, con muchos días de viento y muy fríos, el radioteatro es un medio que, antes de la aparición de las telenovelas, tuvo una amplia propagación en toda la población, sin distinciones de clase o de educación.

Edelman dirigió la importante revista de memorias históricas neuquinas *Neuquén por siempre Neuquén*, que lo ha hecho muy popular entre las familias tradicionales y ha recibido un reconocimiento por parte de la comunidad de teatristas locales en el 2003, cuando la recientemente creada Comedia Municipal de Teatro del Neuquén puso en escena, en la Sala Conrado Villegas, la obra que él escribió con Carlos Savarís: *El facón de Juan Moreira*, bajo su propia dirección.

2.3. Otros acontecimientos teatrales importantes en este período

En este período ocurrieron muchas cosas de gran importancia para el teatro regional. Cabe, como un comentario marginal, pero importante, comentar la insólita prohibición oficial de

una obrita para “títeres de cachiporra” de Federico García Lorca, en la vecina ciudad de Cipolletti, hecho que conmovió a la región y al país, en aquella época.

Efectivamente, el 31 de octubre de 1968, el comisionado municipal de Cipolletti, doctor Julio Dante Salto, prohibió la exhibición de la obra *Retablillo de Don Cristóbal* (sólo se preparó la “advertencia aclaratoria” y la segunda y tercera escenas) de Federico García Lorca, porque, se adujo, tenía manifestaciones obscenas.

La obrita había sido preparada por diecinueve estudiantes secundarios y universitarios agrupados en el conjunto Siglo XXI, coordinados por el profesor Víctor Flury, profesor de Estética de la Universidad Provincial del Neuquén, y el profesor Julio Piquer, del Instituto de Teatro de la UBA.

Esta prohibición originó un gran revuelo, en defensa del poeta granadino, en Río Negro y en Neuquén, y se desató una polémica que tuvo repercusiones hasta en Buenos Aires, de la que los diarios informaron con todo detalle, casi como una comidilla escandalosa. Por su parte, el comisionado municipal, Dr. Salto, fue apoyado por el Rotary Club y el Club de Leones de Cipolletti.

Como para que se reflexione sobre las diferencias que puede haber en una comunidad de personas sólo separadas por un puente carretero que une a las dos provincias, los integrantes del Café Teatral pusieron la obra interdicta en Neuquén, durante tres días en noviembre, con debates abiertos en los que participaron muchos vecinos de ambas ciudades.

Quizás explique un poco este hecho mencionar que, al año del mismo, en septiembre de 1969, se desató “el Cipolletazo”, es decir, la defensa irrestricta del intendente Salto por la mayor parte de la población de Cipolletti, frente al pedido de

renuncia enviado por el Ministro de Gobierno de Río Negro, Dr. Rolando Bonacchi. Efectuar un análisis político de esta pueblada, que fue mal comparada con el Cordobazo y otros levantamientos contra la dictadura militar de turno, nos llevaría lejos de este estudio. Pero vale esta simple mención para comprender la gran cohesión popular que existía a favor de este funcionario (Aufgang, 1989).

El 2 de mayo de 1970, el Grupo Laboratorio de Buenos Aires estrenó en Neuquén, a nivel nacional, la obra *Una noche con el Sr. Magnus e Hijos* de Ricardo Monti, con la dirección de Hubert H. Copello y la actuación del mismo junto a Graciela Castellano, Carlos Catalano, Alfredo Sosa, Adelfo Bianciotto, Alberto Sosa y Raúl Manso. La escenografía era de Leonor Puga Sabate. El autor estuvo en el estreno y el que esto escribe hizo la primera crítica periodística de esta obra que fue considerada un hito del teatro nacional (Calafati, 1970). El grupo había sido invitado por el doctor Fulvio Villamil, el mismo Director de Cultura que alentó la creación de la Comedia Neuquina. La nota periodística mencionada elogió vivamente la obra y el trabajo de los actores y varios años después, Carlos Catalano, ya al frente de la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro, nos manifestó que Monti siempre recordó esa primera nota, que consideró muy ajustada a su trabajo⁷.

En 1972, la Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad del Neuquén, muy activa en el apoyo a artistas argentinos para que vinieran a Neuquén a presentar sus obras (fueron auspiciados Mercedes Sosa, Les Luthiers y otros famosos), propició la presentación de la obra *Hablemos a calzón*

⁷ El trabajo, muy ilustrativo y documentado sobre el estreno de esta importante obra de Monti, de Graham-Jones (2000) no tiene, desgraciadamente, en cuenta, a pesar de que cita mi artículo en la bibliografía, las opiniones vertidas en el mismo.

quitado de Guillermo Gentile, ofrecida en la capital de Neuquén por el grupo actoral dirigido por el mismo dramaturgo, quien también ocupó el papel protagónico de Juan. Los otros integrantes fueron Fernando Rozas y Juan Carlos Puppo, con la colaboración de Osmar Villaflor, Sabino Rodríguez y Doroteo Ortigosa. Gentile acababa de obtener un premio de la revista Talía, Radio Nacional y Argentores y esta obra representó, para Neuquén, un adelanto del realismo reflexivo que después tendría una gran adhesión.

El 23 de febrero de 1974, se presentó en la Cooperadora Conrado Villegas el grupo teatral de Bahía Blanca La Comedia del Sur, dirigida por Domingo Lo Giúdice, con los auspicios de la Dirección de Extensión Universitaria. Había iniciado sus actividades en 1963 y trabajado por diez años. Ofrecieron la importante obra *La orgía* del colombiano Enrique Buenaventura, quien años después visitaría Neuquén.

Cabe mencionar aquí el estreno nacional, en la ciudad de Viedma, Río Negro, en 1972, de la obra *¡Hola, hermanito!* de Elio Gallipoli, enrolada en el teatro absurdista que se comenzó a difundir en Buenos Aires a partir de 1965, por el Grupo Nuestro, con la dirección de Carlos Mathus y la actuación de Omar Fossati y Julio César Acera. Esta obra se representó también en Neuquén y provocó una ardua polémica, ya que fue rechazada por el público y por algunos comentaristas. Los entonces periodistas del diario "Río Negro", Carlos Galván y Osvaldo Calafati, adoptaron una posición fuertemente crítica a esta innovación teatral, que marcaría un hito, en esta región, para lo que después sería conocido como "nuevas tendencias".

2.3.1. El "teatro" de los presos políticos de Neuquén

No podemos dejar de referirnos a los esfuerzos por seguir en contacto con la cultura hechos por los presos políticos

recluidos en la Unidad 9, de Penitenciaría Nacional, de Neuquén Capital.

Como se sabe, los presos políticos eran considerados, entre 1930 y 1950, de alta peligrosidad para el Estado, por lo que se los enviaba a las unidades carcelarias del Sur. En su mayoría eran dirigentes sindicales socialistas, comunistas o anarquistas. Luego de las masacres de Santa Cruz y de la organización en Buenos Aires de la Liga Patriótica, estos sindicalistas y los pocos políticos que los apoyaban fueron perseguidos, apresados y condenados a la reclusión por largos períodos, justamente en cárceles del Sur. En Neuquén hay una de esas cárceles.

La lectura de la Tercera Parte del libro “Neuquén, vida de los presos políticos” de Luis V. Sommi (Sommi, 1946), dedicada a narrar “la vida cultural” en esa cárcel, entre 1943 y 1945, es emocionante para cualquiera que se interese por la historia cultural de la región.

No eran presos comunes. Todos tenían una gran formación intelectual y Sommi, dirigente comunista que estuvo recluido durante dos años, narra los esfuerzos de los reclusos por leer, por estudiar, por hacer teatro, con los pobres y escasos medios de que disponían y una censura que consideraba indeseables los textos de Tolstoi, Balzac, Dickens, Dostoievsky, Maupassant, Paine, Ibsen, entre otros grandes de la literatura.

En un ambiente realmente desolador, con los fuertes fríos del invierno, esta gente consiguió los libros e hizo “teatro” a hurtadillas, en la Sala Común, en los pasillos. En las ya amarillas páginas del libro, se narra cómo inventaron un radioteatro, armaron una “sala de teatro” y representaron *El emperador Jones* de O’Neill en 1945.

El capítulo XV del libro lleva como título, entre altivo y sarcástico, “La Universidad de Neuquén”. La primera

Universidad de Neuquén funcionó en la cárcel U-9, ahora casi en pleno centro de la ciudad.

Hubo que esperar a 1998 para que un actor, Andrés Fernández, creara, en la Unidad Penitenciaria N°15, de Río Gallegos, un taller de teatro, conocido como Nuevo Amanecer: un teatro de presos y para presos de una cárcel de alta seguridad (Hacker, 2001).

2.3.2. Zapala

En la medida en que crecía la provincia, esta ciudad, ubicada en el centro de su geografía, aumentaba sus actividades. Si en 1920 tenía 971 habitantes, en 1947 ya llegaban a 3.387 y en 1960 eran 8.629.

Justamente en la década del 60 hubo un movimiento teatral que se mantuvo por unos diez años, hasta 1974. El grupo que protagonizó esas actividades se llamaba Yumu Puni (Brillante noche) y ya lo hemos encontrado compitiendo en las primeras muestras teatrales provinciales.

Este grupo estaba dirigido por Carlos Isola y lo integraron numerosos vecinos en distintas oportunidades. Gracias al trabajo de Hugo Sacoccia (Sacoccia, 1989) y a una entrevista que mantuvimos con Mario Argat (Argat, 2003), podemos decir que fue creado en 1946 y lo integraron Margarita Such y su sobrina Marta Such, Marta de Suárez, Monse Boget, Irma de Zinni, José Pereira, Mario Argat, Luis Borrini, Cata Romero, Mabel Carro, Alfredo Gamero, Haydeé Hormachea, Lotty Serradilla, Gerardo Machado, Néstor y Pedro Fernández, José Fantaguzzi, Walter Munk, Irma Negrete, Ilse de Schild, Julio Cardone, Mary Zainderberg, Lina Guzmán, Bernardo Petry, José Barthou, Rita Laurencena, Pedro Cabezas, Leticia Lacruz, Irma Katz, Antonio Algarete y Saúl López Osornio.

Yumu Puni puso en escena, en el transcurso de esa década, las siguientes obras: *Aprobado en castidad* de Luis Peñafiel; *El lustrador de manzanas* de César Tiempo; *Las mariposas no cumplen años* de Abel Santa Cruz; *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen; *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, (destacándose en éstas dos, como protagonista, Marta Such, en la actualidad reconocida artista plástica neuquina); *No te podés casar* y *Ilusiones del viejo y de la vieja* de Juan Villalba y Hermido Braga; *Papá Lebonard* de J. Ricard; *Té y simpatía* de Robert Anderson; *Amorina* de Enrique Borrás; *No hay suegra como la mía* de Marcos Bronemberg y *Como Carlota no hay otra* de Enrique Maroni y Vega, En general, como se ve, comedias blancas argentinas o de grandes autores de fama mundial.

Después del estreno en Zapala, se hacían giras con las obras a las localidades cercanas a Zapala.

Por otra parte, la señora Azucena Martí de Gutiérrez, docente de la Escuela Normal N° 13, creó en 1955 el conjunto Amuchimay (Adiós) con el que pudo ofrecer a esa comunidad y pudo presentarse en algunas muestras provinciales, varias obras, entre las que se destaca *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín.

Algunos tratan de retomar las actividades del grupo Yumu Puni justamente en 1973 y es en estas circunstancias en que se ofrece *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, con la actuación de Mario Argat, Haydee y Gladys Hormachea y Carlos Fernández, con la dirección de Roberto Dairiens y con la asistencia de Silvia González y Edgardo Sapag.

2.3.3. El único edificio teatral de Neuquén

El Cine Teatro Municipal de Zapala, único edificio construido con finalidad teatral en toda la provincia del Neuquén, se inauguró el 5 de enero de 1973. En el acto inaugural estuvieron

presentes, especialmente invitados, la actriz Iris Marga, de la Sociedad Argentina de Actores; Jorge Salcedo, del Fondo Nacional de las Artes; el Presidente de la Comisión de Cultura de Zapala, el actor Mario Argat, y la actriz Olga Zubarry. Esta obra se construyó durante varios años. La sala es parecida a la sala Casacuberta del Teatro General San Martín de Buenos Aires y para armar el telón y la cámara negra vinieron especialistas del teatro Colón. Tiene setecientas cincuenta butacas con declive de la platea, piso alfombrado, el escenario mide trece metros de boca, doce metros de profundidad; el telar está a once metros de altura, tiene dos puentes al fondo, tres patas de cinco metros de altura sobre cada lateral, tres camarines a cada costado del escenario y un baño de cada lado, un sótano cuya superficie abarca todo el escenario y los camarines; el telón de boca es de terciopelo rojo y abre y cierra eléctricamente. La sala tiene un revestimiento especial para mejorar la acústica, con listones de madera torneados en forma cóncava y detrás tiene, como aislante, una cobertura de "lana de vidrio". Tiene, además del telón de boca, uno que está a unos cinco metros del proscenio, de liencillo negro de malla cerrada, y otro de igual material, que está unos tres metros detrás de éste. La pantalla de cine se levanta con un sistema de contrapesos y puede desaparecer totalmente.

La boca del escenario tiene un proscenio curvo convexo hacia el público y cerrando el telón de boca, queda delante del mismo esa parte del escenario que en su punto más ancho, justo al medio de la curva, tendrá unos tres metros. A ambos lados del escenario hay dos salidas amplias de emergencia.

La actual concesión establece que esta sala se puede utilizar como teatro sólo 24 días al año. El resto del año, es decir, los 341 días restantes, esta única sala teatral neuquina es usada sólo como cine.

El motivo de esta construcción en una ciudad con poca actividad teatral -por lo menos para la época en que se construyó, y comparada con la que siempre se desarrolló en la capital provincial- fue el aprovechamiento de un crédito especial del Fondo Nacional de las Artes existente en Buenos Aires, que fue gestionado oportunamente por las autoridades municipales de Zapala, en el momento adecuado, porque las autoridades municipales de la ciudad de Neuquén no consideraron necesario utilizarlo. Otro dato más para evaluar la racionalidad de la política cultural de estas autoridades.

2.3.4. Plaza Huincul-Cutral Có

A partir de 1974, el grupo Nosotros comenzó a desarrollar una actividad teatral más o menos constante en esa zona petrolera. Mientras que Plaza Huincul, la villa cercana a la destilería, tenía 198 habitantes en 1920, un poco más de 2.500 en 1947 y 8.000 en 1980; Cutral Có, el poblado que al comienzo era marginal y pobre, tuvo un gran crecimiento hasta la crisis de las puebladas en 1996. Esa localidad, tenía 3.700 habitantes en 1947, 11.900 en 1960, alrededor de 26.000 en 1980 y en la actualidad, un poco más de 40.000.

El grupo Nosotros es de esa zona y trabajó por unos doce años. En 1974, ofreció *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana, con alumnos de la Escuela de Comercio de Plaza Huincul, que constituyeron de esa manera el núcleo del grupo, integrado, entre otros, por Beatriz Campos, Guillermo Haag, Irma Almendra, Silvio Garro, Miriam Rolan, Fanny Hernández, Silvia San Martín, Isabel Soto, Graciela Abarzúa, Ricardo Leiva, Mariana Ponce, Luis García, Marisa Reyes y Alejandro Torres. La dirección estuvo a cargo de Gustavo Torres y Marisa Reyes.

Las obras que pudieron poner en escena son las siguientes: *Un mundo de gente*, comedia musical; *Fatalidad de Romeo y Julieta* de Marco Denevi; *La ñata, Aprobado en castidad* de Luis Peñafiel; *Los pocillos* de Mario Benedetti; *Incomunicación* de Eduardo Gudiño Kieffer; *Ensueño*, creación colectiva; *Mi suegra está loca* de Guillermo y Horacio Pelay; *George* de John West; *La cama o el sofá* de Aurelio Ferreti; *La conquista del sol* de L. Colmegni; *Pinocho* y *Los ojos llenos de amor* de Maruja Gil Quesada; *Tres somos varios y Strip-Tease* de Slawomir Mrozek; *Muertes circulares, Limpitos pero no tanto* de J. Bellizi; *La espera trágica* de Eduardo Pavlovsky; *Prohibida*, creación colectiva; *Akhenaton*, comedia musical de M. Waltari; *El ascensor, Proceso y Convivencia* de Oscar Viale; *¿Quién, yo?* de Dalmiro Saenz; *Tiempo de ser, Yo te protegeré* de Daniel Massa (éste último es un autor radicado en Neuquén y Zapala); *Esto no marcha*, comedia musical; *Pic-Nic* de Fernando Arrabal y *Una obra de teatro*, creación colectiva.

Como puede apreciarse por el nutrido y más que actualizado repertorio, este grupo ha sido una avanzada del teatro más reciente y, además, ha llevado a cabo numerosas creaciones colectivas (dramaturgia de actores), lo que lo hace más que elogiabile en esa zona tan desértica y conflictiva, especialmente en estos últimos años, en que con la privatización se ha comprobado lo dependientes que son estas poblaciones de las fuentes de trabajo de empresas extractivas monopólicas, tipo enclave.

2.3.5. San Martín de los Andes

Para esta etapa del teatro de San Martín de los Andes, disponemos de un trabajo realizado por Azucena del Río (1999) para *El Libro de los 100 años*, publicado en ocasión de

celebrarse el centenario de esa hermosa ciudad neuquina de montaña.

El primer conjunto de teatro se denominó Huella, aunque es probable que se haya hecho algo de teatro en los comienzos del año 50, según refieren antiguos pobladores.

El conjunto Huella tuvo una larga trayectoria que comenzó en 1957 con una obra de Alejandro Casona: *Prohibido suicidarse en primavera*, que fue estrenada en el cine Amancay el 31 de mayo de ese año, con la dirección de Héctor Antonelli. Y ese mismo año, en octubre, Huella ofreció a su público la obra *Las Minas de Caminiaga* de Alberto Vacarezza, en el salón de los Bomberos Voluntarios.

Integraban esta agrupación Rodolfo Risso Patrón, Elba Piñero, Luis Fernández, Mario Espíndola, Isabel Palma, Cecilia Núñez, Gladys Iglesias, Juan Carlos Vitantonio, Nélica Nieto, Esteban Glavinich, Héctor Quiroga e Hilda Parada con varios colaboradores.

En 1958, en febrero, este grupo estrenó *En un burro tres baturros* de Alberto Novión, incorporándose las hermanas Ana María y Nieves Núñez.

En junio de ese mismo año ofrecieron *La hermana Josefina* de Darthes y Damel, agregándose al conjunto Guido Zanollo, Oscar Ochoa y Carmelo Catalano.

La actividad de Huella continuó en febrero de 1961 con el estreno de *La tercera palabra* de Alejandro Casona. Tuvieron una muy buena recepción del público, por lo que la representaron varias veces y la llevaron a Neuquén Capital, con los auspicios de la Dirección Provincial de Cultura. También fue presentada en el Congreso de La Araucanía, en Chile.

En mayo del año siguiente, 1962, el mismo grupo ofreció tres obras en un acto: *Farsa y justicia del Corregidor*, primera

parte, de Alejandro Casona; *Sobre los daños que hace el tabaco* de Anton Chejov y *Engañado, apaleado y... contento* del mismo Casona.

Luego de un paréntesis de tres años sin actividad, en junio de 1966, se estrenó la comedia en tres actos *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona.

Este grupo vuelve a actuar en febrero de 1967 con *La zorra y las uvas* de Guilherme de Figueiredo, obra en la que estaban trabajando desde 1962. Por estos mismos años, Hugo Burgos, Azucena del Río y otros actores realizaron varios ensayos de la *Historia de un largo viaje hacia la noche* de Eugene O'Neill, pero por razones económicas no fue posible presentarla. En septiembre de 1968, el grupo ofreció la obra *Un espíritu burlón* de Noël Coward, con algunos intérpretes nuevos y en julio del año siguiente se repusieron las comedias *Farsa del cornudo apaleado* y *Farsa y justicia del Corregidor* de Alejandro Casona.

Ese mismo año, junto con el grupo Nuevo Teatro Andino, se puso en escena la obra *Usted puede ser un asesino*, comedia de Alfonso Paso. En este caso, es necesario aclarar que actuaron Carlos Bresler, Eduardo Ubaldini, Yolanda Rodríguez, Alba Castillo, Elda Croceri, Mario Castillo, Carlos Nicolaus, Ruy Rodríguez, José María Domínguez, Patricia Caso, Alicia Ripalta y Amelia Santamarina. Todas estas personas crearon un nuevo conjunto, conocido como grupo ANTA (Agrupación Nuevo Teatro Andino), integrado por gente joven con una gran vocación por las actividades artísticas. Al alejarse su presidente y fundador Carlos Bresler (hijo), ejercerá la conducción el vicepresidente y también fundador Santiago F. Stordiau.

Este nuevo grupo recibió apoyo del gobierno provincial y comenzaron a construir una sala propia destinada a cine y teatro, pero, por disolución del mismo, estos proyectos no

podieron concretarse en su totalidad. ANTA creó un cine club que funcionó por mucho tiempo. En el campo teatral estrenaron también *La fiaca* de Talesnik y *La valija* de Julio Mauricio, que fue representada numerosa veces, en el Alto Valle de Río Negro y Neuquén y también en Chile.

ANTA obtuvo asistencia técnica de Buenos Aires, implementando talleres de capacitación que tuvieron como instructores a personalidades como Raúl Serrano, Enrique Pinti, Alejandra Boero, Oscar Fessler y Rubens Correa.

En 1969, representaron *El pan de la locura* de Carlos Gorostiza, con la dirección de De Mateo. En 1970, vuelven a presentar *La Farsa del Cornudo apaleado* y en 1974 *¿A qué jugamos?*

2.3.6. Chos Malal

En la vieja capital neuquina en 1967, se creó el grupo Corral Amarillo que tuvo como director al dramaturgo David Cureses.

Paralelamente se creó una escuela de teatro que dirigían Alicia Fernández Rego y Kune Grimberg, junto con Tito Olivera, en cuyo domicilio se ensayaba. El grupo estaba integrado por Ninfa Ortú de Ordoñez, Arturo Brusco, Fanny Pessino de la Vega, Loly Origone, Jaime Echevarría, Raúl Imaz, Araceli de Imaz, Ada Prades, Marcos Ortú, Cuqui Munk, con la iluminación a cargo de Luis Héctor López, el vestuario de Hugo Nieto y la escenografía a cargo de la artista plástica Clara Liptak.

En 1969, este grupo fue dirigido por Iris Marga, con Juan Carlos Ross como maquillador, quien había dado un curso sobre esa especialidad. En ese año actuaron en la Capital Federal con *Cosas de papá y mamá*.

Un grupo de docentes conforman en 1970 el conjunto 11 de Septiembre con la dirección de Julia Mora y la participación de Guillermo Rodríguez, Sofía de Rod, Yamil Villar, Obdulio Monsalvo, Eduardo Lucero, Alfredo Temi, Cristina Miranda, Dora Arin, Alberto Mansilla, Norma Colombino y Roberto Gessler. Este grupo ofreció obras como *M'hijo, el doctor* de Florencio Sánchez y *La tercera palabra*.

Entre 1978 y 1981, se formó un grupo de payasos que tenía por objetivo constituir un “frente cultural” en momentos en que la situación con Chile era muy difícil. Ese “frente” estaba integrado por Latisfi Temi, Margarita Miguel de Acuña, Marcela Cánepa, Ninfa de Ordóñez, Ana Marquina y Rubén Quintana y hacía giras por los pueblitos del norte neuquino.

3.SUBSISTEMA TEATRAL ACTUAL (DESDE 1985 A NUESTROS DÍAS)

3.1.El contexto social

Desde 1983, a pesar de muchas expectativas, el partido gobernante, el Movimiento Popular Neuquino -a quien los historiadores de la UNC atribuyen un evidente éxito, como “constructor de un orden estatal” (Favaro, 1999 y Palermo, 1988)- desarrolló, en realidad, con el pragmatismo que lo ha caracterizado siempre, una política de fuerte clientelismo social, en medio de una creciente pauperización de la clase media y de una directa exclusión de los estratos más desposeídos, originada en las políticas neoliberales impulsadas por el gobierno nacional.

Sin embargo, con la democracia, hubo una fuerte movilización social a favor de los derechos humanos, promovida por los distintos partidos políticos, aún el gobernante, por lo que la ciudad mereció ser identificada como “la capital de los derechos humanos”.

Pero, al mismo tiempo, el partido gobernante, con sus candidatos que llegaron a oponerse entre sí, creando supuestas “alternativas”, se consolidó como “administrador” de un jugoso presupuesto obtenido de las regalías energéticas, ahora abonadas por la privatizada YPF, que pasó a manos de la española REPSOL y por los nuevos dueños de la represa

hidroeléctrica de El Chocón, en manos de una empresa chileno-española.

Por otra parte, el ferrocarril, que había significado el medio más importante para la integración regional, al privatizarse también, dejó todo el ramal local sólo para vagones de carga, liquidando los tradicionales trenes de pasajeros que unían, a un precio accesible, a todas las localidades del Alto Valle, hasta Zapala.

En un mundo que aparece como globalizado, el gobierno local comenzó a negociar directamente con Madrid y con los otros centros del poder mundial. Localidades surgidas en torno a la explotación petrolífera, pero resguardadas por el Estado Benefactor de la “época desarrollista” comenzaron a languidecer (Zapala, Cutral Có, Plaza Huincul) a causa de los “ajustes estructurales” efectuados por los nuevos poseedores, que introdujeron la típica “racionalidad” de las multinacionales, dejando sin fuentes de trabajo e incomunicadas a la mayoría de esas poblaciones. Esto explica las “puebladas” de 1996 y 1997, justamente, de Cutral Có y Plaza Huincul.

Neuquén Capital se transformó, junto con las otras localidades satélites que la circundan (Cipolletti, Centenario, Plottier, Vista Alegre, Allen, Contraalmirante Cordero) (Macchi de Barion, 1984) en el área metropolitana más importante de la Patagonia Norte (Vapnarsky, 1983 y Vapnarsky y Pantelides, 1987). Esa área llega a tener 250.000 habitantes en su época de mayor esplendor y después declinará un poco, con la crisis general. Es evidente que, desde 1960 al 2000, General Roca, la ciudad más importante de Río Negro y líder del Alto Valle, pierde ese predominio a favor del conglomerado de Neuquén. Consiguientemente, Neuquén Capital se transformó en el centro del consumo masivo

regional (con la instalación de sucursales de los más importantes supermercados) y, por lo tanto, del “consumo cultural” (GEHISO, 2004, 129-136). Se construyeron los modernos edificios de la Escuela Superior de Música, primero, y de la Escuela Superior de Bellas Artes, en el 2005; se remodeló y se construyó una sala más en la Asociación Conrado Villegas y se levantó el moderno edificio del Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, única sede en el interior del país de esa institución.

3.1.1. Neuquén Capital

3.1.2. Generalidades

Lo que caracteriza a este período es la proliferación de pequeños grupos teatrales que surgen y desaparecen rápidamente, al ritmo de las novedades que van llegando de Buenos Aires y que llaman la atención de los teatristas más jóvenes.

Los grupos tradicionales, en cambio, mantienen su posición estética e ideológica y tienden a consolidarse como consagrados, como teatristas “faro” que tienden a defender un “canon”, generalmente realista. Muchos de ellos acentúan tendencias que no se habían manifestado antes con tanta nitidez, por razones de la gran represión y la censura. En general, predomina aún el realismo, nervadura fuerte del teatro nacional y algunas muestras del llamado teatro de las nuevas tendencias, postmodernas o, como lo ha clasificado Pellettieri, teatro emergente, con sus cinco variantes: teatro de resemantización remanente, de la resistencia, de la parodia y el cuestionamiento, de la desintegración y de la performance.

Finalmente, es necesario reconocer el impacto que han producido en la región los nuevos medios de comunicación e información, como internet, el uso de las computadoras personales y del correo electrónico, así como el último boom

de los teléfonos celulares. En una región que antes era un páramo solitario y frío, estos nuevos recursos de la técnica, así como los nuevos soportes de discos duros de gran capacidad, los CD y los DVD grabables y regrabables, han modificado sustancialmente la velocidad y la calidad de los intercambios entre todas las personas interesadas por la cultura y, por consiguiente, por el teatro.



Teatro del bajo (1982)

3.1.3. Constitución de un campo intelectual y teatral

Es muy difícil fechar con precisión la estructuración y organización de un campo intelectual en el sentido elaborado por Bourdieu (Calafati, 2005), pero luego de considerar el material que hemos reunido, los documentos, las entrevistas y, fundamentalmente, la producción de textos dramáticos y espectaculares, creemos muy plausible afirmar que, a partir de 1984, con el antecedente de la puesta de *300 millones* de Arlt por el Teatro del Bajo en Neuquén, en 1982, asistimos, en toda

la provincia, a la conflictiva pero consistente integración de un campo intelectual con su correspondiente esfera teatral.

Esta estructuración se ha concretado a través de una serie de conflictos y de consensos, como corresponde a un verdadero campo cultural, que es un campo de fuerzas, un campo competitivo por el reconocimiento y la consagración (Jay, 2003).

Es interesante comprobar que, consultados algunos de sus protagonistas, se les hace difícil percibir esa integración, pero no dudan de la existencia de intereses comunes enfrentados o cooptados por el campo del poder, que también se visibiliza ya con nitidez, tanto de una manera positiva, como otorgante de presupuestos de promoción y como patrono de la incipiente burocracia de una rudimentaria administración cultural, como de una manera negativa, como censor y vigilante de un canon estándar apreciado sólo por una floreciente burguesía de comerciantes y funcionarios públicos.

No cabe duda de que este proceso es desencadenado con la “vuelta” o mejor dicho, con el esfuerzo por constituir una nueva democracia participativa, más dolorosa y más crítica. La redacción del informe “Nunca más” y el consiguiente juicio a las Juntas, así como la creación de la filial local de la APDH, con la apertura de la investigación sobre los desaparecidos en el Alto Valle, originaron un ambiente que favoreció la recepción positiva de la experiencia porteña de Teatro Abierto del 81. Esto se concretó con la creación del Teatro del Bajo y su actividad artística, que aunque abarcó sólo cinco años (1981-86), tuvo enseñanzas que llegan hasta la actualidad.

La radicación del dramaturgo cordobés Alejandro Finzi en la ciudad de Neuquén en 1984, ya galardonado en Francia y sus numerosas actividades a favor del teatro regional, como docente de dramaturgia, historia y teoría, así como

dramaturgo y cofundador del grupo Río Vivo, tanto como el nombramiento como Juez en Zapala desde 1980 del doctor Hugo Luis Sacoccia, que creó el grupo teatral y la biblioteca teatral Hueney, en 1984 y 1985 respectivamente, fueron algunos de los pilares del nuevo campo teatral. Debe sumarse la maduración del movimiento teatral de San Martín de los Andes y Villa La Angostura, con la realización de sus propios festivales de teatro que han aprovechado los crecientes contingentes turísticos internacionales.

A todo esto debe agregarse que, finalmente, han aparecido ejemplos valiosos, que además fueron rápidamente llevados a la escena, de una nueva y moderna dramaturgia local. Esta dramaturgia, primero muy modesta y tímida, fue promovida, alentada e impulsada por los numerosos talleres de escritura teatral de Alejandro Finzi y por la incansable tarea de promoción y difusión de Hugo Luis Sacoccia, a través de su biblioteca teatral Hueney, el primer gran archivo nacional de obras argentinas contemporáneas, ordenadas por género, temas y cantidad de personajes a disposición de todos los teatristas del país, por correo e Internet.

La sanción, en 1997, de la Ley del Teatro y la creación, en 1998, del Instituto Nacional del Teatro, con sus programas de subsidios a la producción teatral, también ha impactado favorablemente en la constitución del campo desde el punto de vista de la continuidad de las puestas en escena y de la creciente profesionalización de todos los teatristas, dramaturgos, directores, técnicos y actores.

Ante el desarrollo de la dramaturgia, también es importante la promoción realizada a través de Oscar Lesende y su esposa, a cargo de la representación local de Argentores.

En los últimos años, ante la continuada realización anual de festivales provinciales, regionales y nacionales promovidos

y organizados por el Instituto Nacional del Teatro, los teatrístas locales, agrupados primero en ANQUET y luego en TE.NE.AS redoblaron sus discusiones y críticas al escaso apoyo oficial provincial. En sus más recientes solicitudes han enfatizado, con mucha precisión la necesidad de organizar el aporte de TE.NE.AS., el INT y la Dirección Provincial de Cultura a través del recientemente creado Consejo Provincial de Teatro. Los teatrístas quieren que se legalicen, a través de una ley provincial, los aportes financieros y organizacionales concretos para la Fiesta Provincial de Teatro, competencia natural de selección de los grupos teatrales que deben ser consagrados en las posteriores instancias regionales y nacionales. El objetivo sería realizar un Encuentro Provincial de Teatro no competitivo que permita compartir las novedades en formación y las distintas búsquedas estéticas de los grupos en un clima de franca camaradería y, finalmente, para que se organice definitivamente, un elenco o comedia estable de la provincia que pueda gozar de una cierta estabilidad económica y represente a todos los teatrístas. A estas solicitudes debe agregarse, como fundamental, la necesidad de construir edificios con salas teatrales modernas, con las instalaciones técnicas que deben tener en la actualidad. Ya hemos comentado la existencia de la única sala de este tipo en la ciudad de Zapala, pero que sólo puede utilizarse venticinco días por año para teatro, ya que está arrendada como sala de cine durante todo el año.

La gente de teatro de San Martín de los Andes, además del galpón del teatro San José, ha reacondicionado la sala del teatro Amankay, desde que se organizaron los Centros de Producción Teatral, con la intervención del director Víctor Mayol. Y finalmente, en la capital neuquina se disponen de dos salas muy chicas, reacondicionadas, ubicadas en el Centro

Cultural Conrado Villegas, conocida ahora, simplemente, como La Conrado Cultural. Pero el “efecto Cromagnon” ha corrido como reguero de pólvora por todo el país y las municipalidades se han visto obligadas a ser mucho más estrictas antes de otorgar las habilitaciones correspondientes, por lo que la actividad teatral, musical y de danzas ha sufrido una disminución muy importante.

A la fecha, en la ciudad capital de la provincia, la Dirección de Cultura ha prometido construir una sala céntrica a la mayor brevedad y, por su parte, la Secretaría de Cultura Municipal también ha prometido construir, en el Parque Central, cerca del edificio del nuevo Museo Nacional de Bellas Artes, una sala moderna equipada con los modernos recursos que merece la siempre pujante actividad teatral neuquina.

Pero el gran acontecimiento que marca esta etapa fue, con toda seguridad, la creación del grupo teatral conocido como el Teatro del Bajo. A él confluyen los más importantes integrantes de Amancay y los otros grupos de la capital neuquina y de él provienen muchos teatristas que van a seguir sus huellas en el teatro neuquino actual.

3.1.4. Teatro del Bajo

El Teatro del Bajo⁸ surgió en diciembre de 1981, cuando un grupo de actores procedentes de distintos conjuntos teatrales de Neuquén, participó de un curso auspiciado por la Asociación Argentina de Actores y decidió reunirse para conformar un nuevo elenco de teatro independiente.

⁸ Hemos tomado, fundamentalmente, el cuerpo de un informe preparado por la misma Cooperativa, en un programa de 1981, ampliado por Luis Giustincich (Giustincich,2000). Naturalmente, las opiniones y otros datos agregados al mismo son de nuestra absoluta responsabilidad.

Esta decisión determinará la creación de una cooperativa de trabajo para concretar esos nuevos proyectos artísticos. Esa cooperativa -como lo testimonia uno de sus integrantes, el actor Luis Giustincich- fue una de las pocas del país en esos momentos, sino la única, con las características legales apropiadas para su autogestión. Así nace lo que fue la Cooperativa de Trabajo Artístico el Establo Limitada. Un trabajo de Luis Giustincich narra muy bien esa aventura del teatro neuquino:

“La búsqueda de una sala que albergara al grupo, la contratación de un director, la elección de una obra no fue tarea fácil. Se alquiló un galpón en la calle Misiones 224, una antigua carpintería de Neuquén que había sufrido años atrás un incendio y estaba casi derrumbada. Se trabajó al mismo tiempo que en los ensayos de la obra elegida en la adecuación del lugar y se construyó así una sala para unos cincuenta espectadores con techo de chapa de cartón, una pared construida con madera de cajones y planchas de terciado y una carpa o lona que oficiaba de camarín. Así nació y abrió sus puertas en marzo de 1982 el Teatro del Bajo, ‘con prepotencia de trabajo’, como decía su lema, tomado de Arlt y se estrenó la obra de ese autor 300 millones, bajo la dirección de Salvador Amore, que dejó también escrita una historia de este grupo, con el sugestivo título de “A lo francotiradores” (Amore,1994). El primer elenco fue integrado por Dagoberto Mancilla, Raúl Toscani, María Dolores Duarte, Victoria Murphy, Fernando Aragón, Cecilia Arcucci, Guillermo Tagliaferri, Juan Gardés, Colen Grant y María Rufino con la asistencia técnica de Dardo Sánchez.

Los seis meses de representaciones consecutivas fueron tan auspiciosos que determinaron la futura actividad del grupo. El público neuquino aplaudió el esfuerzo y la calidad artística de los actores y no fueron obstáculos, ni el crudo invierno, ni la escasa

calefacción brindada por estufas a gasoil o aceite quemado. El frío fue soportado con mantas que los espectadores llevaban a la función. 300 millones marcó el inicio de una labor artística que creció año a año y dio sus frutos."



300 millones (1982)

3.1.5. Una puesta memorable

La puesta de la obra de Roberto Arlt fue uno de los textos espectaculares más memorables para Neuquén.

Amore concibió la concretización escénica espacial del mundo imaginario de la pobre sirvienta protagonista como un complejo sistema de andamios tubulares que rodeaban la pequeña piecita con la camita de la misma. Los personajes imaginados, como Rocamble, la Reina Bizantina, el Hombre Cúbico y los otros se movían en esa compleja trama de caños y andamios alrededor y encima de ese cuartito. También el personaje de la Muerte deambulaba, abriendo sus negras alas, en ese periespacio creado por el conjunto. Esto empequeñecía la "realidad" del cuartucho y ensanchaba desmesuradamente

el espacio imaginario de la sirvienta, en una clara defensa del mundo de los sueños en contra del “mundo real”. Una puesta tradicional no ortodoxa, con actuación predominantemente deíctica, ritmo narrativo global, un espacio expresionista, con un nutrido y colorido vestuario simbólico, una iluminación muy sugerente y una armonización autónoma. Una puesta ideotextual característica.

Durante el año 1982, la cooperativa abrió talleres de iniciación actoral dictados por Dagoberto Mancilla, Cecilia Arcucci y María Rufino. La puesta de *300 millones* recorrió distintas ciudades del Alto valle y en diciembre participó del Encuentro de Teatro del Sur realizado en la ciudad de Viedma (Río Negro) y se cerró el año con la presentación de *El andén* de Ernesto Frers y la actuación de Mariana Tuñón y Fernando Aragón, en el Encuentro Cultural Neuquino.

Al año siguiente se ofrecieron, en un ciclo especial, dos obras de Osvaldo Dragún: *Historias para ser contadas*, con la actuación de Dardo Sánchez, Victoria Murphy, Fernando Aragón y María Ester Vignale y, como estreno nacional: *Heroica de Buenos Aires*, con la participación de María Rufino, Raúl Toscani, Guillermo Tagliaferri, Cecilia Arcucci, Luis Giustincich, Fernando Aragón, Florencia Cresto, Julio Cortes y, como invitados Gustavo Queglia, Israel Herrera, Cecilia Lizasoain y Jorge García Lillo. Las dos obras fueron dirigidas por Salvador Amore. En este estreno, se contó con la presencia del autor: Osvaldo Dragún. Estas obras se llevaron en giras a distintas ciudades del Alto Valle.

Con la participación de un elenco formado por alumnos de un taller de iniciación actoral, los actores estables Luis Giustincich y Mariana Tuñón y con la dirección de Dagoberto Mancilla, ese mismo año se presentó la obra *El segundo círculo* de Marco Denevi. La escenografía fue realizada por Jorge

Gueijman. También se llevó a las tablas una improvisación desarrollada en un curso de Carlos Thiel titulada *1+1...unos cuantos* en la que participaron integrantes del elenco estable.

Todos los integrantes trabajaron en acondicionar lo mejor posible el lugar elegido, creándose una biblioteca a la que impusieron el nombre de Héctor Falabella, director fallecido por esos años. La delegación local de la Asociación Argentina de Actores estableció su sede en este teatro, en donde se realizaron ciclos musicales, de cine y exposiciones plásticas. Algunos artistas donaron sus obras para equipar a la sala de calefacción central.

En 1984, la cooperativa contrató al director porteño Víctor Mayol, quien elaboró un proyecto anual y formó un equipo con otros especialistas de Buenos Aires. De esta manera, se representaron tres obras, con la dirección de Mayol, *La celebración* (versión de *El adefesio*) de Rafael Alberti e *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti y con la dirección de Alicia Figueira de Murphy, una obra dirigida al público infantil: *¿Alguien sabe qué hora es?* de Adela Vettier y Grisolia.

Para *La celebración* se requirió la asistencia de Dagoberto Mansilla y la preparación coral de Daniel Costanza y el coro de la UNC.

Víctor Mayol y su equipo perfeccionaron al elenco del Teatro del Bajo en una metodología muy severa e intensa.

En 1985, el grupo llevó a cabo una de las primeras experiencias de teatro de calle de la región montando una versión de las *Historias para ser contadas* de Dragún que ofrecieron con el título: *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos*, en una gira por localidades de Río Negro. Integraron esa experiencia Luis Giustincich, Julio Cortes, María Teresa Arias, Verónica Coelho y Raúl Toscani.

El trabajo de investigación teatral de Mayol fue expuesto por el grupo en el Primer Encuentro de Teatro Neuquino, organizado por la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQueT) en Zapala. Y esa metodología fue plasmada con la puesta de *Trabajo pesado*, obra de Máximo Soto que fue reconocida por la crítica periodística local.

La cooperativa se comprometió, por medio de un convenio con la Dirección Municipal de Cultura, a ofrecer tres obras infantiles en todas las escuelas de la capital neuquina. De esta manera se montaron *Historia de dragones*, una adaptación de *La clave encantada* de Carlos Gorostiza y *Las andanzas de Juan el Zorro*, versión libre de *Los casos de Juan* de Bernardo Canal Feijóo.

El 20 de septiembre de 1985, el Teatro del Bajo promovió el “Teatrzo Neuquino 85”, que continuó por dos días ininterrumpidamente con el slogan “en defensa de la democracia y por la liberación nacional y la unidad latinoamericana”. Esta movilización tuvo repercusión provincial. Se desarrollaron actividades similares en Zapala, San Martín de los Andes y Aluminé.

En octubre se ofreció un unipersonal a cargo de la actriz Cecilia Arcucci, con la dirección de Alicia Fernández Rego: *La Señorita Margarita, una mujer impetuosa*, obra de Rubén Altaive, adaptada por Oscar Castello. Se presentó hasta fin de año y se repuso en los dos años siguientes.

En 1986, la cooperativa puso en escena una obra que será recordada como muy importante para el teatro local. Se trata de una versión, muy personal, de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, con la dirección de Víctor Mayol, la codirección de Fernando Aragón y la asistencia de dirección de Luis Giustincich.



Alicia Fernández Rego actuando (1984)

Ya con la amenaza del desalojo de su mítico local de Misiones 224, emprendieron también el proyecto de un espectáculo de creación colectiva, que titulan con humor negro *El funeral*, para dar a conocer a la comunidad los graves problemas que afrontaban.

A fines de junio se estrenó la obra de Lorca, con la actuación de Giustincich (¡la abuela!) y de las actrices Alicia Murphy, María Dolores Duarte, María Teresa Arias, Verónica Coelho, Ida Zóccola, Cecilia Lizasoain y Marcela Cánepa. La musicalización y banda sonora fue compuesta por Víctor Proncet, interpretada por el Coro de la UNC, con la guitarra de Juan Eyman y la dirección de Daniel Costanza. Fue seleccionada para representar a la provincia en el Festival Lorquiano organizado por la Embajada de España en Buenos Aires. En Neuquén se presentó en la sala de cine Español, en el Teatro del Bajo y en otras localidades de Neuquén.

Mientras tanto, llevaron *El funeral* al cierre del Festival Neuquino de Teatro, de Zapala, obteniendo una gran adhesión del público que creó una comisión “en resguardo y apoyo del Teatro del Bajo”. Esta misma obra fue seleccionada para representar a Neuquén en el Encuentro Patagónico de Teatro que se realizó en Ushuaia y fue invitada especial en el VI Encuentro de Teatro Rionegrino, realizado en Villa Regina.

En abril de 1987, el elenco de la cooperativa fue invitado a participar del Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico que se realizó en Bahía Blanca con la coordinación general de Eugenio Barba y con la actuación de grupos de Italia, como el Tascábile, El Potlach, el Odín de Dinamarca, el Farfa, la Rueda, el Teatro Campesino de Milpa Alta, de México, el Teatro La Comuna, de Uruguay y otros cincuenta grupos argentinos. Es importante remarcar que gracias a los contactos que se hicieron en esa circunstancia, la cooperativa realizó varias gestiones y los grupos italianos actuaron en las calles de Neuquén, a mediados de abril. Asistieron el Tascábile, con *Albatri*, y el Potlach, con *Parata Callejera*, *Va de broma* y *Suite Indiana*. Durante cuatro días se dictaron seminarios sobre este tipo de teatro.

Estas presentaciones callejeras fueron un precedente de la producción de otra *Albatri*, hecha en Neuquén, una obra que conmovió a esta ciudad a fines de 1991 y a la que nos referiremos oportunamente.

Finalmente, el 18 de julio de 1987, por veinticuatro horas ininterrumpidas, la Cooperativa de Trabajo Artístico El Establo Limitada, responsable del Teatro del Bajo, hizo su despedida de la sala que habitaron durante seis años. La comunidad neuquina y de las ciudades vecinas los acompañaron y los medios radiales y gráficos estuvieron

presentes. El Centro de Empleados de Comercio los ayudó para que pudieran terminar sus talleres de ese año.

Los integrantes de esta cooperativa siguen en su mayoría viviendo en la ciudad de Neuquén y siguen haciendo teatro.

Naturalmente, en el período abarcado, es evidente la influencia de la gran experiencia de Teatro Abierto del 81, un verdadero grito de libertad “cultural” en las postrimerías del gobierno militar del general Viola. Habría que esperar a diciembre de 1983 para acceder al gobierno democrático de Alfonsín.

Teatro Abierto se concretó en Buenos Aires desde julio hasta septiembre de 1981 y el Teatro del Bajo comienza a organizarse en diciembre de ese mismo año, tres meses después.

Es evidente la adhesión del grupo a la estética de Teatro Abierto, es decir a un tipo de “teatro de arte” “(...) antagónico al teatro premoderno popular-comercial, pero que no reiteraba la antinomia teatro independiente-teatro profesional de los 70. Reivindicó una suerte de sustrato estético-ideológico de la llamada ‘escena libre’ pero desde un cerrado profesionalismo.” “(...) Se puede definir su poética como una estilización del teatro tradicional, al que transformó en una poética de segundo grado y confiriéndole sustancia psicológica” (Pellettieri, 2001, p.95-96).

Primera conclusión, la gente de teatro de Neuquén siempre estuvo muy atenta al teatro de Buenos Aires y al clima cultural de esa capital y del país que se estaba descongelando rápidamente, ya en esos años (efecto “reproducción de las actividades del centro”).

Como hemos visto, entre todas las actividades artísticas, las teatrales fueron particularmente castigadas por la represión

con la consiguiente fuga de sus mejores representantes hacia el extranjero.

En Neuquén sucedió lo mismo que en el resto del país. La mayoría de sus teatristas tuvieron que emigrar hacia México, Brasil y, preferentemente, hacia España.

Como bien lo analiza Fanese (Fanese, 2003)⁹, este grupo teatral fue muy bien recibido por la prensa regional (concretamente, por la página cultural del diario Río Negro, animada, por esos años por las periodistas Clara Vouillat, de General Roca y Beatriz Sciutto, de Neuquén) y ese apoyo significó una gran difusión de sus actividades y también, de su dramático desenlace. Por ejemplo, ambas periodistas asociaron las actividades del Teatro del Bajo con el grupo teatral El Caracol, de General Roca, preparado también por el director Salvador Amore, que presentó, simultáneamente con la puesta de *300 millones* en Neuquén, la obra *Saverio, el cruel*, también de Arlt, en esa ciudad rionegrina.

Pero, a pesar de ese estratégico apoyo (vinculado a un imaginario “democrático”, supuesto en una sociedad abierta, en donde debe darse el libre juego de sus competidores, con “derechos” y clara distinción entre lo público y sus instituciones -que deberían sólo alentar o desalentar algunas iniciativas privadas- y lo privado -enajenado como “propiedad privada”) el Teatro del Bajo se encontró totalmente desprotegido en su crisis final. Hubo algunas escasas señales de apoyo oficial, pero finalmente sus integrantes, que habían

⁹ El trabajo de Fanese (Fanese, 2003), a la que agradecemos nos haya adelantado una copia, se refiere a un pormenorizado análisis del discurso periodístico de la época referido al Teatro del Bajo, en el contexto de una investigación dirigida por la doctora Leticia Prislei sobre “Prensa, cultura y política en la frontera norpatagónica (de la década de 1940 a la década de 1980)”. Si bien adelanta que “La recepción del Teatro del Bajo por parte del público norpatagónico todavía no ha sido investigada en profundidad” nos parece innegable que el éxito documentado por Giustincich sea cierto.

realizado un esfuerzo muy grande por organizarse como una cooperativa sería, legalmente constituida, se dispersaron y algunos siguieron trabajando para el teatro con proyectos cada vez más “privados”. Ya otra vez separados y aislados, pudieron sentir en carne propia las consecuencias de la “liberalización del mercado”.

No podemos menos que comparar este fracaso con el de la Comedia Neuquina, que especuló de un modo “más ingenuo” con el apoyo oficial. Se ve una pauta, de parte de las autoridades que pueden alentar las actividades artísticas (la Dirección Provincial de Cultura, la Secretaría de Cultura del Municipio y la Dirección de Extensión Universitaria, de la UNC); a pesar de las “buenas intenciones” de sus eventuales funcionarios, los artistas (especialmente los teatristas) deben ser “desalentados”. Cuando revisamos los montos de créditos incobrables que las autoridades de la provincia o de la municipalidad han canalizado a través de distintos organismos de promoción, como el IADEP o la Fundación del Banco Provincia del Neuquén, entrevemos que no ha habido voluntad para apoyar a los teatristas, la mayoría de los cuales, seguramente, han estado incorporados, en la década anterior, a las famosas listas negras de censurados por los distintos organismos de información secreta del Estado¹⁰.

¹⁰ Nos parece importante reproducir la información de que “La dictadura militar había suprimido la cátedra de teatro argentino en el Conservatorio Nacional con el argumento de que este teatro no existía. La Dirección Nacional de Enseñanza Artística y la Dirección Nacional de Investigación, Experimentación y Perfeccionamiento Docente, dependientes del Ministerio de Educación de la Nación, aprobaron en 1979 un plan de estudios para la carrera de Actor Nacional que excluía las asignaturas de Teatro Argentino y de Historia Argentina. Este plan, que rigió hasta 1981, se aprobó sin consultar a la Escuela Nacional de Arte Dramático” Brates (1989).

3.1.7. Teatro Lope de Vega

A mediados del año 1978, tres importantes referentes del teatro local decidieron, ante el incumplimiento de las promesas realizadas por las autoridades con respecto al proyecto de la Comedia Neuquina, crear una compañía estable de teatro profesional: el Teatro Lope de Vega.

Esta nueva agrupación reunió a los actores Alicia Fernández Rego, Norman Portanko y José Roque Digiglio, quienes se presentaron integrando una empresa de teatro profesional con sala propia, que alquilaron y acondicionaron especialmente, con ciento veinte butacas y un escenario abierto, en una pequeña sala de la planta alta del cine Español, sobre la avenida Argentina, a media cuadra del monumento a San Martín, en pleno centro de la ciudad. En las diversas obras que ofrecieron secundaron a los fundadores: Francis Boronat, Beto Mancilla, Osvaldo González, María Herce, Raúl Toscani, Modesto Allende, Osvaldo Cosentino, con Beba Fittipaldi y Jorge A. Gueijman en la escenografía.

Esa sala se estrenó el 28 de agosto de 1978 con la obra *La depresión* de Julio Mauricio, característico trabajo del realismo reflexivo, con elementos de comedia y de crítica de la vida cotidiana. Portanko continúa, de esta manera su experiencia teatral neuquina, iniciada hacía unos años con *La fiaca*. Por su parte, Fernández Rego es coherente con su tendencia crítica y Digiglio asumió nuevamente como director. Los tres prometen, además, promover otras actividades culturales e invitan a otros actores del medio a colaborar con su empresa. Cabe destacar la voluntad de asumir todas las responsabilidades de una empresa productora de espectáculos, con todos los riesgos y beneficios económicos que esto significa. Es evidente que se quiere cerrar la etapa del “teatro vocacional”. Pero hay que tener en cuenta, también,

que los tres nuevos empresarios tenían asegurados otros ingresos en otras actividades.

En los siete años que duró esta experiencia, limitada por refacciones realizadas en el cine Español que requirieron ese espacio, se pusieron en escena, además de la mencionada obra de Mauricio, *Cien veces no debo* de Ricardo Talesnik; *El gran deschave* de Sergio de Cecco y Armando Chulak; *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrere y *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz, con un promedio de cuarenta representaciones cada una, salvo las obras de Talesnik y de de Cecco, que superaron las setenta.

Como se puede apreciar, el repertorio incluía obras tradicionales y obras que están ya en los umbrales del intercambio de procedimientos detectado por Pellettieri para esta época.

Esta empresa concluyó, por lo menos en lo que podemos considerar su primera etapa, en 1984, no sólo por las refacciones mencionadas, sino también por el desafortunado fallecimiento del actor y director José Roque Digiglio en 1997, luego de participar activamente de numerosas iniciativas teatrales neuquinas (Polito Belmonte, 1998 y 2004).

3.1.8. El Teatro Lope de Vega, de Fernández Rego

En ese mismo año, Alicia Fernández Rego ofreció un unipersonal, siempre bajo el nombre de Teatro Lope de Vega, pero sin local propio: *Déjenla sola, solita y sola* de Daniel Ruiz, con la dirección de Nina Cortese (recuérdese la formación de esta directora en Mendoza con Galina Tolmacheva). Aldo Bonaseglia fue asistente y luminotécnico. Este trabajo, que la señora Fernández Rego había llevado, en la época de la dictadura, por países de América Latina, por Europa, Japón y China, fue ofrecido después varias veces en la región,

obteniendo el premio Estrella de Mar en Mar del Plata, en la Fiesta Nacional del Teatro del 2002.

En 1998, siempre en el Teatro Lope de Vega, la actriz presentó *Los fusiles de la señora Carrar* de Bertold Brecht, con música del maestro José Luis Bollea y las direcciones de Alicia Villaverde y Darío Altomaro, en el cine teatro Español.

Alicia Fernández Rego, sin embargo, no cesó en el intento de tener un local propio y, en un terreno de su propiedad, tampoco muy lejos del centro de Neuquén, en diagonal España 52, reabrió, el 1° de junio del 2001, el nuevo local del Teatro Lope de Vega por su cuenta y riesgo, junto con Darío Altomaro y secundada por su entrañable compañera de El Grillo, María Rufino y por un grupo de actores jóvenes, como Pablo Aguirre, Inés Hidalgo y Mauricio Villar. En este caso, se trataba de un espacio muy reducido, que hacía que el público se enfrentara casi y “conviviera” con los actores en el espacio escénico. Los jueves se comenzó a ofrecer poesía y los domingos, música. Enormes murales de los artistas plásticos Eduardo Carnero y “Yaya” Bollo adornaban las paredes de la entrada.

La primera obra ofrecida en este nuevo local fue *El té se enfría* del cordobés Roberto Espina, con la asistencia del mismo. Este autor tuvo una fuerte vinculación con la DEU de la UNC. El “programa de mano” era un saquito de té. Se trataba de una comedia que Espina escribió en la década del 60. “La trajimos a esta época porque pensamos que podría ser urgente e interesante hablar de esos temas, porque todavía estamos manejándonos con esos valores” declaró Altomaro en una nota periodística, reivindicando finalmente, la estética del distanciamiento, refiriéndose explícitamente a Brecht. En esta obra colaboraron, además, María Chiquita Fassola, Gabriela Díaz, Arturo Pinilla y Gustavo Urrutia.

Mientras tanto, a comienzos del 2001, la directora Fernández Rego hizo una visita a la ciudad de Guayaquil, en el Ecuador, donde la Casa de Cultura la invitó para dictar unos cursos y allí, junto con el actor Hugo Avilés Espinoza de *Fantoche, Teatro de Grupo*, hizo un espectáculo que tituló *Del centro al Sur: voces latinoamericanas por los senderos de la poesía y el teatro*.

En el 2002, adelantó que estaba preparando un homenaje inspirado en el libro *Canto Sur* de su gran amigo, el poeta y escritor cipoleño Carlos Kristensen, exiliado y muerto en Dinamarca.

También aportó en el 2003 para el Teatro por la Identidad, relacionado con la tragedia de los hijos de desaparecidos por la represión y criados por los mismos represores o familias relacionados con ellos. El elenco, integrado por Pablo Aguirre, Chiquita Fassola, Inés Hidalgo, María Rufino y Mauricio Villar, con la asistencia de Amancay Nuñez y Víctor Bastidas, ofrecieron las obras *Supongamos* de Alicia Muñoz; *El nombre* de Griselda Gambaro y *A propósito de la duda* de Patricia Zángaro.

Ese mismo año, esta prolífica mujer de teatro montó la idea y el guión de la obra de teatro danza *Imágenes caídas*, que, con textos de María Cristina Peralta, la asistencia técnica de Amancay Nuñez, Inés Hidalgo y Gabriela Díaz, ofreció la bailarina Violeta Britos.

En el 2005 en ese espacio teatral, se puso en escena *El patio de atrás* de Carlos Gorostiza, con la actuación del elenco estable.

Ese mismo año, la municipalidad local, por el “efecto Cromagnon”, que afectó a todo el país, tuvo que hacer cerrar sus puertas.

3.1.9. Escuela Superior de Bellas Artes del Neuquén

En este período, es necesario destacar que la Escuela Provincial de Bellas Artes, creada en 1960, con la dirección del artista plástico Emilio Saraco, como ya hemos comentado, reúne en 1986 a sus docentes y estudiantes para reelaborar y replantear sus planes de estudio. De esta manera, se aumentan las materias de la carrera de teatro, creándose dos niveles: el primero, de tres años de duración, para la obtención del título de Actor y el segundo, de un año más, para la obtención del título de Profesor de Teatro con validez nacional. Ese proyecto fue aprobado, por decreto del Poder Ejecutivo Provincial en 1990, y comenzó a implementarse a partir de 1991. En 1993, en plena etapa de los “ajustes” menemistas, se cerraron dos turnos y dos carreras en esta Escuela, pero la de teatro continuó, a pesar de un forcejeo por la implementación de la Ley Federal de Educación. Los docentes de esta institución, junto con otros institutos terciarios, se opusieron fuertemente a esa ley. De todos modos, sus títulos obtuvieron validez nacional. Poco a poco, la escuela fue adquiriendo la solidez de un Instituto Terciario con la autoridad suficiente como para ser reconocida en la región a pesar de la creación de otros institutos oficiales similares en Cipolletti y en General Roca, en la provincia de Río Negro. De esta manera, pasó a denominarse Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA). En esa Escuela, Alejandro Finzi se desempeñó como profesor de historia del teatro durante varios años, adelantó varias innovaciones de importancia, propuso la creación de una Escuela de Teatro independiente y en 1996 pudo presentar a los estudiantes de teatro de la misma, al famoso dramaturgo, actor y director colombiano Enrique Buenaventura que viajó expresamente a Neuquén.

En la actualidad la ESBA tiene como rectora a la profesora Claudia Solari y como vicerrectores a los profesores Eduardo Palací y Luis Giustincich y ha inaugurado un moderno edificio en las afueras del centro de Neuquén en la calle Lanín 1947, en el período lectivo del 2005.

3.1.10. Grupo de Teatro Río Vivo

Antes de tratar la dramaturgia y el teatro de Alejandro Finzi es imprescindible referirse al Grupo de Teatro Río Vivo, creado por el dramaturgo cordobés y el actor y director Daniel Vitulich en 1986, como una feliz continuación de uno de los elencos de Teatro de la Universidad Nacional del Comahue. Es necesario aclarar que varios elencos fueron auspiciados en distintas circunstancias por la Secretaría de Extensión Universitaria o por el Decanato o el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de esa casa de estudios.

Según información suministrada por el propio grupo, el mismo tuvo dos orientaciones fundamentales: la realización o concretización artística teatral y la difusión de una dramaturgia fuertemente ligada al campo pedagógico y social.

Este grupo teatral, de pocos integrantes, recuerda, en muchos aspectos, al Teatro Íntimo que creó Strindberg en Estocolmo en 1907. Y esta comparación es válida, quizás, también por su postura estética, simbolista, a pesar de los esfuerzos de su teórico de cabecera, José Luis Valenzuela, por querer caracterizar su trabajo como adscripto a las nuevas tendencias postmodernas. Como veremos al tratar la dramaturgia de Finzi, esta opinión es, por lo menos, discutible.

En sus quince años de vida, este grupo de “teatro de cámara” estuvo constituido, fundamentalmente, por Alejandro Finzi como su dramaturgo principal. Puede afirmarse que el grupo se organizó con la finalidad de poner en escena las

obras de Finzi, con una fuerte y cercana vigilancia del mismo, en una época en que los dramaturgos suelen ser “interpretados” de diversas maneras por los directores o por los actores. Daniel Vitulich fue el actor que mejor interpretó - según declaraciones reiteradas del mismo Finzi- sus intenciones estéticas e ideológicas. Desgraciadamente, Vitulich falleció abruptamente en 1998, a los 40 años de edad, circunstancia muy lamentada por el dramaturgo, que había encontrado su intérprete ideal y uno de sus mejores amigos.

Cierta sobriedad gestual, un trabajo intensamente introspectivo y un físico y rostro triste y un poco aniñado hacían de Vitulich el mejor intérprete de las obras-sonatas de Finzi.

El grupo fue completado por varios actores, en distintas circunstancias y obras, pero sus principales integrantes fueron, además de Vitulich, Javier Santanera, Gabriel Urweider, Oscar Vera, Pablo Donato, Marcela Cánepa, Luis Giustincich, María Lara Acosta, Anahí Muñoz, María Rufino y Grisel Nicolau.

Como directores, podemos mencionar a José Luis Valenzuela, David Zampini, María Rosa Pfeiffer, Víctor Mayol y últimamente, Cheté Cavagliatto, en Córdoba.

En los “decorados sonoros”, en que tanto insiste Finzi, han colaborado sus hijos Daniel y Andrés Finzi, además del conocido musicalizador Jorge Enei. En muchas oportunidades, aparece, en los programas de mano, su esposa Laura Vega, como asistente. Los afiches y programas fueron diseñados e ilustrados por los conocidos plásticos Eduardo Carnero y Liliana Montes Le Fort y en la escenografía, colaboró también el Teatro de las Dos Lunas, de General Roca, dirigido también por Valenzuela, docente de la Universidad Nacional de Córdoba.

La trayectoria de Río Vivo es muy rica y estuvo signada por el destino itinerante e internacional que caracteriza a la obra de Alejandro Finzi.

Su actividad comienza en 1987 con la puesta de *Viejos hospitales*, la obra paradigmática e iniciática del dramaturgo cordobés que había obtenido un importante galardón en 1982-83 en un concurso realizado en Metz, Francia.

En 1988, ofreció la creación colectiva *Historias de un querer*, visión teatral de la adolescencia en comunidades latinoamericanas pobres y en 1989, con la dirección de Valenzuela, *Benigar*, obra de Finzi invitada especialmente al III Festival Nacional de Teatro realizado ese año en Córdoba. Esta obra da inicio a una “labor de rescate de personajes patagónicos muchas veces olvidados, estando presentes en la geografía patagónica y en el ámbito nacional”.

Al año siguiente, se concretó *Reunión de escuela*, obra caracterizada por el mismo Finzi como “teatro de urgencia, heredero del de la guerra civil española, ya que se creó en ocasión de la amenaza que grupos parapoliciales hicieron a estudiantes de las escuelas de Cipolletti, Río Negro, el año anterior”.

Con la dirección de David Zampini en 1993, se puso en escena *Martín Bresler*. Con esta obra es el primer grupo patagónico invitado a participar de un festival europeo, el XVI Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica, en Oporto, Portugal.

Al año siguiente, el conjunto ofreció la obra *Chaneton*, con dirección de José Luis Valenzuela. Esta obra, premiada en el Concurso Nacional de Dramaturgia 1993 del Fondo Nacional de las Artes, fue ampliamente difundida en Neuquén, ofreciéndose en Chos Malal, con la asistencia de familiares del periodista neuquino cuya lucha contra la censura finalizó con

su aleroso asesinato. Tuvo una gran circulación, apoyada por asociaciones de periodistas, en el Festival Latinoamericano de Teatro, realizado en Córdoba, en el XII Festival Internacional de Teatro de Lieja, en Bélgica y se presentó también en Colombia.

En 1995, Vitulich preparó *La maestra*, como un trabajo para obtener su título en la Escuela Provincial de Títeres. Un año antes el grupo había conocido a su autor, el famoso dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, creador del teatro popular de Cali y su obra se adaptaba a las duras luchas que estaban realizando esos años los docentes neuquinos contra la frustrada implantación, en Neuquén, de la Ley Federal de Educación, que tuvo su culminación en 1996 y 1997 con las “puebladas” de Cutral C6 y Plaza Huincul. Hay que recordar que esas propuestas dieron origen a los fogoneros y piqueteros, una forma de protesta y movilización social que se iban a difundir después por todo el pa6s, con el fracaso del modelo neoliberal que quer6a imponer el gobierno nacional.

Pero *La maestra*, adem6s, fue una verdadera joya de puesta en escena no ortodoxa, con actuaci6n predominantemente de6ictica, con un espacio esc6nico de tipo 6pico y una evidente estilizaci6n del texto dram6tico en una puesta intertextual. El personaje de la maestra se transform6 en un verdadero 6cono simb6lico, rodeada de grandes mu6ecos que recordaban las puestas callejeras del Bread and Puppet Theatre neoyorkino manipulados sabiamente por sus compa6eros titiriteros. La actriz Mar6a (Mary) Rufino se desempe6e6 en el rol central con una gran expresividad. Esta es, a nuestro entender, una de las pocas puestas en escena memorables del teatro neuquino. Y esta obra represent6 a Neuqu6n en la Fiesta Nacional del Teatro de 1997.

En 1996, Río Vivo representó *Bairoletto y Germinal*, obra inscripta dentro del proyecto de recuperación de personajes neuquinos desconocidos. La dirigió José Luis Valenzuela y fue invitada al IV Encuentro Nacional de Teatro de Córdoba y al XV Festival Internacional de Teatro de Lieja, en Bélgica, donde comenzó una gira que se extendió por Alemania y Polonia, en la que todo el grupo se puso en contacto directo con la tradición de Grotowski y de Kantor. La prensa polaca elogió vivamente a Río Vivo y a la obra, comentando la sorpresa que provocó en el público de ese país, con tan profundas tradiciones católicas, que la imagen de la virgen descendiera de su nicho devocional para traer “un rato de alivio y esperanza” a los sufridos personajes.

En 1998, ofreció *El secreto de la isla Huemul*, con puesta de David Zampini y eficaz actuación de Luis Giustincich y María Lara Acosta. En 1999, llevó a la escena *El cruce de La Pampa*, una de las pocas obras de otro autor, Rafael Bruza en este caso, finalizando la actividad del grupo con la obra *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupery*, unipersonal escrito para permitir que el actor Javier Santanera concretara una beca en Europa. Pero el extraordinario personaje convocó a un seminario internacional que se realizó en la Universidad Nacional del Comahue. El fallecimiento de Daniel Vitulich hirió de muerte al conjunto que en julio del 2001 finalizó sus actividades con la puesta de *Voto y madrugada*, una de las últimas obras de Finzi. Ese mes, el diario local *La mañana del Sur* publicó una extensa nota central a doble página como homenaje al grupo en sus quince años de existencia. Ése fue su canto del cisne.

3.1.11. La obra de Alejandro Finzi

Finzi es un dramaturgo cordobés nacido en 1951, licenciado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba y radicado en la ciudad de Neuquén desde 1984, donde desempeñó varias actividades en la Universidad Nacional del Comahue, en donde en la actualidad ocupa el cargo de profesor titular de Literatura Europea Contemporánea y dirige un grupo de investigación. Obtuvo el doctorado en Literatura Comparada en la Universidad Laval, de Québec, Canadá, donde residen sus dos hijos. Realizó investigaciones en la década del 80 en el Centro de Sociología del Teatro del Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas, especialmente invitado por la Unión de Sociedades de Arte Dramático de Francia y el Teatro de la Roele.

Desde 1982, en que su obra *Viejos hospitales*, en la traducción de Gilles Mazerau, ganó, junto con otras nueve obras francesas, el Concours National de l'Acte 1982-83 de Metz, Francia, Finzi recibió numerosas distinciones internacionales y nacionales, lo que significó un reconocimiento en primeras instancias exterior y posteriormente nacional y provincial.

Quizás la satisfacción más grande para este dramaturgo argentino haya sido la puesta de *La isla del fin del siglo* en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, con la dirección de Luciano Cáceres en el 2005.

En uno de los últimos reportajes que se le hicieron, Finzi se opone a ser incluido dentro de una dramaturgia regional o provincial y sostiene, en una postura parecida a la que el escritor local Héctor Mendes dio a conocer en 1982, que lo importante, lo reconocido unánimemente, no es provincial, regional ni nacional, sino universal. Una postura similar

defendía el director Salvador Amore en su trabajo sobre el teatro neuquino.

Es casi imposible resumir en unas pocas líneas la trascendencia de la obra de Alejandro Finzi para la dramaturgia y para el teatro en general, no sólo de la provincia del Neuquén, sino de la Argentina.

Un balance de los numerosos estudios, ponencias y artículos periodísticos que ha merecido hasta ahora, sería un trabajo muy espinoso y extenso, porque cada estudioso ha tratado de utilizar su obra para confirmar sus propias concepciones. Y ese es el caso aún para algunos que lo han acompañado en su trayectoria, como teóricos o directores.

Más que ubicarlo como un regionalista crítico (Barei, 1990), un mero experimentalista (Sagaseta, 1995), un propugnador de una nueva conciencia histórica (Bustos Fernández, 1994) o un representante de las nuevas tendencias (Valenzuela, *passim*), creemos que este autor se remonta a las funciones más remotas del teatro, a su función sacrificial expiatoria, para ser estrictos, con una evidente finalidad catártica y didáctica.

Patrice Pavis, recientemente, en un comentario elogioso y memorable sobre la obra de Finzi, *La isla del fin del siglo* nos dice:

“Sensaciones físicas, ruidos inexplicables, imágenes finamente cinceladas en el hielo, intuiciones profundas, esperanzas mezcladas con decepciones: tal es la isla que la obra nos da, más para comprobar que para explorar. El pensamiento: un glaciar que se desmorona. ¿No sentimos también nosotros, acaso, que el piso se deshace bajo nuestros pies? Derrumbe del pensamiento, decía Artaud; desmoronamiento de nuestra existencia, sugieren la obra y su escenografía” (Pavis, 2005).

Justamente, a este “desmoronamiento de nuestra existencia” en la obra de Finzi, nos vamos a referir.

Para este análisis, hemos tenido en cuenta toda la obra conocida del autor hasta la fecha, es decir, unos treinta y siete trabajos¹¹, de los que cuatro son obras didácticas, uno es un programa radiofónico, dos son adaptaciones de poemas (uno, muy notable, *Albatri*, merecerá un tratamiento aparte) y cuatro son exposiciones de teatro danza. Restan veintiséis obras teatrales, desde 1968 hasta el 2005, que fueron escritas en treinta y ocho años de vida, desde los diecisiete hasta los cincuenta y cinco años de edad del autor. De estas veintiséis obras, diez son de temática patagónica. Tomaremos esas diez más otras siete, por lo que nuestro corpus se ciñe a lo que consideramos las diecisiete obras principales de este dramaturgo.

Creemos que Finzi, como lo señala Pavis, centra su trabajo en un tema básico de la cultura actual, es decir en la evidente *debilidad del yo* (Adorno, Th.W. y Horkheimer, M. 1969) que exhibe el hombre contemporáneo en casi todas las esferas de su vida. Esta situación, analizada por muchos autores en la concreta estructura de la personalidad (Riesman, Foucault,

¹¹ **1968**, Los Co; 1972, Excursión; **1980**, Lejana Ítaca; **1982**, Nocturno o el viento siempre al Sur, Viejos hospitales; **1983**, Extranjeros o Elena de Guadalupe, Buzones de un edificio de departamentos, Barcelona, 1922, Españoles en la Patagonia; **1986**, Canto del cisne, Molino Rojo o Un camino alto y desierto; Aguirre, el marañón o La leyenda del Dorado; **1987**, Reunión de escuela; Camino de cornisa o Línea Sur, 1942; **1988**, Detrás, las fronteras; **1989**, Benigar; **1990**, La piel o la vía alterna del complemento; **1991**, Historia del conejo corredor, Vigilia para un ángel (el ángel del dolor), Albatri, ópera de calle; Territorios (ciclo radiofónico); **1992**, La isla del fin del siglo, Pedrín en las calles, Mascaró (adaptación de la novela de Haroldo Conti); Ballet Pessoa (teatro danza); Martín Bresler; **1993**, Amares, Chaneton; **1994**, Bairoletto y Germinal, **1997**, Noticias patagónicas (teatro danza), **1998**, El secreto de la isla Huemul, Boyerito y Ayelén (teatro danza), **2000**, Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry, Sueño a las olas (teatro danza), Voto y madrugó; **2004**, Mazzocchi; El niño travieso; **2005**, Sueña, Carmelinda.

Lacan, Deleuze) así como en sus manifestaciones en la literatura y el teatro (Lowenthal, Zérafra, Kristeva, Jitrik) se evidencia en la irreparable desaparición del héroe tradicional y en el surgimiento de una serie de personajes que sólo pueden exhibir su sufrimiento y su impotencia ante situaciones que no pueden dominar y en las que, finalmente, sucumben. Esto podría llevarnos a suponer que nuestro autor es un pesimista confeso, pero, en contra de las teorizaciones escépticas postmodernas en este sentido, los personajes de Finzi defienden denodadamente una utopía de la autonomía, a veces grotesca e ingenua y otras veces, la mayoría, valiente y desesperada. Esa es la diferencia con muchas de las estéticas vigentes y, creemos, es una gran diferencia, porque nuestro autor, a pesar de estar inscripto en la nueva dramaturgia internacional (especialmente los franceses Michel Azama y Xavier Durringer) es un progresista convencido y, en oposición a la aparente contundencia negativa de los hechos, no se resigna a la presunta desaparición de un posible horizonte emancipatorio en el que los hombres puedan ser más libres y más felices, aunque el mismo sea un horizonte distante.

Un análisis actancial de las obras del corpus devela lo que podríamos denominar una estética de la expiación. Los personajes no desarrollan acciones sino que son objetos de una pasión. El espacio escénico, siempre cerrado, es un verdadero calvario donde el personaje central está aislado y es torturado, mientras sus alocuciones son reflexiones solitarias, a veces muy ingenuas y aniñadas, al estilo de la *loquela* poética propuesta por Julia Kristeva. Se trata de criaturas -como en el teatro absurdistas- desoladas, inermes, que musitan o balbucean sus infortunios. No hay acción, trama ni desenlace. El conflicto, consustanciado como un destino trágico, no se

resuelve sino que se encona. Los oponentes son caricaturizados en personajes grotescos que actúan como fuerzas naturales, naturalizados como instancias abstractas del mal. Los actores de estas obras tienen que tener una formación grotowskiana, porque las obras son ceremonias sacrificiales en donde los protagonistas son un Agnus Dei o un Ecce Homo.

Ningún objeto del deseo es obtenido por los sujetos. En *Extranjeros*, Elena no encuentra a Tobías y debido a las maquinaciones del Explorador y del Gran Juez (presente sólo por medio de un altavoz en ésta y en otras varias obras) es devuelta a su isla. En *Viejos hospitales*, la madre no consigue salvar la vida de su hijo ya que sus oponentes, su marido, las enfermeras y el mismo médico no la ayudan. En *Molino rojo*, el poeta loco Fijman es destruido gracias a la acción del Médico, del Guardiacárcel y de su propio padre. En *Aguirre...*, el héroe se estrella contra el Juez, el Gobernador y el mismo rey de España. En *Camino de cornisa*, la sensitiva Isabel sufre una metamorfosis, al estilo kafkiano y se transforma, ya en la frontera, en el horroroso pájaro vampiro mapuche Pihuechén. En *Benigar*, el protagonista lucha sin esperanza contra un río y contra la imagen de su padre, sin poder terminar su diccionario mapuche. En *La isla del fin de siglo*, todos los personajes articulan una serie de monólogos tristes, mientras asisten al desmoronamiento de la Patagonia. En *La piel*, obra fundamental con elementos autobiográficos, Walter insiste en escribir una guía sobre los patos de la República, mientras el doctor Demorgongón (un demonio renacentista) lo somete a una serie de operaciones que acaban con su vida. En *Albatri*, basada en el poema homónimo de Baudelaire, el hermoso albatros, que sólo puede volar (metáfora del poeta) sucumbe a la irrisión de los marineros, que lo sacrifican. Martín Bresler, héroe de la obra de ese nombre, es perseguido y condenado

por un Juez inexorable, que lo hace apresar un día antes de su posible liberación definitiva, para terminar muriendo en un manicomio. En *Chaneton*, el periodista cae asesinado por defender la justicia y la libertad. Los personajes de *Bairoletto* y *Germinal* son perseguidos por Doble Faz mientras soportan una vida miserable y triste. En *El secreto de la Isla Huemul*, una pareja es hostigada por manifestar libremente su amor. En la obra *Patagonia, corral de estrellas...* Saint Exúpery se estrella, con su avión, en su viaje a la Patagonia. Jeremías, el simpático pegacarteles de *Voto y madrugada*, hace una crítica despiadada del sistema electoralista liberal, soñando con una democracia muy alejada de la actual realidad y que parece entrever en un “libro de poemas” encontrado en un tacho de basura: el manifiesto comunista; *Mazzocchi*, el poeta suicida y *Carmelinda*, la infortunada protagonista, sueñan otra realidad mientras sucumben en el estólido mundo presente. En algunas piezas, Finzi introduce una serie de personajes animales: el alacrán conocido como el Príncipe Andrei, en *Chaneton*; la pulga andaluza Magallanes y el bicho de tres cabezas Blake en *Voto y Madrugado*; el grillo Auguste Rodin, en *Mazzocchi* y la araña Solange en *Martin Bressler*. Todos ellos son ayudantes naturalizados como fuerzas benéficas pero al mismo tiempo caricaturizados y minimizados en sus posibilidades de modificar las situaciones en las que aparecen como acompañantes o meros confidentes.

Este procedimiento no está encaminado a generar la apatía escéptica en el espectador sino la simpatía afectiva, compasiva y constructiva que podría producir una necesidad de cambio, de modificación voluntaria del pésimo estado de cosas expuesto. Aquí encontramos la tradición del teatro político y, concretamente, del teatro de Bertold Brecht. Recordemos los finales abiertos en algunas de sus obras, como en *El alma buena*

de Se-Chuán, que convocaban a los espectadores a tomar partido en la resolución del conflicto.

Es conocido el gusto del dramaturgo por lo que él mismo denomina sus “decorados sonoros”.

Este recurso a la música se entiende cuando confiesa que hubiera querido ser músico pero sus dificultades físicas se lo impidieron. Parece plausible considerar, entonces, a sus obras como piezas musicales, por ejemplo, como estructuradas en la forma sonata, con un fuerte predominio de unas pocas “voces” (violines, cellos) encarnadas en los soliloquios de los personajes. Creemos que son verdaderas “sonatas da camera”. Y los “decorados sonoros” elegidos para varias obras han sido música de cellos. En otras ha sido el viento, el viento patagónico.

Finalmente, habría que considerar su defensa de la poesía y del teatro simbolista. Finzi no entiende a la poesía como un decorado hermoso y vistoso para agradar a la platea, sino como el único medio *político* para defender al sujeto en la actualidad. Sólo el discurso poético honra apropiadamente al enunciador, encerrado y atrincherado defensivamente en su yo, que, por ese mismo motivo, no puede madurar y crecer apropiadamente. Es decir, somos como niños asustados que tenemos miedo de crecer. Este es el tema, justamente, de *El pájaro azul*, de Maeterlinck, autor al que gusta citar Finzi y que, por medio de parábolas simbólicas, tan apreciadas por sus contemporáneos, se refería a profundos problemas de la existencia humana. La poesía propone la utopía de un verdadero espacio compartido en el que los hombres puedan comunicarse libremente, sin ataduras económicas y sociales. “La (...) condición de la palabra teatral es, para mí, poética, esto es, solitaria, siempre a punto de partir. La palabra que elige partir, entonces, porque nada tiene que hacer entre los

discursos racionales, domésticos o masivos. Con esa palabra construyo mi ficción” (Finzi, 2003). Y el teatro puede hacer que esa poesía alcance a mucha más gente que la que pueda acceder a un libro. Creemos que este es el programa de este gran dramaturgo, interesado ahora en los problemas de la traducción de obras de teatro y en las innovaciones del tecnotexto y del “aparato escénico”.

Como para que no queden dudas con respecto a su no adscripción a las tendencias postmodernas podemos afirmar que Finzi es materialista y realista. Lo primero ha sido reiterado varias veces en sus trabajos, de una manera implícita, pero lo ha manifestado explícitamente en el epígrafe que acompaña a su obra *Camino de cornisa*, cuyo texto es el mismo del epitafio de la tumba de su padre, un afamado jurista cordobés: *Il tempo tutto toglie e tutto da, ogni cosa si muta, nulla s'annichila* (Giordano Bruno). “Y ese es el sentido de la vida”, afirma Finzi. Y con respecto a su realismo, véase el prólogo a *De escénicas y partidas*, que finaliza afirmando: “Mi ficción, que ya no es un pacto con la moneda de la credibilidad (...) se pregunta, una y otra vez, si es cierto que es imposible decir lo real”. Pero, “Y hay algo que se instala en nuestra vida: el mundo de lo real es insoportable, en el sentido psicoanalítico, lacaniano, de la cosa. Ese mundo de lo maravilloso es el mundo de los chiflados. Gente loca como Martín Bresler o el mismísimo Antoine de Saint-Exupéry. Tarados maravillosos. Ese espacio teatral que se abre y se multiplica en la frontera es el único que nos puede contener también como seres humanos.”

3.1.12. La nueva dramaturgia neuquina

Ya hemos adelantado algunas líneas sobre el aumento de la producción dramática neuquina a partir del año 1982, aproximadamente. A las muy conocidas obras, difundidas en

todo el mundo, de Alejandro Finzi, tenemos que agregar las obras de Gerardo Leonardo Pennini, Hugo Luis Sacoccia, Daniel José Massa, Oscar Castelo, Felipe Bonacorso, Haydee Erickson, Francisco García Hortelano, Pascual Marrazzo, Marcela Ordóñez, Graciela Rey, María Emilia Garrafa, Florencia Cresto, Reinaldo Gader, Carlos Horacio Herrera, Juan Homero Olmos, Silvia Nieto, Marcelino Parada, Marcela León, Javier Santanera, Oscar Sarhan, Alejandro Flynn, Flavio González, Luis Giustincich, María Lara Acosta, José Bastidas, Alicia Villaverde y Juan Angel Lacava.

Estos autores ya han escrito, hasta el 2006, unas ochenta y ocho obras teatrales, en el plazo de los últimos veinticinco años, las que sumadas a las nueve que disponíamos hasta 1964, hacen un total de noventa y siete piezas teatrales que podemos considerar auténticamente neuquinas.

Podríamos agregar las diez obras de teatro de humor nacionales surgidas de los concursos llevados a cabo en Zapala, gracias a los esfuerzos de Sacoccia y las tres obras de autores porteños estrenadas por diversos motivos circunstanciales en la capital neuquina y obtendríamos así un total de ciento diez obras vinculadas a la ciudad o a la provincia del Neuquén desde comienzos del siglo XX.

De las pocas y pioneras obras existentes desde 1899 hasta 1964 ya hemos efectuado un análisis pormenorizado.

Con respecto a las tres obras de los dramaturgos porteños Ricardo Monti, Osvaldo Dragún y Daniel Veronese estrenadas en Neuquén no haremos comentarios porque pertenecen plenamente al campo teatral de Buenos Aires, aunque, de cualquier modo, se han analizado las puestas en escena de dos de esas obras, porque han sido notables. Y tampoco comentaremos las diez obras de humor elegidas en los Concursos de Teatro de Humor, de Zapala, porque las mismas

pertenecen a la dramaturgia nacional, ya que todos sus autores no son neuquinos, a pesar de que algunas han sido puestas o semimontadas en la provincia. Cabe, sin embargo, indicar que estos concursos, extraordinariamente organizados e impulsados por Sacoccia, han originado, a nivel nacional, una refrescante corriente de dramaturgia humorística que había sido ignorada hasta el momento y que con esta iniciativa, ha recibido un renovado impulso. Las tres primeras obras premiadas: *La gota que horada la piedra* de Cristina Merelli; *¡En krill te conviertas!* de Pacífico Tonin (seudónimo de Carlos Senin y Omar Neri) y *Cuarto pasillo, segunda a la derecha* de Clara Herrera, ya han sido editadas en un libro con el apoyo del INT.

De esta manera, nos quedarían ochenta y ocho obras dadas a conocer entre 1982 y la actualidad. De éstas, cuarenta y cuatro pertenecen a Finzi, Pennini y Sacoccia y el resto que ha escrito más de una obra son ocho autores más. Los veinticuatro autores restantes han escrito sólo una pieza.

Gerardo Leonardo Pennini es un dramaturgo de origen porteño afincado en la provincia desde la década del 80, cuando el Consejo Provincial de Educación le encargó hacer una experiencia con las agrupaciones mapuches. De los espectáculos montados en colaboración con el lonco Amarante Aigo se destaca *La leyenda del Pehuén* y con los niños de la Escuela Núcleo de Aluminé montó *La niña del peine de oro*, una especie de teatro fantástico.

Pennini ha desarrollado una amplia actividad como dramaturgo, docente, ensayista e investigador en Buenos Aires, Mendoza y San Luis. Hemos registrado quince obras de este autor.

En 1978, se presentó su obra de teatro breve *América* en el Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires; en 1980, fue

galardonado por *Gaspar ha vuelto* en la Comedia mendocina; en 1985, en el Festival de Teatro Breve de Francia presentó *El palo enjabonado*; en 1986, obtuvo una primera mención en el Concurso Nacional de Cuentos Julio Cortázar de la Universidad Nacional de San Luis y en 1991, recibió el primer premio en el Concurso Nacional de Poesía Pioneros de Centenario, en Neuquén.

En el Primer Encuentro Provincial de Teatro Neuquino de 1985, en Zapala, estrenó *El gran Guiñol*. En el 2000, fundó, junto con Lili Muñoz, Sebastián Correa, Natalia Otero y René Rosales, el grupo teatral Tribu Salvaje y representó a la provincia en el Primer Congreso Argentino de Dramaturgos.

Pennini ha escrito una serie de textos dramáticos de difícil identificación, si sólo nos remitimos a los que él mismo reconoce como teatrales. Están a mitad de camino entre la poesía y la moralidad de tipo barroco, recurriendo muchas veces a la hibridación y a la ironía. Se tratan de parábolas, reflexiones filosóficas y paródicas que machacan sobre los lugares comunes, los giros coloquiales, el habla de los porteños y el lunfardo tanguero. Hay un predominio de la declamación sobre la acción, en muchos casos sólo indicada por algunas didascalias.

De todas, creemos que las mejores logradas son *El palo enjabonado*, metáfora de la competencia feroz entre los hombres en el mundo actual, *Gaspar ha vuelto* y *Extrañas cosas suceden en Tebas*, estrenada en el Teatro San José de San Martín de los Andes en el 2001. En el 2002, escribió *Cómo decía Jauretche*, dirigido por Luis Ludueña y *Anais, cero dos*, estrenada en el 2004.

Hugo Luis Sacoccia nació en 1949 en Rawson, Provincia de Buenos Aires. Trabajó como ilusionista y prestidigitador en espectáculos de magia, teatro para niños y circo desde 1967

hasta 1978 en Córdoba, mientras estudiaba abogacía. Se radicó en Zapala desde 1980, como funcionario judicial, donde escribió y dirigió sketches y obras breves para adolescentes, como *Chau, Felisa* (1981), *Cuando la vida es otoño* (1983), *La primera confesión* (1983) y *Modelos de madre para recortar y armar* (1985). También escribió *La torre de Babel* (1984) y *Argentina, ¿dove stai?* (1984).

Modelos de madre... ha tenido una gran difusión a partir de su estreno en el Primer Encuentro Provincial de Teatro Neuquino de 1985, interpretada por los elencos La Expresión y los Jóvenes, de Neuquén, con la dirección de Carlos María Ríos y el grupo de FACSMA, dirigido por Jorge Villalba. Esta obra ha sido puesta por unos doscientos cincuenta grupos teatrales del país.

Sin embargo, sus obras principales son *Pioneros* (1984) y *¿Mi pueblo, dónde está?* (1992). Como protagonista, junto con Finzi y otras personas, del resurgimiento de los festivales teatrales y de una importante actividad en favor de la dramaturgia local y nacional, Sacoccia ha logrado una gran difusión, lo que le ha permitido dar a conocer sus obras, que han obtenido importantes distinciones.

Ha sido elegido presidente de ANQueT y vicepresidente de TE.NE.AS, las dos asociaciones de teatristas neuquinos que más han hecho por la difusión y la consolidación del teatro local.

La actividad de Sacoccia de difusión del teatro nacional ha sido muy importante gracias a la feliz idea de fundar, con el apoyo de su esposa Emilia Valeri, la biblioteca teatral Hueney, instalada en su casa de Zapala. Sacoccia ha participado en el Congreso Nacional de Autores Dramáticos, en congresos de pedagogía teatral, de directores teatrales y ha integrado jurados de varios concursos nacionales de obras de teatro.

Pioneros se originó en un taller de escritura teatral dictado por Finzi en Cutral Có y se estrenó en el Primer Encuentro Provincial de Teatro Neuquino de 1985, realizado en Zapala, en una puesta concretada por el grupo teatral Hueney, fundado también por Sacoccia y dirigido, en esa oportunidad, por Adolfo Reyes. Premiada en Neuquén, fue presentada ese mismo año en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, con entrenamiento de actores de Carlos María Ríos, música de Naldo Labrín y dirección de Jorge Villalba.

¿*Mi pueblo, dónde está?* resultó también seleccionada en 1992, fue puesta en escena en Neuquén, Zapala, Rawson, en el Teatro Regio y en el Presidente Alvear de Buenos Aires, en el Encuentro Iberoamericano de Teatro, Ciclo Voces de la Misma Sangre, con la dirección de Máximo Salas.

La dramaturgia de Sacoccia es realista y se ha esforzado en recrear vívidos ambientes y la psicología de los hombres y mujeres que poblaron la Argentina. Su obra *Pioneros* es una reconstrucción muy fiel del fundador de la ciudad de Zapala, el médico inglés Hosking Trannack, que llegó a nuestro país, con su mujer Harriette y sus seis hijos en 1889. Esta obra causó un verdadero impacto en la pésima memoria colectiva de los neuquinos, porque no hace concesiones al mito y trata de mostrar aquellos orígenes en su verdadera carnadura.

Carlos Horacio "Tata" Herrera es un docente, poeta, narrador y dramaturgo nacido en Catamarca en 1937 y radicado en la Patagonia desde hace más de treinta años. Se ha desempeñado como director fundador y supervisor de escuelas primarias y secundarias y ha publicado cuentos, poesías y notas sobre diversos temas culturales en periódicos y revistas de la Nordpatagonia y de La Pampa. Fue galardonado con varios premios en cuento y teatro.

Aquí nos interesa destacar su obra *Juan y Scheypuquiñ*, memoria cantada en homenaje a la indígena de Catriel y su esposo, el sabio y pionero Juan Benigar, que obtuvo el primer premio de Grandes Temas Argentinos en el Concurso Federal de Humanidades 1987, organizado por la Fundación Caja Nacional de Ahorro y Seguros.

La cantata está escrita por Herrera y la música es de José Luis Bollea, maestro formado en el Instituto Superior de Música de Rosario, cofundador, en 1962, con Cristian Hernández Larguía del conjunto Pro-Música de esa ciudad, de larga trayectoria en el país y el extranjero. Bollea, recientemente fallecido, se radicó en 1981 en la región del Alto Valle, primero en General Roca y luego en Neuquén, donde dirigía el Coro Provincial de Adultos.

Esta obra, que fue premiada dos años antes del *Benigar* de Finzi, es un excelente trabajo poético y musical. Se presentó en el Aula Magna de la Universidad Nacional del Comahue los días 23, 24 y 25 de septiembre de 1988, interpretada por el Coro Provincial de Adultos, componentes del grupo Sanampay y músicos del INSA de General Roca con la dirección de Bollea. Luego fue ofrecida en General Roca, Cipolletti, Cinco Saltos, Aluminé y Plaza Huincul. La prensa local la calificó como un gran acontecimiento cultural.

El "Tata" Herrera escribió, ese mismo año, la obra *Sin adiós*, en siete actos breves que recuerdan, con una anécdota sencilla, una familia de padres jubilados de sesenta años, con dos hijos, uno de veinticinco años, bancario y otro de veinte, ex soldado de la guerra de Las Malvinas, lisiado en una silla de ruedas. La acción se desarrolla en la ciudad de Madryn, Chubut, en oportunidad en que su población se negó a suministrar vituallas a la armada norteamericana que estaba realizando un operativo Unitas en el Atlántico Sur. La protesta, en la que

participa toda la población de Madryn, permite que toda la familia supere el trauma de la incapacidad del hijo menor. La obra se cierra con el poema “El corazón en Madryn”.

El dramaturgo Daniel José Massa se dio a conocer hace unos pocos años en la zona petrolera de Cutral Có y Plaza Huincul, con obras que tratan la temática de la vida en los campamentos y los conflictos generados entre las personas que viven y trabajan en los mismos.

Eso se ve con claridad, por ejemplo en la obra *Yo te protegeré* (1984), en la que plantea la formación de parejas irregulares en los campamentos petroleros y las crisis que sobrevienen cuando los obreros regresan a sus familias legales.

Los problemas familiares y la rutina cotidiana que todo lo destruye es tratado en *Un animal de costumbre* (1985), en donde el conflicto se resuelve a través de una serie de encuentros personales, tan característicos del realismo reflexivo. Finalmente, Massa ha proporcionado un tercer trabajo: *Los pehuenes no se transplantan* (1988), que consideramos la obra más original de este autor, ya que plantea la adaptación pero también el mantenimiento de la diferencia de una familia mapuche en una población actual neuquina. La dramaturgia de Massa inscripta en el realismo reflexivo argentino es de una gran frescura y espontaneidad, que la hizo muy accesible al público local.

Oscar Castelo tuvo una extensa trayectoria en la ciudad de Buenos Aires, donde colaboró en reconocidas revistas literarias como *El Escarabajo de Oro*. Actualmente reside en Neuquén, desarrolla sus actividades como Director del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Comahue y a su vez ha formado un círculo de poetas en torno a la Editorial Limón. De su contribución a la dramaturgia local podríamos mencionar dos obras: *Todo, todo*

se olvida (1985) y *La señorita Margarita, una mujer impetuosa* (1986). La primera obra, con evidentes intertextos de Manuel Puig, plantea las relaciones entre un director teatral y una primera actriz en una compañía que está en gira por provincias. Es un texto dramático chispeante, lleno de sugerencias y con un finísimo análisis de la psicología de los personajes. La segunda obra, que es una adaptación de un trabajo de Rubén Altaive, fue difundida en la región por una integrante del Teatro del Bajo, la actriz Cecilia Arcucci. Ese unipersonal, pleno de sutiles y cómicas críticas a los lugares comunes y a los prejuicios difundidos por la mayoría de los docentes argentinos fue muy bien recibida por el público regional que justamente en esos momentos estaba discutiendo las innovaciones educativas que se proponían desde el gobierno nacional.

Cabría finalizar, por ahora, este breve balance de la más reciente dramaturgia neuquina mencionando a dos jóvenes dramaturgos que ya han dado a conocer su producción con una muy buena recepción de los espectadores.

Nos referimos a Alejandro Flynn y a Juan Angel Lacava, dramaturgos que dieron a conocer sus trabajos a fines del siglo.

Flynn fue premiado en el Primer Concurso Nacional de obras de Teatro 1999 del Instituto Nacional de Teatro por su obra *Moreno*, encolumnada en el mejor revisionismo histórico, que reivindica a muchos de nuestros héroes nacionales poco conocidos. Esta obra fue puesta en escena por el elenco del Centro Cultural Teatro Fray Mocho de Buenos Aires, con la dirección de Ernesto Michel y Zuny Gastiazoro. Este grupo porteño lo ofreció también en funciones especiales en la ciudad de Neuquén.

En la mejor tradición del teatro de Andrés Lizárraga, Flynn recupera la memoria del jacobino más prominente de la revolución de Mayo.

Flynn dio a conocer después dos obras más: *Final en Burgess Farm* (1998) y *El león y nosotros* (2004).

Por su parte, Juan Angel Lacava, joven médico entrerriano radicado en Neuquén, con padres músicos, pudo presentar su obra *El guardián* así como editarlo en el 2002, en una antología teatral que incluye también obras de Lili Muñoz y Gerardo Pennini. *El guardián* es una abstracta metáfora escénica ambientada en el siglo XIX en que un sabio es fusilado por defender sus ideas y creencias religiosas. Pero las sugerencias y alusiones a la situación actual en nuestro país y en América Latina no son difíciles de establecer.

Recientemente, en el 2009, se formó en el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue un grupo de investigación sobre las dramaturgias de la Patagonia Norte, dirigido por las profesoras Margarita Garrido y Gloria Siracusa. Estas docentes han solicitado nuestro asesoramiento porque han reconocido este trabajo como pionero para el tema. En el primer año de investigación, han incorporado numerosos dramaturgos locales surgidos en los años más recientes y han aportado nuevos datos que amplían y rectifican este trabajo, afortunadamente.

3.1.13. Albatri: una fugaz maravilla

Una de las pocas puestas en escena de importancia de los últimos años llevadas a cabo en Neuquén fue la realización, por parte de un amplio grupo de artistas del teatro, aunados comunitariamente sin diferencias, como ya lo habían hecho en

los intentos de formar la Comedia Neuquina, en el Ensamble de Ópera de Calle para concretar *Albatri* a fines de 1991.

Un trabajo similar había sido ofrecido, poco tiempo antes, por el Teatro Tascábile, de Bérnago, en Neuquén.

Aprovechando un subsidio para el área teatro de la Fundación Antorchas de ese año se integró un equipo con participantes del coro universitario de la UNC, los grupos Claroscuro y Después de Todo y músicos independientes. El elenco de actores sumó cuarenta y dos integrantes, la casi totalidad de los actores de Neuquén capital; la escenografía en medios naturales, al aire libre, estuvo a cargo de Vilma Chiodin, Juan Carlos Romero y Jorge Michelotti y el vestuario, de Oscar Sarhan, Marité Corbera, Vilma Chiodin y Ana M. Arrazola. Como asistente de coreografía trabajó la brillante Marcela Cánepa. La dramaturgia, basada en el poema homónimo de Baudelaire, fue escrita por Alejandro Finzi, la dirección escénica estuvo a cargo de Cecilia Arcucci, la dirección musical del maestro Daniel Costanza y la dirección general de Fernando Aragón Escudero.

Nunca Neuquén asistió a un despliegue tan monumental y artísticamente tan significativo como en esta oportunidad. Hay que lamentar sólo su fugacidad, la imposibilidad económica que hubo para repetirla o para poder hacerla conocer en el resto del país y del mundo.

La puesta se hizo al aire libre, en la zona de las bardas de la ciudad, en el alto, cerca del predio ocupado por la Universidad Nacional del Comahue, en una zona conocida como El Balcón del Valle. Era una obra musical, cantada y danzada, con mucha percusión, con los protagonistas, que encarnaban distintos tipos de albatros y personajes, montados en zancos, lo que hacía a la obra riesgosa y difícil de seguir por los espectadores y de realizar por todos los participantes que

formaban grupos móviles. Un total de unas cincuenta personas trabajaron para llevar a cabo esta obra.

Sin embargo, a pesar de algunas dificultades producidas por la poca colaboración municipal, la extraña obra, más parecida a una procesión religiosa que a un espectáculo teatral fue seguida por muchísima gente, cerca de un millar, que se agolpó para presenciar la fascinante ceremonia.

La trama, muy sencilla en el poema original, fue enriquecida por Finzi, que desarrolló una amplia cosmogonía mítica simbólica al mejor estilo del teatro medieval o del teatro español barroco, con personajes como el Ciego, la Memoria, la Rapsoda, el Coro, el Mago cuidador de la Máquina del Tiempo, el Niño, el Albatros Tambor y el Albatros Poeta. La nueva trama trató de exponer el drama de la existencia de la poesía en un Mundo-Barco tripulado por los hombres que cazan, ciegan y matan al Albatros Tambor para ser luego encantados por el Albatros Poeta. Hay un final feliz ya que el Albatros Tambor resucita y el Albatros Poeta, ya muerto, es reconocido por todos.

Este trabajo inusitado fue repetido unos días después en el *Cámping Musical Bariloche*, junto al lago Moreno, en San Carlos de Bariloche y la comunidad de esa ciudad rionegrina también la apreció en toda su belleza y complejidad. El periodismo hizo un amplio eco de esta actividad y los elogios fueron abundantes en los medios de la zona.

Fue una puesta autotextual, en un espacio simbólico-expresionista pero abierto, móvil, lúdico, muy difícil de clasificar y más próximo al espacio circense y ceremonial de una procesión carnavalesca, como las que dieron origen a la *Commedia dell'Arte*. Realmente, fue una experiencia única, que demostró la madurez de los artistas neuquinos.

3.1.14. La nueva Cantata Popular Santa María de Iquique

Otra muestra de la capacidad creativa de los artistas neuquinos, no sólo de los teatristas, sino de los escritores, de los músicos, de los plásticos en general, fue la presentación en Neuquén, por segunda vez pero en este caso con un esfuerzo monumental, de la cantata Santa María de Iquique en diciembre del año 1997.

Esta obra, creada por el músico Luis Advis y popularizada por el conjunto folklórico chileno Quilapayún en la década de los 70, fue difundida en la Argentina por el director Humberto “Coco” Martínez, que la trajo a Neuquén en 1971 y que la volvió a poner, con el apoyo y el esfuerzo de toda la comunidad artística neuquina, veinticinco años después, en coincidencia con el recuerdo de la masacre perpetrada en Chile noventa años atrás.

Con el lema “La memoria como espacio de la resistencia”, el proyecto Tierra del Fuego convocó a todos los artistas de la región tras los siguientes objetivos: 1) recordar los sucesos de Iquique de 1907; 2) recordar la masacre de los indios, los obreros fusilados en las huelgas patagónicas de 1921 y a los luchadores sociales de Latinoamérica y del mundo; 3) reivindicar el movimiento cultural y artístico de los años 70; 4) homenajear a los desaparecidos de Latinoamérica y la lucha de sus Madres y 5) condenar toda violencia ejercida contra el pueblo y proyectar al futuro nuestra memoria intacta.

Ante este llamado, se comprometieron varios grupos e instituciones de distintas localidades de Neuquén, Río Negro, Buenos Aires y hasta de Milán, Italia.

Los grupos de teatro participantes fueron: La Comuna CreAr, de Raúl Toscani; el taller La Huella, de Humberto Martínez; La Hormiga Circular, de Villa Regina; Luisa

Calcumil; Willaldea, de Cañuelas; Héctor Ledo; Gente de Teatro, de Necochea y la Comuna Baires, de Milán, Italia.

Los artistas plásticos que trabajaron con la coordinación de Elisa Algranati, Jorge Michelotti y Marta Such fueron: Liliana Montes Lefort, Daniel Sabatini, Stella Provecho, Chalo Bejarano, Noemí Bender, Marcela Sagassetta, Claudio Carlovich, Mauricio Nizzero y Kike Mayer.

La musicalización estuvo a cargo del maestro José Luis Bollea, participando el grupo Pachamama. El registro fílmico fue realizado por Carlos Procopiuck, de Neuquén, el equipo del INSA, Jorge Amaolo, de Río Negro y Néstor Rugeri, de Carmen de Patagones. La escenotecnia y su montaje fue dirigido por Raúl Toscani, la producción ejecutiva estuvo en manos de Marta Diez y la coordinación general fue de Humberto Martínez.

En el gran salón (un gimnasio de básquet) del Parque Central, en un espacio alargado, de techo muy alto con una gran tribuna cuadrangular elevada enfrentada al patio-escena, los actores recrearon la tragedia de los salitreros chilenos de Iquique, mientras el coro (de muchos integrantes de variada procedencia) narraba las vicisitudes de esos sufridos trabajadores reprimidos y diezmados por tropas del ejército comandadas por un General. Un emotivo homenaje musical y teatral que fue seguido por un enfervorizado y multitudinario público.

Apoyaron esta actividad el Sindicato de Empleados Judiciales de Neuquén, la Asociación de Madres de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S., de Neuquén. El escritor David Viñas participó como invitado especial. La producción, de tipo independiente, no tuvo fines de lucro y el monto de las entradas se destinó a solventar los gastos.

Los diarios documentaron generosamente este acontecimiento que reunió a más de cien participantes, entre teatristas y colaboradores. Quedó, como memoria, una gran cantidad de producción plástica muy valiosa, registros en videos y el recuerdo conmovido de la ciudad de Neuquén.

3.1.15. El Espacio de las Artes, un proyecto fructífero

El director porteño Víctor Mayol (Javier Fernández) y la actriz Rosario Oxagaray crearon en 1995, conjuntamente, el Espacio de las Artes, complejo cultural que funcionó como teatro, galería de exposiciones de arte, instituto de cursos, talleres y local donde se realizaron actividades artísticas diversas, como conciertos musicales y de danzas, en el centro de la capital neuquina.

En ese año, Mayol dirige *Inventario*, creación colectiva, y se desempeña como docente de las cátedras de “Puesta en escena” y de “Ética” en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.

Al año siguiente, en 1996, dirige *Compañero del alma* de Adriana Genta y Villanueva-Cosse, con el conjunto teatral independiente Cooperativa Teatral Neuquén, en la Semana Internacional de Homenajes al poeta Miguel Hernández.

En 1997, dirige *Paisaje*, versión propia sobre un texto de Jaime Niño, que se presenta en esa sala.

Ese año, se presenta en esa institución la obra *El Dante y la Divina Comedia* de Adela Graziano y Juan Rográ, ofrecida por la compañía El Dante de Rodolfo Graziano. Se trató de un trabajo excepcional con una expresión corporal de los actores muy relevante. Esta obra dejó sus enseñanzas entre los teatristas locales.

Con la dirección de Rosario Oxagaray, se representó *Las historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún en 1999.

La actividad de este centro, que fue muy intensa en esos cinco años de existencia se cerró con una obra premonitoria: *Ulf* de Juan Carlos Gené, dirigida por Rosario Oxagaray.

3.1.16. Brecht en Neuquén

Una de las puestas memorables de la historia teatral neuquina fue la presentación de *La pequeña Mahagonny* de Bertold Brecht, dirigida por Fernando Aragón.

Esta obra, un “song spiel” con música de Kurt Weill, fue montada en la sala del auditorio ubicado en el subsuelo del palacio municipal, en pleno centro de la ciudad de Neuquén, en octubre de 1990, con todo el esmero y pulcritud que se le puede atribuir a un director profesional.

Aragón se documentó ampliamente y preparó, junto con Daniel Costanza (director musical que había ya participado de la puesta que Daniel Suárez Marzal había hecho de la misma obra en Buenos Aires) un trabajo único. Los personajes fueron representados por integrantes del Coro de la Universidad Nacional del Comahue, del que Costanza era director.

Con estos elementos, un maquillaje casi circense, un proyector de cine y un espacio que, por lo reducido aumentaba el clima asfixiante de Brecht, Aragón, un joven y ya maduro director neuquino, elaboró una de las puestas más memorables de esta provincia. Colaboraron con él, además del maestro Daniel Costanza, los integrantes del Coro de la UNC, entre los que se destacaron Adriana Centeno, Gabriela Coniglio, Mario Ibarra, Dardo Sánchez, Mario Tondato, Víctor Willhuber, Lía Escudero en el vestuario, Germán Bakker con las luces y, especialmente Federico Mizrahi, que grabó la banda sonora sobre la que cantaron todos los actores.

Otra puesta no tradicional, con actuación predominantemente deíctica, un gran ritmo particular, un

espacio fragmentario, más expresionista que épico, una iluminación que creó un espacio irreal y una armonización autónoma y parodiada.

3.1.17. El aporte de La Komuna

Después del apogeo del Teatro del Bajo, sus integrantes se dispersaron para intentar seguir trabajando en la línea indicada por los grandes directores que había tenido esa agrupación o en líneas divergentes.

Uno de esos nuevos grupos fue el Centro Regional de Experimentación Artística (C.R.E.Ar.), también conocido como La Comuna, Espacio Teatral o La Komuna, dirigido por el director y actor Raúl Toscani, acompañado por Daniel Zapata, Víctor Zuccoli, Cristina Mancilla, Raquel Vidal y Patricia Jure, entre otros. Actuaron entre 1993 y 1994.

Influenciados por el discurso marginal y contestatario propugnado desde el suplemento cultural de la revista El Porteño, independizado después como la revista Cerdos y Peces, dirigida por el periodista Enrique Symms, este grupo se abocó a realizar producciones de teatro de calle, como lo hacía La Organización Negra en Buenos Aires y como ya lo habían visto en la Muestra de Teatro de Calle que había visitado recientemente Neuquén.

Experimentaron en un anfiteatro muy pequeño que se construyó en San Martín al 100, en el sector norte o del Alto del Parque Central. Allí hicieron actividades cercanas al happening y al living theatre, ante públicos que llegaron a sumar más de seiscientos espectadores. Con unos trece actores, con bombas de estruendo, leyendo textos pacifistas y repartiendo vísceras de pollo, y otras carnes con pan y chocolate, apostaron al simulacro, la imagen y la simulación asumida como recurso

escénico. Era una repulsa del realismo tradicional en la línea del teatro pánico del español Fernando Arrabal.

Una primera entrega, en esta línea, fue la obra *Nena, si te vas, dejáme el colchón*, que se concretó en 1990 en un espacio teatral abierto, con varias entradas y salidas que se hacían en el medio de un patio de asientos, lo que creaba una atmósfera especial, entre mágica y caótica.

3.1.18. Xircus, la vida

Este grupo realizó en julio de 1991 un espectáculo que podemos considerar único en su tipo para esta provincia: *Xircus, zona pánika*, en el local del bar Quitapenas ubicado en San Martín 535.

En un artículo publicado en el diario regional, Alejandro Finzi reflexiona acerca del impacto que provocó *Xircus* en el ambiente de esa época. Experimento congruente con los que se estaba haciendo en Buenos Aires en ese momento y que ya llamaban la atención del teórico Jorge Dubatti, los actores habían elegido un ámbito relativamente reducido, en un bar, para concretar su trabajo.

Se trataba de una creación colectiva estructurada con textos de Enrique Symms, Antonin Artaud, Abelardo Castillo, Bertold Brecht, Raúl González Tuñón, Goethe y Vicente Zito Lema que, unidos de un modo fragmentario, ofrecían una historia caótica ambientada en dos niveles. La actriz Cecilia Lizasoain facilitó al grupo una gran red de pescadores, que había traído de España, y con esa red se dividió el salón de parroquianos en dos niveles: uno, superior, habitado por uno de los actores, el Ilusionista, era una zona de los dioses que juzgan a los hombres y otro, inferior en donde un músico tocaba un piano. En ese mismo nivel estaban los clientes-espectadores, sentados a las mesas del bar. El actor que

deambulaba en la red y evolucionaba sobre la cabeza de los espectadores, arrojaba líquidos coloreados mientras planteaba cuestiones cruciales. Las “partes” del espectáculo unitario se denominaban: El ilusionista, La magia del salto, Las derrotas, Deténgase, Deténgalos, Quién es el traidor, Una parte de la parte, Prendan fuego y Fin de fiesta.

En términos precisos, una puesta no ortodoxa, con una actuación predominantemente deíctica, con un ritmo particular, centrado en la gestualidad. El espacio épico-expresionista fue armonizado como un sistema autónomo. Se trató de una evidente puesta ideotextual o referencial. El metatexto trató de reemplazar a los fragmentarios textos, imitando o tratando de comentar críticamente al referente del momento.

Xircus fue otra de las puestas notables del teatro neuquino.

3.1.19. Grupo Tribu Salvaje

Este grupo se integra, a partir del año 2000, con actores y artistas provenientes de distintas disciplinas y proyectos. En 1999, se había estrenado *Llamas en palabras* como producto de un grupo que se denominaba Thanatos, surgido en 1990, con los auspicios del SEJUN (Sindicatos de Empleados Judiciales del Neuquén). En el 2001 pudieron estrenar *Extrañas cosas suceden en Tebas* de Gerardo Pennini, obra dirigida por el mismo autor y protagonizada por Sebastián Correa, Lili Muñoz y Marcela Pidarello, en el Teatro San José de San Martín de los Andes. Ese mismo año, estrenaron *Preludios y aplazos*, con textos de Alejandra Kurchan. Crearon un recital de música y poesía conocido como *Llamas en palabras*, que siguen representando, con éxito, René Rosales y Mirta Sangregorio. Actuaron en el Foro Social de Buenos Aires en el 2002. Ese año, editaron el libro *Naciendo teatro desde el Sur*, con obras de Pennini, Juan Lacava y Lili Muñoz y estrenaron *Como diría Jauretche*, de Pennini que

continuaron ofreciendo en el 2003, cuando también pusieron *Poroto* de Eduardo Pavlovsky, obra con la que se presentaron en el Festival Provincial de Teatro de ese año.

En el 2004, pusieron en escena su trabajo más interesante, por lo innovador: *El gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi, en una adaptación de Lili Muñoz y Mirta Sangregorio y una puesta de Sangregorio. La satírica pieza antirrosista fue instalada en un escenario que rodeaba a los espectadores, que podían mover sus sillas en todas las direcciones, siguiendo la acción en las locaciones. Excelente trabajo que produjo una sensación envolvente en los asistentes, que se sentían en el medio de esa guerra insólita.

3.1.20. Teatro El Equipo

Este pequeño conjunto teatral provenía del anterior Arteiparte y siempre tuvo como directora principal a la psicóloga Susana Mezzelani. En 1992, presentaron una versión de *El cuarto de Verónica* de Ira Levin. Al año siguiente, con la dirección de Ida Zóccola afrontaron *Pic-Nic*, modelo del teatro pánico de Fernando Arrabal y fueron elegidos para el II Encuentro Nacional de Teatro, en La Plata. Ya de vuelta con la dirección de Mezzelani, ofrecieron en 1994 *Eclipse* de Alfonso Vallejo y en 1996 hicieron una creación colectiva, con la dirección siempre de Mezzelani, que titularon *Cartas de amor*. El grupo vuelve en el 2002 con una sorprendente versión de *El malentendido* de Albert Camus y ahora ostentando el mismo nombre que el grupo teatral de ese autor francés: *L'Equipe*. Al año siguiente, 2003, ofrecieron *Plaza criolla*. En oposición a los puntos de vista adoptados hasta ese momento, en el 2004, presentan un trabajo de Cecilia Lizasoain y Pablo Villagra. Se trata de *Enamodiándonos*, chispeante retruécano de lugares comunes de una pareja argentina, que fue elegida en la FPT de

ese año. El descubrir la comedia chispeante y un poco cruel, hizo que el grupo insistiera en el 2005 con *Lombrices*, de Pablo Albarello, excepcionalmente actuada por Luis Vicente y Raúl “Rulo” Domínguez. Un trabajo brillante que le valió al grupo ser distinguidos con una invitación para participar de un Festival Internacional de Teatro de Humor en México.

3.1.21. Teatro del Histrión

En abril del 2003, el director Víctor Mayol criticó públicamente las manifestaciones postmodernas en circulación en el país y propuso la formación de un grupo intensamente entrenado, nivelado y con una sólida investigación teórica y práctica al que denomina Teatro del Histrión, en memoria de todos los mimos que recorrieron la historia del teatro desde la remota antigüedad. Forma este grupo con Carlos Barro, Ricardo Bruce, Mariana Elder, Itatí Figueroa, Laura Sarmiento, Marcelo Wilhuber, Diego Álvarez, Raúl Castro, Romulo Eggle, Ariel Forestier, Andra Jara y Verónica Moyano, entre otros. Mayol impulsó un teatro expresionista onírico o realista metafórico como recuperación de algunos ideales del teatro tradicional. Con este grupo ofreció, en el 2003, la obra *El espíritu de la fiera*, versión de *Despertar de primavera* de Frank Wedekind; en el 2004, *Travesía en el espejo*, creación colectiva; *La paradoja del laberinto*, versión de *El proceso* y *El castillo* de Franz Kafka; en el 2005, *La paradoja del laberinto* y *La leyenda del Dorado I y II*, versiones de Víctor Mayol de *La Leyenda de El Dorado* de Alejandro Finzi. Ha tenido una gran repercusión en el medio y, en la actualidad, con una sede ya establecida, ha desarrollado una serie de proyectos de aliento. Desafortunadamente, Víctor Mayol, alabado y criticado en muchos aspectos, dejó de existir recientemente, el 6 de diciembre del 2007, luego de sufrir una prolongada

enfermedad. Creemos que todavía debemos un estudio más pormenorizado de su aporte al teatro neuquino.

3.1.22. Un grupo de teatro comunitario

Como en otros lugares de la Argentina, Neuquén tiene grupos teatrales que practican esta actividad como una continuación de otras de índole estrictamente comunitarias.

Pero el Taller Escuela Tren Ten coordinado por José "Chino" Bastidas, creado en el barrio San Lorenzo de la ciudad de Neuquén, cumplió recientemente diecinueve años de existencia, por lo que cabe una mención en este resumen histórico.

El grupo Tren Ten ha construido y posee desde 1995 la sala teatral El Sol, con un salón de usos múltiples siendo la única sala del oeste de la ciudad. Sus organizadores, además de Bastidas, son Sandro Calderón, Marisol Cabrera, Álvaro Bastidas, Sandra Leiva, Pablo Salvo, Priscila Ottón y Javier Guaiquil, además de numerosos talleristas.

Este grupo ha creado sus propias obras, que fueron escritas por José Bastidas y que tratan de los problemas que se plantean en el barrio a todos los vecinos. El esfuerzo fue concretado por Bastidas en estas obras, que se presentaron desde 1987 hasta la actualidad: *Los ilegales*, *Réquiem por un desesperado*, *Ritos y caretas*, *Quehaceres domésticos*, *Víctor hermano*, *Los cuenteros se divierten*, *Remedando la calle*, *Autómatas*, *De cebollas y cocodrilos*, *Historias de San Lorenzo, mi barrio*, *Quñilhue: flor del amor*, *Kalfukurá, el valor de una historia inconclusa*, *Recorte sano*, *La pantalla gris*, *Obra gruesa* y *Aguante Painepe*.

3.1.23. Las nuevas tendencias teatrales en Neuquén

La introducción en Neuquén de la estética de Heiner Müller, por parte del director Víctor Mayol cuando trabajó en el Teatro

del Bajo, en sus puestas de *La celebración*, de *Trabajo pesado* y de *La casa de Bernarda Alba*, ya dio a conocer a los teatristas neuquinos los elementos de puestas modernas, diríamos postbrechtianas, más expresionistas, más cercanas a un teatro de imagen.



La celebración (1984)

El interés del director y actor Carlos María Ríos por la obra de Pavlovsky, también fue una inmersión en los problemas complejos de la psicología, los que, aunados a la recepción de la obra de Griselda Gambaro, fueron un adelanto de la problemática teatral actual.

La actriz y directora Maité Aranzábal también investigó en profundidad los planteos intimistas y psicológicos que van a preanunciar las posturas de las nuevas tendencias, con sus trabajos con Luisa Calcumil, por ejemplo en el unipersonal *Más que sola*, ya en 1985.

La realización de la Primera Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle, realizada en 1987 por el

Centro CREAr también impactó a varios teatrístas con sus propuestas novedosas y poéticas. Eso puede verse en los trabajos de Toscani y en la gran realización colectiva materializada en *Albatri*, obra única para toda la región.

Cabe recordar el importante seminario sobre la postmodernidad dictado en la UNC, en septiembre de 1989, por José Luis Valenzuela, el primer introductor en el Alto Valle de estas nuevas ideas junto con las innovaciones de la antropología teatral de Eugenio Barba, que había estudiado en Italia. Valenzuela creó un conjunto teatral, el Teatro de las Dos Lunas, en General Roca, que fue uno de los primeros en experimentar esas nuevas tendencias.

Fernando Aragón, con el grupo Después de Todo, comienza una extensa experimentación en 1993 con *Niño de la noche*, presentada en el Encuentro Provincial de Teatro de ese año.

Y ya en 1995, al frente del Teatro El Arrimadero, presenta una sugestiva creación de corte posmoderna: *Kitsch Machine* y en 1999, *Máscara Macbeth* de Veronese.

La Doctora en Filosofía de la UBA, Esther Díaz, había dictado un año antes, en abril de 1998, un exitoso curso elemental sobre posmodernidad en la Universidad Nacional del Comahue, que tuvo una importante audiencia, especialmente de artistas de la región.

Y en 1999, Aragón ofrece, con la gente de Después de Todo, *Ciberia*, una creación grupal con textos de Veronese, Beckett y Pessoa, que interpretan Arcucci y Cánepa.

El grupo Teatro Angostura Presenta (TAP) de Villa Angostura, integrado por la pareja de jóvenes actores de Quilmes, Eduardo Rey y Marta Tricerri y radicados en esa localidad neuquina recientemente, también son introductores

de las nuevas tendencias porteñas y crean un fenómeno único en esa localidad turística.

Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa, actrices excelentemente formadas en varias agrupaciones neuquinas y en el Teatro del Bajo, se empeñaron en llevar las experimentaciones hasta sus últimas consecuencias. Muy documentadas, se arriesgan con adaptaciones truculentas, como los cuentos de terror de Poe.

El grupo Almodo.Bar realiza, en 1999, la obra *Remanente de invierno*, de Rafael Spregelburd, con la dirección de Elsa Hernández, como una consecuencia natural de un seminario de ese dramaturgo porteño realizado ese año y el siguiente en General Roca. El mismo trajo al Alto Valle la estética de la dramaturgia de actores y de la teoría del caos aplicada al teatro.

La creación, en el 2001, en la ciudad de Neuquén de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea, dirigida por Mariana Sirote, también significó la difusión del teatro danza y del concepto de performance ampliamente ligado a experiencias teatrales y plásticas.

A partir de estos antecedentes se suceden las puestas de obras de las nuevas tendencias o postmodernas con una gran asiduidad.

Desde el 2001 a la actualidad, el Teatrillo de los Globos Rojos, el conjunto Después de Todo, en el establecimiento La Curtiembre Campocultural y el grupo Araca la Barda, todos dirigidos por Fernando Aragón y Jorge Onofri, en algunos casos, han ofrecido claras muestras del teatro denominado postmoderno, con *Postales argentinas* de Ricardo Bartís; *La noche devora a sus hijos (versión de La larga noche)* de Daniel Veronese, en estreno nacional; *Café Patagonia*; *El pánico* de Rafael Spregelburd y *Miradas que matan*, creación colectiva, en

Neuquén, por el grupo Araca la Barda, con Gustavo Azar, Lala Vega y Silvina Vega.

De todos estos casos, cabría mencionar en forma particular dos obras. La primera es *La noche devora a sus hijos*, cuidadoso trabajo realizado con la proverbial profesionalidad de Aragón, que significó un estreno de Veronese para Neuquén, con una obra escrita justamente en esta capital y que trata las obsesiones infantiles y traumáticas de una mujer. La obra interesante, por lo menos por su extravagante factura es *Café Patagonia*, seis historias de Rodi Bertol (*La empresa de Pasadena* de Matías Martínez Videla; *Fue un placer hablar contigo* de Alejandra Gómez; *Las hermanas vengadoras* de Guillermo Calluso; *Acaso ya ha pasado el tren* de Patricia Suárez; *Rafael y alrededores* de Leonel Giacometo y *Para ganarle a mis sueños* de Liliana Gioia), obras ofrecidas fragmentariamente en mesas de café en donde se sientan los espectadores, condenados a conocer sólo la historia que les tocó en suerte en su mesa.

Cabe mencionar también a *La mirada del gato* de Alejandro Jornet, en Neuquén, por el Grupo Teatral Después de Todo, dirección de Guillermo Ghio. *Siliciatus Kabilis, energía animal vertebrada*, obra colectiva, en Neuquén, por Grupo Litium, dirección Alejandro Marino y Alejandra Vagosh, en la ESBA. *La Mamani* de Alejandro Urdapilleta, en Neuquén, monólogo de Laura Romero, en La Curtiembre Campocultural y *La culeada*, adaptación libre y actuación de un cuento de Humberto Bas por Grisel Nicolau, en Neuquén, con la dirección de José Luis Valenzuela

Para cerrar este rápido recorrido por el Neuquén teatral actual cabe citar a *El líquido táctil* de Daniel Veronese, en Neuquén, por El Garage Arte Estudio Itinerante, con dirección de Elsa Hernández, que fue seleccionada en la Fiesta Provincial del Teatro del 2005.

Cabría mencionar que esta moda fue acerbamente criticada en un curso abierto para los teatristas que se ofreció en Neuquén capital en octubre del 2001 y que fue dictado por Víctor Mayol y Osvaldo Calafati.

Por otra parte, el conocido semiólogo del teatro Fernando de Toro dictó en la Universidad del Comahue dos cursos sobre posmodernidad teatral en junio del 2006 y en septiembre del 2007, con una amplia concurrencia.

Los últimos Festivales de Teatro

Los últimos festivales de teatro provinciales se volvieron a organizar primero por iniciativa de la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQUET) formada con gran entusiasmo el año 1984 en Zapala y luego gracias al esfuerzo de Teatristas Neuquinos Asociados (TE.NE.AS.), reagrupados en 1996 en Zapala y Neuquén. Estas asociaciones de teatristas tuvieron primero el apoyo de la Dirección Nacional de Teatro y Danza y luego del Instituto Nacional de Teatro, así como los auspicios de la Dirección Provincial de Cultura. y de las respectivas Direcciones Municipales de Cultura.

Se concretó así una primera nueva etapa de encuentros, etapa que comprendió los años 85, 86 y 87, año en el que una crisis en ANQUET los llevó a desaparecer. Por este motivo y por otros, durante cinco años, hasta el año 1993, Neuquén no tuvo encuentros teatrales de carácter provincial.

En ese primer período, de tres años, la forma de organización fue claramente la de meros encuentros, ya que los grupos mostraban sus trabajos sin entrar en competencia, alentándose el intercambio y la formación a través de talleres, seminarios y foros de debate sobre la problemática teatral. También se destaca la asistencia de personalidades del

quehacer nacional en carácter de invitados como los casos de la presencia de las actrices Iris Marga y María Rosa Gallo.

Por razones de espacio, no enumeraremos las obras presentadas en estos festivales, que se podrán consultar en la cronología que está al final de este trabajo.

1985: Primer encuentro en democracia

El 1 de mayo de 1985, comenzó en la ciudad de Zapala el Encuentro Provincial de Teatro Neuquino. El mismo revistió la característica de una gran fiesta ya que fue la expresión de una comunidad de artistas que había pasado los duros años de una cruenta dictadura militar y ahora vivía de nuevo aires de libertad.

Se presentaron los siguientes participantes: Grupo La Expresión y los Jóvenes, de Neuquén, con la dirección de Carlos María Ríos; Grupo Fundación Amigos de la Cultura de San Martín de los Andes (FAC SMA), con la dirección de Jorge Villalba; Grupo Nosotros, de Cutral Có, Grupo Teatral Hueney, de Zapala, con la dirección de Adolfo Reyes y Jorge Villalba; Grupo Itinerante de Centenario, con la dirección de Gerardo Pennini; Grupo Juvenil del barrio Don Bosco II, de Neuquén, en Zapala, con la coordinación de Florencia Cresto; Grupo Teatral El Mayal, de Chos Malal y un unipersonal con Luisa Calcumil.

Podemos destacar que con la reanudación de estos encuentros comenzó una nueva participación del interior neuquino en esta historia. Sacoccia con su grupo y su biblioteca teatral, creada este año, hace su presentación como autor teatral y como excelente organizador y promotor de las actividades teatrales neuquinas, junto con su esposa Emilia Valeri, gran colaboradora de todas sus iniciativas, desafortunadamente fallecida en el 2005.

Por su parte, el actor porteño Jorge Villalba, radicado en San Martín de los Andes desde 1981, también desarrolló una intensa actividad teatral en esa localidad y colaboró activamente en las organizaciones teatrales locales, como ANQUET y TENEAS y en los festivales, falleciendo años después, en el 2001, luego de toda una vida dedicada a la actuación y dirección en teatro y en cine.

En este encuentro se realizaron los siguientes talleres: “taller actoral sobre rostros”, de Renée de Sibelean; “expresión corporal”, de Celeste Larreguy; “maquillaje”, de Hugo Grandi y “ambientación y puesta en escena” de Rubens Correa.

La actriz Iris Marga, invitada al encuentro, fue declarada huésped de honor por el gobierno municipal y recibida por autoridades provinciales. También se destacó el taller teatral abierto y muestra del proceso de trabajo creativo de la obra *Trabajo pesado* de Máximo Soto realizado por el Teatro del Bajo, con la dirección de Víctor Mayol.

En este festival se reanudó la posibilidad, para los grupos teatrales locales, de ser elegidos, representando a la provincia, en la Fiesta Nacional de Teatro que se celebra en el Teatro Nacional Cervantes de la Capital Federal.

Justamente, este año recibió este honor el grupo teatral Hueney, de Zapala, con la dirección de Adolfo Reyes y Jorge Villalba, llevando a Buenos Aires la obra de Sacoccia, *Pioneros*. Doble premio tanto para el grupo teatral y su director como para el dramaturgo Hugo Luis Sacoccia.

1986: Segundo Festival, la experiencia se repite con éxito

Participaron de este encuentro, realizado desde el 5 de mayo en el cine teatro de Zapala y denominado ahora Festival, los siguientes elencos: grupo FACSMA de San Martín de los Andes, dirigido por Jorge Villalba; grupo Hueney de Zapala

dirigido por Hugo Sacoccia; Taller Teatral Libre de Neuquén dirigido por Carlos María Ríos; grupo Nuevo de El Huecú dirigido por Alejandro Rodríguez; grupo Teatro Nosotros de Cutral C6; Teatro del Bajo, de Neuquén; grupo de teatro Podestá de Centenario, el conjunto Purogrupo de Viedma, Río Negro; Senén Arancibia, de Neuquén y Alicia Fernández Rego, de Neuquén.

En esa oportunidad se dictaron los siguientes cursos: "Dramaturgía" de Alejandro Finzi; "Expresión Corporal" de Celeste Larreguy; "Dirección" de David Zampini y Néstor Romero; "Iluminación" de Jorge Merzari; "Actuación" de Enrique Dacal; "Pantomima" de Nicolás Jahir, "Entrenamiento Actoral" de Darío Altomaro; "Escenografía" de Santiago Elder y "Fotografía y teatro" de Carlos Roque Marino.

Un párrafo aparte merece la presentación de *El Funeral* por parte de los actores principales del Teatro del Bajo, que de esta manera dramática hicieron pública la encrucijada de tener que dejar el local que con tanto esfuerzo habían acondicionado en la capital neuquina. Tan cerca estaba entonces el teatro de la realidad que nadie cuestionaba no su verosimilitud, sino su cruda verdad. El público y los funcionarios que estaban en la platea enseguida hicieron llegar su solidaridad a los teatristas, que, de cualquier manera tuvieron que desalojar su teatro de la ciudad de Neuquén, produciéndose de esta manera una importante crisis en el teatro neuquino, que aún en el momento de escribirse estas líneas, perdura.

Se vuelve a destacar la presencia de la actriz María Rosa Gallo que abrió el encuentro con un unipersonal y también la asistencia del actor Onofre Lovero, Presidente de la Asociación Argentina de Actores. Destacados asistentes al festival, como Omar Tiberti, coordinador de la Dirección Nacional de Teatro y Danza y miembro de la Comisión Directiva de la Asociación

Argentina de Actores y como el director Néstor Romero, manifestaron su aprobación ante el clima de creatividad y de entusiasmo que encontraron en Zapala ese año, al margen de algunos problemas con la organización. Además, se notó el surgimiento de una dramaturgia regional propia, como no se había visto hasta entonces, con la presentación de doce obras neuquinas.

El sábado 10 de mayo, se eligió la nueva Comisión Directiva de ANQUET, quedando integrada por Hugo Sacoccia, como Presidente; Julio Cortés, como Secretario, José Luis Saddi, como Tesorero, Macky Belloc, como Protesorera y Miguel Villalba como Síndico.

Este año, resultó premiado como representante provincial para la Fiesta Nacional del Teatro, el grupo Taller Teatral Libre de Neuquén dirigido por Carlos María Ríos con la creación colectiva *Chupate esa mandarina*, que fue presentada, por lo tanto, en el Teatro Nacional Cervantes en noviembre de ese año.

1987: Tercer Encuentro Provincial de Teatro Neuquino, la crisis

La tercera edición del encuentro de teatro se realizó en Zapala entre el 4 y el 6 de diciembre de 1987. Este encuentro, que sería el último de esta etapa, está marcado por una serie de disidencias en la asociación ANQUET que llevaron a la disolución de la misma. Las delegaciones de San Martín de los Andes, Junín de los Andes, Chos Malal y Zapala desconocieron el llamado al Encuentro y los criterios de selección para la obra que debería representar a la provincia en el III Encuentro Nacional de Teatro a realizarse en Buenos Aires. Por lo tanto las agrupaciones del interior desconocieron el encuentro a excepción de la representación de Cutral Có.

Esta reunión provincial fue básicamente de debate y discusión realizándose enteramente en la Escuela N° 156 del barrio Jansen, de la periferia de Zapala, con escasa exhibición de obras. Se presentó sólo el Grupo Cooperativa Teatral Grupolin de Neuquén con *Chupate esa mandarina* con la dirección de Carlos María Ríos y el Grupo Aitué de Cutral Có con la obra *Buscando raíces, buscando petróleo*, bajo la dirección de Florencia Cresto.

Esta última obra representó a la provincia en Encuentro Nacional de Teatro de Buenos Aires, ese año, presentándose, por lo tanto, en diciembre, en el Teatro Nacional Cervantes.

1992: Obras neuquinas en Buenos Aires

A pesar de no realizarse en este año selecciones en la provincia, algunos conjuntos neuquinos exhiben sus obras en concursos nacionales, resultando, en algunos casos elegidos para presentarse en la Capital Federal o en Mar del Plata.

Es el caso del grupo zapalino Hueney, que pudo ofrecer dos obras a nivel nacional: la obra de Sacoccia *¿Mi pueblo, dónde está?* y la de Roberto Cossa, *La Nona*. La primera en el Teatro Regio, en el Encuentro Iberoamericano de Teatro, ciclo Voces de la Misma Sangre, en Buenos Aires y la segunda, en el Festival Nacional de Teatro, en el Teatro Auditorium de Mar del Plata.

En el mismo ciclo ofrecido en el Teatro Regio, se presentó también *Camino de cornisa* de Alejandro Finzi. Los roles protagónicos estuvieron a cargo de Rubén Stella, Silvina Sabater y Andrea Julis y como director a Rodríguez Arguibel.

1993: Se retoman los encuentros

Luego de siete años de no realizarse fiestas de carácter provincial, se retoman los encuentros en 1993. En esta etapa lo que primará será la selección de los elencos que representarán

a la provincia en el certamen nacional de cada año y además, se seleccionará la obra para participar del festival nacional de teatro infantil, que se lleva a cabo en la ciudad de Necochea.

El Encuentro Provincial de Teatro 93, realizado nuevamente en Zapala, reunió otra vez a los grupos teatrales neuquinos en actividad, es decir, de San Martín de los Andes, al Conjunto Vocacional de la FACSMA, dirigido por Jorge Villalba; de Zapala, al grupo Hueney y al nuevo grupo Neng, dirigidos ambos por Gustavo Viale y de Neuquén, al grupo Bandoneón, Después de Todo, dirigido por Fernando Aragón, Arteyparte, dirigido por Ida Zóccola, el nuevo Teatro del Arbol y el elenco Cambalache. Fuera de concurso se hicieron las presentaciones de los alumnos del CEPEN N°25 de Neuquén y del grupo Centenario de la ciudad de Centenario.

Se ofrecieron, además de las obras de teatro, las actividades siguientes: taller estudio coordinado por Víctor Mayol y Rosario Oxagaray; taller "El despertador" a cargo de César Altomaro y Silvina Vai; taller de Darío Altomaro; taller de Arteyparte con la coordinación de Neno Galarza; taller de alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes, talleres del Grupo "Tren Ten" del Barrio San Lorenzo de la ciudad de Neuquén y del grupo de cuenta cuentos de Centenario El Hechizo.

También se realizó un foro sobre "La realidad del teatro", con los panelistas Víctor Mayol, Hugo Sacoccia, Jorge Villalba, Alicia Fernández Rego y Rosario Oxagaray.

El jurado encargado de la selección de la obras que representarían a la provincia en el Encuentro Nacional de Teatro y el Festival Infantil de Teatro de Necochea estuvo conformado por Javier Ghiglino, por la Secretaría de Cultura de Nación; Darío Altomaro, por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia y Alicia Fernández Rego, por la comunidad teatral.

Las obras seleccionadas fueron, para el II Encuentro Nacional de Teatro, realizado en La Plata: *Pic-Nic*, de Fernando Arrabal, representada por el grupo Arteyparte y para el Festival Infantil de Teatro de Necochea, la obra *¿Cuento estás?* por el grupo de cuenta cuentos Caretas.

El Encuentro Provincial de 1994

El 5 noviembre de 1994, se abrió el Encuentro Teatral Provincial, en expreso homenaje al grupo de teatro independiente neuquino Amancay, con la participación de los siguientes conjuntos teatrales: Grupo del Pasillo de Plaza Huincul con la dirección de Alejandro Torres; Grupo Teatro Joven, de Neuquén, con la dirección de Sergio Liberona Díaz; Grupo Pulliven de Neuquén, con la dirección de Mario Daniel Canceco; Grupo Collón Curá, de Piedra del Águila, con la dirección de Gladys Quiroga; FACSMA de San Martín de los Andes, con la dirección de Jorge Villalba y los Centros de Producción Teatral (CPT) de Neuquén y de San Martín de los Andes, con la dirección de Víctor Mayol.

Este fue el primer Encuentro que se realizó fuera de la ciudad de Zapala y su organización fue llevada adelante casi en su totalidad por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia. Pensado como un festival itinerante para lo que se convocó a un jurado que estaba compuesto por Cecilia Arcucci (por cultura provincial), Cecilia Lizasoain (por los elencos participante) y Oscar Costa (por Nación), el festival terminó siendo realizado en la ciudad de Neuquén.

La selección recayó sobre *“Real Envido”* de Griselda Gambaro con la dirección de Víctor Mayol del CPT de Neuquén, lo que trajo aparejado inconvenientes con la comunidad teatral al ser ese CPT un organismo que dependía del área de Cultura de provincia. Además el reglamento de los

festivales nacionales contemplaba que las obras seleccionadas no debían tener más de diez integrantes, norma que fue revisada ya que atacaba el espíritu de los festivales, que era la búsqueda de un excelencia en la producción teatral. El organismo nacional propuso como solución que los elencos que excedieran este número podrían presentarse igual corriendo los gastos por cuenta de la Subsecretaría de la provincia, sentando un precedente en los futuros encuentros provinciales y nacionales.

De cualquier manera, el CPT de Neuquén se presentó ese año en la Fiesta Nacional del Teatro 94, en el Teatro San Martín de Tucumán, pero las críticas, hechas públicas a través de los medios de prensa locales significaron el fin del proyecto de los CPT, financiados por la Dirección Provincial de Cultura y coordinados por el director Víctor Mayol.

Cabe aclarar que, hasta ese momento, habían fructificado cuatro CPT: el de Neuquén, con integrantes elegidos en audición; el de San Martín de los Andes (lo que permitió mejorar el escenario del teatro Amankay); el de Zapala y el de Chos Malal (donde también se refaccionó un espacio teatral, designándose como organizador a Marcelo Rogatsky).

Encuentro Provincial de Teatro de 1995

Este año, se realizó el primer encuentro de características itinerante y no se realizó ninguna otra actividad paralela o posterior al mismo, ciñéndose el jurado únicamente a la selección de la obra que representaría a la provincia en la Fiesta Zonal, que ese año se realizó en Santa Rosa, La Pampa. La evaluación comenzó el miércoles 6 de septiembre en la ciudad de Neuquén. El jueves se evaluaron obras en San Martín de los Andes, Zapala y Plaza Huincul y finalmente, el viernes y sábado nuevamente en la ciudad de Neuquén.

Concursaron los grupos de Neuquén capital: Río Vivo, con la dirección de José Luis Valenzuela; La Escalera, con la dirección de Carlos María Ríos; el Centro de Producción Teatral (CPT) con la dirección de Claudio Zaquieres; el grupo El Despertador, con la dirección de César Altomaro y el Teatro Estudio, con la dirección de Rosario Oxagaray y Víctor Mayol.

Por San Martín de los Andes se presentó el CPT con la dirección de Daniel Miglioli. El grupo Pulliven de Zapala, con la dirección de Daniel Canceco; el grupo Del Pasillo, con la dirección de Alejandro Torres y la Escuela Provincial de Títeres, con la dirección de Jorge Onofri.

La obra *Escorial*, de Michel de Ghelderode, realizada por el CPT de Neuquén, con la dirección de Claudio Zaquieres fue elegida para la Fiesta Zonal del Teatro, en Santa Rosa, La Pampa y fue ganadora en el Regional Patagónico, por lo que se presentó en el Teatro Nacional Cervantes, de Buenos Aires.

Encuentro Provincial de Teatro 1996

Este año, fue muy importante para la organización de los teatristas neuquinos, ya que la experiencia revitalizadora pero frustrada de ANQUET, volvió a la manifestarse en la implementación de una nueva asociación gremial provincial que se denominó Teatristas Neuquinos Asociados (TE.NE.AS). Esa asociación sobrevive hasta la actualidad con un definido perfil de defensa de los intereses de los actores y de los teatristas en general.

Este encuentro se realizó en la ciudad de Neuquén y también revistió la forma de selectivo para el Nacional de Teatro, sin efectuarse ningún otro tipo de actividades, más que las presentaciones de los concursantes que fueron: el grupo Teatral El Arrimadero, de Neuquén con la dirección de Maité Aranzábal; el grupo La Escalera, de Neuquén, dirección de

Carlos María Ríos; el conjunto teatral independiente Cooperativa Teatral Neuquén, dirección de Víctor Mayol y el grupo de Teatro Danza de la bailarina Violeta Britos y el actor “Coco” Martínez, que fueron seleccionados para la Fiesta Nacional del Teatro que se realizó en Paraná, Entre Ríos.

El jurado estuvo conformado por Gabriela Bornia, por la Secretaria de Cultura de la Nación; Alicia Villaverde, por la Dirección Provincial de Cultura y Luis Giustincich por la comunidad teatral. Éste último fue elegido presidente de la recién fundada TE.NE.AS, lo que significó la participación de la comunidad teatral neuquina en los festivales de una manera organizada.

La obra seleccionada fue *Circus*, protagonizada por la bailarina Violeta Britos y el actor “Coco” Martínez. Un espaldarazo para el teatro danza en la provincia, que en el año 2000 se institucionalizará con la creación de la Escuela Municipal Experimental de Danza Contemporánea, dirigida por la bailarina Mariana Sirote. El segundo lugar fue ocupado por la Cooperativa Teatral Neuquén, dirigida por Víctor Mayol, con la obra *Compañero del alma*, un homenaje al poeta Miguel Hernández.

Este año, los teatristas de San Martín de los Andes organizaron un Campamento Teatral, al que asistieron casi la totalidad de los grupos teatrales neuquinos. Se puede consultar ese listado en la cronología.

Encuentro Provincial de Teatro 1997

También tuvo la forma de un festival selectivo. Los conjuntos que se presentaron fueron: el grupo de la Escuela Provincial de Títeres, dirigido por Daniel Vitulich; otro grupo de la Escuela Provincial de Títeres dirigido por José Santiso; el Teatro Lope de Vega con la dirección de Darío Altomaro; el

grupo Teatro Angostura Presenta (TAP) de Villa Angostura, integrado por la pareja de jóvenes actores de Quilmes, Eduardo Rey y Marta Tricerri, radicados aquí hace dos años y que realizarán una gran actividad en los siguientes festivales teatrales en esa localidad turística neuquina; el taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, con la dirección de José “Chino” Bastidas, que este año se animó a competir; el grupo Los Cafiolos, de Neuquén; el grupo teatral del Espacio de las Artes, de Neuquén; estudiantes de la ESBA de Neuquén; el grupo La Escalera, dirigido por Carlos María Ríos; el Grupo de la ciudad de Andacollo y varios grupos teatrales, de distintas localidades que presentaron obras que estaban inscriptas dentro del plan “200 ciudades cuentan su historia”, auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Nación.

El jurado estuvo conformado por Oscar Castelo, representando a los teatristas, Omar Pacheco por el Instituto Nacional de Teatro y Gustavo Rodríguez por la Dirección Provincial de Cultura. La obra seleccionada fue *La Maestra* de la Escuela Provincial de Títeres con la dirección de Daniel Vitulich, que fue a la Fiesta Nacional, que ese año se realizó en Catamarca.

Durante la realización de este encuentro se realizó un foro para tratar la implementación de la Ley Nacional del Teatro y ya se comenzó a vivir, con la activa participación de los actores Raúl Toscani y Alicia Villaverde, un clima de participación y de convivencia entre los teatristas de la provincia.

1998: Vuelve el encuentro a la ciudad de Zapala

En este encuentro los teatristas vuelven a tomar en sus manos la organización total del evento el que será vivido por la comunidad teatral con mucho mayor entusiasmo. Se realizaron durante el transcurso del festival -que se volvió a

concretar en la ciudad de Zapala, centro geográfico de toda la provincia- una serie de actividades, una muestra paralela, una feria artesanal, un verdadero festival de música en la calle, muestras pictóricas y la exhibición de trabajos manuales de la Casa de Mujeres y Jóvenes de Zapala. En toda la organización, los integrantes del grupo teatral local Hueney, encabezado por Hugo Luis Sacoccia, tuvo una participación central. La utilización del único edificio teatral neuquino, el Cine Teatro Municipal de Zapala, siempre dio un marco especial a los encuentros teatrales en esa ciudad y, en esta oportunidad, además, el mismo fue reacondicionado y sus equipos de sonido actualizados por la Dirección Provincial de Cultura. Por todo lo mencionado, los teatristas nucleados en TE.NE.AS. acordaron en fijar los futuros encuentros teatrales de selección para la Fiesta Nacional de Teatro en esta ciudad neuquina.

También durante este encuentro se realizó la asamblea de TE.NE.AS. en la que se eligió a las nuevas autoridades de la asociación. Se designaron, como presidente, a la actriz Alicia Villaverde y como vicepresidente, al dramaturgo Hugo Luis Sacoccia.

Los grupos teatrales que se presentaron fueron: La Angostura Presenta (TAP) de Villa la Angostura dirigida por Eduardo Rey y Marta Triserri; el Teatro de los Andes de San Martín de los Andes, dirigido por Rodolfo Wernicke y María Ferreyra; El Lugar, de Neuquén, dirigido por Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa; Dos en el Buzón de Chos Malal con la dirección de Darío Altomaro y la coordinación de Marcelo Rogatky; el Teatro del Pasillo de Cutral Có y Plaza Huincul con la dirección de Alejandro Torres; La Escalera con la dirección de Carlos María Ríos; Araca la Barda con la dirección de Lala Vega y Gustavo Azar; Tren Ten con la dirección de José Bastidas y Hueney de Zapala dirigido en esta

oportunidad por José Trujillo. Cabe destacar la actividad desarrollada por una nueva entidad teatral neuquina, la Coordinadora de los Andes, que organiza a los grupos de San Martín, Junín y Villa La Angostura, un circuito turístico que dará vida a festivales de verano muy fructíferos.

El Jurado estuvo integrado por Alicia Villaverde por el Instituto Nacional de Teatro, Daniel Miglioli por los teatristas neuquinos y Gerardo Peninni por la Dirección de Cultura de la provincia. El grupo seleccionado fue el Teatro la Angostura Presenta (TAP) con la obra *Cambiando*, versión libre de *Cambiando los papeles* de Julio Ardiles Gray, por lo que este grupo representó a Neuquén en la Fiesta Nacional del Teatro que se realizó ese año en Rosario, Santa Fe. En segundo lugar, fue elegido el conjunto teatral Dos en el Buzón, de Chos Malal, con la obra de Roberto Espina *El sueño del juicio*, interpretada por ocho adolescentes, dirigidos por Darío Altomaro y coordinados por Marcelo Rogatky.

Encuentro Provincial de Teatro de 1999

El festival se realizó este año nuevamente de acuerdo a lo convenido el año anterior, en la ciudad de Zapala, en donde se llevaron a cabo una serie de actividades culturales paralelas al festival; la asamblea anual de TE.NE.AS y el dictado de varios talleres de formación teatral.

Los grupos que se presentaron para esta selección fueron trece, es decir: Hueney de Zapala con la dirección de Adolfo Reyes y Darío Altomaro; el Teatro la Angostura Presenta (TAP) de Villa la Angostura; Lope de Vega de Neuquén; La Escalera de Neuquén, dirección de Carlos María Ríos; Los unos y los Notros de Junín de los Andes, dirección de Jorge Villalba; Después de Todo, de Neuquén, dirección de Fernando Aragón; Teatro de los Andes, de San Martín de los

Andes, dirección de Horacio Arévalo; Araca la Barda de Neuquén, dirección de Lala Vega; Humo Negro, de San Martín de los Andes, dirección de Sandra Monteagudo; El Arrimadero de Neuquén, dirigido por Maité Aranzábal; Dos en el Buzón, de Chos Malal, dirección de Marcelo Rogatky; Kitsch Machine, de Neuquén, dirección de Fernando Aragón y la compañía de teatro danza Locas Margaritas dirigida por Mariana Sirote.

En esta muestra se presentaron otros grupos de teatro con obras fuera de concurso que se detallan en la cronología.

El jurado estuvo conformado por Javier Margulis por el Instituto Nacional de Teatro, Gustavo Rodríguez por la Dirección Provincial de Cultura y Carlos Massolo por los teatristas. La obra seleccionada fue *Pradera en Flor* de Bernardo Cappa, del Grupo Humo Negro de San Martín de los Andes, con la dirección de Sandra Monteagudo, que de esa manera se presentó después en la Fiesta Nacional que se realizó en Córdoba. En segundo lugar fue premiado el grupo Después de Todo de Neuquén capital por la puesta de la creación grupal *Ciberia*, con la dirección de Fernando Aragón.

Paralelamente con la muestra de las obras se realizaron una serie de talleres sobre Teatro y Comunidad por Roberto "Tito" Cossa; Maquillaje por Hugo Grandi e Iluminación por Marco Sandoval.

Encuentro de Teatro 2000

Este encuentro se realizó en la ciudad de Neuquén y por primera vez se seleccionaron tres obras que participaron de un festival selectivo intermedio al nacional que fue el Encuentro Patagónico de Teatro, que agrupó a las provincias de La Pampa, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego y Neuquén. Además se seleccionó una obra como suplente por

si alguno de los elencos premiados por algún motivo no pudiera presentarse.

El festival provincial comenzó el jueves 28 de septiembre y se extendió hasta el domingo 1º de octubre y concursaron sólo nueve elencos: Cobija Sueños de Plaza Huincul y Cutral Có, dirigido por Patricia Chandía; la compañía de teatro danza Locas Margaritas con dirección de Mariana Sirote; el Teatro del Espacio con la dirección de Rosario Oxagaray; el teatro Loco de San Martín de los Andes; el Teatro del Pasillo de Cutral Có y Plaza Huincul; Maitelen, de Cutral Có; el grupo de la Escuela Provincial de Títeres y Atacados por el Arte; TAP de Villa La Angostura con dirección de Eduardo Rey y Araca la Barda, de Neuquén.

El jurado estuvo conformado por Luis Giustincich, por el Instituto Nacional de Teatro; Fernando Aragón, por la Dirección Provincial de Cultura y Jorge Villalba en representación de los teatristas.

Las tres obras seleccionadas para representar a la provincia fueron: *¿Podés silbar?* producción de la Escuela Provincial de Títeres y Atacados por el Arte; *La furia del silencio*, compañía de teatro danza Locas Margaritas y *Huelga de Mujeres*, grupo Araca la Barda, todas originarias de la ciudad de Neuquén. Y fue seleccionada como suplente *Un hipopótamo blanco*, del grupo TAP de Villa Angostura.

También se premió, en esta oportunidad, a iluminadores, actores, directores y otros rubros.

Fiesta Provincial del Teatro 2001

Este Festival se realizó en la ciudad de Neuquén. Los grupos presentados fueron: Pompa Gira Producciones Artísticas Neuquén de Neuquén; Teatro la Angostura Presenta (TAP); El Garage Arte Estudio de Neuquén, dirección de Elsa

Hernández; el actor César Fernández Paredes de San Martín de los Andes, en un unipersonal; la compañía de teatro danza Locas Margaritas, dirección Mariana Sirote; Lope de Vega de Neuquén, dirección Darío Altomaro; La Comitiva Feliz de Neuquén, dirección Cristina Mancilla; el grupo Loco de San Martín de los Andes, dirección Horacio Arévalo; Después de Todo de Neuquén, dirección de Guillermo Ghio; Araca la Barda, de Neuquén, dirección Gustavo Azar; Centro Murga Cobija Sueños de Plaza Huincul y Cutral Có, dirección de Patricia Chandía y Claroscuro, de Neuquén, dirigido por Alicia Villaverde.

El jurado estuvo conformado por Víctor Mayol por la asociación de Teatristas Neuquinos Asociados; Salvador Amore por el Instituto Nacional de Teatro y Gerardo Pennini por la Dirección de Cultura de la Provincia. Las obras seleccionadas fueron *El té se enfría*, grupo Lope de Vega; *Guapos eran los de antes*, grupo Claroscuro y *La mirada del gato*, grupo Después de Todo, los tres de la ciudad de Neuquén. La obra suplente fue *Diálogo entre...*, grupo TAP de San Martín de los Andes.

Durante la realización del festival, se presentó la obra *Moreno (La otra historia)*, representada por el elenco porteño Fray Mocho y escrita por el neuquino Alejandro Flynn. Esta obra fue premiada y editada en el Primer Concurso Nacional Obras de Teatro 1999, organizado por el Instituto Nacional de Teatro y declarado de interés cultural.

Fiesta Provincial del Teatro 2002

Este festival se realizó, por razones operativas, en las ciudades de Neuquén y San Martín de Los Andes. Simultáneamente con este festival, se realizó la asamblea anual ordinaria de

TE.NE.AS., que culminó con la elección de su nuevo presidente, la actriz Cristina Margarita Mancilla.

El encuentro comenzó el jueves 3 de octubre en la ciudad de Neuquén y se presentaron los siguientes grupos teatrales: Después de Todo de Neuquén, dirección Fernando Aragón; elenco de la Escuela Provincial de Títeres; Cardo Ruso de Neuquén, dirección Elsa Hernández; Claroscuro de Neuquén; Dos en el Buzón de Chos Malal; Compañía Angostura de Villa la Angostura; compañía de teatro danza Locas Margaritas, dirección Mariana Sirote; Araca la Barda, de Neuquén; L'Equipe de Neuquén, dirigido por Susana Mezzelani; el actor César Fernández Paredes de San Martín de los Andes y el grupo Hueney de Zapala.

El jurado estuvo constituido por Oscar Castelo por TE.NE.AS; Cristina Mancilla por la Dirección de Cultura de la Provincia y Rubens Correa por el Instituto Nacional de Teatro.

Las obras seleccionadas fueron *La Noche devora a sus hijos*, del grupo Después de Todo; *El enfermo imaginario*, del grupo Araca la Barda y *Esas eran hadas*, del elenco de la Escuela Provincial de Títeres, los tres de la ciudad de Neuquén, que tuvieron que viajar a Río Gallegos, donde se llevó a cabo el encuentro regional.

Fuera de concurso y para cerrar el encuentro se presentó el Grupo de Teatro de la Comunidad mapuche del paraje Trompul con la obra *Kay Kay Xeg Xeg*.

Este año, la actriz y directora Alicia Fernández Rego fue galardonada en la Fiesta Nacional del Teatro, que se celebró en Mar del Plata, por su larga trayectoria en el teatro neuquino y patagónico.

2003: Festival competitivo y encuentro de teatristas

Se abre una nueva etapa en la realización de los festivales de teatro en la provincia ya que por primera vez se realizan juntos un festival competitivo, con jurado itinerante, desde el domingo 19 hasta el viernes 24 de octubre y un encuentro libre, no competitivo, que se lleva a cabo entre el viernes 21 y el domingo 23 de noviembre, en la ciudad de Zapala. Este festival tuvo un jurado itinerante y comenzó en la ciudad de San Martín de los Andes con el grupo Mapuche del paraje Trompul continuando con Los Unos y los Otros de Junín de los Andes; el Teatro de la Mancha de San Martín de los Andes; el Cordillera Teatral de Villa la Angostura y Humo Negro de San Martín de los Andes, dirigido por Fernando Aragón.

Continuó la competencia en la ciudad de Neuquén con la compañía de danza teatro Locas Margaritas de Neuquén, dirigida por Mariana Sirote; Araca la Barda de Neuquén; el Teatro del Medio de Neuquén dirigido por Luis Sarlinga y Valeria Fidel; el Teatro Lope de Vega, de Neuquén, con la dirección de Alicia Fernández Rego; Tribu Salvaje, de Centenario, dirección de Gerardo Pennini; grupo Tren Ten, con la dirección de José Bastidas; Araca la Barda, dirección Ernesto Suárez; el elenco de la Escuela Provincial de Títeres, dirigido por Liliana Godoy y Jorge Onofri y la Comedia de la Ciudad de Neuquén, con la dirección de Norman Portanko.

El jurado estuvo integrado por Luis Giustincich y Omar Aita, ambos por el Instituto Nacional de Teatro y Rosario Oxagaray por la Dirección Provincial de Cultura. Las obras seleccionadas fueron *Beber Sal*, creación colectiva de Jorgelina Balsa, Daniel Miglioli y Sandra Montegudo, del grupo Humo Negro de San Martín de los Andes, con la dirección de Fernando Aragón; *Existenciarios*, de la compañía Locas Margaritas de Neuquén y *Un amor de ratón* del elenco de la

Escuela Provincial de Títeres de Neuquén. Estos tres conjuntos se presentaron en el regional, que se realizó en Trelew.

El encuentro teatral no competitivo se realizó en la ciudad de Zapala y se ofrecieron talleres de dramaturgía, a cargo de Alejandro Finzi; de actuación, dirigido por Jorge Albarracín y de introducción a la dirección, a cargo de Víctor Mayol. También se ofreció una charla sobre el Teatro Independiente y la actualidad, a cargo de Gerardo Pennini.

Los grupos presentados, fuera de competencia, fueron Claroscuro, de Neuquén; Alas del Comahue, de Neuquén, dirección de David Zampini; el Teatro del Espacio de Neuquén, dirección de Rosario Oxagaray; el elenco de Villa la Angostura y el grupo El Equipo de Neuquén.

El dramaturgo y director de la Biblioteca Teatral Hueney, Hugo Luis Sacoccia recibió, en la oportunidad un amplio reconocimiento por parte del municipio zapalino, que fue agradecido oportunamente por el homenajeado y por los integrantes del grupo teatral Hueney, anfitrión de la fiesta teatral de Zapala.

Fiesta Provincial del Teatro, Neuquén 2004

Del 21 al 26 de septiembre se llevó a cabo esta fiesta, de carácter competitivo. Se presentaron los siguientes elencos: Tribu Salvaje, de Neuquén, dirección Mirta San Gregorio; Más de lo Otro, de Neuquén; Volarenve, de Neuquén, dirección Raúl Ludueña; Teatro del Espacio, dirección de Rosario Oxagaray; elenco Arte y Producciones; El Garage, de Neuquén, dirección Elsa Hernández; Cordillera Teatral, de San Martín de los Andes; A Jugar con los Abuelos, de Neuquén; Sportivo Teatral Roka, de Neuquén, dirección Marcelo Salleses; El Equipo, de Neuquén; Humo Negro, de San Martín

de los Andes y el grupo Pin Pan Pon, de Neuquén, dirección de Flavio González.

El jurado estuvo conformado por Luis Giustincich y Fernando Aragón por el Instituto Nacional de Teatro y Victoria Murphy por la Secretaría de Cultura de la Provincia y la comunidad de teatristas. Las obras seleccionadas fueron *La tarea según Natacha*, grupo Humo Negro, de San Martín de los Andes; *El líquido Táctil*, grupo El Garage, de Neuquén y *Enamodiándonos*, grupo El Equipo, de Neuquén. Se seleccionó como suplente la obra *Topografía de un desnudo*, del grupo Volarenve, de Neuquén.

Fuera de esta selección: *La pantalla Gris y Obra Gruesa*, dirección José Bastidas, Grupo Tren Ten, de Neuquén; *Miradas que matan*, dirección Fernando Aragón, grupo Araca la Barda, de Neuquén y *Café Patagonia*, por el elenco concertado de la ciudad de Neuquén.

Actividades paralelas: taller de Tango para actores, de Viviana Martínez; taller de Escritura Escénica, de Vilma Chiodín; disertación sobre Convenios, Cooperativas y Contratos a cargo de María Marta Ibaralín García de la Asociación Argentina de Actores; jornadas para Asistentes Teatrales de la provincia del Neuquén y charla sobre Pedagogía teatral por José Luis Valenzuela.

El Encuentro no competitivo se realizó entre el viernes 29 y el domingo 31 de octubre en la ciudad de Zapala. Se presentaron las obras *Hasta el domingo*, grupo Los Unos y los Otros, de Junín de los Andes; *Miradas que matan*, dirección Fernando Aragón, grupo Araca la Barda; *Enamodiándonos*, grupo El Equipo; *Locas historias* de Manuel González Gil, dirección de Jorge Albarracín, elenco estable de Zapala; *El líquido táctil* de Daniel Veronese, dirección Elsa Hernández, grupo El Garage; *Nulfio y los Relojes*, elenco Arte y

Producciones de Neuquén y *La máscara*, adaptación de un cuento de Guy de Maupassant, dirección de Rosario Oxagaray, grupo Teatro del Espacio y Sportivo Teatral Roka.

Otras actividades llevadas a cabo: Taller de Actuación, de Jorge Albarracín y la visita del director Nacional de Acción Federal de Industrias Culturales de la Nación, José María Paoloantonio.

Fiesta Regional Patagónica de Teatro-Neuquén 2004

El noviembre del 2004 se realizó en la capital neuquina la Fiesta del Teatro de la Región Patagónica, en la que se presentaron los conjuntos seleccionados en La Pampa, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego.

Durante tres días, el 26, 27 y 28 de ese mes, se ofrecieron *La tarea según Natacha*, de Humo Negro y *El líquido táctil*, de El Garage, ambas por Neuquén; *La gripe*, de Metateatro, de Chubut; *Cámara lenta: historias de una cara*, de Teatroké, de La Pampa; *Acabar con Edipo*, de Psiconautas, de Santa Cruz; *Garabatos de ensayo*, de Lo Eventual, de Tierra del Fuego; *La vida de las muertas*, de Los Cuatro Vientos, de Santa Cruz; *Pic Nic en el campo de batalla*, de Malajunta y *Pieles*, de 200 Veinte, ambos de La Pampa; *El acompañamiento*, de Purogrupo y *Jirones de historia*, de La Escalera, de Chubut. Finalmente, se ofreció *¡En krill te conviertas!*, de Ideart.

Encuentro Teatral Provincial 2005

Este encuentro se realizó entre los días jueves 29 de septiembre y el domingo 2 de octubre en la ciudad de Zapala. Se presentaron los siguientes grupos teatrales: *Te lo cuento*, de Villa la Angostura; *Tren Ten*, de Neuquén, dirección José Bastidas; *La Comedia*, de Neuquén, dirección Omar Marticorena; *Los Unos y los Notros*, de Junín de los Andes;

unipersonal de Gabriel Marconi; Teatro de la Angostura, de Villa la Angostura, dirección Silvia Ordóñez; Lope de Vega, de Neuquén, dirección de Alicia Fernández Rego; unipersonal de Grisel Nicolau, dirección Paula Mayorga, de Neuquén; El Equipo, de Neuquén, dirección de Susana Mezzelani; compañía Galera Cirquen, de Neuquén, coordinación de Raúl Toscani y un grupo de exalumnas de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.

Como actividades paralelas se realizó un seminario de entrenamiento expresivo y de acrobacia en telas y banderas que se dictaron en el contexto de programa de desarrollo del Instituto Nacional de Teatro.

El festival se realizó de forma itinerante en las ciudades de Zapala y Neuquén.

Las obras presentadas fueron *23.344* de Lautaro Vilo, dirección de Marcela Cánepa, Teatro del Medio, de Neuquén; *Miradas que matan*, dirección Fernando Aragón, Araca la Barda, de Neuquén; *La leyenda del Dorado* de Alejandro Finzi, dirección Víctor Mayol, Teatro del Histrión, de Neuquén y *La profunda naturaleza del animal*, Hueney, de Zapala.

El jurado del Instituto Nacional de Teatro estuvo conformado por Omar Marticorena, Patricia Molinero y Alicia Villaverde. Las obras seleccionadas fueron *23.344*, Teatro del Medio; *Miradas que matan*, Araca la Barda y *La Leyenda del Dorado*, Teatro del Histrión. Como obra suplente se selecciono *La profunda naturaleza del animal*, presentada por Hueney, de Zapala.

Un balance de diez años

Hemos llegado con este trabajo, con esfuerzo y con la ayuda de muchos amigos, hasta el año 2005. Creemos que es necesario hacer un balance de estos diez últimos años, apenas

bosquejado con la enumeración de los Encuentros Provinciales de Teatro impulsados por el Instituto Nacional del Teatro, ahora omnipresente para esta actividad en todo el país.

Lo que se destaca primero es un notable aumento en la cantidad y la variedad de los grupos teatrales de Neuquén. En 1995, había dieciocho conjuntos y en el 2005, podemos apreciar la actividad de veintiséis conjuntos.

En segundo lugar, recorriendo sólo las notas periodísticas, se evidencia también un aumento de la tensión existente en las relaciones del campo teatral, ahora francamente constituido, con el campo del poder local. Pero estas tensiones no son unívocamente sólo de oposición sino que también son de cooptación recíprocas. Por distintos motivos, políticos, personales u otros, algunos conjuntos son más beneficiados que otros, generándose, además de los beneplácitos de rigor, algunas suspicacias o protestas explícitas. Este ambiente genera crisis, rupturas, alineamientos, pero también profundas amistades, obsecación y firmeza para mantener a flote los proyectos. En el ya establecido campo teatral se puede buscar el reconocimiento en otros concursos nacionales o extranjeros con el beneficio de “volver con los laureles a casa”. También hay mayor ingenio para obtener los recursos económicos necesarios, explotando, por ejemplo, el aumento y la importancia del turismo en localidades como Junín o San Martín de los Andes, por lo que prosperan la cantidad y calidad de fiestas teatrales en esas zonas. O adaptando los conjuntos, las obras y las instalaciones a los requerimientos del Instituto Nacional de Teatro para conseguir su apoyo económico, creando instituciones económica y jurídicamente constituídas que tienen continuidad y responsabilidad legal.

El elemento fundamental en la consolidación de la actividad teatral es el crecimiento explosivo de la población en

toda esta región de la Patagonia Norte que tiene como ciudad central a Neuquén Capital. Ese crecimiento se ha manifestado en un aumento notable de la construcción edilicia, del desarrollo económico, de la oferta educativa de nivel universitario, del incremento de todos los medios de comunicación, especialmente de los electrónicos, lo que ha terminado por liquidar definitivamente el aislamiento y la incomunicación que siempre se atribuyó a esta región.

Se cruzan y se mezclan aquí todas las manifestaciones internacionales con las más locales y recónditas: el éxito-exaltado en internet- de un artista internacional con las puestas comunitarias de un barrio periférico de la capital neuquina. (Véase mi ponencia *De Terra Incógnita a espacio globalizado*- Calafati (2009)).

Todos estos elementos configuran el poderoso surgimiento de una *mainstream* teatral híbrida cada vez más caudalosa y poderosa, justamente por su gran heterogeneidad, a la que le está reservada, con seguridad, un lugar importante en la producción regional y nacional del inmediato futuro.

Según nuestra opinión, en estos diez años bocetados aquí, se han destacado unas treinta y siete obras realizadas por diversos grupos teatrales.

En 1995, podemos mencionar las puestas de *Compañero del alma* de Genta y Cossa, realizada por la Cooperativa Teatral Neuquén con la dirección de Víctor Mayol; *Escorial* de Ghelderode, por el CPT de Neuquén, con la dirección de Claudio Zaquieres; *Kitsch Machine* varieté puesto por el Teatro del Arrimadero, con la dirección de Fernando Aragón y la realización de la ópera *Carmina Burana* de Orff, hecha por el Coro del Comahue y el Coro de Niños de la Escuela Superior de Música, bajo la dirección del recordado Daniel Costanza, Adriana Lesta y Jorge Onofri.

En 1996, no podemos dejar de mencionar las puestas de *Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi, hecha por Río Vivo con la dirección de Valenzuela (inolvidable cuando la virgencita baja de su nicho para hacer pareja con Bairoletto); *A puerta cerrada* de Sartre, por el grupo El Arrimadero, con la dirección de Maité Aranzábal y de *Los guapos*, creación colectiva del grupo Claroscuro, con la dirección de Alicia Villaverde.

En 1997, recordamos la monumental puesta de *La maestra* de Buenaventura, ya comentada más arriba, por el grupo de titiriteros de la Escuela Provincial de Títeres, con la actuación de Mary Rufino y la dirección de Vitulich, así como la de *Paisaje* de Jaime Niño, por el grupo de Teatro del Espacio de las Artes, con la dirección de Victor Mayol.

En 1998, tenemos que destacar la puesta de *Autómatas*, de Bastidas, por el grupo Tren Ten dirigido por el mismo Bastidas, así como la obra *Antígona e Ismene*, de Sófocles realizada por el grupo La Escalera con la dirección de Carlos María Ríos.

En 1999, hay cinco puestas que podemos destacar: *Patagonia, corral de estrellas* de Finzi, por el grupo Río Vivo dirigido por Valenzuela; *Aeroplanos* de Gorostiza, por el grupo de Teatro de los Andes, dirigido por Horacio Arévalo; *Los fusiles de la señora Carrar* de Brecht, por el conjunto Lope de Vega; *Máscara Macbeth* de Veronese, por el Teatro del Arrimadero, dirigido por Maité Aranzábal y *Remanente de invierno* de Spregelburd, puesta por el grupo Almodo.Bar con la dirección de Elsa Hernández.

En el 2000, hay que destacar la realización, en San Martín de los Andes, del Primer Festival de Teatro de esa localidad, con la actuación principal del conjunto independiente Humo Negro y la apertura del Primer Concurso Nacional de Obras

de Teatro de Humor en Zapala, llevado a cabo por la Biblioteca Teatral Hueney y auspiciado por TENEAS y el Instituto Nacional de Teatro.

En el 2001, debemos mencionar la puesta de *Diálogo entre... (Sade y Kant)*, con el grupo de TAP (Teatro Angostura Presenta) dirigido por Eduardo Rey y Marta Tricerri; *Postales argentinas* de Bartís, por el Teatrillo de los Globos Rojos, dirigido por Fernando Aragón y la extraña puesta, en la ESBA, de *Siliciatus Kabilis, energía animal vertebral*, por el grupo Litium, dirigido por Alejandro Marino y Alejandra Vagosh.

En el 2002, sólo mencionamos la breve creación de la Comedia Municipal de Teatro de Neuquén, dirigida por Norman Portanko; la puesta de *La noche devora a sus hijos* de Veronese por la compañía Después de Todo dirigida por Fernando Aragón y la puesta de *El malentendido* de Camus por el grupo El Equipo, dirigido por Susana Mezzelani.

En el 2003, podemos mencionar de un modo destacado dos puestas: *El espíritu de la fiera*, estreno del grupo Teatro del Histrión, escrito y dirigido por el director Víctor Mayol y la de la obra *Monogamia* de Marcos Antonio de la Parra, llevada a cabo por la flamante Comedia de la Ciudad de Neuquén, dirigida por Norman Portanko.

En el 2004, tenemos ocho puestas que pueden destacarse: las obras *Travesía en el espejo* y *La paradoja del laberinto* escritas y dirigidas por Víctor Mayol para el flamante Teatro del Histrión; *El gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi, en una puesta innovadora del Grupo Tribu Salvaje dirigido por Mirta Sangregorio; *Anamodiándonos*, por el Grupo El Equipo dirigido por Susana Mezzelani; las obras posmodernas *Café Patagonia* de Bertol, por la Curtiembre Campocultural y *Atacados* por el Arte, dirigidos por Fernando Aragón y Jorge Onofri; *El líquido táctil* de Veronese por El

Garage Arte Estudio Itinerante, dirigido por Elsa Hernández; *La culeada*, adaptación e interpretación de Grisel Nicolau con la dirección de Luis Valenzuela y *Miradas que matan*, por el grupo Araca la Barda y la dirección de Fernando Aragón.

Finalmente, en el 2005, tenemos cinco obras destacables: la premiére de *La isla del fin del siglo* de Alejandro Finzi, puesta en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires bajo la dirección de Luciano Cáceres; *La paradoja del laberinto*, versión de *El proceso* de Kafka hecha y dirigida por Víctor Mayol con el Teatro del Histrión, quienes también pusieron *La leyenda de El Dorado* de Alejandro Finzi; *Venecia* de Jorge Accame, por el Teatro del Lugar, con la dirección de Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa y, finalmente, *Lombrices* de Pablo Albarello, en Zapala, por el Grupo El Equipo, con la dirección de Susana Mezzelani y Cecilia Lizasoain.

TEATRO DEL NEUQUÉN CRONOLOGÍA 1894-2006

1894

Flor de un día de Francisco Camprodón, Conjunto vocacional integrado en Chos Malal, entonces capital del Territorio, por el Gobernador, Teniente Coronel Franklin Rawson.

1897

Flor de un día de Francisco Camprodón, Conjunto vocacional, en Chos Malal.

1900

Enrique, el envidioso y *El ángel de la salvación*, s/d., Conjunto vocacional con protagonismo de Gregorio Álvarez, en Chos Malal.

1902

La gran vía, revista de Felipe Pérez y González, música de Federico Chueca y Francisco Valverde, Conjunto vocacional en Chos Malal.

1909

Parada y fonda de Vital Aza, Conjunto vocacional con José Luis Elordi, en Neuquén, en el quinto aniversario de su capitalidad.

Basta de suegros, s/d., Conjunto vocacional con José Luis Elordi, en Neuquén, idem. ant.

1912

A primera sangre de Manuel Matosas, en Neuquén, en el Centro Cultural Iris, dirección de Felipe Santamaría.

Parada y fonda de Vital Aza, en el Centro Cultural Iris, dirección de Felipe Santamaría.

1914

De tren a tren de Joaquín Dicenta, en Neuquén, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

El ojito derecho de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

Roncar despierto de Emilio Pazo de Rosales, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

1915

La conquista de Méjico de Joaquín Abati y Díaz, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

El teniente cura de Julián Romea, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

Las joyas de la casa de Antonio Carzo y Barrero, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

Alto el fuego de Eduardo Jackson Cortés, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

El contrabando de Alonso Gómez y Pedro Muñoz Seca, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

A primera sangre de Manuel Matosas, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección Felipe Santamaría.

Aprobados y suspensos s/d., Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección Felipe Santamaría.

Nicolás de Eusebio Sierra, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección Felipe Santamaría.

El ratoncito Pérez de R. Blasco, Conjunto vocacional Arte y Progreso, dirección Felipe Santamaría.

1916

M'hijo, el doctor de Florencio Sánchez, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

Juan José de Joaquín Dicenta, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

La rondalla de Víctor Pérez Petit, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

El distinguido ciudadano de José Antonio Saldías y Raúl Casariego, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

Los mirasoles de Julio Sánchez Gardel, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

Las campanas de Julio Sánchez Gardel, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

Las d'enfrente de Federico Mertens, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

Jacinta de Alberto Novión, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

El sí de las niñas de Leandro Fernández de Moratín, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

Paja brava de Otto Miguel Cione, Alto Valle, Compañía Leopoldo Laina, en gira.

Los mirasoles de Julio Sánchez Gardel, Neuquén, Cuadro filodramático Los Chiripitiflaúuticos, en gira.

La montaña de las brujas de Julio Sánchez Gardel, Cuadro filodramático Los Chiripitiflaúuticos, en gira.

El distinguido ciudadano de José Antonio Saldías y Raúl Casariego, Cuadro filodramático Los Chiripitiflaúuticos, en gira.

1917

Molinos de viento de Luis P. Frutos, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

La niña de los besos de Miguel Mihura y Ricardo González, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

Marina de Francisco Camprodón, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

Chateau Margaux, de José Jackson Veyán y Fernández Caballero, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

La casta Susana de José Echegaray, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

La hija del mar de Angel Guimerá y D'Albert, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

Los chicos de la escuela de José Jackson Veyán y Carlos Arniches, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

La princesa del dollar de Leo Fall, A. Willmer y Manuel Piñuela, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

El puñao de rosas de Carlos Arniches, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

La gatita blanca de José Jackson Veyán y Vicente Capella, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

La viuda alegre de Víctor León y Leo Stein, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

Juan José de Joaquín Dicenta, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

Sueño de un vals de Oscar Strauss, Neuquén y Zapala, Compañía Mendoza-Serrano.

1918

M'hijo, el doctor de Florencio Sánchez, en Chos Malal, Conjunto vocacional de Manuel Corujo.

Barranca abajo de Florencio Sánchez, en Chos Malal, Conjunto vocacional de Manuel Corujo.

Veraneando en Zapallar de Eduardo Valenzuela Olivos, en Chos Malal, Conjunto vocacional de Manuel Corujo.

Tierra baja de Angel Guimerá, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

El orgullo de Albacete de Joaquín Abati y Díaz y Antonio Paso, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

El chiquillo de Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

Lluvia de hijos de Margarita Mayo, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

La carcajada de Isidro Gil, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

El movimiento continuo de Armando Discépolo, Rafael José de Rosa y Mario Folco, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

El sexo débil de Antonio Ramos Martín, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

Juan José de Joaquín Dicenta, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

Lorenzo de Joaquín Dicenta, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

El místico de Santiago Rusiñol, en Neuquén, Compañía Gonzalo Gobelay.

1919

La mamá política de Miguel Ramos Carrión, en Neuquén, Conjunto vocacional Arte y Cultura.

Lorenzo de Joaquín Dicenta, en Neuquén, Conjunto vocacional Arte y Cultura.

1920

No hay suegra como la mía de Marcos Bronenberg, en Zapala, Conjunto vocacional Juventud Unida.

Ilusiones del viejo y de la vieja de Juan Villalba y Hermido Braga, en Zapala, Conjunto vocacional Juventud Unida.

Ganarse la vida de Pedro Eugenio Pico, en Zapala, Conjunto vocacional Juventud Unida.

La honra de los hombres de Jacinto Benavente, en Zapala, Conjunto vocacional Juventud Unida.

El orgullo de Albacete de Joaquín Abati y Díaz y Antonio Paso, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

El infierno de Joaquín Abati y Díaz, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

El gran tacaño de Joaquín Abati y Díaz y Antonio Paso, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

Los intereses creados de Jacinto Benavente, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

La malquerida de Jacinto Benavente, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

La casa de la Troya de Manuel Linares Rivas, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

La cuerda floja de José Estremera, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

El genio alegre de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

Juan José de Joaquín Dicenta, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

Marianela de Benito Pérez Galdós (adaptación), en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

Con las alas rotas de Emilio Berisso, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

El místico de Santiago Rusiñol, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

La casa de Quirós de Carlos Arniches, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

El nido ajeno de Jacinto Benavente, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

Los búhos de Jacinto Benavente, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

El gran galeoto de José Echegaray, en Neuquén y Zapala, Compañía Chico de la Peña, en gira.

1921

Una limosna, por Dios de José Jackson Veyán, en Allen, Conjunto vocacional Floreal, en gira.

Para eso paga de Pedro Eugenio Pico, en Allen, Conjunto vocacional Floreal, en gira.

Roncar despierto de José Jackson Veyán, en Allen, Conjunto vocacional Floreal, en gira.

Las coyundas de Alfredo Bayer, en Allen, Conjunto vocacional Floreal, en gira.

Robo en despoblado de Vital Aza y Miguel Ramos Carrión, en Allen, Conjunto vocacional Floreal, en gira.

Primero de Mayo de Pietro Gori, en Allen, Conjunto vocacional Floreal, en gira.

Sin patria de Pietro Gori, en Allen, Conjunto vocacional Floreal, en gira.

Juan José de Joaquín Dicenta, en Allen, Conjunto vocacional Floreal, en gira.

Las campanas de Julio Sánchez Gardel, en Allen, Conjunto vocacional Floreal, en gira.

El pobre gaucha de Ernesto Nocera, en Allen, Conjunto vocacional Floreal en gira.

Los hombres de la ribera de López y Azcona, en Allen, Conjunto vocacional Floreal en gira.

La enemiga de Darío Niccodemi, en Neuquén, Compañía Gonzalo López, en gira.

El delirio de grandeza de José Antonio Saldías, en Neuquén, Compañía Gonzalo López, en gira.

El octavo, no mentir de José Echegaray, en Neuquén, Compañía Gonzalo López, en gira.

La santa madre de Vicente Martínez Cuitiño y José González Castillo, en Neuquén, Compañía Gonzalo López, en gira.

El vasco Olavarría de Alberto Novión, en Neuquén, Compañía Gonzalo López, en gira.

1924

La honra de los hombres de Jacinto Benavente, en Zapala, Conjunto vocacional Juventud Unida.

Noche de luna s/d., en Zapala, Conjunto vocacional Juventud Unida.

Ganarse la vida de Pedro Eugenio Pico, en Zapala, Conjunto vocacional Juventud Unida.

1926

El conventillo de Florencio Sánchez, en Neuquén, Conjunto vocacional Los Unidos.

Jesús Nazareno de Enrique García Velloso, en Zapala, Conjunto vocacional s/d.

Aves caseras de Alberto Vacarezza, en Plaza Huincul y en Neuquén, Compañía de Francisco Gozálvez, en gira.

El hombre que sonríe de Filiberti Julio Escobar, en Plaza Huincul y en Neuquén, Compañía de Francisco Gozálvez, en gira.

La cabra tira al monte de Filiberti Julio Escobar, en Plaza Huincul y en Neuquén, Compañía de Francisco Gozálvez, en gira.

El intruso de Pedro Gambande y Carmelo Volpe, en Plaza Huincul y en Neuquén, Compañía de Francisco Gozálvez, en gira.

El sexo débil de Antonio Ramos Martín, en Plaza Huincul y en Neuquén, Compañía de Francisco Gozálvez, en gira.

Garras de Eugenio Gerardo López, en Plaza Huincul y en Neuquén, Compañía de Francisco Gozálvez, en gira.

La costurerita que dio aquel mal paso de José Andrés González Pulido, en Plaza Huincul y en Neuquén, Compañía de Francisco Gozálvez, en gira.

Piadosas mentiras de Francisco Eugenio Collazo y E. C. Arias, en Plaza Huincul y en Neuquén, Compañía de Francisco Gozálvez, en gira.

Un buen candidato de Elías Bret, en Plaza Huincul y en Neuquén, Compañía de Francisco Gozálvez, en gira.

1927

El pasado vuelve de Eduardo Zamacois, en Zapala, en el Club Deportivo Cultural, dirección Luis Monti y Mauricio Yanquelevich.

La muerte de un vivo de Filiberti Julio Escobar, en Zapala, en el Club Deportivo Cultural, dirección Luis Monti y Mauricio Yanquelevich.

Todo una vida de Claudio Martínez Payva, en Zapala, en el Club Deportivo Cultural, dirección Luis Monti y Mauricio Yanquelevich.

Como la espuma de Eugenio L. Tulasne y Federico Gentiluomo, en Zapala, en el Club Deportivo Cultural, dirección Luis Monti y Mauricio Yanquelevich.

La honra de los hombres de Jacinto Benavente, en Zapala, en el Club Deportivo Cultural, dirección Luis Monti y Mauricio Yanquelevich.

La falsa huella de Ramón Villarán, en Zapala, en el Club Deportivo Cultural, dirección Luis Monti y Mauricio Yanquelevich.

1929

La malquerida de Jacinto Benavente, en Neuquén, Conjunto vocacional dirigido por Antonio Altemir.

1930

El sueño del Dr. Jark de José Fava, en Neuquén, s/d.

1932

La malvada de Miguel H. Escuder, en el Alto Valle, Compañía Argentina de Comedias Esther Da Silva y Javier Rizzo, en gira.

La dama de las camelias (adaptación) de Alejandro Dumas, en el Alto Valle, Compañía Argentina de Comedias Esther Da Silva y Javier Rizzo, en gira.

Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán de Jacinto Benavente, en el Alto Valle, Compañía Argentina de Comedias Esther Da Silva y Javier Rizzo, en gira.

La casa grande de Rafael de Rosa y José Américo Bugliet, en el Alto Valle, Compañía Argentina de Comedias Esther Da Silva y Javier Rizzo, en gira.

Cuidado con las bonitas de Alejandro Berrutti, en el Alto Valle, Compañía Argentina de Comedias Esther Da Silva y Javier Rizzo, en gira.

Cascarrabias de Leopoldo Burón, en el Alto Valle, Compañía Argentina de Comedias Esther Da Silva y Javier Rizzo, en gira.

El alma desnuda de Luis Rodríguez Acasuso, en el Alto Valle, Compañía Argentina de Comedias Esther Da Silva y Javier Rizzo, en gira.

Los dos Jorges de la casa de Rodolfo González Pacheco, en el Alto Valle, Compañía Argentina de Comedias Esther Da Silva y Javier Rizzo, en gira.

Hermano lobo de Rodolfo González Pacheco, en el Alto Valle, Compañía Argentina de Comedias Esther Da Silva y Javier Rizzo, en gira.

1936

Ilusiones del viejo y de la vieja de Juan Villalba y Hermido Braga, en Neuquén, ofrecida a los reclusos de la cárcel, Conjunto vocacional no identificado.

1937

El cabo Rivero de Alberto Vacarezza, en Neuquén, Conjunto vocacional no identificado.

Por la señal de la cruz de Gregorio Martínez Sierra, en Neuquén, en el cine Odeón, Conjunto vocacional no identificado.

Míster Klein de Llorente y Navarro, en el Alto Valle, Compañía Juan R. Boisó, en gira.

Dueña y señora de Torrado y Navarro, en el Alto Valle, Compañía Juan R. Boisó, en gira.

Doña diablo de Luis Fernández Ardavín, en el Alto Valle, Compañía Juan R. Boisó, en gira.

El conflicto de Pedro Muñoz Seca, en el Alto Valle, Compañía Juan R. Boisó, en gira.

1938

Bodas de sangre de Federico García Lorca, en el Alto Valle, Compañía Nieves López Marín, en gira.

El padre Pitillo de Carlos Arniches, en el Alto Valle, Compañía Nieves López Marín, en gira.

El beso mortal de Loic Le Gouradiec, en el Alto Valle, Compañía Nieves López Marín, en gira.

Todo un hombre de Miguel de Unamuno, en el Alto Valle, Compañía Nieves López Marín, en gira.

Mal año de lobos de Manuel Linares Rivas, , en el Alto Valle, Compañía Nieves López Marín, en gira.

1940

El sostén de la familia de Juan F. C. Darthés y Carlos Santiago Damel, en Neuquén, Conjunto vocacional Aficionados del Club Independiente (luego Amancay).

Monte con puerta de Carlos Goicoechea y Rogelio Cordone, en Neuquén, Conjunto vocacional Aficionados del Club Independiente.

Los mirasoles de Julio Sánchez Gardel, en Neuquén, Conjunto vocacional Aficionados del Club Independiente.

El jardín de la vida de Roberto L. Cayol, en Neuquén, Conjunto vocacional Aficionados del Club Independiente.

El padre Pitillo de Carlos Arniches, en el Alto Valle, Compañía Nacional de Comedias y Sainetes Paco Porta, en gira.

El corazón en la mano de Alberto Novión, en el Alto Valle, Compañía Nacional de Comedias y Sainetes Paco Porta, en gira.

Rebeca s/d., en el Alto Valle, Compañía Nacional de Comedias y Sainetes Paco Porta, en gira.

Joven, viuda y estanciera de Claudio Martínez Paiva, en Neuquén, Segunda Sección del Gran Circo Argentino, en gira.

El rosal de las ruinas de Belisario Roldán, en Neuquén, Segunda Sección del Gran Circo Argentino, en gira.

Borrascas de corazones de Américo de Luca, en el Alto Valle, Compañía Américo de Luca, con la actuación de la niña "Rayito de Sol", en gira.

1941

Amor de madre de Manuel Linares Rivas, en el Alto Valle, Compañía Teatral de Vidal Zuazo, en gira.

La llamarada s/d., en el Alto Valle, Compañía Teatral de Vidal Zuazo, en gira.

Sin sangre y sin ruido, de Miguel H. Escuder, en el Alto Valle, Compañía Teatral de Vidal Zuazo, en gira.

En un burro tres baturros de Alberto Novión, en el Alto Valle, Compañía Teatral de Vidal Zuazo, en gira.

No hay suegra como la mía de Marcos Bronenberg, en el Alto Valle, Compañía Teatral de Vidal Zuazo, en gira.

1942

El nido ajeno de Jacinto Benavente, en el Alto Valle, la Pequeña Compañía Teatral de Vidal Zuazo, en su segunda sección, en gira.

Cobardía de Manuel Linares Rivas, en el Alto Valle, la Pequeña Compañía Teatral de Vidal Zuazo, en su segunda sección, en gira.

1943

Guardia de la frontera de Joaquín Portela, en Neuquén, Conjunto vocacional Araucanía, dirección Joaquín Portela.

M'hijo, el doctor de Florencio Sánchez, en Neuquén, Conjunto vocacional Araucanía, dirección Joaquín Portela.

Canuto Cañete, concripto del 7, versión de Abel Santa Cruz de una comedia francesa, en Neuquén, Segunda Sección del Circo Sarrasín, antiguo Circo Argentino, en gira.

Joven, viuda y estanciera de Claudio Martínez Payva, en Neuquén, Segunda Sección del Circo de los Hermanos Villalba, en gira.

Sin sangre y sin ruido de Miguel H. Escuder, en Neuquén, Segunda Sección del Circo de los Hermanos Villalba, en gira.

Con las alas rotas de Emilio Berisso, en Neuquén, Segunda Sección del Circo de los Hermanos Villalba, en gira.

Allá va el resero Luna de Alberto Vacarezza, en Neuquén, Segunda Sección del Circo de los Hermanos Villalba, en gira.

El corralón de mis penas de Alberto Vacarezza, en Neuquén, Segunda Sección del Circo de los Hermanos Villalba, en gira.

1944

La novia de los forasteros de Pedro Eugenio Pico, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Amarrete de Carlos P. Cabral, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

¡Jettatore!, de Gregorio de Laferrère, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

¡Bendita seas! de Alberto Novión, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Mocosita de Armando Moock, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

1945

La hermana Josefina de Juan F. C. Darthés y Carlos Santiago Damel, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Valentín Argés.

No salgas esta noche de Sixto Pondal Ríos y Carlos Alberto Olivari, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

La luna en el pozo de Armando Moock, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Porque sí de Arnaldo Mario Germán Malfatti y Torcuato Insausti, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Cómo se hace un drama de José González Castillo, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

El emperador Jones de Eugene O'Neill, en Neuquén, Conjunto vocacional de la Unidad 9, de Penitenciaría Nacional.

1946

Porque sí de Arnaldo Mario Germán Malfatti y Torcuato Insausti, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Somos dueños del mundo de Alcira Olivé, en Neuquén, Centenario y varias localidades de Río Negro, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

1947

Los maridos engañan de 7 a 9 de Sixto Pondal Ríos y Carlos Alberto Olivari, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

La propia obra de César Iglesias Paz, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Manuel García, de de Juan F. C. Darthés y Carlos Santiago Damel, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

1949

La propia obra de César Iglesias Paz, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Tres mil pesos de Juan F. C. Darthés y Carlos Santiago Damel, en el Alto Valle, Compañía de Comedias del Teatro Nacional Cervantes, en gira.

Las minas de Caminiaga de Alberto Vacarezza, en el Alto Valle, Compañía de Comedias del Teatro Nacional Cervantes, en gira.

1950

La propia obra de César Iglesias Paz, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

1952

La luna en el pozo de Armando Mook, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

1953

El príncipe heredero de Julio Sánchez Gardel, Conjunto vocacional Amancay, dirección Ángel Santagostino.

La luna en el pozo de Armando Mook, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

1954

La luna en el pozo de Armando Mook, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Pehuen Mapu (Tierra de la Araucaria) de Gregorio Álvarez, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Ángel Santagostino.

El zoo de cristal de Tennessee Williams, en Neuquén, Compañía de Carilla e Ilda Suárez, en gira.

El casamiento a la fuerza de Molière, en Neuquén, Centenario, Plaza Huincul, Zapala y San Martín de los Andes, Teatro Fray Mocho, en gira.

La gota de miel de León Chancerel, en Neuquén, Centenario, Plaza Huincul, Zapala y San Martín de los Andes, Teatro Fray Mocho, en gira.

Los disfrazados de Carlos María Pacheco, en Neuquén, Centenario, Plaza Huincul, Zapala y San Martín de los Andes, Teatro Fray Mocho, en gira.

1955

Una libra de carne de Agustín Cuzzani, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Norberto Manzanos.

1956

Porque sí de Arnaldo Mario Germán Malfatti y Torcuato Insausti, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Los conquistadores del desierto, de Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo y Roberto Ferrer.

Frenesí de Tennessee Williams, en Neuquén, con la actuación especial de Mecha Ortiz, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

La luz que se apaga de Patrick Hamilton, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

1957

Un día de octubre de Georg Kaiser, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Mario Legan.

Ha llegado un inspector de John B. Priestley, en Neuquén, Chos Malal, San Martín de los Andes, Junín de los Andes, Centenario y Zapala, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Calígula de Albert Camus, en Neuquén, Conjunto vocacional Las Manos, dirección Roberto Ferrer.

Las minas de Caminiaga de Alberto Vacarezza, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

Prohibido suicidarse en primavera de Alejandro Casona, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

Juan Barrientos, carrero del '900 de Juan Carlos Chiappe, en la provincia, comienzo del Conjunto de radioteatro de Jorge Berón de Astrada (Jorge Edelman).

1958

Ha llegado un inspector de John B. Priestley, en Neuquén, Chos Malal, San Martín de los Andes, Junín de los Andes, Centenario y Zapala, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Esquina peligrosa de John B. Priestley, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

En un burro tres baturros de Alberto Novión, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

La hermana Josefina de Darthes y Damel, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

1959

Ha llegado un inspector de John B. Priestley, en Neuquén, Chos Malal, San Martín de los Andes, Junín de los Andes, Centenario y Zapala, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

Un tal Judas de Claude-André Puget y Pierre Bost, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, dirección Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo.

1960

Los expedientes de Marco Denevi, en Neuquén, Bariloche y Buenos Aires, Conjunto vocacional Amancay, dirección Alfredo Sadhi. Preselección Provincial de Teatro Vocacional.

Hombres en mi vida de Eduardo Pappo, en Neuquén, Conjunto vocacional Yumu-Puni, de Zapala, dirección Carlos Isola. Preselección Provincial de Teatro Vocacional.

En familia de Florencio Sánchez, en Neuquén, Conjunto vocacional Sentires Sureños, de Plaza Huinul. dirección Eduardo R. Figueroa. Preselección Provincial de Teatro Vocacional.

1961

La tercera palabra de Alejandro Casona, en San Martín de los Andes y Neuquén, Conjunto vocacional Huella.

1962

Farsa y justicia del corregidor (primera parte) de Alejandro Casona, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

Sobre los daños que hace el tabaco de Antón Chéjov, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

Engañado, apaleado y...contento de Alejandro Casona, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

Estrictamente familiar de J.G. Schröder, en Neuquén, Conjunto vocacional TeyVo, dirección Orfelia Lapuente de Pianciola.

1963

Un amante en la ciudad de Ezio D'Errico, en Neuquén, Conjunto vocacional Amancay, Teatro Libre de Neuquén, dirección José Roque Digiglio.

Buenos días, mamá de Carlos Díaz, en Neuquén, Conjunto del Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.

1964

Las mariposas no cumplen años de Abel Santa Cruz, en Neuquén, Conjunto vocacional El Grillo, dirección Alicia Fernández Rego.

1965

Lo que tú quieras de Serafín y Joaquín Álvarez Quinteros, en Neuquén, Conjunto vocacional Grupo Amancay-Teatro Libre de Neuquén, dirección Juan José Ross.

La voz de Carl Erik Soya, en Neuquén, Conjunto vocacional Grupo Amancay-Teatro Libre de Neuquén, dirección Juan José Ross.

El fin del comienzo de Sean O'Casey, en Neuquén, Conjunto vocacional Grupo Amancay-Teatro Libre de Neuquén, dirección Juan José Ross.

El sí de las niñas de Leandro Fernández de Moratín, en Neuquén, Conjunto vocacional Amuchimay, de Zapala. Muestra de Teatro.

La cama y el sofá de Aurelio Ferreti, en Neuquén, Conjunto vocacional Sentires Sureños, de Plaza Huincul. Muestra de Teatro.

La calle verde de Hebe Conte, en Neuquén, Conjunto vocacional El Grillo, dirección Alicia Fernández Rego. Muestra de Teatro.

Aprobado en castidad de Luis Peñafiel, en Neuquén, Conjunto vocacional Yumu-Puni, de Zapala. Muestra de Teatro.

Cosas de papá y mamá de Alfonso Paso, en Neuquén, Conjunto vocacional Corral Amarillo, de Chos Malal, dirección de David Cureses. Muestra de Teatro.

Tres jueces para un largo silencio de Andrés Lizárraga, en Neuquén, Comedia Neuquina, dirección de José Digiglio. Muestra de Teatro. Debate con Fulvio Villamil.

La bruja y los canarios de Roberto Recio, en Neuquén, Conjunto vocacional El Grillo, dirección de Alicia Fernández Rego, seleccionada en el Interprovincial (Neuquén, Río Negro y La Pampa) y premiada en el IV Festival de Espectáculos para Niños de Necochea.

1966

Historias para ser contadas de Osvaldo Dragún, en Neuquén, Conjunto vocacional El Grillo, dirección de Alicia Fernández Rego. Gira por el Alto Valle.

Los árboles mueren de pie, de Alejandro Casona, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

1967

Historias para ser contadas de Osvaldo Dragún, en Neuquén, Conjunto vocacional El Grillo, dirección de Alicia Fernández Rego, elegido en el Concurso Provincial de Teatro Vocacional y elogiado en la Muestra Nacional de Teatro, en Buenos Aires. Gestionan una gira por Latinoamérica, que comienza en noviembre.

En el andén de Ernesto Frers, en Neuquén, Conjunto vocacional El Grillo, dirección de Alicia Fernández Rego. Gira por Latinoamérica.

La calle del árbol que canta de María Martín, en Neuquén, Conjunto vocacional El Grillo, dirección de Alicia Fernández Rego.

La zorra y las uvas de Guilherme de Figueiredo, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

1968

El grito pelado de Oscar Viale, en Neuquén, Conjunto vocacional del Café Teatral.

La pucha de Oscar Viale, en Neuquén, Conjunto vocacional del Café Teatral.

La verdad del canto y la copla en Neuquén, obra musical colectiva.

Romeo ante el cadáver de Julieta s/d., en Neuquén, Conjunto vocacional del Café Teatral.

La fiaca de Ricardo Talesnik, en Neuquén, Cooperativa de Artes Integradas Las Manos, dirección de Roberto Recio Mango.

Retablillo de Don Cristóbal de Federico García Lorca, en Neuquén, Conjunto vocacional del Café Teatral.

Un espíritu burlón de Noel Coward, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

El conjunto vocacional El Grillo, dirigido por Alicia Fernández Rego, efectúa una gira por Latinoamérica, Viajan A. F. Rego, Kune Grimberg, Darío Altomaro, Alicia Villaverde, Raúl Domínguez y Elba Weimann (tres parejas). Actúan en Chile, Perú, Ecuador, Colombia, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Guatemala, México y el Sur de los Estados Unidos, durante unos seis meses, auspiciados por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, el Fondo Nacional de las Artes y la Comisión Provincial de Cultura del Neuquén. Presentan *Historias para ser contadas*, *En el andén*, *La calle del*

árbol que canta y un recital poético con poesía argentina universal, folklórica y regional y araucana, en una selección de Hermann Deibe y Gregorio Álvarez.

1969

¿Cómo querés que te oiga con la canilla abierta? de Robert Anderson, en Neuquén, Comedia Neuquina, dirección José Digiglio.

Farsa del cornudo apaleado de Alejandro Casona, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

Farsa y justicia del corregidor de Alejandro Casona, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Huella.

Usted puede ser un asesino de Alfonso Paso, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Agrupación Nuevo Teatro Andino (ANTA), dirección Carlos Bresler.

El pan de la locura de Carlos Gorostiza, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Agrupación Nuevo Teatro Andino (ANTA), dirección De Mateo.

1970

Una noche con el Sr. Magnus e Hijo de Ricardo Monti, estreno nacional en Neuquén, Conjunto vocacional Grupo Laboratorio de Buenos Aires, dirección de Hubert H. Copello.

El amasijo de Osvaldo Dragún, en Neuquén, Comedia Neuquina, dirección de Alicia Fernández Rego.

Esperando a Rodó de Carlos Maggi, en Neuquén, Comedia Neuquina, dirección de Alicia Fernández Rego.

La vaca blanca de Roberto Espina, en Neuquén, Conjunto vocacional Génesis, dirección de Domingo Lo Giúdice.

Historia del teatro neuquino dramatización de Kune Grimberg y Evaristo Giménez, en Neuquén, Conjunto de actores neuquinos autoconvocados en defensa de la Comedia

Neuquina, con el nombre de Club de Teatro, dirección Alicia Fernández Rego.

Historia de jubilados de Luis Ordaz, en Centenario, Taller Municipal de Teatro, dirección de Alicia Fernández Rego.

Farsa del cornudo apaleado de Alejandro Casona, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Agrupación Nuevo Teatro Andino (ANTA), dirección De Mateo.

1972

Cantata de Santa María de Iquique de Luis Advis, en Neuquén, Grupo de Teatro Popular Santa María de Iquique, con la participación de obreros textiles y de la construcción y estudiantes de Viedma y Carmen de Patagones, dirección de Humberto Martínez, en gira. Versión musical difundida por el conjunto musical Quilapayún. Asistieron unas 1200 personas

¡Hola, hermanito! de Elio Gallipoli, en Neuquén, Conjunto vocacional Grupo Nuestro, de Viedma, Río Negro, dirección de Carlos Mathus.

La tregua de Aída Bortnik y Sergio Renán, en Neuquén, por televisión, Conjunto vocacional Génesis, dirección de Darío Altomaro.

Hablemos a calzón quitado de Guillermo Gentile, en Neuquén, Conjunto vocacional de Buenos Aires, actuación protagónica y dirección de Guillermo Gentile, en gira.

Rajale a la soledad de varios autores argentinos, en Neuquén, Cooperativa de Teatro, de Buenos Aires, dirección de Fernanda Mistral.

Humor absurdo obra colectiva, en Neuquén, Café Teatral, dirección de Omar Fossati.

1973

Se constituye la Regional Comahue de la Asociación Argentina de Actores. Comisión Provisoria: Darío Altomaro, Guillermo Murphy, Alicia Pifarré, Alicia Fernández Rego y Horacio Sánchez.

Se incendia el Teatro Argentino, en Buenos Aires, ante el posible estreno de “Jesucristo Superstar”.

Comienzan las amenazas a los hombres de teatro en todo el país.

Oscar Fessler dicta un taller de teatro en la Universidad Nacional del Comahue.

Se inaugura el Cine Teatro de Zapala, con la visita de Iris Marga y Jorge Salcedo, representante del Fondo Nacional de las Artes y de la Sociedad Argentina de Actores. Por Zapala, estuvo el Presidente de la Comisión de Cultura, Mario Argat. Vino también Olga Zubarry.

El zoo de cristal de Tennessee Williams, en Zapala, Conjunto vocacional Yumu Puni, dirección de Roberto Dairiens.

Tío Trapo de Bernardo Graiver, en San Martín de los Andes, conjunto vocacional Huella, dirección Carlos Olivares.

Delito en el escenario en Neuquén, Conjunto Vocacional de Junín de los Andes, dirección de Jaime M. Quesada.

Ninguna historia excepcional sobre textos de Alberto Adellach, Bertold Brecht y Renzo Casali, en Neuquén y en Buenos Aires, conjunto vocacional El Grillo, dirección Alicia Fernández Rego.

La maquinita de Jorge y Cecilia de Cecilia María Lizasoain y Jorge Capellán, en Neuquén y en gira por toda la provincia.

Novia para casarse de Abel San Cruz, en Neuquén y el Alto Valle, Compañía de Raúl Rossi, de Buenos Aires, en gira.

1974

¿A qué jugamos? de Carlos Gorostiza, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional Agrupación Nuevo Teatro Andino (ANTA), dirección De Mateo.

Crónica cantada sobre La Forestal, en Neuquén, Conjunto musical Huerque Mapu en gira.

Sketchs teatrales cortos, de Geno Díaz y Delmiro Sáenz, en Neuquén, Conjunto vocacional Génesis, dirección de Darío Altomaro. Gira de tres meses por América Latina. (Festival Chicano de Teatro en México, Nicaragua, Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro en El Salvador, Guatemala, Honduras, Costa Rica, Panamá y Colombia). Integran el grupo Alicia Pifarré, Horacio Sánchez, Darío Altomaro, Raúl Domínguez, Luis Arroyo y Alicia Villaverde. Muerte repentina de Luis Arroyo, de 22 años.

La orgía de Enrique Buenaventura, en Neuquén, La Comedia del Sur, de Bahía Blanca, dirección de Domingo Lo Giúdice.

La bolsa de agua caliente de Carlos Somigliana, en Plaza Huinul, Conjunto vocacional Nosotros, dirección Gustavo Torres y Marisa Reyes.

La vaca blanca de Roberto Espina, en Neuquén y el Alto Valle, conjunto musical Génesis, dirección de Domingo Lo Giúdice.

1975

Canto de la tierra conquistada de Naldo Labrín, en Neuquén, Conjunto musical y teatral en el Café Teatral, dirección de Naldo Labrín.

La vaca blanca de Roberto Espina, en Neuquén y el Alto Valle, conjunto musical Génesis, dirección de Domingo Lo Giúdice.

Amor,... ¿de qué amor te hablo? de Jorge Capellán, en Neuquén y el Alto Valle, Grupo teatral Orfeo, dirección de Jorge Capellán.

Alpha Beta, de Whitehead, en Neuquén y el Alto Valle, con Duilio Marzio y Eva Dongé, dirección de Constantino Juri.

Las Tres A amenazan a los artistas de teatro en Buenos Aires. Hay paros en varios teatros. Algunos artistas huyen al extranjero.

Se cierra el local del Café Teatral y se disuelve el grupo Génesis.

1978

La depresión de Julio Mauricio, en Neuquén, Teatro Lope de Vega, dirección de José Digiglio. (teatro semicircular).

El andador de Roberto Aroldi, en Neuquén, Grupo de Extensión de la ESBA, dirección de Héctor Falabella.

La cama y el sofá de Aurelio Ferreti, en Neuquén y en el Alto Valle, Grupo de Extensión de la ESBA. dirección de Héctor Falabella.

La Nona de Roberto Cossa, en Neuquén, en el Teatro Lope de Vega, elenco de la Comedia de la Casa de la Cultura, de General Roca, dirección de Eugenio Filippelli, en gira.

1979

Cien veces no debo de Ricardo Talesnik, en Neuquén, Conjunto Teatral del Teatro Lope de Vega, dirección de José Digiglio.

Esperando la carroza de Jacobo Langsner, en Neuquén, Grupo de Extensión de la ESBA, dirección de Héctor Falabella.

Señora de su casa de Hugo Paredero, en Neuquén, con Carmen Telesca, en gira.

Entre la ropa tendida de Juan Carlos Ferreri, en Neuquén y en Cutral Có, conjunto teatral y musical, dirigido por Mario Giusti, en gira.

Tres mañanas para dos de Justino Caumont, en Neuquén, Cutral Có y Plaza Huincul, con Carmen Telesca y Rolando Alvar, dirección de Rolando Alvar, en gira.

1980

El principito (adaptación) de Antoine de Saint Exupery, en Neuquén, Grupo de Extensión Teatral de la ESBA, dirección de Dagoberto Mansilla.

1981

El segundo círculo de Marco Denevi, en Neuquén, Departamento de Arte Dramático de la ESBA, dirección de Dagoberto R. Mansilla.

1982

300 millones de Roberto Arlt, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Salvador Amore.

En el andén de Ernesto Frers, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Dagoberto Mancilla.

Un ídolo de cartón, de Roberts, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional SMA, dirección Jorge Villalba.

La zorra y las uvas, de Guilherme de Figueiredo, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional SMA, dirección Jorge Villalba.

La bolsa de agua caliente, de Carlos Somigliana, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional SMA, dirección Jorge Villalba.

Coronación, de Roberto Perinelli, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional SMA, dirección Jorge Villalba.

1983

Heroica (Heroica de Buenos Aires), de Osvaldo Dragún, estreno nacional en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Salvador Amore.

Historias para ser contadas, de Osvaldo Dragún, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Salvador Amore.

El segundo círculo, de Marco Denevi, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Dagoberto Mansilla.

1+1, unos cuantos, creación colectiva, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo.

1984

¿Alguien sabe qué hora es? de Adela Vettier y Nela Grisolia, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Alicia Figueira de Murphy.

La Celebración (adaptación de El adefesio) de Rafael Alberti, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Víctor Mayol.

Historia tendenciosa... (adaptación de *Historia tendenciosa de la clase media argentina*) de Ricardo Monti, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Víctor Mayol.

De plaza en plaza, una manera de comunicarnos (adaptación de *Historias para ser contadas*) de Osvaldo Dragún, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, trabajo colectivo de teatro callejero.

Dejénla sola, solita y sola de Daniel Ruiz, en Neuquén, unipersonal de Alicia Fernández Rego, dirección de Nina Cortese.

Argentina, ¿dove stai? de Hugo Luis Sacoccia, en Zapala, Grupo vocacional Hueney, dirección de Adolfo Reyes.

La torre de Babel de Hugo Luis Sacoccia, en Zapala, Grupo vocacional Hueney, dirección de Adolfo Reyes.

1985

Historia tendenciosa (adaptación de *Historia tendenciosa de la clase media argentina*) de Ricardo Monti, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Víctor Mayol.

Trabajo pesado de Máximo Soto, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Víctor Mayol y Fernando Aragón.

Historia de dragones (adaptación de *La clave encantada*) de Carlos Gorostiza, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Raúl Toscani.

Andanzas de Juan el Zorro (adaptación de *Los casos de Juan*), de Bernardo Canal Feijoó, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Luis Giustincich.

La señorita Margarita, una mujer impetuosa (*La señorita Margarita*) de Rubén Altaive, adaptación hecha por Oscar Castelo, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Alicia Fernández Rego.

Tercero incluido de Eduardo Pavlovsky, en Zapala, Grupo La Expresión y los Jóvenes, de Neuquén, con la dirección de Carlos María Ríos, en el Primer Encuentro Provincial de Teatro Neuquino (1EPTN).

Criaturas de Eugenio Griffero, en Zapala, Grupo La Expresión y los Jóvenes, de Neuquén, con la dirección de Carlos María Ríos, en el 1EPTN.

¿Quién, yo? de Dalmiro Sáenz, en Zapala, Grupo Fundación Amigos de la Cultura de San Martín de los Andes (FAC SMA), con la dirección de Jorge Villalba, en el 1EPTN.

Modelos de madre para recortar y armar, de Hugo Luis Sacoccia, en Zapala, Grupo FAC SMA, con la dirección de Jorge Villalba, en el 1EPTN.

Yo te protegeré de Daniel Massa, en Zapala, Grupo Nosotros, de Cutral Có, en el 1EPTN.

Pioneros de Hugo Luis Sacoccia, en Zapala, Grupo teatral Hueney, de Zapala, con la dirección de Adolfo Reyes y Jorge Villalba, en el 1EPTN. Presentada en la Fiesta Nacional del Teatro 1985, en el Teatro Nacional Cervantes, de Buenos Aires.

El gran Guiñol de Gerardo Pennini, en Zapala, Grupo Itinerante de Centenario, con la dirección de Gerardo Pennini, en el 1EPTN.

Un animal de costumbres de Daniel Massa, en Zapala, Grupo teatral Hueney, con la dirección de Chichita Cardinali, en el 1EPTN.

Detrás de la botella creación colectiva del Grupo Juvenil del barrio Don Bosco II, de Neuquén, en Zapala, con la coordinación de Florencia Cresto, en el 1EPTN.

La puerta de Juan José de la Fuente, en Zapala, Grupo Teatral El Mayal, de Chos Malal, en el 1EPTN.

Más que sola de Maité Aranzábal, en Zapala, unipersonal con Luisa Calcumil, en el 1EPTN.

Creación de la Biblioteca Teatral Hueney, en Zapala, por la iniciativa de Hugo Luis Saccocia.

1986

La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca, en Neuquén y en Buenos Aires, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Víctor Mayol y Fernando Aragón.

La señorita Margarita, una mujer impetuosa (*La señorita Margarita*), de Rubén Altaive, adaptación hecha por Oscar Castelo, en Neuquén y en Zapala, en el 2º Festival Provincial de Teatro Neuquino, en Zapala (2FPTN), Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo, dirección de Alicia Fernández Rego.



La casa de Bernarda Alba (1986)

El funeral creación colectiva, en Zapala, (2FPTN) Neuquén y varias localidades, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo.

Extraño juguete de Susana Torres Molina, Cooperativa de Teatro Contrapelo, de Neuquén, dirigida por Carlos María Ríos, en Zapala (2FPTN).

Buscándome, buscándote creación colectiva del grupo Claroscuro de Neuquén, dirigido por Darío Altomaro, en Zapala (2FPTN).

Grupo de Teatro Negro el Caracol (títeres) de Neuquén, dirigido por Alicia Murphy, (2FPTN).

Historia de dragones de Carlos Gorostiza *Teatro de base y ¿Quién dijo que todo está perdido?*; Grupoliendre de Neuquén, dirigido por Raúl Toscani, en Zapala, (2FPTN).

Creación colectiva, grupo Sobrevivir, de Plottier, dirigido por Mauricio Czertok, (2FPTN).

Las cosas de Pepito de Jorge Audiffred y *En boca cerrada* de Juan Carlos Badillo, grupo FACSMA de San Martín de los Andes, dirigido por Jorge Villalba, en Zapala, (2FPTN).

Papá querido de Aída Bortnik, grupo Hueney de Zapala dirigido por Hugo Sacoccia, en Zapala, (2FPTN).

Chupate esa mandarina; creación colectiva del Taller Teatral Libre de Neuquén dirigido por Carlos María Ríos, en Zapala (2FPTN). Presentada en la Fiesta Nacional del Teatro 1986, en el Teatro Nacional Cervantes, de Buenos Aires.

¿Quién ayuda a Santiago?, Grupo Nuevo de El Hucú dirigido por Alejandro Rodríguez, en Zapala (2FPTN).

El hombre que no quiso volar grupo Teatro Nosotros de Cutral C6, en Zapala (2FPTN).

El Funeral creación colectiva, Teatro del Bajo, de Neuquén, en Zapala (2FPTN).

La sombra de mamá grupo de teatro Podestá de Centenario, con la dirección de Carlos A. Egea, en Zapala (2FPTN).

La Farolera versión libre sobre un cuento de María Elena Walsh, conjunto Purogrupo de Viedma, Río Negro (2FPTN).

Otra vez yo y el Hado de Pistacho por Senén Arancibia, de Neuquén, (2FPTN).

1987

El funeral creación colectiva, Zapala, Neuquén y varias localidades, Conjunto teatral independiente Teatro del Bajo.

Viejos hospitales de Alejandro Finzi, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de Daniel Vitulich.

Historia de un mirlo blanco en Neuquén, Grupo de Teatro El Grillo, integrado por residentes neuquinos en Suecia.

Chupate esa mandarina; creación colectiva del Taller Teatral Libre de Neuquén dirigido por Carlos María Ríos, en Zapala, en el 3º Festival Provincial de Teatro Neuquino (3FPTN).

Buscando raíces, buscando petróleo Grupo Aitué de Cutral Có bajo la dirección de Florencia Cresto (3FPTN). Presentada en la Fiesta Nacional del Teatro 1987, en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires.

Los ilegales obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José "Chino" Bastidas.



El funeral (1986)

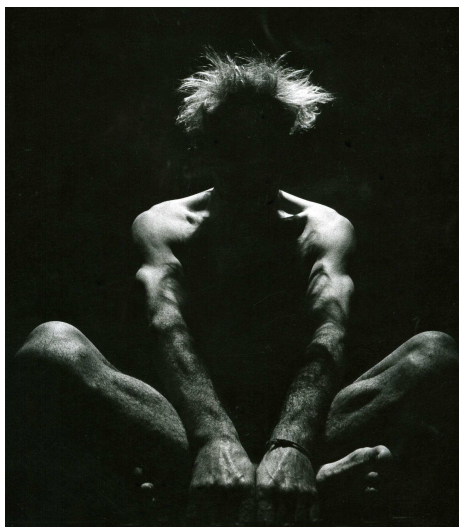
Primera Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle, realizada en Neuquén, organizada por el Centro Regional de Experimentación Artística (CREAr), con la puesta, de *Albatri*, por el Conjunto teatral Táscale, de Milán, *Parata Callejera*, por el Conjunto teatral Potlach, de Dinamarca y otros (*Va de broma* y *Suite indiana*).

1988

Historias de un querer creación colectiva, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de Daniel Vitulich.

A caballo regalau..., creación colectiva, en Neuquén, por el CREAr, dirección Raúl Toscani.

Réquiem por un desesperado, obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José “chino” Bastidas.



Raúl Toscani en Xircus (1991)

Sin adiós de Carlos Horacio Herrera, obra premiada en el Concurso Patagónico de Teatro convocado por la Subsecretaría de Cultura y la Fundación del Banco de la Provincia del Neuquén.

Se funda en Neuquén, el 20 de mayo, la Asociación Social y Cultural Simón Bolívar, en Juan B. Justo 463. (En teatro Lala Vega, Paula Mayorga, Edgardo Gómez)

Juan y Scheypuquin, memoria cantada, de Carlos Horacio Herrera y José Luis Bollea, Primer Premio Federal de Humanidades, por Neuquén, de la Fundación Caja Nacional de Ahorro y Seguro, en 1987. Se presentó en al Aula Magna de la UNC con el Coro Provincial de Adultos, componentes de Sanampay y músicos de INSA, de General Roca, con la dirección de Bollea. Fue ofrecida en General Roca, Cipolletti, Cinco Saltos, Aluminé y Plaza Huincul, con gran éxito.

1989

Benigar de Alejandro Finzi, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de José Luis Valenzuela.

Ritos y caretas obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José "chino" Bastidas.

1990

La pequeña Mahagonny, songspiel de Bertold Brecht y Kurt Weill, en Neuquén, Conjunto teatral independiente con dirección musical de Daniel Costanza y dirección general de Fernando Aragón.

Reunión de escuela de Alejandro Finzi, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de Daniel Vitulich.

Nena..., si te vas, dejáme el colchón, creación colectiva, en Neuquén, GrupoLiendre y SúperTrapos Rock, dirección Raúl Toscani.

Quehaceres domésticos, obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José “chino” Bastidas.

1991

Nitrógeno de René de Obaldía, en Neuquén, conjunto teatral independiente Centro Dramático del Sur, dirección de Víctor Mayol.

Xircus, zona Pánika, creación colectiva, en Neuquén, conjunto teatral independiente C.R.E.Ar., dirección de Raúl Toscani.

Albatri, versión de Alejandro Finzi, en Neuquén y en San Carlos de Bariloche, Ensamble de Opera de Calle, dirección de Fernando Aragón, Cecilia Arcucci y Daniel Costanza.



Albatri.

Victor hermano, obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José “chino” Bastidas.

1992

¿Mi pueblo, dónde está? de Hugo Luis Sacoccia, en Neuquén, Zapala, Rawson y en el Teatro Regio y el Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires, en el Encuentro Iberoamericano de Teatro, Ciclo Voces de la Misma Sangre, dirección Máximo Salas.

Camino de cornisa de Alejandro Finzi, en el Teatro Regio de Buenos Aires, en el Encuentro Iberoamericano de Teatro, Ciclo Voces de la Misma Sangre, dirección de Rodríguez Arguibel.

La nona de Roberto Cossa, en Zapala, Neuquén y en en el Festival Nacional de Teatro, en el Teatro Auditorium de Mar del Plata, Grupo teatral Hueney, dirección de Gustavo Viale.

El cuarto de Verónica de Ira Levin (versión), en Neuquén, Grupo teatral Arteiparte, dirección de Susana Mezzelani.

Tems Tempo Tres, creación colectiva, en Neuquén, Grupo El Garage, dirección Elsa Hernández.

Los cuenteros se divierten, obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José “chino” Bastidas.

1993

Martín Bresler de Alejandro Finzi, en Cutral Có y Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de David Zampini.

La valija de Julio Mauricio, en San Martín de los Andes, Conjunto vocacional de la FACSMA, dirección Jorge Villalba, también en EPT'93.

La nona de Roberto Cossa, en Neuquén, Grupo teatral Hueney, de Zapala, dirección de Gustavo Viale. Presentada en el II Encuentro Nacional de Teatro 93 de La Plata.

El canto del cisne adaptación de Anton Chejov, Conjunto vocacional de la FAC SMA, dirigido por Jorge Villalba, en el Encuentro Provincial de Teatro '93 (EPT'93).

Los pehuenes no se transplantan de Daniel Massa, grupo Neng de Zapala con la dirección de Gustavo Viale (EPT'93).

Niño de la noche, grupo Después de Todo, Neuquén, dirección de Fernando Aragón (EPT' 93).

Pic-nic de Fernando Arrabal, grupo Arteyparte, Neuquén, dirección de Ida Zóccola (EPT' 93), elegida para el II Encuentro Nacional de Teatro, en La Plata.

Pantomima en do...shh, homenaje a Charles Chaplin, Teatro del Arrebol, Neuquén (EPT' 93).

Para papá, teatro pantomímico, grupo Bandoneón, Neuquén (EPT'93).

La familia Sánchez, elenco Cambalache, Neuquén (EPT'93).

¿Cuento estás?, grupo de cuenta cuentos Caretas, Neuquén (EPT'93). Elegida para el Festival Infantil de Teatro de Necochea.

El teatro joven, alumnos del CPEM N° 25 de Neuquén (EPT'93).

Hay amores que matan, grupo Centenario, de Centenario (EPT'93).

Autómatas, obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José "chino" Bastidas (EPT'93).

1994

Chaneton de Alejandro Finzi, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección José Luis Valenzuela.

Tupác Amarú de David Viñas, en San Martín de los Andes, Centro de Producción Teatral (CPT) de San Martín de los

Andes, dirección Víctor Mayol, en el Encuentro Provincial de Teatro 1994 (EPT'94).

Real envido de Griselda Gambaro, en Neuquén, CPT de Neuquén, dirección Víctor Mayol (EPT'94). Elegida para la Fiesta Nacional del Teatro 1994, en Tucumán.

Eclipse de Alfonso Vallejo, en Neuquén, Grupo de Teatro Independiente Arteiparte, dirección Susana Mezzelani.

El Hermano de Francisco Rainaud, en Neuquén, grupo de Teatro Joven, dirección de Sergio Liberona Díaz.

El canto del cisne de Anton Chéjov, en San Martín de los Andes y Neuquén, Conjunto vocacional de la FACSMA, dirección Jorge Villalba (EPT'94).

Salvo el crepúsculo, sobre textos de Julio Cortázar, en Neuquén, Grupo El Garage, dirección Elsa Hernández.

Juego demente, creación colectiva, Grupo del Pasillo de Plaza Huincul, dirección de Alejandro Torres.

Juegos de niños de Jaime Silva con la dirección de Sergio Liberona Díaz, grupo Teatro Joven de Neuquén (EPT'94).

La Cuba, obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José "chino" Bastidas.

Aliento creación colectiva sobre el tema de SIDA, grupo Pulliven, en Neuquén, dirección Mario Daniel Canceco (EPT'94).

Derecho a vivir y ser feliz, creación colectiva sobre el tema del SIDA, grupo Collón Curá de Piedra del Águila, en Neuquén, dirección Gladys Quiroga (EPT'94).

1995

Chaneton de Alejandro Finzi, grupo Río Vivo, en Neuquén, dirección José Luis Valenzuela, en el EPT'95.

La maestra de Enrique Buenaventura, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de Daniel Vitulich.

Las criadas de Jean Genet, en San Martín de los Andes, Centro de Producción Teatral (CPT), dirección de Daniel Miglioli, en el EPT'95.



La maestra. Mary Rufino (1997)

Oficial Primero de Carlos Alberto Somigliana, grupo La Escalera, en Neuquén, dirección de Carlos María Ríos, en el EPT'95.

El beso de la mujer araña (versión de la novela de Manuel Puig), en San Martín de los Andes Grupo de Teatro de los Andes.

Compañero del alma de Adriana Genta y Villanueva Cosse, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Cooperativa Teatral Neuquén, dirección de Víctor Mayol. Semana de carácter internacional de homenaje al poeta Miguel Hernández.

Inventario creación colectiva, en Neuquén, Grupo Teatral del Espacio de las Artes, dirección de Víctor Mayol y Rosario Oxagaray, en el EPT'95.

Escorial de Michel de Ghelderode, en Neuquén, CPT de Neuquén, dirección de Claudio Zaquieres, en el EPT'95. Elegida para la Fiesta Zonal del Teatro, en Santa Rosa, La Pampa y ganadora para el Regional Patagónico, al Teatro Nacional Cervantes, de Buenos Aires.

Laberinto creación colectiva, grupo Pulliven, en Zapala, dirección Mario Daniel Canceco, (EPT'95).

Muertes circulares, creación colectiva, Grupo del Pasillo de Plaza Huincul, dirección de Alejandro Torres, en el (EPT'95).

El niño y la estrella, obra de títeres, elenco estable de la Escuela Provincial de Títeres, dirección de Jorge Onofri, en el (EPT'95).

La obra de una prosapia, creación colectiva, elenco El Despertador, en Neuquén, dirección de César Altomaro, en el (EPT'95).

Kitsch Machine, varieté, en Neuquén, dirección de Fernando Aragón, Grupo de Teatro El Arrimadero, que este año creó la Asociación Cultural del mismo nombre.

El ciclón, teatro de tablas, en Neuquén, Grupo Teatral Comida rápida, dirección de Marcela Lafón.

El acompañamiento de Carlos Gorostiza, en Neuquén, Grupo Independiente de Neuquén, dirección Marcela Cánepa.

El difunto, creación colectiva, en Neuquén, Grupo Pipas y Trusas, dirección Lala Vega.

Carmina Burana, ópera de Carl Orff, en Neuquén, Gimnasio del Parque Central, conjunto orquestal, Coro del Comahue y Coro de Niños de la ESM, dirigido por Daniel Costanza, Adriana Lesta y Jorge Onofri.

Remedando la calle, obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José “chino” Bastidas.

Creación, en Chos Malal, del Grupo Teatral 2 en el Buzón, dirigido por Marcelo Rogatky.

1996

Visita del director colombiano Enrique Buenaventura a la UNC y a la ESBA, en Neuquén.

Bairoletto y Germinal de Alejandro Finzi, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de José Luis Valenzuela.

Oficial Primero de Carlos Somigliana, en San Martín de los Andes, Grupo La Escalera de Neuquén, dirección de Carlos María Ríos, Primer Campamento Teatral '96 (PCT'96) y Encuentro Selectivo de Teatro '96 (EST'96).

El último que apague la luz de Guillermo Juan Bredeston, en San Martín de los Andes, Grupo de Teatro de los Andes, dirección de Araceli Rey, (PCT'96).

Compañero del alma de Adriana Genta y Villanueva Cosse, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Cooperativa Teatral Neuquén, dirección de Víctor Mayol ,(EST'96).

A puerta cerrada de Jean Paul Sartre, en Neuquén, Grupo Teatral El Arrimadero, dirección de Maité Aranzábal (EST'96).

Que me contursi (cuentacuentos para adultos), en Neuquén, Grupo Teatral El Arrimadero, dirección de Ileana Panelo y H. Herrera.

Cartas de amor, creación colectiva, en Neuquén, Grupo Teatral El Arrimadero, dirección de Susana Mezzelani.

Circus de Leónidas Lamborghini, teatro danza por la bailarina Violeta Britos y el actor “Coco” Martínez (EST'96). Elegida para el Nacional.

Los guapos, creación colectiva, en San Martín de los Andes, Grupo Claroscuro, dirección de Alicia Villaverde, (PCT'96).

El difunto de René de Obaldía, en San Martín de los Andes, Grupo Pipas y Boquillas, dirección Lala Vega, (PCT'96).

El beso de la mujer araña, versión de una novela de Manuel Puig, en San Martín de los Andes, René Herrera y Rodolfo Wernicke, dirección de Jorge Villalba, (PCT'96).

Historias de San Lorenzo: mi barrio, obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José "chino" Bastidas.

1997

La maestra de Enrique Buenaventura, en Neuquén, Grupo de Teatro de la Escuela Provincial de Títeres, dirección de Daniel Vitulich. Elegida en el Encuentro Provincial de Teatro 1997 (EPT'97).

Locos de contento grupo de la Escuela Provincial de Títeres, dirección José Santiso (EPT'97).

Federico, Teatro Lope de Vega, de Neuquén, dirigido por Darío Altomaro (EPT'97).

Un hipopótamo blanco de Hebe Serebrisky por el grupo Teatro Angostura Presenta (TAP) de Villa La Angostura (EPT'97).

La bella y la bestia (versión) de Ariel Bufano, en San Martín de los Andes, Grupo de Teatro de los Andes, dirección de María Ferreyra.

Decir sí de Griselda Gambaro, en Neuquén, grupo Los Cafiolos, (EPT'97).

Vengo por el aviso (adaptación de *Avisos clasificados y algo más*) de Marc Camoletti, en San Martín de los Andes, Grupo de Teatro de los Andes, dirección de Rodolfo Wernicke.

La casa de Bernarda Alba (fragmentos) de Federico García Lorca, estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes, de Neuquén, (EPT'97).

Los viajeros de tren a la luna, estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes, dirección de Mirta San Gregorio.

Somos de Eduardo Pavlovsky, grupo La Escalera, en Neuquén, dirigido por Carlos María Ríos, (EPT'97).

Otla ol ne zul, grupo de la ciudad de Andacollo, (EPT'97).

Mariano Moreno a través del tiempo por elenco de la ciudad de Mariano Moreno con la dirección de José Trujillo (EPT'97).

San Patricio del Chañar cuenta su historia, dirigido por Elsa Fernández (EPT'97).

Vista Alegre cuenta su historia por elenco de Vista Alegre con la dirección de Hugo Duracek y Perla Álvarez (EPT'97).

El Dante y la Divina Comedia de Adela Graziano y Juan Rográ, en Neuquén, en El Espacio de las Artes, Compañía El Dante, de Rodolfo Graziano, en gira.

Cantata de Santa María de Iquique de Luis Advis, en Neuquén, en el Gimnasio del Parque Central, productora Fuegos de la Tierra, con la dirección de Humberto Martínez.

Manes espectáculo del grupo catalán La Fura dels Baus, en Neuquén, en el Gimnasio del Parque Central, en gira.

Paisaje versión de la obra de Jaime Niño, en Neuquén, Grupo de Teatro del Espacio de las Artes, dirección de Víctor Mayol.

Mujeres en monólogo, creación colectiva, en Neuquén, Grupo de Teatro El Arrimadero, dirección de Raúl Ludueña.

Quñilhue, flor de amor, obra colectiva, en Neuquén, Taller de Teatro Popular del Barrio San Lorenzo Tren-Ten, dirección José "chino" Bastidas (EPT'97).

1998

El secreto de la isla Huemul de Alejandro Finzi, en Chos Malal y en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de David Zampini.

Los fusiles de la señora Carrar (adaptación de *Los fusiles de la madre Carrar*) de Bertold Brecht, en Neuquén, Conjunto teatral independiente Teatro Lope de Vega, música del maestro José Luis Bollea y dirección de Alicia Villaverde y Darío Altomaro.

Guapos..., eran los de antes y Yo argentino de Alicia Villaverde, en Neuquén, Conjunto de teatro independiente Claroscuro, dirección de Alicia Villaverde.

Nosotras, que nos queremos tanto, versión de Miguel Falabella, en San Martín de los Andes, y en Zapala, en el EPT-Z'98, Grupo de Teatro de los Andes, dirección de María Ferreyra.

Buen provecho, ...en alta mar de Slawomir Mbrozek, en Junín de los Andes, Conjunto vocacional Los Unos y los Notros, dirección de Jorge Villalba.

Resuellos del viento (¿Dónde estás Bairoletto?), obra colectiva, en Neuquén, en el Espacio de las Artes, Grupo Teatral Huepuray, de General Roca, dirección Hugo Aristimuño.

Cambiando, versión libre de *Cambiando los papeles* de Julio Ardiles Gray, en Zapala, Grupo Teatro Angostura Presenta (TAP), de Villa La Angostura, dirección de Eduardo Rey, seleccionada en el Encuentro Provincial de Teatro-Zapala '98 (EPT-Z'98).

No tan criaturas (adaptación de *Criaturas*) de Alberto Adellach; Grupo Teatro Angostura Presenta (TAP), de Villa La Angostura, dirección de Eduardo Rey, (EPT-Z'98).

El sueño del juicio de Roberto Espina, en Zapala, Grupo Teatral Dos en el Buzón, de Chos Malal, dirección de Darío Altomaro y Marcelo Rogatky, seleccionada en el EPT-Z'98.

Autómatas de José Bastidas, en Zapala, Grupo Teatral Tren Ten, de Neuquén, dirección de José Bastidas, en el EPT-Z'98.

Resistencia, comedia musical de Alejandro Torres y Edilio Peña, en Zapala, Grupo de Teatro del Pasillo, de Cutral C6-plaza Huincul, dirección de Alejandro Torres, en el EPT-Z '98.

Vengo por el aviso, adaptación de *Avisos clasificados y algo más*, de Marc Camoletti, en Zapala, Grupo de Teatro de los Andes, dirección de Rodolfo Wernicke, en el EPT-Z'98.

Antígona e Ismena (adaptación de la obra de Sófocles), en Zapala, Grupo Teatral La Escalera, de Neuquén, dirigido por Carlos María Ríos, en el EPT-Z'98.

Hoy se comen al flaco, creación colectiva, en Zapala, teatro callejero, Grupo CREA- Teatro La Comuna, dirección Raúl Toscani, en el EPT-Z'98.

El doble asesinato, adaptación de un cuento de Edgar Allan Poe, en Zapala, Grupo Teatral de Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa, de Neuquén, en el EPT-Z'98.

Cantando las cuarenta de Susana Tampieri, en Zapala, Taller de Teatro del Grupo Hueney, dirección de José Trujillo, en el EPT-Z'98.

Pasión de teatro en bicicleta de Alejandro Finzi y Gerardo Peninni, divertimento presentado en Zapala, al cerrar el EPT-Z'98, conjunto ad-hoc, dirección de Carlos María Ríos.

Amor a la deriva... el culebrón, creación colectiva, en Zapala, Grupo Araca la Barda de Neuquén, dirección de Lala Vega, en el EPT-Z'98.

Cenicienta (infantil), en Zapala, Grupo Araca la Barda de Neuquén, dirección de Lala Vega, en el EPT-Z'98.

Un hipopotamo blanco, versión libre de una obra de Hebe Serebrisky, en Zapala, Grupo Teatro Angostura Presenta (TAP), dirección de Eduardo Rey, en el EPT-Z'98.

Historias mimadas de Amílcar Ibarra, en Neuquén, en el Encuentro Provincial de Mimo.

Palabra más, palabra menos, de Ariel Barreto, en Neuquén, en el Encuentro Provincial de Mimo.

Imaginario de la Compañía Buster Keaton, en Neuquén, en el Encuentro Provincial de Mimo.

Monomimo de Ariel Barreto, en Neuquén, en el Encuentro Provincial de Mimo.

Sueños de duendes de Amílcar Ibarra y Oscar Pérez, en Neuquén, en el Encuentro Provincial de Mimo.

La liturgia de las horas de la Compañía Buster Keaton, en Neuquén, en el Encuentro Provincial de Mimo.

II Festival de Teatro de Villa La Angostura, organizado por el Grupo Teatro Angostura Presenta (TAP), dirección de Eduardo Rey y Marta Tricerri y la coordinación general de Fabián Sciola (se presentaron cinco obras).

Dido y Eneas, ópera de Henry Purcell, en Neuquén, en el Gimnasio del Parque Central, por el Coro del Comahue, dirección de Daniel Costanza.

1999

El cruce de La Pampa de Rafael Bruza, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de José Luis Valenzuela.

Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupery de Alejandro Finzi, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de José Luis Valenzuela.

Aeroplanos de Carlos Gorostiza, en San Martín de los Andes, Grupo de Teatro de los Andes, dirección de Horacio Arévalo. También en Zapala, en la Fiesta Provincial de Teatro (FPT).

De la disparatada Mancha de Don Quijote de María Inés Falconi, versión de Marcelo Rogatky, en Zapala, Grupo de

Teatro independiente Dos en el Buzón, de Chos Malal, dirección de Marcelo Rogatky (FPT).

Años difíciles de Roberto Cossa, en Zapala, Grupo Teatral Hueney, dirección de Adolfo Reyes y Darío Altomaro, en la FPT.

Siempre es bueno volver a casa, versión sobre textos de Harold Pinter y Emile Cioran, en Zapala, Grupo Teatro Angostura Presenta (TAP), dirección de Eduardo Rey, en la FPT.

Historias para ser contadas de Osvaldo Dragún, en Zapala, Grupo Teatro del Espacio, de Neuquén, dirección de Rosario Oxagaray, en la FPT.

Las aventuras de Dedos y Cosita de Eve Conte, en Zapala, Grupo Lope de Vega de Neuquén dirección de Alicia Fernández Rego, en la FPT.

El hipopótamo blanco versión de un texto de Hebe Serebrinsky, en Zapala, Grupo Teatro Angostura Presenta (TAP), dirección de Eduardo Rey, en la FPT.

Los fusiles de la señora Carrar, adaptación de *Los fusiles de la madre Carrar* de Bertold Brecht, en Zapala, Conjunto teatral independiente Teatro Lope de Vega, música de José Luis Bollea y dirección de Alicia Villaverde y Darío Altomaro, en la FPT.

Cositas mías de Jorge García Alonso, en Zapala, Grupo La Escalera de Neuquén, dirección de Carlos María Ríos, en la FPT.

La calle del árbol que canta (teatro infantil) y *Dedos y cositas* de Hebe Conte, en Zapala, Grupo Lope de Vega de Neuquén, dirección Alicia Fernández Rego, en la FPT.

Insignificancias, creación colectiva, en Zapala, Grupo H.D.P. (Hijos de la Pavota) de Neuquén, dirección de Raúl Toscani, en la FPT.

Buen provecho, ...en alta mar de Slawomir Mbrozek, en Zapala, Conjunto vocacional Los Unos y los Notros, de Junín de los Andes dirección de Jorge Villalba, en la FPT.

La lección de Eugene Ionesco, en Zapala, Taller Un Lugar para Hacer, de la ESBA, dirección de David Zampini, en la FPT.

Ciberia, creación grupal (con textos de Veronese, Beckett y Pessoa), en Zapala, Grupo Después de Todo, de Neuquén, dirección de Fernando Aragón, en la FPT.

Tomás, el ortodoxo, creación colectiva, en Zapala, Grupo de Teatro del Pasillo, de Cutral Có y Plaza Huincul, dirección de Alejandro Torres, en la FPT.

Don Juan de Leopoldo Marechal, en Zapala, Grupo teatral Araca la Barda, de Neuquén, dirección Lala Vega, en la FPT.

El amor maternal de August Strindberg, en Zapala, Grupo La Bandina Troupe, de Neuquén, dirección Elsa Hernández, en la FPT.

El asesinato de la calle Morgue de Edgar Allan Poe (versión), en Zapala, con Marcela Cánepa y Cecilia Arcucci, de Neuquén, en la FPT.

Unos viajeros se mueren de Daniel Veronese, en Zapala, Grupo teatral Kitsch Machine, de Neuquén, dirección de Fernando Aragón, en la FPT.

Pradera en flor de Bernardo Cappa, en Zapala, Grupo teatral Humo Negro, de San Martín de los Andes, dirección Sandra Monteagudo, en la FPT. Elegida representante de Neuquén para la Fiesta Nacional del Teatro.

Máscara Macbeth de Daniel Veronese, en Zapala, Grupo teatral El Arrimadero, de Neuquén, en la FPT, dirección de Maite Aranzábal, en la FPT.

Remanente de invierno de Rafael Spregelburd, en Neuquén, Grupo Teatral Almodo.Bar, dirección de Elsa Hernández.

Lisístrata de Aristófanes, versión de Marité Corbera, en Neuquén, Grupo La Bandina Troupe dirección de Elsa Hernández.

La señorita Julia de August Strindberg, en Neuquén, Taller Teatral Un Lugar para Hacer, del Departamento de Arte Dramático de la ESBA, dirección David Zampini.

300 millones de Roberto Arlt, en Neuquén, Taller Teatral de la ESBA, dirección Cristina Mancilla.

Moreno de Alejandro Flynn, en Neuquén, Grupo de Teatro Fray Mocho, de Buenos Aires, dirección de Ernesto Michel y Zuny Gastiazoro.

Memoriábilis, creación colectiva, en Neuquén, Elenco Experimental de la Sala Alicia Pifarré, Por la Vida, dirección de Paula Mayorga.

Ocupado Dancing, Noticias patagónicas, La transparencia del cristal y Kalfu Kallul (fragmentos de teatro danza), compañía Locas Margaritas, en Zapala, en la FPT.

Contradicciones del alma, coreografía plástica, en Neuquén, Grupo Corazones Solitarios, en el Espacio de las Artes, dirección Violeta Britos.

Octubre: Seminario en General Roca de Rafael Spregelburd sobre Dramaturgia para Actores.

2000

Algo de murga y teatro, teatro de calle por el grupo Cobija Sueños de Plaza Huincul y Cutral Có, dirigido por Patricia Chandía, en el Encuentro de Teatro Neuquino 2000 (ETN-2000).

La furia del silencio, teatro danza, compañía Locas Margaritas, dirección Mariana Sirote en el ETN2000.

Ulf de Juan Carlos Gené, grupo Teatro del Espacio, dirección Rosario Oxagaray, ETN2000.

Juego dantesco, grupo Teatro del Pasillo de Cutral C6 y Plaza Huincul, en el ETN2000.

Diario de un loco de Nicol6s Gogol, grupo de teatro Loco de San Mart6n de los Andes, adaptaci6n e interpretaci6n unipersonal de Horacio Ar6valo, en el ETN2000.

El hombre de la esquina rosada, grupo Maitelen, de Cutral C6, en el ETN2000.

¿Pod6s silbar?, producci6n de la Escuela Provincial de T6teres y Atacados por el Arte, ETN-2000.

Un hipop6tamo blanco de Hebe Serebrisky por el grupo TAP de Villa Angostura, direcci6n de Eduardo Rey, en el ETN2000.

Huelga de Mujeres, grupo Araca la Barda, de Neuqu6n, en el ETN2000.

La bicicleta voladora de Jiri Smec, en Neuqu6n, Teatro Negro de Praga, direcci6n de Jiri Smec, en gira.

Primer Festival Estival de Teatro, en San Mart6n de los Andes, Conjunto teatral independiente Humo Negro. (1º FETSMA)

Se realiza en Zapala el Primer Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor, organizado por la Biblioteca Teatral Hueney y auspiciado por el Instituto Nacional del Teatro, la Fundaci6n Somigliana y Teatristas Neuquinos Asociados (TE.NE.AS). Es una brillante idea de Hugo Saccocia. Obras premiadas: *La gota que horada la piedra*, de Cristina Merelli; *¿En krill te conviertas!*, de Pac6fico Tonin y *Cuarto pasillo, segunda a la derecha*, de Clara Carrera. Se edita en libro en el 2001.

Yo, de tu brazo de Mar6a Lara Acosta y Luis Giustincich, en Neuqu6n, Grupo de Teatro Herej6a, direcci6n de David Zampini.

Julio: Seminario en General Roca, R6o Negro, de Rafael Spregelburd sobre Dramaturgia para Actores.

2001

Monogamia de Marco Antonio de la Parra, en Neuquén, con Guido D'Albo y Roberto Municoy, del CELCIT de Buenos Aires, en gira, dirección de Carlos Ianni.

Politik Theatre (sobre textos de Bertold Brecht), en Neuquén, Grupo de Teatro La Acción, de Rosario, dirección de Norberto Campos.

Monólogos de la vagina de Eve Ensler, en Neuquén, con Betiana Blum, Alicia Bruzzo y Andrea Pietra, de Buenos Aires, dirección de Lía Jelín, en gira.

Pandemónium, grupo Pompa Gira Producciones Artísticas Neuquén de Neuquén, en la Fiesta Provincial de Teatro 2001 (FPT2001).

Diálogo entre... adaptación sobre textos de Marqués de Sade y Emmanuel Kant, dirección de Eduardo Rey y Marta Tricerri, grupo TAP (Teatro Angostura Presenta), en la FPT2001.

El peso del silencio de Alejandro Tantanian, en Neuquén, Grupo El Garage, dirección de Elsa Hernández en la FPT2001.

Voto y madrugó de Alejandro Finzi, en Neuquén, Grupo de Teatro Río Vivo, dirección de José Luis Valenzuela.

Postales argentinas de Ricardo Bartis, en Neuquén, Teatrillo de los Globos Rojos, dirección de Fernando Aragón.

El té se enfría de Roberto Espina, en Neuquén, Conjunto teatral Independiente Teatro Lope de Vega, dirección de Alicia Fernández Rego, en la FPT2001.

Diario de un canillita patagónico, actor César Fernández Paredes de San Martín de los Andes, en la FPT2001.

La transparencia del cristal, basada en un fragmento de la novela *La ciudad de cristal* de Paul Auster, compañía de teatro danza Locas Margaritas, dirección Mariana Sirote, en la FPT2001, en Neuquén.

¿Jugamos un ratito?, creación libre de teatro infantil de Elisabeth Navarro, grupo La Comitiva Feliz de Neuquén, dirección Cristina Mancilla, en la FPT2001.

El revoltijo sobre textos de Eduardo Galeano y William Shakespeare, dirección Horacio Arévalo, grupo Loco de San Martín de los Andes, en la FPT2001.

La mirada del gato de Alejandro Jornet, en Neuquén, Grupo Teatral Después de Todo, dirección de Guillermo Ghio, en la FPT2001.

La murga de la esquina del teatro, grupo Centro Murga Cobija Sueños de Plaza Huincul y Cutral C6, dirigida por Patricia Chandía, en la FPT2001.

La gota que horada la piedra de Cristina Merelli, en Zapala y San Martín de los Andes, Grupo Teatral Hueney, en el Encuentro Nacional de Teatro de Humor, dirección de Darío Altomaro. Teatro leído, semimontado. Primera obra ganadora en el Primer Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor.

¡En krill te conviertas! de Carlos Senín y Omar Neri, en Zapala y San Martín de los Andes, Grupo Teatral Claroscuro, de Neuquén, en el Encuentro Nacional de Teatro de Humor, dirección de Alicia Villaverde. Teatro leído, semimontado. Segunda obra ganadora en el Primer Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor.

Cuarto pasillo, segunda a la derecha de Clara Graciela Carrera, en San Martín de los Andes, en el Encuentro Nacional de Teatro de Humor, dirección de Darío Altomaro. Teatro leído y semimontado. Tercera obra ganadora en el Primer Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor.

Extrañas cosas suceden en Tebas de Gerardo Pennini, en San Martín de los Andes, Grupo Tribu Salvaje, dirección de Gerardo Pennini.

Después del mar, versión de *Rapsodia en la arena* de Roberto Gispert, en San Martín de los Andes, Grupo de Teatro de los Andes, dirección de Jorge Villalba.

El soplador de Estrellas de Ricardo Talento, en Chos Malal, Grupo de Teatro Dos en el Buzón, dirección de Marcelo Rogatky.

Guapos..., *eran los de antes* y *Yo, argentino* de Alicia Villaverde, en Villa La Angostura, Conjunto de teatro independiente Claroscuro, de Neuquén, dirección de Alicia Villaverde, en gira y en la FPT2001.

Rajemos, marqués, rajemos de Jorge Goldenberg, en Neuquén, Grupo Teatral Araca la Barda, dirección de Gustavo Azar, en la FPT2001.

Moreno de Alejandro Flynn, en Neuquén, Grupo de Teatro Fray Mocho, de Buenos Aires, dirección de Ernesto Michel y Zuny Gastiazoro, en la FPT2001.

Siliciatus Kabilis, energía animal vertebrada, obra colectiva, en Neuquén, Grupo Litium, dirección Alejandro Marino y Alejandra Vagosh, en la ESBA.

Distinción especial Argentores 2000, entregado en Zapala por Oscar Lesende, de Argentores Neuquén, a Hugo Luis Saccocia, por la difusión del autor argentino a través de la Biblioteca Teatral Hueney, de Zapala.

Creación de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea, en Neuquén, dirección de Mariana Sirote.

Curso sobre *La teatralidad fragmentada* de Víctor Mayol y Osvaldo Calafati, en Neuquén.

2002

Creación de la Comedia Municipal de Teatro de Neuquén, director Norman Portanko.

Entrega de un premio por su trayectoria teatral, a Alicia Fernández Rego, en la Fiesta Nacional del Teatro, que se realizó en Mar del Plata.

La noche devora a sus hijos (versión de La larga noche) de Daniel Veronese, estreno nacional en Neuquén, Conjunto teatral independiente Después de Todo, dirección de Fernando Aragón, seleccionada en primer lugar en la Fiesta Provincial de Teatro 2002 (FPT2002).

Esas eran hadas, creación colectiva, elenco de la Escuela Provincial de Títeres, FPT2002.

Geometría, creación colectiva, grupo Cardo Ruso de Neuquén, dirección Elsa Hernández, en Neuquén, en la FPT2002.

Los censores, grupo Claroscuro de Neuquén, en la FPT2002.

El soplador de Estrellas de Ricardo Talento, en San Martín de los Andes, Grupo de Teatro Dos en el Buzón, de Chos Malal, dirección de Marcelo Rogatky, en la FPT2002.

¿Quién se lo contó?; Grupo Compañía Angostura de Villa la Angostura, en San Martín de los Andes, en la FPT2002.

Danza secreta y Francisca, compañía de teatro danza Locas Margaritas, dirección Mariana Sirote, en San Martín de los Andes, en la FPT2002.

El malentendido de Alberto Camus, en Neuquén, Grupo Teatral L'Equipe, dirección de Susana Mezzelani, en la FPT2002.

El enfermo imaginario de Molière, grupo Araca la Barda, en San Martín de los Andes, en la FPT2002.

La prostituta sabihonda de Jean Paul Sartre, actuación y dirección de César Fernández Paredes de San Martín de los Andes, en la FPT2002.

Una libra de carne de Agustín Cuzzani, grupo Hueney de Zapala, en la FPT2002.

Kay Kay Xeg Xeg del Grupo de Teatro de la Comunidad mapuche del paraje Trompul, fuera de concurso, en la FPT2002.

Cantata para Don Jaime de Hamlet Lima Quintana y Naldo Labrín, en Neuquén, Teatro de la Ciudad, dirección de Naldo Labrín y Darío Altomaro.

Humo de leña verde de Hugo Luis Sacoccia y Cristina Merelli, en Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, dirección de Cristina Merelli, Ciclo Teatro por la Identidad.

2003

La madre, versión de Bertold Brecht de la novela de Máximo Gorki, en Neuquén y Centenario, Cooperativa de Teatro Luxemburgo, dirección de Raúl Serrano y Carlos Branca, en gira.

El espíritu de la fiera, versión de *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, en Neuquén, Teatro del Histrión, dirección de Víctor Mayol.

El facón de Juan Moreira de Juan Berón Astrada (Jorge Edelman), en Neuquén, Comedia Municipal de Teatro del Neuquén, organizada para homenajear al autor, dirección de Jorge Edelman.

Kay Kay Xeg Xeg del Grupo de Teatro de la Comunidad Mapuche del paraje Trompul, en el EPT.

Un orgasmo se escapó del Zoo de Franca Rame y Darío Fo, en Zapala, Grupo Teatral de la ESBA, dirección de Rosario Oxagaray, en el Encuentro Provincial de Teatro (EPT).

Altro que Love Story, en Zapala, Grupo Teatral Araca la Barda, de Neuquén, en el EPT.

Plaza criolla, de Néstor Sabatini, en Zapala y San Martín de los Andes, Grupo Teatral El Equipo, dirección de Susana Mezzelani, en el EPT.

Supongamos de Alicia Muñoz, en Neuquén y en Zapala, en el EPT, Conjunto teatral Independiente Teatro Lope de Vega, Teatro por la Identidad, dirección de Alicia Fernández Rego.

El nombre de Griselda Gambaro, en Neuquén y en Zapala, en el EPT, Conjunto teatral Independiente Teatro Lope de Vega, Teatro por la Identidad, dirección de Alicia Fernández Rego.

A propósito de la duda de Patricia Zángaro, en Neuquén y en Zapala, Conjunto teatral Independiente Teatro Lope de Vega, Teatro por la Identidad, dirección de Alicia Fernández Rego. En el EPT.

Cosas para un nuevo circo de Gustavo Lozano, grupo Teatro de la Mancha de San Martín de los Andes, en el EPT.

Papá querido de Aída Bornik, grupo Cordillera Teatral de Villa la Angostura, en el EPT.

Beber sal, creación colectiva, en San Martín de los Andes, Compañía Humo Negro, dirección de Fernando Aragón, en el 4ºFETSMA y en el EPT.

Existenciarios, compañía de danza teatro Locas Margaritas de Neuquén, dirigida por Mariana Sirote, en el EPT.

Imágenes caídas, teatro danza de María Cristina Peralta, en Neuquén, bailarina Violeta Britos y Conjunto teatral Independiente Lope de Vega.

Hasta el domingo de María Inés Falconi, grupo Los Unos y los Otros, de Junín de los Andes, en el EPT.

Tercer día creación colectiva dirigida por Luis Sarlinga, grupo Teatro del Medio de Neuquén, en el EPT.

Poroto de Eduardo Pavlovsky, grupo Tribu Salvaje, de Centenario, dirección de Gerardo Pennini, en el EPT.

Lili inspirada en la película del año 1953 del mismo nombre, dirección Valeria Fidel, grupo Teatro del Medio, en el EPT.

Pantalla Gris creación colectiva, dirección José Bastidas, grupo Tren Ten, de Neuquén, en el EPT.

Frankenstein versión libre de la novela de Mary Shelley, grupo Araca la Barda, dirección Ernesto Suárez, en el EPT.

Un amor de ratón, elenco de la Escuela Provincial de Títeres, dirigido por Liliana Godoy y Jorge Onofri, en el EPT.

Monogamia de Marco Antonio de la Parra, Comedia de la Ciudad de Neuquén, dirección de Norman Portanko, en el EPT.

El otro huevo de Colón, grupo Claroscuro, de Neuquén.

Francis, dirección de David Zampini, grupo Alas del Comahue, de Neuquén.

La Máscara, adaptación sobre un cuento de Guy de Maupassant, grupo Teatro del Espacio de Neuquén, dirección de Rosario Oxagaray.

Aquel amor, elenco de Villa la Angostura.

Plaza criolla, grupo El Equipo de Neuquén.

2004

Suplentes... cuando los cerdos arrasan, de Gabriel Cosoy, en Neuquén, Compañía Desesperados Albaneses, de Paraná, Entre Ríos, dirección de Gabriel Cosoy, en el Circuito Nacional de Teatro, en gira.

Nueve directivas para tiempos de paz, de Bosco Brasil, traducción y adaptación de García

Peralta, en Neuquén, Arturo Bonín y Norberto Díaz, dirección de García Peralta, en gira.

Leitat (volar), espectáculo circense, en Neuquén, elenco estable de circo Vaña, dirección de Vitaliy Chersunov.

Travesía en el espejo, creación colectiva y dramaturgia de Víctor Mayol, en Neuquén, Teatro del Histrión, dirección de Víctor Mayol.

La Paradoja del Laberinto, versión de Víctor Mayol de *El proceso* y otras obras de Franz Kafka, en Neuquén, Teatro del Histrión, dirección de Víctor Mayol.

Inés y Muerte de Facundo, elegías de Roberto Villanueva, en Neuquén, Conjunto La Comedia, Teatro de Voces, dirección de Omar A. Marticorena.

Poroto de Eduardo Pavlovsky, en Neuquén, Grupo de Teatro Tribu Salvaje, coordinación de Mirta Sangregorio

El gigante Amapolas de Juan Bautista Alberdi, versión de Lili Muñoz y Mirta Sangregorio, en Neuquén, Grupo de Teatro Tribu Salvaje, coordinación de Mirta Sangregorio.

El enfermo imaginario de Molière, en Neuquén, Grupo Teatral Araca la Barda, dirección de Roberto Moss.

Topografía de un desnudo de Jorge Díaz, grupo Volarenve de Neuquén, dirección Raúl Ludueña, en la FPT.

Nulfio y los Relojes de Marcel Maran, elenco Arte y Producciones, en la FPT.

Classik, obra colectiva de circoteatro, en Neuquén, Grupos Galera-Cirken, de Buenos Aires y la Komuna Teatral, de Neuquén, dirección de Raúl Toscani.

Enamodiándonos de Cecilia Lizasoain, Pablo Villagra y Susana Mezzelani, en Neuquén, Grupo Teatral El Equipo, dirección de Susana Mezzelani, seleccionada en la FPT.

Zapatos locos en un vestido, creación colectiva, en Neuquén, Grupo de Teatro de Jóvenes Rara Avis, dirección de Paula Mayorga.

La bohemia de Sergio Boris, en San Martín de los Andes, Grupo de Teatro La Bohemia, de la ciudad de Buenos Aires, dirección de Sergio Boris, en el 5º Festival Estival de Teatro de San Martín de los Andes (5ºFETSMA).

Ronda, obra de circo-teatro, en San Martín de los Andes, Compañía Circo Arena, de Buenos Aires, dirección de Gerardo Hochmann, en el 5ºFETSMA.

Beber sal, obra colectiva, en San Martín de los Andes, Compañía Humo Negro, dirección de Fernando Aragón, en el 5ºFETSMA.

La moribunda de Alejandro Urdapilleta y Umberto Tortonese, en San Martín de los Andes, Compañía Acorralados, de General Roca, Río Negro, dirección de Lili Presti, en el 5ºFETSMA.

Silvit rompió bolsa (reinterpretación de *Vagones transportan humo*, de Alejandro Urdapilleta, con los siguientes monólogos a cargo de Silvit Simondi: *La luna*, *La Mamani*, *la hija de la mucama*, *El alma sagrada de tus besos* y *Menena*), en San Martín de los Andes, Compañía La Máscara, de Rafaela, Santa Fé, dirección de Gustavo Poggi, Diego Ferrero, Gabriela Guibert, Lucas Colloza, Paulo Miassi y Gastón Navarro, en el 5ºFETSMA.

El escote y *Cenizas del Tango*, danza teatro, en San Martín de los Andes, Compañía El Escote, de Danza y Teatro de la ciudad de Buenos Aires, dirección de Roxana Grinstein, en el 5ºFETSMA.

Kay Kay Xeg Xeg, creación colectiva, en San Martín de los Andes, Grupo de Teatro Mapuche de Trompul, de la comunidad Curruhuinca, dirección de Emilia Otharán y Graciela Rendón.

Anais, cero dos de Gerardo Pennini, en Neuquén, Grupo de Teatro El Arrimadero, dirección de Raúl Ludueña.

La máscara, adaptación de un cuento de Guy de Maupassant, en Neuquén, Sportivo Teatral Roka y Teatro del Espacio, dirección de Rosario Oxagaray.

Mina y mala, café concert, en Neuquén, con Anahí Acosta y Laura Romero, dirección de Paula Mayorga.

Café Patagonia, seis historias de Rodi Bertol (*La empresa de Pasadena*, de Matías Martínez Videla; *Fue un placer hablar contigo*, de Alejandra Gómez; *Las hermanas vengadoras*, de Guillermo Calluso; *Acaso ya ha pasado el tren*, de Patricia Suárez; *Rafael y alrededores*, de Leonel Giacometto y *Para ganarle a mis sueños*, de Liliana Gioia), en Neuquén, La Curtiembre Campocultural y Atacados... por el arte, dirección general Fernando Aragón y Jorge Onofri.

La Mamani de Alejandro Urdapilleta, en Neuquén, monólogo de Laura Romero, en La Curtiembre, Campocultural.

El líquido táctil de Daniel Veronese, en Neuquén, El Garage Arte Estudio Itinerante, dirección de Elsa Hernández. Seleccionada en la FPT.

La tarea según Natacha, grupo Humo Negro, de San Martín de los Andes, seleccionada en la FPT.

Chimichurri y Mostacita cuentan: Cuidemos a Saltarín de los Andes de César Fernández Paredes, elenco de San Martín de los Andes, en la FPT.

La máquina de hacer chorizos, grupo Más de lo Otro, de Neuquén, en la FPT.

De mentiras y verdades, grupo Cordillera Teatral, de San Martín de los Andes, en la FPT.

La culeada, adaptación libre de un cuento de Humberto Bas por Grisel Nicolau, en Neuquén, Con Grisel Nicolau y la dirección de José Luis Valenzuela.

Pinocho Muñequillos de madera es... adaptación del cuento de Carlos Collodi, grupo A jugar con los abuelos, de Neuquén.

Patón y los cuentos de pan con leche, adaptación sobre los cuentos *El genio y el pescador*, *De Las mil y una noches* *El*

adivino, de Afanasiev y *El Ruiseñor*, de Andersen, dirección Marcelo Salleses, grupo Sportivo Teatral Roka, de Neuquén.

Una historia en Pehuajó (títeres) grupo Pin Pan Pon, de Neuquén, dirección Flavio González.

La pantalla Gris y *Obra Gruesa*, dirección José Bastidas, Grupo Tren Ten de Neuquén.

Miradas que matan, dirección Fernando Aragón, grupo Araca la Barda, de Neuquén.

Hasta el domingo, grupo Los Unos y los Notros de Junín de los Andes.

Locas historias de Manuel González Gil, dirección de Jorge Albarracín, elenco estable de Zapala.

Plaqueta Enrique García Velloso Argentores 2004, entregado en Zapala por Oscar Lesende, de Argentores Neuquén, a Hugo Luis Saccocia, por la difusión del autor argentino a través de la Biblioteca Teatral Hueney, de Zapala.

2005

La isla del fin del siglo de Alejandro Finzi, en Buenos Aires, en el Teatro Nacional Cervantes con la dirección de Luciano Cáceres.

Caleidoscopio, obra musical, en Neuquén, Grupo Kukla, Teatro Negro de Bulgaria, dirección de Antoneta Madjarova y Kasimir Gospodinov, en gira.

La Paradoja del Laberinto, versión de Víctor Mayol de *El proceso* y otras obras de Franz Kafka, en Neuquén, Teatro del Histrión, dirección de Víctor Mayol.

La leyenda del Dorado I y *La leyenda del Dorado II*, versiones de Víctor Mayol de *La Leyenda de El Dorado*, de Alejandro Finzi, en Neuquén, Teatro del Histrión, dirección de Víctor Mayol.

Las preciosas ridículas de Molière, adaptación de Gustavo Azar, en Neuquén, Araca La Barda Teatro.

La muerte de Facundo, dirección Omar Marticorena, grupo La Comedia de Neuquén.

Cenicienta, adaptación de Ernesto Suárez, en Neuquén, Araca la Barda Teatro.

Un simio oscuro de María Rosa Pffeifer, en Neuquén y en Zapala, Araca la Barda Teatro, dirección de Gustavo Azar, Dardo Sánchez y Javier Santanera, en el 3ºFNTH.

Venecia de Jorge Accame, en Neuquén, Teatro El Lugar, dirección de Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa.

Reciclado punto com, dirección José Bastidas, grupo Tren Ten de Neuquén.

Historias dentro de una almohada, grupo Te lo Cuento de Villa la Angostura.

El patio de atrás de Carlos Gorostiza, en Neuquén, Teatro Lope de Vega, dirección de Alicia Fernández Rego, en memoria de Emilia Valeri de Sacoccia.

El grito pelado de Oscar Viale, en Neuquén, Taller de Teatro de los Estudiantes de la UNC, dirección de Dardo Sánchez.

Amor de memoria, de Patricia Suárez, en Zapala, Grupo Teatral Hueneý, dirección de Marcelo Rogatky, en el Tercer Festival Nacional de Teatro de Humor (3ºFNTH).

El guapo y la gorda, de José Ignacio Serralunga, en Zapala, Grupo Claroscuro de Neuquén, dirección de Alicia Villaverde, en el 3ºFNTH.

Eddase una vez, unipersonal con Edda Díaz, en Zapala, en el 3ºFNTH.

Lombrices de Pablo Albarello, en Zapala, Grupo El Equipo, de Neuquén, dirección de Susana Mezzelani y Cecilia Lizasoain, en el 3ºFNTH.

La primera cena de Roxana Aramburú, en San Martín de los Andes, Teatro de los Andes, dirección de Bibi Gutiérrez, en el 3ºFNTH.

María polvo de tiza de José Ignacio Serralunga, en San Martín de los Andes, espectáculo invitado, en el 3ºFNTH.

Silencio en la noche de Alfredo Allende y Alfredo Castellani, en San Martín de los Andes, espectáculo invitado, en el 3ºFNTH.

Lo idéntico, la diferencia de Ernesto Martín Marcos, en San Martín de los Andes, dirección de Pablo Félix Villagra, en el 3ºFNTH.

Doña Jovita de Traslasierra, de y por José Luis Serrano, en San Martín de los Andes, en el 3ºFNTH.

Minga, obra colectiva, en San Martín de los Andes, Grupo Teatral La Zanata, de Buenos Aires, en el Festival Estival de Teatro.

Amorcitos, espectáculo de danza teatro, en San Martín de los Andes, dirección de Mecha Fernández y Rony Keselmande, en el Festival Estival de Teatro.

El momento antes de la acción, espectáculo de danza teatro, en San Martín de los Andes, Compañía de Sylvio Dufrayer, de Río de Janeiro, Brasil, en el Festival Estival de Teatro.

El pánico de Rafael Spregelburd, en Neuquén, Teatro del Medio.

23.344 de Lautaro Vilo, en Neuquén, Teatro del Medio, dirección Marcela Cánepa.

El líquido táctil de Daniel Veronese, en Neuquén, El Garage Arte Estudio Itinerante, dirección de Elsa Hernández.

La vuelta de la Pipistrela, grupo Los Unos y los Notros de Junín de los Andes.

Historias incoherentes, unipersonal de Gabriel Marconi.

La culeada, adaptación libre de un cuento de Humberto Bas por Grisel Nicolau, en Neuquén, unipersonal con Grisel Nicolau y la dirección de José Luis Valenzuela.

Miradas que matan, creación colectiva, en Neuquén, con Gustavo Azar, Lala Vega y Silvina Vega, dirección de Fernando Aragón.

Criaturas del aire de Lucía Laragione, en Neuquén, elenco de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con la dirección de Luciano Cáceres.

La máscara, rostros oscuros, versión de un cuento de Guy de Maupassant, en Neuquén, con la actuación de Marcelo Salleses y la dirección de Rosario Oxagaray.

Reciclado punto com, dirección José Bastidas, grupo Tren Ten de Neuquén.

La bella y la bestia, una historia de ensueño, dirección Silvia Ordóñez, grupo Teatro de la Angostura de Villa la Angostura.

Enamodiándonos dirección de Susana Mezzelani, grupo El Equipo.

Vivencia y Fantasía, coordinación de Raúl Toscani, compañía Galera Cirquen, de Neuquén.

La Varsovia de Patricia Suárez por un grupo de ex-alumnas de la Escuela Provincial de Bellas Artes.

La profunda naturaleza del animal, grupo Hueney de Zapala.

26/11. Se publica una solicitada firmada por Margarita Cristina Mancilla, en nombre de TENEAS, criticando la política cultural de la Secretaría de Cultura provincial, de la Dirección de Cultura Municipal y del representante del INT.

2006

Al actor de Enrique Buenaventura, poema leído por el doctor Alejandro Finzi en el Seminario “El teatro como signo: del texto a la puesta en escena”, dictado por el doctor Fernando de Toro, en la UNC, del 29 de mayo al 2 de junio. Este poema debía ser leído “cuando la ESBA tuviera su propio edificio”. Fue escrito en Neuquén. en 1996.

¿Estás ahí? de Javier Daulte, en San Martín de los Andes, Compañía Días de Gloria, de Buenos Aires, en el 7º Festival Estival de Teatro de San Martín de los Andes (7º FETSMA).

Coqueterías, espectáculo a la gorra, en San Martín de los Andes, Grupo Cokokoco, de Buenos Aires, en el 7º FETSMA.

Prima Opereta, espectáculo a la gorra, en San Martín de los Andes, Grupo La Pipetúa, de Buenos Aires, en el 7º FETSMA.

Grocoi, propuesta de danza teatro para mayores de 16 años de Sylvio Dufrayer, de Río de Janeiro, en San Martín de los Andes, en el 7º FETSMA.

Presentes-Ausentes, café concert, en San Martín de los Andes, Compañía Humo Negro, en el 7º FETSMA.

Arrabalera, mujeres que trabajan, en San Martín de los Andes, unipersonal de humor de Mónica Cabrera, en el 7º FETSMA.

Espalda pampa, obra colectiva, en San Martín de los Andes, Espalda Trup de Buenos Aires, en el 7º FETSMA.

El guapo y la gorda de José Ignacio Serralunga, en Neuquén, Grupo Claroscuro, dirección de Alicia Villaverde.

CRONOLOGIA DE LA ACTIVIDAD DEL CONJUNTO AMANCA Y	
fecha	acontecimiento
1940	22/04. Creación, de acuerdo a declaraciones de Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo, de los “Aficionados del Club Independiente” de Neuquén.
1940	22/05. Primera mención como conjunto vocacional del Club Independiente que actuó en el Cine Teatro Español, con dos obras cortas: <i>El sostén de la familia</i> , comedia en tres cuadros de Dhartes y Damel y <i>Monte con puerta</i> , un sainete en dos cuadros de Goicochea y Cordone. Son sus primeros integrantes: Dora L. de Marchessini, Carmen Gelonch, María Teresa García, Ana María Lelia Elissetche, Alfredo Lanza, José Manso, Valentín J. Argés, Nicasio A. Cavilla, Alberto Arcuri y Luis R. Cavilla. Como director aparece Angel Spinelli. En la primera Comisión Directiva aparecen como presidente Cavilla Sorondo; como vicepresidente, Valentín Arges, como secretario, Héctor M. Francavilla y en el resto de la misma: Ricardo A. Barbosa, Ricardo Rosa, Angel della Valentina, Lelia E. de Francavilla, Amalia Hernández y Mercedes Sánchez.
1940	12/10. <i>Los mirasoles</i> de Julio Sánchez Gardel, en el Cine Teatro Español, con la participación del poeta Juan Julián Lastra. El 11/09 ofrecen <i>El jardín de la vida</i> , comedia de Roberto L. Cayol. Ensayan en el sótano del Hotel Confluencia.
1941/3	El grupo se mantiene inactivo durante tres años.
1944	07/06. <i>La novia de los forasteros</i> de Pedro Eugenio Pico y <i>Amarrete</i> , comedia de C. P. Cabral en el Cine Teatro Español.
1944	12/07. <i>¡jettatore!</i> (dice “ <i>Gettatore</i> ”, en el programa de mano) de Gregorio de Laferrère, en el Cine Teatro Español, a beneficio de los necesitados de las provincias de Catamarca y La Rioja. Siguen apareciendo como “aficionados”.

1944	12/09. <i>¡Bendita seas!</i> de Alberto Novión. En ocasión del 40º aniversario de la ciudad de Neuquén.
1944	<i>Mocosita</i> de Armando Moock.
1945	Se inicia el conjunto con el nombre de “ Agrupación Artística Amancay ” y se desvincula del Club Independiente.
1945/ 1946	Desde mayo, por dos años , el conjunto emite un ciclo de radioteatro titulado “La novela de la semana”, los martes, miércoles y jueves, por la radio AM LU5 Radio Spléndid, de Neuquén, de la Red Argentina de Emisoras Spléndid (RADES) Se emiten: <i>Bendita seas</i> de Alberto Novión, <i>Ilusiones</i> ; <i>La mujer fuerte</i> y <i>El vuelo nupcial</i> de César Iglesias Paz; <i>Donde hubo fuego</i> de José González Castillo; <i>La propia obra</i> de César Iglesias Paz; <i>La tierra prometida</i> de Rafael García Ibáñez; <i>La mariposa de Shangai</i> ; <i>Creo en Dios</i> de Rafael García Ibáñez (adaptación de una película mexicana); <i>Cartas y cartas</i> , de Benito Lynch; <i>El hijo menor</i> ; <i>El rosario de mi madre</i> ; <i>Y ella... esperaba</i> ; <i>Lucía, la Federala</i> ; <i>Tempestad en las almas</i> , <i>La batalla de Argel</i> , <i>Muchacha italiana vino a casarse</i> , <i>Un mundo de veinte asientos</i> de Delia González Márquez, <i>El secreto de la gitana</i> de Luis Pozzo-Ardizzi, <i>Martín Fierro enamorado</i> de Rafael García Ibañez, <i>En familia</i> de Florencio Sánchez y <i>La conquista</i> . Esta experiencia no prosperó porque requería mucho trabajo de una manera continuada y constante.
1945	22/05. <i>No salgas esta noche</i> de Sixto Pondal Ríos y Carlos Alberto Olivari, en el cine teatro Español.
1945	11/08. <i>La luna en el pozo</i> de Armando Moock. (Éxito de la película del mismo nombre, de 1942). Un gran éxito.
1945	09/09. <i>La hermana Josefina</i> de Darthes y Damel, en el Cine Teatro Español, dirección de Adriano Morell
1945	12/10. <i>Porque sí</i> de Arnaldo M.G. Malfatti y Torcuato Insausti y <i>Cómo se hace un drama</i> , de José González Castillo.

1946	<i>Porque sí</i> de S.P.Ríos y C.A. Olivari y <i>Somos dueños del mundo</i> de Alcira Olivé, dirección de Eduardo Lhande (Cavilla Sorondo)
1947	<i>Los maridos engañan de 7 a 9</i> de Sixto Pondal Ríos y Carlos Alberto Olivari. Aquí aparecen como "Compañía Neuquina de Comedias"
1947	<i>La propia obra</i> de César Iglesias Paz (1920) en el Cine Teatro Español
1947	<i>Manuel García</i> de Darthes y Damel
1949	09. Se presentan en los festejos de la Semana de Neuquén, del Ciclo del Sur Argentino, auspiciada por el Instituto Tecnológico del Sur, en Bahía Blanca, con <i>La propia obra</i> , de César Iglesias Paz. Dirección de Eduardo Lhande (Cavilla Sorondo).
1950	30/01. <i>La propia obra</i> de César Iglesias Paz, participando en el II Certamen Nacional de Teatros Vocacionales en el Teatro Presidente Alvear de la Capital Federal, en representación del Territorio.
1952	<i>La luna en el pozo</i> de Armando Moock, obteniendo el Tercer Premio de Comedia en el III Certamen Nacional de Teatros Vocacionales. Se sigue representando en 1953
1953	<i>El príncipe heredero</i> de Julio Sánchez Gardel, obteniendo el primer premio de la VIII Zona Sur del Certamen Nacional de Teatro, en el Teatro Municipal "17 de Octubre" de Bahía Blanca, en el que concursan los más destacados conjuntos provinciales, dir. Este premio les permitió presentarse en la Muestra Nacional, en Buenos Aires, en el Teatro Nacional Cervantes, en 1954.
1954	03. Se presentaron con <i>La luna en el pozo</i> en la IV Muestra Nacional de Arte Dramático del Interior, en el Teatro Nacional Cervantes, en la Capital Federal, obteniendo el primer premio.

1954	<p>10/09. <i>Pehuén Mapu (Tierra de la Araucaria)</i>, tragedia esotérica del Neuquén de Gregorio Alvarez, con la participación de cuatro bailarines del cuerpo estable del Teatro Colón, con una danza creada por Navarro y una conferencia explicativa previa del autor. Se presenta como una <i>ilustración teatral</i>, en la Semana Cultural realizada para conmemorar el 50 aniversario de la capitalidad de Neuquén. En esa semana se ofreció <i>El zoo de cristal</i> de Tennessee Williams por la compañía de Carilla e Ilda Suárez en el mismo salón de la Cooperadora Conrado Villegas, donde el grupo construyó el escenario, con dos camarines y baños y un sofisticado tablero de control de luces construido por técnicos del teatro "La Máscara", de Buenos Aires. Se compraron 200 sillas, que se retapizaron, todo gracias a créditos otorgados por tres bancos. En este año se incorporan Evaristo Giménez, Elsa Marchessini, Horacio Tarifeño, Irma Escobar, Antonia Figueira y Amanda Halisky, entre otros.</p>
1955	<p>11. <i>Una libra de carne</i> de Agustín Cuzzani, estrenada el año anterior en Buenos Aires, dirección de Norberto Manzanos del Teatro Argentino Florencio Sánchez de la localidad de Rojas, Provincia de Buenos Aires. También se trajo al actor Luis A. Garrido, de la Capital Federal, para que interpretara al protagonista Elías Belúver. Gran éxito, con tres meses de presentaciones como "Teatro Independiente de Neuquén". 45 funciones. La dirección general es de Cavilla Sorondo. Fue un gran esfuerzo para todo el grupo con cerca de 40 actores. Ingresan Pérez Ulloa, Guillermo Murphy, Oscar Pablo Gaviglio, Arturo Pérez, Roberto Ferrer, Jorge Edelman, Alicia Figueira y Jorge Fernández Garro. Este mismo año presentan <i>La importancia de llamarse Ernesto</i>, de Oscar Wilde, <i>Mi querida Ruth</i> de Norman Krasna y <i>El alma del hombre honrado</i> de Francisco Defilippis Novoa.</p>
1956	<p>03. <i>Porque sí (tres actos)</i> de Arnaldo M.G. Malfatti y Torcuato Insausti, dirección Nicasio Cavilla</p>

1956	<i>Los conquistadores del desierto</i> de Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo, en la ciudad de General Roca, Río Negro. Dirección: Angel Santagostino, Dirección General: Nicasio Cavilla. Como <i>Regisseur</i> Roberto Ferrer.
1956	<i>Frenesí</i> de Tennessee Williams, con la actuación especial de Mecha Ortiz. Gran fracaso de esta empresa. La actriz estuvo en Neuquén sólo dos meses.
1956	<i>La luz que se apaga</i> guiñol policial victoriano de Patrick Hamilton (<i>Luz de gas</i> , 1938). Dirección Mario Legan.
1957	Este año, la Dirección Nacional de Turismo los envía, en la temporada turística, a San Carlos de Bariloche, donde estrenan <i>Un día de octubre</i> del autor expresionista alemán Georg Kaiser, <i>La luz que se apaga</i> de Patrick Hamilton y <i>Como se hace un drama</i> de José González Castillo. Allí conocen a Emilio Saraco quien luego se trasladará a Neuquén para hacerse cargo de la Dirección de la Escuela Superior de Bellas Artes. La dirección es de Mario Legan y Cavilla Sorondo. En esta oportunidad se presentan, definitivamente, como “Teatro Libre del Neuquén” .
1957/ 1959	<i>Ha llegado un inspector</i> (1945) de John Boynton Priestley, dirección de Mario Legan. Un gran éxito que se representa en Chos Malal, San Martín de los Andes, Junín de los Andes, Centenario, Zapala y General Roca. 40 funciones. Cavilla Sorondo debe dejar el grupo por sus funciones públicas.
1958	<i>Esquina peligrosa</i> (1932) de J. B. Priestley y, en 1959, <i>Un tal Judas</i> de Claude-André Puget y Pierre Bost.
1960	05. <i>Los expedientes (tres actos)</i> de Marco Denevi, presentada en la Selección Zonal de Teatros Vocacionales, en San Carlos de Bariloche, con la dirección de Alfredo Sadhi y luego en el teatro Cómico de Buenos Aires, en la Muestra Nacional de Teatros Independientes. Mencionado por Luis Ordaz.

1963	09. <i>Un amante en la ciudad</i> de Ezio D'Errico (teatro del absurdo), con la dirección de José Roque Digiglio, que había actuado en Buenos Aires con María Luisa Robledo y como asistente de dirección de Julio Ruffo y Roberto Durán.
1965/ 1966	El conjunto se presenta como " Grupo Amancay-Teatro Libre del Neuquén-XXV Temporada ", en la Cooperadora Conrado Villegas, en un espectáculo con tres obras cortas: 1) <i>Lo que tú quieras</i> , comedia en un acto de S. y J. Alvarez Quinteros; 2) <i>La voz</i> , drama en un acto, en dos partes, de Carl Erik Soya y 3) <i>El fin del comienzo</i> , un acto de Sean O'Casey, dirección de Juan José Ross

Directores: Nicasio A. Cavilla Sorondo (también como Eduardo Lhande), Adriano Morell, Mario Legan, Norberto Manzanos, Alfredo Sadhi, José Roque Digiglio, Juan José Ross.

Actores y ayudantes en general: Dora L. de Marchesini, Carmen Gelonch, María Teresa García, Lelia Elissetche de Francavilla, Alfredo Lanza, José Manso, Valentín J. Argés, Nicasio A. Cavilla, Alberto Arcuri, Luis R. Cavilla, Chola García del Vai, Héctor A. Francavilla, Angel Spinelli, Juan Aníbal Monez Ruiz, Angel Della Valentina, Evaristo E. Giménez, Ricardo Rosa, Sofía Pacheco Vidal, Antonia Giménez, Jorge Edelman, Elsa Marchesini, Guillermo Murphy, Amalia Hernández, Alicia Figueira de Murphy, Arturo Pérez, Angel Pérez Ulloa, Elsa C. Tapia, Mecha Sánchez Defilippis, Ketty Uniken, Laura Camilli, Irma Zulema Escobar (Nancy Douglas), Horacio Tarifeño, Carlos Luna, Leticia Marpez, Jorge Rocha, Mariano Beltrán, Clara Ríos, Amanda Rey, Dardo Nelson, Angel Irazú, Berto Nisa, Silvia del Solar, Alfredo de Martin, Graciela Lavallo, Susana Bell, Arturo Echaves, Ricardo Lanfier, Liliana González, Eduardo Lhande, Carolina Marques, Amanda Vilmar, Haydeé Moyano, Luis Garrido, Roberto Jorge Ferrer, María Elvira Cabrera, Ana María Elissetche, Irma Escobar, Antonia Figueiras, María Elena Gómez, Amanda Haliski, Alfredo Busto, Oscar P. Gaviglio, Mario Legan, Darío E. Muñoz, Roberto Recio, Marta Doncel, Senen Carretero, Silvia Vidal, Jorge Poli, Alfredo Cortés, María Evrat, Darío Altomaro, Norman Portanko, José Digiglio, Ernesto Sotomayor, Lidia Gómez, Jorge Capellán, Cecilia Lizasoain, Alicia Pifarré, Lucio Espíndola, Elsa Vallejos, Amanda Cárdenas, María Elena López, Jorge Ruini, Jorge Fernández Garro, Gloria Napal, Aurora Acosta, Julio Pastor, Altemir, Olano, de Martini, Flores.

ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA NEUQUINA

Fecha redacción o edición	Fecha puesta en escena	Título de la obra	Autor	Comentarios y premios
1* 1899	s/f	<i>El huinca blanco</i> , drama en prosa en cuatro actos	Olascoaga, Manuel José	1º obra neuquina encon- No estre.
2* 1903	s/f	<i>Facundo</i> , drama en verso en cuatro actos	Olascoaga, Manuel José	Idem ant. No estre.
3 s/f	s/f	<i>Patria</i> , drama en verso, en cuatro actos	Olascoaga, Manuel José	Idem ant. No estre.
4 s/f	s/f	<i>El gran reformador</i> , comedia en dos actos	Olascoaga, Manuel José	Idem ant. No estre.
5 s/f	s/f	<i>Crispín</i> , comedia en un acto	Olascoaga, Manuel José	Idem ant. No estre.
6 s/f	s/f	<i>El gobierno de los locos</i> , comedia en dos actos	Olascoaga, Manuel José	Idem ant. No estre.
7 1930 circa	1930?	El sueño del Dr. Jark	Fava, José-Mailhet, Luis D.	Men por G. Alvarez No edit/no estre.
8*1953	1954	Pehuen Mapu	Álvarez, Gregorio	Gran presentación
9*1964	s/f	Baigorrita	Álvarez, Gregorio	No estre.

10*1970	1970/02/05	Una noche con el Sr. Magnus & Hijos	Monti, Ricardo (autor porteño)	Estreno nac. de este reconocido autor
11*1980	1980	Gaspar ha vuelto	Pennini, Gerardo L.	Selecc. en Mendoza
12 1981	1981	Chau, Felisa	Sacoccia, Hugo Luis	No edit.
13*1982	1982	El palo enjabonado	Pennini, Gerardo L.	Premiada en Francia
14 1983	1983	La primera confesión	Sacoccia, Hugo Luis	No edit./no estre.
15 1983	1983	Cuando la vida es otoño	Sacoccia, Hugo Luis	No edit.
16 1983	1983	Heroica de Buenos Aires	Dragún, Osvaldo	Estreno nacional
<i>1984 Se radica en la ciudad de Neuquén el dramaturgo cordobés Alejandro Finzi</i>				
17*1984	1984	Yo te protegeré	Massa, Daniel José	No edit.
18 1984	1984	La torre de Babel	Sacoccia, Hugo L.	No edit.
19 1984	1984	Argentina, ¿Dove Stai?	Sacoccia, Hugo L.	No edit.
20 1984	1984	La señorita Margarita	Castelo, Oscar	Adap. de C. Ataive
21 1984	s/f	Una noche en el zanjón	Bonacorso, Felipe	No edit/no estre
22 1984	s/f	La Pasto Verde	Erickson, Haydee	Semimontada
23 1984	s/f	Giros y rodadas de dos cubiertas	García Hortelano, Francisco	No edit/no estre
24 1984	s/f	Salvemos la manzana	Marrazzo, Pascual	No edit. DeCipolletti
25 1984	1987 en Zap.	Mi amigo Pedro	Marrazzo, Pascual	No edit. DeCipolletti
26*1985	1985	El Gran Guiñol	Pennini, Gerardo L.	No edit. En Zapala

27*1985	1985	Un animal de costumbre	Massa, Daniel José	No edit.
28*1985	s/f	Todo, todo se olvida	Castelo, Oscar	No edit./no estre.
29 1985	s/f	La puerta	de la Fuente, Juan José	No edit.
30 1985	s/f	La decisión	Ordoñez, Marcela	No edit.
31 1985	s/f	Un paisano de ley	Reserva indígena de Colli Pilli	No edit.
32 1985	s/f	Salvemos a doña Naturaleza	Rey, Graciela	No edit.
33*1985	1982-83	Viejos hospitales	Finzi, Alejandro	Premio en Metz (Fr)
34 1985	1997	Espanoles en Patagonia	Finzi, Alejandro	
35 1985	s/f	Barcelona, 1922	Finzi, Alejandro	
36 1985	s/f	Detrás de la botella	Grupo Juvenil del barrio Don Bosco	No edit.
37 1986	s/f	De punta en blanco	Garrafa, María Emilia	No edit/no estre
38*1986	1989	Aguirre,el marañón o la leyenda de El Dorado	Finzi, Alejandro	Publicado por el FEN en 1994
39 1986-87	1987	Buscando raíces, buscando petróleo	Cresto, Florencia	No edit.
40 1986-87	s/f	Ud. nos eligió	Gader, Reinaldo	Junín de los Andes
41 1986-87	s/f	El fotógrafo genial	Gader, Reinaldo	Id

42 1986-87	s/f	Juguetes	Gader, Reinaldo	Id
43*1987	¿?	Vida y obra de Juan Benigar (memoria cantada)	Herrera, Carlos Horacio-Bollea, José Luis	Premio Federal Humanidades de la Fundación CN Ahorro y Seguro
44*1988	1990	Molino rojo o un camino alto y desierto (orig, "Canto del cisne)	Finzi, Alejandro	Córdoba, Alción. 1990.
45*1988	s/f	Sin adiós	Herrera, Carlos Horacio	No edit/no estrenada
46*1988	1989	Los pehuenes no se trasplantan	Mas, Dansaiel José	Selecc. en el Concurso de dramaturgia de la Fund. del BP Neuquén
47*1989	1994	Benigar	Finzi, Alejandro	FEN, 1994.
48*1990	1993	Camino de cornisa	Finzi, Alejandro	UNC, 1993.
49 1990	1990	Con perdón de Shakespeare	Pennini, Gerardo L.	
50 1990	1990	Vodka, Saxo y Huevos Fritos	Pennini, Gerardo L.	
51*1991	1998	La isla del fin del siglo	Finzi, Alejandro	FEN, 1998.
52*1992	1992	Albatri (ópera de calle)	Finzi, Alejandro y otros	
53*1993	1993	Martín Bresler	Finzi, Alejandro	UNC,1993.

54*1993	1997	Chaneton	Finzi, Alejandro	AMEJVI, 1997
55 1995	s/f	¿Quién va a mi espalda?	Olmos, Juan Homero	No edit/no estrenada
56 1995	s/f	Atrapadas	Nieto, Silvia	No edit/no estrenada
57 1995	s/f	De camino	Parada, Marcelino	No edit/no estrenada
58 1995	s/f	Querida niñez	León, Marcela	No edit/no estrenada
59 1995	s/f	Paró el viento, quizás caiga una helada, nada más	Santanera, Javier	No edit/no estrenada
60*1996	1996	Bairoletto y Germinal	Finzi, Alejandro	ENTER, 1995
61*1997	2003	La piel o la vía alterna del complemento	Finzi, Alejandro	INT, 2003
62 1998	s/f	A la neuquina le pica la multitrocha	Sarhan, Oscar	No edit/no estrenada
63*1998	1998	El secreto de la isla Huemul	Finzi, Alejandro	
64*1998	2000 (estrenada en la Cap. Federal)	Moreno	Flynn, Alejandro	Premiado por Neuquén en el 1º Concurso Nac. de Obras de Teatro 1998 del INT
65 1998	s/f	Final en Burgess Farm	Flynn, Alejandro	No edit/no estrenada
66 1999	1999	Los caballos del verano	Pennini, Gerardo Leonardo	Premio Fondo Editorial Neuquino
67 1999	1999	Llamas en palabras	Pennini, Gerardo	

68 1999	s/f	La calesita	González, Flavio	No edit/no estrenada
69*1999	1999	Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint Exupéry	Finzi, Alejandro	El Apuntador, 2004
70*2000	2000	Voto y madrugó	Finzi, Alejandro	
71*2000	2000	Cruz del Sur	Finzi, Alejandro	
72*2000	2000	Extrañas cosas suceden en Tebas	Pennini, Gerardo Leonardo	En San Martín de los Andes por "Tribu Salvaje"
73*2000	2000	Preludios y aplazos (en colab.)	Pennini, Gerardo L.	Idem anterior.
74*2000	s/f	Improvisaciones sobre Salomé	Pennini, Gerardo L.	
75*2000	s/f	Vamos a matar a Manuel	Pennini, Gerardo L.	
76*2000	s/f	Un cielorraso lleno de rabanitos	Pennini, Gerardo L.	
77*2000	s/f	Gaspar ha vuelto	Pennini, G. L.	
78*2000	1985	Modelos de madre, para recortar y armar	Sacoccia, Hugo Luis	Editado por el INT
79*2000	1985	Pioneros	Sacoccia, Hugo Luis	Editado por el INT
80*2000	1992	¿Mi pueblo dónde está?	Sacoccia, Hugo Luis	Editado por el INT
81 2000	s/f	Yo, de tu brazo	Giustincich, Luis y María Lara Acosta	No editada

82	2000	Autómatas	Bastidas, José (chino)	Muy representada
83	2000	Televisio Show	Bastidas, José (chino)	No estre/no edit
84*	2001	La gota que horada la piedra	Merelli, Cristina	Teatro de Humor
85*	2001	¡En krill te conviertas!	Senin, Carlos y Neri, Omar	Teatro de Humor, en Zapala
86*	2001	Cuarto pasillo, segunda a la derecha	Carrera, Clara	Teatro de Humor, en Zapala
87	2001-2002	Guapos...eran los de antes	Villaverde, Alicia	Premiada en 2002
88*	2002	La larga noche (estrenada como "La noche devora a sus hijos")	Veronese, Daniel (Autor porteño)	Estrenada en Neuquén por el grupo "Después de Todo"
89*	2002	Anais cero dos	Pennini, Gerardo L.	"Naciendo Teatro desde el Sur"
90*	2002	De mujeres, uvas y poesía	Pennini, Gerardo L. y Lili Muñoz	"Naciendo Teatro desde el Sur"
91*	2002	Como diría Jauretche	Pennini, Gerardo L	
92*	2002	El guardián	Lacava, Juan Ángel	Idem "Naciendo..."
93*	2002	Herencia de sangre	Espíndola, Amancay	En la ESBA
94*	2002	Humo de leña verde	Merelli, Cristina y Sacoccia, Hugo Luis	Teatro por la Identidad
95*	2003	Saratoga Box	Saez, Luis Alberto	Teatro de Humor.

96*2003	2003	Es tan fea que le duele la cara	Barchilón, Ariel	Teatro de Humor.
97*2003	2003	Barajar y dar de nuevo	Camiletti, Stela y Sorrentino, Adela	Teatro de Humor.
98*2003	2003	La mezcladora	Marán, Marcelo	Teatro de Humor.
99*2003	2003	Plaza criolla	Sabatini, Néstor	Teatro de Humor.
100*2003	2003	La vuelta de la pipistrela	Coton, Laura	Teatro de Humor.
101*2003	2003	El espíritu de la fiera	Mayol, Víctor	Teatro del Histrión
102*2004	2005	Mazzocchi	Finzi, Alejandro	
103*2004	s/f	El león y nosotros	Flynn, Alejandro	No estre/no edit
104*2004	s/f	El niño travieso	Finzi, Alejandro	No estre/no edit.
105*2004	2004	Travesía en el espejo	Mayol, Víctor	Teatro del Histrión
106*2004	2004	La paradoja del laberinto	Mayol, Víctor	Teatro del Histrión
107*2005	s/f	Sueño, Carmelinda	Finzi, Alejandro	Estrenado en Córd.
108 2005	2005	El guapo y la gorda	Serralunga, Ignacio	Teatro de Humor.
109 2005	2005	23.344	Vilo, Lautaro	Premio Centro Cultural Ricardo Rojas
110 2005	2005	Miradas que matan	Aragón, Fernando-Azar, Gustavo y Vega, Lala	

FUENTES PRIMARIAS

Archivos, publicaciones periódicas, publicaciones inéditas, trabajos colectivos y entrevistas complementarias

Agradecemos especialmente a Ana María Alonso y Lucila Vega, del Archivo del diario Río Negro, de General Roca

Altomaro, Darío (2005): *Entrevista personal*, Neuquén.

Amore, Salvador H. (1994): *A lo francotiradores. De lo regional a lo universal. Ensayo de teatro*, Neuquén, mecanografiado.

Argat, Mario (2001). *Entrevista personal*, Zapala.

Bono, Juan (1974): *Entrevista personal*, Neuquén. Publicada en *Río Negro*, 29/03/74.

Bruce, Ricardo colaboró en el ordenamiento de los últimos Encuentros Provinciales de Teatro.

Cavilla Sorondo, Nicasio Arsenio *Diario personal* dado a conocer por Alicia Figueira en julio del 2004, para el **Primer Taller sobre Historia del Teatro Neuquino**.

Diario "Clarín", Buenos Aires.

Diario "El diario del Neuquén", Neuquén, 1990

Diario "La Mañana del Sur", Neuquén, 1996

Diario "La Provincia" (1954), *Anuario especial del cincuentenario*, Neuquén.

Diario "Sur Argentino", Neuquén, 1967

Diario "La Mañana de Neuquén", Neuquén.

Figueira, Alicia (2004), *Entrevista personal*, Neuquén.

- Garodnik, Sara (2001): *Seis mujeres. Detenidas desaparecidas en Neuquén*, Neuquén, mecanografiado.
- Giustincich, Luis (2000): *Una historia del Teatro del Bajo*, Neuquén, mecanografiado.
- Grimberg, Kune y Giménez, Evaristo (1970): *Cronología del teatro neuquino*; Neuquén, mecanografiado.
- Hassler, Elba (2001). *Entrevista personal*, San Martín de los Andes.
- Lizasoain, Cecilia (2005). *Entrevista personal*, Neuquén.
- Mayol, Víctor (Javier Fernández) (2005). *Entrevista personal*, Neuquén.
- Neumann, Otto Max (editor) (1954): *50 años- Neuquén. Album conmemorativo*, Neuquén.
- Neumann, Otto Max (editor) (1949): *9 lustros, Album conmemorativo*, Neuquén.
- Pavis, Patrice: Opinión sobre *La Isla del fin del siglo*, de Alejandro Finzi, provista por el autor.
- Pérez, Arturo (2004-06): *Varias investigaciones y contribuciones sobre el teatro de la ciudad de Neuquén*.
- Periódico “*Neuquén*”, editado por José Cámpora, 1893-1897, Chos Malal.
- Periódico y diario “*Neuquén*”, editado por Abel Chaneton, Neuquén, 1912
- Periódico y diario “*Río Negro*”, editado por Fernando Rajneri, General Roca, 1912
- Portanko, Norman (2000), reportaje en el diario “*Río Negro*”.
- Primer Taller sobre Historia del Teatro Neuquino**, realizado en la Universidad Nacional del Comahue en el 2004, dictado por Osvaldo Calafati e integrado por Juan Saraco, Jorge Della Valentina, Arturo Pérez y Héctor Pauleti (que editaron un DVD con fotos históricas) y Manuel Díaz, Elsa Naveiro, Elsa Kristensen, Vilma González, Esther

González y Rosa Pedranti, con la organización de Beatriz Aranda y Vilma González de la Secretaría de Postgrado de la UNC.

Procopiuk, Carlos (2001): Entrevista personal, Neuquén.

Revista "*Arte y cultura patagónica*", Neuquén, Año 1, Nº 0, agosto 2000.

Sacoccia, Hugo Luis (1989): *El teatro en el Neuquén*, Zapala, mecanografiado.

Toscani, Raúl (2005). *Entrevista personal*, Neuquén.

Villaverde, Alicia (2002). *Entrevista personal*, Neuquén.

Además, se han utilizado programas de mano, carteles, fotos, currículums e informes especiales solicitados a los interesados o facilitados por el Instituto Nacional del Teatro, la Biblioteca Teatral Hueney, el Registro Neuquén de Argentores, el Archivo Histórico Provincial y el Archivo de la Municipalidad de la Ciudad de Neuquén.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2001): *Diccionario de los argentinos*, Buenos Aires, La Página.
- AAVV (2002): *Enciclopedia visual de la Argentina*, Buenos Aires, Clarín, 3 tomos.
- Adorno, Th. W.- Horkheimer, M. (1969): *La sociedad. Lecciones de sociología*; Buenos Aires, Proteo.
- Alvarez, Gregorio (1988): *Neuquén. Su historia, geografía y toponimia*, Buenos Aires, Imprenta del Congreso de la Nación, tomo V.
- Amore, Salvador H. (2001): Teatro. De lo regional a lo universal (o una de francotiradores), en Godoy Manriquez, Carlos J. (dir.): *El gran libro de la Provincia del Neuquén; Neuquén*, Milenio Ediciones, tomo II, pp. 1041-1083.
- Anónimo (1999): *Romancero*, Barcelona, Folio.
- Aranda, Raúl N. (2004): *Vientos de una historia. La historia de la ciudad desde una mirada social: Neuquén 1904-2004; Neuquén*. (video).
- Aufgang, Lidia G. (1989): *Las puebladas: dos casos de protesta social: Cipolletti y Casilda*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Avellaneda, Andrés 1986 *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*, Buenos Aires, EUDEBA.

- Avellaneda, Andrés 1986 *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/2*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Barei, Silvia N. (1990): *El teatro argentino en la perspectiva de un regionalismo crítico*, Buenos Aires, II Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano.
- Blanco, Graciela (2001): *Gregorio Álvarez y la revista "Neuquenia": un intento de conciliar la tradición indígena y la hispanocriolla en el Norte de la Patagonia*; Revista de Estudios Trasandinos, N° 5, 1º semestre, Santiago de Chile. pp-291-344.
- Brates, Vivian (1989) *Teatro y censura en la Argentina*, Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano: *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, Galerna/Lemcke Verlag, 219-240.
- Breyer, Gastón A.(1968): *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Bustos Fernández, María Amelia (comp.) (1996): *La literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario en la frontera*; Neuquén, EDUCO.
- Bustos Fernández, María Amelia (1994): *Alejandro Finzi: hacia un teatro poético*, en Revista de Lengua y Literatura, Dep. de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNC, Año 8, N° 15-16, noviembre, pp 41-46.
- Calafati, Osvaldo (1970): *Una crítica desesperada y grotesca a la sociedad 'concentracionaria'*, Río Negro, 10/05/70, pág. 13.
- Calafati, Osvaldo (1999): *Algunas reflexiones sobre la industria cultural*, ponencia presentada en el Primer Encuentro del Comahue sobre Cultura, Sociedad y Política, 24 al 27 de noviembre, en la Universidad Nacional del Comahue.
- Calafati, Osvaldo (2005): *Hacia un modelo general de los campos culturales, con especial aplicación a la historia del teatro*;

- ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, realizado en Buenos Aires, del 2 al 6 de agosto del 2005.
- Calafati, Osvaldo (2009): *Neuquén, de "Terra incognita" a espacio globalizado*: ponencia presentada en las Primeras Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina, realizadas en Neuquén, el 12 de octubre del 2009.
- Calafati, Osvaldo (2009): *Sobre la situación del campo cultural patagónico*; ponencia presentada en las Primeras Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina, realizadas en Neuquén, el 12 de octubre del 2009.
- Calafati, Osvaldo (2009): *Reflexiones sobre la historia del teatro de Neuquén*; ponencia presentada en las Primeras Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina, realizadas en Neuquén, el 12 de octubre del 2009.
- Calafati, Osvaldo (2010): *El conjunto teatral Amancay: más de veinte años de teatro neuquino*; ponencia presentada en el XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, realizado en Buenos Aires, del 3 al 7 de agosto del 2010.
- Costa, Ricardo (2007): *Un referente fundacional. Las letras neuquinas (período 1981-2005) y su (in)transferencia al campo educativo*, Buenos Aires, El Suri Porfiado Ediciones.
- del Río, Azucena (1999): *Las actividades teatrales en San Martín de los Andes. Sus comienzos*, en *El libro de los 100 años. Libro del Centenario de San Martín de los Andes 1898-1998*. San Martín de los Andes, Austral Visión. pp. 323-329.
- De Toro, Fernando (1992): *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna, 3º edición.
- Diago, Nel (2000): Buenos Aires: la crisis teatral de los '30; Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Itinerarios del teatro*

- latinoamericano*; Buenos Aires, Galerna, FFL-UBA, Fundación Roberto Arlt, 215-222.
- Dieterich, Genoveva (1995): *Diccionario del teatro*; Madrid, Alianza.
- Echenique, José (2003): *Conflictos sociales en el Alto Valle de Río Negro y Neuquén (1966-1976)*; Informe de Avance, Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.
- Edelman, Angel (1991): *Primera historia de Neuquén. Recuerdos territorianos*, Buenos Aires, Plus Ultra, reedición.
- Fanese, Griselda (2003): *Teatro y prensa en el Neuquén de los '80. El Teatro del Bajo*. II Jornadas Patagónicas de Estudios Latinoamericanos, Neuquén.
- Favaro, Orietta (coord.) (2005): *Sujetos sociales y política. Historia reciente de la Norpatagonia Argentina*, Buenos Aires, La Colmena.
- Fernández, Sonia y Manara, Carla G.(1995):Hacia la formación de la burguesía neuquina, 1904-1930; *Revista de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, N°5, mayo,185-206.*
- Finzi, Alejandro (1997): Cien años de teatro en Neuquén; *La revista de CALF, AñoXIX, N° 207, enero, 28.*
- Finzi, Alejandro (2003): Prólogo a *De escénicas y partidas*; Buenos Aires, INT.
- Foppa, Tito Livio -Argentores- (1962): *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis.
- GEHiSo (2004). Masés, Enrique-Gentile, María Beatriz y Rafart, Gabriel (dirs.) *Neuquén, 100 años de historia*, General Roca.
- Gotlip, Alelí (1999): *Neuquén: los comienzos de una literatura. 1904-1930*, Neuquén.
- Gotlip, Alelí (2001): *El radioteatro. Jorge Edelman, un relato de vida*; Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

- Golluscio de Montoya, Eva (1996): *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910)*, Otawwa, Canadá, Girol Books.
- Graham Jones, Jean (2000): *Magnus, a los (casi) 30 años*; Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo (Teatro iberoamericano y argentino)*, Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Fundación Roberto Arlt, pp. 143-149.
- Hacker, Jorge (2001): *Teatro penitenciario. Una experiencia solidaria*; Picadero, revista del INT, N° 03, febrero/marzo 2001, pp.12-13.
- Iriondo, Liliana (coord.) (1998): La dramaturgia en las provincias, Pellettieri, Osvaldo y Rovner, Eduardo (eds.): *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*, Buenos Aires, Galerna, GETEA-CITI, 51-82.
- Jay, Martín (2003): *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires, Paidós.
- Jeanson, Francis (1958): *Sartre, por él mismo*; México. Compañía General de Ediciones.
- Lator, Carlos (2004): *La visión de Olascoaga aún impacta*; diario Río Negro, 04/08/2004, pág.5 del suplemento sobre Chos Malal.
- Lemos, Martín F.(1965): *El desarrollo de los teatros filodramáticos*; Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Macchi de Barión, Ana María (1984): *Rol de la ciudad de Neuquén en la evolución de la pauta de asentamiento del Alto Valle*, Neuquén, UNC, Tesis de Licenciatura.
- Maida de Minolfi, Esther L.(1983): *El pensamiento de José Manuel Olascoaga y su vigencia actual*; AAVV: Neuquén. Un siglo de historia: imágenes y perspectivas, Neuquén; UNC, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades y CALF.

- Manrupe, Raúl-Portela, María Alejandra (1995): *Un diccionario de films argentinos*; Buenos Aires, Corregidor.
- Marco, Susana-Posadas, Abel-Speroni, Marta y Vignolo, Griselda (1974): *Teoría del género chico criollo*; Buenos Aires, EUDEBA.
- Masés, Enrique H.-Frapiccini, Alina- Rafart, Gabriel-Lvovich, Daniel (1994): *El mundo del trabajo. Neuquén 1884-1930*; G.E.Hi.So., Neuquén.
- Masés, Enrique Hugo-Rafart, Carlos Gabriel-Lvovich, Daniel-Quintar, Juan Claudio (1998): *El mundo del trabajo en Neuquén 1930/1970*; EDUCO, Neuquén.
- Masés, Enrique H. (1995): La cultura de los sectores populares y la perspectiva regional. El caso del Territorio del Neuquén 1880-1930. Algunas reflexiones teórico-metodológicas; *Revista de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, N°5, mayo, 255-262.*
- Mosejko de Costa, Danuta Teresa (1994): *La manipulación en el relato indigenista*; Buenos Aires, Edicial.
- Olascoaga, Manuel J. (hijo) (1911): *Datos biográficos del coronel Manuel J. Olascoaga según sus propias anotaciones*; Buenos Aires, Imprenta P.J. Ravina y Cía.
- Ordaz, Luis-Freire, Susana (1999): *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*; Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Palacios, Marta Susana- Paris, Norma (1993): *Municipio y sectores dirigentes: el caso Cutral C6 (1933-1955)*, en Bandieri, Susana-Favaro, Orietta-Morinelli, Marta-Rodríguez, Susana-Varela, Gladys y otros: *Historia de Neuquén*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Palermo, Vicente (1988): *Neuquén: la creación de una sociedad*; Buenos Aires, CEDAL.

- Pavis, Patrice (1983): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*; Barcelona, Paidós.
- Pavis, Patrice (1994): *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- Pellettieri, Osvaldo (1997): *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2001): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*; Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Volumen V.
- Pellettieri, Osvaldo (2002): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*; Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Volumen II.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2005): *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*; Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional del Teatro, Volumen I.
- Polito Belmonte, Santiago (1998): *José Roque Digiglio: un hombre de teatro*; en Finzi, Alejandro: *La isla del fin del siglo*; Neuquén; Fondo Editorial Neuquino, 1998, pp. 7-12.
- Polito Belmonte, Santiago (2002): *Cómo se divertían los neuquinos*; Neuquén por siempre Neuquén, Año 4, Nº 15, septiembre/octubre, Tercera entrega, pp. 6-11.
- Polito Belmonte, Santiago (2004): *José Digiglio merece ser cálidamente recordado*; carta de lector en el diario Río Negro, del 28/02/2004, pp. 12.
- Prislei, Leticia (dir.) (2001): *Pasiones sureñas. Prensa, cultura y política en la frontera norpatagónica (1884-1946)*; Buenos Aires, Entrepasados/Prometeo Libros.
- Propato, Cecilia (2000): *Neuquén. El teatro en la capital y sus alrededores*, en Tahan, Halima (ed.) (2000): pp. 187-197.
- Quintar, Juan (1998): *El Choconazo*; Neuquén, EDUCO.

- Rafart, Gabriel-Quintar, Juan-Camino Vela, Francisco (comp.) (2004): *20 años de democracia en Río Negro y Neuquén*; Neuquén, EDUCO.
- Raone, Juan Mario (1963): *Neuquén. La provincia de los grandes lagos*, Bahía Blanca.
- Rela, Walter (1960): *Contribución a la bibliografía del teatro chileno 1804-1960*, Montevideo, Universidad de la República.
- Saade, Alesio Miguel (1986): *Cutral Có. Tiempos de viento, arena y sed (Mis recuerdos. 1933-1958)*, Bahía Blanca, Ed. Encestando.
- Sagaseta, Julia Elena (1995): *Las nuevas propuestas teatrales; Espacios*, UBA, diciembre, N°17, pp.29-32.
- Schneier-Madanes, Graciela (dir.) (1998): *Patagonia. Una tormenta de imaginario*, Buenos Aires, Edicial.
- Seibel, Beatriz (1985): *El teatro "bárbaro" del interior*; Buenos Aires, Ediciones La Pluma.
- Sommi, Luis (1946): *Neuquén. Vida de los presos políticos*; Buenos Aires, Partenón.
- Steiner, George (1970): *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila.
- Tahan, Halima (ed.) (2000): *Escenas interiores. Teatro argentino*; Buenos Aires, Artes del Sur/INT.
- Taranda, Demetrio (1992): *Papel del Estado y del capital británico en el proceso de constitución de la matriz productiva del Alto Valle de Río Negro y Neuquén*, *Revista de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue*, N°3, noviembre, 181-206.
- Taranda, Demetrio (2004): *De la democracia esperada a la democracia construída en Neuquén*; en Rafart, Gabriel-Quintar, Juan-Camino Vela, Francisco (comp.) (2004); pp. 269-299.

- Ubersfeld, Anne (1993): *Semiótica teatral*; Madrid, Cátedra.
- Ubersfeld, Anne (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*; Buenos Aires, Galerna.
- Ubersfeld, Anne (2004): *El diálogo teatral*; Buenos Aires, Galerna.
- Vapnarsky, César A. (1983): *Pueblos del Norte de la Patagonia.1779-1957*; General Roca, Centro de Estudios Urbanos y Regionales.
- Vapnarsky, César A.-Pantelides, Edith A. (1987): La formación de un área metropolitana en la Patagonia. Población y asentamiento en el Alto Valle; Buenos Aires, Centro de Estudios Urbanos y Regionales.
- Varga, Dinko (2000): La tercera conquista del desierto. Historia del teatro en el Alto Valle de Río Negro; La Pampa, Fundación Cultural Patagonia.
- Winderbaum, Silvio (2004): *Neuquén. Preguntas para entender la ciudad*, Neuquén, Ediciones Pido la palabra.
- Zayas de Lima, Perla (1993): Algunas reflexiones sobre la censura teatral en la Argentina. AA.VV. Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Buenos Aires, 225-233.
- Zayas de Lima, Perla (1990): *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna.
- Zayas de Lima, Perla (1991): *Diccionario de autores teatrales argentinos. 1950-1990*, Buenos Aires, Galerna.

ANEXO

El siguiente corpus es una selección de trabajos producidos en el marco del proyecto de investigación:

***DRAMATURGIA(S) DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN. SIGLOS XIX-XXI
(2009-2012)***

Dirección Margarita Garrido
Asesoría Osvaldo Calafati
Universidad Nacional del Comahue

La totalidad del material de investigación está a disposición del usuario en las publicaciones electrónicas de la Biblioteca Central de la UNCO:

<http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.html>

o bien en el blog de *Voces en escena*:

<http://actasdramaturgiasdenqn.blogspot.com.ar/>

ÍNDICE

Reflexiones sobre la historia del teatro de Neuquén (Osvaldo Calafati).

Neuquén. De *terra incognita* a espacio globalizado (Osvaldo Calafati)

Fantasmal presencia de la ausencia en la dramaturgia de Neuquén (Margarita Garrido)

El conjunto teatral Amancay: más de veinte años de teatro neuquino (Osvaldo Calafati)

Cronología de obras: Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010) (Marisa M. Reyes)

Teatro. Los primeros pasos: Cutral Có y Plaza Huincul (Marisa Reyes y Guillermo Haag)

El color del envase. Arte complaciente (Gerardo Pennini)

Biblioteca Teatral Hueney. Una pulsión hacia la vida (Patricia M. Vaianella)

Manos unidas trabajando. Historia del grupo de títeres Truna Huen (Irma Almendra)

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO DE NEUQUÉN¹

Oswaldo Calafati

Quiero dejar por escrito unas primeras reflexiones acerca de los motivos que me llevaron a realizar la primera historia del teatro de la provincia del Neuquén y la disposición anímica que siempre he tenido hacia ese trabajo.

Por un tiempo estuve sumido en la perplejidad. Además de la acumulación de datos, aparentemente "concretos" reflexionaba con respecto a la necesidad de encontrar la manera de disponer esos datos en una secuencia que les diera un significado que, tomados de una manera aislada, no tenían. Esta búsqueda "secuencia" es lo que se denomina "historia", palabra con que antes se designaba cualquier esfuerzo ordenado por conocer algo. Naturalmente, debía adquirir una forma "narrativa" que es la manera de "exponer" una secuencia de acontecimientos que un investigador "cree" unidos sincrónica y diacrónicamente en un "sistema" y en una "historia". Ambos conceptos o proyectos teóricos hoy seriamente cuestionados por su tendencia a ocultar las discontinuidades y los elementos (hechos o documentos sobre los hechos) que parecen no formar parte de ningún "sistema". Además, el ordenamiento en una "secuencia temporal" también es criticado en la actualidad como formando parte de un sesgado ordenamiento de la información sobre hechos o acontecimientos que no están o estuvieron necesariamente vinculados en un "sistema" que hubiese sufrido cambios notorios a través del tiempo. Por lo tanto, corría el peligro de

¹ Publicado en Garrido, M. (Dir.), (2010). *Actas de las I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue: Educo, p. 15-19.

"inventar" o "producir" una "narración" (tan ficticia como un cuento o una novela) con elementos tomados de un mundo heteróclito y confuso que se resistía a los embates de una razón que se empeña en asignar un orden donde en realidad solo se puede verificar un caos.

Pero, a pesar de estas "críticas posmodernas", me quedaba todavía la necesidad de explicar el "deseo" de producir esa narración. Porque, al margen de los problemas epistemológicos y metodológicos planteados por las actuales ciencias sociales, descubrí que el proyecto era "esperado" por la comunidad de teatristas neuquinos (por lo menos, por la parte de esa comunidad conocida por mí) con cierta ansiedad. Ellos querían que yo escribiera esa historia.

Mi demora, que no fue pequeña, los irritaba. Supongo que estimaban que en esta historia sus esfuerzos, sus ideales quedarían definitivamente "reflejados" o "documentados" como para que el tiempo "que todo lo destruye" quedara superado por el "documento" y el "monumento". Es decir que su actividad quedaría fijada por un *epos* que tendría, seguramente, sus héroes y sus villanos, sus San Jorges y sus dragones. Y esto sería como hacer ingresar toda la actividad teatral local en una especie de espacio mítico en donde, por fin, todos los acontecimientos significarían algo más que su mero acontecer, ya que estarían inscriptos en un "modelo" o "paradigma" preexistente, modélico y por lo tanto, moralizante.

Pero, me parecía que ese proyecto de "gran relato" tampoco era lo que me movía a inmiscuirme en el pasado, no tan remoto, de las actividades teatrales norpatagónicas.

Tratando de ser fiel a mis intereses más profundos, yo no quería hacer una "historia edificante" sino que quería rescatar del olvido la existencia de las personas concretas, de carne y

hueso que, en estas regiones apartadas y alejadas de los grandes centros urbanos del país, se habían esforzado en superar, en la zona fantástica de la cultura, los avatares, a veces muy adversos, de su vida cotidiana y de la de sus vecinos.

¿Cómo explicar, si no, la representación de un romántico español del siglo XIX en Chos Malal, en 1894? ¿O la de la crítica, positivista y progresista *La gran vía* en ese mismo pueblito de cordillera, por esa misma época? ¿Por qué los victoriosos aparentes de una gran guerra interior necesitan representar la tragedia de los vencidos, en *Pehuen Mapu*, de Gregorio Álvarez, en 1954? ¿Qué función cumple una enigmática y existencial obra de Priestley, en el Neuquén de los años '60? ¿Por qué un dramaturgo de la vanguardia del centro del país estrena una obra fundamental en la frontera de Neuquén, en 1970? ¿Por qué, en el Neuquén de los '90 se representan *La pequeña Mahagonny* y *Los fusiles de la Madre Carrar* de Brecht? ¿Qué tiene que ver la sombría obra *La noche devora a sus hijos* de Veronese con la experiencia de los neuquinos de la actualidad?

Posiblemente, este tipo de preguntas valgan también para cualquier otra manifestación artística en cualquier otra parte del país, en cualquier época. Con lo que volvemos a los interrogantes del principio. En realidad, no es que me interesara en particular por estos hechos de los neuquinos, de los que formo parte ya, por haber transcurrido aquí la mayor y la más importante parte de mi vida. Me interesaron desde siempre la existencia paradójica y a veces contradictoria de estos hechos culturales en el actual mundo en que vivimos.

Es sorprendente que estos fenómenos ocurran no solo en una zona apartada como lo era Neuquén hace unos años, sino en un país como la Argentina y en un mundo como el actual.

“El sueño del arte nos libera de la pesadilla de la realidad (...). Ese arte es magia liberada de la mentira de ser verdad”, dejó escrito Adorno. He aquí una postura interesante y que le hace justicia al arte y a los artistas. Historiar las manifestaciones artísticas es como novelar los sueños que, seguramente, todos tenemos por las noches o en una tarde de siesta. Esos sueños ya tienen una estructura narrativa. Naturalmente, es nuestro deseo el que les atribuye un sentido. No es, creo, necesario ningún análisis del discurso onírico para llegar a este resultado trivial. Bien, creo que es esta coherencia de la fantasía, originada en la necesidad de restañar las injustas condiciones de la vida real, lo que puede llegar a otorgar coherencia a esa historia. No se trata de una necesidad de congruencia sintáctica ni de coherencia lógica, sino de la existencia "maravillosa" de la fantasía, de la imaginación individual concretada en imaginarios sociales, congruente con la necesidad vital de otorgar sentido, atribuir significado positivo, no solo a la felicidad sino aún a la frustración, a la derrota, al dolor, a la misma destrucción, a la desaparición y a la inevitable muerte. A la acción y a la pasión. Al éxito y al fracaso. Y a la necesidad de la historia como memoria, como combate contra el olvido de este fundamental esfuerzo de los hombres. Y esa memoria no es solo memoria de lo heroico, de lo épico, sino recuerdo de la lucha, del antagonismo tenaz, del conflicto no resuelto y siempre latente. Es decir, memoria o testimonio no solo de una victoria, sino de la perpetua existencia de un campo de batalla, con sus heridas abiertas y no restañadas, con sus inevitables vencidos y sus circunstanciales vencedores.

Por todos estos motivos, primero me aferré y me esforcé en tratar de meter la información de los hechos en el molde duro de un estructuralista confeso, de un sociólogo de la

cultura como Pierre Bourdieu, que hasta ha criticado la vergonzante "denegación de la economía" que ostentan los artistas para "distinguir" sus actividades productivas de la "producción meramente mercantil". Necesitaba la contención de uno de los últimos empiristas para combatir el asedio de los variados practicantes de los métodos inspirados en el "giro lingüístico", gnoseológicamente relativistas y culturalmente pesimistas.

Partiendo de la "estructura" elaborada en el modelo de campo intelectual, nos vimos en la necesidad de analizar el mismo en todas sus posibilidades, ya implícitas. Eso nos llevó a concebir un "modelo de desarrollo e integración" del campo. Luego ha sido necesario entender la "instalación" de los campos en espacios sociales y en "geografías naturales y políticas" con desarrollos históricos. Naturalmente, si el sociólogo francés entendía al campo intelectual como un campo de fuerzas, de tensiones y de luchas y si teníamos que ser coherentes con su pensamiento, necesariamente, teníamos que concluir que las relaciones "entre campos separados por un espacio físico y social" también tenían que ser conflictivas y competitivas.

En ese contexto "material" complejo, en esa "estructura dura" teníamos que insertar las prácticas artísticas de los teatristas, que tienden, como la mayoría de los artistas en la sociedad actual, a criticar esas estructuras y a oponer a las mismas, justamente, "soluciones o reflexiones imaginarias".

Entonces, para finalizar estas reflexiones, hechas a posteriori, teníamos que advertir que este trabajo oscila constantemente entre las constricciones del "mundo real", eminentemente manipuladoras: pugnas y competencias por el reconocimiento y la consagración, falta de presupuestos, censuras y persecuciones, organización y desorganización de

grupos y proyectos, creación y consolidación de instituciones de reconocimiento y consagración, consolidación de audiencias, organización de la actividad artística como empresa económica, otorgamiento de premios, etc., y las propuestas artísticas concretas, en el campo de lo imaginario artístico, de carácter, generalmente, emancipadoras ("promesa de felicidad", respeto por un canon tradicional, adhesión a innovaciones vanguardistas, tendencias "profesionalistas", intentos experimentalistas, construcción de la institución arte y destrucción de esa misma institución, etc.). Hombres y mujeres, jóvenes y viejos, debatiéndose entre estos conflictos, entre estas restricciones y estas esperanzas, entre estas miserias y estas maravillas, persistentes y obcecados, exhibicionistas y tímidos, sádicos y masoquistas, manipuladores e ingenuos, inteligentes y sensibles, orgullosos y humillados. Creo que ese proyecto era tan irrealizable como provocativo. Traté de hacer honor a ese desafío.

Afortunadamente, solo sembré en campo fértil, que no es poco. Un grupo de profesores de la Universidad del Comahue, encabezado por las profesoras Gloria Siracusa y Margarita Garrido, en una actitud académica poco común, volvió sus ojos hacia este humilde trabajo y desarrolló un proyecto de investigación que, creo, es innovador y muy promisorio para la cultura local. Eso que yo solo pude entrever, se está desarrollando con gran fuerza y, seguramente cumplirá ampliamente una misión muy postergada: la reivindicación de una parte de la verdadera cultura de la provincia del Neuquén, que no es la a veces muy promovida oficialmente, sino la que se cultiva gracias al esfuerzo anónimo con una modestia y una tenacidad sorprendente para la hostilidad que siempre la ha rodeado.

NEUQUÉN

De *terra incognita* a espacio globalizado¹

Oswaldo Calafati

Una de las primeras reflexiones que tuvimos al comenzar la historia del teatro de Neuquén fue sobre la delimitación espacial a la que deberíamos circunscribir nuestra investigación. Se nos solicitó reducirnos a la provincia del Neuquén, de acuerdo a un plan preestablecido de división cultural del país.

Pero era el caso que la región o zona a estudiar no siempre fue, en su breve historia, una provincia, como en la actualidad.

Esta zona austral, de la que forma parte Neuquén, a partir del paralelo 36º hacia el sur integraba toda la América Meridional, que correspondía, desde el descubrimiento de América, a la Corona de Castilla. Nuestro adelantado conquistador, designado el 26 de junio de 1529 por la emperatriz Isabel y confirmado el 21 de mayo de 1534 por el emperador Carlos V, fue el caballero portugués Simón de Alcazaba. Partió de Sanlúcar de Barrameda el 21 de septiembre de 1534 a conquistar la Patagonia, sur de Chile y Tierra del Fuego. Luego de un viaje tempestuoso y poco prevenido, ya que no había cargado la necesaria agua potable, fondeó el 26 de febrero a los 45º de latitud sur, en una bahía de la Patagonia que llamó Puerto de los Leones (¿Cabo Blanco, Puerto Deseado?). Allí, en una carpa, fundó la capital de Nueva León. Y el 9 de marzo emprendió una expedición a pie hacia el oeste con el fin de llegar al océano Pacífico. Es fácil concluir que de doscientos hombres que se lanzaron a esa

¹ Publicado en Garrido, M. (Dir.), (2010). *Actas de las I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue: Educo, p. 20-45.

aventura, sólo 75 retornaron, con las manos vacías, a la isla de Santo Domingo, luego de una serie de borrascosas jornadas, en las que perdió la vida el ilustre e intrépido adelantado. (Morales, 1948)

A partir de esos primeros intentos, un sinnúmero de aventureros, naturalistas, misioneros se internaron en estas tierras desoladas y azotadas por el viento y el frío. Desde fines del siglo XVIII hasta la campaña militar de 1879, Carmen de Patagones fue el único asentamiento urbano estable del norte de la Patagonia.

En 1833, en la época de Rosas hubo un intento de conquistar estas tierras para la Federación, ya que grupos indígenas de La Pampa rompieron la paz acordada con ese mandatario.

En 1861 estas tierras formaban parte del Estado de Buenos Aires. Solo en 1878, al crearse la Ley de Fronteras, se designa la Gobernación de la Patagonia, con capital en Mercedes de Patagones, que luego pasó a denominarse Viedma, ubicada frente a la antigua Carmen de Patagones. Entonces se organiza y se despliega la llamada Conquista del Desierto, desde 1879 hasta 1883. En 1884 se crean los Territorios Nacionales de La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego, que integraban antes la mencionada Gobernación de La Patagonia. El Coronel Manuel José Olascoaga fue el primer Gobernador del Territorio Nacional de Neuquén. Solo en 1955 se obtiene la provincialización de Neuquén que, luego de dictarse su propia constitución, designa a su primer gobernador, el señor Ángel Edelman, en 1958.

En esta rápida retrospectiva hemos visto que lo que ahora es Neuquén formaba parte de un confín, de una *terra incognita*, la América Meridional, la tierra al sur del paralelo 36, el *Far South*, como lo denominó Osvaldo Bayer (2009).

Confín, frontera, borde, al que podemos agregar hibridez y, naturalmente, nomadismo (todos elementos configuradores de una especie de postmodernidad premoderna), que comienza por ser territorio, amplio, ilimitado y sojuzgado a los intereses del poder central, de Buenos Aires. La Patagonia fue como el patio trasero de la Argentina, pero, al mismo tiempo, el maravilloso reservorio, el tesoro sin explotar, la ilimitada infinitud, plena de misterios y de promesas. Luego de la conquista del desierto y del consiguiente etnocidio y genocidio de sus habitantes naturales (unos 60.000 nativos, según Curruhuinca-Roux, 1984) era necesario extender el proyecto republicano, apropiándose de la tierra, poblando y asignando, finalmente, espacios de gobierno autónomos. Para esa generación de liberales había que extender las prácticas republicanas a todo el país, creando élites afines a sus intereses en el “interior” del mismo.

El borde, la frontera se transforma en provincia, con gobiernos autónomos elegidos por sus propios vecinos. Surge la utopía de la autodeterminación, de la explotación de los recursos, primero agrícolas y luego hídricos-petrolíferos para promover el desarrollo local y el desarrollo regional, en beneficio de los esforzados pobladores que abrieron los canales de riego, que construyeron este valle fértil a partir de pedregullos y de coirones, en beneficio de “la integración” del país.

Ya el gobierno de Perón, con sus planes quinquenales, pretende establecer una economía planificada al estilo del Tercer Reich en armas. Toma muchas ideas de su admirada Alemania y comprende el fracaso del primer liberalismo para salir del atolladero provocado por la Segunda Guerra Mundial. Una mezcla de keynesianismo y planificación central era necesaria.

En la época de Frondizi, había que “planificar” el desarrollo económico y social, considerando a la región como una parte integrante de un espacio nacional autónomo que debía combatir la depreciación de los términos de intercambio con el extranjero. Y así se crearon los Consejos para el Desarrollo. Se debía desarrollar la industria, agregar valor a las materias primas, salir del círculo diabólico de ser mero proveedor de materias primas, de ser “países subdesarrollados”, poco industrializados. Se creía todavía en la posibilidad del progreso incesante y se hablaba de la necesidad de la “modernización”.

Por eso era necesario agruparse en “regiones integradas” para el desarrollo. Y se debía propiciar “parques industriales” e industrias “eslabonadas” con las de extracción del petróleo y el gas y la explotación hidroeléctrica, en la soñada industria petroquímica “nacional”. Además, la instalación de las presas hidroeléctricas generarían amplias zonas irrigables que propiciarían nuevos cultivos y nuevas empresas. Hidronor quiso ser, en la Argentina, una réplica de la Autoridad del Valle del Tennessee, administradora comunitaria de amplios beneficios para toda la comunidad cercana y aguas abajo de las represas de ese legendario río norteamericano.

Neuquén dejó de ser una frontera para ser una provincia y entonces, dejó de ser una provincia para ser una región. La “región del Comahue”, junto con Río Negro y algunos departamentos de la provincia de Buenos Aires, en torno al puerto de Bahía Blanca. Se crean otras regiones en la Argentina, de acuerdo a estos proyectos planificadores y desarrollistas:

Esas regiones eran ocho: 1: Patagonia (Tierra del Fuego, Santa Cruz y Chubut); 2: Comahue (Río Negro, Neuquén, La Pampa y 15 partidos de la Provincia de Buenos Aires); 3: Cuyo

(Mendoza y San Juan); 4: Centro (La Rioja, San Luis y Córdoba); 5: Noroeste (Santiago del Estero, Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy); 6: Noreste (Formosa, Chaco, el Norte de San Fe, Corrientes y Misiones); 7: Zona Pampeana (Centro y Sur de Santa Fe, Entre Ríos, y zona Norte y central de Buenos Aires) y 8: Área Metropolitana con la Capital Federal y 25 partidos de la Provincia de Buenos Aires).

En realidad, se planificó la represión y se liberalizó totalmente la economía. Simultáneamente, durante los gobiernos de Onganía-Levingston-Lanusse (1966-73) y de Videla-Viola-Galtieri-Bignone (1976-1983) se dejaron de lado los proyectos planificadores de la economía y se planificó minuciosamente el peor genocidio de la historia argentina, con unos 30.000 desaparecidos y un aumento de la deuda externa de 472 %.

La guerra de las Malvinas hizo reflexionar al gran país del Norte que comenzó otra operación continental, pero ahora para desarmar y deshacerse de estos peligrosos militares “nacionalistas”. Este desmantelamiento de las fuerzas armadas nacionales se hace sentir con mucha fuerza en la Patagonia, donde buena parte del comercio era proveedor de los distintos destacamentos militares apostados a lo largo de la frontera.

Con el gobierno democrático de Alfonsín, la deuda externa subió otros 44 % y con el neoliberalismo menemista, otros 123 %. Gracias a las privatizaciones, impuestas en los '90, del petróleo, el gas, las presas hidroeléctricas, los servicios públicos, las carreteras y los ferrocarriles, entre otras cosas, dos tercios de la mano de obra ocupada en esas empresas públicas quedaron sin trabajo, por lo que varias ciudades llegaron al borde de su desaparición, como los pueblos fantasmas del oeste norteamericano. Las “puebladas” de Cutral Có y Plaza Huincul son los primeros síntomas de esa

decadencia. De los “planes de desarrollo” no se habló más, ante los embates de esta nueva “economía de libre mercado” que entiende toda “intervención estatal” como “dirigismo, populismo y autoritarismo”.

Neuquén, por lo tanto, pasó de territorio bárbaro a provincia, después integró una región de desarrollo y ahora es un “espacio abierto” (Colantuono, 1995) cuya energía hidroeléctrica y petrolífera, mayormente, se exporta a precios internacionales gracias a empresas multinacionales que, además, están comprando extensas superficies de tierra patagónica para asegurarse la cada vez más escasa agua potable, la tierra para criar ovejas y amplias extensiones como paraísos naturales privados, cuyos propietarios podrían terminar por tener pretensiones separatistas, como en el norte de México (De Jong, 2003, Laurín, 2003). Es decir, es ya un espacio “globalizado”, con posibilidades de “desprenderse” del territorio nacional. Las compañías aéreas surcan constantemente sus cielos; las líneas de ómnibus de alta velocidad unen sus poblaciones y, a pesar de que se ha levantado el servicio ferroviario de mediano alcance, los vehículos transitan continuamente sus rutas. Por otra parte, las comunicaciones radiales, televisivas, telefónicas y por internet han conectado las zonas más apartadas. El gobierno ha creado una red oficial de emisoras de FM en el interior neuquino, que es utilizada, naturalmente, para dar a conocer, preferentemente, las obras realizadas por ese mismo gobierno. Por lo que creemos que ya es impropio hablar de “borde”, “frontera”, “límite” o cosas parecidas, especialmente cuando las políticas de integración con Chile, fundadas en razones económicas (las multinacionales con asiento en Chile operan en el Chocón-Cerros Colorados y en varios supermercados y negocios de importancia en la región) se han incrementado

como nunca antes y, probablemente, por estos motivos, finalmente se construya el tan anunciado ferrocarril transandino, por esta provincia o por Mendoza. Neuquén se convertirá muy pronto, en una parte importante de una “región” integrada a las regiones del sur de Chile.

El gobierno provincial está totalmente cooptado por estos intereses, por lo que las utopías de la formación de un estado independiente, democrático y provincialista en el norte de la Patagonia, parecen, a esta altura, o especulaciones ingenuas o interesadas en ocultar una realidad justamente opuesta a estos viejos ideales de los primeros pobladores y de los primeros partidos políticos provinciales, como el hegemónico y aún gobernante MPN.

En este contexto, la cultura no puede unificar lo que la realidad económica y política separa y fragmenta. En Neuquén capital ya hay, a pesar de los restos del auge de los sesenta y de que la mayoría vive de una relación económica clientelista con el Estado provincial, fragmentación social en los barrios periféricos en donde predominan las “tomas” de tierras fiscales plagadas de casillas hechas con maderas de descarte. Todos los días los cartoneros revisan la ciudad. Los limpiadores artesanales de autos han invadido el centro de la misma y tienen el aire agresivo de una verdadera mafia. Hace poco más de treinta años, casi nadie cerraba la puerta de calle de sus casas y de los automóviles. En la actualidad, los pobladores tienen que atrincherarse en sus domicilios mientras crece peligrosamente la criminalidad y las cárceles están atestadas.

A pesar de que el municipio está embarcado en un amplio proyecto de embellecimiento del centro, denominado “Parque Central” con el diseño de callecitas peatonales, la triunfal apertura de una sucursal del Museo Nacional de Bellas Artes y

otras comodidades, como la nueva Terminal de Ómnibus y el Paseo de la Costa, los “nuevos ricos” (es decir, los beneficiados con créditos blandos para los nuevos emprendimientos para la exportación y, naturalmente, los altos funcionarios del entorno del gobierno) ya se han mudado a barrios cerrados creados en los alrededores del viejo casco central, con cuidadores privados y todas las comodidades y tecnologías para la seguridad del “primer mundo”.

Es decir, en definitiva, un panorama de creciente pauperización y fragmentación social, con la violenta y prepotente separación, de acuerdo a las nuevas pautas del mundo globalizado, de la clase alta y gobernante, que se comporta, más que como gobernante de la provincia, como gerente regional de las grandes multinacionales con intereses en la región, “encastillada” en sus *countries* privados y asegurándose el futuro con inversiones en otras provincias o en el exterior, a través de empresas fantasmas *of shore*.

Algunos actuales estudiosos de la cultura insisten en aplicar los discursos postmodernos sobre fronteras, límites y poblaciones nómades, además de la consabida recomendación de tolerancia multiculturalista. Esos son modelos creados en la frontera norteamericana-mexicana, en donde prospera el intercambio de mano de obra barata hacia el gran país del norte, por períodos de tres años. Y que se han extendido al mundo, a los países del sudeste asiático, a la India, a China y al Japón. El mundo actual es un mercado abierto, un coto de caza de mano de obra muy barata, donde circulan todas las mercancías imaginables, desde *fast foods* hasta órganos para trasplantes, niños para pedófilos, drogas alucinógenas y las armas más mortíferas y sofisticadas. Ese es el contexto del multiculturalismo de Taylor y la necesaria “tolerancia” en contra de los “prejuicios” (p. e. contra el consumo de drogas,

la pedofilia o la proliferación de la violencia en los videojuegos para PC). Es probable que la Patagonia sea, a la brevedad, la región más modernizada del cono sur americano, por razones económicas, estratégicas y políticas, por lo que no creo que los discursos “post” esclarezcan su verdadera situación actual.

¿“Campo intelectual” nacional, regional, provincial o local?

En este contexto, pretendemos aplicar el modelo de campo intelectual, del sociólogo francés Pierre Bourdieu, para interpretar el proceso de formación y de presunto desarrollo de las actividades teatrales, en principio, en la provincia del Neuquén.

En primera instancia, las pocas discusiones que se han entablado sobre el tema, para esta región, desde que ese modelo se ha puesto en circulación en el campo de la sociología de la cultura y especialmente de la sociología de la literatura, discrepan y aparecen como interpretaciones distintas de la propuesta del Bourdieu.

Para Augusto Raúl Cortázar, colaborador en la clásica *Historia de la Literatura Argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta en 1959 (Cortázar, 1959), el ámbito patagónico debe ser estudiado por la ciencia folklórica, es decir, por una disciplina que investiga “lo subalterno” de la propia cultura, lo que le es popular retrógrado y, sin embargo, está aún incluido en el territorio nacional. La Patagonia era todavía, para Buenos Aires, en los años ‘60, espacio de la barbarie, casi mera “naturaleza”.

Por ejemplo, dado el macrocefalismo capitalino, documentado y criticado por numerosos estudiosos de la realidad argentina (p. e. Martínez Estrada, 1940 y también por Cohen Imach, 1994, entre otros), la primera conclusión más sencilla que se obtiene es que existe un solo campo intelectual

en la Capital Federal y que todo el resto del país es solo una “periferia” de dicho campo.

Casi toda la denominada “literatura de frontera” o “literatura patagónica” no ha sido, en su gran mayoría, más que intentos, realizados desde el “centro”, por “integrar civilizadamente” a esa “periferia bárbara” que parecía ser la Patagonia. Baste mencionar ese exitoso folletín, *La Australia argentina*, escrito en 1898 por Roberto Jorge Payró, que recorrió en el barco “Villarino”, toda la Patagonia, para el diario *La Nación*, de los Mitre. Se trata de una “apropiación literaria” que “decora” la otra apropiación, la de los nuevos terratenientes del “Far South” (Dottori-Lafforgue, 1993), como lo reconoció el propio Mitre.

Prieto (Prieto, 1968) adopta el modelo “desarrollista” vigente en esos años y reafirma el concepto de “centro-periferia”, manteniendo la integridad nacional, es decir, la existencia de un solo “campo intelectual” nacional, en su capital.

Esa “periferia”, a veces, alimentaría con algunos autores consagrados en concursos, academias, editoriales, la vitalidad del “centro” en donde funcionarían las mejores y más reconocidas instancias de reproducción y consagración (IRC). Además, el campo de la gran producción (CGP) está claramente instalado y desarrollado en la capital federal donde, por otra parte, existiría su público, la gran demanda, dada su gran concentración poblacional.

El tema ha sido tratado, muy pocas veces, por el periodismo. Tomamos sólo dos ejemplos. El 22/10/1978, *La Opinión Cultural* dedicó un suplemento a “La literatura del desierto”. En el mismo, escrito por Osvaldo Seiguerman y Martín Granovsky, fueron entrevistados Ricardo Juan y Samuel Tarnopolsky, escritores interesados en difundir la

gesta de la Conquista del Desierto. Se planteó allí el escaso interés del público por esa literatura y la ausencia de películas sobre el tema comparada con la abundancia de *westerns* que han inundado al mundo con las epopeyas de su propia Conquista del Oeste. El 18/06/2000, *Página 12* dedicó su suplemento *Radar Libros* al tema de "Narrar al Sur", con un extenso artículo de Guillermo Saccomanno. Es un largo monólogo sobre una visita a los galeses de Gaiman. Esa es "la Patagonia" para Saccomanno. Finaliza, tratando de cerrar una definición, afirmando que:

Todo cuento (en la Patagonia), (...) si a algo refiere es a la crispación de las relaciones entre centro y periferia. Si contar historias acá tiene un sentido, lo tiene también como reconstrucción de una memoria vulnerada.

Dos antologías de cuentos regionales argentinos publicadas por la editorial *Colihue* están prologadas por los profesores Pinto de Salem (1983), Chiama de Jones, Lara de Mateo y Corallini (1992), quienes nos informan sobre los criterios regionalistas que utilizaron en esas antologías escolares.

Pinto de Salem se refiere a la zona de Catamarca, Córdoba, Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán, que subdivide, a su vez, en una región central, que abarca las provincias de Córdoba y Santiago del Estero y una región Noroeste, que incluye a Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy. La autora cita un concepto de región elaborado por las profesoras Abner, Krause y Klement y presentado como comunicación en el Primer Simposio de Literatura Regional organizado por la Universidad Nacional de Salta, del 17 al 20 de octubre de 1978. En dicho concepto, tomado del geógrafo Federico Daus, se especifica que:

(...) el hombre no habita en lugares sino en regiones, subconjuntos de una totalidad que es el mundo. Lo que caracteriza a la región es la homogeneidad de los paisajes físico y cultural. Y esta condición origina un funcionamiento igualmente homogéneo en la actividad humana y una cohesión interna que responde a la necesidad de grupos poblacionales de integrarse en una comunidad, por razones de supervivencia y de afinidades culturales, lo que desemboca también en una vocación espiritual compartida.

Para la selección de los autores, se ha considerado, tanto para los consagrados como para los noveles, que hayan nacido en esas regiones y hayan desarrollado en ellas gran parte de su actividad literaria o que las hayan elegido para vivir y realizar, desde allí, su aporte a la literatura nacional. La misma autora cita también un trabajo de Edelweis Serra, presentado en el simposio mencionado más arriba, sobre *La investigación de la literatura argentina desde la perspectiva regional*. Serra entiende que el estudio de la producción literaria por regiones es imprescindible para acceder “al cuerpo total de la literatura nacional”. También combate la concepción del regionalismo como pintoresquismo o expresión menor de la literatura nacional.

Lo regional no sería más pobre, más “cerrado”, primitivo o “poco universal”, ya que eso mismo podría achacarse a la literatura urbana, capitalina. Podría quizás evaluarse -dice Serra- una evolución diacrónica de un sistema literario circunscripto a un espacio y a un tiempo, donde prevalecería primero la reproducción mimética del paisaje, con tipos y tópicos particulares y luego un sistema con mayor autonomía y creación artística.

En todas estas consideraciones queda claro que “lo regional” forma parte de “lo nacional”, en donde “se integra”. Es decir, que se trataría de “una parte” que debería, siempre “integrar un todo” en el que alcanzaría su “sentido universal”.

La otra antología, organizada por Chiama de Jones, Lara de Mateo y Corallini (1992) abarca textos escritos en la Patagonia (Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego).

Sin hacer distinciones de subregiones, estos autores toman una clasificación propuesta por Virgilio Zampini en un curso sobre *Literatura de ámbito patagónico* dictado en 1979 en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. La literatura de esta inmensa región podría dividirse en: a) literatura de encuentro, escrita por cronistas que narran itinerarios, descubrimientos, justifican muertes, ejecuciones sumarias y ocupaciones de tierras por diversos motivos; b) literatura del testimonio personal, escrita en el siglo XVIII hasta el XX y elaborada por los evangelizadores, los naturalistas, los geógrafos y los aventureros; c) literatura de compenetración, en el siglo XIX, que narra con mucho detalle las características geográficas, naturales, o las costumbres de los nativos y sus formas de vida y d) literatura de la búsqueda de raíces, que sobre la tierra arrasada por la depredación blanca, va elaborando textos regionalistas que intentan describir la vida, las costumbres y el paisaje, denunciando la explotación de los trabajadores y la negación de la identidad indígena por los blancos. Finalmente, se logran textos de un mayor valor expresivo, mesurados y precisos.

En el caso de esta última antología, se destaca el esfuerzo taxonómico con respecto al material, pero la cuestión regional se deja de lado, ya que la zona abarcada es muy grande geográficamente hablando y muy heterogéneamente poblada,

con grandes espacios totalmente vacíos. Desde el punto de vista demográfico y, por lo tanto, desde el punto de vista cultural, no se puede hablar de la Patagonia como un todo ni como una parte homogénea del país, como precisaremos más adelante.

Otros antologistas, Cristian Aliaga y María Eugenia Correas (1997) anuncian que tratan de desentenderse de teorías, pero se refieren a los “patagónicos, narradores del país austral”. Adoptan una clara defensa de los escritores de este “país”, de estos “artistas nacidos fuera de la Capital Federal”. Se oponen, por lo tanto a los calificativos de “provinciano”, “regional”, “patagónico” o “del interior”. Citan al jujeño Héctor Tizón que ironiza: “¿Alguien oyó hablar de un escritor del “interior” de Francia?” y al poeta chileno Jorge Teiller que afirma: “No me siento provinciano en Temuco, porque de todas formas Santiago es una provincia de París”. Expresan, concretamente, manifestando su aversión por la teoría:

Por puro reduccionismo, se ha gastado tiempo en busca de una caracterización precisa de rasgos identificatorios de una eventual “literatura regional patagónica” para caer en la mera toponimia o la enumeración geográfica; o se discurre acerca de cuánto tiempo deberá pasar para que la Patagonia tenga su Melville o un movimiento cultural que aporte cualidades propias a la literatura del país.

Afirman que, silenciosamente, han surgido autores que “narran” la región y que “hay que jerarquizar las obras construídas con vigor y talento y en las que la imagen de la región surge de la ficción, más auténtica que aquello que llamamos realidad”. Hablan de “la potencia metafórica del paisaje de Héctor Mendes” y “de la intensa sugestión de la imagen de región casi metafísica” en una novela de Isla.

Cabría aquí acotar que, al margen de lo más “ficticia” o más “realista” que sea la descripción literaria del paisaje patagónico, en la medida que es considerado “paisaje” ya ha sufrido una “transfiguración estética”, y ha dejado de ser mera “naturaleza” (Ritter, 1986). Luego, los mismos autores, ponen en cuestión “el sistema de las artes imperante” aduciendo críticas del dramaturgo Alejandro Finzi y bregando por un “sistema de las artes que nos pertenezca” y finalizan insistiendo en la existencia de una “percepción muy fina” de la belleza “en el sur del mundo”.

Me he extendido en este caso, porque aquí surge una clara posición de presuntos integrantes de un “campo intelectual”, que se oponen a lo convencional o académico y bregan por “un sistema de las artes” propio. Se nota agresividad y búsqueda de la confrontación con “el centro”, concretamente, con “la Capital Federal”.

Estos antologistas se refieren a otra antología, pero en este caso de ensayos sobre “La literatura de la Patagonia Norte: un imaginario en la frontera” compilada por María Amelia Bustos Fernández y producto de un seminario realizado en 1995 por el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

En este trabajo, quizás el más interesante de los comentados aquí, se defiende “una literatura de la Patagonia Norte” y no una literatura patagónica en general.

Utilizando el concepto de “imaginario social” de Bronislaw Baczko, los autores de los trabajos y la misma compiladora toman distancia con respecto a la “realidad” (en estos años ya fuertemente criticada por las epistemologías afiliadas al “giro lingüístico”) y se proponen una valorización de los “imaginarios de” y los “imaginarios en” la Patagonia Norte que se pueden entrever en las escrituras literarias. Hay

una defensa expresa (en un texto de la poetisa Irma Cuña) de las utopías literarias, folklóricas, políticas, sociales, sobre el espacio, sobre la naturaleza del “otro” (habitante originario animalizado, idealizado, exterminado). Esas utopías y mitos se encarnarían en cuatro prototipos: el paraíso, la barbarie, el vacío y el laberinto. Estos son “imaginarios de”. Pero la literatura patagónica trata de conjurar esos imaginarios y crear “imaginarios en” que funden un orden. Según la profesora Bustos Fernández estos “imaginarios en” patagónicos son construcciones que oscilan entre una “forma falsa” (disimulan el caos-vacío pero no lo conjuran realmente) y una “ausencia de forma” (es lo informe, lo que se lee como ruido, barbarie, anacronismo y desorden). Es decir, se trata de una “literatura informal” en sentido estricto, que no repite la forma tradicional sino que la problematiza. Se trata de desplazar la prepotencia de los “esquemas bipolares, binarios” como civilización-barbarie; centro-periferia; vacío-ocupación; Argentina visible-invisible o el esquema reductivo al Uno, como el país indivisible, por ejemplo. Se trataría, entonces, de una oposición a toda teoría esquemática que silenciaría las “voces de los sujetos de carne y hueso que salen del juego o de las casillas”.

Aquí nos encontramos con una propuesta similar a la anterior, de defensa de una literatura rebelde, que pide otro mundo, que se presenta como aventura de la historia, de la palabra, de lo verosímil, como “forma de la experiencia”. Cita a Jameson que apunta que:

(...) una nueva forma de la utopía se puede leer en los textos literarios del Segundo Mundo que se gesta desde los restos de la modernidad y que libera un imaginario positivo, entablando un diálogo con la realidad caótica, terrorífica e indiferente hasta humanizarla y hacerla tierra habitable.

Sería una literatura epopéyica, de ruptura, con una enunciación de múltiples voces, que estimula las oposiciones, la variedad, la coalición de fuerzas y desecha la uniformidad y que trata de reconquistar una palabra que se vuelve densa y burlona, en vez de trágica y melancólica.

Justamente, en esta antología hay un breve trabajo del profesor Alejandro Finzi sobre “El teatro patagónico y el fin de siglo”. En ese texto encontramos algunos elementos del discurso anteriormente resumido y una “definición” del teatro patagónico.

En principio, no habría “teatro” sino “teatros”. La arcaica “fábula” teatral sería inutilizable por estar monopolizada, en términos de espectáculo, por el cine, la radio y la televisión. Brecht todavía la defendía -consciente de su crisis- mientras fuera generadora del “acontecimiento y el evento teatral”. Por eso, en las últimas décadas, la teatralidad ha recurrido, para sus historias, a argumentos fragmentarios, con hiatos y contramarchas que desmienten una filiación agobiante. El teatro patagónico es precario. Finzi arremete contra la teoría estética, aún la más progresista, por su naturaleza social y por su pretensión a lo universal y a lo eterno mientras que cada puesta en escena es un fenómeno (único e irrepetible). Llega a escribir que: “Aristóteles es un aliado de la industria cinematográfica”. Hasta Pirandello cae en esa crítica. El teatro patagónico debe buscar un lugar en la Historia, ya que nunca lo tuvo en la historia oficial. No hay ni hubo ninguna Primera Actriz, porque cuando la tuvimos “dejó el pago y la consagración llegó desde lejos”:

No se pone en valor ni las propias realizaciones, solo las comparamos y tan huérfanas nos parecen que les buscamos padre y madre que les den nombre e identidad (...) por nuestros

caminos del Sur no hay fuentes que estudiar, sino que aquello que habrá que estudiarse son los comienzos de una teatralidad.

El teatro patagónico trata de:

(...) ocupar un lugar, siempre ilegal, imperioso, producido por marginales, cuya expresión, antes que estética, es la de exhibir el estado de situación de los procesos de eufemización de los discursos colectivos. El pequeño grupo que puede superar la quinta representación (...) se afirma contra la barbarie, es un teatro que funda la civilización en el momento en que es capaz de hacer magia del despojo (...), el lenguaje escénico está hecho de actos de falta, de lapsus, olvidos, pérdidas (...) nuestra práctica ha probado resistir, con solvencia, las técnicas residualistas con las que se maneja y se organiza la circulación de los bienes culturales (...). El teatro, entre nosotros, es pues, un palimpsesto: el gesto del actor recupera, en el espacio imaginario, todos los elementos de su arte: elementos de descarte, en desuso, inutilizables en su materialidad corriente, para hacerlos fugaces, efímeros. Los sintetiza en un aprendizaje: en ese saber que va construyendo con el espectador. La unidad de lo mostrado no es ni la apariencia ni una fisura: es una escuela, donde la escena y el espectador cambian sin cesar sus roles.

Nos hemos detenido en este trabajo porque nos será útil para explicar el propio teatro del dramaturgo Finzi, así como algunas experiencias locales de los últimos años. Además es importante destacar su énfasis en que el teatro local trata de “ocupar un lugar, siempre ilegal, imperioso, producido por marginales.” Finzi entiende su arte como un impulso similar al que anima a los ocupantes de las “tomas” en la periferia de Neuquén.

Esa “localización” no es “universalista”, sino bien concreta y local. Afirma: “estamos aquí y aquí, en este lugar, haremos el esfuerzo común y, finalmente, lo obtendremos (...). Puede ser poco, pero será auténticamente nuestro”.

La licenciada Alelí Gotlip (1999) se esforzó en reconstruir los orígenes de la literatura neuquina, abarcando el período 1904-1930. Es interesante señalar que su trabajo es:

(...) el resultado de una cierta disconformidad: no podía entender cómo los textos estudiados en la cátedra de Literatura Argentina se ciñeran exclusivamente a aquéllos textos escritos por porteños o por provincianos que habían triunfado en Buenos Aires. No estudiamos de manera alguna los otros textos: ni los orales o populares, ni los escritos en las provincias que circulan en un mercado distinto, menos aún estudiamos posibles relaciones, críticas, parodias, resonancias, diálogos de estos textos con los “consagrados. (p. 9)

Concretamente, en el período mencionado, llega a la conclusión de que

(...) es posible afirmar que no existe una constitución del campo intelectual neuquino al mismo tiempo que se produce la constitución del campo intelectual porteño. ¡Pero qué importante han sido los primeros textos, aquellos que comenzaron una tradición, aquellos que fueron escritos por primera vez en Neuquén y desde Neuquén, aquellos que nominaron antes que otros el desierto! (p. 91)

Un poco más adelante, reconoce:

(...) un rol importante a los intermediarios culturales. En este tipo de sociedades de relaciones directas, “cara a cara”, los escritores funcionaban como intermediarios entre la cultura popular analfabeta y la cultura de élite, tal como lo eran el cura,

el maestro de escuela, el barbero, el periodista, el vendedor ambulante, el juez. La función que cumplen es la de "aculturalización descendente". En nuestro caso, los agentes de transmisión de la cultura que dependían de la élite política-económica no eran solamente escritores. Eran hombres cultos de orígenes disímiles (inmigrantes, porteños, cordobeses, mendocinos, puntanos) con militancias políticas a veces opuestas (socialismo, conservadurismo), sin embargo, todos apoyaban la autonomía provincial (pero siguiendo el paradigma de modernidad porteña) y el progreso y funcionaban como intermediarios culturales entre la élite neuquina, la porteña y los sectores populares de la zona. (p. 92)

Finalmente, Gotlip apunta que Neuquén funcionaba como:

(...) espacio de recepción de ideologías y estéticas ajenas y los intelectuales aparecen como traductores de poéticas porteñas en un proceso de aculturalización, de conservación de la cultura hegemónica (...). En este entramado cultural, la capital porteña funciona como horizonte de paradigma y es ella quien legitima los productos culturales y las distintas posiciones de los sujetos mediadores de la cultura. Así, los escritores que escriben en Neuquén se insertan en las problemáticas de la capital: las estéticas modernistas, el neorromanticismo, el arielismo, el hispanismo, el nacionalismo cultural, las vanguardias incipientes, la autonomía relativa de los intelectuales. Es oportuno señalar la variedad de ideales estéticos. Los textos neuquinos se caracterizan por la mixtura de géneros, de estilos como la variedad de modelos: Lugones, Darío, Alfonsina Storni, Lynch-Güiraldes. "Eran una mezcla de Victoria Ocampo, Güiraldes, Lugones y los fundadores (...) Cercanos a los hombres del '80" (Irma Cuña). (p. 92)

Gotlip entiende que, “con Gregorio Álvarez, recién en los ’50, nos encontramos con uno de los exponentes del ya constituido campo intelectual neuquino”. (p. 93)

Las dificultades planteadas por esta autora se fincan en la ausencia de un modelo genético del campo intelectual. Se aferra a la constatación o no de la existencia de un campo ya constituido. No propone etapas de constitución de ese campo. En cuanto a la falta de sincronía entre la constitución del campo intelectual de la Capital Federal y el de Neuquén, nos parece una conclusión trivial. De todos modos, su observación de la función de “los intermediarios culturales” es muy importante y ha sido reconocida para la cultura europea por el historiador del arte argentino José Emilio Burucúa (Burucúa, 1993 y 2001). Naturalmente, vale para los “intelectuales” (cura, maestro, periodista y juez) por lo que no veo la función de los “barberos y vendedores ambulantes” a menos que estos fueran, además, intelectuales bohemios muy humildes.

Cabría ahora mencionar tres intentos de describir “campos culturales o teatrales” en el interior del país.

Erostarbe y Castañeda (2004) han dirigido y han dado a conocer una amplia investigación sobre la historia del teatro en San Juan. Se trata de un trabajo de equipo de investigadores de la Universidad Nacional de San Juan y, en general, han acordado afirmar la formación de un campo teatral en la comunidad sanjuanina en el período estudiado:1959-1965.

En lo que respecta a nuestros intereses, cabe destacar la defensa que se hace en el trabajo de la singularidad y de la relativa autonomía obtenida por la comunidad teatral sanjuanina en su producción, lo que avalaría la formación de un campo en esa provincia y sus diferencias y especiales peculiaridades con respecto al teatro de la Capital Federal.

Los autores desarrollan nuevas nociones, producto de un verdadero trabajo interdisciplinario, como los de “convivio” y “resiliencia” que sumados al de “persistencia” enfatizan la formación de una comunidad resistente a la indiferencia y al vacío cultural y totalmente convencida en persistir, a pesar de las adversidades, en la creación cultural. Varios son los aportes de este libro que cierra la dramaturga Susana Lage poniendo el énfasis en otros varios fenómenos que define como “intermitencia”, “discontinuidad”, “nacimiento y dilusión”, “interrupciones” y “retrocesos” en las relaciones entre el campo teatral y el campo de poder de esa provincia. Recordaremos y trataremos de utilizar algunos de estos conceptos en nuestra historia.

No nos podemos detener en un análisis más profundo de esta excelente investigación, pero cabe una reflexión. En este y en otros trabajos se está generalizando el uso del concepto de “campo teatral” que, creo, no figura en el horizonte teórico de Bourdieu. En todos sus trabajos, Bourdieu se refiere al “campo intelectual” y, particularmente, al “campo literario”, al que dedicó el trabajo más extenso sobre este tema (1995). Nosotros creemos que puede ser perjudicial tratar de aislar “campos” específicos para cada arte o especialidad de la producción intelectual. Como veremos más adelante, el modelo de Bourdieu propone ya varias estructuras interrelacionadas que integran el campo intelectual. Las distintas artes y ciencias integran el “campo intelectual” que es una nueva teorización sobre un viejo tema tratado por otros sociólogos y pensadores como Mannheim, Gramsci, Le Goff, Sartre, Benda, Chomsky, Aron, Wright Mills y, entre nosotros, por Ayala, Marsal, Echeverría, Marías, Bagú, entre otros muchos. No se trata solo de los artistas, sino de los artistas conscientes, de los “intelectuales”, que compiten entre sí por el liderazgo y la

consagración y mantienen complejas relaciones de oposición y cooptación con el campo del poder.

Por ese motivo, además de los problemas planteados por la existencia del espacio social y del espacio real o geográfico (lo que nos lleva a las cuestiones de la delimitación de regiones, provincias, zonas, "centros" y "periferias"-con sus variantes- los bordes, las fronteras, los límites, etc.) deberíamos dirimir la existencia de "campos" para cada actividad artística especializada. Nos inclinamos por no hilar tan fino, por lo menos por ahora. Justamente, en este fin de siglo, asistimos a una gran "hibridación artística" en donde vuelven a "mezclarse" -como en otras épocas de la historia- la música, la danza, además de la literatura y la plástica, en una actividad artística que todavía consideramos denominar "teatro". Además, el mismo Bourdieu, al forjar el subcampo de la gran producción (dentro del campo intelectual) plantea el tratamiento integrado de lo que otros historiadores y teóricos separan, es decir, en lo que respecta a las relaciones conflictivas o complementarias entre la producción artística de las vanguardias y la producción de la "industria cultural" (o "cultura de masas" o "cultura popular", como lo denominan otros autores, creemos que incorrectamente). Nosotros creemos que la propuesta efectuada por Bourdieu es valiosa en este aspecto porque establece una relación no meramente contradictoria entre producciones muy dispares, destinadas a distintos públicos y, por lo tanto, con muy distintas legitimaciones, como él mismo lo destaca. Por lo tanto, bregaremos por el uso indistinto del concepto de "campo intelectual" que integra, en cada caso estudiado, todas las artes y ciencias. Sabemos que Bourdieu ha investigado, por separado, el "campo literario" y el "campo científico". Pero, al hacerlo, no aisló a estas disciplinas del resto de la actividad

cultural sino que, justamente, efectuó un análisis complejo y matizado de las mismas, manteniendo el entramado cultural en el que se “recortaban”.

Nos referiremos ahora a la breve introducción que Halima Tahan hace a su antología “Escenas interiores” (2000) en la que compila distintos aportes de varios autores sobre el “teatro del interior”. Además de reivindicar una realidad poco conocida, critica la oposición capital/interior. Es interesante su comentario con respecto a que “el interior” comienza a descubrirse a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, concordando en esto con Cohen Imach. Luego hace una apología de la diversidad, de la complejidad y de la variada calidad que se puede apreciar en el teatro de las provincias. Previene contra el prejuicio de que en el “interior”, en “el campo” (en el sentido de la oposición ciudad-campo) resida, aún -a pesar de la contaminación foránea sufrida por la capital federal- la pureza, lo esencial de la nación y luego describe algunos ejemplos de grupos y directores de provincias que están protagonizando, en estos momentos, importantes innovaciones de la escena argentina, tratando, en particular, el caso de Córdoba. Lástima que después, en el cuerpo de la antología, haya colaboraciones tan desperejadas y pobres, como en el caso, por ejemplo, de Neuquén.

El tercer caso es el libro *Un siglo de teatro en Salta. Memoria y balance* compilado por Graciela Balestrino, Marcela Sosa y Mabel Parra (2000) y realizado por el Instituto de Investigaciones Sociocríticas y Comparadas del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Salta.

Nos detendremos solamente en dos trabajos de la profesora Balestrino incluidos en ese libro. El primero introduce la compilación comentando unos artículos de José Luis Valenzuela, director y responsable del departamento de

Teatro Universitario de la Universidad Nacional de Salta. Valenzuela caracterizaba al teatro salteño por su discontinuidad, su precariedad y su carencia de orientaciones programáticas proponiendo un “movimiento (teatral) regionalmente situado”. Seguidamente, Balestrino enumera los numerosos impedimentos que dificultaron el desarrollo del teatro salteño, especialmente el fuerte conservadurismo y la moralina de la sociedad más encumbrada y finalmente celebra que, a partir del año 1993, se haya producido un punto de inflexión con la aparición de nuevas manifestaciones más profesionalizadas.

El segundo trabajo trata la integración del campo teatral salteño entre 1930 y 1939 y allí la autora define a este campo como:

(...) un entramado de relaciones entre los siguientes agentes: dramaturgos, directores, actores, empresarios, público (...) y entre instituciones que otorgan legitimidad, tales como la crítica periodística, los premios, las visitas de teatristas ilustres.

Sus cambios y sucesivas combinaciones “develan consagraciones y marginalidad, con toda una gama de posibilidades intermedias”. Ello “requiere continuidad y profesionalización, aunque no necesariamente deben existir todos los agentes e instituciones mencionados”. (El subrayado es nuestro, OC.)

Luego, la autora pasa lista a esos elementos del campo salteño: la crisis social del año '30; el teatro y las otras artes, como el cine, las “variedades”, los circos, el carnaval, las compañías locales, las visitas ilustres, los grupos filodramáticos y de aficionados, la crítica periodística y las salas existentes. Llega a la conclusión de que el campo teatral

se formó, a pesar de todas las falencias, justamente, en esa década (1930-1939).

Lo interesante de este trabajo es que la autora no se ciñe rígidamente a la definición y percibe lo que nosotros hemos subrayado, la necesidad de elaborar una evolución de la integración del campo, con la aparición secuencial y sucesiva de sus elementos, partiendo, naturalmente, de “alguna actividad reconocida como teatral”.

Finalmente, concluiremos este repaso del tema del campo intelectual comentando algunos recientes aportes que se han referido al campo patagónico regional o provincial.

La licenciada Silvia N. Barei (1990) presentó una ponencia en el Segundo Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano, realizado en la Universidad de Córdoba, en 1990 planteando la posibilidad de un teatro argentino desde la perspectiva de un “regionalismo crítico”.

Desarrolla este último concepto tomándolo de Mumford, Frankptom, Tzonis, Lefavre y Valenzuela. Se trataría de un arte ligado a la memoria y a la experiencia colectiva de un territorio concreto, no pintoresquista sino como rescate de voces, para dar nombre e identidad a una comunidad. Su versión “crítica” se basa en una defensa de lo nuevo contra lo viejo, planteando resistencias a la visión cotidiana del mundo circundante. Esto se haría deconstruyendo “lo universal”, lo “valorado hegemónicamente”. Este es un enfoque de “lo regional” desde el punto de vista de las más recientes propuestas postmodernas, en las que milita, justamente, Valenzuela y de las que simpatiza también Finzi. Se propone como “autoconciencia que desarma y reconstruye el esquema del saber y se realiza a la luz de las necesidades, de las historias de vida y de los problemas inmediatos de un grupo”.

Se trataría de “convivir con lo diferente en una práctica resistente opuesta a todo populismo demagógico”.

Barei no parece interesada:

(...) en una región, en una particular ubicación geográfica (...), sino más bien en un discurso que se manifiesta en una gran variedad de producciones y expresiones culturales -el discurso de un área policultural dando cuenta de “ese estado de movimiento propio de lo vivo”.

Luego ejemplifica con la obra *Benigar* de Alejandro Finzi, que pone como modelo de este “regionalismo crítico”. Tratando de definir esta postura, encuentra dos puntos esenciales:

a) la naturaleza social de la producción, expresada en un lenguaje “desfamiliarizador”, aquel que fractura las convenciones pero está innegablemente “situado” y por medio del cual el teatro enfatiza la emergencia de lo social regional y b) la apelación al trabajo reflexivo del espectador propiciando una visión insatisfecha mediante la reformulación del discurso sobre las problemáticas regionales.

Fonseca y Novelli (2004) adoptan un punto de vista diametralmente opuesto, ya que critican la globalización de pensamiento único y defienden la identidad regional contra posiciones mercantilistas. Distinguen identidad de *identikit* mercantil y propenden a estimular la producción literaria regional en la actualidad desvalorizada por la gran competencia de la producción masiva de los medios de comunicación modernos así como, también, de los discursos posmodernos.

Di Santo (2002) apela a la idea de literatura de tendencia que propone Brecht en contra de una literatura patagónica

meramente “folklorista” o “populista”. También recurre a las recomendaciones de Benjamin para desarrollar una literatura progresista y consciente.

Por su parte Williams (2004) propone que se está desarrollando evidentemente una literatura, un campo literario patagónico. Y él entiende que esto es así porque han aparecido varios grupos literarios en esta región que se oponen entre sí con propuestas estéticas diferentes. La presencia de “(...) una fractura en el conjunto de los escritores patagónicos que antes se habían caracterizado por una relativa homogeneidad ideológica y estética” evidenciaría la existencia de un campo literario. Este autor dice que los escritores pugnan por la ocupación de sitios de poder como puestos en diarios y medios de difusión masiva, organización de encuentros literarios y cátedras universitarias. Estas pugnas no son sólo literarias sino ideológicas y políticas. Según él ya hay “poéticas del compromiso” que se oponen a las “poéticas académicas”. Antes de la formación del campo la línea estética que imperaba en la Patagonia era homogénea y se basaba en una estética regionalista y paisajista-costumbrista. Y esta tendencia, según Williams, es aún hoy mayoritaria y la que disfruta del favor de los lectores. Se queja de que las estéticas apoyadas por el “patronato estatal” sean las más difundidas, pero después aclara que tanto las comprometidas como las académico-regionalistas han recibido, en algún momento, algún apoyo del Estado.

Es interesante señalar que Williams afirma que el campo literario patagónico ha sufrido de un gran aislamiento que se va revirtiendo con el uso creciente de Internet, que le ha ido permitiendo ingresar en el “campo literario argentino”. De todos modos, los patagónicos tienen una cierta especificidad que los separa de la tradición nacional. Reivindica que ahora el

triunfo y la consagración puede darse en el campo patagónico y no en el argentino y también al revés. Lo importante es que Williams anuncia la formación del campo patagónico con todos sus elementos totalmente autónomos del resto del país.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar el hermoso artículo que escribió el poeta neuquino Gerardo Burton (2005) para el fascículo dedicado a la cultura neuquina publicado en el suplemento cultural “Ñ” del diario *Clarín*.

Burton afirma que la cultura neuquina es:

(...) una cultura hecha por hombres de las orillas, de la periferia, en una posición incómoda. Aquí hay una sociedad plural que no respeta las aristocracias de cuna o fortuna. Es una sociedad plebeya como no pueden serlo las comunidades del Norte argentino, irrespetuosa y cimarrona como ninguna otra sociedad sudamericana (...). Eso atenta contra la formación de grupos o movimientos perdurables, salvo en el caso de algunos elencos de teatro históricos -la compañía Lope de Vega y el grupo Río Vivo en Neuquén capital y el grupo Hueney en Zapala.

Solo existen fragmentos de narrativa, poesía y artes plásticas vinculadas a la estética regionalista. Los mapuches han comenzado a reivindicar sus derechos culturales. Hay un sector muy movilizado a favor de los derechos humanos, que es el de las mujeres, que están desarrollando su modo de ver el mundo en esta cultura.

Burton rescata el concepto de “literatura querencial” de Irma Cuña para oponerla a la “regional”. Se trata de una cultura del “querer estar aquí” y no solo del mero “estar”. Reconoce que “se mira más a Chile y al sur” que al resto del Alto Valle, aunque se busque la aceptación de los porteños o los cordobeses.

Los neuquinos se niegan a aceptar jerarquías, son cerriles y bizarros. Ni la cultura como espectáculo ni la cultura como torre de marfil. Aquí se escuchó por primera vez, en 1995, la palabra piquetero. Es la orilla de un país que está en la periferia. Es el mundo de los que se imponen por su voluntad, por su ruido, su perseverancia y su insolencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, C., y M. E. CORREAS (1997). *Patagónicos. Narradores del país austral*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- BALESTRINO, G., SOSA, M. y M. PARRA (2000). *Un siglo de teatro en Salta. Memoria y balance*. Salta. Consejo de Investigación. Universidad Nacional de Salta.
- BAREI, S. N. (1990). *El teatro argentino en la perspectiva de un regionalismo crítico*. Córdoba. Segundo Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano.
- BAYER, O. (2009). *La Patagonia rebelde*. Buenos Aires, Página/12, dos tomos.
- BUSTOS FERNÁNDEZ, M. A. (Comp.), (1996). *La literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario en la frontera*. Neuquén. Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNCo.
- BURTON, G. (2005). *Una cultura cimarrona*. Buenos Aires: Suplemento Interior Neuquén de la Ñ, suplemento cultural del diario *Clarín*, 26/02, p. 12.
- BURUCÚA, J. E. (1993). *Sabios y marmitones. Una aproximación al problema de la modernidad clásica*. Buenos Aires: Lugar.
- (2001). *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica-siglos XV a XVII-*. Madrid: Miño y Dávila.

- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- CALAFATI, O. (2005). *Hacia un modelo general de los campos culturales, con especial aplicación a la historia del teatro*. Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, realizado en Buenos Aires, del 2 al 6 de agosto del 2005.
- COHEN IMACH, V. (1994). *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos.
- COLANTUONO, M. R. (Coord.), (1995). *Neuquén, una geografía abierta*. Neuquén. UNCo.
- CORTÁZAR, A. R. (1959). "Ámbito patagónico", en ARRIETA, Rafael Alberto (Dir.), (1959). *Historia de la literatura argentina*: Buenos Aires: Peuser, tomo V, p. 196-218.
- CURRUHUINCA, CURAPIL-ROUX, L. (1984). *Las matanzas del Neuquén. Crónicas mapuches*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- CHIAMA DE JONES, M. C., LARA DE MATEO, N. y J. C. CORALLINI (1992). Introducción a AA.VV. *Cuentos regionales argentinos: Chubut, Neuquén, Río Negro, Santa Cruz y Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Colihue, p. 15-35.
- DE JONG, G. M. (2003). *Regiones y amenazas de secesión en el marco de la decadencia del capitalismo*. Neuquén. Boletín Geográfico. Departamento de Geografía de la Facultad de Humanidades de la UNCo, N° 23, mayo, p.73-86.
- DI SANTO, P. (2002). *Conceptos de lo social, lo popular y la constitución de tradiciones en la Patagonia*. Trelew. Primera Jornada de Literatura Patagónica.

- DOTTORI, N. y J. LAFFORGUE (1993). *Las fronteras*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- EROSTARBE, J. M. y A. CASTAÑEDA (2004). *Telones de arena. El Instituto Superior de Artes de San Juan, 1959-1965*. San Juan. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan.
- FINZI, A. (1996). "El teatro patagónico y el fin del siglo", en BUSTOS FERNÁNDEZ, M. A. (Comp.), (1996). *La literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario en la frontera*. Neuquén. Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNCo.
- FONSECA, R. y A. L. NOVELLI (2004). *La literatura regional: ¿Identidad o identikit?* Neuquén. Primeras Jornadas de Literatura Argentina en la Patagonia. UNCo.
- GOTLIP, A. (1999). *Neuquén: los comienzos de una literatura. 1904-1930*. Neuquén.
- LAURÍN, A. (2003). *Las transformaciones territoriales fronterizas según la concepción ideológica de frontera (1991-1995)*. Neuquén. Boletín Geográfico. Departamento de Geografía de la Facultad de Humanidades de la UNCo, N° 23, mayo, p.105-120.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. (1940-1968). *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires: CEAL.
- MASÉS, E. H. (1995). *La cultura de los sectores populares y la perspectiva regional. El caso del Territorio del Neuquén 1880-1930. Algunas reflexiones teórico-metodológicas*. Revista de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. N°5, mayo, p. 255-262.
- MORALES, E. (1948). *La ciudad encantada de la Patagonia*. Buenos Aires: Emecé.

- Pinto de Salem, V., (1983). Introducción a AA.VV. *Cuentos regionales argentinos: Catamarca, Córdoba, Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán*. Buenos Aires: Colihue, p. 12-25.
- PRIETO, A. (1968). "Subdesarrollo y regionalismo. La literatura regional", en *Literatura y subdesarrollo*. Rosario, Biblioteca, p. 147-163.
- RITTER, J. (1986). "Paisaje. Sobre la función de lo estético en la sociedad moderna", en *Subjetividad. Seis ensayos*. Barcelona: Alfa, p. 125-158.
- SEIGUERMAN, O. y M. GRANOVSKY (1978). *La literatura del desierto; La Opinión Cultural*, Buenos Aires, Suplemento (22/10).
- SACCOMANNO, G. (2000). *Narrar al Sur*. Suplemento Radar Libros de Página 12 (18/06).
- TAHAN, H. (Ed.), (2000). *Escenas interiores*. Buenos Aires: INT/Artes del Sur.
- WILLIAMS, A. (2004). *Campo literario patagónico: políticas, zonas, territorios*. Neuquén. Primeras Jornadas de Literatura Argentina en la Patagonia, UNCo.

FANTASMAL PRESENCIA DE LA AUSENCIA EN LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN¹

Margarita Garrido

“El texto que se llama presente solo se descifra a pie de página, en la nota o el *post-scriptum*. Antes de esta recurrencia, el presente no es más que una indicación de nota”.

Derrida, 1989: 17²

Se dice que el teatro, simulacro del proceso cultural e histórico mismo por su fuerte tendencia a reciclar³, es el lugar privilegiado de los “fantasmas”, más bien, de la “escena fantasmaticada” construida discursivamente a partir del ejercicio de la memoria⁴. Protagonistas de la escena de la memoria, de la memoria individual y colectiva, de la “memoria cultural”⁵, muchos de esos fantasmas se obsesionan

¹ Publicado en Garrido, M. (Dir.), (2011). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. (En homenaje a Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera)*. Universidad Nacional del Comahue: Educo, p. 61-80.

² Derrida, J. (1989). “Freud y la escena de la escritura”, en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Recuperado de <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/freud.htm>.

³ En Carlson, M. (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Argentina: Ediciones Artes del Sur, p. 12. El autor sostiene que en todas las culturas teatrales, frente a la fuerte tendencia a “reciclar” -ya sean temas míticos o históricos- hay algo en la naturaleza misma de la experiencia teatral que incentiva, en esta práctica más que en otra, a reeditar personajes y acontecimientos, circunstancia apreciada por un tipo de “doble visión” de los espectadores. (p. 52)

⁴ El concepto de “fantasma” es central en la obra de Freud, en el sentido de personaje fijo de una escena en la que el sujeto invariablemente desempeña un papel. En términos de Lacan se avanza para hablar más bien de “escena fantasmaticada” construida discursivamente, en particular, a partir del ejercicio de la memoria. Evans, D. (2003). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, p. 90-91.

⁵ La “memoria cultural” implica un doble aspecto pues si bien permite tomar parte de la cultura, es decir, de la sedimentación progresiva de todos sus saberes, creencias

con la “memoria histórica”, que pone en juego lo político, lo cultural y lo identitario⁶. Espectadores de esa “otra escena” del Otro, *topos* construido en el cruce entre lo simbólico y lo real⁷, nuestros fantasmas auscultan un cuadro cuya pintura aún no ha secado. ¿Qué cuadro es ese?

Una estrella, un cóndor y un torreón forman parte de su escudo. Fundada como fuerte militar, junto al torreón se instaló una imprenta y un piano. Pero pronto las promesas del progreso se disiparon y sobre los restos del torreón un museo recuerda su historia.

En nuestra historia latinoamericana, la problemática de la memoria y el olvido de los acontecimientos políticos constituyen no solamente un problema ético, sino también un abordaje de acción política concreta. Recuerdo y olvido son, ambas, estrategias políticas diferentes (...). No hay distraídos. (Pavlovsky, 1999: 55)⁸

Desde la Convención para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio adoptada por la ONU en 1948, el ejercicio de la memoria tal vez pueda resultar una estrategia de acción política concreta para poner obstáculos al carro de la

y comportamientos transmitidos, al mismo tiempo permite construirla, es decir, organizar un saber para usos futuros. Féral, J., “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”, en Pellettieri, O. (Ed.), (2005). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, p. 16.

⁶ La pregunta sobre la relación entre Mnemosine y Clío es foco de atención de muchas sociedades modernas en épocas de crisis de las certezas presentes, de desdibujamiento de las referencias y de dilución de las identidades. En particular, la expresión “memoria histórica” fue tomada de Halbwachs que la opone a “memoria colectiva”; sin embargo, Candau redefine el término “memoria histórica” para poner en juego al mismo tiempo lo político, lo social o cultural y lo identitario. Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 72.

⁷ En términos lacanianos, esa “otra escena” es el espacio del Otro. Evans, *op. cit.*, p. 78 y 143.

⁸ Pavlovsky, E. (1999). “Denuncia de una represión futura”, en *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba.

maquinaria de producción de “identidades fragmentadas y de éticas fracturadas”⁹.

Entre telarañas que fragmentan y fracturan el prolijo ejercicio de la memoria histórica sobre la cartografía oficial de la Argentina austral de fines del siglo XIX, nuestra rueda del tiempo se detiene en el Territorio Nacional del Neuquén con su primera capital en Chos Malal. Enfocamos este punto nodal de la Patagonia norte por considerar que fue por aquella época tal vez el más antiguo centro geo-político con actividad teatral¹⁰.

Así fue como, apenas finalizada la “Campaña del desierto”, la capital con nombre mapuche -“Corral amarillo”¹¹- inauguró su primer ciclo histórico de diecisiete años desde su fundación, en 1887, hasta el traslado de la gobernación, a la actual capital de Neuquén, en 1904¹². En años de canales de riego, caseríos de adobe y carretas tiradas por bueyes, pero también de imprenta y de piano, en la incipiente ciudad de Chos Malal un período clave para la actividad teatral es el de 1894 a 1902. Entre las primeras manifestaciones escénicas

⁹ *Idem.*

¹⁰ Desde los inicios del siglo XX advertimos la sostenida producción del teatro en Santa Cruz según el registro de M. Arpes y A. Atienza en “Santa Cruz (1900-1950)”. Pellettieri, O. (Dir.), (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. I., p. 179-435. Asimismo, es importante también la actividad teatral en Chubut, particularmente en Comodoro Rivadavia entre 1920-1953, según lo registrado por C. Perea, en Pellettieri, *op. cit.*, p. 105-121.

¹¹ La etimología de Chos Malal, como casi todos los nombres del Territorio Nacional del Neuquén, es de origen araucano: “(...) tal vez se aplica este nombre por la cantidad de cerros amarillos que rodean el pueblo”. Álvarez, G. (1988). *Neuquén. Su historia, geografía y toponimia*. Buenos Aires: Congreso de la Nación, vol. V, p. 215.

¹² Neuquén transitó por dos períodos geo-políticos derivados de instancias nacionales: primero fue Territorio Nacional del Neuquén por decreto del 16/10/1984, luego, su Provincialización, el 15/06/1955.

figuran cuatro obras del repertorio español: *¡Flor de un día!*; *Enrique, el envidioso*; *El ángel de salvación*, y *La gran vía*¹³.

¡Flor de un día! fue escrita por Francisco Camprodón Lafont, escritor melodramático fundacional¹⁴, referente de escritores argentinos en épocas en que aún no se había consolidado una tradición dramática argentina¹⁵. Subtitulada *Drama original en un prólogo y tres actos*, la zarzuela se inicia con las palabras de Lola: “¡Qué bello país debe ser/el de América, papá!”.

Estrenada en 1851, en 1854 aparece en el escenario de Buenos Aires, en 1861 en Entre Ríos, en 1877 nuevamente en Buenos Aires¹⁶ y en 1894 en una fiesta patria de Chos Malal. Allí la zarzuela tiene como espectadores privilegiados al gobernador Tte. Cnel. Franklin Rawson y a su esposa María Blanca Ocampo¹⁷. Y al año siguiente vuelve a representarse incluso con la actuación del mismo gobernador y su esposa¹⁸.

La reincidencia de este hecho teatral puede ser punto de partida para algunas preguntas, más aún cuando coinciden actores políticos y actores teatrales:

¹³ Calafati, O. (2007). “Neuquén (1884-1985)”. Pellettieri, O. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, vol. II, p. 297 y 312-314.

¹⁴ Las relaciones entre el teatro español y el argentino fueron analizadas por Diago, N. (1994). “Buenos Aires: la capital teatral de España. (1936-39)”. Pellettieri, O. (Ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna, p. 37.

¹⁵ Dubatti, J. (2002). “Concepción de la obra dramática del melodrama social”, en Pellettieri, O. (Dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, p. 167.

¹⁶ Pellettieri, O. (Dir.), (2005a). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna. También Pellettieri, O. (Dir.), (2005b). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT. vol. I. (Pellettieri, 2005a:74 y 80; 2005b: 171)

¹⁷ En el elenco figuran Antonia Cantero, Emperatriz Ortiz, Julia de Castro, Alfredo y Manuel de Castro, Antonio della Chá y Ricardo Gatica. (Calafati, 2007: 313)

¹⁸ Información extraída del Sistema Provincial de Archivo de Neuquén, por O. Calafati.

*El teatro no es “el espejo de la vida”, como se lee sobre el telón de boca del Coliseo, sino el espejo de las mentalidades dominantes. (Seibel, 1994: 202)*¹⁹

En efecto, en el período del gobernador Rawson aparece el segundo periódico de Chos Malal, *Neuquén* (1893-1900), dirigido por José Cámpora. Su redactor, de igual modo que en el primer periódico, *La Estrella de Chos Malal* (1889), fue Francis Albert. Este pionero del periodismo²⁰, ex secretario del primer gobernador -Tte. Cnel. Manuel J. Olascoaga- del que luego también fue su yerno, en el período de Rawson ocupa el cargo de fiscal. Asimismo, el jefe de policía es un periodista veterano del *Sud América*, diario que contó entre sus colaboradores a Lucio V. Mansilla. Aquel jefe de policía que traducía el francés, Guillermo Suffern, es reemplazado por José María Miró, periodista conocido con el seudónimo de Julián Martel. Completando este plantel de varones, el secretario de gobierno es Estanislao Maldones “uno de los militares más ilustrados de su generación” según el historiador neuquino, Gregorio Álvarez, quien comenta que este equipo de gobierno “reflejó el brillo sobre la administración de Rawson”²¹.

En aquella época, en tiempos de ocio de militares e intelectuales, el piano adquiere protagonismo junto a dos guitarras, un violín y un acordeón con su repertorio de valsés, polcas, mazurcas, *shottis*, habaneras y marchas, por lo que la capital con nombre mapuche “¡(...) se viene al suelo!”²² -dice el

¹⁹ Seibel, B. (1994). “Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina”, en Fletcher, L., (Comp.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Ed. Feminaria.

²⁰ Álvarez, G. (1988), *op. cit.*, vol. V, p. 174.

²¹ *Idem*, p. 319.

²¹ *Idem*, p. 174.

²² Carta del 29/06/1892, de M. J. Olascoaga (hijo), en Álvarez, *op. cit.*, p. 124.

hijo del primer gobernador. En ese ámbito social, la zarzuela española se monta nuevamente en 1897 a cargo de un conjunto vocacional de adultos, según consta en el periódico *Neuquén*²³. Y tres años después, en 1900, a *¡Flor de un día!* le suceden otras dos obras españolas. Una de ellas, *Enrique, el envidioso*, una comedia de Manuel Genaro Rentero²⁴, que tuvo como protagonista a un niño, luego conocido maestro, médico e historiador, Dr. Gregorio Álvarez²⁵. La otra obra puesta en escena es *El ángel de salvación*, del valenciano Francisco Palanca y Roca²⁶.

Tras la tendencia a la selección del hipotexto español se advierte una evolución en la escena teatral de Chos Malal, desde la representación del drama sentimental de Camprodón, al drama moral del dramaturgo valenciano que con *El ángel de salvación* condena la avaricia. Para esa época es conocida en Buenos Aires, y seguramente en Chos Malal, *La Bolsa* de Julián Martel, cronista bursátil de *La Nación*. Este integrante del gobierno de Rawson publica su novela al año siguiente de la crisis económica de 1890.

Y siguiendo el itinerario teatral de estas tres obras, en 1901 hay mención a otro grupo local²⁷ aunque el ciclo teatral parece

²³ Calafati, *op. cit.*, p. 313.

²⁴ *Enrique, el envidioso* es una comedia en un acto, escrita en verso, publicada en México en 1892.

²⁵ Gregorio Álvarez, de origen mestizo, nació cerca de Chos Malal donde cursó sus primeros estudios. Este maestro y luego doctor e historiador se convirtió en Profesor emérito de la Universidad Nacional del Comahue, además, integrante de la Academia Nacional de la Historia y de la Academia de Ciencias de Buenos Aires, presidente honorario de la Junta de Estudios Históricos del Neuquén, miembro honorario del Instituto Nacional Sanmartiniano y miembro correspondiente de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza.

²⁶ También fue autor de *¡Valencianos con honra!* y *Las escuelas en España*. Ver “El dramaturgo que no sabía escribir...”, por Almela y Vives, ABC. (25/10/1931), en <ABC.es Hemeroteca>. *El ángel de salvación* es una obra en tres actos, estrenada en Madrid en 1862.

²⁷ Calafati, 2007: 313.

cerrarse en 1902 con la representación de una de las obras más recordadas en la escena española, *La gran vía*, de Felipe Pérez y González²⁸. Estrenada en Madrid en 1886, aparece en Buenos Aires en 1889, en La Plata en 1894 y en Chos Malal en 1895 y 1902, también con la actuación de Gregorio Álvarez.

Al tratar de explicarse el motivo de la representación de *La gran vía* en Chos Malal, en su historia del teatro de Neuquén Osvaldo Calafati afirma:

Creemos que los primeros pobladores de Chos Malal eligieron esta obra porque satisfacía ampliamente el horizonte de expectativa de ese momento, fuertemente alimentado con un imaginario de progreso, de pujanza y de bienestar futuros. Muchos de ellos eran pioneros que estaban construyendo duramente su “lugar en el mundo”. Se identificaban con las maravillas futuristas bosquejadas por la obra. (Calafati, 2007: 313)

Sin embargo, la modernidad inconclusa no tarda en llegar. Acorralados los sueños de progreso, la gran vía de salida en la disputa por la nueva sede se plantea entre Las Lajas o Neuquén. Y en medio del conflicto de poderes en torno a la tierra conquistada se resuelve el traslado de la gobernación a la actual capital poco después de la llegada del ferrocarril. Flor de un día resultaron los sueños atrapados en el “corral amarillo” de Chos Malal.

Tras este preámbulo nos atrevemos a sostener que el hecho teatral descrito fue proyección de una forma de producción cultural del sistema dominante reproducido por

²⁸ Con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, la función de cuatro horas tuvo un éxito sin precedentes en la escena madrileña. Fue una de las piezas teatrales más representadas y aplaudidas, estrenada en 1886 en el Teatro Felipe. Su autor, un cómico de primer orden con infinidad de obras, es un erudito verdaderamente popular. Recuperado de http://www.zarzuela.net/ref/feat/chueca08_spa.htm#

las formas sociales dominantes. No obstante, si entre las formas sociales dominantes se ubica la producción dramaturgica del fundador y primer gobernador de Chos Malal, cuál es el motivo por el que en las fiestas patrias se excluya la obra de quien, obsesionado por la historia argentina, escribió seis dramas²⁹, considerando, además, que uno de ellos establece un particular diálogo con la Argentina austral. *El huinca blanco*³⁰ en la cadena significativa de la memoria histórica de Chos Malal es *in memorabile*. *¿Per secula seculorum?*

Los usos del olvido constituyen el recurso de muchos “distráidos” -advierde Pavlovsky- sin embargo puede resultar un mecanismo de defensa desde la perspectiva psicoanalítica, replican otros³¹. El olvido no existe -afirman otros-; más bien hay formas de sustitución o formas de resistencia -dicen³². El olvido es un factor esencial para la creación de una nación -argumentan otros³³-: amnistía, perdón... En fin, no olvidamos que el espectador desempeña un papel importante ante la

²⁹ Se suele encontrar seis obras citadas: *Facundo*, *Patria*, *El gran reformador*, *Crispín*, *El gobierno de los locos* y *El huinca blanco*. Ninguna parece haber sido puesta en escena. ¿Escritas para los “amigos”? Dos de ellas fueron publicadas muy lejos de su lugar de producción, en Buenos Aires, y cercanas en el tiempo. *El huinca blanco*, en 1899, y *Facundo*, en 1903, aunque esta es obra de su juventud según se consigna en el prólogo de la siguiente edición: Coronel Olascoaga, M. J., (1903). *Facundo. Drama histórico*. Buenos Aires: Imprenta Bausse/Callone. En esta publicación se advierde, además, que el literato asume su rango de militar preocupado por la organización nacional.

³⁰ Una adaptación radial de esta obra puede escucharse en *Voces en escena*, programa producido por el grupo de teatro Theatron de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, y Radio Universidad-Calf, en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

³¹ “Represión y no olvido; represión y no exclusión. La represión, dice Freud, no repele, ni rehúye, ni excluye una fuerza externa, sino que contiene una representación interna, diseña dentro de sí un espacio de represión”. Derrida, J. (1989), *op. cit.*

³² Candau, 2002: 81.

³³ Candau señala a Ernest Renan. (2002: 83)

escena que puede movilizar el fantasma de la “otra escena”. “Escena fantasmaticada” en la escritura literaria, el drama histórico en torno al “huinca blanco” no parece motivo del *convivium* teatral.

Publicado en Buenos Aires en 1899, “escrito para un maestro, compatriota y amigo”³⁴, *El huinca blanco* podría considerarse un acto de re-conocimiento, es decir, un acto de cognición con conciencia y capacidad crítica respecto del pasado; sin embargo resulta un acto de justificación, es decir, una memoria que protege la acción del sujeto en su presente histórico. Así pues, a dos décadas de la conquista del desierto, *El huinca blanco* mantiene la coherencia lógica que lo asocia ideológicamente al detallado informe topográfico, escrito en años previos a la conquista y publicado en 1880. En tal sentido, la práctica científica que apunta a la Geografía y la práctica literaria que apunta a la Historia constituyen estrategias discursivas que justifican no solo la “Campaña del desierto” sino incluso una ancestral práctica militarista coherente con la cultura hegemónica europea. En estos términos *El huinca blanco* es una “justificación de la Historia”³⁵.

Tal vez por aquella época, tal justificación literaria del ejercicio mnemotécnico de un militar y político podría haber sido requerida por la interpelación de ciertos interlocutores: quizás “paradestinatarios”, que estarían despertando en el

³⁴ Según se lee en la tapa de la publicación: Olascoaga, M. J. (1899). *El huinca blanco. Drama musical, histórico*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

³⁵ Ponencia de Gloria Siracusa: “*El huinca blanco*. Una justificación de la Historia”, en Garrido, M. (Dir.), (2010). *Actas de las I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 51-58. También en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

acto de memoria, o bien, “contradestinatarios”, espectadores críticos del drama histórico de la Argentina decimonónica³⁶.

Pero en *El huinca blanco*, memoria personal e imaginación se fusionan para generar un hecho estético-político que no puede integrarse a la memoria histórica del espectador de la Norpatagonia, si se advierte que unos de los placeres del espectador es el acto de “re-conocer”³⁷. Obra *in memorabile* *El huinca blanco*, más bien “*post-scriptum*” que constituye el pasado no para “despertarlo” sino para “producirlo” discursivamente, en términos de Derrida³⁸. *Hypómnesis* antes que *mnésis*, diría el *Fedro* de Platón³⁹.

Escena fantasmaticada del trauma histórico en la mimética memoria de Olascoaga, *El huinca blanco* se resuelve en la escritura con la focalización de la intriga en otro lugar y en otro tiempo. Tras el procedimiento compositivo que incluye condensación, desplazamiento y analogía en el juego de la identidad étnica, el fantasma se proyecta en Arauco en el siglo XVI. ¿Conciencia y memoria se excluyen? ¿Recuerdo y olvido se incluyen?⁴⁰ Suspendida la “memoria del pasado”, los habitantes de Chos Malal están absorbidos en una “memoria

³⁶ Atendiendo a la dimensión polémica del discurso político es impensable no advertir la construcción de un adversario. Destinatario negativo, el “contradestinatario” tiene otro discurso que habita en todo discurso político. Por otra parte, sin olvidar que todavía queda alguno a quien persuadir, otro interlocutor posible es el “paradestinatario”. En cambio, respecto del “prodestinatario”, tal discurso no es más que un refuerzo, mientras que en los otros dos casos se trata de un discurso de polémica y persuasión, respectivamente. Verón, E. (1987). *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Ed. Edicial, p. 15-18.

³⁷ Féral, *op. cit.*, p. 19.

³⁸ A diferencia de lo pensado por Platón, Hegel y Proust, Derrida sostiene que el *post-scriptum* no se contenta con “despertar el pasado”, sino que lo “produce”. En *op. cit.* p. 20.

³⁹ Derrida, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰ El juego de la memoria que viene a fundar la identidad está necesariamente hecho de recuerdos y de olvidos, particularmente en el dominio de la identidad étnica. Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol, p. 15.

de acción”⁴¹ pues los fantasmas los acosan en la escena social, camuflados en múltiples rostros. Violencias invisibilizadas se manifiestan en la siguiente orden policial:

1ro. Todo empleado y agente de Policía está obligado a tomar por sí las medidas tendentes a capturar al titulado “Fantasma”.

2do. En los casos previstos en el Reglamento de Policía podrá hacer uso de sus armas para reducirlo a prisión.

3ro. El empleado o gendarme que abandone la persecución, o no tome las medidas para dar caza al referido “Fantasma” (...) será inmediatamente dado de baja. Firmado: Manuel J. Olascoaga (h) (02/07/1891)⁴²

¿Qué dominio de la ausencia amenaza esta fantasmal presencia? ¿Acaso escena fantasmaticada del discurso histórico del Dr. Gregorio Álvarez? Qué fantasmas quedaron aprisionados en la memoria de un mestizo que, niño en los actos escolares de Chos Malal, y después, reconocido médico en búsqueda de su identidad perdida, en uno de los seis tomos de su historia de Neuquén incluye la citada nota titulada: “Un fantasma en Chos Malal y una orden del día policial”. ¿Represión y no olvido, tras esta “metaforicidad”?⁴³

En efecto, siguiendo la puesta en escena de la memoria del Dr. Gregorio Álvarez otros síntomas del malestar social se manifiestan en la incipiente capital:

1890: el intento de asesinato al primer gobernador⁴⁴.

1891: “el primer acto subversivo” del personal policial⁴⁵.

⁴¹ El trabajo de la memoria se realiza en tres dimensiones. (Candau, 2001: 58)

⁴² Álvarez, G., *op. cit.*, p. 213.

⁴³ Derrida, siguiendo a Freud en su des-confianza en la escritura, sostiene que esta encierra una huella traducida en metáfora. Más bien, desde una represión logocéntrica no lograda, habla de “la metaforicidad” de la escritura. *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁴ *Idem*, p. 207.

⁴⁵ *Idem*.

1892: la exigencia de renuncia al gobernador Anaya⁴⁶.

1895: la orden de derrumbar la pared de piedra de la iglesia⁴⁷.

1897: “el primer acto de censura” a la opinión pública⁴⁸.

1902: la exigencia de renuncia a otro gobernador⁴⁹.

Cuando la ficción supera a la realidad, o mejor dicho, cuando el procedimiento del silencio se fractura, “lo real” se proyecta en el imaginario de Chos Malal. Suspendida entonces la “memoria del pasado”, absorbida en una “memoria de acción”, el presente está en juego tras una “memoria de espera”, de proyectos y de promesas de progreso⁵⁰. En tal contexto, en que factores endógenos ponen en crisis el modelo de sociabilidad, el hipotexto español es lo que se puede ver en la escena teatral. Sin cuestionar la conquista del desierto, sin cuestionar la conquista de América, más bien con España a la vista, en Chos Malal se consolidan las bases culturales tradicionales del sistema dominante en la Argentina finisecular:

⁴⁶ “Había mandado suprimir los impuestos, había emitido papel moneda, establecido un registro de marcas, suprimido la banda de música (...), fijó fechas (...) para la trashamancia del ganado, estableció fecha para la extracción de sal de las minas y cuándo y en qué forma se podía cazar”. Álvarez, *op. cit.*, p. 281.

⁴⁷ *Idem*, p. 283.

⁴⁸ Se trata del encierro de Juan Isidro Gómez en el torreón, “calabozo para presos distinguidos”, *idem*, p. 229. Tras su liberación, Gómez fundó en las cercanías del río Agrío, en Ñorquín, el periódico *El Agrío* (1897) que se editaba en Chile, en pleno diferendo limítrofe con Argentina. La ironía y el humor de *El Agrío*, que ponían en tensión al periódico fundado por la gobernación de Rawson, se acallan al año siguiente, mientras el periódico *Neuquén* siguió dirigiéndose a la elite lectora de aquellos tiempos. *Idem*, p. 178-180.

⁴⁹ De todos modos, el historiador Gregorio Álvarez pone el acento en el alejamiento político del gobernador para atender sus intereses particulares en Las Lajas y gestionar la continuación de las vías férreas del Ferrocarril Trasandino del Sur. *Idem*, p. 289.

⁵⁰ Candau, 2001: 58.

(...) la conquista de la memoria fue uno de los movimientos tácticos que formaron parte de la apropiación imaginaria de La Pampa y la Patagonia, que posibilitó a su vez su conquista material manu militari (...) La eficacia del discurso historiográfico militarista en su operación de conquista de la memoria se manifiesta en su persistencia, aún hoy (...). (Navarro Floria, 2005: 89-111)⁵¹

Y tras la categoría de la memoria como posibilidad de representación -¿“representación estabilizada” o “representación como construcción”?⁵²- parece que el fantasma fundacional de la identidad étnica se las ingenió para dejar sus huellas en la historia del teatro argentino. En los últimos doscientos años registramos las siguientes obras: 1814, *Lautaro y Atahualpa* de L. F. Comella (Buenos Aires); 1815, *El nuevo Caupolicán o el bravo patriota de Caracas* de J. M. Sánchez (Buenos Aires); 1816, *El hijo del Sud*, atribuida a L. A. Morante (Buenos Aires); 1817, *La revolución de Tupac Amaru* de L. A. Morante (Buenos Aires); 1818, *Arauco libre* de J. M. Sánchez (Buenos Aires); *Tupac Amaru*, atribuida a L. A. Morante (Buenos Aires); 1826, *Los araucanos o la conquista de Chile*,

⁵¹ En la configuración de un discurso político sobre la frontera sur, que devino “rupturista y antihistórico”, el autor advierte ciertas operaciones discursivas como la “deshistorización de la frontera” vinculada a la “deshistorización de los pueblos indígenas” vinculada a su vez a la “denegación de la entidad política del otro”. Ver Navarro Floria, P., “La conquista de la memoria. La historiografía sobre la frontera sur argentina durante el siglo XIX”, en *Revista Universum*, Nro. 20, vol. I, 2005, Universidad de Talca.

⁵² En su análisis de las categorías “memoria” y “recuerdo” en la obra de W. Benjamin, Guillermina Fressoli recupera la diferencia entre una memoria social que excede la voluntad comunicativa y consensuada respecto del pasado (representación estabilizada), y la dimensión productiva y crítica del recuerdo (representación como construcción). En “Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Mirar, inquietar el pasado: un acto cognitivo sobre el presente”, *Revista Afuera*. Estudios de crítica cultural. Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/inicio.php?nro=8>.

anónimo (Buenos Aires); 1833, *Cristóbal Colón* de L. F. Comella (Buenos Aires); 1860, *Venganza de una india o La justicia del eterno* de M. Martínez Trigueros (Entre Ríos); 1877, *En el puño de la espada* de J. Echegaray (Buenos Aires); 1877, *La campaña de la Almudamia* de Palau y Coll (Buenos Aires); 1877, *Razón de Estado* de E. Bustillo (Buenos Aires); 1878, *Isabel La Católica*, por la Cía. española de T. Rodríguez Rubi (Buenos Aires); 1878, *La bandera de los Andes* de M. Leguizamón (Entre Ríos); 1883, *El terrible cacique Tripailot* (Buenos Aires); 1887, *Napoleón I en Austerlitz* de Cía. de J. Podestá-A. Scotti (La Plata); 1895, *La defensa de Los Andes*, anónimo (Entre Ríos); 1896, *Nueva Troya* de F. Sáenz, por la Cía. de J. Podestá-A. Scotti (La Plata); 1945, *Los conquistadores del desierto* de Folco Testena, E. García Velloso y José González Castillo (Buenos Aires); 1949, *Cuando el indio llora* de C. Ortega (Buenos Aires); 1955, *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina* de Mouezy-Eon y Francheville, adaptación de F. Parravicini (Santa Fe); 1955, *Ollantay*, dirigida por Gallina Tolmacheva (Mendoza); 1962, *Qwertyuiop* de Dalmiro Sáenz (Tucumán); 1963, *Tungasuka* de Bernardo Canal Feijóo (Santiago del Estero-Buenos Aires); 1966, *Cristóbal Colón* de Nikos Kazantzakis (Tucumán); 1979, *Cristóbal Colón, nauta* de Laura Sañiez (Mar del Plata); 1973, *La gran joda o Juan de Garay* del Grupo Musicanthropus (Santa Fe); 1974, *Tragedia del fin de Atahualpa*, anónimo (Salta); 1975, *Tupac Amaru* de David Viñas (Buenos Aires); 1992, *Colón agarra viaje a toda costa* de Adela Basch (Buenos Aires); 1994, *Guanahani ¡Aquí llegó Colón!* de Roberto Espina (Córdoba), entre otras de las producciones teatrales sobre la identidad étnica.

Y acotando esta cadena significativa a la dramaturgia de Neuquén, a partir de *El huinca blanco*, desde fines del siglo XIX a la fecha, se registran:

1899: *El huinca blanco* de M. J. Olascoaga. Puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, por el Grupo de Teatro Theatron y radio Universidad-Calf, dirección Margarita Garrido. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

1915: *La conquista de Méjico* de J. Abati y Díaz puesta en escena por el conjunto neuquino Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

1943: *Guardia de frontera* de J. Portela.

1953: *Pehuén Mapu*⁵³ de G. Álvarez.

1954: *Pehuén Mapu*, puesta en escena por el conjunto neuquino Amancay, dirección de Ángel Santagostino.

1956: *Los conquistadores del desierto* de F. Testena, E. García Velloso y J. González Castillo, puesta en escena por el conjunto neuquino Amancay, dirección de Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo y Roberto Ferrer).

1964: *Baigorrita*⁵⁴ de G. Álvarez, puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

1975: *Canto de la tierra conquistada* de N. Labrín.

1976: *Mi amigo Michay*⁵⁵ de A. Figueira de Murphy, puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2010, *blog cit.*

⁵³ La obra fue premiada por la Comisión Nacional de Cultura y por la Comisión de Festejos del Cincuentenario de Neuquén, en el '54, ocasión en que se representaron alguna de sus escenas. "*Pehuén Mapu (Tierra de la araucaria)* (...) fue precedida por una "exégesis" hecha por el autor, en público, en la sala de teatro de la Cooperadora Conrado Villegas, en presencia de las más altas autoridades de la provincia (...). El intertexto de *El huinca blanco* de Olascoaga es evidente. Álvarez admiraba, como originario de Chos Malal, la obra del militar mendocino". Y en 1956, Amancay puso en escena *Los conquistadores del desierto*. (Calafati, 2007: 330 y 304)

⁵⁴ Una adaptación radial de esta obra puede escucharse en *Voces en escena*, programa producido por el grupo de teatro Theatron de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, y Radio Universidad-Calf, en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

⁵⁵ *Idem.*

1984: *Pioneros* de H. L. Saccoccia.

1987: *Scheypuquiñ y Juan. Memoria cantada*⁵⁶ de C. H. Herrera-J. L. Bollea, puesta en escena en el Aula Magna de la UNCo. También en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

1987: *Benigar*⁵⁷ de A. Finzi, puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

1987: *Camino de cornisa* de A. Finzi.

1988: *Los pehuenes no se trasplantan*⁵⁸ de D. J. Massa, puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

1989: *Aguirre, el Marañón o La leyenda de El Dorado* de A. Finzi.

1989: Puesta en escena de *Benigar* por el Grupo Río Vivo, dirección de José Luis Valenzuela. También en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

1991: *Los cuenteros se divierten* de J. Bastidas.

1992: *Colón agarra viaje a toda costa* de A. Basch, puesta en escena por el Grupo de Teatro del CPEM Nro. 6, dirección de Susana Mucci y Cecilia Durán, Cutral Có.

-----: *Camino de cornisa* de A. Finzi.

1994: *Tupac Amaru* de D. Viñas, puesta en escena por el Centro de Producción Teatral de San Martín de los Andes, dirección de Víctor Mayol.

1997: *Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto)*⁵⁹ de L. Muñoz, puesta en escena por el Grupo de Teatro Estudiantil

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto)* de L. Muñoz se despliega en su último formato en 1997 aunque surgió varios años antes a partir de una charla que el Dr. Gregorio Álvarez dio en Cutral Có. En la historia de Álvarez, Carmen Funes de Campos, “Pasto Verde”, aparece entre las “pioneras en el desierto neuquino” (Álvarez, *op. cit.*, p. 363-367). Esta obra fue puesta en escena en un colegio secundario, por el Grupo Teatral Estudiantil Mutisia, en el CPEM 22, con la

Mutisia, del CPEM Nro. 22, con la dirección de Ángela Gandini. También, en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

-----: *Quñilhue, flor de amor*, creación colectiva del Grupo Tren Ten, puesta en escena por José Bastidas.

1998: *Cajfokurá, una historia inconclusa* de J. Bastidas.

2003: *Kay Kay Xeg Xeg*, puesta en escena por el Grupo de Teatro de la Comunidad Mapuche del paraje Trompulo.

-----: *El otro huevo de Colón*, puesta en escena por el Grupo Claroscuro, Neuquén.

2006: Puesta en escena de *Aguirre, el Marañón o La leyenda de El Dorado* por el Grupo de Teatro del Histrión, dirección de Víctor Mayol.

2010: *Tupí Nambá y Orellana* de L. Muñoz.

Y en el resto de la Norpatagonia, en el eje intercultural que activa la fantasmática presencia del otro, en la provincia de Río Negro en los últimos años surge la producción dramaturgica de Luisa Calcumil y Amancay Espíndola. De Calcumil señalamos *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1985)⁶⁰, *Aukin mapuche meu* (1990), *Hebras* (2004) en colaboración con V. Fidel, etc. Y de Espíndola, *Herencia de sangre* (1997), *Crónica de las Indias* (2002) en colaboración con A. Arreche. Por último, en La Pampa, la dramaturgia de Juan A. Umazano, *El otro huevo de Colón* (2003), y de Walter H. Cazenave, *Fortín Tebas* (2007)⁶¹.

dirección de la profesora Ángela Gandini. Léase la ponencia de Gloria Siracusa: “*Pasto Verde*. Metonimia de una historia negada”, en Garrido, M. (Dir.), (2010). *Actas de las I Jornadas* (...), p. 80-89. También en <http://vocesenescena.blogspot.com/>. Una adaptación radial de *Pasto Verde* puede escucharse en *Voces en escena*, en *blog cit.*

⁶⁰ Primera obra teatral escrita en mapuche y en español. Ver A.A.V.V. (2007). *Dramaturgos de la Patagonia argentina*. Buenos Aires: ARGENTORES, p. 352.

⁶¹ Esta primera obra del dramaturgo pampeano “está basada en hechos reales de la Guerra del desierto”. ARGENTORES, *op. cit.*, p. 353.

En fin, cerrando este poco prolijo ejercicio de la memoria histórica sobre la cartografía oficial de la Argentina austral, se advierte la presencia de dramaturgas a partir del 1976 cuando, anticipándose a la violencia de Estado, y no solo étnica, la actriz, titiritera y directora teatral de origen neuquino, Alicia Figueira de Murphy, escribe *Mi amigo Michay*⁶², que en 1977 recibe el Primer Premio en el Concurso Nacional de Obras para Títeres (categoría niños). Y en la postdictadura, dramaturgas como Lilí Muñoz, en Neuquén, y Amancay Espíndola y Luisa Calcumil, en Río Negro, incluyen sus voces en textos contruidos como “lugares de memoria”, más bien, “actos de memoria”⁶³ en torno a múltiples máscaras de la violencia, entre ellas, el genocidio⁶⁴. Así es como una de las “heroínas de la conquista del desierto”⁶⁵, Carmen Funes, se convierte, en 1997, en motivo de una “Reflexión dramática en un acto” en *Pasto Verde* de L. Muñoz:

⁶² La adaptación radial de *Mi amigo Michay* fue emitida en el programa *Voces en escena*, 19/05/2010, con la autorización de la autora. El elenco estuvo integrado por Alba Burgos, Lucía Abella Padín y Margarita Garrido. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron fragmentos musicales de “Con qué” de Liliana Vitale y Verónica Condomí, de *Camasunquí*, 1984. Puede escucharse en <http://vocesenescenablogspot.com/>.

⁶³ Josette Féral sostiene que el teatro, si bien es “lugar de memoria”, es sobre todo “acto de memoria”, es decir, cruce de memorias múltiples, la de los productores del hecho teatral y la de los espectadores. *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁴ La Convención para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio, ONU 1948, considera que “la destrucción total o parcial de un grupo étnico mediante la muerte, la lesión grave a la integridad física y mental, el traslado forzado de niños fuera de sus familias, etc., se llama genocidio”. Navarro Floría, P. (2005). “La historia de nosotros”. Recuperado de <http://historiadenosotros.blogspot.com/> 2005/09/una-respuesta-pedro-...

⁶⁵ Álvarez, *op. cit.*, p. 363.

*Sí, siempre sí, decir sí, decir que sí, hacer que sí... (Se levanta, tira o revolea su chaqueta, grita, rompe cosas.) (...). No. Esta vez no. Esta vez no (...)*⁶⁶.

También de L. Muñoz, *Tupí Nambá y Orellana*⁶⁷: obra ganadora del concurso 2010, "Conquistémonos (diálogo entre dos personajes...)". Tras el subtítulo de "Diálogo para radio", una amazona y un conquistador español buscador de oro, en algún lugar de América del Sur en el siglo XVI, intentarán poblar el "nuevo mundo", conscientes de "un desgarró".

Asimismo, Amancay Espíndola, dramaturga y actriz rionegrina formada inicialmente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, en 1997 escribe *Herencia de sangre*. Con el procedimiento compositivo del teatro dentro del teatro, la focalización temporal desenmascara el conflicto de fines del siglo XIX:

¿Civilización? (...) "malón de blancos" (...) Y cuando quedaron pocos criollos y menos indios se hizo bajar gente de los barcos para poblar el cementerio patagónico (...). Al sur del río Colorado somos América Blanca.

Y la dramaturga mapuche, Luisa Calcumil, en 1985 escribe *Es bueno mirarse en la propia sombra*, obra que ella misma pone en escena, en el '87, en el Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico en Bahía Blanca. En su texto se lee:

Y aprendí de los godos, de los visigodos, de los fenicios, de los egipcios (...). De Europa sobre todo (...). ¡Qué grande este

⁶⁶ *Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto)* fue estrenada con el nombre de *Cuartelera*. La cita corresponde a la edición de ARGENTORES, *op. cit.*, p. 186.

⁶⁷ *Tupí Nambá y Orellana* figura entre las obras ganadoras del Concurso Conquistémonos (diálogo entre dos personajes: español/a/argentino/a). Boletín *Ida y vuelta* de Argentores, 09/04/2010, N° 213. Recuperado de http://www.argentores.org.ar/01sede_internet/Idayvuelta/2010/213.htm#.

*Colón, que descubrió a los salvajes de los indios! (...) de pronto no... pues NADA. ¿No? Todo bien. Fuck you! UE UE UE UE, UE UE UE UE*⁶⁸.

Precisamente, con la cita de esta obra bilingüe de teatro norpatagónico escrita en español y en mapuche, *Fei c`mei aihuiñ tuhun*, detenemos nuestro pesado carro de la memoria histórica, tras este particular itinerario de memorias múltiples que ponen el ojo allí donde el poder vigila.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Gregorio (1988). *Neuquén. Su historia, geografía y toponimia*. Buenos Aires: Congreso de la Nación, vol. V.
- ARPES Marcela y Alicia ATIENZA (2005). "Santa Cruz (1900-1950)", en PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. I.
- A.A.V.V. (2007). *Dramaturgos de la Patagonia argentina*. Buenos Aires: ARGENTORES.
- CALAFATI, Osvaldo (2007). "Neuquén (1884-1985)", en PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, vol. II.
- CANDAU, Joel (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol.
- (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CARLSON, Marvin (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Argentina: Ediciones Artes del Sur.
- DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

⁶⁸ ARGENTORES, *op. cit.*, p. 83-91.

- DIAGO, Nel (1994). "Buenos Aires: la capital teatral de España. (1936-39)", en PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- DUBATTI, Jorge (2002). "Concepción de la obra dramática del melodrama social", en PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- EVANS, Dylan (2003). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- FÉRAL, Josette (2005). "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo", en PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna.
- FRESSOLI, Guillermina, "Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Mirar, inquietar el pasado: un acto cognitivo sobre el presente". *Revista Afuera*. Estudios de crítica cultural. Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/inicio.php?nro=8>.
- NAVARRO FLORIA, Pedro (2005). "La historia de nosotros". Recuperado de <http://historiadenosotros.blogspot.com/2005/09/una-respuesta-padro-...>
- (2005). "La conquista de la memoria. La historiografía sobre la frontera sur argentina durante el siglo XIX". *Revista Universum*, Nro. 20, vol. I, Universidad de Talca.
- PAVLOVSKY, Eduardo (1999). "Denuncia de una represión futura", en *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba.

- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.), (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna.
- SEIBEL, Beatriz (1994). "Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina", en FLETCHER, Lea, (Comp.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Ed. Feminaria.
- SIRACUSA, Gloria (2010). "El huinca blanco. Una justificación de la Historia", en GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo., p. 51-58. También en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.
- (2010). "Pasto Verde. Metonimia de una historia negada", en GARRIDO, *op. cit.*, p. 80-89. También en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.
- VERÓN, Eliseo (1987). *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Ed. Edicial.

EL CONJUNTO TEATRAL AMANCAÿ Más de veinte años de teatro neuquino¹

Oswaldo Calafati

El esfuerzo realizado por el GETEA para dar a conocer la actividad teatral llevada a cabo en las provincias ha permitido comenzar a esbozar una verdadera historia nacional de esa actividad. Y los primeros resultados de ese esfuerzo han ampliado nuestros horizontes permitiéndonos acceder a una nueva historia integral del teatro argentino, con todos sus actores y en todos sus paisajes.

Nos enorgullece haber contribuido con ese esfuerzo, bosquejando una primera historia del teatro neuquino, hasta ahora ignorada o insuficientemente relevada (Calafati, en Pellettieri, 2007). Y nos complace el haber impulsado con ese primer trabajo a que se formara un grupo de investigación en la Universidad Nacional del Comahue para estudiar en profundidad las dramaturgias de la Patagonia Norte.

Es ya evidente -como lo hicimos notar oportunamente- que este trabajo está aún trunco por no disponerse todavía de una historia del teatro rionegrino (impulsada por el GETEA pero no concretada aún). El breve esbozo enumerativo, que llega hasta 1950, realizado hasta ahora por Dinko Varga (2000), es a todas luces insuficiente, pero su información aparece como la punta de un iceberg aún inexplorado.

Mientras esperamos que se realicen esas tareas para tener una investigación completa sobre el origen y desarrollo de la cultura teatral de la Patagonia Norte (es decir, la región consolidada de Río Negro y Neuquén), adelantaremos una

¹ Publicado en Garrido, M. (Dir.), (2011). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. (En homenaje a Luis Alberto "Kique" Sánchez Vera)*. Universidad Nacional del Comahue: Educo, p. 39-45.

evaluación del impacto del conjunto teatral neuquino Amancay, que realizó sus actividades en toda esa región, desde 1940 hasta 1966, pero cuya influencia llega hasta nuestros días.

Amancay fue liderado, desde su creación como Aficionados del Club Independiente, por Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo, un hombre de sólida formación humanística, hasta 1959, en que debe asumir el cargo de Ministro de Asuntos Sociales en el primer gobierno radical de Neuquén. La dirección recayó entonces en otros integrantes de los más de cien que tuvo en toda su trayectoria y en otros hombres de teatro formados en Buenos Aires, como Norberto Manzanos y José Roque Digiglio.

En toda su trayectoria, de veintitrés años (estuvo inactivo desde el 1941 al 1943), Amancay puso en escena cuarenta y seis obras que abarcan un repertorio integrado por las obras clásicas del teatro nacional (Sánchez Gardel, Eugenio Pico, Gregorio de Laferrère, José González Castillo, Juan Darthés y Camilo Damel, etc.) hasta obras vanguardistas y expresionistas (Kaiser, Hamilton, Williams, D'Errico, Soya y O'Casey, entre otros).

Creemos que su impacto solo puede compararse con el de un conjunto vocacional similar dirigido por Gabriel Barceló, en Comodoro Rivadavia, y que actuó desde 1937 hasta 1953, con un total de treinta y cinco obras realizadas (Perea, en Pellettieri, 2005). No es casual que ambos conjuntos se encontraran y fraternizaran en los Certámenes Nacionales de Teatro realizados en Buenos Aires desde 1950 por la iniciativa peronista. Cavilla y Barceló concebían un mismo teatro, artístico, no comercial y dirigido a una clase media provinciana, ávida de las novedades de Buenos Aires y del exterior y de compartirlas con sus vecinos, en un ambiente

natural y social áspero y estrecho, solo soportable por la escasa competencia y por los buenos ingresos que se obtenían en las empresas extractivas y en la incipiente burocracia estatal.

Además, ambos grupos colaboraban activamente en obras sociales y comunitarias, por lo que recibían el apoyo incondicional de sus conciudadanos y de las autoridades de turno.

En los festejos celebratorios del centenario de la fundación de la ciudad de Neuquén, muchas familias recordaron -en una ceremonia realizada en la Universidad Nacional del Comahue- a los primeros teatristas neuquinos, especialmente a los integrantes de Amancay, por sus esfuerzos por construir una sala teatral y un jardín de infantes en una Cooperadora Escolar y por beneficiar a la comunidad con sus aportes para la copa de leche o para las ropas de los escolares o para los damnificados de la Rioja y Catamarca, en 1944. (Pérez, 2005)

El grado de identificación que, en los primeros tiempos del grupo, tenían algunos integrantes con sus personajes, terminaban por elevarlos, en la consideración de sus vecinos, como verdaderos “divos” al estilo de las *stars* de la primera época del cine. También colaboraban, en la construcción de estos ideales, los fotógrafos de la época, con sus “fotos estudio”. Una retrospectiva fotográfica indicaría como “divas” a las integrantes Irma Zulema Escobar, Elsa Marchessini, Lelia Elissetche y Antonia Figueira, así como “divos” a Alfredo Lanza, Valentín Arges, Evaristo Giménez, Horacio Tarifeño y Guillermo Murphy. En los recuerdos de algunos integrantes todavía se comentan los avisos pagos que los admiradores masculinos de estas divas publicaban en los periódicos de la época, encomiando sus cualidades.

De todos modos, creemos que se puede verificar en casi todos estos conjuntos vocacionales una especie de “evolución”

desde un “realismo encantatorio” hasta un “realismo crítico”, característica de las posiciones políticas adoptadas por nuestra clase media.

Esta transición se plasmó, entre otras cosas, en el cambio de denominación que sufrió el grupo desde su creación. En 1940, se denominan como Aficionados del Club Independiente. En 1945, cuando se desvinculan de ese club y comienzan un ciclo de radioteatro, que duró solo dos años, se dan a conocer como Agrupación Artística Amancay. Ya en 1947, cuando abandonan el radioteatro, se mencionan como Compañía Neuquina de Comedias, adoptando el punto de vista de su director, que prefirió la comedia al drama y a los sainetes.

En 1955, ante el gran esfuerzo que significó la puesta de *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani, con cerca de cuarenta actores y un nuevo director, “importado” de la provincia de Buenos Aires, se autotitularon como Teatro Independiente de Neuquén. Y en 1957, cuando la Dirección Nacional de Turismo los envía a Bariloche para amenizar la temporada turística como una compañía ya reconocida a nivel nacional, aparecieron como Amancay, Teatro Libre del Neuquén.

Estos cambios en el realismo se dieron también en la concepción del espacio escénico y en la interpretación de los personajes por parte de los actores.

En sus comienzos, Cavilla Sorondo se preocupó por proveer al conjunto de un espacio escénico sólidamente realista, con telas pintadas, practicables con ventanas (especialmente iluminadas), puertas y muchos muebles y artefactos diversos. Todos esos elementos materiales a los que hay que agregar el traspunte, el apuntador, el peinador y el fastuoso vestuarista, por lo que se justifica mencionarlo como el “André Antoine de Neuquén”.

Es a esta primera etapa que hemos denominado “encantatoria”, junto con todas sus consecuencias en la dirección (centralista y autoritaria) y en la interpretación “divista” y “personal” de los actores.

Pero, poco a poco, la concepción “comunitarista” de los teatros independientes, más centrada en la formación técnica de los actores y más despreocupada de la creación de un espacio realista a favor de “un espacio de la acción actoral” o “teatralista” como la menciona Pellettieri, se fue imponiendo al grupo.

La creación de la Escuela Provincial de Bellas Artes con su Departamento de Arte Dramático a cargo de Alicia Fernández Rego, que trajo claramente a Neuquén esta concepción “teatralista”, favoreció esta tendencia más “crítica” y más centrada en los actores como grupo, en desmedro del primer realismo “ingenuo”.

Pero el aporte más importante de Amancay fue inculcar en muchos neuquinos una especial preferencia por la expresión teatral, que quedó afincada en varias familias de la provincia y se extendió a varias generaciones hasta la actualidad.

La gente de teatro que se afincó en Neuquén después del medio siglo encontró un ambiente propicio para sus proyectos. Hijos y nietos de los integrantes de Amancay crecieron sensibilizados por una compenetración especial aportada por sus padres y abuelos hacia el arte del teatro.

Por lo tanto, la tesis que quiero defender en esta ponencia es que el rol más importante del grupo Amancay es el de haber sido una institución constituyente del campo cultural neuquino, que emergió claramente hacia 1980, como lo he documentado en un trabajo anterior (Calafati, en Pellettieri,

2007). Otros autores, como Ricardo Costa (2007), están de acuerdo con este punto de vista.

La influencia del grupo no se limita solo al período 1940-1966 sino que se prolonga en los siguientes hechos importantes para la cultura del Alto Valle, clasificados de acuerdo al modelo de campo cultural de Pierre Bourdieu. (ver Calafati, 2005)

Campo de la producción restringida

1).- La Comedia Neuquina. Si bien este fue un proyecto frustrado, por falta de apoyo oficial, significó un importante agrupamiento de los integrantes de Amancay y de otros grupos afines durante más de una década (de 1965 a 1975), en la que se presentaron varias importantes obras en su nombre. Ya incorporada al campo como una importante referente, Alicia Fernández Rego tuvo un importante rol en el proyecto. A su sombra siguieron teniendo la palabra durante años.

2).- Grupos Las Manos, El Grillo y Café Teatral. Estos grupos se integraron con elementos formados por Amancay y mantuvieron sus proyectos durante años, llegando algunos de los mismos hasta 1980, en que se integraron al Teatro del Bajo, agrupación faro de la postdictadura que significó un importante resurgimiento teatral para la región.

Campo de las instancias de reproducción y consagración

3).- Departamento de Arte Dramático de la Escuela Provincial de Bellas Artes, a cargo de Alicia Fernández Rego, que significó la institucionalización académica de la enseñanza y la actividad teatral regional, caso único en la Patagonia Norte, ya que se trata de una institución pública. Como se sabe, esta institución fue creada por Nicasio Cavilla Sorondo, siendo Ministro de Asuntos Sociales de Neuquén, a partir de 1960.

Campo de la gran producción

4).- La compañía de radioteatro y de teatro popular itinerante de Jorge Edelman, con influencia en toda la región desde 1957 hasta 1986, que presentó unas veinticinco obras del género, algunas de su autoría. Único caso de este tipo de teatro en Neuquén, organizado por un ex integrante de Amancay, a despecho de un fracaso por poner una obra de teatro con Mecha Ortiz.

Para más detalles sobre estos elementos del teatro neuquino, se puede consultar Calafati, en Pellettieri, 2007.

Todas las menciones corresponden con instituciones básicas para la constitución del arte burgués, central en la producción cultural contemporánea, y en la constitución de un campo cultural como el teorizado por Pierre Bourdieu.

Creemos que la evidencia presentada es más que elocuente y cimienta adecuadamente nuestra evaluación del grupo teatral Amancay como una institución constituyente del campo cultural neuquino.

BIBLIOGRAFÍA

CALAFATI, Osvaldo (2005). "Hacia un modelo general de los campos culturales, con especial aplicación a la historia del teatro", ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, realizado en Buenos Aires, del 2 al 6 de agosto del 2005.

----- (2007). "Neuquén (1884-1985)".

PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. II, p. 297-346.

COSTA, Ricardo (2007). *Un referente fundacional. Las letras neuquinas (período 1981-2005) y su (in)transferencia al campo educativo*. Buenos Aires: El Surí Porfiado Ediciones.

- PEREA, Cecilia (2005). "Chubut-Comodoro Rivadavia (1920-1953)". PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. I, p.105-120.
- PÉREZ, Arturo (2005). *Teatro Amancay. Historia en fotos y diversos documentos de la compañía teatral inigualada*. Neuquén, CD de fotos y documentos.
- VARGA, Dinko (2000). *La tercera conquista del desierto. Historia del teatro en el Alto Valle de Río Negro*. La Pampa: Fundación Cultural Patagonia.

CRONOLOGÍA DE OBRAS
Cutral Có y Plaza Huincul
(1934-2010)¹

Marisa M. Reyes

1934

El sostén de familia de Camilo Darthés y Carlos S. Damel, Cuadro Filodramático Florencio Parravicini, Plaza Huincul.

Viejo rincón de Juan Villalba y Herminio Braga, dirección Vicente Fortunato, Cuadro Filodramático Florencio Parravicini, Plaza Huincul.

Policía secreta de Eliseo Gutiérrez y Manuel Sofovich, dirección Lucio Rioja, Cuadro Filodramático Florencio Parravicini, Plaza Huincul.

Ilusiones del viejo y de la vieja de Juan Villalba, dirección Lucio Rioja, Cuadro Filodramático Florencio Parravicini, Plaza Huincul.

La sagrada familia de Carlos P. Cabral, dirección Lucio Rioja, Cuadro Filodramático Florencio Parravicini, Plaza Huincul.

1937

El viejo médico de Pedro B. Aquino, Cuadro Filodramático Florencio Sánchez de aficionados al teatro², Plaza Huincul.

Ilusionismo y prestidigitación a cargo de M. Viñuela, Cuadro Filodramático Florencio Sánchez de aficionados al teatro, Plaza Huincul.

El sueño dorado de Vital Aza, Cuadro Filodramático Florencio Sánchez de aficionados al teatro, Plaza Huincul.

¹ Publicado en Garrido, M. (Dir.), (2011). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*. Universidad Nacional del Comahue: Educo, p. 11-35.

²Fuente: Archivo Histórico Museo Carmen Funes, Plaza Huincul.

1941

Cascabelito de Alfredo Bertonasco y Domingo L. Martignone, dirección Graco Pineau, Grupo Filodramático del Centro Cultural Cutral C³.

1946

Tarambana s/d, apuntador José Majluf, Grupo Filodramático del Centro Cultural Cutral C⁴.

La luna en el pozo de Armando Moock, dirección Grupo Rubina, Cutral C⁵.

Los maridos engañan de 7 a 9 de Alfonso Passo, dirección Grupo Rubina, Cutral C⁶.

1950

No salgas esta noche de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, dirección Grupo Rubina, Cutral C⁶.

1951

No eres de mi raza s/d, Grupo Rubina, Cutral C⁶.

Lo que Cristo perdonó s/d, Grupo Rubina, Cutral C⁶.

1952

El gran Jaqué de Juan B. Diniello⁵, dirección Grupo Rubina⁶, Cutral C⁶.

Patio criollo de Carlos A. Flores, Grupo Rubina, Cutral C⁶.

Cuando se casa una viuda s/d, Grupo Rubina, Cutral C⁶.

³ Saade, Alesio M., (1986). *CUTRAL C⁶. Tiempos de viento, arena y sed. (Mis recuerdos. 1933-1958)*. Bahía Blanca: Ed. Encestando SRL, p. 192.

⁴ *Idem*.

⁵ Primer registro de obra de autor local.

⁶ Saade, 1986: 172.

1956

Sol de invierno de Julio Sánchez Gardel, dirección de escena María F. de Figueroa, dirección general Ernesto Bongiovanni, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

1957

Maula de Otto M. Cionne, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

Knock-out de Antonio Botta y Antonio De Bassi, dirección escénica María F. de Figueroa, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

Don Jacobo de Germán Ziclis, dirección Sr. Altemir, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

No se achique Don Nicola de Francisco A. Cella, dirección Ernesto Bongiovanni, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

1959

La barca sin pescador de Alejandro Casona, dirección escénica María F. de Figueroa, dirección general Eduardo R. Figueroa, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

1960

En familia de Florencio Sánchez, dirección escénica María F. de Figueroa, dirección general Eduardo R. Figueroa, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, (Preselección Provincial de Teatro Vocacional), Plaza Huincul.

Papá y mamá de Ricardo Hicken, dirección María F. de Figueroa, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

La casa de los Batallán de Alberto Vacarezza, Domuyo Teatro Experimental, Plaza Huincul⁷.

El viejo médico de Pedro B. Aquino, dirección Mario Marcos, Domuyo Teatro Experimental, Plaza Huincul.

1962

¡Criolla vieja! de Pedro E. Aquino, dirección María F. de Figueroa, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

¡Bendita seas! de Alberto Novión, dirección María F. de Figueroa, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

Semana sin domingo de Pedro M. Bruno, dirección María F. de Figueroa, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

1964

Los ojos llenos de amor de Abel Santa Cruz, dirección escénica María F. de Figueroa, dirección general Nina Cesco, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

Buenos días, mamá de Eduardo Pappo, dirección María F. de Figueroa, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

⁷ Esta obra se anuncia el 23/12/1950 en reunión efectuada en el Club Atlético Plaza Huincul, organizada por el Centro Chosmalense donde se dio a conocer que el motivo era “concretar la creación de un conjunto más de teatro en la zona”.

1967

Los muertos de Florencio Sánchez, dirección María F. de Figueroa y Leonidas Holocwan, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

Los árboles mueren de pie de Alejandro Casona, dirección escénica María F. de Figueroa, dirección general Alberto Cherry, Conjunto de Teatro Vocacional Sentires Sureños, Plaza Huincul.

1970

El Padre Liborio de Florencio Sánchez, dirección María del Carmen Peña de Romero, Grupo Brechas, Cutral Có.

¡Bendita seas! de Alberto Novión, dirección María del Carmen Peña de Romero, Grupo Brechas, Cutral Có.

1973

Volver a empezar, creación colectiva y dirección Grupo Brechas, Cutral Có.

Agencia de información s/d, dirección Grupo Brechas, Cutral Có.

1974

La bolsa de agua caliente de Carlos Somigliana, dirección y puesta en escena Juan Carlos Maniás, Grupo de Teatro de la Escuela Nacional de Comercio, Plaza Huincul.

1975

Un mundo de gente, creación colectiva, dirección Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

1976

Fatalidad de Romeo y Julieta de Marco Denevi, dirección Alberto Grisolí, Grupo Nosotros, Plaza Huinul.

La Ñata de Juan Carlos Ferrari, dirección y puesta en escena Juan Carlos Maniás, Grupo Nosotros, Plaza Huinul.

1977

Aprobado en castidad de Luis Peñafiel, asistente de dirección Carlos Cores, dirección Grupo Nosotros, Elenco estable de teatro de la Municipalidad de Plaza Huinul.

Los pocillos de Mario Benedetti, dirección Juan Carlos Maniás, Grupo Nosotros, Elenco Estable de teatro de la Municipalidad de Plaza Huinul.

Comunicación a partir de textos de Eduardo Gudiño Kieffer, adaptación y dirección Juan Carlos Maniás, Grupo Nosotros, Elenco Estable de teatro de la Municipalidad de Plaza Huinul.

El asesino de Ray Bradbury, dirección y puesta en escena Juan Carlos Maniás, Grupo Nosotros, Elenco Estable de teatro de la Municipalidad de Plaza Huinul.

1978

Ensueño, versión libre de *Algas para tu cuello* de Maruja Gil Quesada, dirección Marisa Reyes, Grupo Nosotros, Plaza Huinul.

Mi suegra está loca, loca, loca de Guillermo y Horacio Pelay, dirección Hugo Chandía, Grupo Nosotros, Plaza Huinul.

Una evocación a las madres, creación colectiva, dirección Grupo Nosotros, Plaza Huinul.

La princesa de las flores, creación argumental y dirección Gloria Berbuc y Hugo Chandía, Grupo Nosotros, Plaza Huinul.

1979

George de John Anthony West, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Las hadas viajan en calesita de Jorge Tidone, dirección de Mirta "Pelusa" Quintana, Grupo de Teatro Escuela Nacional de Comercio, Plaza Huincul.

1980

La cama y el sofá de Aurelio Ferreti, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

1982

La conquista del sol de Luis Colmegni, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Pinocho, creación colectiva, dirección Marisa Reyes y Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Cuenten con nosotros, Festival Teatro-Rock, creación colectiva, dirección Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Las de Barranco de Gregorio de Laferrère, dirección Cecilia Durán de Rodríguez, Grupo Anais, CPEM Nro.6, Cutral Có.

1983

Los ojos llenos de amor de Abel Santa Cruz, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Tres somos varios, espectáculo de *Café concert*, creación colectiva y dirección Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Cien veces no debo de Ricardo Talesnik, dirección Marisa Reyes, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Algas para tu cuello de Maruja Gil Quesada, dirección Alejandro Torres Claro, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Muertes circulares, adaptación del cuento *Los sicarios de Midas* de Jack London, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Prohibida, creación colectiva, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

La espera trágica de Eduardo Pavlovsky, dirección Marisa Reyes, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Limpitos pero no tanto de Jorge Bellizi, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Strip tease de Slawomir Mrozek, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Los mirasoles de Julio Sánchez Gardel, dirección Susana Mucci, Grupo Anais, CPEM Nro. 6, Cutral Có.

Papá querido de Aída Bortnik, dirección Cecilia Durán de Rodríguez, Grupo Anais, CPEM Nro. 6, Cutral Có.

1984

Akenatón, adaptación libre de la novela *Sinhué, el egipcio* de Mika Waltari, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Proceso, creación colectiva, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

El ascensor de Agustín Vigo Gai, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Convivencia de Oscar Viale, dirección Alejandro Torres Claro, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Tiempo de ser, versión libre de *Lección de anatomía* de Carlos Matus, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

¿Quién, yo? de Dalmiro Sáenz, dirección Alejandro Torres Claro, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

La montaña de las brujas de Julio Sánchez Gardel, dirección Héctor Robles, Grupo Escuela Primaria Nro. 102, Cutral Có.

Pic nic, adaptación de la obra homónima de Fernando Arrabal, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Tres somos varios, espectáculo de *Café concert*, creación colectiva y dirección Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Los sordos, ejercicio cómico anónimo, dramaturgia y dirección Sra. de Luna, Grupo Infantil Escuela Primaria Nro.102, Cutral Có.

Matriculación, creación colectiva, dirección Sra. de Luna, Grupo Infantil Escuela Primaria Nro. 102, Cutral Có.

Los concejales, creación colectiva, dirección Carlos del Prado, Grupo Andante, Cutral Có.

De juglares y poetas, creación colectiva, dirección Carlos del Prado, Grupo Andante, Cutral Có.

Fablilla del secreto bien guardado de Alejandro Casona, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

De tarde en el atelier de Lina Escobio, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

Entremés del mancebo que casó con mujer brava de Alejandro Casona, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

1985

Prohibida, Argentina, creación colectiva y dirección Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Yo te protegeré de Daniel Massa⁸, dirección Marisa Reyes, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

⁸ Una propuesta radial de *Yo te protegeré*, obra de Daniel José Massa, fue estrenada en el programa *Voces en escena* (25/11/2009) con la autorización del autor.

Esto no marcha, creación colectiva, dirección Gustavo Torres, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

El ladrón de margaritas de Berta Finkel, Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

Papá querido de Aída Bortnik, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

Convivencia de Oscar Viale, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

1986

Las sillas de Eugène Ionesco, dirección Alejandro Torres Claro, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Buscando raíces, buscando petróleo, creación colectiva, dirección Florencia Cresto, Taller de Teatro Aitue, Cutral Có⁹.

El baile de las colas, (extraído de una revista infantil), dirección Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

Elenco: Alba Burgos, Aureliano Massoni Muñoz, Francisca Laino, Gabriela Nemiña, Horacio Bascuñán, Lucía Abella Padín, Lucía Descarrega y Mariana Elder. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *El Ypefiano* de Sergio Castro por Claudio Sosa y Eduardo Guajardo. Puede escucharse en <http://vocesenescenablogspot.com/>

Voces en escena es una producción del Grupo de Teatro Theatron de la Facultad de Humanidades y de Radio Universidad-Calf, en el marco del proyecto de extensión de la Fac. de Humanidades de la UNCo, sobre las *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*.

⁹ Una versión radial de *Buscando raíces, buscando petróleo* fue estrenada en el programa *Voces en escena* (18/11/2009), con la autorización del Grupo.

Elenco: Alba Burgos, Francisca Laino, Gabriela Nemiña, Horacio Bascuñán, Julia Vidal, Lucía Abella Padín, Lucía Descarrega y Mariana Elder. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Corazón de identidad* de Eduardo Paillacán y Chehebar Navarro. Puede escucharse en <http://vocesenescenablogspot.com/>

Por una flor de Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera, dirección Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

El gato Confite de Nélica Sosio de Iturrioz, dirección Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

La tercera palabra de Alejandro Casona, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có,

1987

Fausto de Javier Villafañe, dirección Dardo Sánchez, Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

El fantasma de Javier Villafañe, dirección Dardo Sánchez, Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

Cosas de Miz y Fuz de Ángela Auteri, dirección Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

Murrungato del zapato, adaptación libre de la obra homónima de María Elena Walsh, dirección Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

El hechicero, creación colectiva, dirección Alejandro Torres Claro, Grupo Nosotros, Plaza Huinul.

Bodas de sangre de Federico García Lorca, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

Farsa y justicia del corregidor de Alejandro Casona, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

1988

Primera Muestra de Teatro Local. Hasta la fecha no hay registro de otra muestra de teatro donde participen todos los

grupos de teatro de Cutral C6 y Plaza Huincul, en un trabajo conjunto¹⁰.

Tute Cabrero de Roberto Cossa, direcci6n grupal, Taller de Teatro Aitue, Cutral C6.

La petici6n de mano de Ant6n Ch6jov, direcci6n Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral C6.

Juego para cuatro de Francisco Raynaud, direcci6n Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral C6.

¿Qui6n, yo? de Dalmiro S6enz, direcci6n Mart6n Roqu6s, Grupo Alquimia UTN, Plaza Huincul.

¡Criollo viejo! de Enrique Garc6a Velloso y Humberto Cairo, direcci6n Froil6n H. Robles, Grupo de teatro de la Escuela Primaria Nro. 102, Cutral C6.

Patat6n, patatero de Man6 Bernardo, direcci6n Grupo de T6teres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral C6.

El mago Calitr6n de Elsa Lira Gaiero, direcci6n Grupo de T6teres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral C6.

La media flor de Carlos Mart6nez, direcci6n Grupo de T6teres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral C6.

1989

Jam6s un coraz6n ingrato de Diego Mileo, direcci6n Alejandro Torres Claro, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

Decir s6 de Griselda Gambaro, direcci6n Taller de Teatro Aitue, Cutral C6.

¹⁰ Grupos participantes: Alquimia UTN (Plaza Huincul), EPET Nro.1, Escuela Primaria Nro. 102, Aitue: Taller de Teatro y Grupo de T6teres (Cutral C6). Lugares de presentaci6n: Escuela Primaria Nro. 102 y 255 (Cutral C6), Escuela Nacional de Comercio (Plaza Huincul), Sal6n Municipal (Cutral C6), sede de la UTN, Esc. de Comercio ubicada en el Barrio Soufal (Plaza Huincul).

1991

La huelga, creación colectiva, dirección Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

Padre hay uno solo de Carlos Martínez, dirección Grupo de Títeres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral Có.

Amor de papel, creación a partir de *¿Quién es el ganso?* de Elsa Bornemann, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

Un atajo, creación a partir de *La ventana abierta* de Héctor Munro, dirección Beatriz Catalina Aguirre, EPET Nro. 1, Cutral Có.

1992

Colón agarra viaje a toda costa de Adela Basch, Grupo de Teatro CPEM Nro. 6, dirección Susana Mucci y Cecilia Durán, Cutral Có.

Utopía en el reino de Eolo, creación argumental y dirección Marisa Reyes, Grupo El Picadero, Escuela Nacional de Comercio, Plaza Huincul.

Palabra viva, creación argumental y dirección Marisa Reyes, Grupo El Picadero, Escuela Nacional de Comercio, Plaza Huincul.

1993

El virus de la soledad, creación colectiva, dirección Marisa Reyes, Teatro CPEM Nro. 58, Plaza Huincul.

De madrugada, a partir del cuento homónimo de Antón Chéjov, dirección Beatriz Catalina Aguirre, EPET Nro. 1, Cutral Có.

Juego para cuatro de Franciso Raynaud, dirección Beatriz Catalina Aguirre, EPET Nro. 1, Cutral Có.

Entremés del mancebo que casó con mujer brava de Alejandro Casona, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

1994

Falsas ilusiones, adaptación de *Pedir trabajo* de Álvaro Yunque, dirección Alejandro Torres Claro, Taller Municipal de Teatro, Plaza Huinul.

Juego demente, creación colectiva, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

Las cartas, versión libre de *Papá querido* de Aída Bortnik, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

Titiripeña, creación colectiva, dirección Grupo de Títeres Truna Hue, Taller Aitue, Cutral Có.

Monumento a la basura, creación colectiva, Grupo de Títeres Truna Hue, Taller Aitue, Cutral Có.

Entremés del mancebo que casó con mujer brava de Alejandro Casona, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

1995

¿Quién, yo? de Dalmiro Sáenz, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

Laberinto, creación colectiva, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

Muertes circulares, creación colectiva, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

El panadero y el diablo de Javier Villafaña, dirección Dorian Duarte's, Grupo Propiasombra, Cutral Có.

Trapito, adaptación del Largometraje *Petete y Trapito* de Manuel García Ferré, dirección Dorian Duarte's, Grupo Propiasombra, Cutral C6.

He visto a Dios de Francisco Defilippis Novoa, dirección Dorian Duarte's, Grupo Propiasombra, Cutral C6.

El juego del amor y del azar de Pierre de Marivaux, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral C6.

1996

Tute Cabrero de Roberto Cossa, dirección Ra6l Seoane, Grupo Rayhuen, EPET Nro. 1, Cutral C6.

El paseo de los viejitos, adaptaci6n libre del cuento hom6nimo de Laura Devetach, direcci6n Claudia Verdechia, Grupo de T6teres Truna Huen, Taller Aitue, Cutral C6.

Extra6o juguete de Susana Torres Molina, direcci6n Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

No vuelvas a empezar de F6lix M. Pelayo, direcci6n Alejandro Torres Claro, Teatro del Pasillo, Plaza Huincul.

Clamor de 6ngeles de Bill Davis, direcci6n Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

La resistencia de Edilio Pe6a, direcci6n Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Replanteo de un culpable, creaci6n colectiva, direcci6n Daniel Mejiba, Teatro del Pasillo, Plaza Huincul.

Momentos, creaci6n colectiva, direcci6n Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Los locos y los cuerdos de Marco Denevi, direcci6n Dorian Duarte's, Grupo Propiasombra, Cutral C6.

Dos payasos en apuros de Ra6l Vilches M6ndez, direcci6n Dorian Duarte's, Grupo Propiasombra, Cutral C6.

1997

Criaturas, creación colectiva, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Gu Pin Can Ku, creación colectiva, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Gitana muerte mía, espectáculo teatral a partir de poemas de Federico García Lorca, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

El difunto de Enrique R. de Obaldía, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Fatalidad de Romeo y Julieta de Marco Denevi, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Bernarda, adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, dirección Laura Gómez Quezada, asistente dirección Marisa Reyes, Grupo de teatro del CPEM Nro. 58, Plaza Huincul.

Una libra de carne de Agustín Cuzzani, dirección Liliana Milano, Grupo CPEM Nro. 6, Cutral Có.

El segundo círculo de Marco Denevi, dirección Carlos Pérez, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Clamor de ángeles de Bill Davis, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Leñita de matasebo de Dorian Duarte's, a partir del poema homónimo de Enrique Muñoz, dirección Dorian Duarte's, Grupo Propiasombra, Cutral Có.

1998

Yo vi el paraíso terrenal de Lautaro Murúa y Albert R. García, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Vida sexual de Robinson Crusoe de Dalmiro Sáenz, dirección Matías Pérez, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Papá querido de Aída Bortnik, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Tercero incluido de Eduardo Pavlovsky, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Tomás, el ortodoxo, creación colectiva, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Fatalidad de Romeo y Julieta de Marco Denevi, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

El difunto de Enrique R. de Obaldía, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

La resistencia de Edilio Peña, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

1999

En el crepúsculo de Alice Elliot Dark, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro del Pasillo, Plaza Huincul.

Desconcierto de Diana Raznovich, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Juego para cuatro de Francisco Raynaud, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

2000

La muerte y la doncella de Ariel Dorfman, Teatro leído, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

La señorita Julia de August Strindberg, Teatro leído, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

La espera trágica de Eduardo Pavlovsky, dirección Matías Pérez, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

La lección de Eugène Ionesco, Teatro leído, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Abriendo los ojos de Alejandro Torres Claro, dirección Carlos Barro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

El canto del cisne de Antón Chéjov, Teatro leído, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Juego dantesco, creación colectiva, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

En el crepúsculo, versión libre del film *In the gloaming* sobre la obra de Alice Elliot Dark, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Birlibirloque, creación colectiva, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Hotel familiar de Juan F. Heredia, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Nocturno elemental, juego dramático de creación colectiva, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

Ilustre amor, dramatización basada en el cuento homónimo de Manuel Mujica Láinez, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

La pequeña Fadette, recreación de la novela homónima de George Sand, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có

2001

Gestos, creación colectiva, dirección Analía Montenegro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Relatos secretos, creación colectiva, dirección Analía Montenegro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Esto, creación colectiva, dirección Matías Pérez, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Nunca olvides que te amo, dramaturgia y dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Hotel familiar de Juan F. Heredia, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

La murga de la esquina al teatro, creación colectiva, dirección Patricia Chandía, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Un día de circo, creación colectiva, dirección de Leo Bascur, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Tal vez en otra ocasión dramaturgia y dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Los árboles mueren de pie de Alejandro Casona, dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Cuando amanezca dramaturgia y dirección Alejandro Torres Claro, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

2003

¿Quién soy? de Ethel Díaz, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

¡Cuidado que están los chicos! de Raúl Baroni y Germán Akis, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

2004

Lluvia de esperanza, creación colectiva, dirección Carlos Barro, Grupo Contravientos, Cutral Có.

InFausto, creación y dirección Marisa Reyes, Teatro CPEM Nro. 58, Plaza Huincul.

Extraño juguete de Susana Torres Molina, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Picnic de Fernando Arrabal, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Un cuento al revés de Ethel Díaz, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

En el crepúsculo, versión libre del film *In the gloaming* sobre la obra de Alice Elliot Dark, dirección Miriam Correa, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

La piel del agua a partir de la obra homónima de Adriana Arédez, dirección Grupo Punto de Fuga, Cutral Có.

El gran Asrael, dramaturgia y dirección de Arlinne Isadora Candia Vega, Grupo Charis, Cutral Có.

Juego para cuatro de Francisco Raynaud, dirección Beatriz Catalina Aguirre, Grupo EPET Nro. 1, Cutral Có.

2005

La caída del Imperio del Sol de Graciela Molina, Salvador Villagra y Carlos Barro, dirección Carlos Barro, Grupo Contravientos, Cutral Có.

Unplugged, creación colectiva, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

Dos de Agustín Vigo Gai, dirección Gustavo Torres, Teatro del Pasillo, Plaza Huinul.

Monólogos... del pasillo, creación colectiva y dirección Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

Me siento bien de Carlos Marcucci, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

2006

Prohibido suicidarse en primavera de Alejandro Casona, dirección Carlos Barro, Grupo Contravientos, Cutral Có.

Todo de a dos de Manuel González Gil y Martín Bianchedi, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

No seré feliz, pero tengo hijos de Viviana Gómez Thorpe, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

El gran Asrael, dramaturgia y dirección Arlinne Isadora Candia Vega, Grupo Charis, Cutral Có.

A mí me lo contaron de Lucho Córdova y Américo Vargas, dirección Arlinne Isadora Candia Vega, Grupo Contravientos, Cutral Có.

2007

Silencio, adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, dirección Laura Gómez Quezada, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

Los chicos quieren entrar de Norma Aleandro, dirección Gustavo Torres, Elenco del Taller Municipal, Cutral Có.

Derechos torcidos de Hugo Midón y Carlos Gianni, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

La vieja de la bolsa dramaturgia y dirección Marisa Reyes, Taller Un fruto Insólito de la Biblioteca Valentín Sayhueque, Plaza Huinul.

2008

Gris de ausencia de Roberto Cossa, dirección Soledad González, Grupo Contravientos, Cutral Có.

El cuarto de Verónica de Ira Levin, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huinul.

El acompañamiento de Carlos Gorostiza, dirección Adolfo Reyes, Grupo Contravientos, Cutral Có.

El tapadito de Patricia Suárez, asistencia de actores Soledad González, Grupo Contravientos, Cutral Có.

Ave Maris Stella de Paul Endre, adaptación y dirección Arlinne Isadora Candia Vega, Grupo Charis, Cutral Có.

Alejarse de todo ahora es confuso de Arlinne Isadora Candia Vega con la colaboración de Lila Szloda, Noelia Cotter y Andrea Sendra, dirección Arlinne I. Candia Vega, Grupo Charis, Cutral Có.

Objetos maravillosos de Hugo Midón, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

2009

Pueblos de fuego. Cutral Có y Plaza Huincul. Dos pueblos, una historia de Marisa Reyes, Elsa Beatriz Moreno, Raúl Seoane y Guillermo Haag, dirección Marisa Reyes y Raúl Seoane, Grupo Aitue, Cutral Có.

Modelos de madre para recortar y armar de Hugo L. Saccoccia, dirección Soledad González, Grupo Contravientos, Cutral Có¹¹.

La malasangre de Griselda Gambaro, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

El diluvio que viene de Pietro Garinei y Sandro Giovannini, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Los de la mesa 10 de Osvaldo Dragún, dirección Miriam Correa, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Quad de Samuel Beckett, dirección Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

¹¹ Una versión radial de *Modelos de madre, para recortar y armar (Juego teatral para adolescentes)*, obra de Hugo L. Saccoccia, fue estrenada en *Voces en escena* (27/05/2009), con la autorización del autor.

Elenco: Alba Burgos, Alexis Balco, Antonio Pérez, Julia Vidal, Marisol Torres y Mirta Sangregorio. Asistencia técnica y artística: Diego Castro y Mirta Sangregorio. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *De mami* de Adrián Abonizio por Juan Carlos Baglietto. Puede escucharse en <http://vocesenescenablogspot.com/>

La versión radial fue editada en CD en *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. "Los fantasmas"*, UNCo, Educo, Neuquén. ISBN 978-987-604-150-8.

2010

Modelos de madre para recortar y armar de Hugo L. Saccoccia, dirección Soledad González, Grupo Contravientos, Cutral C6.

Saltimbanquis de Pietro Garinei y Sandro Giovannini, direcci6n Gustavo Torres, Plaza Huincul.

Chicas cat6licas de Casey Kurtti, direcci6n Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Divinas de Alejandro Torres Claro, direcci6n Gustavo Torres, Teatro Del Pasillo, Plaza Huincul.

Pueblos de fuego. Cutral C6 y Plaza Huincul. Dos pueblos, una historia de Marisa Reyes, Elsa Beatriz Moreno, Ra6l Seoane y Guillermo Haag, direcci6n Marisa Reyes y Ra6l Seoane, Grupo Aitue, Cutral C6.

Agradecimientos

Guillermo Haag, Carlos Matzkin, Eduardo Figueroa, Gustavo Torres, Juan Carlos Mani6s, Vilma Capobila, Ana Lidia Szloda, Ana Kobrinyec, Andrea Sendra, Alejandro Torres Claro, Luis Alberto Herrera, Rosa N. Gonz6lez, Juan Carlos Mons6lvez, Rub6n O. Tarife6o, H6ctor Robles, Sabino Monjes, Edda Ciucci, Irma Almendra, Beatriz Catalina Aguirre, Omar Dur6n, Ana Mar6a Arregui, Salvador Villagra, Darka Riquelme, Liliana Rickemberg.

TEATRO. LOS PRIMEROS PASOS
Cutral C6 y Plaza Huincul¹
Marisa Reyes y Guillermo Haag

“(…) es la memoria del pasado la
que nos dice
por qu6 nosotros somos lo que
somos
y nos confiere nuestra identidad”.
(Eco, 2007: 185)²

Reunimos aqu6 diversas experiencias en un cruce de testimonios orales y escritos a trav6s de programas, fotograf6as, art6culos period6sticos, en una trama que comenz6 a tejer el grupo de investigaci6n convocante de la Universidad Nacional del Comahue³, ampliando la fundante mirada sobre el desaf6o ya asumido por el investigador Osvaldo Calafati, desde el GETEA⁴.

Los primeros registros de la pr6ctica teatral en Cutral C6 y Plaza Huincul⁶ est6n cimentados en la conformaci6n de los

¹ Publicado en Garrido, M. (Dir.), (2011). *La dramaturgia de Neuqu6n en la resistencia. Cutral C6 y Plaza Huincul (1934-2010)*. Universidad Nacional del Comahue: Educo, p. 36-51.

² Eco, U., (2007). “¿Solo puede constituirse el futuro sobre la memoria del pasado? (Pre6mbulo), en VV.AA. *¿Por qu6 recordar?* Buenos Aires: Granica.

³ Proyecto: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuqu6n. Siglos XIX-XXI*. Direcci6n: Margarita Garrido.

⁴ Calafati, O., (2007). “Neuqu6n (1884-1985)”, en Pellettieri, O., (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional del Teatro, vol. II.

⁵ Voz mapuche o *mapudungun*, significa “Agua de fuego”. www.oni.esuelas.edu.ar/olimpi98/chiwolla/dic.htm.

⁶ Nombre compuesto, castellano-mapuche, traducido como “Plaza de la loma”, (en habla popular “Loma chata”), en *Diccionario mapuche espa6ol/espa6ol mapuche*. Buenos Aires: Ed. Guadal, 2007.

cuadros filodramáticos⁷, movimientos de vecinos que, provenientes de lugares diversos, producen sucesos que se articulan en lazos de una red que escriben una historia teatral colectiva.

Si bien las emanaciones naturales de petróleo venían observándose desde principios del siglo XX, fue 1918 el año en que la cuenca neuquina empezó su producción. La geografía ahora delimitada por el hombre prometía algo más que cardos vagabundos, y el Octógono Fiscal en Plaza Huincul demarcó el resguardo de la reserva petrolífera. Así, en el '31, los obreros con sus familias fueron expulsados del Octógono y se ubicaron muy cerca pero fuera del límite establecido por la Administración YPF. Lo llamaron el “Barrio peligroso” que luego de varias denominaciones sería definitivamente Cutral Có (1933). Allí entrevieron la posibilidad de un porvenir en búsqueda de mejores condiciones de vida y brotaron, en esa tierra sin agua, las primeras actividades teatrales.

Los precursores filodramáticos, o simplemente aficionados al teatro, en nuestro país surgieron a fines del siglo XIX. Si bien en la ciudad de Buenos Aires fueron precursores de la cultura teatral del pueblo, su función se redujo a un aprendizaje intuitivo sin asesores ni guías suficientemente capacitados. Esta caracterización que enuncia Martín Lemos⁸

⁷ El investigador del teatro argentino, Luis Ordaz, define los “cuadros filodramáticos” como “grupos de aficionados al teatro que en un club o asociación de la índole más diversa, representaban para sus amigos, familiares, consocios y vecinos, obras del repertorio común, procurando remedar las versiones de la escena profesional. Espectáculos que eran acogidos con la mejor buena voluntad, pero los que, en definitiva, no poseían ninguna importancia escénica”. La cita tal vez resulte oportuna a fin de diferenciar “cuadro filodramático”, “teatro vocacional” y “teatro profesional”. Pelletieri, O., (Dir.), (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, p. 154.

⁸ Lemos, M. F., (1965). *El desarrollo de los teatros filodramáticos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

es fundamental para el inicio del teatro en el contexto social de estas dos localidades.

En el '34 se formó el primer movimiento cultural de aficionados al teatro denominado Cuadro Filodramático Florencio Parravicini haciendo referencia al dramaturgo y actor argentino que contribuyó notablemente al desenvolvimiento del teatro nacional y rioplatense, y a la defensa de los actores ya que trabajó para la concreción de la Casa del Teatro (1938)⁹.

Las puestas en escena se realizaron en el Cine *Petroleum*, en Campamento Uno, dentro del Octógono. Se registran cinco obras de autores argentinos: *El sostén de la familia* de Camilo Darthés y Santiago Damel¹⁰, *Viejo rincón* de Roberto Cayol¹¹, *Policía secreta* de Eliseo Gutiérrez y Manuel Sofovich¹², *Ilusiones*

⁹ “(...) Parravicini a los catorce años quiere meterse a fraile; se hace pirata y cazador de lobos dos años después en las playas inhospitalarias de la Patagonia (...)”. Rodríguez, M., (2001). “Modernidad y tradición en Florencio Parravicini”, en Pellettieri, O., (Dir.). *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Buenos Aires: Galerna, p. 89.

¹⁰ Estrenada el 30 de junio de 1934 en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huincul. Elenco: Angélica Deimundo, Damiana Deimundo, Vicente Fortunato, Rodolfo H. Cotelo, Arsenio Cavilla. Apuntador: José Villamil. Director artístico (accidental): Vicente Fortunato.

¹¹ Estrenada el 30 de junio de 1934 en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huincul. Elenco: Angélica Deimundo, Damiana Deimundo, Vicente Fortunato, Luis Andrade, José Villamil, Rodolfo Cotelo. Apuntador: Arsenio Cavilla. Director artístico (accidental): Vicente Fortunato.

¹² Estrenada el 15 de septiembre de 1934 en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huincul. Elenco: Matilde Tobar, Damiana Deimundo, Angélica Deimundo, Luis E. Andrade, B. Cotelo, José Villamil, Ismael F. Tobar. Apuntador: Horacio Delfino. Dirección: Lucio Rioja.

del viejo y de la vieja de Juan Villalba¹³ y *La sagrada familia* de Carlos A. Cabral¹⁴.

En la primera puesta, de los argentinos Camilo Darthés y Santiago Damel, se menciona a su director artístico “accidental” dado que los participantes, actores, a veces hacían de apuntadores, otras de directores. Las actrices eran minoría, solo se registra la presencia de las hermanas Deimundo y Tobar. No se comprueba la posibilidad de acceso a capacitación de ningún tipo.

Las veladas teatrales eran amenizadas por la orquesta Carabillo: “Carabillo había venido de Bahía Blanca y tocaba el bandoneón”¹⁵.

Concluida la representación de la obra se preparaba el salón para kermés o para el baile, también se contaba con la presencia de la Estudiantil Roquense proveniente del entonces Fuerte Roca.

La distancia y las diferencias entre los puntos que delimitaban las dos agrupaciones poblacionales se acentuaban en una época en que el fútbol era el entretenimiento convocante:

¿Teatro? no conocíamos nada de eso en este pueblo, esos estaban en Plaza Huincul en Campamento Uno donde estaban los ricos, acá en Cutral Có no se vio nunca a esos ñatos, los conocía sí, [además] a ese famoso club había que llegar de corbata y tenías

¹³ Estrenada el 15 de septiembre de 1934 en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huincul. Elenco: Angélica Deimundo, Damiana Deimundo, Luis E. Andrade, Rodolfo Coteló, Lucio Rioja, José Villamil, Ismael Tobar, Fausto Lavenna. Apuntador: Arsenio Cavilla. Dirección: Lucio Rioja.

¹⁴ Estrenada el 11 de octubre en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huincul. Elenco: Matilde Tobar, Angélica Deimundo, Luis E. Andrade, B. Coteló, José Villamil, Lucio Rioja, Damiana Deimundo, Argentino Tobar, Roberto Cequiel, Pedro T. Cavilla, Ismael F. Tobar, Horacio Gavilla. Apuntador: Arsenio Cavilla. Traspuntes: H. Delfino y E. J. Tobar. Director artístico: Lucio Rioja.

¹⁵ Según Acta Constitutiva Nro. 1. Archivo Histórico Museo Carmen Funes, Plaza Huincul.

*que tener el pelo enrulado porque si no te dejaban afuera, si no tenías corbata y zapatos no podías ir. (Monjes, S.)*¹⁶

Ya en la década del '20, había clubes deportivos, sociales y culturales dentro del Octógono, sin embargo las recaudaciones se destinaban a esas entidades y será una constante que lo recaudado se aporte a ellas.

Años después, el 14 de marzo del '37, en una reunión que se realiza en el local del Club Atlético Plaza Huincul, los aficionados al teatro constituyen el Cuadro Filodramático Florencio Sánchez, aludiendo al dramaturgo uruguayo de militancia política libertaria, de ideas anarco-socialistas. Se forma una Comisión Directiva (provisoria)¹⁷. La sastrería *The dandy* de Lucio Rioja, en Cutral Có, se convirtió en sala de ensayos del grupo. Ese año iniciaron las presentaciones de las obras en Cutral Có, en el Salón del Primer Hotel, con *El viejo médico* del dramaturgo uruguayo Pedro Benjamín Aquino¹⁸ y *El sueño dorado* del español Vital Aza¹⁹.

El “conocido y simpático vecino” Viñuela acompañaba el espectáculo con números de “Ilusionismo y prestidigitación”, a beneficio de la Cruz Roja Española. La velada culminaba con el baile. Entre los integrantes de la Comisión Directiva

¹⁶ Monjes, Sabino. Testimonante, 84 años. Reside en Cutral Có.

¹⁷ Presidente: Benito Pérez. Vicepresidente: E. Radonich. Secretario: Alfonso Frades. Prosecretario: Ricardo Trajtemberg. Tesorero: Esteban Temi. Protesorero: Eduardo Beaufago. Director: Lucio Rioja. Subdirector: Juan Berbel. Consejero: Rodolfo Dapsich.

¹⁸ Estrenada el 6 de febrero de 1937 en el Hotel Cutral Có, a beneficio de la Cruz Roja Española. El elenco estuvo integrado por Raquel Pérez, Ignacia Pérez, Susana Themis, Lucio Rioja, Rodolfo Dapsich, R. Beufois y Ricardo Tragstember.

¹⁹ Estrenada el 6 de febrero en el Hotel de Cutral Có, a beneficio de la Cruz Roja Española. Elenco: Raquel Pérez, Ignacia Pérez, J. Radonich, Lucio Rioja, Bernardo Mérida, Rodolfo Dapsich.

encontramos a Juan Berbel, abuelo del joven actor José María “Pepe” Monje²⁰.

En el `41, cuando ya había aproximadamente cincuenta y siete manzanas urbanas en Cutral C6, un volante había anunciado una nueva velada teatral en el Salón Sapag que tuvo excelente recepción del público y logró el comentario del periódico neuquino La Cordillera. Era el conjunto filodramático del Centro Cultural y Deportivo Cutral C6²¹ que, ante una intensa actividad deportiva pero preocupado tras varios años de ausencia teatral, ponía en escena *Cascabelito* de Alfredo Bertonasco y Domingo Martignone²², ante la preocupación de algunos vecinos que charlaban sobre la manera de hacer teatro “sano, limpio, saturado de espíritu tradicionalista”²³.

Ese salón tenía bar y se usaba para baile, se jugaba al truco. Era como un club, se jugaba billar también. Atrás había moras plantadas y una cancha de bochas. (Monjes, S.)

Ante una sala repleta de público, con la presencia de numerosas familias, se inició la primera parte del programa con la “ronda *Rueda de molino*, cantada por alumnos de ambos sexos del Teatro Infantil de la Escuela Nro. 119”²⁴; luego el recitado de poesías, después, teatro. La prensa expresó:

²⁰ Sobre “Pepe” Monje: http://jajp.facebook.com/note.php?note_id=112248738803619.

²¹ “Saade (1986) narra la creación del Centro Cultural Deportivo Cutral C6, en 1940, con su biblioteca, sus aulas (por deterioro de las de la Escuela Nacional Nro 119) y sus comisiones de ajedrez, de fútbol y, también, de teatro”. (Calafati, 2007: 322)

²² El conjunto, dirigido por Graco Pineau, estuvo integrado por Julia Radonich, Dora Zalvide, Elba Paganini, David Carlisky, José Silvestein, Pedro Whilmiro Challiol, Juan Ferrera, Francisco Ambrosio y Jorge Churrarín. (Calafati, 2007: 322)

²³ Saade, A. M., (1986). *CUTRAL CO. Tiempos de viento, arena y sed. (Mis recuerdos. 1933-1958)*. Bahía Blanca: Ed. Encestando SRL, p. 192.

²⁴ *Idem*, p. 193.

(...) un brillante éxito artístico y de público constituyó la velada teatral que se llevó a cabo [destacando] los propósitos de superación que él mismo se ha impuesto y que ya se ha consagrado. Los éxitos en sus dos actos públicos, ofrecidos en pocos días, no pueden ser más halagüeños, respondiendo el anhelo de los jóvenes animosos que forman la Comisión Directiva del Centro. (Saade, 1986: 193)

Los vecinos elogiaron la “brillantísima labor interpretativa de cada uno de los aficionados que tomaron parte en la representación”. El público llenó la sala y aplaudió con fervor.

En la calle Alberdi se creó el Salón de los Obreros:

(...) se compró un galpón de chapa en Standard Oil, se colocó ahí y se formó la Primera Comisión de Obreros y Empleados de YPF. En el año `42 empezaron las primeras milongas. (Monjes, S.)

(...) martillo y clavos en mano, construyeron el tablado. En aquellos tiempos, en Cutral Có, todo se resolvía “a puro teatro”, es decir, con el trabajo entusiasta de los artistas aficionados, en medio de precarios sistemas de iluminación y de sonido y con escasa enseñanza de ritmo y armonía corporal. El talento natural de los intérpretes y la riqueza de recursos del director logaban representaciones de buena acogida entre el público y mantenían el deseo de seguir haciendo teatro. (Saade, 1986: 192-194)

Allí, en el `46, se estrenó *Tarambana*²⁵, auspiciada por la Asociación Cooperadora de la Escuela Nro. 119, primer establecimiento de enseñanza primaria del lugar.

Estas agrupaciones teatrales contribuyeron al origen de la actividad en la comunidad pero no llegaron a otros escenarios

²⁵ *Idem*, p. 194.

de la provincia. Cada presentación implicaba una práctica afianzada en instancias voluntarias individuales que se fueron enlazando y constituyendo en grupos de trabajo. La actividad no era un acto decorativo de los fines de semana sino que estuvo presente en las interacciones cotidianas.

El salón de la peluquería de Rubina y Rendón, en Cutral C6, se convirti6 en lugar de ensayos del grupo Rubina²⁶ que transit6 del '46 al '52. En ese momento se registra al que podríamos denominar "primer dramaturgo del pueblo", Juan B. Diniello, con *El gran Jaqué* ('52).

Diniello fue uno de los primeros secretarios del gremio. Integr6 la comisi6n de obreros y empleados de YPF. Creo que vino de R6o Colorado, seg6n decían. Trabajaba en Talleres en Soldadura. Herrería Mayor. Tenía 35, 36 a6os.

[Despu6s se abre un nuevo espacio, el Sal6n del Cine Astral] Don Rossell hizo un sal6n grande, primero empez6 con comida y despu6s, como le iba mejor, en la parte de m6s arriba hizo el escenario. El baile era abajo y cuando había box, arriba. Con el correr del tiempo ya puso cine. (Monjes, S.)

Este espacio en el coraz6n del pueblo convoc6 a un p6blico variado. Cuentan con la puesta en escena de ocho obras de autores preferentemente argentinos.

En el '56, bajo el lema "Al arte se le debe sinceridad y respeto", y con el apoyo de la Comisi6n Directiva²⁷, el grupo Sentires Sure6os estrena *Sol de invierno* de Julio S6nchez

²⁶ Entre sus integrantes encontramos a Dora Febrero de Rubina, María Luisa 6lvarez, Pedro Whilmiro Challiol, Fernando Nino Ramos, G6mez (el sastre), las Srtas. Hern6ndez y Strizzi (de Campamento Sol), Juan Ferrera, la Srta. Lamagna y el joven Rizzo, Ernesto Baigorria y a los Sres. Rubina y Abadi6.

²⁷ Presidente/Director: Ernesto L. Bongiovanni. Secretario: Estanislao Flores. Tesorero: Eduardo R. Figueroa. Vocales: Felipa M. de Bornaz, Fanny Kocina, 6ngel Olivieri. Directora esc6nica: María F. de Figueroa. (Saade, 1986: 172)

Gardel²⁸ e inicia una vida teatral de más de diez años poniendo en escena cerca de veinte obras de autores argentinos, uruguayos, españoles y un francés. La mayoría de sus integrantes eran empleados de YPF que participaban con sus esposas. Sentires Sureños se creó con la coordinación y dirección de un matrimonio venido de Capital Federal: María F. de Figueroa y Eduardo R. Figueroa.

(...) yo no tenía experiencia teatral, llevaba los libros. Mi señora había trabajado en Radio Prieto en una Radionovela y en un Grupo Vocacional en Florencio Varela. Acá enseguida juntó un elenco, se encontró con gente como Ernesto Bongiovanni que también tenía experiencia. (Figueroa, E.)²⁹

La intervención del Estado Nacional dibujó otros recorridos. La empresa estatal YPF dispuso para el grupo “una casa” ubicada en el Campamento Uno donde también se guardaba la escenografía y otros elementos y, si no alcanzaba el lugar, se usaban los galpones de la empresa. “Teníamos técnicos dibujantes que colaboraban y un herrero artístico que nos armaba el escenario”. (Figueroa, E.)

Las obras siempre se hacían a beneficio de la Sala de Primeros Auxilios, de escuelas, de bibliotecas. El cine del campamento tenía doscientas localidades aproximadamente y allí asistía el público de Cutral C6. Además llevaron sus obras a los clubes de las dos localidades: de la ESSO, en

²⁸ Estrenada el 3 de octubre de 1956 en el Club Argentino de Plaza Huincul. Elenco: Fanny Cocina, María F. de Figueroa, Edda Ciucci, Julia M. Ciucci, Manuel Cortinas, Ernesto Bongiovanni, Estanislao F. Flores, Tomás Benítez, Alberto Cherry, Eduardo Bornaz. Apuntador: Ángel Olivieri. Traspunte: Felipa de Bornaz. Maquillaje: Rafael Vani. Decorados: Víctor M. Abraham. Dirección escénica: María F. de Figueroa. Dirección general: Ernesto Bongiovanni. Colaboradores: Eduardo Figueroa y Ricardo Arancibia.

²⁹ Figueroa, Eduardo. Testimoniante, 91 años. Reside en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Campamento Dadín³⁰, a Challacó, al Salón del Sindicato Unido Petroleros del Estado (SUPE), al Cine de Zapala, a bibliotecas, y al Campamento de YPF de Catriel.

Cabe destacar la participación de Sentires Sureños en la Preselección Provincial de Teatro Vocacional efectuada en el '60 en el Salón de la Cooperadora Escolar Conrado Villegas de Neuquén, con la obra *En familia* de Florencio Sánchez, dirección escénica de María F. de Figueroa y dirección general de Eduardo Figueroa³¹. También participaron el conjunto vocacional Amancay, como Teatro Libre de Neuquén, con *Los expedientes* de Marco Denevi, con la dirección de Alfredo Said, y Yumu Puni (“Brillante noche”), conjunto artístico vocacional de Zapala, con *Hombres en mi vida* de Eduardo Pappo, dirección de Carlos Isola.

Uno de sus integrantes recuerda: “Recorrimos todo el circuito de la provincia del Neuquén. YPF nos daba un camión para cargar los decorados y un colectivo para nosotros”.

Actores y actrices de Buenos Aires como María Aurelia Bizutti, Duilio Marzio, Miguel Ángel Muiño y otros llegaron a filmar la película *Plaza Huincul (Pozo Uno)*, provocando un movimiento inusual para el pueblo y en particular para los teatristas³². A todos, un transporte de YPF los llevaba hasta el

³⁰ En el Club ESSO de Campamento Dadín (hoy desaparecido) se presentó el 8 de julio de 1957, la obra de teatro *Maula* de Otto M. Cionne. El 16 de noviembre del mismo año, *Knock out* de Antonio Botta y Antonio De Bassi.

³¹ Estrenada en 1960 en el Centro Cultural y Deportivo Cutral Có, a beneficio de la Biblioteca Popular Carlos H. Rodríguez de esa localidad. Elenco: Miriam Bornaz, María F. de Figueroa, Zoraida Zalvide, Alberto Cherry, Eduardo Mena, Ernesto Bongiovanni, Dora Z. de Sánchez, Enrique Muñoz. Apuntador: Roberto Montemuiño. Traspunte: Felipa de Bornaz. Decorador: Rafael Echeverría. Dirección escénica: María F. de Figueroa. Dirección general: Eduardo Figueroa.

³² La película *Plaza Huincul (Pozo Uno)* fue estrenada el 01/09/1960 con la dirección de Lucas Demare y guión de Sixto Pondal Ríos. Intérpretes: Duilio Marzio, Nelly Meden, Juan José Míguez, Jardel Filho, Guillermo Murray, Ricardo Argemí, María Aurelia Bisutti, Omar Tovar, Julio Bianquet, Miguel Ángel Muiño,

Tambo Cubito yendo para Challacó. La gente los seguía hasta el lugar de la filmación y les pedían autógrafos.

A Miriam Bornaz se la querían llevar a Buenos Aires³³.

Mi papá no me dejó. [dice Miriam]

La actriz de cine, teatro, televisión y radio, María Luisa Zembrini, conocida como Malisa Zini, ofreció una obra en el Club Argentino y compartió su experiencia con los integrantes del grupo que no olvidaron sus aportes actorales. También fueron anfitriones de Mecha Ortiz, relevante actriz de la época de oro del cine argentino, del teatro y la televisión.

Con la firma del Sr. Guido Piergentili, delegado del Fondo Nacional de las Artes, el grupo recibió una misiva (30/08/1962) con motivo de la puesta en escena de la obra *Bendita seas* de Alberto Novión³⁴. En ella expresa:

(...) no puedo menos que testimoniar la profunda satisfacción hacia quienes, merced al tesonero esfuerzo que se alimenta en los nobles afanes de la cultura y las manifestaciones superiores de lo ideal, trabajan tan dignamente, desde esa posición, contribuyendo con la educación, en lo moral y espiritual, procurando la exquisitez de los sentimientos, de todos aquellos que nos rodean y constituyen el mundo de nuestra comunidad.

(...) solo anhelo que, representaciones como la señalada, deben repetirse con frecuencia, para íntima satisfacción de la sociedad y para que lo logrado no solamente se mantenga sino que se

Romualdo Quiroga, Roberto Garibotto, Jorge de la Riestra, Oscar Borda, Juan Quetglas. Recuperado de: <http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?pelicula=1586>.

³³ Edda Ciucci. Testimoniante.

³⁴ La obra se presentó en 1962 en el Salón Municipal de Cutral Có. Elenco: María F. de Figueroa, Zoraida Zalvide, Alberto Cherry, Juan Catalá, Américo del Campo, Enrique Muñoz, Raúl Herrera. Apuntadora: Felipa de Bornaz. Colaboradores: Rafael Echeverría, Roberto Montemuiño, Eduardo Figueroa y Bognani. Dirección escénica: María F. de Figueroa.

proyecte hacia el futuro, con el ejemplo, al retomar las generaciones jóvenes legado tan magnífico.

También en los `60, en una reunión efectuada en el Club Atlético Plaza Huincol del Campamento Central, un grupo de vecinos creó Domuyo Teatro Experimental entre los que encontramos a integrantes de Sentires Sureños. Se presenta *El viejo médico* de Pedro B. Aquino³⁵ y *La casa de los Batallán* del - considerado por algunos- mayor comediógrafo del teatro nacional, Alberto Vacarezza³⁶.

En los `70, entre mates y ya sonando la represión, el grupo Brechas escribe la primera creación colectiva, *Volver a empezar*³⁷. El libreto de la obra se fue por el zanjón bajo la inundación del `75. Sus integrantes nos cuentan:

*(...) se trataba de un matrimonio joven que vivía en una vivienda muy humilde, con un dormitorio, cocina y baño afuera. Él no tenía trabajo y a raíz de eso había entrado en el alcohol. La chica estaba embarazada, un día él llegó alcoholizado a su casa y la golpeó. En ese momento apareció un amigo que estaba medio enamorado de ella y la defendió. Los hombres se pelean y en el forcejeo la chica cae, la llevan al hospital y muere pero deja un hijo. Le avisan al alcohólico y él, ante el público, promete que no lo volverá a hacer*³⁸.

³⁵ Elenco: Blanca Vistoso, Ramón Arancibia, Estanislao Flores, Rosa Liliana Stein, Irma Palacios, Amelia Esteves, Jacinto Beltramini, María Luz Escudero, Orlando Moyano, Daniel Flores Ayala, H. R. Santillán y Vicente Marín. Maquillaje: Angelino Oliva. Escenografía: Leiva-Randero. Luminotecnia: José Pascual. Efectos sonoros: Raúl Sambueza. Publicidad: Raúl Fouborg. Dirección: Mario Marcos.

³⁶ Esta obra se anuncia en reunión del 23/12/1960 efectuada en el Club Atlético Plaza Huincol, organizada por el Centro Chosmalense donde se dio a conocer que el motivo era “concretar la creación de un conjunto más de teatro en la zona”.

³⁷ Estrenada en 1973 en el Salón Municipal de Cutral C6 (hoy Cine Teatro). Elenco: Julio Marín, Rosa González, Rubén Tarifeño y Elsa Meriño. Iluminación, tecnomontaje y dirección a cargo del grupo.

³⁸ Rosa González, Luis Herrera, Juan Carlos Monsálvez. Testimoniantes.

Además, pusieron en escena *El Padre Liborio*³⁹ de Florencio Sánchez y *Bendita seas* de Alberto Novión⁴⁰. Recibían la colaboración de los comerciantes para su subsistencia y al finalizar la obra los esperaban para festejar en el Café de moda de la época, Sayonara. El grupo se diluyó cuando “se lo llevaron a Chávez” cuyo nombre figura entre los vecinos desaparecidos de la comunidad⁴¹.

En esa década, en la Escuela Nacional de Comercio de Plaza Huincul, la profesora “Pelusa” Quintana convocó a alumnos para formar un grupo de teatro que, bajo la dirección de Juan Carlos Maniás, estrenó *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana, el 16 de octubre de 1974⁴². Luego ese grupo se constituyó como Elenco Estable de la Municipalidad de Plaza Huincul y se consolidó con el nombre de Nosotros, con una actividad de más de diez años y más de treinta puestas en escena entre adaptaciones, obras de dramaturgos argentinos, españoles y europeos, para los niños y para los adultos. Ensayaban en aulas de escuelas primarias y secundarias entre las que se encuentran las del cine *Petroleum*, en ese momento, ya cedido para el funcionamiento de un colegio de enseñanza primaria. Además, en el “garaje de Coca y Tello”, en

³⁹ Se presentó en el Salón Municipal de Cutral C6, en Villa El Choc6n y en el Club Social de Campamento Uno de YPF de Plaza Huincul. El elenco estuvo integrado por Martha Albizú, Rosa González, Godoy, Omar Durán, Raúl Osvaldo Monsálvez y José Romero. Apuntador y colaborador: Juan Carlos Monsálvez. Dirección: Sra. de Romero.

⁴⁰ Presentada en el Club Social YPF de Campamento Uno, Plaza Huincul, y en el Salón Municipal de Cutral C6. Elenco: Víctor Hugo Tricanán, José Sambueza, Rosa González, Osvaldo Monsálvez, Omar Durán y Luis Herrera. Apuntador y utilero: Juan Carlos Monsálvez.

⁴¹ Está probado que Carlos Chávez fue privado de su libertad el 14 de junio de 1976 en el domicilio de sus suegros, sito en Alem 649 en la ciudad de Cutral C6. Causa Nro. 13/19 84, Caso 564. www.derechos.org/nizkor/arg/causa13/casos/caso.

⁴² Estrenada en el Club Social YPF de Plaza Huincul. Elenco: Sonia Dufur, Gustavo Torres, Juan Carlos Maniás y Leticia Martini. Dirección: Juan Carlos Maniás.

bibliotecas, en sedes barriales, en el Social YPF y también en los patios de sus casas. Con las obras recorrieron barrios, cines, escuelas, salones municipales y añorados espacios como el Policultural de Plaza Huincul y el Cine *Ruca Lighuen*. Además, participaron en la concreción de la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQUET, 1984)⁴³ y en el Primer Encuentro Provincial de Teatro (Zapala, 2 al 6 de mayo, 1985)⁴⁴ donde estrenaron la obra *Yo te protegeré* de Daniel Massa⁴⁵. Ese año lograron la asistencia técnica de la actriz Florencia Cresto.

Nuevos sentidos aparecen abriendo programas olvidados, viejos papeles, fotos derruidas deambulando en cajas, carpetas, bibliotecas, oficinas, abandonadas o atesoradas. El tejido avanza hacia otros documentos desde donde emergen más imágenes, letras que revelan la geografía del escenario teatral hasta llegar a la actualidad.

Así nos encontramos con el Taller de Teatro Aitue⁴⁶, el Taller Municipal de Teatro de Plaza Huincul⁴⁷, el Grupo Del

⁴³ Los primeros delegados de Cutral Có y Plaza Huincul fueron Guillermo Haag y Beatriz Campos.

⁴⁴ Con el auspicio de la Dirección Provincial de Cultura y la Dirección Municipal de Zapala se realizaron diversas actividades entre las que se cuentan los cursillos de escenografía, iluminación, sonido y maquillaje; Talleres de dramaturgia teatral, de expresión corporal e improvisación; Teatro en la calle, Teatro leído, Jornadas de teatro para niños.

⁴⁵ La puesta en escena de la obra se realizó el 1º de mayo de 1985 en el Cine Teatro de la ciudad de Zapala. Elenco: Beatriz Campos, Guillermo Haag, Irma Almendra, Silvio Carro y Miriam Rolan. Iluminación: Fanny Hernández y Silvia San Martín. Escenografía: Isabel Soto y Graciela Abarzúa. Diseño: Ricardo Leiva. Puesta en escena: Gustavo Torres. Dirección: Marisa Reyes.

⁴⁶ Ver texto: *Pueblos de fuego. Cutral Có y Plaza Huincul. Dos pueblos, una historia*. Consideraciones previas.

⁴⁷ De corta trayectoria, en el año 1994 estrenó *Falsas ilusiones*, adaptación de *Pedir trabajo* de Álvaro Yunque, con la dirección de Alejandro Torres Claro. Elenco: Daniel Mejiba, Paula Plaza, Gisella Miñana, Diego Peula, Carla Benítez, Cecilia Fuentes y Pablo Hodola. Luego derivó en el Teatro Del Pasillo.

Pasillo⁴⁸, Propiasombra Teatro⁴⁹, Contravientos⁵⁰, Charis⁵¹, la Muestra de Teatro Local⁵² y los grupos generados en los establecimientos de enseñanza primaria y media de Cutral C6 y Plaza Huincul.

El movimiento teatral desplaz6 el mandato prescriptivo y los teatristas atravesaron la l6nea del Oct6gono y ocuparon y generaron espacios alternativos. Varios se han transformado en lugares de tr6nsito, casinos, boliches y salones solo para fiestas. Algunos que eran p6blicos, hoy en manos privadas, se

⁴⁸ Se inici6 en 1994 en una Sala Independiente en Plaza Huincul. Su primer estreno fue *Las cartas*, versi6n libre de *Pap6 querido* de A6da Bortnik. Elenco: Gisella Mi6fiana, Cecilia Fuentes y Paula Plaza. Direcci6n Alejandro Torres Claro.

⁴⁹ Nace en agosto de 1994 en Cutral C6, su directora fue Dorian Duarte's. Entre sus integrantes encontramos a Mar6a de los 6ngeles Contreras Duarte, Andrea Sendra, Elba Quinteros, Gabriela Mendes, Mart6n Latelaude, Aldo Hern6ndez y Carlos Fuentes. T6cnicos: Manuel Delaloye, Tany, Tito Parra. Asistentes: Charly, Amelia, Julio y Richy.

⁵⁰ Inici6 con un taller en marzo de 2003 en Cutral C6. Estren6 en el 2004 *Lluvia de esperanzas*, obra creada a partir de improvisaciones coordinadas por Carlos Barro. Elenco: Salvador Villagra, Vilma Capobila, Sergio Basoalto, Ana Kobrinyec, Gimena Guerreiro Chavier, Carla Vivero, Graciela Molina, Ana Cazeneuve, Lila Szloda, Mayra Vallejos, Ramiro L6pez, Sabrina Salvarezza, Celeste Barro, Julieta Castillo. Asistente de direcci6n, operador de luces y sonido: Luis Alberto Valenzuela. Gui6n, coreograf6a y direcci6n general de Carlos Barro.

⁵¹ Inici6 en el 2004. Ese a6o estren6 en la Escuela Primaria Nro. 22 de Plaza Huincul, la obra *El gran Asrael*, comedia infantil de la directora del grupo, la actriz chilena Arlinne Isadora Candia Vega. Elenco: Noelia Cotter, Viviana Muradas, Cintia S6nchez, Andrea Villalobos y Pablo Z6niga. Direcci6n: Arlinne I. Candia Vega.

⁵² Se realiz6 entre el 28 de octubre y el 11 de noviembre de 1988. La apertura estuvo a cargo del Taller de Teatro Aitue que present6 *Tute Cabrero* de Roberto Cossa. El grupo de Teatro de la Escuela Provincial de Ense6anza T6cnica Nro. 1 a cargo de la profesora Beatriz Catalina Aguirre puso en escena *La petici6n de mano* de Ant6n Ch6jov y *Juego para cuatro* de Francisco Raynaud. El grupo Alquimia de la Universidad Tecnol6gica Nacional dirigido por el Sr. Mart6n Roqu6s present6 *¿Qui6n, yo?* de Dalmiro S6enz. El Grupo de Teatro de la Escuela Primaria Nro. 102, a cargo del maestro H6ctor F. Robles, puso en escena *Criollo viejo* de Enrique Garc6a Velloso y Humberto Cairo, y el Grupo de T6teres Truna Huen, del Taller Aitue, present6 *Patat6n, patatero* de Man6 Bernardo, *El mago Calitr6n* de Elsa Lira Gaiero y *La media flor* de Carlos Mart6nez. Se realiz6 en la Escuela Primaria 102 y 255, y en el Sal6n Municipal de Cutral C6.

han convertido en esos “no lugares que no crean ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud, donde reinan la actualidad y el momento presente”⁵³.

El hilo queda tendido para continuar remendando redes.

⁵³ Augé, M., (2000). *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

EL COLOR DEL ENVASE Arte complaciente¹

Gerardo Pennini²

“Las vanguardias son alimento
para el estómago de la cultura
burguesa”.

(Tadeusz Kantor)

Hasta mediados del siglo XX el artista no encuentra espacio de resistencia a la cultura de mercado ni a la domesticación impuesta primero por los mecenas y el arte religioso y luego por la naciente plutocracia industrial. Aunque siempre existió el enfrentamiento entre dicho mercado y la expresión artística de ideas y conflictos políticos y sociales, no es hasta después de la Primera Guerra Mundial que movimientos multidisciplinares logran destacarse en una fuerte reacción contra la homogeneidad dominante. Surgen entonces los movimientos Dadá, Surrealista, en el cual se enrola Louis Aragón, que luego será militante comunista, el Expresionista de Bertolt Brecht y más reciente el Absurdo de Eugène Ionesco y Samuel Beckett. Los mismos sectores que habían mantenido el dominio del arte implementando una reacción conservadora ante cualquier manifestación de cambio conceptual en este terreno, se adaptan rápidamente a la nueva situación. No en

¹ En prensa, en Garrido, M. (Dir.), (2012). *Actas de las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. (En homenaje a Alicia Fernández Rego)*. Universidad Nacional del Comahue: Educo.

La versión completa de esta ponencia puede leerse en <http://literatierra.com.ar/component/content/article/11-LITERATURA%20Y%20POL%20C3%8DTICA/10-alimento-para-perros.html>.

² La información sobre este narrador, dramaturgo y director teatral puede leerse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>. También hay estudios sobre su obra en Garrido, M. (Dir.): *Actas de las I y II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo. 2010 y 2011 respectivamente.

vano también se había descubierto que los Medios de Comunicación son activos responsables del surgimiento y difusión de nuevas ideas y movilizadores poderosos de los procesos de cambio. La “producción” artística, de la misma forma en que lo fueron antes los Medios, es absorbida entonces paulatinamente por la fiebre comercialista. Se reduce cualquier interpretación de las conductas sociales a fenómenos masivos y el eje de la comunicación se desplaza a la publicidad. Es parte de este desembarco en el terreno cultural la reducción de la obra de arte, el ballet, el teatro o el libro al mero “producto”. Un producto cotizable, mensurable y tangible.

A la acción libre y cuestionadora del artista se oponen productos complacientes e inocuos, para lo cual es necesario vender personajes armados, capacitados, informados y respaldados. Personajes que se adaptan a los tiempos, abandonan el nicho del arte decorativo creando un discurso descalificador de los valores clásicos por considerarlos “conservadores” y ¡Dominantes! Es necesario entonces resignificar, no decir lo dicho, llenar el vacío de contenido del nuevo discurso. Avanzamos hacia el Posmodernismo. La campaña publicitaria del nuevo artista requiere especializarse, aprehender nuevos códigos, fabricar teorías y teóricos, tesis y académicos. En definitiva, el “marco” y “soporte” contra el cual arremeterán los nuevos críticos autorreferenciados como “a-críticos”. Un método adoptado para orientar el consumo es el refuerzo positivo brindado desde galerías, exposiciones, trabajos teóricos y, sobre todo, desde la valoración de los *curriculum*, forma adoptada a partir de los '80 que permite reunir y cotejar (deberíamos decir “cruzar”) información de respaldo de cada individuo. Esta modalidad afirma a los potenciales promotores, comerciantes y consumidores del

producto artístico brindándoles información sobre la aceptabilidad, la corrección y conveniencia. Los *curriculum* otorgan un perfil académico al artista, a la vez que lo convierte en objeto mensurable, factible de ser aceptado o expulsado por el circuito de mercado.

En Argentina la familia Bemberg, denunciada como instigadora de varias desapariciones y asesinatos durante la Dictadura Militar iniciada en 1976, tiene el manejo del Museo Nacional de Bellas Artes e intereses en varios Medios de Comunicación. Lo mismo sucede en Perú, donde la familia Quesada influye directamente en el mercado de arte a través de galerías y Medios de Comunicación de su propiedad.

Sin caer en la fantasmagoría de las conspiraciones, estos circuitos se arman simplemente con un criterio de conveniencia, un moderado sacudón del *status quo* que se determina desde las coincidencias de intereses, primero, y objetivos, después, en una concatenación de acuerdos y complacencias con la cultura dominante. Una estrategia de causalidades y casualidades por igual que necesita seleccionar analistas, críticos, curadores y jurados con el perfil que determine, debajo de la discusión estética y valiéndose de la “resignificación”, ciertos cánones y normas a los que el artista deberá ajustarse, so pena de verse expulsado de dichos circuitos.

Cómo se administra

En primer lugar, tomamos el caso de los escritores. Sabido es que para acceder a los mercados editoriales, ha quedado como único camino ganar algún concurso, lo cual no asegura nada, ya que en este rubro también hay categorías marcadas por las grandes editoriales con capacidad de distribución internacional (si incluye traducciones, mejor). Estas editoriales

son las responsables de conformar sus propios jurados (derecho innegable) con lo que ya se está determinando una línea inflexible. Sin más justificación que la aceptación de los pares, porque una editorial es una empresa de capital comercial, ligada por sus intereses y muchas veces comprometida por inversiones entrelazadas con cualquier otra empresa. Lejos entonces de considerarse un espacio para la literatura “subversiva” más allá de las formas y aun así, procurando tibieza en los cambios estéticos y diluyendo las individualidades. Los casos más flagrantes se dieron con el premio Clarín 2006 -declarado desierto luego de un bochornoso juicio- y el premio La Nación 2007; anulado por haber sido otorgado a un plagio. Notamos que ambas empresas forman parte del grupo que se apropió delictivamente de Papel Prensa.

El camino que le queda al escritor entonces es la producción independiente, donde el enorme riesgo económico hace naufragar la continuidad y el crecimiento mientras la inaccesibilidad a los Medios y a la distribución comercial en gran escala, hace tropezar los intentos en el entorno inmediato. Existen como alternativa las pequeñas editoriales regionales, destinadas a proporcionar un modesto lucro con la capacidad ociosa de imprentas poco competitivas y por lo tanto de elevado costo. Son el recurso –útil aunque oneroso- mediante el cual miles de escritores logran sus publicaciones sin correr el riesgo de la crítica ni la confrontación fuera de las fronteras de su aldea; una forma como cualquier otra de construirse un *curriculum* que otorgue cierta aceptabilidad dentro de esas mismas fronteras. Muchos de los escritores fabricados a sí mismos por este medio, que legitiman así la copia de estilos, estructuras y argumentos, serán luego los ensayistas, analistas

y jurados necesarios para rasar la tierra donde podrían germinar jóvenes artistas inconformes, revulsivos o críticos.

Un ejemplo de apropiación y orientación del discurso literario es el fenómeno del “boom latinoamericano”, el realismo fantástico, que fue el vehículo utilizado por una generación para expresar el sentimiento profundo de los habitantes de esta parte de América sometida por los procesos políticos y sociales que la sumieron en la miseria y el descreimiento. El sistema de mercado, desde la valoración crítica en los Medios y desde los concursos, agotó una literatura fecunda en la narración de vidas conduciéndola a un cascarón vacío, enfatizando la descripción, trasladándola del protagonista al observador. De la saturación del receptor también son responsables aquellos escritores “independientes” que por el camino facilista de la copia -consciente o inconsciente- se montan en estos movimientos genuinos despojándolos de contenido.

Teatro para mascotas

Entendemos que se está tratando a grandes rasgos una problemática que no abarca a todos los creadores, precisamente es la intención devolver el respeto por aquellos que, “por afuera” y con grandes costos en lo personal, siguen creyendo en su obra, en su pensamiento y en sus actos sin caer en la trampa colaboracionista de la reacción absolutista, la anarquía y la falta de propuestas.

Ambos extremos son seductores y se ven mejor representados en el teatro, tal vez porque sigue siendo el único fenómeno artístico personalizado e irrepetible. El “aquí y ahora” que sucede cada noche en el escenario involucra ineludiblemente al espectador. El receptor es parte del acto desde que toma la decisión de ir a determinada sala a ver

determinada obra, compartirá hasta el final, responderá contemporáneamente con el discurso y se verá modificado hasta tiempo después de apagarse las luces.

El escenario es, o debería ser, un espacio de conjunción para plásticos, autores, músicos y por supuesto actores. Cada uno de ellos tiene la oportunidad de enfrentar cada noche un grupo diferente de espectadores que, a diferencia del libro o el cuadro, conviven y reaccionan frente a la obra expuesta. Requiere por lo tanto diferentes recursos que la organización de muestras contemplativas o las ediciones comerciales. El teatro, más allá de las consideraciones al *status* social, no es un objeto de adorno. Pasa a ser entonces un “entretenimiento” con aspiraciones masivas. Y hacia allí hay que conducirlo para que se cumpla el “juego de circo”.

En Argentina apostamos a la creación del Instituto Nacional del Teatro, un organismo que supliera la falta de espacios y estímulos para la creación independiente. Para llegar a ello, luego de muchas luchas desde la creación del Teatro del Pueblo con Leónidas Barletta y Roberto Arlt a la cabeza hasta el fenómeno de Teatro Abierto que enfrentó pública y masivamente a la Dictadura Militar en 1981 y 1982, los artistas se mantuvieron independientes y organizados. Luego de establecida la democracia en 1983, se hizo necesario legislar en las cámaras de diputados y senadores la creación del tan reclamado Instituto, y entonces todo entró en el juego político con los parámetros neoconservadores y populistas. El negocio parlamentario es el eufemismo con que se disfraza la táctica de los sectores dominantes para poner en práctica el gatopardismo que aparenta ceder a los cambios para que nada cambie.

Cambió entonces el eje de discusión de la nueva Ley y lo que se había reclamado, con tanto esfuerzo e inclusive con el

sacrificio de muchos artistas, se bastardeó hasta convertirlo en un nuevo campo de enfrentamiento familiar a las mafias políticas: el poder, los subsidios económicos, los cargos y el concepto cuantitativo utilizado para masificar el fenómeno cultural, restándole así capacidad de opinión y tornando negativo su alcance comunicacional y educativo. Se logró finalmente subvertir, pero trocando lo negativo en positivo, utilizando para ello la misma metodología condicionadora de premios y castigos. El teatro independiente quedó bastardeado por la aplicación de contribuciones impositivas, obligaciones corporativas y otorgamiento gracioso y arbitrario de prebendas, créditos y subsidios. Nuevamente la figura de “subsidios” encubre la limosna, la dádiva que premia aceptaciones y obsecuencias.

Variedades suntuarias

En países de Latinoamérica como Perú, Venezuela (antes del “endoculturalismo” implementado por Hugo Chávez) y Colombia se aplica un sistema de selección que en realidad debe interpretarse como exclusión que ha dado como resultado la virtual desaparición del arte independiente. Cualquier expresión artística que quiera desarrollarse fuera de los circuitos comerciales está sujeta a un academicismo igualmente homogeneizante, temeroso e incomprometido. Los profesionales de las letras, las artes visuales, el cine o el teatro, deben acudir a los sacramentales *curriculum*, testimonios de confiabilidad que han reemplazado los símbolos de las logias, los carnets de afiliación o los pergaminos de familia. Estos certificados de pertenencia llamados eufemísticamente “Antecedentes Personales” deben cumplir ciertos códigos originados en la “Formación Académica” supervisada por supuestos expertos formados y educados en este sistema, cuya

única razón de existir es la disciplina y el condicionamiento que los hacen confiables. De tal forma se logra un cónclave de difícil acceso que permite dotar a los “productos” artísticos con los valores monetarios del mercado exigiendo a su vez la misma capacidad de inversión en materiales, equipamiento técnico, envase y publicidad que exige cualquier fábrica de medias, pero sin su utilidad práctica. Dueños de la llave dorada son por ejemplo las universidades privadas, como la Universidad del Mar en Colombia, las que pertenecen a la Iglesia como la Universidad Católica o la Universidad de San Marcos en Perú y las instituciones inventadas con el mismo sentido de hermandad o de clan “vanguardista”.

Este salto atrás fomenta la aparición de intelectuales y teóricos “polémicos” que distraen la atención hacia discusiones vacías de contenido, generan el debate sobre aspectos superficiales de nuestra historia, se apropian del discurso revolucionario del teatro popular, social y político para resignificarlo y despojarlo de contenidos, proveyendo de esta manera el material fácil de digerir que utilizará la retórica dominante.

BIBLIOTECA TEATRAL HUENEY

Una pulsión hacia la vida¹

Patricia M. Vaianella²

*“A Hugo Saccoccia y Emilia Valeri
in memoriam.*

*A Franco y Marcos Saccoccia
por su amor a la vida”.*

La ciudad [de Zapala] pasó a ser sinónimo de teatro, que es decir “vida”. Y realmente nos alegra y nos conmueve que Zapala pueda ser conocida también por defender la vida. (Hugo L. Saccoccia)³

Comencemos...

Rendir homenaje a la vida y obra de Hugo Luis Saccoccia (Rawson, Provincia de Buenos Aires, 25 de diciembre de 1949 (Ciudad de Buenos Aires, 24 de julio de 2011) constituye, en nuestra opinión, una deuda para quienes desde distintos lugares del país y del extranjero hemos conocido su trabajo generoso y su desinteresada laboriosidad⁴.

¹ En prensa, en Garrido, M. (Dir.), (2012). *Actas de las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. (En homenaje a Alicia Fernández Rego)*. Universidad Nacional del Comahue: Educo.

² Agradecimiento a Marcos y Franco Saccoccia por las correcciones y apoyo interior. Y a Fabiana Moreno del Grupo de Teatro Hueney por el envío, por correo electrónico, de una reseña de la historia del Grupo hasta 2007.

³ Méndez, Mercedes. *Encuentro cumbre en Zapala*. Buenos Aires, *Tiempo Argentino* (08/04/2011).

⁴ Agradecemos el material enviado por Hugo Saccoccia por correo electrónico (03/04/2011), para la elaboración de este trabajo.

Por otra parte, de la página de la Biblioteca Teatral Hueney en la Web: http://www.bibliotecahueney.com.ar/dejame_que%20_te_cuenta.php-hemos seleccionado:

Sáez, Luis Alberto. “Anti *requiem* para Emilia”. Buenos Aires (12/01/2005).

Saccoccia, Hugo Luis. “Rincón mágico de la Patagonia”. Zapala, mayo de 2007.

----- “Dejame que te cuente”.

Haremos hincapié en su persona y su producción teatral, así como también en la Biblioteca Teatral Hueney y su Grupo de Teatro con su amplio espectro de actividades.

Hugo L. Saccoccia, un ser multifacético...

Hugo L. Saccoccia. Un hombre que creyó en la cultura y en el ser humano mediante el hacer constante en cada una de las actividades que desarrolló ya como abogado y juez, ya como autor teatral y teatrista. Su don carismático ofrecía ayuda, atención, solidaridad. Tenía una memoria privilegiada. Rendía culto a sus amigos en todo momento en una conversación, una comida, un llamado telefónico, un email, una carta, al compartir un café. Hombre de palabra y criterio medido. Apasionado por todo lo que sucedía a su alrededor.

Dramaturgo, docente y director teatral, ha sido jurado de numerosos concursos en todo el país especialmente en varios de los convocados por el Instituto Nacional del Teatro, Concursos de Obras de Mar del Plata, de Chaco, de la región Patagónica, del Festival Nacional del Sainete (Buenos Aires). Como autor ha escrito entre otras: *Chau Felisa*, *Cuando la vida es otoño*, *Modelos de madre para recortar y armar*⁵ (esta última representada por más de mil grupos en todo el país y en Brasil, Chile, Uruguay, México, España e Islas Canarias), *Pioneros* (representó al Neuquén en el Festival Nacional de Teatro, Teatro Nacional Cervantes, 1985), *Y mi pueblo dónde está?* fue seleccionada y participó del Festival Iberoamericano "Voces con la misma sangre", en Buenos Aires, Teatro Regio (tres noches) y Teatro Presidente Alvear (seis noches), año

También hemos consultado otras fuentes: *Revistas de los Festivales de Teatro de Humor* 2005-2011.

⁵ Una versión radial de esta obra fue realizada por el grupo Theatron de la Facultad de Humanidades y radio Universidad-Calf. Estrenada en el 2009 en el programa radial *Voces en escena*. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

1992. *El niño y el cura* (representó a Tierra del Fuego en el Festival regional 2002), *Humo de leña verde* (coautoría con Cristina Merelli) fue seleccionada por Teatro por la Identidad (Abuelas de Plaza de Mayo) y se representó en el Centro Cultural Recoleta (agosto-octubre de 2002). En 2010 estrenó en Buenos Aires, *Las González* con dirección de Néstor Romero. H. Saccoccia, en 2009, fue galardonado con el Premio ACE y el Premio de Honor en el Festival Internacional de Teatro de El Cairo (Egipto) 2010.

La biblioteca, un comienzo inesperado...

“Acercar el país,
extendiendo los brazos”⁶

Un grupo de teatristas de la región se reunió en Zapala en noviembre de 1984. A la noche, al comprender Hugo, acompañado por Emilia, que necesitaban materiales, textos teatrales para desarrollar sus actividades, hizo la lista de todo lo que tenía en su casa: cerca de trescientas obras. A la mañana siguiente, ofreció lo descubierto. Así empezó a conocerse que H. Saccoccia en Zapala tenía tal o cual obra. Comenzaron los autores a enviarle materiales y él, a su vez, a reenviar lo que le solicitaban otros grupos y/o actores y/o directores. Pensemos que en aquella época no existía Internet y que en nuestras casas nos manejábamos con máquinas de escribir. Con los años, la Biblioteca se convirtió en un importante centro de documentación privado, con más de dieciocho mil títulos que incluyen obras de teatro (preferentemente de autores nacionales), amplia bibliografía en todas las disciplinas teóricas del teatro, videoteca de espectáculos teatrales de toda la Argentina, relevamiento de autores, teatristas y grupos

⁶ En http://www.bibliotecahuene.com.ar/cuarto_festival.php.

teatrales de la República, un archivo informatizado de siete mil títulos. Esta tarea es conocida y reconocida en todo el país y le ha merecido numerosas distinciones, entre las que cabe destacar: Plaqueta de Reconocimiento del Instituto Nacional del Teatro (1998), Diploma de Honor de la Asociación de Escritores de la Argentina (1996), Plaqueta de Distinción de Argentores (2001), Premio “Teatro del Mundo”, Universidad de Buenos Aires (2002), Premio Nacional Argentores “Enrique García Velloso” (2004). La Biblioteca ha recibido apoyo económico para su funcionamiento de parte del Instituto Nacional del Teatro, desde el 2000, y de la Asociación Argentina de Autores (Argentores), desde el 2004.

Su actividad se interconecta con la de otras cinco bibliotecas teatrales de Argentina mediante un programa informático, actualizado constantemente por José Montiel de Santa Fe: Mediza de La Plata, Santa Fe de Santa Fe, del Sudoeste Cordobés de Inrville, Córdoba, El Público y Bufano de Resistencia, Chaco.

La actividad de la Biblioteca se ha extendido a otras propuestas:

Grupo Teatral Hueney: fue fundado por un grupo de amigos en 1984. Desde esa fecha hasta el '98, H. Saccoccia dirigió una decena de obras y varios ciclos de *café-concert*. En 2006 Hugo explicaba:

*(...) el grupo continúa trabajando con intensa producción, con talleres para gente que se inicia, con cursos de capacitación y otras actividades. (Diario La Mañana de Neuquén, 26/11/2006)*⁷

Festival Nacional de Teatro de Humor: el mismo Hugo nos explica las razones de su nacimiento:

⁷ Ivanoff, Heraldo. “La ley del teatro”. En *La Mañana de Neuquén* (26/11/2006).

El origen de este festival fue luchar contra la apatía que se había generado entre el público y las obras que se representaban en un momento concreto. Fue en 1998, un año muy difícil. En esa época se hacía un teatro denso, hermético. La gente huía de las funciones. Solo se destacaban algunos grupos que hacían las cosas muy distintas como el Periférico de Objetos. Muchos elencos me llamaban y me pedían que les mandara textos de humor. Que buscara cosas, que les recomendara algo distinto, porque no sabían cómo salir de esa situación. Pensé que los argentinos no podían crear humor. Y escribir humor no es hacer chistes fáciles o caer en lugares comunes, muchas veces de las situaciones más dolorosas puede surgir el humor (...).

Gracias a este festival, el pueblo de Zapala logró mostrar otra cara al estigma de ser el lugar donde se asesinó al soldado Carrasco, un hecho histórico que representó el final del servicio militar obligatorio. Ahora, se puede hablar de teatro, y se lo puede sentir entre cada carcajada de una audiencia dispuesta a sumergirse en casi seis horas seguidas de representaciones, con tal de ser parte del hecho teatral⁸.

Desde el año 2000 se convocó en seis oportunidades el Festival Nacional de Teatro de Humor, en las que han participado prestigiosos jurados, los autores premiados y las obras ganadoras llevadas a escena por grupos teatrales de diversas regiones patagónicas. Las sedes de las representaciones se fueron ampliando así como también el número de obras y participantes. También asistieron algunos espectáculos invitados de otras zonas del país. Las obras galardonadas fueron publicadas periódicamente, con el título de *Teatro de Humor*, subsidiadas por el Instituto Nacional del Teatro. Después de la presentación de cada antología iba

⁸ En <http://aincrit.org/vi-edicion-del-festival-nacional-de-teatro-de-humor.html-->.

Hugo, ciudad por ciudad, pueblo por pueblo, con su automóvil distribuyéndola a bibliotecas y grupos de teatro. Previamente enviaba la Revista del Festival, con una tirada de dos mil quinientos ejemplares. Explica de este modo las razones de esta distribución:

(...) intentamos distribuir en el país antes de comenzar la Fiesta para que teatristas de toda la República conozcan lo que puede hacerse desde una pequeña ciudad patagónica, sin más norte que luchar por un sueño en el que creemos, sin otro combustible que el entusiasmo y la perseverancia y sin otra ambición que consolidar un espacio cada vez más confiable de creación y difusión para nuestros dramaturgos y de participación y producción para nuestros teatristas⁹.

Premios “Emilia” a partir del III Festival Nacional de Teatro de Humor, 2005: se instituyen estos premios para los ganadores de los certámenes: una estatuilla, diseñada y realizada por la artista plástica Suyai Ancina de Junín de los Andes, en homenaje y recuerdo de Emilia Valeri, esposa de Hugo, la que falleciera en enero de 2005.

Para terminar...

En medio de la estepa patagónica, en Zapala -como la llamaron los aborígenes (*Chapadla*: pantano muerto)¹⁰- se gestó un sueño. Causó un cambio: se convocó a la vida. Nacieron una Biblioteca -la primera en su tipo-, un Grupo de teatro, un escritor, un Festival, un Concurso de obras, publicaciones y encuentros. Lo hicieron un grupo de teatristas junto a Hugo L. Saccoccia y Emilia Valeri. Desconocieron en 1984 cuánto iba a crecer y a germinar. Sus hijos, sus amigos, los autores, los

⁹ *Ibid ut supra.*

¹⁰ Raimondi, Cecilio (2007). “La Biblioteca Hueney. Una rosa en el desierto y sus realizaciones”. (Sin indicación de fuente).

directores, los actores, los investigadores, el Grupo Teatral Hueney reciben, recibimos su legado¹¹.

¹¹ Reconocimiento de la obra de Hugo Saccoccia, al conocerse la noticia de su fallecimiento:

Alsina, Carlos M. “Adiós a Hugo Saccoccia” (21/07/2011). En *Argentores* (25/07/2011). Recuperado de http://www.argentores.org.ar/08_actividades_novedades/2011/07-25-11_sacco.htm.

Cossa, Roberto “Tito”. “Se nos fue un gran tipo”. En *Argentores* (29/07/2011). Recuperado de http://www.argentores.org.ar/11_servicios_online/04_ida_y_vuelta/2011/281.htm.

Ivanoff, Heraldó. “La ley del teatro”. En *La Mañana de Neuquén* (26/11/2006).

Marull, Gonzalo. “Testimonio. En homenaje al VI Festival de Teatro de Humor”. Córdoba, vía email, mayo de 2011.

Otras fuentes, en recursos electrónicos:

Alsina, Carlos. “El gran anfitrión”. En http://www.argentores.org.ar/08_actividades_novedades/2011/07-25-11_sacco2.htm.

Fos, Carlos. “Una despedida a Hugo Saccoccia”. En <http://aincrit.tumblr.com/post/9041644322/una-despedida-a-hugo-saccoccia->.

Puyo, H. “El adiós a Hugo Saccoccia”. En <http://www.salta21.com/Hugo-Luis-Saccoccia-1950-2011.html>.

Pacheco, Carlos. “Un gran teatrista patagónico”. En <http://www.lanacion.com.ar/1392330-un-gran-teatrista-patagonico>.

Diarios, versión online:

-“Falleció el distinguido dramaturgo Hugo Saccoccia”. En <http://www.rionegro.com.ar/diario/m/nota.aspx?idart=671211&idcat=9521&tipo=2>.

-“Murió el dramaturgo Hugo Saccoccia”. En <http://neuquenalinstante.com.ar/2011/07/24/murio-el-dramaturgo-hugo-saccoccia/>.

-“Último adiós a Hugo Saccoccia”. En <http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2011/7/27/115345.php>.

-“Con la muerte de Hugo Saccoccia se fue un entrañable hombre de teatro”. En <http://entretenimiento.terra.com.ar/cine/con-la-muerte-de-hugo-saccoccia-se-fue-un-entranable-hombre-de-teat,9d182afa54161310VgnVCM400009bf154d0RCRD.html>.

-“Murió Hugo Saccoccia, un gran hombre del teatro”. En <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/07/25/escenariosysociedad/SOCI-02.html>.

-“Falleció otro hombre de teatro”. En <http://www.eldiario.com.ar/secciones/cultura/14015-fallecio-otro-hombre-de-teatro-hugo-saccoccia.htm>.

-“Condolencias internacionales para Saccoccia”. En <http://neuquenalinstante.com.ar/2011/07/25/condolencias-internacionales-para-saccoccia/>.

-“Hugo Luis 1950-2011”. En <http://www.salta21.com/Hugo-Luis-Saccoccia-1950-2011.html>.

-“Adiós a Hugo Saccoccia”. En http://www.argentores.org.ar/11_servicios_online/04_ida_y_vuelta/2011/281.htm.

Eduardo Galeano lo explica en un pequeño microrrelato que pertenece a *Las palabras andantes*, 1993:

A orillas de otro mar, otro alfarero se retira en sus años tardíos. Se le nublan los ojos, las manos le tiemblan, ha llegado la hora del adiós. Entonces ocurre la ceremonia de la iniciación: el alfarero viejo ofrece al alfarero joven su pieza mejor. Así manda la tradición, entre los indios del noroeste de América: el artista que se va entrega su obra maestra al artista que se inicia. Y el alfarero joven no guarda esa vasija perfecta para contemplarla y admirarla, sino que la estrella contra el suelo, la rompe en mil pedacitos, recoge los pedacitos y los incorpora a su arcilla. (“Ventana sobre la memoria”)¹²

¹² Galeano, Eduardo (1993). “Ventana sobre la memoria”. En *Las palabras andantes*. México: Siglo XXI.

MANOS UNIDAS TRABAJANDO
Historia del grupo de títeres Truna Huen¹
Irma Almendra²

“Es extraño (...) escribir la historia propia”.

Cuando me propusieron contar la historia del grupo de títeres Truna Huen, de Cutral C6, Neuqu6n, pens6: “¿Por qu6 no dejar registro de una experiencia tan linda, tan compartida?”. Era todo un desafío que implicarí tiempo, responsabilidad y esfuerzo. Y acept6. Pero como dijo una de las integrantes:

*Es extraño escribir una parte de lo que fue la historia propia.
(Susana Gaggero)*

Me puse a trabajar, a buscar en la memoria y tratar de recordar. Recordar, del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón, tal como apunta Eduardo Galeano en *El libro de los abrazos* (1989). Y es verdad, cada momento que volvía a mi mente, cada rostro, cada escena en el teatrillo, cada diálogo con los títeres, cada mirada del público pasaba otra vez por el corazón.

“Eran tiempos de encuentros”³ y en el Jardín de Infantes N6 7, del B6 Parque Este, de la ciudad de Cutral C6, en 1985,

¹ En prensa, en Garrido, M. (Dir.), (2012). *Actas de las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuqu6n. (En homenaje a Alicia Fern6ndez Rego)*. Universidad Nacional del Comahue: Educo.

² Irma Noemí Almendra, Maestra Jardinera Titular del Jardín de Infantes N6 7 de Cutral C6. Integrante del grupo de títeres en toda su trayectoria. Actualmente continúa con esa tarea en su cambio de funciones definitivo, dado que cumple su horario en su taller del Distrito II, en Supervisi6n de Nivel Inicial, y visita jardines de infantes y escuelas primarias de Cutral C6 y Plaza Huincul presentando obras de títeres.

³ Palabras de Susana Gaggero, integrante del grupo. Actualmente Coordinadora pedag6gica de espacios pertenecientes al programa Primera Infancia pertenecientes a

nos encontramos varias docentes a quienes nos encantaban los títeres. Es decir que los primeros pasos del grupo, los dimos allí, sin ser aún Truna Huen. Dábamos función en un recoveco del edificio, colgando unas telas que hacían de teatrillo improvisado. Usábamos títeres de guante porque no sabíamos de otras técnicas.

Dentro del grupo, varias de nosotras estábamos iniciándonos en la docencia. Las más antiguas confiaban en que las ingresantes traíamos “sangre nueva” que renovarían la dinámica de la tarea diaria del jardín de infantes. En esa época las docentes del jardín veíamos que los niños no tenían la posibilidad de ver espectáculos, dado que el barrio se encontraba alejado del centro y en la ciudad no existían grupos de títeres ni grupos de teatro para niños. Creo que por eso sentimos ganas de armar un grupo que tuviese continuidad en su trabajo. Estábamos viviendo la vuelta a la democracia y se abrían otras posibilidades.

Eran tiempos donde nos encontrábamos con otras/os que tenían inquietudes similares a las nuestras y empezábamos a caminar juntos trazando recorridos. (Susana Gaggero)

Recuerdo que en esa época también se iniciaba la transmisión por FM, y la primera Radio con esta frecuencia fue la Municipal. Ella ofreció un espacio al Jardín de Infantes N° 7. Ante esta posibilidad, la institución decidió utilizarlo poniendo en el aire un micro para niñas/os. Susana Gaggero y yo tomamos la posta. Así, creamos *Cuenticosas de Serafín*, un micro en el que leíamos cuentos, poesías y seleccionábamos canciones y música para nuestros oyentes, niñas y niños de

ambas localidades. Con el tiempo nos enteramos de que también lo escuchaban muchos adultos.

En Cutral C6 y Plaza Huincul, luego del vacio y la quietud que nos impuso la dictadura, un grupo numeroso de gente que participaba de diversas manifestaciones culturales decidi6 poner en marcha el Taller de Trabajo Cultural Aitue⁴.

Y de pronto...
todo fue aire, vuelo
y mágicas gaviotas
de otoños eternos.
Palabras apretadas
en idénticos sueños
hicieron que AITUE
fuera el lugar más tierno.
Y de pronto...
todo fue azul,
todo color,
todo luz. (Mero Tapia)⁵

Allí se abrieron talleres de música, pintura, teatro. También se inició el programa de radio, *Horizontes*, en FM Municipal. Nosotras/os, como titiriteras/os, decidimos sumarnos a Aitue.

Todo lo vivido en ese taller fue importantísimo para todas/os las/os que participábamos. Aunque trabajábamos en distintas actividades, algo mágico nos unía, y nos ayudábamos en cada evento que se organizaba, además de compartir reuniones y asados. Bien lo dice Susana: “El suelo era fértil aunque escaseara el agua”.

⁴ Vocablo mapuche que significa “lugar amado”.

⁵ Palabras escritas para el aniversario de Aitue.

Es bueno recordar que teníamos la compañía y el apoyo, por ejemplo, de Vicente Zito Lema: “AITUE... me enseñó que la utopía de transformar con el arte la vida, aún es posible...”.

También recuerdo las palabras de Armando Tejada Gómez:

Como algo que puede
y no se puede,
como tu sueño, AITUE,
como el rocío,
así suelo soñar la libertad:
Cantando entre tus sueños y los míos,
coro y coral para que el hombre cante
contra la soledad,
contra el olvido.
Buen día AITUE.
Tu aniversario
¡ha nacido conmigo!

Armando estuvo en el festejo con todas/os los que le dábamos vida a Aitue. Fue un buen aliento para seguir con nuestros propósitos.

Pronto dimos la primera función en lo que era el garaje de la casa que se alquilaba⁶. Allí nos bautizamos “Truna Huen”⁷, y con el teatrillo “Chumay Sayhueque”⁸ pusimos en escena la obra *El ladrón de margaritas* de Berta Finkel, en el `85. En esa oportunidad trabajamos sin teatrillo.

⁶ El Taller de Trabajo Cultural Aitue se manejaba con cuota de socios. Más datos en Reyes-Haag, 2011: 39-52.

⁷ Vocablo mapuche que significa “manos unidas trabajando”.

⁸ Vocablos mapuches que significan, *Chumay*: “¿Qué hacemos?”, *Sayhueque*: nombre de un cacique mapuche.

Al año siguiente presentamos *El gato Confite* de Nélida Sosio de Iturrioz, y *El baile de las colas*, obra extraída de una revista infantil. No recuerdo su autor pero lo que sí recuerdo, y que nos causaba mucha gracia, era que una de las integrantes no llegaba a la altura del teatrillo. Entonces, se calzaba unos suecos muy altos, color rojo y blanco. Cuando en el '86 preparamos *Por una flor* del catamarqueño radicado en Neuquén, Luis Alberto "Kique" Sánchez Vera⁹, nos animamos a incursionar en la técnica Títere de varilla. Lo más gratificante de esta experiencia fue poder presentar esta obra en algunas escuelas de Cutral Có.

Viendo la necesidad de aprender este arte, gestionamos la capacitación en la Dirección de Cultura de Cutral Có, que estaba a cargo de María Antonia Médicci¹⁰. Ella logró para el grupo, la asistencia técnica del Prof. Dardo Sánchez¹¹, de la

⁹ Puede leerse esta obra en una reciente publicación del Instituto Nacional del Teatro, 2011: *Luis Alberto Sánchez Vera. Títeres para niños y adultos, op. cit.*

¹⁰ María Antonia Médicci fue la primera Directora de Cultura del Municipio de Cutral Có. Asumió para cumplir un proyecto cultural que había elaborado junto a los integrantes del Cine Club de la ciudad. Además, ejerció su cargo, tal como lo había pensado, "no atrás de un escritorio, sino yendo a cada barrio".

¹¹ Nació en Puán, provincia de Buenos Aires. Hace treinta años se radicó en Neuquén. Es Profesor de Arte Dramático y Actor Titiritero. Lleva más de veintisiete años trabajando en la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén como integrante del Elenco Estable -actualmente bajo su dirección- participando de la mayoría de los espectáculos allí producidos, tanto como actor titiritero como en el rol de director. Posee además una amplia trayectoria docente a cargo de los diferentes talleres y cátedras que allí se dictan. También ha realizado numerosos trabajos como actor y director teatral en elencos concertados o convocados por otros grupos.

En el '99 creó la Compañía Atacados por el Arte, junto a Jorge Onofri, Liliana Godoy y Silvina Vega, participando como actor titiritero en la multipremiada obra *Podés silbar...?* Con este trabajo asistió a festivales y giras nacionales e internacionales en Argentina, Brasil, México y España.

En el 2003 fue distinguido con el Premio Ariel Bufano al "Mejor Titiritero".

Actualmente es docente del Taller de Teatro Estudiantil de la Universidad Nacional del Comahue.

Más referencias sobre D. Sánchez en Alba Burgos (2011: 206).

Escuela Provincial de Títeres de Neuquén capital. Así lo recuerda María Antonia:

Nunca pensé que, después de tantos años, la vida me traería a la memoria y al corazón, el momento en que conocí a Dardo Sánchez y pudimos, con el impulso del grupo, contratarlo para dar el taller de títeres.

La experiencia con el Prof. Dardo Sánchez fue realmente enriquecedora e inolvidable, tanto para los que seguimos la actividad como para aquellos que lo hicieron solo por esa vez. Cada vez que me cruzo con Sara Ochoa me dice:

Para mí ese curso me abrió la cabeza, me mostró que en la vida podía hacer muchas cosas, que yo era capaz de mucho más...

Con sus conocimientos, su carácter afable y con mucho humor, Dardo Sánchez nos transmitió el arte de la manipulación, la expresión, la construcción del títere. Desde los primeros pasos, hasta la puesta en escena nos hizo trabajar cuidando cada detalle de la construcción de los títeres, la escenografía, las luces, el sonido, las voces de los personajes. Nos juntábamos los sábados, él venía en colectivo desde Neuquén capital.

Hacia finales de los ochenta un joven titiritero somnoliento y bastante audaz, camina un sábado de invierno, demasiado temprano para él, rumbo a la Terminal de Neuquén. Sube a un colectivo de la empresa El Petróleo que lo ha de llevar a la ciudad de Cutral Có. Lo convocó un grupo de personas para que dicte un taller de títeres. Mientras el colectivo traquetea en la [ruta] 22 el titiritero piensa si está suficientemente preparado para enfrentar el desafío que le espera. Piensa que tiene conocimientos y saberes, algo de experiencia como artista y sobre todo un millón de dudas. Entonces repasa mentalmente,

entre los vaivenes de la marcha, lo que tiene planeado hacer y proponer, los consejos de sus maestros:

“El arte de los títeres viaja así, llevado de pueblo en pueblo. Hay que sembrar, muchacho, sembrar, para que estas semillas germinen y en cada pueblo florezcan titiriteros que llenen las plazas y las esquinas de risas y aplausos”.

Atrás quedan los álamos del valle y se abre paso el desierto. Aparecen las primeras cigüeñas petroleras. Un cabeceo más y el viejo colectivo detiene su marcha. Cutral C^o. Hace bastante frío, el titiritero baja y una cara sonriente que pregunta: ¿Dardo Sánchez?

Un salón de escuela y un grupo de gente que espera que este titiritero les abra la puerta para asomarse al maravilloso mundo de los títeres. (Dardo Sánchez, Neuquén, 01/12/2011)

En una 1^a Etapa, con él realizamos Entrenamiento Expresivo en el '86; luego, Construcción del Títere, y finalmente Puesta en Escena del espectáculo “Títeres solo para adultos” compuesto por dos obras: *Fausto* y *El fantasma* de Javier Villafañe, en el CPEM N^o 6 de Cutral C^o (1987-1988). Realmente pusimos todas nuestras ganas para concretar esta puesta en escena. Lo logramos también gracias a que hubo gente que se sumó con su trabajo, como por ejemplo Guillermo Haag, que nos ayudó con las luces y la construcción de una escalera “muy particular”. Esa escalera se utilizaba en la obra *El fantasma*. En el momento en que una de las titiriteras se subía a ella y mostraba una de sus piernas, el títere la besaba y le sacaba las ligas. Nos divertíamos mucho en la preparación y en los ensayos, pero hubo mucha responsabilidad. Y en una 2^a Etapa, trabajamos en la construcción de Marionetas aunque no se pudo concretar la capacitación sobre la manipulación de las mismas.

El grupo Truna Huen, en toda su trayectoria, fue cumpliendo con los objetivos que se había propuesto, ya que realizó presentaciones no solo en el Taller Aitue, sino también en escuelas, plazas, sedes barriales y parajes cercanos como La Amarga, próximo a la ciudad de Zapala.

Me viene a la memoria una mañana con los bártulos, los muñecos y el teatrillo en el barrio de las 450 viviendas, General Belgrano, con el viento que nos llevaba la escenografía. Recuerdo la convocatoria que realizamos: alguien elegía un rincón para la instalación del teatrillo, otros buscaban a los espectadores con tapas de ollas, redoblantes, palmas, por las casas. Así les comunicamos a las familias que en un ratito comenzaría la función de una obra de títeres. (Alicia Castro)¹²

Bien lo dice Cecilia Muñoz¹³:

(...) el goce no era completamente pleno si no tenía un espectador especial: "el niño del barrio", y el hermanito chiquito que lo acompañaba y el grande que lo llevaba y se quedaba mirando desde la puerta y la abuela que a veces venía y que reía más que su nieto! El barrio, la villa y el paraje lejano y perdido entre el viento eran nuestros espectadores más codiciados.

Un lugar que nos marcó fue el paraje La Amarga. Allí los espectadores fueron niñas y niños, pero también padres,

¹² Integrante del grupo, Maestra de Educación Primaria, Prof. en Educ Preescolar, Prof. de Lengua y Literatura y Cuentacuentos. Docente tutor en los IV Juegos Olímpicos del Comahue en las disciplinas Historia, Geografía y Letras, Patagonia, 2002, Universidad Nacional del Comahue, Octubre, 2002 y 2003. Coordinadora en la Feria del Libro del Instituto Superior de Formación Docente N°14 de Cutral Có, año 2002 y 2003.

¹³ Maestra Jardinera, Prof. de Lengua y Literatura. Actualmente reside en Merano, Italia, donde realiza funciones de títeres en las escuelas. Trabaja mucho con distintas colectividades y prepara obras específicamente para esas/os niñas/os.

madres, abuelas y abuelos, pertenecientes a una comunidad mapuche.

Estando en plena función, pensamos que todos se habían ido porque no se oía absolutamente nada, ni un solo suspiro. ¡Tal era la fascinación! Lo recuerdo y se me humedecen los ojos. Esas caras de niños y adultos a mandíbula caída. ¡Estaban allí!
(Claudia Verdecchia)

Susana Gaggero recordaba respecto de este lugar y nuestra visita:

Cuando volvimos después de varios años a La Amarga, una joven nos recordó la primera visita y cuál era la obra que habíamos llevado: “Era la del tigre que la rana le robaba la cola”. No voy a olvidar la emoción que me produjo.

La mayoría de las presentaciones eran gratuitas. Era ese, otro de los objetivos del grupo: llegar a la mayor cantidad de público posible. En algunas ocasiones fuimos contratados por los municipios y así pudimos adquirir elementos y afrontar la asistencia técnica.

Construimos un teatrillo desarmable, práctico, aunque muy pesado. Los responsables de la construcción fueron Walter López Kobrynec y su padre. Ellos cortaron y soldaron los caños. La tela, donación de un conocido de una de las integrantes, llegó de Buenos Aires. Era un jean muy grueso y muy pesado. Pasaron muchos años hasta que pudimos comprar una nueva tela, fina y liviana. Ese mismo teatrillo es el que sigo usando hoy, que retomé la actividad para salir por escuelas y jardines, a partir de mi “cambio de funciones transitorio”.

El grupo se manejaba con lo que cada integrante podía dar, y con algunas donaciones. Nunca tuvo un lugar propio, para la construcción y los ensayos. Siempre nos quedábamos

sin espacio. Primero fue el Jardín de Infantes N° 7, en B° Parque Este. Luego el Taller Aitue¹⁴, los talleres de la EPET N° 1. También, la familia de Cecilia Muñoz nos cedió un lugar donde antes funcionaba su guardería. Recuerda Juanita, mamá de Cecilia:

Yo acepté dicho pedido, ya que las observé tan entusiasmadas en su labor. Así comenzaron la construcción de sus títeres, modelando sus rostros, pintándolos, haciendo sus ropas. Así todas las noches, después de terminar sus tareas de Jardín de Infantes. Trabajaban hasta altas horas de la noche. (Juanita Muñoz)

Recuerdo que en esa casa que nos albergó con tanto cariño, guardábamos todo debajo de la escalera, en un espacio muy pequeño. Esto implicaba desarmar el teatrillo y colocarlo en un bolso, y acomodar muy bien los títeres para que quepan en ese lugar. Recuerdo que, además de disfrutar del trabajo en equipo en el que poníamos mucha responsabilidad, disfrutábamos de compartir un chocolate gigante con maní, que alguien llevaba, y una copita de licor de durazno, que la dueña de casa, Cecilia, nos tenía preparado. Estos gratos momentos eran un regalo para el alma.

Una vez, logramos un espacio cedido por la Municipalidad de Cutral C° , en el B° 25 de Mayo, pero cuando apenas nos instalamos nos robaron los títeres. Hicimos la denuncia a la policía. Salimos por los medios de comunicación pidiendo a la comunidad que por favor, si sabían de algo, nos dieran aviso. ¡Y la policía nos llamó para hacer el

¹⁴ Aitue tuvo dos espacios. Primero alquilaba una casa cerca de la plaza San Martín, en el centro de la ciudad; luego, en el barrio Ruca Quimey, también cerca de la plaza. En este último espacio hicimos presentaciones con más posibilidades dada la amplitud del lugar.

reconocimiento de una caja con títeres que se había encontrado en la vía pública! Recuperamos algo de lo perdido. Finalmente COPELCO¹⁵ nos cedió un lugar, un saloncito, que nos permitió la construcción y el ensayo de las obras. Con mucho esfuerzo habíamos podido comprar tres micrófonos. Pero un día entramos al salón y ya no estaban. Esta vez no hubo recuperado.

Allí concretamos nuestros últimos pasos. Habían transcurrido once años de labor ininterrumpida. Hubo permanencia, pasión, mucho esfuerzo.

*Conocimos a muchos titiriteros que venían recorriendo caminos.
Nos nutrimos de ellos, de sus obras. (Susana Gaggero)*

Después, mucho después, fuimos nosotros enviando titiriteros por los caminos: María del Carmen Muñoz, sigue con los títeres y el teatro en Neuquén Capital¹⁶; Claudia Verdecchia, en España¹⁷; Susana Gaggero, que contagia a las docentes el arte de los títeres en Buenos Aires; Cecilia Muñoz, que en Italia trabaja con niñas/os de comunidades extranjeras. Otros quedaron en el camino. Otras dejaron este mundo y va un recuerdo para ellas que pusieron mucho de sí en la tarea conjunta del grupo: Marilín Rubilar, que siempre estaba con una sonrisa y nos contagiaba las ganas y el optimismo, Maritsa

¹⁵ Cooperativa de Provisión de Servicios Públicos, Crédito y Vivienda Cutral Có Limitada.

¹⁶ Entre sus últimas propuestas escénicas están *Un rey de chocolate*, con autoría y dirección de María Muñoz, con estreno en el 2009 en La Conrado Centro Cultural de Neuquén. La construcción de títeres de Gastón Hernández. La manipulación de María y Gastón, y la iluminación de Fernando Hernández. Recuperado de <http://www.artenqn.com.ar/Un-Rey-de-Chocolate?date=>. Y, con estreno en el 2010, *El soplador de estrellas* de Ricardo Talento, con la dirección de Gustavo Azar, y la actuación de María Muñoz y Raúl Braga. En <http://www.artenqn.com.ar/EL-SOPLADOR-DE-ESTRELLAS,1791?date=13-07-2009>.

¹⁷ Ver entrevista en <http://revistarazon.com/mirarteescena03.html>.

Flores¹⁸, que nos llenaba con su dulzura, y Nelba Baptista¹⁹, que nunca dudaba en hacer una crítica para mejorar nuestro trabajo. Muchas personas más pasaron por el grupo, no todas se quedaron, pero todas aportaron para enriquecer la tarea grupal.

Algo lindo que recuerdo de todos los lugares que fueron nuestros espacios, es que nos íbamos a ensayar y construir nuestros títeres acompañadas/os de nuestras/os hijas/os. Ellas/os pisaron nuestros espacios desde bebés, y allí se entretenían jugando, pintando. Y por supuesto, eran público fijo en nuestras funciones: Victoria, Horacio, Lara, Paula, Ramiro, Santiago...

Podríamos decir que las historias de nuestras vidas van entrelazadas con las del grupo. Vilma y Walter eran la pareja dentro del grupo. Él recuerda:

Comenzó mi novia en esa época con lo de los títeres, luego la seguí para acompañarla. Nos casamos y ya andábamos rodando con el teatrillo. Cuando nació nuestra hija, dormía en la valija de los muñecos, mientras actuábamos. Vilma la amamantaba entre actos y ensayos. (Walter López Kobryniec)

En cuanto a las obras presentadas, algunas fueron creadas por el grupo: la primera fue *La puerta*, en el `86, pasaje breve en que el títere Zoquete, personaje creado por el titiritero cordobés Carlos Martínez²⁰, intenta abrir una puerta, pero

¹⁸ El escenario de la Escuela N° 152 de Cutral C6, lleva su nombre. Ella era docente de esa escuela.

¹⁹ Integrante del grupo. Se perfeccion6 en la Escuela Provincial de T6teres de Neuqu6n.

²⁰ Carlos Mart6nez: actor, compositor y m6sico. En el `73, en Venezuela, trabaj6 como actor, director, titiritero y m6sico, con varias obras de Javier Villafa6e. Pronto elabor6 sus propias creaciones por las que obtuvo, ese mismo a6o, el premio "Juana Sujo" de la cr6tica especializada. Dio cursos y talleres a titiriteros y docentes en

duda ante la posibilidad de encontrarse con situaciones amenazantes, difíciles: “Mejor, no te metás”²¹. Otras fueron: *Monumento a la basura* (1994) y *Titiripeña* (1994). Esta última fue una experiencia muy gratificante. Armamos los muñecos con gomaespuma²². Eran tamaño de persona: había una paisana que estaba sentada en una silla, tomando mate. La titiritera, Cecilia Muñoz, se sentaba al lado, colocaba su mano en la cabeza del títere, y así iniciaban un diálogo que provocaba la risa del público. Otro muñecote era un paisano que tocaba la guitarra; otro pequeño era un niño, que manejábamos entre tres y que bailaba el malambo. Con otro muñeco, yo bailaba una ranchera con relaciones. Precisamente con este muñeco me presento hoy en escuelas y jardines de infantes, que me convocan para el Acto del Día de la Patria y para los festejos del Día de la Tradición. En este año, 2011, me presenté en la tradicional Peña Folklórica realizada desde hace ya muchos años seguidos por la Escuela Primaria N° 133, Juan Keidel, de Plaza Huincul, y que ha sido declarada de interés municipal.

Ahora bien, el muñeco tenía un dispositivo construido por Walter López Kobryniec. Lo recuerdo a Walter con una envidiable capacidad para idear los sistemas que nos permitían manejar los títeres. Era muy hábil para eso.

Mi experiencia con un grupo que se abocó al aprendizaje de distintas técnicas sobre el manejo de muñecos, está llena de

Colombia, Panamá, El Salvador, México y Estados Unidos. Creó el Taller de Títeres El Triángulo. Participó en programas de televisión. Algunos de sus espectáculos son *El molinete*, e *Historias del espejo*. En el `90 publicó el libro *Títeres para todos* del cual el grupo Truna Huen extrajo varias obras para poner en escena. Más datos en <http://www.eltribuno.info/jujuy/22789-La-magia-de-los-titeres-con-El-molinete.note.aspx>. También en <http://www.triangulo-titeres.com.ar/cvitae.htm>.

²¹ En alusión al período de la última dictadura militar.

²² Para esta obra nos ayudó la Dirección de Cultura de Plaza Huincul, con los materiales.

sensaciones placenteras, que acompañaron durante largo tiempo, el crecimiento de mi persona.

Para mí, fue una época hermosa, de creación, de relación, de encontrar caminos para llegar al público, tanto a niños como a adultos. De promocionar una actividad en talleres, de leer obras, de adaptarlas etc., etc., etc. (Walter López Kobryniec)

El resto de las obras fueron seleccionadas de antologías, libros, enciclopedias del docente, revistas infantiles. Presentamos, muchas de ellas, con nuestra dirección:

1985: *El ladrón de margaritas* de Berta Finkel.

1986: *La puerta; El baile de las colas; Por una flor* de Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera; *El gato Confite* de Nélida Sosio de Iturrioz.

1987: *Fausto* de Javier Villafañe, dirección de Dardo Sánchez; *El fantasma* de Javier Villafañe, dirección de Dardo Sánchez; *Cosas de Miz y Fuz* de Ángela Auteri; *Murrungato del zapato*, adaptación del cuento del mismo nombre, de María Elena Walsh.

1988: *Patatín, patatero* de Mané Bernardo; *El mago Calitrón* de Elsa Lira Gaiero²³; *La media flor* de Carlos Martínez, y

²³ Cuando presentamos *El mago Calitrón* y *La media flor*, en el segundo espacio ocupado por Aitue, invitamos al Grupo musical Llitú, que tocaba música andina. El grupo estaba integrado por: Ariel Marcelo Navarrete, “Chelo”, que tendría en ese entonces, unos trece años; César Navarrete, su hermano; Oscar “Cano” Riquelme, también de unos catorce años, y que luego formaría parte de otro conjunto musical: “Hueney Mapu” que también hacía música andina; Sergio “Checho” Rivera y Daniel “Vinchuca” Rodríguez.

Ariel, en el '96 se unió al grupo Euterpe, que estaba formado por dos de sus hermanos: Rubén y Daniel Navarrete, quienes se iniciaron como el dúo Guitarras Simples. Euterpe hace música jazz y de fusión, y lleva ya tres discos grabados y editados: *Todo es posible* (1998), *Danza para Amalia* (2003), *La ventana del alma* (2004) y un último disco aún sin editar. Llitú, Guitarras Simples, luego Euterpe, Hueney Mapu, Sendero Andino, eran grupos musicales que, en esa época floreciente de la comarca petrolera, demostraban el movimiento cultural existente.

Murrungato del zapato, una adaptación del cuento del mismo nombre, de María Elena Walsh.

1991: *La huelga*, creación colectiva; *Padre hay uno solo*, *La mamadera* y *La señal amaestrada*, todas ellas de Carlos Martínez. Estas tres últimas extraídas del libro *Títeres para todos* (1990), que el titiritero publicó para los docentes.

1994: *Titiripeña*, creación colectiva; *Monumento a la basura*, creación colectiva.

1996: *El paseo de los viejitos*, adaptación libre del cuento homónimo de Laura Devetach, dirección Claudia Verdecchia.

Todas estas obras fueron representadas con las técnicas, títeres de guante, títeres de varilla, títeres manejo a la vista y marotes. También nos animamos a construir una muñecota, nuestra Raihue, marote gigante, que utilizamos para presentarnos en el carnaval de la ciudad de Cutral Có en el '90. A su cabeza la hicimos con una gran piñata, con la técnica de cartapesta. Sus pies eran grandes zapatos que se los calzaba el que manejaba la muñecota colocándose adentro del vestido, sosteniendo un caño que iba incrustado en la cabeza. Otros integrantes manejaban las manos, con largas varillas. Esa muñecota participó, en el '91, del Día de los Jardines de Infantes, y también, en el '95, de la Fiesta de Educación Física del Jardín de Infantes N° 7, realizada en el Gimnasio Municipal de Cutral Có. También estuvo en los festejos del Día del Niño, en dicho Jardín. Este año, 2011, dado que no resistió el paso del tiempo, me dediqué a su reconstrucción, y estuvo presente en el Festejo del Día de los Jardines de Infantes en Cutral Có y en Plaza Huinacul. Así fue, tanto en la caminata que se realizó en calles de ambas ciudades, como en el Gimnasio Municipal de Cutral Có donde bailó para todas/os las/os niñas/os de todos los jardines de infantes presentes.

En noviembre del `91 nos animamos a dar un Curso de Títeres para docentes. El lugar fue la EPET N° 1 de Cutral Có. Alrededor de veinticinco personas se acercaron para aprender de este arte y lograron disfrutar de la creación. La idea era transmitir lo que habíamos aprendido de nuestro profesor Dardo Sánchez, además queríamos sumar más gente al grupo, como sucedió con Maritsa Flores y Rosa Ramírez, ambas docentes de nivel primario.

En el `95, al cumplir los diez años del grupo, con fondos propios, se convocó a Nancy Medel²⁴, para la puesta en escena de una obra, *El paseo de los viejitos*, adaptación del cuento de Laura Devetach. Esta obra, que fue puesta en escena en el `96 y dirigida por Claudia Verdecchia²⁵, contaba con títeres de manejo a la vista y teatro negro.

Habían hecho la construcción de títeres con Nancy Medel, una gran constructora de títeres, pero yo ¿qué haría?, los muñecos eran preciosos, había que estar a la altura. Trabajamos mucho, investigamos, desechamos. El grupo estaba muy sólido; tenía ya mucha experiencia y un entusiasmo a prueba de fuegos intempestuosos, y mucha generosidad, ya que permitieron que una compañera las coordinara en la dirección. Fue maravilloso, emocionante y místico, sobre todo el estreno que tuvo ese círculo mágico que nos abrazó a todos por igual, y se produjo el milagro de la poesía y la emoción. (Claudia Verdecchia)

A esta última puesta en escena la disfrutamos en cada paso dado, en cada avance, en cada ensayo. Tuvimos varios privilegios, como contar con la dirección escenoplástica de

²⁴ Más datos en <http://tallernancymedel.cl/>.

²⁵ Fue integrante del grupo. Se trasladó al alto valle de Neuquén. Estudió en el Instituto Nacional Superior de Arte (INSA) de Fiske Menuco (Gral. Roca, Río Negro). Actualmente reside en España donde continúa con la actividad y realiza su perfeccionamiento continuo.

Nancy Medel y con la ayuda de Carlos Riquelme, artista nacido en Cutral C6 que realiza dibujos y tambi6n esculturas, y que colabor6 en la pl6stica de los mu6ecos. La direcci6n general fue de Claudia Verdecchia²⁶.

Solo quedamos cuatro de las integrantes m6s antiguas del grupo. Y de esas cuatro se fueron dos, Susana a Buenos Aires y Cecilia a Italia. Quedamos solo “Fanny”²⁷ y yo, pero no fuimos capaces de continuar. Creo que nos faltaba “el grupo”. Est6bamos muy acostumbradas a trabajar con muchas/os manos juntas, con muchas cabezas que planeaban el vuelo. Claro que cada una sigui6 realizando esta tarea en su trabajo, cada una en su jard6n de infantes. Porque es imposible dejar a los t6teres... ¡Son parte de nuestra vida!

Lo vivido por el grupo dej6 en todas/os sus integrantes una impronta en el coraz6n y emociona saber que quienes estuvimos tantos a6os con nuestras “manos unidas trabajando”, hoy seguimos contando:

(...) peque6as grandes historias para que los ni6os [y adultos tambi6n] revivan su imaginaci6n, sonr6an ante el encanto que irradia un mu6eco y sigan asombr6ndose con la magia del teatro de t6teres. (Vilma Capobila)²⁸

BIBLIOGRAFÍA

BURGOS, Alba (2011). “T6teres en dramaturgias. Voces de atacados”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina:*

²⁶ Claudia era la m6s jovencita del grupo. A6n recuerdo su carita cuando entr6 al Taller Aitue con la intenci6n de hacer teatro y t6teres. Lleg6 junto a su amiga Nelba Baptista.

²⁷ “Fanny” Hern6ndez docente del Nivel Inicial y de Escuela Especial, particip6 del grupo de teatro Nosotros. En ese grupo nos encontramos haciendo teatro junto a Marisa Reyes, Gustavo Torres, Alejandro Torres Claro y otros.

²⁸ Integrante del grupo. Profesora de Educaci6n F6sica. Hoy Supervisora del Distrito II de Cutral C6, Neuqu6n.

- Neuquén*. Neuquén: Educo, Universidad Nacional del Comahue, p. 205-221.
- INT (Ed.), (2011). *Luis Alberto Sánchez Vera. Títeres para niños y adultos*. Colección Homenaje al Teatro Argentino. Buenos Aires: Inteatro, Editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- MARTÍNEZ, Carlos (1990). *Títeres para todos*. Buenos Aires: Ediciones del Quirquincho.
- REYES, Marisa (2011). "Cutral Có y Plaza Huin cul (1934-2010)". En GARRIDO, Margarita (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huin cul (1934-2010)*. Neuquén: Educo, p. 11-35.
- REYES, Marisa y Guillermo HAAG (2011): "Teatro. Los primeros tiempos". En GARRIDO, Margarita, *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...), op. cit.*, p. 36-51.

El teatro de tendencia socialista. Un *germinalista* en la escena neuquina

Gloria Siracusa

El teatro socialista: un espacio de disputa y de exposición de valores

Unos cuantos años antes de que Leónidas Barletta repicara la campana del Teatro del Pueblo (que abrió en la ciudad de Buenos Aires, en 1930, como Teatro de la Campana), convocando a los porteños a un desafío: ser espectadores de un verdadero teatro popular, de indagación social, ya en el lejanísimo territorio nacional neuquino, entre los años 1917 y 1921, se representaba un teatro de tendencia socialista. Teatro que fue abriéndose un espacio entre las comedias frívolas y superficiales de las que hablamos en el capítulo anterior, grietas que permitieron, tal vez, alertar a los espectadores de que el teatro podía hablar de temas más profundos y poner en escena los conflictos de los más desposeídos.

El Partido Socialista en la Argentina se preocupó desde su nacimiento, en 1896, por crear círculos culturales como fundamento e impulso de transformación social, de ahí que desde siempre hayan organizado centros obreros, las famosas *Casas del Pueblo*, verdaderos laboratorios en los que se procesaba una cultura de los trabajadores (Suriano: 2005, 19), en ellas funcionaban bibliotecas, escuelas libres para trabajadores, coros, orquestas, grupos de lectura en los que un obrero alfabetizado leía en voz alta ante un grupo de oyentes, que luego comentaban y debatían. En suma, eran estas casas espacios sagrados, donde se organizaban veladas artísticas: lectura de altisonantes poemas “obreristas”, declamación de monólogos de composición colectiva; y se estimulaba la creación de grupos teatrales o conjuntos filodramáticos. La Ley

de descanso dominical, sancionada en 1905, gracias a la lucha de los socialistas, con el primer diputado socialista de América, Alfredo Palacios, a la cabeza, abría un espacio de ocio para las familias proletarias, que debía ser aprovechado en sana diversión, en el que se conciliara el divertimento con la formación política. Los socialistas mostraron siempre especial predilección por el teatro, aunque no por razones puramente literarias o artísticas, sino porque era el campo del arte que mejor se adecuaba a la realidad de la vida, por eso en las escuelas socialistas se impartía una educación laica y doctrinal, declamación e iniciación al teatro. Pensaban además, que no solamente un teatro realista de corte social debía mostrar la realidad, sino que era necesario modificarla, contribuyendo a extirpar los “vicios” y “lacras” sociales. Los socialistas diferenciaban claramente el arte burgués del arte social, *ergo* dividían aguas entre un teatro de expresión burguesa de uno de tendencia socialista, y la diferencia para ellos radicaba esencialmente en los problemas que se abordaban y en la forma de resolverlos.¹ Aunque no por eso desdeñaron las comedias pasatistas y divertidas, sin demasiados pruritos, alternaban obras doctrinarias, didáctico-propagandísticas, de autores socialistas, escritas ex profeso, con otras de autores burgueses, como lo probamos en nuestro capítulo anterior cuando analizamos la trayectoria de Felipe Santamaría, director de la escena neuquina entre los años 1912 y 1917. A diferencia de los anarquistas, los socialistas no pretendían crear una contra cultura, si bien como ya dijimos cuestionan el arte burgués, para el que es una actividad capitalista más, no

¹ Luis Araquistán, crítico socialista que defiende un teatro popular sin que se convierta en tribuna de mitin, afirma: “no creo que la literatura deba hacerse socialista, sino que el socialismo debe hacerse literario, poético, y por tanto universal” (1925). Citado por Mas Ferrer (1978: 35)

son tan sectarios y su flexibilidad se advierte en esta combinación de dramaturgia libertaria con otra menos comprometida ideológicamente.

Tienen muy claro los socialistas cuál es la función del arte, privilegian la dimensión didáctica de la obras artísticas, por eso conciben al teatro como un espacio de educación del proletario, con una orientación ideológica innegable y no solo como mero entretenimiento. Al privilegiar esa pedagogía, en las piezas teatrales se impone el triunfo de una moral propia del “buen obrero” y es tal la importancia que le conceden al “deber ser” y a los rígidos preceptos morales, que muchas veces se precipita este teatro a imponer una abstracción de la conducta humana, ya que la descontextualizan históricamente. Es común, entonces, en las piezas producto de esta concepción teatral, la existencia de personajes arquetípicos, heroínas trágicas, héroes agonistas, que son arrasados por el determinismo, por un sino trágico destructivo; y una férrea moral principista se convierte en el cepo que les impide salvarse. Al anteponer la intención política sobre el hecho artístico, estas piezas interpretadas por actores *amateurs* mostraban sus debilidades: los extensos y muchas veces aburridos parlamentos, la exagerada economía de recursos, el exacerbado realismo-naturalismo de muchas escenas, anécdotas simplistas que contrastan con la repetición de temas, desarrollados generalmente en forma maniquea: de un lado la clase explotada, doliente, símbolo de la más pura bondad, y del otro, los explotadores, símbolo de la maldad.

La crítica teatral en la prensa librepensadora

Cuando analizamos la trayectoria de la prensa librepensadora del socialismo argentino, son notables los cruces con la prensa más libertaria y radicalizada como la de los anarquistas y la de

los comunistas. Entre finales del XIX y hasta bien avanzada la década de 1940, las principales ciudades de Argentina que albergaban centros progresistas de ideas de izquierda: Buenos Aires, Rosario, La Plata, Córdoba, Bahía Blanca dieron a luz muchos periódicos, revistas y diarios, expresiones gráficas de los partidos de izquierda de activa militancia gremial, política y social. En muchas de estas publicaciones había una página dedicada a la cultura en la que literatura y la crítica teatral tenían un espacio. Para la cultura socialista la prensa escrita formaba parte de la esencia del partido, cada centro tiene sus periódicos y revistas, órganos de difusión y propaganda del ideario y de las actividades partidarias. Todo obrero consciente para ser un buen socialista debía cumplir una serie de rituales que lo definían como tal: llevar blusa, acudir a los actos del 1º de mayo, casarse por civil, afiliarse a la *Casa del Pueblo*, comprar y leer la prensa socialista. La literatura periodística del socialismo argentino tuvo en *La Vanguardia*² “*Periódico socialista, científico y defensor de la clase obrera*”, según de su fundador Juan Bautista Justo, su expresión más acabada, órgano de información de los sindicatos y federaciones obreras, pero sobre todo de difusión de las ideas laicistas y del pensamiento libre, de las “ciencias morales” que impulsaba el partido. *La Vanguardia* reserva un espacio a la cultura letrada, la sección literaria, generalmente dominical, estuvo dirigida por preclaros intelectuales, como el caso de Álvaro Yunque (1889-1982) que la dirige en sus primeros años, Enrique Anderson Imbert (1910-2000) editor de esa Sección, entre 1927 y 1947, quien crea las columnas “Nuestra América”, “Criba de lectores”, “Variaciones” (Guiamet: 2012, 3) en las que la

² *La Vanguardia*, periódico fundado por Juan B. Justo en 1884, a partir de 1896 se convirtió en el órgano oficial del Partido Socialista de la Argentina. En 1905, bajo la dirección de Nicolás Repetto comenzó a venderse en la calle.

polémica y el debate suscitaban sumo interés y en las que había reseñas, comentarios y crítica teatral. Esta página contará con valiosos escritores: José Ingenieros, Roberto Payró, Leopoldo Lugones, Alberto Gerchunoff, Samuel Eichelbaum; también colaboraciones de los que integraron el Grupo de Boedo: Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Nicolás Olivari, más tarde de Leopoldo Marechal. Además del periódico, el partido sostenía una editorial del mismo nombre, que posibilitaba publicaciones variadas, sosteniendo un amplio y ecléctico catálogo que proveía de material de lectura a crecientes masas de lectores. Estas producciones culturales tenían por objetivo relacionar la política de izquierda con la creación y la crítica literaria; proveer a las bibliotecas de sus ateneos y centros, en fin, acercar y hacer más accesible diverso material de lectura al proletariado, a los grupos ilustrados y al público en general.

Con respecto a la crítica teatral en especial, no puede olvidarse la persistente y aguda crítica teatral que Osvaldo Palazzolo ejerció desde *La Vanguardia*, su estilo escritural es parecido al de Cesáreo Fernández, el cronista del diario *Neuquén* y corresponsal del periódico *Río Negro*, de cuya actividad periodística hablamos en el capítulo anterior

Dramaturgia española. Siglos XIX y XX. El teatro social

Los historiadores del teatro español se encuentran con un problema conceptual cuando intentan definir al llamado teatro social, aparecido a finales del siglo XIX, heredero de un teatro romántico vinculado a la utopía socialista de principios del siglo, que pensaba desde la literatura despertar conciencia en el proletario para liberar a los explotados. Cuestiones como la pobreza, la falta de trabajo, la ignorancia del obrero, el desamparo del asalariado, en fin, la injusticia social se

convierten en tema de toda una literatura militante que apoyada por una prensa obrerista abren un nuevo espacio de compromiso. En principio, estos historiadores acuerdan que el rasgo más caracterizador de este tipo de teatro es la lucha de clases: conflicto humano surgido de unas estructuras sociales injustas (García Pavón: 1962, 18), que deben modificarse para conformar una sociedad solidaria y equitativa. En España, se considera a Joaquín Dicenta (Calatayud-Zaragoza, 1862-Alicante, 1917) el precursor de este tipo de teatro, con su creación dramática *Juan José*, estrenada en Madrid, en octubre de 1895 y según Torrente Ballester:

“La novedad del teatro social de Dicenta no consiste en sacar a escena al pueblo, sino en sacarlo investido de derechos que suponen el movimiento proletario del siglo. El pueblo como tal siempre tuvo su puesto en la escena española, pero es un pueblo alegre o doliente, que no se subleva, y que si lo hace, es en nombre de idearios políticos, no sociales” (1968: 94),

En la evolución del teatro español de tendencia social se reconocen tres etapas: un teatro social revolucionario (1985-1936) en la que se incluyen autores de generaciones, calidades y estéticas variadas, como Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta, Ángel Guimerá, Francisco de Viu, López Pinillos; una etapa de un teatro contrarrevolucionario, poco fecundo; y el teatro social de la posguerra (1939-1950), en el que se destacan grandes dramaturgos como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Carlos Muñiz. Si bien, como dice Jaime Mas Ferrer (1978: 28), el más conocido estudioso de la obra de Joaquín Dicenta, que:

“todo teatro es un arte social, en cuanto reúne al público y lo convierte en receptor de lo que allí se dice y se hace”, y manifiesta que “las formas rigurosas de la intención social son

el fin que persigue el autor al exponer ante el espectador una realidad con el objeto de conseguir, por una toma de conciencia con el auditorio, una reforma o purificación de esa realidad representada."

Esta realidad se podría identificar esta dramaturgia con la lucha de clases, entendiendo por "temas rigurosamente sociales" a aquellos que tratan una realidad dramática en la que están involucrados grandes grupos humanos sometidos a situaciones de inequidades e injusticias. Lo curioso es que cuando los críticos estudian las obras consideradas "sociales" encuentran que el tema de la lucha de clases no aparece como tema único y excluyente, sino que está acompañado de otros temas de carácter sentimental o pasional, más cercano al melodrama. Esto lleva a identificar al llamado teatro social con aquel que denuncia ciertos vicios sociales y en el fondo no pasa de ser, en la mayoría de los casos, porque no propugna la modificación de las relaciones entre las distintas clases, un teatro de crítica costumbrista y de un difuso *regeneracionismo*, aunque sí, sea específicamente obrerista, político, anticlerical. Ante esta contradicción entre la concepción teórica y las obras estudiadas, se debe aceptar que es un teatro que plantea de modo apologético, casi retórico, la lucha de clases y la revolución social; que se cultiva en reducidos círculos politizados, de socialistas y anarquistas, que escribían un teatro no al servicio de la literatura sino del partido, del sindicato o de la propia lucha de su autor, casi siempre al margen de los cauces habituales del teatro en España.

Joaquín Dicenta (Calatayud, Zaragoza, 1862- Alicante, 1917)

Joaquín Dicenta pasó su niñez y primera juventud en Alicante, a finales de la década de 1870 está en Madrid llevando una

vida bohemia e intentando estudiar derecho. Se introduce en círculos republicanos y demócratas, recibe el influjo de las ideas krausistas³ y del socialismo utópico, y sobre todo de Francisco Giner de los Ríos⁴. Colabora en el periódico *El Liberal*, escribe numerosas novelas, cuentos y teatro, también incursiona en la poesía, en su poema *Prometeo* (1885) hace fe de su ateísmo. Impulsa en 1895 la creación de la *Democracia Social*, un periódico de efímera vida, con un ideario socialista, en el que crea la sección literaria “El Romancero de la Blusa”, donde da cabida a producciones de otros autores y a las suyas propias, como el poema “El andamio”⁵ en el que muestra su conciencia social en la voz del albañil “de la blanca blusa, que desde el tablón lanza su grito de guerra “a los poderosos de la tierra”. El resonante éxito de su drama *Juan José* (1895) lo ubica en un lugar de reconocimiento, dirige el semanario *Germinal* (1897-1899), de ideología avanzada, que publica ensayos, poesía y literatura obrerista, agrupa a autores del naturalismo y a un grupo de utopistas honestos, republicanos y anticlericales independientes, que se autodenominan “Gente Nueva”, disconforme con la sociedad española de su tiempo. A este grupo de colaboradores se sumaron muchos de los integrantes del '98: Ramiro de Maeztu, Valle Inclán, Jacinto Benavente, Pío Baroja⁶. Los jóvenes “germinalistas” se interesarán por el

³ Los krausistas son los seguidores de la escuela filosófica creada por Karl Krause, en Alemania, trasplantada a España, tuvo sus seguidores en los impulsores de la Institución Libre de Enseñanza, y en los intelectuales del '98.

⁴ Francisco Giner de los Ríos, figura destacada de la intelectualidad madrileña, fundador de la señera institución educativa que impulsó la enseñanza laica y formó generaciones de librepensadores.

⁵ “El andamio” publicado en *Hoja Obrera* en 1910, pero escrito en paralelo a *Juan José*. Este poema de Joaquín Dicenta puede leerse en forma completa en *Cien años de poesía popular de Costa Rica (1850-1950) La musa proletaria* (2007), Tomo II, Costa Rica, Euned.

⁶ Una prueba de la importancia de *Juan José* de Joaquín Dicenta es que en las tertulias de algunos de los del '98: Maeztu, Azorín, Baroja y eventualmente

dramaturgo nórdico Henrik Ibsen (1828-1906)⁷, considerado como el gran revolucionario anarquista del arte dramático moderno, demolidor de la moral burguesa, reivindicador de una nueva moral y creador de un teatro de tesis, relacionado con las posibilidades de llegar a un sector social que no tenía acceso a otro género literario, como por ejemplo, la novela. Sus biógrafos coinciden en considerar que su ideología, siempre progresista, respondía más a motivos emocionales o sentimentales que a una meditada elaboración teórica, cuestión bastante frecuente en otros escritores progresistas contemporáneos. Dicenta dirigió también *El País*, uno de los diarios republicanos más importantes de la época, y desde sus páginas, después del éxito de *Juan José*, se llamará a los jóvenes revolucionarios a continuar en la línea iniciada por el dramaturgo. Joaquín Dicenta escribe otros dramas sociales como *El señor feudal* (1897), *Aurora* (1902), *Daniel* (1906), *El crimen de ayer* (1907), a los que se agregan innumerables títulos que lo ubican como un dramaturgo fecundo y de gran éxito en la escena nacional española. Patriarca de una saga de dramaturgos y actores, hijos y nietos interpretaron en algún momento a los personajes de sus obras⁸, Dicenta muere en Alicante en 1917.

Unamuno, que se realizaban en la casa del escritor Ruiz Contreras, entre 1896 y 1898, bajo el cristal de la mesa que presidía el lugar de reunión mostraba el primer acto de la obra de Dicenta, estrenada en 1895 (Shaw: 1974, p. 35).

⁷ Cinco poemas sociales del escritor noruego fueron traducidos por Juan Ramón Jiménez, publicados en la revista madrileña *Vida Nueva* (nº 83 del 7/01/1900) a los que adjetivaba de “anarquistas”. El mismo poeta de Moguer influenciado por esta poesía obrerista escribirá poemas de parecido tenor. El teatro de Ibsen despertó gran entusiasmo en un público proclive a los cambios y de tendencia socialista, que también seguía a otros escandinavos como: Björnson, Hauptmann y Strindberg.

⁸ Su hijo Manuel Dicenta encarnó el personaje de Juan José en una puesta en 1936, el Teatro Español de Madrid y en la que la actriz Ana Adamy hacía el de Rosa. La pieza siguió representándose hasta la caída de la II República, por toda España, una muestra de esta fidelidad s el programa de mano de una función organizada por la

La Revista *Germinal* (en su primera etapa) y los *germinalistas* españoles

“¡Arte, Justicia y Acción!” era la fórmula que debían invocar, a voz en cuello, los aspirantes a ingresar a la madrileña “casa de la Bohemia”, cenáculo de escritores que emulaba al parisino Club de Medán y a las veladas organizadas los días miércoles, en la casa de campo de Emile Zolá⁹. Entre estos émulos españoles del escritor francés, se encuentra Joaquín Dicenta, quien funda, en 1897, la revista *Germinal*, órgano de ideología radicalizada y de un acentuado Naturalismo, movimiento que concebían como una práctica de reformismo social. Los creadores y redactores de la revista creían estar asistiendo al derrumbamiento de la sociedad capitalista y a albor de la “germinación” de una sociedad más justa e igualitaria (Ramos Gascón: 1975, 128). Este semanario “republicano y socialista”, que pasó por etapas de esplendor y de ocaso, toma su nombre de la novela *Germinal*¹⁰ de Emile Zolá, que publica por entregas desde el primer número y cuya traducción del francés es realizada especialmente para la revista. Desde su número inicial abría con “¿A dónde vamos?” (*Germinal*, Año I, nº 1, 1897), desde la primera página diseñaban un programa político artístico y científico, que los condujera a la *germinación* de un mundo nuevo y al estallido de una revolución, que cambiara estructuras anquilosadas en la desigualdad y la injusticia. De inmediato, se suman a la publicación algunos de los

Agrupación Femenina Republicana, el 30 de abril de 1935, en el Teatro Bretón de Logroño (blog. De Miguel de Lama, 2009).

⁹Participaban en *les soirées*, además del anfitrión Zolá, Paul Alexis (1847-1901), Henri Céard, y el producto de las mismas es un volumen colectivo publicado en 1880.

¹⁰ El nombre *Germinal* se refiere al séptimo mes del Calendario Revolucionario de la Convención Nacional Francesa (1782-1806), mes que corresponde al ciclo agrícola, en relación a las cuatro estaciones del año y los sucesivos equinoccios de primavera y otoño.

intelectuales, que luego la crítica literaria los agrupará como la “generación del ‘98”: Jacinto Benavente, Ramiro de Maeztu, Ramón del Valle Inclán, Pío Baroja. Si bien, en esta primera etapa, *Germinal* no cuenta con un equipo de redacción orgánico, son muchos los colaboradores, todos de tendencia de izquierda, que militaban en el anarquismo o en un socialismo marcadamente marxista, todos defensores de la república y antimonárquicos declarados. El nombre *Germinal* se convierte en pendón simbólico de los republicanos socialistas, bajo su amparo se organizaban para llevar a cabo su misión “regeneracionista”¹¹

Cuando la revista deja de aparecer en 1899, el grupo pervivirá y se los llamará “germinalistas”, muchos de ellos escribirán en la revista *Vida Galante* fundada por Eduardo de Zamacois, en 1900, la que tendrá una sección denominada “Germinal”, en la que se hacen semblanzas de jóvenes escritores, todos ellos considerados como políticos rebeldes y transgresores sociales (Medina Arjona: p.171).

En América, el español Rafael Barrett fundó, en Paraguay, una Revista *Germinal*, en colaboración con José Guillermo Bertotto, ambos de militancia ácrata, este quincenario, entre 1910 y 1912, alcanzó a publicar once números, antes de ser clausurada. La República Argentina tuvo también su versión de la revista *Germinal*, dentro de la treintena de periódicos y revistas de la prensa anarquista, entre noviembre de 1897 y diciembre de 1898, período en el que se publican veintitrés números, con una apreciable tirada de dos mil ejemplares. Son

¹¹ Las agrupaciones republicanas socialistas y ácratas “germinaron” a lo largo de toda España: Almería, Albacete, Alicante, Badajoz, Barcelona, Cáceres Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Jaén, León, Lugo, Málaga, Murcia, Salamanca, Tarragona, Toledo, Valencia, Valladolid, Zaragoza /Martínez López: 2010, p.105, dialnet.unirioja/es))

sus gestores Baldomero Salvans y Francisco García, declarados anarquistas.

Juan José: “un drama de alpargata”

Joaquín Dicenta estrena esta obra el 29 de octubre de 1895, en el Teatro de la Comedia de Madrid, se representó ininterrumpidamente cuarenta y una representaciones, un éxito extraordinario para esos tiempos de comedias ligeras. En las propias palabras de su autor, al que “*la miseria me llevó a convivir con los humildes y los desheredados*”, esta obra es “*el trágico poema de los desheredados*” como lo considera en “Carta a modo de prólogo”, en la edición de *Juan José* publicada en *La novela corta*, año I, nº 17, del 1 de mayo de 1916. El drama fue aclamado por don Miguel de Unamuno¹² en una reseña, publicada en el semanario de Bilbao *La Lucha de Clases*, como un verdadero manifiesto socialista: “*resplandor de la verdad*” y “*revelador de la honda significación de un mundo*”. **Juan José**, obra considerada en su época como antiburguesa y revolucionaria fue, tal vez, la más representada antes de la Guerra Civil (1936), no tanto por su planteo sociológico, sino por el hecho de ser innovadora y romper con la atonía social de su tiempo. Si bien, en principio, hay una predominante preocupación social, al mostrar *documentalmente* la situación del asalariado urbano, cuando acaba el drama, es lo pasional la dominante, o como opina Rubio Jiménez (1982: 162) “se pasa de una apelación a la revolución de clase a un final de drama neorromántico”. Las opiniones que se suscitaron en círculos más politizados acerca del presunto socialismo de *Juan José*

¹² Miguel de Unamuno ingresa en 1894 a la Agrupación Socialista de Bilbao y colabora con notas y ensayos en el semanario *La Lucha de clases*. En 1896, escribe un ensayo “La regeneración del teatro español” en el que condena la liviandad del teatro contemporáneo y en el que no duda de reivindicar lo popular y a los dramaturgos que se inscriben en esa línea.

son una muestra de confusión ideológica y de la oscilación entre una literatura testimonial y una de innovación estética de algunos autores, que inician el llamado teatro social español. El entusiasmo suscitado por esta obra y su apuesta de carácter ideológico llevó a considerarla un modelo del movimiento obrero y adoptarla como bandera simbólica para la celebración de la Fiesta del Trabajo cada 1º de mayo¹³, como una costumbre que se prolongó durante décadas¹⁴. Es un melodrama que lejos está de ser un teatro dramático que plantee justamente la lucha de clases, aunque Juan José, el protagonista, sea un albañil de andamio en paro forzoso, y cuyo antagonista sea el dueño de los medios económicos, no hay entre ambos enfrentamientos clasistas, sino puramente pasionales. Paco no es un poderoso patrón que explota a sus obreros sino más bien un pequeño empresario, nuevo rico, que vive con comodidades y lujos prohibidos a Juan José y sus compañeros. La relación entre ambos es de total sumisión del obrero al patrón: *“No me olvido Usted es mi maestro, el que me da el jornal que con que como, y dispone de mí y de estos brazos desde que sale el sol hasta que anochece* (Acto I, Escena XV). Son rivales porque ambos aman a la misma mujer, Rosa, veleidosa y

¹³ Es el escritor Eduardo Zamacois, director de la revista *Vida Nueva*, que acoge a los *germinalistas*, quien en 1916, concibe la idea de celebrar el 1º de mayo de cada año con la representación de *Juan José*, estandarte simbólico de la celebración. Zamacois cuenta en *El Liberal*, del 9/05/1916, que recibe una carta del actor Emilio Thuiller, quien prestó encarnadura escénica al personaje de *Juan José*, apoyando la proposición, que con el correr del tiempo se convirtió en una tradición, hasta la caída del gobierno republicano en 1939.

¹⁴ Prueba de la vigencia de la obra es el drama lírico popular *Juan José* escrito por Pablo Sorozábal (1897-1988) a fines de la década de 1960, que estuvo por ser estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, estreno que no ocurrió debido a que Sorozábal la retiró por desacuerdos entre los responsables del teatro y el gobierno franquista. Finalmente, ya muerto su autor, la ópera en tres actos y dos horas de música se estrenó en febrero de 2009, en San Sebastián y Madrid en forma simultánea.

ambiciosa muchacha, que no resiste los embates amorosos del aprendiz de explotador, que se vale de los buenos oficios de la hábil Isidra, logrado remedo *celestinesco* (Acto I, Escena VII)¹⁵. Seguramente que si Paco hubiera pertenecido a la misma clase social que el despechado obrero, la reacción de éste no hubiera variado, en cuestión de amores se rompen las solidaridades de clase. El albañil se auto desvaloriza frente a sus patrones como lo reconoce explícitamente: *“Mi sudor, bueno, mi trabajo, bueno también; de usted son porque usted los paga”*, y además su precaria situación de obrero en paro, no lo impulsa nunca a buscar una salida en la lucha colectiva, para establecer un nuevo sistema de relaciones laborales y económicas entre las clases sociales. No hay protesta sindicalizada ni rebelión corporativa, casi ninguno de los personajes posee un discurso proletario convincente. Solamente un obrero, Perico, manifiesta cierta conciencia de clase, pero su escasa participación en la pieza, hace que su tibia conciencia clasista se diluya, aunque haga suyo el discurso libertario que deletrea dificultosamente en un periódico, corroborando su indignación con el puñetazo que descarga sobre la mesa de la taberna. Su apelación a los compañeros a echarse a la calle y *“acabar con el hato de granujas que nos oprimen”* (Acto I, 2) es desoída con desdén, sus ideas rápidamente, rebatidas por Ignacio, el obrero que ha sufrido en carne propia la represión y cuyo relato sintetiza el drama del explotado. Entonces el planteo laboral pierde fuerza, nadie se suma porque los obreros desconfían y descreen de las luchas sociales. En alguna ocasión Juan José revela una conciencia anti sistema: *“... ¡Ni que el trabajo fuese una limosna para que a uno se lo nieguen!... Pues que’, ¿no hay más que condenar a un hombre a morirse de hambre o a pedir por Dios? ¿Hay en esto*

¹⁵ Joaquín Dicenta con el personaje de Isidra se inscribe en la tradición del teatro hispano iniciada por Fernando de Rojas, en el siglo XV, con *La Celestina*.

justicia?... y se opone a obreros poco concientizados, como Andrés, que pululan por la taberna. Entre los personajes proletarios hay diferentes tipos: los más conscientes como Perico y Juan José, los indiferentes o los escépticos como Andrés e Ignacio; uno cree en la libertad como gran valor social, otro en la justicia, otro se aliena bebiendo¹⁶. Pero todos estos planteos no pasan de ser individuales, no logran cuajar en un programa ni en una lucha colectiva, que redima a la clase obrera de la explotación a la que está sometida.

El protagonista vive una suerte de situación de deshonor social, porque no tiene trabajo, dice Juan José: “*¿Qué consigo? ¡Enterarme que no es justo que un hombre trabajador se quede sin trabajo; enterarme que no hacen bien en negármelo los que me lo niegan; saber que cuando me quejo llevo razón!...*” (Acto II, Escena IX), ya había admitido con dolor que *la miseria es mala compañera de la honra* (Acto II, Escena VI). Otro tipo de deshonor es de índole más íntima: está amancebado con Rosa, lo que coloca a la pareja al margen de la institución matrimonial, reguladora de las relaciones sociales de la época. Aunque una de las premisas de los socialistas más radicalizados (en especial de los anarquistas) era “el amor libre”, es decir el derecho a las uniones de pareja sin el matrimonio civil, ni hablar del religioso, dado su claro ateísmo. Este menoscabo de la honra social no impide la defensa de su dignidad y sus derechos de hombre igual a cualquier otro hombre. Esta posible lectura desde un planteo del tema del honor: el adquirido por el protagonista por su trabajo honrado, podría juzgarse como un exponente de

¹⁶ Los socialistas consideraban al alcoholismo como un vicio que debía ser erradicado de la sociedad. La Sociedad Luz del socialismo argentino encara, en años de la década de 1920, una campaña contra el etilismo y son memorables la serie de folletos de la serie ¡Guerra al alcohol!”.

orgullo personal, que poco tiene que ver, como ya lo advertimos, con el de un estamento de clase. Asimismo, le preocupa la buena consideración ajena, sobre todo la de sus propios compañeros, ideas recurrentes en la obra, ya que por origen, una niñez de orfandad e intemperie, no puede ufanarse de linaje honorable ni tampoco aspirar al ascenso social. La pérdida de la estima social, la situación de deshonor en la que incurre, cegado por el amor, que lo conduce a la cárcel, donde purga su culpa pero se niega a convertirse en un rufián y rechaza la propuesta de Cano, se precia de ser *un hombre honrao* (Acto III, Escena II). Aún así, inexorablemente lo espera un final trágico, resolución fatalista del conflicto, aunque su falta de honor sea el de un amante desengañado y no la de un luchador obrero. La venganza, elemento básico en los clásicos dramas de honor del teatro del Siglo de Oro, es el motor del final trágico, aunque no implique la reparación de la ofensa, sino el castigo del protagonista que pasa de víctima a agresor y contrasta con los finales tópicos de los dramas de honor del siglo XVII. La honra reside en el entorno social, la relación amorosa del obrero, aunque machista y patriarcal, solamente puede sustentarse en la lealtad de la mujer amada, y frente a la traición de Rosa, el espectador es inducido tomar partido por la figura masculina agigantada frente a la disminuida figura femenina, casquivana e interesada. La evidencia de la transgresión de la mujer respecto del pacto de fidelidad de la pareja, a pesar de que no estén casados, impone una justicia que lave la afrenta, la solución es extrema: el asesinato. Ante este desenlace de venganza de sangre, Jaime Mas Ferrer (1978: 112) considera que más que propiamente un drama de honor parece un drama convencional de amor, pasión y celos, en el que predomina la severa estructura externa típicamente calderoniana, pero en el que la unidad

dramática interna lo forma el enfrentamiento de clases, el conflicto y la injusticia social.

Analizando la trayectoria del personaje y salvando las distancias es inevitable vincular a Juan José con Étienne Lantier, el épico protagonista de la novela *Germinál* (1885) de Emile Zolá, valiente alegato a favor de los mineros del sur francés, en una situación de opresión y de explotación extremas. Debemos ratificar que Joaquín Dicenta adhiere a la postura política e ideológica del escritor naturalista francés, a su naturalismo anti burgués, y a su valiente lucha en el “caso Dreifus” (1894-1906)¹⁷, que marca un antes y un después en la intervención de los intelectuales en la cosa pública. Aunque, no siempre las ideas políticas de Dicenta cosechaban adhesiones, más bien desconfianzas, ya que algunos de sus contemporáneos no encontraban que su ideario fuera claro y sólido, como lo revela el comentario de Azorín, que en una carta dirigida a Leopoldo Alas (“Clarín”), datada el 26/10/1896, rebate expresiones de un “palique” laudatorio sobre Dicenta, en *El País*, achacándole que no se lo podía tomar en serio, porque su socialismo era de un *lirismo trasnochado* (López Criado, 2011, 1198). Se acuerda más en considerar a Dicenta como un socialista, ferviente defensor del republicanismo, más proclive a luchar por la instalación en España de un gobierno democrático moderado que una revolución.

Decíamos al comienzo, al señalar las debilidades del teatro socialista, de los temas desarrollados en forma binaria y maniquea: buenos/malos, pobres/ricos, amor puro/deseo impuro, *Juan José* es una prueba de este planteo dicotómico y

¹⁷ Emile Zolá (1840-1902) interviene abierta y decididamente en defensa de Dreifus, militar, al que acusan de traición a la patria, víctima del antisemitismo y nacionalismo de buena parte de la sociedad francesa. Memorable es su artículo “J'accuse” publicado en 1898.

con respecto al personaje-espejo, modelo para el resto de los personajes, el protagonista es el que le explica al espectador el mensaje de la tesis realista de Dicenta. A pesar de estas debilidades, la aceptable construcción dramática de *Juan José*, la acertada caracterización de algunos de sus personajes, el logrado realismo ambiental, un registro pintoresco, propio de hablantes del bajo fondo lingüístico, que los rescata del chabacano léxico del sainete, en un juego dramático de linaje *moratiniano* hicieron que la obra de Dicenta obtuviera un gran éxito de público y de crítica, refrendado con la aparición de diversas parodias y de una serie de “juanjosés” (Martín: 2004, 207)¹⁸. En 1989, Televisión Española, en el espacio *España Encuentro de las Letras*, hace una versión de *Juan José*, interpretando el personaje protagónico Daniel Dicenta, un biznieto del dramaturgo, confirmando que fue el fundador de una saga de actores.

Recepción de *Juan José* en su tiempo:

Ya hemos señalado que la reacción entusiasta del público a las más de cuarenta representaciones de *Juan José*, en ese año de 1895, no solo fue un suceso sin precedentes en la escena madrileña, sino que fue un punto de inflexión en la convergencia de los noventayochistas (Shaw: 1974, 41). La representación de la obra en su momento supuso constatar su carácter nuevo, transgresor y hasta revolucionario, cosechó adhesión y aplausos pero, luego del éxito inicial se pasó a la prohibición posterior, dispuesta por los alcaldes de Palma de Mallorca, Zaragoza, Jaén, Mahón y también por la

¹⁸ Cabe mencionar a *Los hijos de Juan José* de Enrique Medina y a la parodia *Pepito* (1895) de Celso Lucio López y Antonio Palomero Dechado.

desaprobación de varios obispos¹⁹. Una creciente conflictividad de la obra provoca no solamente censuras eclesiásticas y políticas sino anécdotas del espectáculo, como el hecho de que algunas actrices esquiven representar el papel de la casquivana Rosa, o actores afamados se nieguen a representar la obra. El propio Joaquín Dicenta tenía conciencia de lo polémico de su creación, en una entrevista responde a la pregunta de un crítico si había concurrido al estreno, contesta: “No, sabía que mi obra tenía aspectos nuevos, sociales, y que en la Comedia no había un público muy idóneo. Yo mismo estaba sorprendido ante aplausos tan clamorosos”. La prensa de la época hizo significativos comentarios, como lo testimonian *El País*, *El Imparcial*, *La Justicia*, *La lucha de clases*²⁰ tanto el público ávido de cambios como la crítica progresista la aplaudieron por igual, aunque alguna prensa más conservadora se espantara por “exaltar sin medida las virtudes del populacho” (Ruiz Contreras: 1919, 116).

Una singular representación de la obra en España, que no podemos dejar de comentar, por su trascendencia y notas de color, fue la del 16 de diciembre de 1910, una gala benéfica por Navidad, en el Teatro Real de Madrid, en la que el papel protagónico lo asume el propio Joaquín Dicenta, con otros

¹⁹ Graciosa, muy irónica y panfletaria es la réplica, sin firma: “¡Qué venga la peste bubónica!” a una carta en la que Dicenta se queja de estas censuras, sobre todo la de los obispos y la del alcalde mahonés. Se le echa en cara haber hecho concesiones y no ser lo comprometido que aparentaba: “Y ¿te quejas, Joaquín, de que se atropelle a Juan José, cuando tú, que eres de los que han podido protestar, pasas por alto, y sin quejas de ninguna especie, tantos atropellos ajenos? Y ¿A protestar a favor de Juan José, no protestas en nombre de las ideas, ni de los sentimientos, sino en nombre de la propiedad?” (Vista en HTLM: Bilis- Biblioteca Virtual Cervantes)

²⁰ En *El País*, del 30 de octubre de 1895, el crítico Daniel Delorme considera a la pieza de Dicenta como “la Biblia de todos aquellos que en la revolución, en las ideas, en las costumbres y en los hechos esperamos la realización del Derecho y la Justicia”. *El Imparcial*, al otro día del estreno, opinó: “drama hermoso, con caracteres sacados de la realidad” (Forgan Berdet: 1990, p.82).

importantes actores que lo secundan y con la curiosa participación de un jovencito llamado Ramón Gómez de la Serna, en un futuro próximo lúdico poeta *greguerista-surrealista*, quien interviene como “figurante” en el rol del mozo de taberna, que más que actuar es espectador mudo de las escenas en la taberna (Paleque: 2009, 24). Los periódicos madrileños de la época *ABC*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, *Comedias y Comediantes* acompañan las reseñas con una profusión de fotografías en blanco y negro que constituyen testimonios únicos del espectáculo escénico. Agregamos en este aspecto que *Juan José* fue una pieza en la que algunos actores obtuvieron triunfos por sus notables actuaciones, como es el caso de la actriz Nieves Suarez que inmortalizó el personaje de Toñuela, y la de Emilio Thuiller y Juana Martínez en los papeles de Juan José y Rosa respectivamente.

En la Argentina del Centenario, con una importante actuación de las comunidades europeas y una masa creciente de obreros, de idearios socialistas, anarquistas y comunistas, obras teatrales de tendencia obrerista como *Juan José* eran de elección obligada por los grupos vocacionales, que se formaban al amparo y estímulo de esos partidos. En el año 1917, *Juan José* se representa en el teatro “Minerva”, en el barrio de Flores, en la ciudad de Buenos Aires, por un elenco encabezado por un gran actor, Ángel H. Dell’Acqua, actúa también Gregorio Ciccarelli, otro actor consagrado, que se había iniciado en cuadros filodramáticos “Amor, Vida y Arte” (Lemos: 1965, 23-24).

La preceptiva teatral socialista no le hace lugar a la ironía, al humor o a situaciones risibles, la sutileza de argumentos está ausente, no apela a recursos que sorprendan al espectador distendiéndolos con una sonrisa, Esta obra de Dicenta responde a los postulados clásicos de ese teatro, que carece del

juego psicológico y excluye el dilema moral de personajes con matices, lejanos de altura épica y heroica. A pesar de la tibieza del planteo, a medio camino entre el drama social y la comedia neorromántica, la pieza *Juan José* fue considerada como un símbolo de la lucha de clases en los conflictivos años de finales del siglo XIX. El público lo bautizó como un “drama de alpargata” en contraposición con las “comedias de levita” a las que estaba acostumbrado, en referencia no solamente a la vestimenta de los personajes proletarios y a su humilde condición social sino también a una nueva modalidad escénica (Forgas Berdet: 1990, 83).

***Juan José* en los escenarios de la Norpatagonia:**

Decíamos anteriormente que las obras precedidas de buena crítica en los escenarios porteños o en otras importantes plazas era un reaseguro de éxito en el interior del país. Encontramos que *Juan José*, se representó en 1905, en el Teatro del Cerro de Montevideo y el comentario del historiador calza perfectamente a la situación en Neuquén. Dice así: “una compañía cómico-dramática pone en escena juguetes cómicos, dramas y la pieza de Joaquín Dicenta, *Juan José* adoptada por los elencos locales contando con gran cantidad de representaciones (Verner: 1999, 205). Según lo documenta Calafati en su *Historia de Teatro en Neuquén* (2011), *Juan José* se habría representado por primera vez en la zona del Alto Valle, en General Roca, en 1916, por la Compañía de Leopoldo Laina, los actores son J. Bono y J. Bado, comparte cartel con *Los mirasoles* de Julio Sánchez Gardel (Varga: 2000, p.31). El periódico *Río Negro* del 30/11/16 anuncia en su página 1 “el grandioso drama en cuatro actos, *Juan José* de Joaquín Dicenta”, con un precio de \$50 con 4 entradas el palco y \$10, también con 4 entradas, la platea; estreno que se repitió todos

los sábados de ese mes de diciembre de 1916, el día domingo en matiné y por la noche “función de moda” en la Confitería “La Sonámbula”. Repuesta en 1917, por la Compañía Serrano Mendoza, su titular desempeña el papel del protagonista y una tal “Sra. de Soria”, el de Rosa (siempre la información es del periódico *Río Negro*, del 18/01/17), la misma compañía la repone también en Neuquén y en Zapala. En 1918, nuevamente está en cartelera en Neuquén, esta vez es la Compañía de Gonzalo Gobelay la encargada de montarla y en 1920, otra vez figura en cartelera, esta vez, la Compañía de Chico de la Peña representa *Juan José* en Neuquén, Cipolletti y Zapala, siempre “con gran éxito”. Curioso periplo el de esta pieza de teatro de tendencia socialista, cuatro años en los teatros de la región, compañías distintas, en gira, deciden “adoptarla” y mantenerla en cartelera, podemos pensar que siguiendo la tradición libertaria de los trabajadores, en el 1º de mayo de esos años, la obra habrá sido homenaje obligado. No podemos dejar de reflexionar sobre el contexto social de la representación de este teatro, que aborda la “cuestión social” en forma de melodrama, que inclinaría al público regional hacia un sentimentalismo cuasi revolucionario, más que a una efectiva lucha revolucionaria. Sin embargo, puede haber encendido el espíritu de lucha de los pobladores neuquinos, ya que por esos años se suscitaron protestas vecinales, que instalaron una *cultura de la movilización* (Manara-Fernández: 1994, 204). Si bien esas movilizaciones eran protagonizadas por pequeños contribuyentes, muchos españoles e italianos, que se negaban a pagar tasas excesivas, sus protestas convirtieron a la vía pública, en escenario de una lucha de clases, *sui generis*, pero lucha al fin.

El 1º de mayo de 1919, el corresponsal del *Río Negro*, Cesáreo Fernández indica: “habrá una velada teatral a la que

concurrirán en masa las familias trabajadoras”, el programa es variado: monólogos, poesías y números de música y canto”, no menciona la obra teatral, pero bien podría incluirse este melodrama proletario. Esta presencia de la dramaturgia de Dicenta, también en forma repetida se escenifica su obra *Lorenzo*²¹, expresa una voluntad de los actores en representarla, de los empresarios en mantenerla vigente y del público, que no se renovaría tanto año a año, en una fidelidad asombrosa al texto dramático y a las peripecias de su protagonista. Si pensamos que por esos años también se representa *Tierra Baja* del catalán Ángel Guimerá, también de marcada ideología socialista, estamos ante intentos de ruptura del teatro burgués, frívolo e intrascendente, del que hablamos en el capítulo anterior y la intención de convocar al público de la región a ser partícipe de otra dramaturgia.

BIBLIOGRAFÍA

- BARLETA, Leónidas. 1969. *Teatro. Manual del Director*, Buenos Aires, Stilcograf.
- BARRANCOS Dora. 1996. *La escena iluminada. Ciencia para trabajadores. 1890-1930*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- BERENSZTEIN, Sergio. 1999. *Un partido para la Argentina moderna. Organización e identidad del Partido Socialista (1896-1916)*, Buenos Aires, CEDES.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador. 2009. “De Juan José a “Pepito”, Parodia, metateatro e intertextualidad”, *Teoría y*

²¹ *Lorenzo* es una comedia en tres actos y en prosa estrenada en el Teatro Español de Madrid en 11 de febrero de 1907. En la región esta obra de Joaquín Dicenta se representó en Neuquén en 1918 y en 1919 y 1920 fue repuesta en la misma ciudad y en Zapala.

- análisis de los discursos literarios*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 85-93.
- DE LUIS MARTÍN, Francisco, 2004. "La cultura socialista en España (1923-1930)", *Ayer*, 54, Universidad de Salamanca, 199-247.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. 1997. "Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto", *Monteagudo*, Nº 2, 3ª época, Ediciones Universidad de Murcia, 13-28.
- FORGAS BERDET, Esther. 1990. "Ideología y recepción teatral. Lo "social" en el teatro de Joaquín Dicenta", *Anales de Filología Hispánica*, Vol. V, 71-84.
- FOS, Carlos. 1995. "El melodrama y el monólogo como vehículos expresivos del teatro libertario", *Teatro libertario y su acción pedagógica*, Salamanca, Editorial del Huerto.
- 2012. "Socialistas internacionales y ácratas: vías de encuentro en las tablas". *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, www.revistafuera.com
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, 1962. *Teatro Social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. 1987. "Elementos para una teoría teatral libertaria", *Latin American Review*, 21-1, 85-94.
- 1995. "El patrimonio dramático libertario (Río de la Plata 1890-19149)". *El teatro y los días. Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires, Galerna, 111-118.
- GUIAMET, Javier. 2012. "Enrique Anderson Imbert. Un análisis de sus escritos en la página literaria de *La Vanguardia*", Ponencia en Congreso de Periodismo y Comunicación. *Debates sobre la verdad*, Universidad Nacional de La Plata.

- LEMONS, Francisco. 1965. *El desarrollo de los teatros filodramáticos*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel. 2011. "El Teatro de Joaquín Dicenta: la otra revolución", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187-752, noviembre-diciembre 2011, 1197-1207.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Rosana-SANTELLI, Eduardo. 2005. "Acerca del superhéroe en la literatura y en la política", *Razón y Revolución*, Nº 4, marzo 2005.
- KLUN, Teodoro. 1988. *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*, Buenos Aires, Ediciones Asociación Argentina de Actores.
- MAS FERRER, Jaime. 1978. *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante.
- MARTINEZ LÓPEZ, Fernando. 2010. "El Germinal Almeriense. La Agrupación Republicano-Socialista *Germinal* 1899-1902". dialnet.unirrioja.es
- MEDINA ARJONA, Encarnación. 2002. "El Grupo *Germinal* de 1901 y Zola: el carácter programático de una carta inédita", Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas, Universidad de Jaén, dialnet.unirrioja.es 169-182.
- ODDONE, Jacinto. 1983. *Historia del Socialismo Argentino, (1896-1911)*, Buenos Aires, CEAL.
- PACHECO, Julieta. 2004. "Teatro, moral y socialismo. Acerca de la temática del superhombre en el Partido Socialista", *Razón y Revolución*, Nº 13, edición electrónica.
- PALENQUE, Marta. 2006. "Una singular representación de *Juan José* (diciembre de 1910). Los intelectuales a escena", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Vol. 31, Issue 2, Drama Theatre, 209-227.

- 2009. "Actor en *Juan José*", *Boletín Ramón*, N^o 19, 24-47.
- PERAL VEGA, Emilio. 2008. "Entre denuncia y melodrama: *Juan José* y el teatro social de Joaquín Dicenta", *Revista de Literatura*, enero-junio, Vol. LXX, n^o 139, 67-84.
- PÉREZ BOWIE, J.-SÁNCHEZ ZAMAREÑO. 1991. "Una aportación al estudio del teatro español de posguerra. La colección dramática "La Novela Cómica" (1916-1919)", *Revista de Literatura*, N^o 53.
- 1996. *La Novela Teatral*. Colección literaria breve, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 7.
- PÉREZ DE DEHESA, Rafael. 1970. *El Grupo Germinal. Una clave del '98*, Madrid, Taurus.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. 1982. *Ideología y Teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Libros Pórtico.
- 1988. *La renovación teatral española de 1900. Manifiestos y otros ensayos*. Madrid. Asociación de Directores de España.
- RAMOS GASCÓN, Antonio. 1974. "La *Revista Germinal* y los nuevos planteamientos estéticos de la "Gente Nueva", *Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa. La Crisis de fin de siglo. Ideología y Literatura*, Barcelona, Ariel, 124-142.
- RUIZ CONTRERAS, Francisco. 1971. "Del 98 a la generación de los años 20", *Historia del teatro español. Siglo XX*, Vol. 2, Madrid, Alianza Editorial, 15-63.
- SHAW, d. I. 1974. "El drama desde el Romanticismo hasta el fin de siglo", *Historia de la literatura española 5*, Barcelona, Ariel, 119- 143.
- SARLO, Beatriz. 1999. *Una modernidad periférica (Buenos Aires 1920-1930)*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- SURIANO, Juan, 2005. *Auge y caída del anarquismo. Argentina 1900-1930*, Buenos Aires, Capital Intelectual, Colección Claves para Todos.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1968. *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 94.
- VERNER, Eduardo. 1999. "Crónica del Teatro de Cerro en Montevideo", Spring, 2001, *Latin American Theatre Review*, 205.
- VIÑAS, David. 1995. *Literatura Argentina y Política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Tomo I, Buenos Aires, Sudamericana.