

Desde las fronteras del canon: las (in)significantes prácticas escénicas en provincias

From the Borders of the Canon: the (In) Significant Scenic Practices in the Provinces

*Marcela Beatriz Sosa**

Resumen

El artículo pretende abordar el campo notional de la territorialidad y la problemática de las fronteras en referencia a las prácticas escénicas en provincias, que hemos llamado (in)significantes por su desigual condición de visibilidad con respecto a las que se localizan en los centros hegemónicos de Argentina (capital de Buenos Aires, Córdoba, Tucumán). El marco teórico propuesto permite desmontar las fronteras internas que funcionan dentro del mapa teatral del país. Asimismo, se pretende indagar la construcción de fronteras en diferentes sentidos y ámbitos del hecho escénico —concebidas, más que como límites políticos y geográficos, como umbrales semióticos, marcas de identidad y principios estéticos— en relación con la migrancia de los teatristas de provincias y, particularmente, de Salta. Se analiza el “no lugar” que poseen las escrituras de dramaturgos procedentes de otros espacios dentro del canon local salteño y, a nivel nacional, las de los teatristas de provincias. Para ello se ejemplifica con textos y poéticas liminares del teatro producido en Salta durante los siglos XX y XXI.

Palabras clave: fronteras, canon, teatro, provincias, migrancia

Abstract

The article tries to approach the notional field of the territoriality and the problematics of the borders in reference to scenic practices in provinces, that we have been called (in)significant for their unequal condition of visibility with regard to those who are located in the hegemonic centers of Argentina (the capital of Buenos Aires, Córdoba, Tucumán). The theoretical proposed frame allows to dismantle the internal borders that work inside the theatrical map of the country. Likewise, it is tried to investigate the construction of borders in different senses and areas of the scenic fact —conceived, more that as political and geographical limits, as semiotic thresholds, marks of identity and aesthetic principles— in relation with the migrancia of the teatristas from provinces and, particularly, from Salta. It is analyzed the “not place” that occupy the writings of playwrights proceeding from other spaces inside the local canon of Salta and, on the national level, those of the teatristas from provinces. It is exemplified by liminar texts and poetics of the theatre produced in Salta during the XXth and XXIst centuries.

Key words: borders, canon, theater, provinces, migrancia

* ICSOH – Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.

El texto fue estrenado en Brasil en 2008 y en Argentina en 2014. Citamos por la edición on line del autor, s/f.

Tuve un sueño horrible. [...] Era un páramo enorme y desolado. A lo lejos se veía la frontera. Una línea verde intenso. Del otro lado había sembrados, árboles, un río... Yo corría por el páramo hacia el límite. Corría, corría... y la línea parecía estar cada vez más cerca. Pero luego se alejaba, inexplicablemente se alejaba. La frontera estaba viva y escapaba. [...]

Santiago Serrano (Fronteras)

El fragmento de *Fronteras*¹, texto teatral de Santiago Serrano², pone en escena literalmente la complejidad semántica de la noción que constituye el eje central de este volumen colectivo. Tonito y Pascual esperan que los atiendan, como nuevos Vladimir y Estragón, en un paso de frontera (“un lugar extenso y vacío”); mientras lo hacen, hablan de lo que saben de ese lugar (“hay fronteras que, siempre dispuestas como cortesanas, pueden volverse vírgenes impenetrables...”), es decir, de los bordes fluctuantes no sólo entre zonas, sino entre el adentro y el afuera, la identidad y la alteridad, la vida y la muerte, la vigilia y el sueño...

Esas fronteras móviles del epígrafe, que escapan al anhelante pie del personaje, no son los límites territoriales físicos: pertenecen al orden de lo imaginario, de lo simbólico. Son modos de pensar las prácticas sociales, culturales y artísticas en nuestro tiempo; son tanto líneas de demarcación política o geográfica, como umbrales semióticos, marcas de identidad o principios estéticos. No en vano Ana Camblong (2014) sostiene que asistimos a una proliferación de discursos sobre las fronteras en los medios, bibliografías, entrevistas, conferencias, conversaciones de la vida cotidiana, foros... Atribuye esta presencia omnímoda de las fronteras en el imaginario individual y colectivo “a los vestigios de la disciplina moderna adicta al énfasis de los deslindes claros y distintos” pero, también, a la acuciante pregunta presente en nuestra vida cotidiana, en la que permanentemente nos preguntamos cuál es el límite (loc.cit.:1). Más aún: “[...] las fronteras [...] nos conciernen en tanto procedimientos básicos y primigenios; proliferan y cambian disponiendo espacios a través de tiempos históricos; signan nuestras existencias comunitarias y singulares, estipulando confines de nuestros mundos posibles.” (íbid.:3)

Espacios, territorios, mapas, cartografías: todos estos términos nos hablan de fronteras, cuyo sentido distributivo y ordenador dado por coordenadas espacio-temporales es indispensable a la semiosfera (Lotman, 1996) que implica toda práctica artística y, en particular, la del teatro, objeto de nuestro estudio.

Abordaremos la cuestión en referencia a la problemática de las prácticas es-

1 El texto fue estrenado en Brasil en 2008 y en Argentina en 2014. Citamos por la edición on line del autor, s/f.

2 Nacido en Argentina, es dramaturgo, director, actor, docente de teatro, psicoanalista y psicodramatista. Inició su carrera actoral en 1978 en Buenos Aires. Realizó estudios teatrales con Ina Ledesma, Manel Barceló (España), Enrique Buenaventura (Colombia), Aristides Vargas (Ecuador), Augusto Boal (Brasil), entre otros.

cénicas en provincias, que hemos llamado *(in)significantes*³ por su desigual condición de visibilidad con respecto a las que se localizan en los centros hegemónicos de Argentina (capital de Buenos Aires, Córdoba, Tucumán)⁴.

Coincidentemente, el mapa teatral del país presentado por el Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, Marcelo Allasino, en 2017⁵, muestra la pronunciada desigualdad existente entre las leyes provinciales de teatro en vigencia: de las 23 provincias sólo C.A.B.A, Buenos Aires y Tucumán disponen de leyes reglamentadas y operativas. El contraste entre el desarrollo de la actividad escénica en la capital teatral (C.A.B.A), no sólo de Argentina sino también de la América hispanohablante, y el de las provincias restantes, es notable. Si bien hay políticas institucionales de carácter federal desde la sanción de la Ley Nacional del Teatro promulgada en 1997, lo cierto es que inciden de manera asimétrica en el múltiple mapa teatral de nuestro territorio.

Por otro lado, el teatro porteño ha sido tomado tradicionalmente, excepto honrosas excepciones⁶, como sinónimo del teatro argentino, usando la figura retórica del *pars pro toto* y contribuyendo, así, a silenciar las diferencias provinciales y a naturalizar la desigualdad instituida históricamente por razones geográficas, políticas y económicas (Balestrino et al, 2000; Balestrino y Sosa, 2005; 2007). En forma muy similar lo plantea Halima Tahan en Escenas interiores:

La clasificación Interior/Buenos Aires se proyecta en el mundo escénico argentino: así, *teatro del interior* engloba la producción teatral de las provincias en su conjunto, cuya variedad y extensión encubre en su genérica totalidad, en tanto que *teatro de Buenos Aires* remite al teatro porteño, a la región más poderosamente urbana de la República Argentina. (Tahan, 2000: VIII)

La primera premisa, entonces, sobre la cual habría que resituar la historia del teatro argentino⁷, sería considerando la diversa *territorialidad* en la que se insertan las prácticas escénicas de cada provincia, noción en la que ingresan los conceptos de *fronteras internas e intranacionalidad*. Para Jorge Dubatti, la intranacionalidad comprende “[...] dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación

3 Es interesante confrontar los sinónimos asociados al campo semántico de lo insignificante: imperceptible, incorpóreo, quimérico, inexistente, inmaterial, abstracto, impalpable, agazapado, escondido, oculto, tapado, secreto, encubierto, minúsculo, invisible, microscópico, diminuto, ínfimo, inapreciable.

4 Esta aseveración es válida para la historia del teatro argentino en provincias desde fines del XIX hasta la actualidad.

5 Conferencia pronunciada en el “Seminario sobre Políticas Públicas en el sector Artes Escénicas”, Santiago de Chile, 2017.

6 Nos referimos a la historia del teatro argentino en provincias, dirigida y coordinada por el Dr. Osvaldo Pellettieri (GETEA - UBA), que continúa incompleta luego de su fallecimiento en 2011.

7 Esta problemática se extiende a lo que se concibe como literatura nacional en oposición a las literaturas regionales.

[...]” (Dubatti, 2011: 7-8), mientras que la cartografía implica la elaboración de mapas específicos que constituyan una síntesis de la condición territorial sobre el teatro (Dubatti, 2011a).

A su formulación podemos añadir que el concepto mismo de teatro deviene territorial ya que poner en escena un texto dramático es espacializarlo, es decir, es hacerlo funcionar en un espacio. Por ende, es necesaria una perspectiva plural desde la semiótica del teatro, la historiología y el Teatro Comparado, para examinar las prácticas locales en relación con las del centro político, cultural y teatral del país -sin intentar forzar el análisis teórico-crítico de aquellas según el modelo hegemónico- y con las de las provincias entre sí, particularmente aquellas limítrofes o que forman parte de una región. La pregunta por las *fronteras en el teatro argentino* envía a la indagación de cómo funciona la territorialidad dentro de márgenes nacionales, pero también internacionales —a los que Dubatti denomina *supraterritorialidad* (2011: 8), ya que no hay producción literaria y/o teatral que no surja como efecto del contacto entre culturas, hoy más que nunca⁸—, y a conceptos opuestos como identidad/alteridad, dentro/fuera, inclusión/exclusión, separación/unidad, centro/periferia. Es importante señalar que estos pares operan bajo la forma de prejuicios o creencias, a menudo por la presión de imaginarios instalados en (nos)otros de manera sutil y meliflua o por desconocimiento de la tradición teatral de nuestros lugares. A modo de ejemplo, no se puede dejar de mencionar la percepción del espectador promedio de Salta, convencido hasta hace unos años⁹ de que no había habido teatro local hasta la aparición del Grupo Estudio Phersu liderado por Perla Chacón, que llevó a cabo un verdadero programa teatral y cultural entre 1958 y 1968. Volveremos sobre este hito del teatro salteño más adelante.

Textos y poéticas liminares

Hay *textos liminares* salteños donde podemos pensar, *mutatis mutandis*, cómo se han inscripto las difusas fronteras del teatro en provincias, es decir, donde se plasma la problemática de la lugarización (Palermo, 2005; González Cruz, 2004) y otros donde la exploración e hibridación de corrientes diversas permite hablar de *poéticas liminares*.

Una obra que reproduce de modo paradigmático ambos tipos es *El limbo* (1914) de Joaquín Castellanos: el texto permaneció inédito y tampoco fue llevado a escena, probablemente porque el eminente hombre público no dio a

8 El extraordinario desarrollo de los mass media y de las redes sociales que se ha producido en los últimos años en forma concomitante a la aparición de nuevas tecnologías de la comunicación incide en el conocimiento instantáneo de las prácticas teatrales del resto del mundo, lo cual no implica, por supuesto, la posibilidad de trasladar esta información a las realizaciones locales.

9 Nos referimos a la ya mencionada historia del teatro en Salta que realizamos con Graciela Balestrino, Mabel Parra y otros colaboradores, de la que todavía falta la etapa final.

conocer su producción dramaturgica¹⁰, a pesar de que ya era célebre su poema “El borracho”. Bajo la forma alegórica del auto sacramental y en rara simbiosis con elementos vernáculos, el texto se ubica en una encrucijada: aquí la noción de frontera se asigna no sólo a diferentes tendencias estéticas sino a ideologías distintas¹¹, pues el autor se posiciona de manera muy crítica frente a actores del escenario político nacional de 1910 que había conocido personalmente. Su discurso provenía de un territorio liminar de Argentina: por ello debía encubrir su “diatriba de alto voltaje” bajo los difuminados velos de la alegoría (Balestrino y Sosa, 2012), haciendo uso de lo que Josefina Ludmer llamó alguna vez “las tretas del débil”.

Los bordes móviles del texto de Serrano hablan también de la reconfiguración de los mapas, de las cambiantes tensiones entre campos de poder de los territorios teatrales: he aquí otra posibilidad de *texto liminar*. Se trazan fronteras para “adentro” cuando se busca en el teatro señas de identidad que particularicen un discurso inclusivo y raigal. El ejemplo emblemático es *Pacha-mama* del salteño Amadeo Rodolfo Sirolli que, llevada a escena nuevamente¹² en Buenos Aires en 1950 dentro del Gran Certamen Nacional para Teatros Vocacionales, obtuvo dos premios importantes que legitimaban la dramaturgia nativista como representación de una identidad colectiva homogénea, dentro de la ideología nacionalista del gobierno de Perón (Mogliani, 2005).

En contraste, otras veces los mapas teatrales “corren” o “borran” sus fronteras geográficas y políticas por el deseo de pertenecer a territorios simbólicos de la cultura occidental, dando la espalda a prácticas escénicas autóctonas, por juzgarlas obsoletas, remanentes o atrasadas con respecto a las innovaciones formales y filosóficas del Primer Mundo. En la actualidad, el imperio del consumismo ha ganado en todos los frentes: es necesario consumir nuevas tendencias escénicas, nuevas poéticas, hasta nuevas nociones de espectacularidad. La idea de un teatro posdramático seduce a públicos minoritarios y críticos especializados de la gran metrópoli, mientras el espectador promedio de nuestra(s) provincia(s) —formado según el desarrollo histórico de la escena local, generalmente a la zaga con respecto a períodos y estéticas del teatro nacional— sigue transitando constantemente pasajes entre el realismo

10 Posiblemente, su pudor se explique por la afirmación que realizamos más adelante acerca de la práctica de borde que significa el hecho escénico en su totalidad.

11 Remitimos al artículo de Balestrino y Sosa (2012) para ahondar en la compleja ideología de Castellanos. Integrante de una familia patricia de Salta, se educó esmeradamente en Rosario de Santa Fe y, ya en Buenos Aires, ingresó al partido radical, desde donde entabló relaciones con Bernardo de Irigoyen, Juan B. Justo, Lucio V. Mansilla y, particularmente, Leandro Alem. Su carrera pública finaliza cuando, al ser elegido gobernador de Salta, su mandato cesa abruptamente por la intervención de Irigoyen (1919-1921). Pertenece al “primer nacionalismo cultural” suscitado hacia 1910 en torno a las celebraciones del primer centenario de la Independencia. A la fuerte conciencia nacionalista de su grupo generacional se une la formación masónica de Castellanos.

12 El primer estreno se produce en Buenos Aires en 1935 por la compañía porteña de Camila Quiroga, hecho poco frecuente para la dramaturgia salteña. Las crónicas de la época destacan el ambiente “auténticamente nativo” representado (Balestrino, 2008).

y el absurdismo. Por ello el teatro en provincias es mirado, salvo —volvemos a aclarar— honrosas excepciones, con cierto recelo y subestimación por parte de sus pares localizados en centros hegemónicos.

Fronteras y migrancia

El oficio del actor, director, escenógrafo..., del teatrista en general, es una práctica de borde, siempre en la difusa frontera entre el aplauso y la reprobación, entre la legitimación y el rechazo¹³; es un migrante por antonomasia¹⁴. En el caso específico de los teatristas de provincias, se podría decir que son los nuevos cómicos de la legua: migran, emigran, transmigran..., de grupo, de ciudad, de región, de país, hasta de continente, en busca de horizontes más feraces para su precario trabajo, siempre al filo de la discontinuidad y la desaparición —utilizando palabras aún vigentes de J. L. Valenzuela (1985)—, excepto casos puntuales. Su tránsito conlleva no pocas veces el olvido y la invisibilización, corroborados por el “no lugar” que suelen “ocupar” en historiografías teatrales de los lugares de procedencia y/o de arribo.

¿Qué historia de las artes escénicas argentinas da cuenta de la fundacional labor en el teatro salteño de la citada Perla Chacón al pergeñar y conducir el Grupo Estudio Phersu en los años 60? Dejó Buenos Aires y llegó a la provincia por razones personales: durante sus diez años de residencia en Salta, su fulgurante desempeño al frente del mencionado proyecto cultural constituyó un punto de inflexión en la intermitente práctica teatral vernácula (Balestrino, 2000: 20). Chacón, como señala Graciela Balestrino, no se limitó a consolidar un grupo para “representar”, sino que propuso una ambiciosa diversidad de acciones relacionadas con disciplinas teatrales:

[...] montajes de dramaturgia argentina, latinoamericana y europea, [...]; creación de una escuela de teatro, para formar “verdaderos actores” (Perla Chacón 1962, 3) [...]; convivencia con grupos teatrales de la provincia, del país y de Latinoamérica, [...]; realización de ateneos abiertos a toda la comunidad sobre enseñanza de vocalización, lectura de textos dramáticos, historia del arte...; giras para llevar el teatro al interior de la provincia; publicación de una revista de teatro “para impulsar una

13 Al respecto, es interesante traer a colación el fragmento de una entrevista a Jorge Renoldi, uno de los directores más innovadores de la escena salteña, sobre su relación con el público: “[...] Hubo todo un tiempo que yo hacía ese tipo de puestas así. [...]. Un teatro que para su momento nadie entendía nada... [...] Todo el mundo decía ‘me gustó pero no entendí’. [...] Te cuento una experiencia: antes de ir a la Fiesta Nacional hicimos una función de *Ceremonia ortopédica* en el Centro Argentino para dos personas. [...] Hicimos lo mismo la función, el público no entendía, no iba a ver lo que yo hacía. Con esa obra salimos seleccionados acá, fuimos a Tucumán, ahí metimos público, ganamos y de ahí fuimos a Rosario de Santa Fe, al Nacional y sale un artículo en *Página 12* plana completa: ‘Capital Federal y Salta son los únicos elencos que están a la altura de una Fiesta Nacional de Teatro’, escrito por un crítico que era como un ‘pope’ [...]. Cuando volvimos la gente empezó a ir a ver qué era eso que hacía yo.” (Chávez Díaz, 2009).

14 Hace poco, en las *XII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* organizadas por la UNC (Córdoba, 26 al 29 de julio de 2017) llamadas significativamente “Cruzando fronteras”, cuando hablábamos de este concepto de migrancia un asistente comentó que el actor mismo se define por su migrancia de roles, o sea, de “identidades”.

verdadera conciencia teatral” [...] y concreción de un edificio propio. (Balestrino, 2000: 23)

La nueva migrancia de la directora¹⁵ —además de la pérdida por motivos económicos del edificio tan arduamente construido— significó, luego de un tiempo de enconada resistencia, la disolución final del grupo y la (des)andadura, en muchos sentidos, de los logros obtenidos en la conformación del campo teatral local.

Otro ejemplo de migrancia, pero en una dirección inversa, es el del actor, director, pedagogo y teórico salteño José Luis Valenzuela¹⁶, quien entre 1983 y 1986 dirigió el Teatro Universitario de la UNSa y realizó puestas en escena de obras de carácter experimental tanto foráneas como nacionales. En forma concomitante publica una serie de artículos sobre estéticas innovadoras del teatro europeo y su productividad para las prácticas locales pero, hastiado por la idiosincrasia y la anomia provincianas, emigra¹⁷. Hubo esporádicos retornos a Salta para la presentación de libros como *Antropología teatral y acciones físicas* (2000) o el dictado de cursos pero, curiosamente, sus biografías virtuales borran su pasado teatral en Salta. Su gesto es emblemático; habitar las fronteras ha sido su forma de hacer el teatro que soñaba. Pero, ¿se sentirá justamente incluido en el teatro de Salta o aspirará a formar parte del de Córdoba o el de Rosario?

Y desplazándonos a la vecina provincia de Jujuy, ¿qué podemos decir de una obra como *Venecia* del dramaturgo Jorge Accame, nacido en Buenos Aires en 1956 y residente en San Salvador desde 1982? ¿Cómo se inscriben y se perciben en la escena nacional e internacional las marcas de jujeñidad ocultas tras el cosmopolita título del texto consagrado más allá de las fronteras provinciales?

Hace un tiempo esbozamos la noción de *escrituras migrantes* (Sosa, 2008), precisamente al intentar construir un canon que permitiera desmontar pre-conceptos sobre la escasez o inexistencia de la producción dramática vernácula (Balestrino y Sosa, 2005; 2007). Advertimos entonces que una buena parte de los textos producidos en Salta provenían de dramaturgos foráneos que han residido durante cierto período en la provincia o se han asentado en ella definitivamente.

La *migrancia* refiere tanto al desplazamiento físico del autor, que escribe desde un contexto de producción y recepción que no es su lugar de origen pero que de alguna manera lo inscribe en su discurso, como al tráfico de prácticas,

15 También por razones personales, en 1967 Perla Chacón vuelve a Buenos Aires, donde participa en obras de teatro para niños y funda una escuela de nivel inicial en la que tiene un papel preponderante el teatro. En 1970, se establece en New Jersey, Estados Unidos, y crea allí *Sunrise School*, en la que seguirá ejerciendo su pasión indeclinable por el teatro hasta su fallecimiento en 2003 (cfr. Balestrino y Sosa, 2005: 162-164).

16 En su carácter de Profesor en Matemática y Física, se desempeña como docente en la Universidad Nacional de Salta hasta que comienza su periplo de migrancias: México (1980-1982); Córdoba (1991-2002); Cuyo (1998); Rosario (2002-continúa).

17 Será este teórico quien mencione la discontinuidad, precariedad y carencia de orientaciones programáticas del movimiento teatral en Salta (Valenzuela, 1985).

escrituras e imaginarios socioculturales que se instaura entre los contextos de salida y de llegada. La idea de migrancia que proponemos intenta dar cuenta de las formas de contacto cultural subyacentes en las prácticas estéticas de un mundo progresivamente globalizado y en los intercambios entre códigos semióticos que producen nuevas formas genéricas, donde nada permanece inmune a la hibridación.

Un buen ejemplo es *El escaparate de los Macbeth*, estrenado en Salta en 2003 y fruto de la integración del cubano Carlos Bello, quien durante el lapso 2002-2005 se incorporó como director al grupo salteño El Arco Teatro, fundado en 1999 por Claudia Bonini, Alma Canobbio y Rodolfo Fenoglio. Otros espectáculos emergentes del grupo fueron *Tres mitades* y *Otsukaresama*. Realizando una valoración de conjunto de algunos resultados de la migrancia en estos espectáculos, recuperamos lo que escribimos oportunamente a propósito de *El escaparate de los Macbeth*: “[se] desclausura la noción de identidad local o regional al incluir problemáticas latinoamericanas (como los gobiernos dictatoriales) y estéticas del mundo” (Sosa, 2008).

Otra muestra, quizá la más paradigmática de *escritura migrante*, es la de Idangel Betancourt (1973)¹⁸, oriundo de Nuevitas, Camagüey (Cuba). Hace quince años se estableció y formó familia en la provincia de Salta donde, a partir de la creación de Espacio In-Verso, produjo una variedad de espectáculos, además del frustrado emprendimiento del espacio cultural y teatral Túnel 45 con el salteño-tucumano Luis Caram¹⁹. Actualmente reside en Catamarca por razones laborales, por lo cual su escritura debería analizarse dentro de los complejos márgenes de la *supraterritorialidad e intranacionalidad*. Dentro de su producción sobresale la obra *Nadie* (Pieza de teatro para un vestido, un actor y un maniquí), estrenada en 2015²⁰.

Pascual es un boliviano engañado y llevado a Buenos Aires para ser sometido a trabajo esclavo por el dueño de un taller textil, un coreano que le impide ver a su mujer. Por ello escribe mensajes de amor a su “piecita” en las etiquetas de las prendas que confecciona. Valeria es una porteña que viaja a Londres luego de haber conocido por chat a un estudiante de Cambridge. Al fracasar la re-

18 Aunque descrea de los premios, por su producción literaria y teatral Betancourt ha sido galardonado varias veces en Cuba (Premio Bustos Domecq de Poesía, 2002; Premio Nacional Ciudad del Che, UNEAC, 2001; Premio UNEAC de Poesía Camagüey a Escritores Menores de 35 años) y en Argentina (Premios Victoria Mejor Producción y Mejor Iluminación por la puesta en escena *La Tempestad Reciclada, si Shakespeare hubiera conocido Argentina*; Premio Victoria Mejor Espectáculo por *Nadie...*; Primer Concurso de Cuentos del Noroeste, etc.).

19 Luis Caram nació en El Galpón, Salta. Estudió arquitectura y escultura en la Universidad Nacional de Tucumán y paralelamente teatro, destacándose como actor, director y dramaturgo. Participó en más de 90 producciones para teatro, cine y televisión. Su caso es el de un migrante de “ida y vuelta” entre Salta y Tucumán.

20 El estreno se produjo en la Sala Mecano de la Casa de la Cultura (Salta), dentro del ciclo ¡Ay Teatro!, organizado por el Ministerio de Cultura y Turismo. Debe resaltarse la contribución estética de Claudia Peña y Fernando Arancibia, miembros del grupo local de teatro de marionetas La Faranda, en el diseño escenográfico y la utilería de la obra.

lación, se queda a trabajar como niñera. Un día decide comprar un vestido y en su etiqueta encuentra el mensaje del boliviano: “Orded to work. Piecita te amo: forzado a trabajar horas agotadoras”. El dueño del taller de Flores explica a su vez el origen de su llegada a Argentina y la explotación de la que es objeto, a la distancia, por parte de un jefe militar coreano. “Tres migrantes, tres relatos, pero a partir de ellos se vislumbran las innúmeras historias insignificantes de quienes, llevados por distintas circunstancias a abandonar su tierra, caen en una extrema vulnerabilidad y sufren toda clase de humillaciones y expoliación” (Sosa, 2017). Las últimas palabras del Narrador, autorreferenciado como “un proyecto desnacionalizado” —luego de catorce años en Salta aún nominado como “el cubano, el extranjero entrometido”—, problematizan nociones como identidades o territorialidades: “... ninguno de nosotros necesita un país, sino un estado de dignidad”. Quizás él, más que “nadie”, puede hablar de migrancia.

Conclusiones

Para reunir las ideas esbozadas sobre teatro en provincias, migrancia y fronteras, recobramos el paratexto de *Fronteras*, la obra de Serrano con la que abrimos estas reflexiones por el valor polisémico que otorga al concepto homónimo: “Antes el castigo era el exilio. Ahora la peor sanción es no estar adentro ni afuera. Estar entre paréntesis. Al borde, siempre al borde. Suspendidos en un hilo angosto, como equilibristas.”

Hablar del teatro es hacerlo en referencia a una práctica de borde, como es, inveteradamente, la del teatrista, más aún, cuando se trata del teatro en provincias, situado dentro de las múltiples fronteras con las que tropieza su oficio en el afán de supervivencia. Remitimos a la descripción que hicieramos con Graciela Balestrino de las características del teatro salteño en un artículo reciente:

La (sub)territorialidad dentro de la cual se producen las prácticas escénicas en provincia determina las características de un teatro pobre, otorgando a la terminología grotowskiana la más amplia acepción de subalternidad (en cuanto a las prácticas centrales de la capital u otras prácticas artísticas locales), escasez de medios económicos, escasez de salas acondicionadas con dispositivos técnicos y de tecnología en general, inestabilidad de los grupos teatrales, discontinuidad en la asistencia del público (prejuicios sobre las producciones locales), insuficiencia de críticos y, por ende, de una crítica especializada que ponga en valor el teatro local, y de instituciones y organismos de legitimación y difusión. (Balestrino y Sosa, en prensa)

Por otro lado, a las problemáticas locales enunciadas —que pueden adscribirse a gran parte del territorio nacional²¹—, se superponen miradas que, desde afuera o desde lejos, instalan dichas prácticas dentro de simbólicos confi-

21 Durante la ejecución de la historia del teatro argentino en provincias bajo la coordinación de O. Pellettieri y del grupo del GETEA (ya mencionada), tuvimos oportunidad de comprobar con colegas la semejanza tanto en dificultades como en estrategias de supervivencia de los diferentes teatros en provincias.

nes, de irreductibles fronteras internas en la representación del mapa teatral argentino. Se olvida así el esfuerzo silente y creativo de teatristas de provincias para la consecución de textos espectaculares memorables —no olvidemos la cualidad efímera del teatro— que se ponen en escena *extramuros* de la gran ciudad, mientras se relega a márgenes (in)significantes del canon la valiosa y heterogénea textualidad dramática del país *interior*.

Bibliografía

- Allasino, M.** (2017). “Implementación de la Ley Nacional de Teatro. Cómo el Estado Argentino apoya y promueve la actividad teatral en su país”, Conferencia presentada en el Seminario sobre Políticas Públicas en el sector *Artes Escénicas*, Santiago de Chile. Extraído el 12 de octubre de <http://inteatro.gob.ar/.../Exposición%20Marcelo%20Allasino%20sobre%20Instituto%20Nac...>
- Balestrino, G.** (2008). “*Pacha-mama*, emblema del teatro nativista en Salta”. En Balestrino, G. y Sosa, M., *40 años de teatro salteño (1936-1976)*. Antología, 11-15. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Balestrino, G., Sosa, M. y Parra, M.** (2000). *Un siglo de teatro en Salta: memoria y balance*. Salta: Universidad Nacional - Consejo de Investigación.
- Balestrino, G. y Sosa, M.** (2005). “Salta: 1900-1930”. En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. I, 292-329. Buenos Aires: Galerna/INT.
- (2005a). *La Revista “Teatro Phersu”. Índice general y estudio crítico*. Salta: Universidad Nacional - Consejo de Investigación.
- (2007). “Salta: 1930-1976”. En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. II, 347-402. Buenos Aires: Galerna/INT.
- (2012). “*El limbo* de Joaquín Castellanos: proyecto de nación e intertextos hispánicos en el primer Centenario”. En *Bicentenario y literatura argentina*, 2, *Colección Jornaleros* (Estudios Literarios y Lingüísticos), 69-82. Jujuy: EDIUNJu.
- (en prensa). “Replantear dicotomías, disolver la homogeneidad: una cartografía teatral descentrada”. En Dubatti, J., *Pensar el teatro en provincia. Homenaje a Marta Lena Paz*. Buenos Aires: EDIUNS/UBA.
- Betancourt, I.** (2015). *Nadie (Pieza de teatro para un vestido, un actor y un maniquí)*. Inéd.
- Camblong, Ana** (2014). “Semiótica de fronteras: dimensiones y pasiones territoriales”, Foro Internacional “Fronteras culturales”, Resistencia (Chaco), 6 y 7 de noviembre. Extraído el 20 de octubre de <http://www.artes.unne.edu.ar/foro-fronteras-culturales.html>
- Castellanos, J.** (2000). *Obras literarias. El limbo*. Salta: Honorable Senado de la Nación, Secretaría Parlamentaria, Dirección de Publicaciones.
- Chávez Díaz, R.** (2009, diciembre 31). “Jorge Renoldi, el gran director de teatro de la última década” (Entrevista con Jorge Renoldi), *Salta21*. Extraído el 20 de octubre de 2017 de <http://www.salta21.com/Jorge-Renoldi-el-Gran-Director-de.html>
- Dubatti, J.** (2011). “Introducción y coordenadas. Bicentenario de la Argentina y Teatro Comparado: interrogantes para una cartografía del teatro argenti-

- no en un mapa mundial”, *Stichomythia* 11-12, 5-15. Extraído el 26 de marzo de 2017 de http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_1.pdf
- (2011a). “Teatro y poéticas comparadas: Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas”. Extraído el 15 de diciembre de 2016 de <http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/TeatroyPoeticaComparada.pdf>
- González Cruz, F.** (2004). “Lugarización, globalización y gestión local”. *Polis* [En línea], publicado el 07 septiembre 2012. Extraído el 27 noviembre de 2016 de <http://polis.revues.org/6222>
- Lotman, I.** (1996). “Acerca de la semiosfera”. En Lotman, I., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, 11-25. Selección y traducción del ruso por D. Navarro. Madrid: Cátedra.
- Mogliani, L.** (2005). “Teatro y propaganda. Una dramaturgia peronista”. En Pellettieri, O. (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, 201-208. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt.
- Palermo, Z.** (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba: Alción.
- Serrano, S.** (s/f). *Fronteras*. Buenos Aires: edición del autor *on line*. Extraído el 15 de octubre de 2017 de <http://www.santiagoserranoteatro.com/fronteras-ultima.pdf>
- Sirolli, A. R.** (1936). *Pacha-mama (Poema calchaquí)*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina.
- Sosa, M.** (2008). “Escrituras ‘migrantes’: *El escaparate de los Macbeth* de El Arco Teatro/Carlos Bello”, *Temas de Filosofía* 12, CEFISA, 263-273.
- (en prensa). “De (in)migrantes y escrituras migrantes en el teatro argentino: identidades y territorialidades en diálogo”, *Hipogrifo*, Italia.
- Tahan, H.** (2000). “Escenas interiores. Reinterpretar lo propio”. En Tahan, H. (ed.), *Escenas interiores*, VII-XXI. Buenos Aires: INT/Artes del Sur.
- Valenzuela, J. L.** (1985, julio 5). “Afirmación de un teatro”, *El Tribuno*.