

Hacia una posible cartografía histórico-teatral de Río Negro

Agustín Leandro Schmeisser

Question/Cuestión, Nro.80, Vol.3, Abril 2025

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e970>

Hacia una posible cartografía histórico-teatral de Río Negro

Towards a possible historical-theatrical cartography of Río Negro

Agustín Leandro Schmeisser

CONICET-UNRN, IIDyPCa

Argentina

alschmeisser@unrn.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0002-0154-132X>

Resumen

En este trabajo nos proponemos hacer una revisión de algunas contribuciones del Teatro Comparado y de los estudios regionales sobre teatro que logre dar cuenta de las limitaciones que tiene la regionalización de las prácticas escénicas por territorios provinciales. Para ejemplificar esta proposición expondremos casos concretos de micropoéticas en los que los límites políticos asignados a las provincias de la Norpatagonia son impugnados por la praxis y los traslados de ciertos agentes teatrales centrales para esta región, hecho que posibilita su inclusión dentro de un mismo mapa teatral.

Abstract

In this work we propose to make a review of some contributions of Comparative Theater and regional studies on theater that manage to account for the limitations of the regionalization of performing practices by provincial territories. To exemplify this proposition we will expose specific cases of micropoetics in which the political limits assigned to the provinces of North Patagonia are contested by the praxis and transfers of certain central theatrical agents for this region, a fact that makes their inclusion within the same theatrical map possible.

Palabras clave: Teatro; Territorialidad; Creación colectiva; Río Negro

Key words: Theater; Territoriality; Collective creation; Río Negro

Introducción

La historización de la Patagonia como lugar de enunciación poética de las prácticas escénicas del sur argentino conforma –a pesar de los progresos registrados (Tossi, 2023; Álvarez, 2021; Garrido, 2014, 2015, 2016, 2017; Calafati, 2007 y 2011; Atienza y Arpes, 2005; Perea, 2005 y 2007; Battistón y Llahí, 2007)– un área de vacancia dentro de los estudios teatrales de la región. Partiendo de esta falta de sistematización que presenta el teatro de la zona, la escritura del presente trabajo se inscribe en el desarrollo de nuestra actual investigación doctoral acerca de los principales grupos de creación colectiva que han funcionado en el territorio norpatagónico, principalmente en la zona geográfica comprendida por la provincia de Río Negro y, desde allí, en otros espacios reticulares. Como recorte temporal hemos seleccionado el período histórico iniciado en 1983 con el fin de la última dictadura cívico-militar argentina, extendiendo esta fase hasta el año 2015, un corte sincrónico convencional que expresa diversas innovaciones y debates geoculturales: desde el sexagésimo aniversario de la provincialización de Río Negro y su correlativa presentación del proyecto de Ley Provincial de Teatro hasta las transformaciones político-artísticas generadas por efecto de la primera generación de egresados de la recientemente creada Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Río Negro.



Con el propósito de avanzar en este sentido, en un primer momento haremos una sucinta revisión de algunos estudios acerca de la historia como disciplina académica, y el viraje que comenzó a haber desde la concepción positivista hacia las nuevas historiografías, las cuales revelaron la gran incidencia que tuvo la ideología en la construcción del relato histórico hegemónico. A partir de allí, se explica el establecimiento del teatro rioplatense como canon del desarrollo teatral argentino, en desmedro de las sistematizaciones del teatro de las regiones periféricas. Nuestro escrito buscará así resumir el estado actual de la historiografía teatral del territorio comprendido por la provincia de Río Negro, de modo de presentar la base sobre la que nuestra actual indagación se está apoyando para aportar a los estudios teatrales argentinos en general, y de esta región en concreto.

Partiendo de las limitaciones que ofrece la visión de la provincia como criterio único de regionalización del espacio que pretendemos estudiar, nos apoyaremos en los aportes teóricos del Teatro Comparado y de los estudios de regionalización teatral en Argentina para esbozar un mapa teatral más complejo y abarcador que, sin llegar a coincidir plenamente con los precisos límites establecidos para cada provincia argentina, logre dar cuenta de una mayor pluralidad y diversidad sobre el desarrollo de los procesos colectivos de creación escénica en la Patagonia Norte tras la finalización de la última dictadura militar argentina. Nuestra proposición será ejemplificada al exponer, en primer lugar, una serie de casos concretos de micropoéticas en los que el límite político asignado a las provincias de la Norpatagonia es impugnado y desafiado por la praxis y los eventuales traslados de ciertos agentes teatrales centrales de esta región, hecho que posibilita su inclusión dentro de una misma cartografía teatral que no se ajusta a las delimitaciones establecidas administrativamente.

Para complejizar el tratamiento de nuestro objeto de análisis y así aludir la denominación simplista de *teatro rionegrino*, la cual consideramos que ratifica a la provincia como forma dominante de regionalizar los teatros argentinos, recurriremos a la estrategia metodológica desarrollada por el investigador Mauricio Tossi (2023) para tratar como *nodos escénico-regionales* a las tres subregiones en que se divide Río Negro (Zonas Andina, Alto/Medio Valle, Atlántica). De esta manera, propondremos que las tres principales subzonas de esta provincia conforman lo que nombramos provisoriamente como nodos poético-rionegrinos: Nodo escénico Zona Andina, Nodo escénico Zona Valle, Nodo escénico

Zona Atlántica. Establecidos estos tres puntos que trazan la cartografía teatral con la que trabajamos, declararemos el actual corpus de obras dramáticas que tomamos como objetos de análisis estratégicos para estudiar los principales agrupamientos teatrales de creación colectiva en la región norpatagónica.

Sobre el pasaje de la historia a la historiografía

En sus estudios acerca de la historia Álvaro Matute (1997) subraya un elemento que ha significado un giro radical dentro de este campo disciplinar: la cuestión de la ideología y su relación con la escritura científica de la historia. Al respecto, el autor expone que la ideología de un historiador resulta indisociable de la historia que este escribe o reconstruye. Dicho en otras palabras, los supuestos ideológicos que una persona porta a la hora de investigar hechos pretéritos son uno de los principales factores constitutivos de la historia que esta termina reconstruyendo y, en consecuencia, relatando. Por tal motivo, si seguimos esta perspectiva, historia e ideología resultan ser componentes inseparables para el estudio del pasado en cuanto disciplina científico-académica.

Apoyándose en la distinción entre ideas y creencias propuesta por el filósofo José Ortega y Gasset, Matute añade que la ideología no es únicamente la expresa intención de un historiador de sobreponer su interpretación del pasado por sobre otras miradas, sino que también operan en su relato y su lenguaje una serie de elementos de tipo inconsciente que traslucen no sólo sus ideas, sino también sus creencias. Mientras las ideas se tienen, en las creencias se está, dice Matute parafraseando a Ortega y Gasset. Así, podemos afirmar inicialmente que ideas y creencias son las que terminan por conformar la ideología desde la que se parte a la hora de estudiar y narrar hechos pasados.

Dentro de lo que describen como el pasaje a una nueva historiografía, los historiadores Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeno (1995) dan cuenta de este viraje ocurrido en los estudios históricos al detallar el sentido que adquirieron la historiografía y la historia en dos contextos diferentes. Señalan, por un lado, un primer momento correspondiente al siglo XIX «dominado por una concepción que separa y jerarquiza la relación entre historia e historiografía» (p. 245). Durante este período, al auto-observarse la sociedad desde una filosofía de la conciencia, la

forma dominante de pensamiento «se preguntaba por las condiciones de posibilidad del *conocimiento verdadero*» (p. 254). Fuertemente influenciada por la corriente del positivismo, la visión decimonónica comprendía «a la sociedad como un conjunto de entes (sujetos, cosas e ideas) que para ser conocidos basta con observar de manera controlada: bajo las reglas de un *método* para impedir que los prejuicios del investigador la distorsionen» (p. 254).

Zermeño (2015) propone una ampliación de esta última idea al enunciar que «esos discursos e historias se ofrecen como la verdad sin más del pasado, al mismo tiempo en que ocultan sobre todo el modo en que esas “verdades” fueron producidas» (p. 348). En efecto, el mayor sustento de estos primeros relatos sobre la historia se encontraba «en el artificio de mostrar y ocultar a la vez un pedazo de la verdad en la que se sostienen las aseveraciones y representaciones del pasado» (p. 348), es decir, invisibilizando o no reconociendo los preconceptos ideológicos desde los que un sujeto/historiador se posicionó para observar y analizar determinadas fuentes y así elaborar una figuración, en apariencia, objetiva, de los acontecimientos del pasado.

Si en sus comienzos se abogaba por la mayor imparcialidad posible en la reconstrucción y en el estudio de hechos y eventos acontecidos –tratando de eludir y eliminar cualquier rastro de ideología o interpretación subjetiva por parte del historiador–, a la luz de los múltiples cambios experimentados durante el siglo XX la nueva sociedad pasó a basar la observación de sí misma en una filosofía del lenguaje (Mendiola y Zermeño, 1995) que «se pregunta por las condiciones de posibilidad de la *comunicación*» (p. 254). Por tal motivo, este período de la segunda mitad del siglo XX vino a negar el distanciamiento que había entre historia e historiografía, puesto que «no hay historia sin historiografía, entendida ésta no sólo como referida al análisis del mundo de los historiadores, sino también a las *formas* de la reproducción de la sociedad en su conjunto» (p. 245-246).

A diferencia de la concepción del siglo XIX, la autodescripción que surge a partir de la segunda mitad del siglo XX «comprende a la sociedad como un sistema de comunicaciones, es decir, lo específico de la sociedad no son las cosas sino la *producción de sentido*» (p. 254). Lográndose articular la historia con la historiografía, esta última pasó a concebirse más como un enfoque, como «una forma reflexiva de acercarse a la historia, que renuncia a la objetividad imposible del naturalismo historiográfico, y piensa en el problema central de qué es leer el pasado por medio de sus fuentes» (p. 252).

En acuerdo con Zerméño (2015) se podría pensar que actualmente la historia como disciplina académica «está inmersa en un periodo de revisión y transformación de muchas de las categorías de análisis, formas de narrar y periodizar que han dado sustento y estructurado sus formas discursivas construidas principalmente a partir del siglo XIX» (p. 349). Así, la revisión crítica sobre el pasado y las diversas maneras en que éste fue leído y narrado a lo largo del tiempo dieron lugar al surgimiento de nuevas formas complementarias –distintas a los sistemas de conocimiento tradicionalmente legitimados por el positivismo– de investigar, reconstruir y escribir la historia: desde testimonios subjetivos, historia oral, microhistorias, historias regionales, posmemoria, fuentes no tradicionales de conocimiento, entre otras. Retomando lo expresado por Mendiola y Zerméño (1995) esta nueva concepción de la historiografía resultaría ser «una forma de acercarse al pasado que concibe todo resto como documento de cultura» (p. 252). (1)

En suma, tras entender la historia como un relato determinado a partir de la mirada de un historiador influido por una corriente de pensamiento, el enfoque de una *nueva historia* vino a contrarrestar la tradición positivista anterior y comenzó a exponer la gran incidencia que tiene todo el bagaje ideológico y socio-cultural que posee quien estudia y escribe la historia, dando cuenta así del carácter construido que ha tenido durante largo tiempo el relato histórico legitimado socialmente, siempre cimentado sobre una ideología dominante.

Como síntesis de lo desplegado en este primer apartado, nos resulta operativo traer y recuperar los postulados del historiador Michel de Certeau (2006) y su concepto de *operación historiográfica*, pues resume y condensa los principales puntos tratados hasta aquí. Para este autor,

considerar la historia como una operación, sería tratar, de un modo necesariamente limitado, de comprenderla como la relación entre un *lugar* (un reclutamiento, un medio, un oficio, etcétera), varios *procedimientos* de análisis (una disciplina) y la construcción de un *texto* (una literatura). (p. 68)

Desde la articulación entre estos tres elementos de Certeau prueba así que «la operación histórica se refiere a la combinación de un *lugar* social, de *prácticas* científicas y de una *escritura*» (p. 68).

De la historia teatral nacional argentina a una historiografía de los teatros regionales

Partiendo de las nociones antes descritas, en orden de adentrarnos al campo disciplinar que atañe a nuestra investigación, esto es, los estudios teatrales argentinos con perspectiva regional (Tossi, 2023), aludiremos brevemente al modo en el que la historia del teatro nacional comenzó a ser escrita y sistematizada hasta llegar a constituirse sobre una forma canónica.

Al respecto de este último término, Omar Corrado (2004) hace un recorrido de distintas acepciones y definiciones que ha tenido el término *canon* en el arte a lo largo de la historia. En su trabajo, Corrado explica que el canon «está generalmente apoyado en el status[sic] quo, que hace eje en la tradición naturalizada, en la experiencia, en la virtual intemporalidad de los valores estéticos compartidos, en su papel fundante en la cultura y con valor prospectivo» (p. 29), y que, por lo tanto, «señala o sugiere las direcciones que debe seguir la producción posterior» (p. 29). Aunque este autor refiere mayormente a la significación que tiene este vocablo en la literatura y en su particular disciplina de interés, la musicología histórica, aclara que su estudio y las ejemplificaciones que brinda no se limitan al análisis específico de la música, sino que aspira «a que los mismos puedan ser transportados a otras áreas y sean, entonces, también útiles para ellas» (Corrado, 2004: 20), pudiendo así ser extensible su aplicación en otros campos artísticos, como será nuestro caso al hablar de teatro.

Ligado a la idea de progreso «el canon indica la manera en que a través de la historia se cristalizaron valores que identifican a la cultura del grupo que representa, y que la maquinaria interpretativa se ocupa de actualizar, de “mantener su modernidad”» (p. 30), construyendo así «un imaginario de cohesión e identidad, un lugar donde se articulan individualidad y consenso colectivo» (p. 30). De este modo, la legitimación que adquirió el desarrollo histórico de las prácticas teatrales porteñas, generalizadas por sobre la totalidad del teatro argentino, podría explicarse mediante la idea que Bruce McConachie (2010) toma de Kenneth Burke al hablar de una *identificación retórica*, es decir, una construcción posible a través la creación de un nosotros hegemónico. La identificación retórica sería entonces un mecanismo unificador que «lleva a los individuos de un grupo social a aceptar una “orientación”, término que usa Burke para denotar un complejo de sentimientos, valores y cogniciones que corresponde aproximadamente a la visión del mundo propia de una cultura» (p. 69).

Desde esta idea de una legitimación fundada en la apelación a la conciencia de un *nosotros nacional* podemos afirmar que, partiendo de la adopción de un posicionamiento centralista y una mirada hegemónica sobre la ciudad capital argentina, se ha establecido a Buenos Aires como el canon de la totalidad de prácticas teatrales del país. Como consecuencia de ello mencionamos la denominación que persiste en la actualidad en algunas asignaturas de las carreras de Teatro en el nivel superior, las cuales, bajo el nombre genérico de Historia del Teatro Argentino, tienden a relatar una historia que responde mayormente a lo acontecido en la zona rioplatense, reproduciendo así la narrativa hegemónica y dominante sobre la que se reconstruyó y relató el desarrollo histórico del teatro en territorio nacional.

Uno de los exponentes de mayor trascendencia en la historización del teatro argentino ha sido el investigador Osvaldo Pellettieri, quien a lo largo de su extensa y profusa labor logra una potente y exhaustiva organización y periodización del *sistema teatral argentino*, nombre que da a este objeto de estudio a lo largo de sus diferentes escritos dedicados a la escena nacional a partir de su teoría de los sistemas teatrales. En su propuesta de historización del teatro argentino, Pellettieri (2005) distingue tres momentos historiográficos: una primera fase comprendida por los tres primeros decenios del siglo XX (a la que denomina *impresionista*); un segundo período *historicista*, ubicado en los años cuarenta; y por último, una etapa iniciada en la década de los noventa a la que nombra como *neohistoricista*. Dentro de esta última etapa, Pellettieri junto a la labor realizada con los investigadores del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) publica sus dos volúmenes de *Historia del teatro argentino en las provincias* (2005 y 2007). Ya en la introducción del primero de estos tomos, Pellettieri pone de manifiesto su intención de descentralizar los estudios teatrales argentinos al enunciar

Los investigadores que nos reuníamos para redactar las bases de la futura investigación pensamos fundamentalmente en concretar el comienzo de un trabajo que abarcara el devenir del teatro en todo el país, que integrara, con sus adversidades, el teatro argentino lo más ampliamente que nos fuera posible. (Pellettieri, 2005: 21-22)

En consonancia con esta mirada, el investigador teatral Mauricio Tossi (2019a) da cuenta de la referida situación problemática de preeminencia del teatro capitalino por sobre el resto de las producciones teatrales del país cuando expone que

desde sus primeros programas a comienzos del siglo xx, la historia del teatro “nacional” ha omitido un estudio exhaustivo sobre la ‘regionalización’, al instituir —en un alto porcentaje de investigaciones— una epistemología símil o, en el peor de los casos, al instaurar un silenciamiento sistemático de las prácticas escénicas no centrales. (Tossi, 2019a: 46)

Si seguimos a Tossi en sus estudios acerca de la regionalización del teatro en las zonas periféricas de Argentina, la epistemología símil⁽²⁾ con la que fueron tratados estos teatros no centrales actuó de manera metonímica al designar como *teatro argentino* de manera casi exclusiva a lo acontecido en la ciudad de Buenos Aires, hecho que llevó a los teatros regionales a ser entendidos, en términos de Juan Villegas (2005), como discursos teatrales historiográficos marginales o subyugados, dejando entrever así las tradiciones selectivas (Williams, 2000) que operaron durante la escritura de la historia del teatro argentino, y de cómo esta concepción se siguió reproduciendo a lo largo del tiempo hasta la actualidad.

La ideología dominante desde la que comenzó a escribirse la historia del teatro argentino se enunció a partir de ideologemas (Cf. Tossi, 2023) ⁽³⁾ como teatro del interior, teatro de provincias, o utilizando el gentilicio correspondiente a la provincia dentro de la que se circunscribe (teatro neuquino, teatro salteño, teatro pampeano, etc.) ⁽⁴⁾. Consideramos que esta serie de ideologemas refuerza el preponderante carácter ideológico que poseen estas primeras concepciones sobre las producciones teatrales acontecidas en lugares distintos al centro argentino.

Transitada esta instancia inicial de reflexiones generales sobre la historia y la historiografía, particularizando en la historización del teatro ocurrido en Argentina -la cual, como vimos, presenta incluso hasta la actualidad una fuerte jerarquización de las prácticas teatrales acontecidas en la capital nacional-, en orden de avanzar con nuestro trabajo procederemos ahora a abordar algunas nociones de territorio y sus posibles vínculos con los estudios teatrales, para más adelante enfocarnos en la zona geográfica que atañe a nuestra

investigación, en donde avanzaremos en la problematización que existe sobre el criterio de regionalización que sido utilizado para su estudio.

En el prefacio a la reedición de su libro *Al margen de Europa*, el historiador Dipesh Chakrabarty (2008) basándose en su experiencia de vida en India y en su desplazamiento –tanto físico como metafórico, como él mismo refiere– durante su profesionalización como historiador logra formular uno de los postulados fundamentales de este escrito: la idea de *provincializar Europa*. Con esta propuesta, Chakrabarty pone en evidencia el carácter construido de los paradigmas europeos y su configuración en las ciencias sociales como modelos universales de análisis, hecho que llevó a desestimar o ignorar la influencia que poseen las condiciones particulares de los diferentes territorios concebidos desde su singularidad. Puesto que estos cánones hegemónicos surgieron «de tradiciones intelectuales e históricas muy particulares» (p. 20), este tipo de pensamiento deriva de una cultura y una experiencia específica que obstruye su validación como modelo absoluto de análisis, logrando así evidenciar las limitaciones que tienen estos marcos teórico-conceptuales y los desajustes que presentan al momento de intentar aplicarlos en el estudio de diferentes territorios y contextos.

Trasladar estas reflexiones del historiador bengalí al terreno de las artes escénicas, nos lleva casi de inmediato a ponerlas en diálogo con los postulados teóricos del investigador teatral Jorge Dubatti. De manera análoga a lo que plantea Chakrabarty con su provincialización de Europa, Dubatti (2011) propone pensar el análisis comparado de los fenómenos teatrales considerándolos desde su *territorialidad*, esto es, concebir al teatro «en contextos geográfico-histórico-culturales singulares» (p. 111). Dicho análisis comparado de las diferentes poéticas teatrales «otorga relevancia al pensamiento teatral producido en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto)» (Dubatti, 2018: 9).

La idea de *provincializar Europa* comparte con el Teatro Comparado el propósito de estudiar determinados fenómenos (socio-políticos en el caso de Chakrabarty, poéticos en Dubatti) de manera territorializada, reconociendo la historia y el contexto en el que se produjeron determinadas tradiciones de pensamiento que lograron afianzarse como modelos universales. Este nuevo enfoque propone un análisis y estudio de las poéticas teatrales regionales desde

las propias y específicas condiciones de producción de cada micropoética teatral, a la vez que permite «el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente» (p. 9). En virtud de ello, se propone explicar estos entes teatrales y su vinculación con cuestiones identitarias y territoriales, en lugar de tratar de intentar indagar cómo se comportan estos fenómenos artísticos a la luz de modelos hegemónicos de análisis producidos en contextos histórico-geográficos diametralmente ajenos.

El modelo de estudio del Teatro Comparado, por supuesto, no niega la posibilidad de utilizar categorías conceptuales surgidas en territorio europeo y tomarlas como un marco de referencia, tal como señala Dubatti al exponer la necesidad de «estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, de conjunto –ojalá alguna vez planetarias–, que sólo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular, del análisis territorial» (p. 9). En consecuencia, uno de nuestros principales desafíos en el estudio y la investigación de las prácticas teatrales rionegrinas es poder dar cuenta -desde una mirada situada y territorializada- de los procesos sociales en los que se originó la tan variada productividad artística de la zona, y de cómo dialogaron estos intertextos histórico-políticos con cada micropoética teatral.

Hacia una cartografía teatral “rionegrina”

En una revisión histórico-geográfica de Río Negro, la investigadora Susana Bandieri (2021) caracteriza inicialmente a esta provincia por su abundancia de recursos naturales y por ser una sociedad muy diversa pero que, incluso hasta la actualidad, «sigue mostrando importantes desarticulaciones y un serio problema de comunicaciones» (p. 23). En adición a esta fragmentación socio-espacial que observa la autora, destaca que este territorio posee «características especiales que la diferencian de la mayor parte de las provincias argentinas y aún de las patagónicas» (p. 23), esto último debido a que, mientras «la mayor parte de ellas posee un único centro político y económico donde se ubica, generalmente, la capital provincial» (p. 23), en Río Negro se han desarrollado «una serie de subregiones con sus respectivos centros urbanos dominantes, con cierta autonomía relativa y relaciones diferenciadas con el poder político provincial, nacional e, incluso, internacional» (p. 23).

Para ahondar en esta última idea, el historiador Silvio Winderbaum (2006) plantea la hipótesis de que dicha desarticulación territorial y productiva responde, casi contradictoriamente, a una *matriz organizativa* conformada principalmente por el gran aprovechamiento económico que hubo por parte de diferentes sectores capitalistas, nacionales y extranjeros, a lo largo de distintas temporalidades, y por las ineficaces acciones del Estado que la mayoría de las veces terminaron por favorecer y ser funcionales a las necesidades de estos sectores concentrados.

Es por esto que, pese a recientes proyectos de integración regional impulsados desde organismos estatales, los cuales no llegaron a concretarse de manera exitosa, continúa en vigencia la sensación de esta disgregación territorial organizada que, como mencionamos, encuentra su fundamento en los diversos procesos histórico-políticos que sucedieron diacrónicamente en este territorio y que afectaron «de una u otra manera, las posibilidades de surgimiento y consolidación de las condiciones económicas y sociales» (Bandieri, 2021: 27) de esta provincia. No obstante, resulta pertinente agregar que, mientras estas lecturas de tipo histórico-política entienden esta realidad de la provincia como una desarticulación territorial, desde lo artístico esta misma situación puede ser comprendida como una zona reticular dinámica que genera una rica y abundante productividad cultural a través de las diversas redes, puentes e intercambios que se despliegan en la región.

Concebida desde sus inicios como parte de los Territorios Nacionales del sur argentino ocupados militarmente en la década de 1880 –a través de la mal llamada Campaña del Desierto–, más de medio siglo después se le dio entidad de provincia al territorio conocido como Río Negro mediante la promulgación de la ley N° 14.408, comúnmente conocida como Ley de Provincialización de los Territorios Nacionales.⁽⁵⁾ Esta gran división territorial de Argentina en estados provinciales ha tenido una profunda y significativa incidencia en los estudios histórico-teatrales nacionales, de modo que la categoría analítica de provincia se ha establecido durante largo tiempo hasta el presente como el principal criterio de regionalización del acontecer teatral de las zonas periféricas del país. Sin embargo, como han mostrado los estudios teatrales más recientes –notablemente afianzados a partir de la finalización de la última dictadura cívico-militar argentina–, esta forma de entender el territorio nacional ha llevado a «homogeneizar» (Tossi, 2023: 41-44) la totalidad de producciones escénicas no centrales bajo cuestionadas catalogaciones, tales como teatro del interior, teatro de provincia, o

el uso del gentilicio correspondiente a cada jurisdicción provincial –teatro rionegrino, en el caso que tratamos en este trabajo–.

Como vimos, pensar las provincias o el interior como un todo uniforme y sin distinciones obsta el análisis en profundidad de las particularidades poéticas que presentan las distintas regiones teatrales periféricas consideradas en su territorialidad. Si en cambio partimos desde un posicionamiento que asume la complejidad que suponen «los fenómenos diferenciales “dentro” de los teatros nacionales, cuya formulación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional» (Dubatti, 2011: 104-105), sería impreciso hablar, entonces, de la existencia de un único teatro argentino, puesto que «dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro» (p. 105) que impiden concebir a las prácticas escénicas nacionales como un todo unificado u homogéneo y, en consecuencia, coexiste una pluralidad de teatros regionales, cada uno con sus singularidades socio-históricas y estético-productivas.

Para dar respuesta a este importante obstáculo epistemológico que presenta la regionalización por provincias para el estudio de los teatros argentinos, Tossi (2015a) propone «pensar las territorialidades regionales particulares como “centros” de prácticas y textualidades diferenciales» (p. 33), lo cual permitiría «conocer y redefinir redes intelectuales invisibilizadas en dichas zonas y, a su vez, localizar y comprender estrategias de legitimación propias o intrínsecas, independientemente de la consabida “nacionalización de lo regional” como un reduccionismo de la “internacionalización de lo nacional”» (p. 33).

Basándose en las investigaciones del geógrafo Gómez Lende (2011), Tossi (2019a; 2019b; 2023) define el concepto de región como «el orden espacial que le corresponde a un determinado y provisorio orden temporal», que «surge de un híbrido proceso de construcción, destrucción y reconstrucción de diferencias y jerarquías territoriales, y también de la puesta en diálogo de segmentos y nodos de producción específicos, líneas o redes de circulación y zonas reticulares». En esta misma línea de pensamiento, la regionalización es descrita por Tossi a partir de las ideas del geógrafo Rogério Haesbaert (2010) como un proceso dinámico que deja de lado la visión de la regionalización como un *hecho*, para pasar a concebirla como un *artefacto*, es decir, «un constructo teórico-analítico y político que se opone a la noción de

regionalización como un *factum* ontológicamente definido y evidente» (Tossi, 2019a: 52; 2023: 35).

Al adentrarnos en la región específica que contempla nuestra investigación, de acuerdo con Tossi (2014) observamos que las creaciones escénicas de la Patagonia desafían los modelos historiográficos desarrollados en otras regiones del país. Por consiguiente, como posibilidad de asumir y afrontar la complejidad que suponen estos desajustes este autor propone inquirir la relación que existe entre las territorialidades administrativas y las territorialidades histórico-teatrales, debido a que las divisiones jurídicas establecidas para las provincias sureñas no expresan –actualmente– la productividad de sus redes estético-intelectuales, ya que actualmente se han vulnerado viejas fronteras y, al mismo tiempo, se han creado nuevos límites.

En el marco de esta situación, como vía para geolocalizar los múltiples entes poético-teatrales de la región en estudio retomamos las ideas que expone Dubatti (2011) al declarar que el pensamiento territorial sobre los acontecimientos teatrales tiende a la elaboración de una «*cartografía teatral*, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro» (p. 108), los cuales no se superponen con los límites precisos de los mapas de la geografía política, sino que son capaces de exceder estas demarcaciones territoriales y así dar cuenta de la complejidad y diversidad de la praxis teatral de una región determinada.

En orden de bosquejar un mapeo del teatro de la Patagonia Norte, en primera instancia nos apoyaremos en la cartografía teatral que ha elaborado Tossi (2014, 2015b) para sus estudios sobre la producción dramática de la región rionegrina, la cual diseña mediante el establecimiento de tres mapas de extensión que se corresponden con las principales zonas o subregiones en las que se divide convencionalmente a esta provincia: Zona Andina, Zona del Alto Valle/Valle Medio, y Zona Atlántica. Al respecto, el citado investigador aclara que la configuración de estos mapas de extensión no niega la relativa autonomía de la producción escénica en las principales localidades de la provincia, sino que, «por el contrario, su intención es dar cuenta de las redes estético-intelectuales activas entre sí y de las fronteras internas que operaron (y quizás, aún operan) en la región rionegrina» (Tossi, 2014; 2015b: 17).

Consecuentemente, para el trazado de una nueva cartografía teatral que sea funcional a nuestra actual indagación, si extrapolamos la teorización alcanzada por Tossi (2019a; 2019b;

2023) en sus indagaciones sobre los teatros regionales argentinos y la adaptamos a nuestros intereses investigativos en este trabajo –entre ellos, la elusión de «la “adjetivación gentilicia” asignada por la tradición homogeneizadora nacionalista» (Tossi, 2019b: 8) como única forma de nombrar y, en consecuencia, cartografiar el teatro de la Norpatagonia, procederemos a pensar y a tratar a las tres principales subregiones rionegrinas como *nodos escénico-regionales*, es decir, como «campos de fuerzas materiales y poéticas que conectan territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas reticulares, puentes o núcleos de producción comunicantes entre localizaciones fronterizas, estas últimas, independientemente de su contigüidad o proximidad geofísica» (Tossi, 2023: 21). En adición a esta definición, Tossi añade que

Por su capacidad para interrelacionar distintos órdenes espaciales y temporales, los nodos dramático-regionales aportan a la dislocación y relocalización de los saberes geoculturales e intentan disuadir a las epistemologías similares, mediante la configuración de un locus o régimen cartográfico diferencial que explique la cohesión y articulación entre lo global y lo fragmentado, como también otorga primacía a las relaciones estéticas e intersubjetivas, dinámicas y provisionales, de los agentes históricos que habitan en esas territorialidades. (p. 21)

En estos centros teatrales o puntos nodales localizados en se concentra la actividad teatral de la provincia y desde ellos irradia o se extiende la zona de influencia de los principales agentes teatrales, permitiendo establecer y dar cuenta de una región teatral más amplia, compleja y abarcadora que el espacio marcado por los límites administrativos asignados a las provincias y a las regiones de Argentina. Así, a través de la identificación de casos puntuales de teatristas patagónicos que han desarrollado puestas escénicas por fuera de Río Negro –logrando desafiar y trascender los rígidos y terminantes límites político-administrativos que propone la demarcación territorial provincial–, diseñaremos este nuevo mapa teatral que logra desarticular o desarmar «la contigüidad o vecindad territorial como parámetro o condición *sine qua non*» (Gómez Lende, 2011: 84) para el establecimiento de una determinada regionalidad.

Esta nueva visión territorial sobre el teatro de la Norpatagonia nos permitirá incorporar a nuestro estudio determinadas producciones teatrales acontecidas en ciudades que, pese a no pertenecer administrativamente a la Patagonia o, incluso, a la provincia de Río Negro, sí tienen

estrechos vínculos artísticos con la territorialidad escénica problematizada, o bien guardan una relación histórico-identitaria con la conformación de esta región. Sobre esto último, nos referimos principalmente a la localidad bonaerense de Bahía Blanca, la cual, además de haber sido el lugar de representación de recientes puestas teatrales de importantes directores radicados en la Norpatagonia, ha tenido una fuerte carga en el imaginario social de esta región desde finales del siglo XIX.

La inscripción de Bahía Blanca a esta cartografía teatral que nos proponemos trazar se sustenta a partir de los escritos de las historiadoras Agesta, López Pascual y Vidal (2018), quienes en sus análisis de la dimensión cultural bahiense recuperan y ponen de relieve una frase clave que conecta la historia de esta ciudad con el imaginario de la Patagonia: la denominación de Bahía Blanca como *puerta y puerto del sur argentino*, una locución «heredera de nociones difundidas hacia fines del siglo XIX» (p. 235) durante el planeamiento económico y administrativo de la Patagonia, y que «sintetizaba las aspiraciones de control de la circulación -de personas, de bienes y de ideas- desde el exterior hacia el interior de un área de la que se consideraba el centro por “derecho natural”» (López Pascual, 2016: 300).

Por lo previamente expuesto, hemos identificado ciertas obras teatrales que, pese a haber ocurrido en territorios externos a la delimitación provincial de Río Negro, añadimos a nuestros análisis dado que fueron trabajos realizados por importantes hacedores teatrales de alguna (o algunas) de las tres subregiones rionegrinas teatrales diseñadas como *nodos poéticos* en nuestra investigación (6). En este aspecto, hemos hallado dos tipos de formas en las que estas producciones escénico-teatrales trascienden los límites administrativos de Río Negro, interpelando a la provincia como parámetro dominante de regionalización de los teatros argentinos al visibilizar nuevas escenificaciones extraprovinciales que responden a un mismo *locus* de enunciación:

I) Por contigüidad o proximidad geográfica

II) Por irradiación o extensión desde las tres principales subzonas rionegrinas

I) En el primer caso encontramos fenómenos teatrales que, por cercanía o vecindad geográfica, responden a un mismo *locus* de enunciación territorial (Tossi, 2019a; 2019b). En la zona Andina de Río Negro, por ejemplo, podemos mencionar el conocido caso de la Comarca Andina del

paralelo 42°S, conformada principalmente por los intercambios teatrales que hay entre la ciudad rionegrina de El Bolsón y la localidad chubutense de Lago Puelo. De manera análoga a esta subregión, la zona Atlántica de Río Negro presenta un estrecho vínculo teatral por proximidad en la Comarca conformada por las ciudades de Viedma (Río Negro) y Carmen de Patagones (Buenos Aires). En último lugar de esta primera situación de intermediación espacial, debemos mencionar el caso del Valle rionegrino, marcado por la significativa retroalimentación artística que existe entre la localidad de Cipolletti y la ciudad de Neuquén, capital de la provincia homónima.

II) En la segunda situación planteada, encontramos producciones teatrales que irradian desde las principales subregiones rionegrinas a través de la labor escénica de agentes teatrales centrales, quienes con sus diferentes traslados y relocalizaciones periódicas proponen nuevos mapas de extensión que sobrepasan los límites provinciales. Así, tomando nuevamente la sub-regionalización utilizada, desde la zona Andina de Río Negro podemos nombrar algunos trabajos como director que el teatrista Julio Benítez, radicado en la ciudad rionegrina de Bariloche, realizó en la localidad chubutense de Esquel (en 2009 con la obra *El Genio del basural*, junto al grupo de Teatro de Títeres El guante; y en 2011 con *Pas de deux* –adaptación del texto *Paso de dos*, de Eduardo Pavlovsky–, que fue realizada junto a los actores Graciela Castro y Hernán Varela.)

En la subregión del Valle, mencionamos algunos montajes teatrales que el grupo neuquino Río Vivo realizó a partir de textos dramáticos escritos por el dramaturgo Alejandro Finzi, las cuales fueron estrenadas en diferentes localidades del interior de la provincia de Neuquén. Por otro lado, destacamos la labor realizada en 1997 por el teatrista Víctor Mayol junto al grupo Metateatro en la ciudad chubutense de Trelew, con la dirección de las puestas *Tres mañanas* (escrita por Mario Cura) y *Cabareteras* (de Jorge Palan). Del mismo modo resaltamos sus trabajos en Bahía Blanca con la conformación del elenco Nuevodrama y la dirección de las obras *América Paraíso* (1992)(7) y *Trenes* (1993).

En relación con esta última localidad nombrada, desde la zona Atlántica de Río Negro destacamos la labor realizada en Bahía Blanca por el director Humberto “Coco” Martínez con la fundación y creación en el año 2000 del grupo de teatro El Aguante, un espacio formativo al

que se acercaron varios adolescentes y jóvenes interesados en la práctica y el aprendizaje del Teatro.

Por lo antedicho, proponemos que las tres principales subzonas de Río Negro (Andina, Alto/Medio Valle, Atlántica) conforman lo que nombramos como *nodos poético-rionegrinos*: Nodo escénico Zona Andina, Nodo escénico Zona Valle, Nodo escénico Zona Atlántica. Desde las diferentes formas en las que la división provincial es vulnerada, y a partir de estos tres “nodos poético-rionegrinos” que hemos determinado para bosquejar una cartografía teatral alterna a la división provincial, presentaremos el corpus de obras dramáticas que estamos considerando como unidades estratégicas de análisis para el estudio de la territorialización de la creación colectiva en la Norpatagonia:

- A)** Nodo escénico Zona Andina: formado por las ciudades de Bariloche, El Bolsón (Río Negro) y Lago Puelo (Chubut).

Los casos de micropoéticas a analizar son: *¿El Pan o la Vida?* (2005); *No está loco quien pelea* (2012); *Es tiempo de amar* (2013); *Ensayo ruso, compendio de inquietudes* (2015).

- B)** Nodo escénico Zona del Alto Valle: constituido por las localidades de General Roca, Cipolletti, Villa Regina, Luis Beltrán (Río Negro) y Neuquén (Neuquén).

Las obras que analizamos son: *Albatri* (1991); *Cháneton* (1994); *Bairoletto y Germinal* (1996); *La niña invisible* (1996); *Cantata de Santa María de Iquique* (1997); *Cachuzo y Ferrolo* (1999); *U-27: tragedia radial* (2001); *Pata de fierro* (2004); *El campocómico* (2005); *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco* (2010); *Al pie de la teta* (2013).

- C)** Nodo escénico Zona Atlántica, formado por las ciudades de Luis Beltrán, General Conesa(8), San Antonio Oeste, Las Grutas, Viedma (Río Negro) y Carmen de Patagones (Buenos Aires).

El corpus de micropoéticas de análisis serán las obras: *¡Progreso señores!...* *¿Progreso?* (1985-1988); *Viaje 4144* (1988); *Alma de maíz* (1991); *Amares* (1993); *Dibaxu* (1998/2008).

Ideas finales

Las asimetrías y disparidades con las que fue concebida, reconstruida y relatada la historia del teatro en Argentina desde sus comienzos, han dejado grandes y profundos vacíos en la sistematización de la escena de la Patagonia. Con el propósito de llenar estas áreas de vacancia, en este trabajo, desprendido de nuestra investigación doctoral, hemos podido problematizar ciertas cuestiones respecto de la escritura de la historia como campo de conocimiento científico, y algunos temas referidos al análisis territorial de las prácticas escénico-artísticas de nuestro país.

Desde la revisión de los avances ofrecidos por las disciplinas del Teatro Comparado y los estudios regionales sobre los teatros argentinos, pudimos bosquejar las bases nocionales y metodológicas para el diseño de una cartografía teatral alternativa que, en correlación con el diagnóstico disciplinar realizado, promueve una operación historiográfica alternativa sobre las prácticas y discursos teatrales en la Patagonia Norte.

En este aspecto, al haber determinado a las tres principales subzonas de Río Negro como nodos o puntos de irradiación y/o de concentración de la actividad teatral, logramos exponer determinados casos de micropoéticas que, relativizando la relación de contigüidad como parámetro dominante para la conformación de una determinada regionalidad, logran trazar y proponer una nueva cartografía teatral, más compleja, dinámica y acorde a la realidad escénica de esta zona. La casuística provisoria presentada al final no pretendió ser exhaustiva ni definitoria, sino que, por el contrario, nos ha servido para dar cuenta de un conjunto de micropoéticas que existen en la región norpatagónica por fuera de los límites de la provincia de Río Negro, y resultará extensiva para la identificación de nuevos entes poéticos o grupos teatrales que rebasan los lindes político-administrativos establecidos para cada jurisdicción provincial de la Norpatagonia.

Referencias bibliográficas

- Agesta, M.; López Pascual, J.; Vidal, A. (2018). "Bahía Blanca en su dimensión cultural".
Cernadas, M. y Marcilese, J. (Comps.) *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca: Ediuns, pp. 207-271.

- Álvarez, M. (2022), *Prácticas escénicas mapuche contemporáneas: poéticas de aboriginalidad en disputa* [Tesis de doctorado publicada], Universidad Nacional de Córdoba.
<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/26389>
- Bandieri, S. (2021). "Una provincia con realidades socioeconómicas diversas", en Bandieri, S.; Méndez, L.; Piantoni, G.; Pierucci, L.; Morales, M. *Río Negro. Los caminos de la historia. Tomo I*. Neuquén: Pido la Palabra, pp. 17-34.
- Battistón, D. y Llahí, S. (2005). "La Pampa, período 1896-1950", en Pellettieri, O. (Comp.). *Historia del teatro argentino en las provincias, Volumen I*. Buenos Aires: Galerna, pp. 199-235.
- Calafati, O. (2007). "Neuquén (1884-1985). Pellettieri, O. (Comp.), *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II*. Buenos Aires: Galerna, pp. 297-346.
- _____. (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.
- Chakrabarty, D. (2008). "La provincialización de Europa en los tiempos de la globalización. (Prefacio a la edición de 2007)". *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Barcelona: Tusquets Editores. pp. 15-28.
- Corrado, O. (2004). "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". *Revista Argentina de Musicología*, Número 5-6, Buenos Aires, 2004-2005, pp. 17-44.
<https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/183/176>
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.
- _____. (2018). "Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad". *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 9 (14), Universidad Veracruzana, pp. 4-29. <https://doi.org/10.25009/it.v9i14.2564>
- Garrido, M. (Dir.) (2014). *La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas. En homenaje a Víctor Mayol (1948-2007)*. Neuquén: Educo.

- _____. (Comp. y Ed.) (2015). *La dramaturgia de Neuquén sin fronteras: en homenaje a Alejandro Finzi*. Neuquén: Educo.
- _____. (Comp. y Ed.) (2016). *La dramaturgia de Neuquén entre el coraje y las garras: en homenaje a Raúl Toscani*. Neuquén: Educo.
- _____. (Comp. y Ed.) (2017). *La dramaturgia de Neuquén. Un ciclo pródigo (En homenaje a Cecilia Arcucci)*. Neuquén: Educo.
- Gómez Lende, S. (2011). "Región y regionalización. Su teoría y su método. El nuevo orden espacial del territorio argentino". *Tiempo y Espacio*, 26, pp. 83-122.
- Griskan, L. (2011). "La palabra y la tierra en *América-Paraíso* de José Rubén Pupko. En Nicolás Luis Fabiani (Comp.) *Actas de las XIV Jornadas Marplatenses y Argentinas de Teatro e Identidad: estética y poéticas de la fiesta*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 157-164.
- Hasbaert, R. (2010). "Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas". *Revista Antares. Letras e Humanidades*, núm. 3. <http://www.uca.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/416/361>.
- López Pascual, J. (2016). "¿'Puerta y puerto del sur argentino'? Matices y debates en la representación de Bahía Blanca (Argentina) en su contexto regional a mediados del siglo XX". *Historiolo. Revista de Historia Regional y Local* Vol. 8, No. 15, pp. 270-308. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/47826>
- Matute, Á. (1997). "La historia como ideología". *Boletín de Enlaces y Difusión de la Coordinación de Humanidades*. Año III, núm. 22, pp. 12 - 17. México, junio de 1997.
- McConachie, B. (2010). "El uso del concepto de hegemonía cultural en la historia del teatro", en Postlewait, T. y McConachie, B. A. (Eds.) *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre historiografía de la escenificación*. Traducción al español de Ponce, D., México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Mellado, L. (Comp.) (2019). *La Patagonia habitada: Experiencias, identidades y memorias en los imaginarios artísticos del sur argentino*. Viedma: Editorial UNRN.

Mendiola, A. y Zermeño, G. (1995). "De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica". *Historia y grafía*, núm. 4, pp. 225-251. México: Universidad Iberoamericana.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

Pellettieri, O. (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol I*. Buenos Aires: Galerna.

_____. (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II*. Buenos Aires: Galerna.

Perea, C. (2005). "Chubut. Comodoro Rivadavia (1920-1953)", en Pellettieri, O. (Comp.), *Historia del teatro argentino en las provincias, Volumen I*. Buenos Aires: Galerna, pp. 105-120.

_____. (2007). "Chubut, Trelew y Rawson (1960-1972)", en Pellettieri, O. (Comp.), *Historia del teatro argentino en las provincias, Volumen II*. Buenos Aires: Galerna, pp. 113-136.

Tossi, M. (2014). "Aproximaciones a la dramaturgia rionegrina (1984-1989): revisita a la estética 'salvaje'". *Palos y piedras* (21). Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini; *Palos y Piedras*. Revista del Centro Cultural de la Cooperación; 8; 21; 1-21.

_____. (2015a). "Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas". *Mitologías hoy*, Vol. 11, 25-42. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.226>

_____. (2015b). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura (1983-2015)*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro. Disponible en http://rid.unrn.edu.ar:8080/bitstream/20.500.12049/63/1/Antologia_de_teatro_rionegrino_UNRN_web2.pdf

_____. (2019a). "Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino". *Perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica* Vol. 10, n° 20, pp. 45-65. DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.03>

_____. (2019b). "Las condiciones de posibilidad del teatro argentino interregional como objeto de estudio". *Question*, Vol. 1, N° 62, abril-junio 2019. DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e154>

_____. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Biblos.

Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

Williams, R. (2000) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Winderbaum, S. (2006). "Río Negro: una fragmentación social... perfectamente organizada". Bandieri, Susana, Blanco, Graciela y Varela, Gladys, Dirs., *Hecho en Patagonia: la historia en perspectiva regional*. Neuquén: Educo, pp. 346-379.

Zermeño Padilla, G. (2015). "¿Cómo reescribir la historia de la historiografía? Prolegómenos para una historia de la verdad en la historia". *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 8, n. 17, Ouro Preto, abril de 2015, pp. 347-361. DOI: 10.15848/hh.v0i17.717

Notas

1 Destacamos esta última idea ya que refuerza la relevancia del estudio histórico del pasado mediante el análisis del teatro y de las prácticas escénicas acontecidos en el pasado reciente. A su vez, tiene proximidad con la idea de la "arqueología del saber teatral" que plantea Patrice Pavis (2000), mediante la cual es posible hacer una reconstrucción en segundo grado de un hecho teatral efímero a partir de los rastros materiales o vestigios que quedan tras haber acontecido.

2 En palabras textuales del autor, una epistemología similar hace referencia a los «esquemas gnoseológicos elaborados y contrastados en específicas dimensiones geoculturales que, sin la desobediencia conceptual necesaria ni el establecimiento de una lógica diferencial que

garantice el reconocimiento de lo 'otro', se convierten en modelos de pensamiento miméticos, destinados a la formalización de objetos de estudios homogéneos o simétricos» (p. 46).

3 Paralelamente a las investigaciones de Tossi (2023), retomamos las ideas de Matute (1997) al identificar y catalogar las ideologías como ideologemas, esto es, como sistemas de creencias formulados mediante «enunciados que expresan con pocas palabras sus contenidos esenciales».

4 Estas discusiones, relacionadas con la ponderación teórica de los gentilicios, también ha sido abordada en los estudios literarios de la región Patagonia, véase: Mellado (2019).

5 Este proyecto legislativo sancionado en el año 1955 implicó además la provincialización de los territorios nacionales de Formosa y Neuquén, sumada a la creación de las provincias patagónicas de Chubut y Santa Cruz.

6 Es pertinente aclarar que para la elaboración de las cronologías de producciones dramatúrgicas norpatagónicas que estamos realizando para nuestro estudio, consideramos la localidad en la que tuvo lugar el estreno o primera presentación de cada una de las obras que componen estos listados, entendiendo al público como uno de los componentes fundantes del hecho teatral, y que es necesario para la concreción de una primera dramaturgia escénica sobre la cual pueden realizarse modificaciones o reescrituras *a posteriori*.

7 Para un análisis detallado de la recepción de esta obra, sugerimos la lectura de la ponencia de Griskan, 2011. Dado que este montaje fue realizado en concordancia con el quingentésimo aniversario de la conquista española en América, el tratamiento temático de esta pieza suscitó grandes y profundas críticas desde los espectadores y los medios periodísticos, al exponer una visión de los hechos contraria a la opinión pública dominante.

8 Al igual que en los estudios de Tossi, (2014 y 2015b) aclaramos que, si bien las ciudades de Luis Beltrán y General Conesa pertenecen administrativamente a la región del Valle medio de Río Negro, decidimos incluir estas producciones en el nodo correspondiente a la Zona Atlántica, por tratarse de una subregión con la que Hugo Aristimuño y Lina Destéfanis, directores de algunos de los espectáculos que estudiaremos, han mantenido un estrecho vínculo con esta zona (principalmente con la ciudad de Viedma) durante la elaboración de estos montajes.