



Vol. 10, No. 1, Fall 2012, 472-497  
[www.ncsu.edu/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/acontracorriente)

## **“Emergentes” de la religiosidad popular en el teatro contemporáneo del Noroeste Argentino**

**Mauricio Tossi**

Universidad Nacional de Río Negro / CONICET

*Introducción: delimitación del problema y objetivos generales*

Los estudios sobre el teatro latinoamericano en general—y el argentino en particular—han logrado en las últimas décadas un desarrollo notable. Esto último, al reorganizar fases históricas y periodizaciones, al componer nuevos y rigurosos marcos teóricos, como así también, al asumir debates estéticos e ideológicos con fundamentos político-culturales que dan cuenta de los altos índices de productividad social de los artefactos escénicos.

En el eco de estos avances disciplinares, surgen otros desafíos teóricos y metodológicos: la reflexión crítica sobre aquellos modelos generales al reconocer y delimitar zonas geo-estéticas distintas y desiguales, con el propósito de superar los reduccionismos y de asumir la complejidad de los fenómenos que se intentan comprender. Para prosperar en este sentido, es importante profundizar en estudios exhaustivos sobre los campos de producción teatral “regionales” dentro de las lógicas históricas de cada país, con el fin de examinar sus modos de creación y sus posicionamientos específicos acordes a redes sociales

diferenciables, así como sus vinculaciones con los centros intelectuales dominantes.

Por consiguiente, en el presente artículo, nos proponemos aportar al estudio de las escenas regionales/no centrales con una investigación sobre las dramaturgias del Noroeste Argentino (NOA), reconociendo y analizando sus “emergentes” estéticos con bases en la religiosidad popular que, en los últimos años, han operado como modos específicos de apropiación en el teatro de la postdictadura. De este modo, nos preguntamos: ¿Cuál es el vínculo estético entre las ceremonias de la religiosidad popular y las actuales producciones escénicas profesionales de la región? ¿Bajo qué procedimientos se evidencian estos modos o formas de emergencia? ¿Qué implicancias sociopolíticas tienen estas elecciones poéticas? Para dar respuesta a estos interrogantes y alcanzar nuestros objetivos, tomaremos como bases metodológicas premisas de la sociología de la cultura y la hermenéutica literaria-teatral.

*El NOA como región o territorialidad estética: aproximaciones al estado actual del tema*

El Noroeste Argentino es una de las regiones históricas conformadas después de la declaración de la independencia en el año 1816, y que surge de parcelar los antiguos mapas andinos del *tucma* o zona tucumanense. Posteriormente, en el marco de la llamada Conquista del Desierto desplegada por el General Julio A. Roca a fines del siglo XIX, se estableció una nueva organización administrativo-militar y, por ende, económica que definió a las provincias de Tucumán, Salta, Catamarca, Jujuy, La Rioja<sup>1</sup> y Santiago del Estero como la región Noroeste de la República Argentina. Desde entonces, esta estructuración geopolítica ha estimulado problemáticas estético-culturales, en especial, las relacionadas con el “arte regional”. Éste ha confrontado generalmente con formas binarias de comprensión; por un lado, el arte regional como praxis autónoma, rica y original, vale decir, un saber popular auténtico que distingue a dicha territorialidad de las

---

<sup>1</sup> En ciertas cartografías culturales o institucionales, la provincia de La Rioja ya no forma parte del NOA, sino de la región Cuyo, conjuntamente con las provincias de Mendoza, San Luis y San Juan. Sin embargo, por las matrices quechuas y por la vinculación con ciertas prácticas culturales—entre ellas, las religiosas—La Rioja sigue siendo objeto de estudio por parte de los analistas de la región NOA.

restantes a nivel país; por otro lado, como una adjetivación que denota bucolismos provincianos o prácticas artísticas sin demasiado mérito por falta de universalidad, enfrentado al quehacer capitalino y hegemónico.

Desde la década de 1940, algunos estudiosos del teatro y la cultura buscaron disolver estos reduccionismos para proyectar un concepto de arte regional complejo y heterogéneo. En este sentido, encontramos los aportes del escritor Bernardo Canal Feijóo, quien indagó en el NOA como territorio “histológicamente integrado” por sus condiciones materiales, históricas y económicas, es decir, sin bases esencialistas. Esta concepción cultural logró resignificarse en el marco del Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos, realizado en Tucumán en 1958. De este modo, condicionados por la caída del gobierno de J. D. Perón (1946-1955) y por la utopía desarrollista de la presidencia de A. Frondizi (1958-1962), los intelectuales del teatro independiente argentino—Juan Carlos Gené, José María Paolantonio, Oscar Ferrigno, entre otros—proponían en aquel Simposio el retorno a las formas dramáticas o festivas embrionarias y/o precolombinas de cada región para construir un “teatro nacional y popular” (Tossi 94-109).

Teniendo en cuenta estos y otros antecedentes<sup>2</sup>, durante la década de 1960 y hasta el avance del terrorismo de Estado en 1976 con el inicio de la última dictadura militar, se forjó el denominado “Proyecto NOA Cultural”, un esquema de trabajo integrador que comprendía a la región como un “choque, fusión, alianzas, treguas y conflictos entre tres actitudes existenciales de diferente signo: el mito amerindio, la utopía hispánica y el *logos* científico-técnico de la modernidad” (Risco Fernández 101). De este modo, la identidad regional se entendía como la superposición de categorías culturales propias de nuestra historia americana, es decir: el NOA indígena, el NOA hispano-indígena y el “NOA de la unidad nacional abstracta” resultante de las etapas constitucionales. Algunas consecuencias de estos posicionamientos fueron la creación, en 1973, del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad Católica de Salta y, en 1974, el Centro de Estudios

---

<sup>2</sup> Las polémicas por una región NOA integrada y que funcionara como síntesis de una idea de Nación, encuentra sus primeros antecedentes en las premisas teóricas de la denominada “Generación del Centenario” en Tucumán, es decir, en las bases de la creación de la Universidad Nacional de Tucumán en 1914 y en las teorías de Juan B. Terán, Alberto Rougés, entre otros intelectuales de la zona.

Regionales de la Universidad Nacional de Tucumán, además, numerosos planes artísticos, corredores culturales y eventos institucionales que impactaron directamente en el quehacer teatral.

Al mismo tiempo, aparece el libro *La literatura del noroeste argentino* (1974) de David Lagmanovich, en el que se buscó integrar la producción lírica de la región al canon “literatura nacional” asumiendo sus distinciones. En este ensayo, el escritor delimita su análisis a la poesía por considerar que ésta es la forma literaria que “supera” en volumen y en importancia a las restantes, entre ellas, a la dramaturgia. En efecto, hacia mediados de los años '70, uno de los pocos autores dramáticos con producción sistemática y con proyecciones a otras provincias era Oscar Ramón Quiroga. Sus obras dan cuenta del surgimiento de una dramaturgia que polemiza con lo culto/popular, lo grotesco/siniestro, estableciendo estrategias poéticas de resistencia frente al desarrollo de la violencia y la muerte ilegítima durante la última dictadura militar.

Con el retorno a la democracia, las discusiones sobre la región NOA como “entidad cultural” se potenciaron, entonces, se realizó en 1984 el Congreso de Cultura del NOA, organizado por el Centro de Investigaciones Históricas del NOA, perteneciente a la Universidad Nacional de Catamarca, institución dirigida por uno de los intelectuales “faros” de esta perspectiva académica: Armando Raúl Bazán. Paralelamente, surgen estudios que fortalecen la corriente heterogénea y pluralista, sostenido en el análisis de ideologías contrapuestas. En este sentido, destacamos: *Cultura y Región* de Gaspar Risco Fernández (1991), *Religiosidad popular en el noroeste argentino*, coordinado por María Eugenia Valentié (1996), las indagaciones estéticas de Griselda Barale (2009) sobre el kitsch y las artes contemporáneas, o también las investigaciones de Cecilia Hopkins (2008) sobre las teatralidades y las ceremonias populares, entre otros textos académicos y de divulgación.

En consecuencia, en este propicio marco intelectual, se evidencian nuevos “emergentes” de la cultura popular del NOA en el teatro, siendo su vinculación con lo religioso una de sus líneas de incidencia.

*Breve consideraciones conceptuales*

Tal como señalamos en la sucinta descripción del estado actual del tema, el vínculo del teatro con la cultura popular del NOA se ha convertido en el objeto de estudio de distintos artistas e investigadores. Sin embargo, en estas indagaciones se ha privilegiado la reflexión sobre las “teatralidades” sociales y religiosas de la región por encima de lo “teatral” propiamente dicho. Por lo tanto, para cumplir con nuestros objetivos, partimos de la noción de “teatralidad” y distinguimos entre las “teatralidades sociales” y la “teatralidad del teatro” siendo esta última, el objeto de nuestro interés.

Desde un punto de vista general y siguiendo los aportes de Josette Féral, entendemos a la teatralidad como un “hacer” inherente a la vida cotidiana en el que la relación observador-observado logra fundar un “espacio otro”, distinto, no real y, por lo tanto, potencialmente ficcional (Féral 87-90). Así, la teatralidad no se define por ser un ente o una cosa, ni por las cualidades de artificialidad o exageración atribuidas en la *doxa*, por el contrario, es un “proceso” lúdico de miradas que delimitan o construyen una espacialidad virtual o alternativa.

De este modo, Gustavo Geirola profundiza en el concepto de la teatralidad como “guerra óptica”, al proponer seis estructuras fundacionales: la seducción, la ceremonia, el rito, el contra-rito, el teatro y la fiesta. Estas formaciones se circunscriben a la siguiente definición:

(...) hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro); con esto queremos insinuar que la teatralidad se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica, lo cual demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único derivado energético, sino algo más fundamental y menos visible: el poder, el deseo de poder. Queremos, entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una *estrategia de dominación*. (Geirola 44-45)

En consecuencia, existen múltiples formas de “teatralidades sociales legitimadas”: política, religiosa, deportiva, amorosa, educacional, etc.<sup>3</sup> Si el sostén y/o dominación de una mirada que

---

<sup>3</sup> Desde este punto de vista, los regímenes fascistas, los dramas litúrgicos medievales y las festividades paganas, la relación alumno-docente o

construye un espacio otro es el punto de convergencia entre las diversas teatralidades, entonces, debemos poder distinguirlas de la “teatralidad del teatro” o, simplemente, el teatro.

En este sentido, siguiendo a Jorge Dubatti, afirmamos que las diferencias entre las teatralidades sociales y el “teatro” se evidencian en que sólo este último forja un “acontecimiento *poiético*” (10), vale decir, en las teatralidades generales, la ficción es potencial o hipotética, pues, cuando ésta se objetiva o logra concretarse estamos frente a un hecho teatral propiamente dicho. Así, el teatro es definido por Dubatti como un acontecimiento subdividido en: convivial (manifestación de los cuerpos presentes, sin intermediaciones), *poiético* (salto ontológico, desterritorializado, negación radical del ente real) y expectatorial (espacio de veda, real o simbólico, que divide los espacios del actor y del espectador creando una distancia ontológica fundacional). Estas características nos permiten distinguir el “teatro” del cine, del carnaval, de la misa del culto católico, de un acto político o del *catch* (lucha libre), entre otros.

A partir de estos conceptos operativos podemos desarrollar nuestro objetivo y relacionar ciertas “teatralidades religiosas populares” del NOA con la “teatralidad del teatro” de los campos artísticos profesionales, esto último, mediante la noción de “emergentes” propuesta por Raymond Williams.

Para el mencionado sociólogo, las dinámicas culturales no deben analizarse sólo desde sus cambios o transformaciones, sino también desde sus continuidades, considerando las interrelaciones prolongadas en determinadas redes históricas. Así, Williams estudia los procesos socioculturales y artísticos desde lo “emergente”, “residual” y “dominante”. En nuestro caso, tomaremos como concepto estratégico a lo “emergente”, entendiéndolo como “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (Williams 145) a partir de reconocidas estructuras culturales, considerando a la religiosidad popular como un presente activo y fuente permanente de sentidos para la elaboración de una “tradicción selectiva”, esto es, “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta

---

las competencias futbolísticas, entre otras formaciones histórico-culturales pueden ser comprendidas desde la fenomenología de las teatralidades sociales.

entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams 137).

Asimismo, y en correlación con lo anterior, entenderemos a la religiosidad popular como una parte de la cultura popular, definida como una “religión práctica” (Vessuri 71) porque provee al creyente de categorías que operan como ordenadores de la vida en términos de lo experimental, inmediato y real y que, de algún modo, ya sea por oposición o por complemento, se interrelaciona con los dogmas y creencias de las religiones oficiales o institucionalizadas.

Desde esta perspectiva, y siguiendo los aportes de Rodrigo García, indicamos dos corrientes fundamentales de la religiosidad popular en la región NOA, a saber:

- a) La religiosidad popular como religiosidad natural o “prerevelada”: es la orientación que se define a partir de la visión oficial o dominante, “constituida por el conjunto de ‘restos’ de elementos religiosos provenientes de otros sistemas, elementos más o menos tolerados, más o menos combatidos. ‘Popular’ sería en este caso lo ‘previo’, precristiano, y en el caso del Antiguo Testamento, pre-yahvista, respecto de la religión oficial” (García 312). Por lo tanto, la hibridez es una de las características centrales de esta concepción.
- b) La religiosidad popular como la religiosidad de las masas populares: es una orientación gramsciana (García 314), al ser comprendida como la religiosidad de lo que sociológicamente se denomina “pueblo”, vale decir, una forma de expresión de fe y de contacto con lo sagrado sostenido en las prácticas y condiciones de existencia de los sectores marginales o subyugados, con el fin de mitigar el dolor y con notorios lazos afectivos y emotivos.

Apoiados en estas ideas, nos ocuparemos de una de las formas típicas de la religiosidad popular en el NOA, nos referimos al “catolicismo popular tradicional”, el cual se forma a partir de un sedimento abstracto y vivencial, organizado por la “fe en acción”, sin bases teológico-conceptuales y con fuertes rasgos de sincretismo, dado que sus fuentes provienen de los complejos procesos de hibridación entre la cultura andina y las matrices del cristianismo católico hispano (Barale, “Aspectos de...” 10).

### *Teatro y religiosidad popular en el NOA: reconocimiento de los emergentes*

Las prácticas del catolicismo popular en el NOA evidencian una serie de recursos y procedimientos estéticos que sirven como sostén para los gestos, ceremonias, fiestas, coplas, etc. En estas cualidades

estéticas se funda, precisamente, la emotividad y afectividad de la experiencia con lo sagrado.

En plena consideración de estos recursos y procedimientos, elaboramos a continuación un compendio de categorías o tópicos estéticos que nos permiten reconocer los “emergentes” religioso-populares en la praxis escénica profesional de la región. Para avanzar en este sentido, delimitamos un *corpus* de textos dramáticos y ensayos teórico-teatrales operativos, los cuales han sido seleccionados por haber alcanzado algún nivel de legitimación cultural (premios, distinciones, evaluación crítica en festivales nacionales) dentro de los campos intelectuales locales y, en suma, por formar parte de las creaciones teatrales del período de la postdictadura, esto es, desde el reinicio de la democracia en 1983 hasta nuestros días.

*“Emergentes” diegéticos basados en ritos, mitos y símbolos:*

Numerosas obras teatrales incorporan en sus estructuras narrativas a personajes, leyendas y relatos sagrados, celebraciones, danzas, máscaras y otros componentes de la religiosidad popular del NOA. A partir de estos recursos diegéticos, proponen puentes hermenéuticos entre el pasado y el presente, entre el dolor y la marginalidad de los pueblos indígenas subyugados y lo siniestro de la desaparición de personas durante la última dictadura militar; esto último, en muchos casos, mediante discursos testimoniales presentados en el formato escénico del unipersonal, como así también a través del uso de técnicas del realismo brechtiano (por ejemplo, el extrañamiento o el anacronismo) y de procedimientos del simbolismo del siglo XIX, entre otros aspectos poéticos.

Dentro de esta orientación, hallamos obras tales como: *El señor Vizcachón* (1983) de Manuel Maccarini, *El sueño inmóvil* (1997) y *Por las hendijas del viento* (2005) de Carlos María Alsina; *La hechicera* (1997) de José Luis Alves; *El jardín de piedra* (2007) de Guillermo Montilla Santillán; *Jamuychis... el grito* (2002) creación colectiva de Patricia García y Flavia Molina; *Rosas de Sal* (1990) de Jorge Paolantonio, entre otras.

En las estructuras ficcionales de los mencionados textos, podemos observar la fusión de diversos componentes de la religiosidad popular del NOA, destacándose:

- a) relatos míticos del folklore norteño, en los cuales se acentúa la dualidad ciudad/campo, cielo/tierra, caos/cosmos, además del fetichismo y animismo—expuestos en objetos y animales tales como el viento y la piedra, los vegetales de la zona, la vizcacha, el perro, el zorro, la serpiente—y, en suma, se evidencian múltiples versiones sobre lo tenebroso asociado al diablo o al *supay* de la cultura *quechua*;
- b) la organización cíclico-ritualista de los relatos y su consecuente alteración del tiempo;
- c) la cita de típicas costumbres culinarias vinculadas con la praxis religiosa andina (por ejemplo, comidas y bebidas en base al maíz como la *chicha* o en base a la hoja de coca, ambos elementos usados para la ceremonia denominada *corpachada*, en la que se alimenta y se da de beber a la tierra);
- d) instrumentos musicales y de vestuario relacionados con prácticas propiciatorias (el *siku* o la *tinya* para el canto de coplas, bagualas y *joy joy*);
- e) la utilización de símbolos propios de la cosmogonía norteña (la luna, el sol, el fuego, el agua), siendo la Pachamama o la madre-tierra un componente estético invariable en dichas dramaturgias.

En efecto, por medio de estos recursos, se componen nuevos horizontes de sentido con implicancias políticas, por ejemplo, subrayamos la denuncia testimonial de personajes femeninos sobre la opresión o el olvido social de las comunidades, una estrategia que actúa como alegoría de ciertas prácticas del terrorismo de Estado<sup>4</sup>.

Desde esta perspectiva analítica, destacamos una obra teatral que ha alcanzado un notorio reconocimiento cultural al obtener el Premio Teatro de Casa de las Américas de Cuba en el año 1996 y el Premio Leónidas Barletta al Mejor Espectáculo Teatral del Interior del País en 1998, nos referimos a *El sueño inmóvil*, con dramaturgia y dirección general de Carlos María Alsina. En este texto dramático, se denuncia la candidatura a gobernador de la Provincia de Tucumán—en pleno período democrático—del genocida Domingo Antonio Bussi.

Para lograr esta crítica social, el autor apela a diversos recursos diegéticos provenientes de la religiosidad popular del NOA, los cuales son resignificados en función de sus referencias políticas. De este modo, el texto muestra las relaciones de cuatro personajes que viven en una casa abandonada, inhóspita y distante, pero reconocida por la tradición norteña como “El Castillo”, esto es, el palacete de un antiguo empresario alemán radicado en la provincia de Tucumán durante el siglo XIX en el

---

<sup>4</sup> Un caso paradigmático es la obra *Rosas de sal*, pues, mediante un esquema ritualista y simbólico, se transforma a las “celebrantes” del NOA en íconos de las Madres de Plaza de Mayo.

que –según la leyenda– se realizaban fiestas demoníacas. Allí, La Vieja, La Joven, El Marchante y El Olvidado se encuentran en un tiempo cíclico, siniestro y perturbador, condenados a repetir una y otra vez el mismo pacto de poder: permitir el resurgimiento del Niño Grande, bajo el cuidado de un perro sanguinario que habita en los cañaverales.

Entre los componentes religiosos presentes en esta obra, mencionamos a modo de ejemplo un “emergente” diegético proveniente del catolicismo popular, aludimos al denominado mito del Perro Familiar. Según la investigadora María Eugenia Valentié, este relato puede resumirse así:

El dueño de un ingenio ha hecho un pacto con el Diablo para que éste le dé riquezas y poder. Para vigilar el cumplimiento del pacto, el Demonio deja un guardián. Es el Familiar, animal diabólico que asume generalmente la forma de un gran perro negro de mirada centelleante. El Familiar habita lugares oscuros: el galpón donde se guardan las bolsas de azúcar o el sótano de la casa de los dueños del ingenio. Sale por las noches y quien lo encuentra corre riesgo de perder su vida, pues el Familiar devora a sus víctimas. Según el pacto, el patrón debe alimentarlo, entregándole todos los años, al final de la cosecha, a un peón, de preferencia santiagueño. Pero es posible vencer al Familiar, para ello es necesario mucho coraje para enfrentarlo y un cuchillo con empuñadura en forma de cruz. Vencido el Familiar ya no habrá más sacrificios humanos. (Valentié, *De mitos y ritos* 11)

A partir de estructuración narrativa, el dramaturgo Carlos Alsina reactualiza una de las connotaciones ideológicas que el mencionado mito ha alcanzado, nos referimos a la justificación sociopopular del asesinato y la desaparición forzada de sindicalistas y obreros en los ingenios azucareros del NOA durante la dictadura militar, en virtud de la falsa creencia de ser “devorados” por el Perro Familiar. Así, ese animal ominoso—por efectos semánticos de la propia tradición religiosa—compone una alegoría del dictador, quien, en la obra de teatro indicada, es presentado como un ente diabólico que “retorna”, esto último, en directa alusión a las permanentes candidaturas del genocida Antonio Domingo Bussi en plena fase democrática.

#### *“Emergentes” espaciales y lingüísticos*

El carácter propiciatorio de los símbolos, ritos y mitos de la religiosidad popular del NOA actúa como fundamento de una identidad comunitaria, al recuperar la fuerza contractual que la cultura andina

establecía con la naturaleza. De esta forma, todas las celebraciones de la región, aún las de notorio origen cristiano—por ejemplo, la Fiesta del Rosario en Iruya—incluyen actos relativos al culto de la Pachamama o están vinculados con la solicitud de lluvias benéficas o el cuidado del ganado, esto último observable en la ceremonia pagana denominada “la señalada” (Hopkins 68), en la que se pide por el “multiplico” de los animales.

De este modo, el sincretismo y las convicciones sobre las fuerzas naturales y creadores—tan recurrentes en el teatro internacional a partir de Antonin Artaud y las neovanguardias de la década de 1960—emergen en la escena del NOA a través de diversos ensayos teóricos, tomando como objeto de estudio el “espacio teatral”. Un primer esbozo de esta búsqueda lo hallamos en un texto del dramaturgo Bernardo Canal Feijóo, quien en 1943 publicó el libro *La expresión dramática popular*, una investigación sobre la teatralidad religiosa de la Fiesta del Sumamao y sus respectivas configuraciones espaciales. Allí, el citado escritor, analiza aquellas ceremonias y teatralidades a través de una “tensión dialéctica” entre códigos dramáticos occidentales—siendo la estructuración del relato aristotélico, una de sus herramientas primordiales—y los códigos estético-religiosos de las teatralidades amerindias, esto último, en un esfuerzo intelectual destacado de Canal Feijóo para evitar reduccionismos estériles. En efecto, el mencionado ensayo inaugura en la región NOA un debate importante sobre la hermenéutica de dichas ceremonias y teatralidades, sobre sus lecturas y “traducciones” según los cánones estéticos europeos ante la ausencia de documentos arqueológicos fehacientes que, de algún modo, definan y clarifiquen lo efímero de su condición escénica. En este sentido, coincidimos con Juan Villegas cuando señala:

Las teatralidades de las culturas existentes en América antes de la llegada de los europeos tienen su propia historicidad y sus transformaciones específicas. En cada cultura se integraban otras anteriores o coexistentes. Los practicantes de las dominantes, generalmente, se apropiaban de aquellos códigos que resultaban funcionales para sus propósitos y teatralidades sociales. Algunas de estas culturas habían desaparecido de la memoria histórica impuesta por las dominantes y fueron transmitidas a los primeros cronistas e historiadores europeos por los representantes o informantes de la cultura hegemónica. Investigaciones contemporáneas han ido revelando la existencia de una pluralidad de culturas, su existencia geográfica, sus fuentes económicas, su estructura social (...) Lo que no se ha

hecho, sin embargo, es construir su “teatralidad”, su modo de hacerse presente en el espectáculo social, y analizar la función de la misma en cada cultura. (45)

Este desafío intelectual planteado por Villegas es asumido por artistas e investigadores de la región NOA a partir de la década de 1990, con aportes importantes pero dispares, evidenciados en dos ejes o áreas: por un lado, las aproximaciones a las teatralidades *quechuas* con propósitos artísticos, lo que ha impactado en la poética de directores, coreógrafos, escenógrafos y dramaturgos; por otro lado, hallamos lo historiográfico-cultural, en el cual las deudas indicadas por el citado investigador siguen vigentes<sup>5</sup>.

En consecuencia, la interrelación entre las teatralidades religiosas de la cultura popular del NOA y el “teatro de arte” o “teatro independiente profesional” de la región alcanza en las últimas décadas distintos niveles de productividad.

Desde este punto de vista, son paradigmáticos los estudios de Damián Guerra sobre la dialéctica entre lo lingüístico y lo espacial-escénico, un trabajo de investigación que postula a la lengua regional y a sus particulares estructuras sintácticas como fuente creadora de los espacios dramáticos<sup>6</sup>. A modo de ejemplo, y con el fin de cumplir nuestro objetivo de reconocer “emergentes” operativos, enunciaremos sucintamente las características centrales del pensamiento artístico de Damián “Tito” Guerra, esto último, desde su innegable intertextualidad con los estudios del filósofo y dramaturgo Rodolfo Kusch.

En su libro *Espacio dramático y lengua regional*, Guerra propone una tesis estética que operó como “fundamento de valor” (Dubatti 65) en las producciones escénicas del reconocido “Grupo Jujeño de Teatro”, un colectivo teatral que trabajó sistemáticamente bajo su dirección entre los años 1983 y 1998, con numerosas creaciones que alcanzaron importantes reconocimientos por parte de la crítica y la prensa especializada en Festivales Nacionales e Internacionales.

---

<sup>5</sup> Cabe aclarar que el citado trabajo de Cecilia Hopkins (2008) es considerado por nosotros como un importante avance en este sentido, principalmente, por su trabajo de campo y de reconocimiento de secuencias, ceremonias y prácticas con directa vinculación con el arte escénico contemporáneo.

<sup>6</sup> Otro caso ejemplar de interrelación estética entre teatro y religiosidad popular es el estudio de Manuel Maccarini (2010) sobre el fogón, la circularidad, el animismo y sus nexos con la oralidad y las teatralidades prehispánicas.

Algunas de las obras que forman parte de esta fase poética son: *Manta de Plumas* (1983 y 1998), un montaje coordinado por el propio Guerra a partir del imaginario *colla-quechua* y una leyenda del folklore japonés; *Pajaritos en el Balero* (1985), *Casa de Piedra* (1988), *Chingoil Compani* (1990), las tres piezas del consagrado escritor Jorge Accame; *La Casa Querida* (1995) de Oscar Quiroga, entre otras. En correlación con estas experiencias escénicas, la tesis estética expuesta en el citado libro puede resumirse así: los sustratos morfosintácticos y semánticos del *quechua* y *wichí* en la lengua regional constituyen una “tendencia latente activa”, la que a su vez establece una singular relación hombre/espacio, evidenciada en el “estar” dramático del hombre/actor latinoamericano.

Los fundamentos de esta proposición artística se estructuran en dos lineamientos conceptuales que organizamos del siguiente modo, a saber: primero, la visión poético-cultural del mundo circundante; segundo, la visión espacial y lingüística propiamente dicha.

En sus ensayos teóricos, textos dramáticos y montajes teatrales, Damián Guerra adopta un particular posicionamiento estético-ideológico sobre los procesos creativos del artista regional, dice: “Lo latinoamericano se expresa a través de la tierra: el nosotros y la tierra es la relación que nos define. Ese nosotros es un personaje colectivo—diferente al yo occidental—que hace referencia no sólo a un plano horizontal o paisaje telúrico, sino y sobre todo a una relación con el eje vertical de los antepasados” (Guerra 18).

De este modo, se resignifica la fuerza contractual de las ceremonias religiosas con la naturaleza, pero al servicio de una visión poético-teatral. El “drama de la tierra” implica un modo específico de “estar” en un espacio, una transversalidad entre el pasado y el presente, entre el cielo y la tierra, tal como los universos simbólicos de referencia amerindios lo definen. En este punto del análisis es donde aparecen las intertextualidades con la teoría de Rodolfo Kusch, pues, tanto para el teatrista como para el filósofo, las estructuras existenciales americanas se definen por el “estar”<sup>7</sup> (“hombre-aquí”, estático) más que por el “ser” (“hombre-siendo”, dinámico), este último, asociado a las formas de vida occidental y en confrontación con la cultura *quechua*. Al respecto, Kusch señala:

---

<sup>7</sup> Esta noción filosófica es relacionada por el propio Kusch con el concepto de *Dasein* o “ser-ahí” de Martín Heidegger.

De modo que lo estático de un mundo basado en el *estar* proviene del hecho de que todo su movimiento y organización es interna y se rige por el compromiso con el espacio. En cambio, el mundo del *ser* es dinámico, porque las referencias que exige su dinámica están en la técnica. El mundo estático se inmoviliza en el esquema mágico que se ha hecho de la realidad, mientras que el dinámico confía su acción a un escamoteo de la realidad logrado a base de ciencia. La teoría del mundo que se ha hecho un ciudadano occidental es móvil y trasladable, mientras que la del quichua no lo es. El mundo mágico supone una permanencia de fuerzas mágicas localizadas en cada árbol y en cada montaña, de modo que no tolera el traslado (270)

Este modo de interrelación con lo natural mediante un ámbito mágico, estable e interno, le permite a Guerra proponer su propia visión del espacio y el lenguaje escénico regional.

En términos estrictamente teatrales, Guerra entiende por “espacio dramático” al espacio psicológico construido a partir del discurso significante escénico, esto es, la producción expresiva que provienen de los distintos lenguajes activos (actuación, dirección, escenografía, vestuario, iluminación, etc.). No alude a un ámbito físico o lugar concreto. El espacio dramático (Cfr. Pavis 169) es una elaboración subjetiva e imaginaria resultante de la interacción de los lenguajes en escena, puede emerger de la lectura o de la representación de un texto, dependerá fundamentalmente del horizonte histórico y semántico del lector y/o del creador participantes.

En efecto, el artista en estudio plantea que la dislocación del lenguaje dominante—es decir, el castellano—a través de los sustratos del *quechua* y el *wichí*, permiten la construcción de un espacio dramático de comprensión específico sobre el “estar” americano. Dice: “El espacio se conforma con la acción—en nuestro caso el habla. La obra dramática de tipo espacial, más que un tenso dirigirse hacia un desenlace es un ir mostrando y caracterizando los sectores del mundo, permitiendo el deleite de la imagen, del discurso y de la gran variedad lingüística de las formas de expresión” (Guerra 21). Por lo tanto, desde esta visión estética, el habla regional expone y crea un espacio existencial, un modo singular de “estar” en el mundo, evidenciado en los efectos de sentido que provocan los mencionados sustratos, por ejemplo, el libro de Guerra menciona los siguientes: uso permanente del diminutivo y modismos adverbiales típicos; enumeraciones y anáforas que dan cuenta de un *tempo* lento o raído; pares antinómicos y comparaciones

sostenidos en gerundios; alteraciones sonoras en las palabras agudas y en las vocales, al eliminar la “e” y “o”, por su ausencia en el *quechua*, entre otros.

La acción de dislocar el lenguaje dominante por medio de recursos lingüísticos latentes en una estructura existencial, tal como lo define Kusch, nos remite además a las interpretaciones de Antonin Artaud sobre el lenguaje, la metafísica y la “peste”, como ejes poéticos para impugnar las bases de la cultura occidental, esto último, recordemos, según las elaboraciones que el propio Artaud realizó luego de su contacto vivencial con las comunidades Tarahumara, en sus búsquedas surrealistas de 1936 con el fin de fusionar arte y vida desde una lógica irracional y sagrada. Por lo tanto, esta visión estética regional establece un diálogo directo con otras formas artísticas supranacionales o internacionales<sup>8</sup>, pero con la especificidad de su función artística, esto es, promover artefactos escénicos y dramáticos que aporten a las redes socio-identitarias del NOA.

#### *“Emergentes” lúdico-corporales*

La afectividad que funda las relaciones entre lo profano y lo sagrado en el catolicismo popular del NOA produce fuertes estructuras estéticas, evidenciadas en la valoración “sensible” de objetos, celebrantes, símbolos y prácticas que actualizan la etimología de lo religioso—“religare”—, es decir, estar ligado a algo, inserto en una trama de vínculos sensibles que se caracterizan por su encuentro con lo trascendental. Las relaciones estéticas constituyen un puente de acceso a “lo otro”. Así, hallamos una constante en estas formas culturales, nos referimos a su cariz lúdico-corporal, ornamental y barroco. Estas cualidades son observadas en la arquitectura de las capillas más antiguas—por ejemplo en la de Yabi, con influencia del barroco español sevillano del siglo XVII y decoraciones propias del estilo cuzqueño—, o también en la preponderancia de la “fiesta” como actitud socioestética de un tiempo nuevo que se desata.

---

<sup>8</sup> Por razones de economía argumentativa, no desarrollaremos las interrelaciones o comparaciones entre el pensamiento de Damián Guerra y sus contactos con los postulados artaudianos. Sólo mencionamos su evidente relación para reconocer las tensiones entre lo local/regional y lo supranacional o internacional.

Lo barroco y lo lúdico-corporal de las fiestas populares del NOA implica un modo específico de comunicación, expresado en el lenguaje simbólico de sus danzas, música, vestimentas, cánticos, etc. Al respecto, Griselda Barale señala:

Ser barrocos es plegar, desplegar, replegar nuestra identidad positiva, tejiendo y dejándonos tejer por la urdimbre de una cultura que nace híbrida. Pensarnos barrocos significa aceptar, en primer lugar, la humanidad del antes y el después de aquella llegada del español con toda la grandeza de unos y otros; es aceptar la violencia ejercida por una cultura que quiere y puede arrasar a la otra que, sin embargo, hace error en los modelos que impone, un error que protagoniza cultura oprimida porque resiste desde su urdimbre a la que pretende ser hegemónica de diversas maneras, haciendo que por los intersticios del pliegue barroco se filtre lo americano, es decir una nueva identidad que es “otro” en relación con lo español pero que también es “otro” en relación con lo indígena anterior. (Barale, “Barroco y kitsch...” 281)

Por influencia de la sociedad de masas, el barroco original del catolicismo popular del NOA deviene—según los estudios de Barale—en kitsch, dada su mixtura o frangollo de elementos heterogéneos evidenciada en su valor ornamental<sup>9</sup>. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, otra categoría estética puede asociarse a esta praxis, nos referimos a “lo grotesco”, tomando como base su condición vivencial y el compromiso de los cuerpos en acciones tales como: la ingesta de alcohol; el consumo de yerbas; los juegos eróticos; el uso de máscaras, adornos o vestimentas deformantes; las danzas violentas como el “topamiento” o *challa*, entre otras teatralidades que nos permiten relacionar estas cualidades barrocas y kitsch con el cuerpo grotesco, esto último, según la definición de Mijaíl Bajtín, quien lo define diciendo:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. (Bajtín 30)

---

<sup>9</sup> En su estudio, Barale analiza lo kitsch mediante la imitación o sustitución de imágenes, de objetos, por ejemplo, la venta de vírgenes, santos, lágrimas fabricados con materiales de todo tipo y colores; o también por su tendencia a achicar lo grande y agrandar lo pequeño, por su espontaneidad o vitalidad naif.

Por lo tanto, este cuerpo festivo, grotesco y popular, se define como incompleto, imperfecto, con apertura al mundo y éste, a su vez, penetra en él a través de sus orificios, articulándose lo corporal con lo cósmico y lo social.

En efecto, las fiestas religiosas del NOA y sus correlativas configuraciones corporales dan cuenta de una compleja urdimbre de relaciones estéticas, en las que lo barroco y kitsch convive con lo lúdico-grotesco, mágico y sagrado.

En términos artísticos, estas redes constituyen una rica y productiva base de teatralidades sociales, al conformar un universo simbólico de referencia para los intelectuales del teatro profesional de la región, esto último, por ejemplo, evidenciado en la permanencia y continuidad historiográfica de una forma escénica que puede condensar todas estas cualidades: la farsa.

En el presente ensayo, entendemos a la farsa como una forma poética en permanente cambio que, recuperando su importante tradición en la cultura popular, se configura como un espectáculo cómico breve o acotado, con acciones y argumentos centrados en la *phaulos*, esto significa, en lo infame o en el individualismo marginal, con intrigas y situaciones que abordan la violación de una regla vinculada con una autoridad moral (ya sea política, intelectual, militar o religiosa), o en relación con lo erótico-corporal y sus normativas sociales. Por lo tanto, sus personajes son roles prefijados (marido burlado, mujer astuta, estudiante ingenioso, etc.), quienes desde esa tipicidad de carácter construyen un mundo “fantástico” pero, en cierta medida, posible; un mundo abstracto o imaginario pero que impugna o cuestiona algún orden axiomático o naturalizado en la realidad. Entonces, la acción fársica y su posible recepción serán comprendidas como “látigos” contra lo adormecido en el cuerpo social, esto último, siguiendo la teoría bergsoniana sobre la risa.

Si bien la farsa ha sido una estructura teatral que permitió la consolidación poética de la escena del NOA durante las décadas de 1950-1970, es decir, en la etapa de instauración de un campo artístico propio (Cfr. Tossi 167-196), su vigencia y productividad artística llega hasta nuestros días, incluso, en muchos casos, asociada de modo directo o indirecto con la estética de las fiestas de la religiosidad popular. En este sentido, podemos mencionar los montajes del grupo ADN de la

provincia de Jujuy, por ejemplo, con su obra *Las histéricas somos lo máximo* (2009); o también, las creaciones colectivas con fuerte raigambre kitsch y grotesca del grupo “Egocentric Us” de la provincia de Catamarca, con obras tales como: *Katarsis* (2008) y *Mamarracho* (2009); o incluso, las búsquedas dramáticas del tucumano Manuel Maccarini con los textos *La pandorra del zorro contra la huesuda*, *El english método*, *Siempre lloverá en algún lugar*, entre otras.

Un caso modelo de estas interrelaciones entre la fiesta popular, la farsa y lo grotesco en el NOA es la producción teatral del grupo “Manojo de Calles”, bajo la dirección de Verónica Pérez Luna. Este colectivo de artistas han desarrollado durante más de una década un proyecto denominado “Fuera de Foco”, en el cual, uno de sus puntos estéticos centrales es la intervención festiva de ámbitos públicos (peatonales, palacios de justicia, hospitales, ferias o comercios, etc.) con personajes bizarros, caricaturescos y extrañados, que irrumpen en la cotidianidad del tiempo urbano. En ellos sobresale la parodia al lenguaje de sectores sociales desplazados pero reconocibles por su raíz norteña, con prótesis corporales jocosas o burlescas como grandes senos, nalgas y maquillajes extravagantes. Al respecto, en un ensayo teórico, la directora del grupo señala:

Fuera de Foco se identifica con diversos movimientos artísticos contemporáneos que se proponen y exponen puntos de vista diferentes y diferenciadores, ya sea por características experimentales, informales, por el grado de hibridez e inclasificación o por su accionar transgresor e ilegal y asumen o buscan una nueva perspectiva ante los retos de la globalización cultural y el desafío de las desigualdades sociales (Pérez Luna 90).

En estas intervenciones artísticas y performáticas, surge un juego escénico que el grupo ha denominado “mascarada”, un término directamente asociado a la tradición grotesca del carnaval. Este juego consiste en permitir la incorporación de un espectador en el esquema ficcional y festivo, mezclando o confundiendo el orden de lo real y lo escénico, como así también alternado las lógicas preestablecidas en esos específicos ámbitos sociales.

Asimismo, desde el año 2001, el grupo “Manojo de calles” ha realizado una serie de montajes teatrales con amplio reconocimiento de la crítica especializada, en los que hallamos una invariable temática y estética: la fiesta. En relación con este postulado, Pérez Luna dice: “Con

el Proyecto Fiestas nos propusimos una investigación de géneros y estilos y el abordaje de la fiesta como estructura particular de la teatralidad. Buscábamos preparar un actor que desarrollara al máximo su capacidad de impronta, su capacidad de oscilar entre la ficción y la realidad permanente” (50).

De este modo, para los montajes de las cuatro obras que se incluyen en el Proyecto Fiesta (*Canción Gitana*, *Tango Cha Cha Cha*, *IV Fiesta o cómo servir el pescado* y *Fiesta 5*), el grupo postuló algunos lineamientos técnicos y poéticos, tales como: a) hacer del juego de la mascarada una teatralidad del goce, sostenida en la actuación performática, con improvisaciones a partir de determinados *gestus* sociales y estructuras de relato abiertas; b) superposición de los planos real/ficción y la implementación del espectador/celebrante como artista y creador del acto festivo; c) “la obra como cuerpo heterogéneo en permanente cambio” (Pérez Luna 51); d) la impugnación del espacio mediante una lógica de subversión y de hibridez radical, ambos componentes propios de la farsa; entre otras características.

En síntesis, estos espectáculos estrenados en la provincia de Tucumán entre los años 2001 y 2005, durante una de las más difíciles etapas de crisis institucional<sup>10</sup> postdictatorial para el país, en donde la noción de “representación” se impuso como una categoría jaqueada por la inestabilidad de los espacios de poder democrático, allí, en ese particular contexto social, la teatralidad de la fiesta y sus connotaciones lúdico-corporales y grotescas pueden ser comprendidas como respuestas a aquellos interrogantes históricos. En suma, en estas indagaciones teatrales profesionales, las matrices de la religiosidad popular operan como plataformas estéticas, aún cuando estas interrelaciones culturales no sean expuestas por los artistas como “conciencia discursiva” (Giddens 372) de dichos procesos, porque funcionan como efectos de sentido latentes en nuestra tradición selectiva.

---

<sup>10</sup> Nos referimos a los conflictos políticos que estallaron en diciembre de 2001—año de estreno del primer espectáculo del Proyecto Fiestas—con severas medidas de restricción económicas y que continuaron con numerosas protestas sociales y más de 30 muertos, hasta desembocar en la renuncia del Presidente constitucional Fernando de la Rúa y su consecuente crisis institucional sin precedentes, observada en la asunción de cuatro presidentes en un breve período de tiempo y en la pérdida del poder simbólico respecto del valor de lo “representativo”.

*Localización de los “emergentes” en el análisis de un caso testigo: “El ombligo del sol” de Manuel Maccarini*

*El ombligo del sol* fue estrenado en la ciudad de San Salvador de Jujuy en el año 2004, con dramaturgia y dirección del tucumano Manuel Maccarini, y fue ganador del Festival Regional de Teatro del NOA en el año 2005. En este montaje teatral se reúnen o sintetizan los “emergentes” estéticos antes descritos, esto último, bajo el formato de una poética específica y que el propio autor define en un paratexto como “juguete barroco travestido”. Desde nuestra perspectiva de análisis, en la obra se observan los recursos y procedimientos de la farsa, mediante los cuales el autor indaga—de manera escénica—sobre determinados aspectos de la religiosidad popular del NOA, puntualmente, sobre las características del “bricolage de la cultura de masas” y lo “barroco-grotesco”, siendo el cuerpo su principal materialidad estética.

La organización diegética del relato responde estructural y cronológicamente a los dos momentos centrales del carnaval norteño: primero, una secuencia denominada “el desentierro del *Pujllay*<sup>11</sup> o demonio”, y segundo, “el entierro” luego de los días de goce por la revelación de lo prohibido. Ambas secuencias están ordenadas en tres cuadros y múltiples escenas. Con profundos conocimientos en las teatralidades religiosas de la región, Maccarini ubica a la acción dramática en el imaginario reino de Antarka, en donde rige un tiempo devastador, onírico yacrónico, que ha provocado la muerte de todos los hombres y ha dispuesto un hipotético matriarcado:

Kiskida: ¿Qué ha pasado?... ¿Por qué hay tantas cruces, Malinche?

Malinche: Esos eran nuestros hombres, Alteza. Ahora son semillas de la memoria.

Kiskida: ¿Y entonces... cómo vamos a entendernos con la tierra? (...)

Malinche: Alteza, cada Dios llega trayendo su Tiempo.

Kiskida: ¿Pero el tiempo de qué Dios es este Tiempo que nos cambia Hombre por Cruz?

Malinche: Dicen que es el Tiempo de la Razón. (Maccarini 3)

---

<sup>11</sup> Muñeco armado con trapos de colores vivos que simboliza el espíritu de la fiesta y que permanece enterrado entre un carnaval y otro. A partir de su exhumación y enclave en un espacio abierto, se da inicio a la ceremonia (Cfr. Hopkins 81).

En efecto, la trama inicia con el regreso de la princesa Kiskida – un varón travestido– y su comadre Malinche, luego de un viaje de estudio en el extranjero. El contacto con ese mundo-otro, occidental, racional y distante, ha extirpado a la joven su memoria, lo que le impide reconocerse, enfrentarse a sí misma, quizás, como un gesto destinado a mostrar la capacidad de borrar o anular que el “tiempo de la razón” posee.

Por ende, al igual que en las teatralidades del catolicismo popular, la obra muestra una confrontación entre logos y mitos, entre modernidad y *Physis*. Asimismo, la reina Pachamama<sup>12</sup>, rememorando de forma paródica la angustia barroca del Segismundo calderoniano, se presenta confundida entre los sueños y la realidad, y ocupada sólo en la banalidad de su jerarquía. Al igual que un fantoche del *theatrum mundi*, otro elemento de la farsa, ella colabora de manera involuntaria para que el Ministro Umo—“el supremo macho”—se apodere del reino y, finalmente, se honre la visión cristiana por encima de su legado inca; esto último, mediante un satírico juego en el que la princesa/varón es tomada como esposa y luego castrada.

Paralelamente, el relato propone una serie de recursos anacrónicos que operan como “efectos de extrañamiento” al cuestionar el presente histórico del lector/espectador; por ejemplo, Kiskida vuelve a Antarka con un diploma universitario de Licenciada en *Business Administration* y su madre le pide, como irónico mandato final, la creación de una página *web* para defender los derechos de las mujeres abusadas; o también, el “pastiche” (Genette 118) de diálogos y referencias que fusionan aspectos del *quechua*, el latín y el inglés con diversas coplas indígenas, canciones populares españolas o locales, rezos católicos y datos históricos sobre la última dictadura militar argentina. En este sentido, otro procedimiento de ruptura narrativa consiste en transformar la palabra “cambio” o “revolución”, u otra de igual poder simbólico, en un “significante vacío” (Laclau 82), es decir, un proceso de deconstrucción de dicho semema que funciona como una herramienta hegemónica:

UMO: (Canta) ¡Oh la alquimia!  
Presentarse bajo una nueva fase,

---

<sup>12</sup> Diversos estudiosos han demostrado las relaciones de sentido que se establecen entre la madre-tierra y la madre-dios del catolicismo, es decir, entre la Pachamama y la Virgen María.

globalizar, interculturalizar, trasmutar,  
 reducir, asimilar, naturalizar, absorber...  
 ¡*Sanguis Agni!*  
 ¡*Menstrum Universal!*  
 ¡*Lapis Filosoforum!* (Maccarini 20)

En suma, al inscribir el relato en la lógica de la religiosidad popular del NOA y sus basamentos míticos—subversión de lo estatuido, despliegue de excentricidades y desavenencias—, se funda el “mundo al revés” (Bajtín 16) propio de la farsa, en el que se amalgaman múltiples contrastes: lo sagrado y lo profano, manifestado en la entronización bufa del travesti; la impugnación de los tópicos masculino/poder y feminidad/sumisión; o también, el sincretismo respecto de lo tradicional y lo moderno, lo sublime y lo insignificante, la plegaria y la blasfemia. Entonces, en la obra, el “tiempo de la razón”—así definido por los personajes—confronta con un tiempo irreverente, mágico y farsesco, caracterizado por una imaginación desenfadada que, según palabras del autor, constituye “la mayor defensa de los pueblos” (Maccarini 2), estableciéndose así un efecto de sentido sobre el olvido social y la memoria colectiva, ejes de permanente debate en la escena argentina de la postdictadura.

Por medio de estos “emergentes” diegéticos híbridos, la obra aborda el “bricolage” de la religiosidad popular del NOA, esto implica: excede su capacidad de sincretismo—entendido como la fusión de dogmas o creencias de distintas religiones, en este caso la católica y la andina o incaica—, y alcanza el pastiche o mezcla de componentes religiosos con otros “no religiosos” provenientes de las culturas de masas, por ejemplo, aquí evidenciados en los tópicos de la globalización, la publicidad y los juegos idiomáticos.

En suma, los “emergentes” espaciales y corporales registrados en *El ombligo del sol* ratifican estas interrelaciones estructurales entre lo religioso-popular y el teatro regional.

Respecto de las configuraciones espaciales, la obra propone—en el marco del ritual descrito—un espacio dramático simbólico: el ombligo del sol (aludiendo a la deidad *Inti* de la cultura andina), el que se ubica en el lado opuesto del “ombligo del mundo” occidental, racional y capitalista. Por lo tanto, el texto construye un espacio-otro, sagrado,

definido como un “camposanto” poblado por las cruces<sup>13</sup> y los cuerpos de hombres desaparecidos o, como dice el texto, cuerpos que son “semillas para la memoria”. Esta cualidad hierofánica del espacio está teatralmente planteada a través de las “apachetas”<sup>14</sup>, un dispositivo paradigmático en la sacralización de la tierra en el NOA y, además, por la organización semicircular del espacio escénico.

En ese espacio sagrado e imaginario, el cuerpo se convierte en un socio legítimo, pues a través de él se negocia con el mundo-otro. Entonces, al igual que en las imágenes religiosas del barroco americano descrito por Barale en la cita antes expuesta, en la escena del NOA también surge el “error” en el modelo original, esto último observable en el cuerpo barroco-grotesco que permite la filtración de “lo otro” y la convivencia de los contrarios, generando un contrapunto en aquella cultura somática.

Asimismo, el cuerpo barroco-grotesco del personaje principal, recordemos, la princesa/varón travestido, asume la condición de una identidad mutilada, en donde aquella anatomía negada y sacrificial establece un diálogo escénico con el *supay* o *pujllay*, tal como ya dijimos, un numen asociado a lo demoníaco pero sin sus connotaciones cristianas, quizás, más cercano a la imagen de Dionisos, el cual es enterrado—al igual que la Princesa Kiskida—para generar una resurrección cíclica.

Así, las metáforas de los cuerpos, lenguajes y espacios en *El ombigo del sol*, expresan ese imaginario deformante, donde un sujeto “otro”—azotado por el olvido, las incertidumbres y las contradicciones históricas—está inscrito en fuerte dispositivo de poder, el que ha sido vulnerado o inhabilitado momentáneamente por la teatralidad del carnaval.

### *Ideas finales*

A partir del recorrido y del análisis efectuado, podemos afirmar que las teatralidades religioso-populares del NOA y el teatro de los

---

<sup>13</sup> La cruz fue en las culturas prehispánicas un símbolo de la lluvia, sin embargo, durante los procesos de conquista, se llevó a cabo la llamada “cristianización de las montañas sagradas”, una forma de evangelización espacial predeterminada.

<sup>14</sup> Las apachetas son “conjuntos de piedras dispuestas a modo de pila cónica, que tienen por objeto rendir un homenaje a la Pachamama al costado de los caminos escarpados o sobre las alturas de una cuesta” (Hopkins 79).

campos profesionales mantienen un productivo vínculo estético y hermenéutico, próximo a lo que Raymond Williams denomina “estructura de sentimiento” (153-155), esto es, un intercambio pleno y articulado de reflexiones que surgen de los intentos por comprender cómo funcionan determinadas estructuras, vale decir, son “hipótesis culturales” sobre las formas emergentes, cuyo fin es ensayar posibles soluciones o responder a sus causas sin reduccionismos.

De esta manera, la religiosidad popular continúa siendo una fuente de recursos, procedimientos y nociones operativas para la creación teatral contemporánea en la región NOA, evidenciada la configuración de una “tradición selectiva” que forma parte de los intereses y objetivos artísticos de los creadores. Estos “emergentes” o estructuras relacionadas entre sí pueden organizarse en tres ejes: diegéticos, espacio-lingüísticos y lúdico-corporales.

Al mismo tiempo, la “selectividad” de estos componentes propios de la religiosidad popular, han sido utilizados como herramientas poéticas y metafóricas para la escena, con el fin de participar de forma activa en un específico proceso histórico regional, nos referimos a los debates sobre cómo construir y fortalecer determinados discursos identitarios en el marco de la postdictadura.

### **Bibliografía**

- Bajtin, Mijail. (1994) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- Barale, Griselda. (1998) “Barroco y Kitsch en la religiosidad del NOA” en *Actualidad Filosófica*, S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- . (2009) “Aspectos de la religiosidad actual” en *Cuadernos de ética, estética, mito y religión 3*, S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Canal Feijóo, Bernardo. (1943) *La expresión popular dramática*. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

- Dubatti, Jorge. (2002) *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires: Atuel.
- Féral, Josette. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- García, Rodrigo. (2003) “Espacio sagrado y religiosidad popular: perspectivas veterotestamentarias” en *Revista Teología y Vida*, volumen 44, número 02-03. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. 310-330
- Genette, Gerard. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giddens, Anthony. (1995) *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guerra, Damián. (1996) *Espacio dramático y lengua regional*. S. S. de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Hopkins, Cecilia. (2008) *Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Inteatro.
- Laclau, Ernesto. (1996) “¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?” en *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires.
- Maccarini, Manuel. (2004) *El ombligo del sol*. inédito, texto cedido por el autor.
- Risco Fernández, Gaspar. (1991), *Cultura y región*. S. M. de Tucumán: Centro de Estudios Regionales.
- Pérez Luna, Verónica y Nofal, Rafael. (2005) *El espacio y otras ficciones*. S. M. de Tucumán: Ediciones de los autores.
- Tossi, Mauricio. (2011) *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken.
- Valentié, María Eugenia, (Coordinadora). (1996) *Religiosidad popular en el noroeste argentino*. S. M. de Tucumán: Fundación Miguel Lillo.
- . (1998) *De mitos y ritos*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Vessuri, Hebe. (1971) *Aspectos del catolicismo popular en Santiago del Estero*. S. M. de Tucumán: Centro de Investigaciones Sociológicas, Universidad Nacional de Tucumán.
- Villegas, Juan. (2005) *Historia multicultural del teatro y de las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

Williams, Raymond. (1997) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.