

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

## **Formaciones de artistas, prensa y política cultural en la Neuquén de los '80. El teatro del bajo y la revista Coirón.**

Fanese, Griselda.

Cita:

Fanese, Griselda (2005). *Formaciones de artistas, prensa y política cultural en la Neuquén de los '80. El teatro del bajo y la revista Coirón. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/321>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

**Título:** Formaciones de artistas, prensa y política cultural en la Neuquén de los '80. El Teatro del Bajo y la revista *Coirón*

**Mesa temática 34:** “Representaciones de la vida pública y privada: medios, cultura y poder”

**Pertenencia institucional:** Universidad Nacional del Comahue, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras

**Autora:** FANESE, Griselda (profesora adjunta de Teoría y Práctica de la Lectura y la Escritura I y II - seminario de Análisis del Discurso - investigadora)

**Dirección:** Los Lirios 470, torre Mudon II, 5to. D, (8300) Neuquén

**Teléfono:** 0299-4330134

**Email:** [gfanese@yahoo.com](mailto:gfanese@yahoo.com)

### A Hugo Saccocia

Leer revistas y diarios viejos nos confirma que la prensa<sup>1</sup> es uno de los medios que forman, legitiman y ponen en circulación discursos que pugnan por el dominio sobre el sentido común y las creencias individuales<sup>2</sup> en ciertos momentos clave en la historia de una comunidad. Por eso, los textos periodísticos son espacios privilegiados de construcción de imaginario<sup>3</sup> y es posible observar en ellos la puesta en escena de figuras que revelan los sentidos en disputa en la sociedad, que dan cuerpo y lugar en la agenda pública a concepciones cuya discusión -explícita o implícitamente- aparece como necesaria para la comunidad.

En ese sentido, he explorado las páginas de la sección Cultura y Espectáculos del diario *Río Negro* –el de mayor circulación en la Norpatagonia-

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue producido en el marco del proyecto “Prensa, cultura y política en la frontera norpatagónica (de la década de 1940 a la década de 1980)”, que dirige la Dra. Leticia Prislei (UNCo). Versiones parciales del mismo fueron expuestas en las II Jornadas Patagónicas de Estudios Latinoamericanos (UNCo, Neuquén, 2003) y en el VIII Congreso Iberoamericano de Comunicación y VII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (UNLP, 2004).

<sup>2</sup> A. Raiter, *Lenguaje y sentido común. Las bases para la formación del discurso dominante*, Bs. As., Biblos, 2003, 171 ss.

<sup>3</sup> B. Baczkó, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión, 1991).

entre 1982 y 1983, y la revista *Coirón* (Neuquén, 1983), con el ojo puesto en las políticas culturales de agrupaciones de artistas –particularmente, el Teatro del Bajo y el Centro de Escritores Patagónicos- y en los discursos de esas agrupaciones y de los periodistas que dispusieron una “letra” que hoy se torna propicia para el registro de aquellas búsquedas de lugar en la esfera pública por parte de actores sociales provenientes del campo artístico, muchos de los cuales operaban con la convicción –evidente en el discurso, muchas veces- de que el arte podía ser agente de cambio en una sociedad en trance de reconstruir su vida comunitaria. El análisis de los discursos periodísticos y las entrevistas a teatristas y escritores que intervinieron en las agrupaciones mencionadas me abrieron una aproximación al clima de esos años y la reconstrucción de una red significativa entre los discursos y otras prácticas sociales.

### **El Teatro del Bajo en los discursos del diario Río Negro**

El diario *Río Negro* difundió las producciones del Teatro del Bajo, desde sus inicios en 1982 hasta el cierre de su sala en 1987; asignó a esa agrupación un valor político y contribuyó ampliamente al diseño de una imagen que facilitó la importante inserción del grupo en la vida ciudadana en Neuquén y otras ciudades norpatagónicas, al tiempo que respaldó su rol de gestor de una política cultural, central en un momento histórico –el pasaje de la dictadura a la democracia- en que la reconstrucción de una cultura que se percibía en ruinas era cuestión fundamental.

El Teatro del Bajo se formó con la impronta del arte involucrado en la toma de conciencia acerca de un estado de la cultura y en la reapropiación de perspectivas y valores despreciados y depredados durante la dictadura. En tensión entre la construcción y el sostenimiento de una sala, la gestión de su propia formación, la producción de los espectáculos y el juicio a los agentes del empobrecimiento de la cultura, los actores y los directores de teatro involucrados en el proyecto tuvieron su foro de difusión de ideas y de críticas en el *Río Negro*.

Un diario es siempre un espacio heterogéneo en el que cobran cuerpo voces en lucha por el predominio en la construcción de sentido en una

comunidad, pero en este caso el *Río Negro* fue también el *metteur en scène* discursivo que actuó políticamente al disponer el escenario en el que se desarrollaron los relatos y las discusiones que plasmaron de alguna manera lo que se concibió como “cultura” en ese momento.

Resultan significativos dos momentos en particular. El primero de ellos fue la inauguración de la sala con la puesta en escena de *300 millones*, de Roberto Arlt, y *Heroica e Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, autor que había sido prohibido por la dictadura. El segundo es, en realidad, una serie de peripecias que comienzan con la puesta en escena de la creación colectiva *El funeral*, en 1986, cuando a los integrantes de la cooperativa El Establo les rescindieron el contrato de locación de la sala, lo que los dejaba sin espacio físico donde continuar el proyecto. Las peripecias culminan con el fin del Teatro del Bajo, en 1987. Esos dos momentos y esas puestas pueden leerse hoy simbólicamente en relación con el pasaje de la sociedad argentina desde el cuestionamiento y el desafío a la dictadura a la expectativa ante la reconstrucción de la vida comunitaria en democracia, para llegar, finalmente, a la imposibilidad de negociación de objetivos comunes entre actores culturales y poder político.

En este trabajo abordo el primero de esos momentos, cuando el Teatro del Bajo entra en consonancia con el Centro de Escritores Patagónicos y la *Coirón* para dejarnos percibir un clima cultural y un escenario social donde fueron personajes principales.

Las condiciones sociales, políticas y culturales generadas por la dictadura militar incidieron fuertemente en las contrapuestas sensaciones del arte de los ochenta en Argentina<sup>4</sup>. La regulación del campo cultural por parte del poder militar tuvo como efecto su despolitización, luego de una etapa en que un alto grado de politización había sido una de sus características más salientes. Las restricciones a la circulación de material impreso, la prohibición de obras y de versiones teatrales, el cierre de salas, las limitaciones a las reuniones de personas y a los contenidos explícitamente políticos, la condena al rock y a la juventud, hicieron que los artistas –los productores simbólicos- debieran

---

<sup>4</sup> M. J. Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”. En: J.E. Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Bs. As., Sudamericana, 1999.

cambiar su actitud frente a la sociedad, abandonando momentáneamente –en especial, durante los primeros años de la dictadura- la concepción de arte como elemento capaz de incidir en las transformaciones sociales<sup>5</sup>. Experiencias como Teatro Abierto<sup>6</sup> y, en Neuquén, el Teatro del Bajo, recuperarían de distintas formas esa concepción de arte como factor de cambio, aunque no bajo las mismas formas que había tenido en épocas anteriores al golpe de Estado del '76<sup>7</sup>.

La sala Teatro del Bajo se inauguró el 20 de marzo de 1982, con la puesta en escena de *Trescientos millones*, de Roberto Arlt. Esta puesta, y la de *Saverio el cruel*, del mismo autor, cuyo estreno llevó a cabo simultáneamente el grupo de teatro El Caracol en General Roca, una ciudad rionegrina a 50 km de Neuquén, fueron dirigidas por Salvador Amore, quien había entrenado a los actores de los dos grupos involucrados durante 1981, en cursos organizados por la Asociación de Actores Argentinos para el interior del país<sup>8</sup>. El Teatro del Bajo iniciaba así su historia sostenido por la red que conformaba con El Caracol y la sala de la Asociación Bancaria de General Roca. A lo largo de todo el '82, los dos grupos de teatro intercambiarían salas, llevando de Neuquén a Roca *300 millones* y de Roca a Neuquén *Saverio el cruel*, respaldando mutuamente la continuidad de los proyectos, y compartiendo infraestructuras, lo que facilitaba las puestas en escena y la repercusión en un público más amplio.

Con *Trescientos millones*, el Teatro del Bajo lanzó dos desafíos al público valletano, ubicándose de esa manera en una actuación claramente política, si entendemos la politicidad de los discursos –incluso la de las obras de teatro- como aquella que proviene de su poder para poner en juego -y en crisis- sistemas de normas y de valores que intervienen en la convivencia al interior

---

<sup>5</sup> En Neuquén, ese proceso de despolitización programada se puso en práctica en la forma de secuestros de, entre otras personas, actrices y actores como Alicia Villaverde, Darío Altomaro, Lucio Espíndola, Alicia Pifarré y Mónica Morán, en el operativo de junio de 1976, que tuvo como consecuencia la desaparición de Pifarré y Morán (entrevista a Alicia Villaverde, julio de 1999).

<sup>6</sup> Perla Zayas de Lima, "Teatro Abierto 1982-1985". En: Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Pp. 112-123.

<sup>7</sup> Agradezco a las personas que accedieron a entrevistas y me permitieron conocer sus relatos sobre el teatro valletano en los '80: C. Arcucci, A. Fernández Rego, A. Villaverde, L. Giustincich, D. Altomaro, H. Sacoccia, A. Finzi.

<sup>8</sup> Río Negro, 10/8/81, p.15: "Curso de entrenamiento actoral", y 1-12-81, p. 15: "Buenos resultados de un curso para actores".

de una comunidad. Lo político resulta, así, “un fenómeno pragmático, una función ordenadora de la realidad, un modo de leerla y de interpretarla”<sup>9</sup>.

El primero de esos desafíos fue que el Teatro del Bajo retomó la referencia al “*teatro nacional*”<sup>10</sup>, dando por sentada su existencia, mal que les pesara a los funcionarios del así llamado Proceso de Reorganización Nacional<sup>11</sup>. El otro desafío fue plantear una lectura de lo que había sido –y todavía era, aunque sucesos como Teatro Abierto<sup>12</sup> mostraban que se preparaban las condiciones para el cambio- la vida en la Argentina bajo la dictadura. Esa lectura se fijaba en una metáfora surrealista procedente de la obra de Arlt, que puede ser leída en clave realista: la alienación de una sirvientita que prefiere soñar a matarse, pero cuyos sueños la traicionan, obligándola a morir y muriendo ellos mismos por falta de soñadora que los sustente.

También con una actuación política<sup>13</sup>, el *Río Negro* dio soporte al discurso del Teatro del Bajo en sus ediciones del 8, del 23, del 27 y del 30 de marzo, y del 16, del 17 y del 21 de abril<sup>14</sup>, y confirmó dos sentidos del estreno de *300 millones*: por un lado, la *necesidad de un teatro nacional*<sup>15</sup> y, por otro, la

---

<sup>9</sup> O. Pelletieri, op. cit.

<sup>10</sup> Río Negro, 27/3/82, p. 15: “*300 millones, de Arlt. Estreno teatral de un nuevo grupo*”.

<sup>11</sup> La dictadura militar había suprimido la cátedra de teatro argentino en el Conservatorio Nacional con el argumento de que este teatro no existía. La Dirección Nacional de Enseñanza Artística y la Dirección Nacional de Investigación, Experimentación y Perfeccionamiento Docente, dependientes del Ministerio de Educación de la Nación, aprobaron en 1979 un plan de estudios para la carrera de Actor Nacional que excluía las asignaturas de Teatro Argentino y de Historia Argentina. Este plan, que rigió hasta 1981, se aprobó sin consultar a la Escuela Nacional de Arte Dramático (O. Pelletieri, op. cit.).

<sup>12</sup> Esta primera puesta del Teatro del Bajo debe ser interpretada en relación con el fenómeno social y cultural que fue Teatro Abierto, encuentro realizado en 1981 en Buenos Aires, que había comenzado como una reacción a la creciente agresión al teatro argentino por parte de la dictadura militar. Autores y obras que habían sido parte de aquel encuentro fueron representados en la escena valletana: el Instituto Vuriloche de Arte Dramático y el teatro La Legua, de G. Roca, llevaron a escena obras de Carlos Gorostiza y Roberto Cossa, en ocasiones anunciadas en el diario Río Negro por medio de la referencia explícita a Teatro Abierto. Un ejemplo: el 16/4/82, en p. 19, se anuncian estrenos de dos obras Gorostiza (en Neuquén y Roca) y una de Cossa. Otro, un título del 3/9/82, en p 19: “*Dos propuestas de Teatro Abierto*” (se trataba de *Coronación*, de Roberto Perinelli y *Papá querido*, de Aída Bortnik).

<sup>13</sup> Borrat, Héctor, *El periódico, actor político*, Barcelona, GGMassMedia, 1989.

<sup>14</sup> Cuatro de esas ediciones dedicaron espacio preferencial (esquina superior derecha de página impar) a artículos extensos (los citados) sobre el estreno del Teatro del Bajo. Los otros dos son: una entrevista a S. Amore (30/3/82, p. 15: “*Se estrenará Saverio el cruel*”/Amore: ‘... *le faltó el respeto a Arlt*’) al respecto de *Saverio el cruel*, en la que Amore se refiere a *300 millones*; y la crítica posterior al estreno de aquella en G. Roca (17/4/82, p. 17: “*Saverio el cruel*” “*Buenas actuaciones en un teatro de ideas*”). Estos dos últimos artículos operan recordándole indirectamente al lector que está en cartel la puesta del Teatro del Bajo.

<sup>15</sup> Río Negro, 27/3/82, p. 15: “*300 millones, de Arlt. Estreno teatral de un nuevo grupo*”.

necesidad de revisar la realidad social<sup>16</sup>. La voz periodística se hizo eco de los teatristas en una operación discursiva de reproducción en una nota publicada en la edición del 23 de marzo de 1982, en la pág. 15. Con el título “*Teatro del Bajo – La ‘prepotencia’ cultural*”, la bajada señalaba: “[...] *Preferimos ir reproduciendo, a lo largo de esta nota, párrafos de los integrantes[...] del Teatro del Bajo, y su director, el joven porteño Salvador Amore*”.

El título de la nota citaba de forma encubierta otro texto de Roberto Arlt, el prólogo de *Los lanzallamas*. Dice la misma nota: “*Tras una larga charla con los responsables del elenco estable, rescatamos una frase [...]: ‘Todo lo que se ve, desde la reconstrucción del teatro hasta la puesta de ‘300 millones’, lo fuimos haciendo con prepotencia de trabajo, que es la misma prepotencia con que pensamos encarar el futuro’*”<sup>17</sup>.

El título de la nota, con la expresión “prepotencia cultural” obliga a retomar un sentido organizado por el diario en su edición del 8 de marzo, cuando señalaba el esfuerzo que el Teatro del Bajo invertía en la reconstrucción de una cultura que encontraba su símbolo en las ruinas del galpón donde los integrantes de la cooperativa El Establo erigieron la sala<sup>18</sup>. El director S. Amore

---

<sup>16</sup> En la edición del 16/4/82, p. 19, el diario dedica el 50% de una nota que ocupa una columna por quince centímetros de alto a reproducir las apreciaciones de Salvador Amore sobre Arlt. Esos conceptos se agrupan en el campo semántico de la “sinceridad” directamente relacionada con la “brutalidad”, lo que apunta a concluir que la obra *300 millones* se involucra necesariamente con un análisis de la realidad del momento: “(300 millones) es, como era su personalidad, bestialmente sincero (...) no quedaba más remedio que tomarle antipatía por su bestial sinceridad o aceptarlo como algo sincero. Fue (...) una persona preocupada por su época, por su medio, con un sentido pasional que lo lleva a lo irónico con respecto a la realidad”.

<sup>17</sup> “El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo”, dice Roberto Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* (Bs. As., Losada, 1977).

<sup>18</sup> “Durante mucho tiempo, el crecimiento demográfico superó las posibilidades que brinda la infraestructura edilicia en esta capital, originándose innumerables requerimientos de la población, sea en las áreas de educación, salud o cultura. Precisamente hoy nos ocuparemos de ésta última, y si bien los problemas aún persisten, se puede percibir una evolución positiva en las soluciones que han partido de iniciativas oficiales y privadas. Un ejemplo es el convenio firmado entre la municipalidad y el gobierno neuquino, a través del cual aquella cedió un piso del edificio comunal, para que allí funcione la dirección provincial de Cultura. A esto se sumará la inauguración, el 20 del corriente, de un nuevo teatro privado, en dependencias de Misiones 224 [...] Los miembros de la cooperativa (El Establo) participaron de los trabajos de desmalezamiento, construcción de paredes, contrapiso, montaje del escenario [...] y acondicionamiento general del edificio. A partir de la estructuración del teatro, se iniciará una apertura hacia otras áreas del quehacer artístico, fomentándose el nucleamiento de artistas dedicados a otras especialidades. La actividad se desarrollará respetando las premisas del cooperativismo. Para acceder al uso del teatro, es requisito el ingreso como socio; no se cobrarán honorarios, sino que se distribuirán los excedentes; tampoco se podrán hacer trabajos bajo el sistema de la contratación. Paralelamente a las puestas en escena para adultos y niños, se dictarán cursos y conferencias sobre disciplinas artísticas. Se tiene previsto también para la presente temporada brindar espectáculos de la Capital Federal y propiciar toda manifestación

colaboró con la institución de ese símbolo al transformar esas “ruinas” en una estética, ya que sucesivas puestas del Teatro del Bajo tuvieron su eje de sentido en las particularidades de una sala a medio hacer<sup>19</sup>.

Resulta evidente el paralelismo establecido entre la reconstrucción de un espacio físico y la reconstrucción de la cultura, lo que involucraba relaciones entre agentes con responsabilidades y ámbitos de acción públicos y otros privados; hábitos de trabajo cooperativo que debían retomarse después de años de parálisis de las iniciativas colectivas. Eso implicaba, sobre todo, la planificación de políticas que permitieran la continuidad de la reconstrucción de la vida comunitaria.

En este aspecto, el discurso de la sección cultural del Río Negro concentraba un imaginario<sup>20</sup> puesto en circulación por el proceso de transición política que dio por acabada la dictadura militar: la apuesta a una sociedad en que las instituciones regularan por sí mismas el juego que garantiza la permanencia del sistema. Este imaginario, hegemónico en el campo político, social y cultural de Argentina y de toda América Latina, en la década del '80<sup>21</sup>, funcionó sobre la base de un convencimiento social generalizado acerca de la legitimidad de un sistema que garantizara que ningún individuo y ningún grupo fueran consustanciales al poder. El deseo de recuperar una práctica democrática, que sería el objetivo fundamental del proceso de transición de la

---

cultural de la zona.” (Río Negro, 8/3/82, p. 14: “Nueva sala en Neuquén” “Se inaugura el Teatro del Bajo”).

<sup>19</sup> Dice Salvador Amore sobre el espacio escénico de 300 millones: “El lugar, construido con las donaciones de la comunidad, no era muy amplio, pero sí bastante alto. Los andamios sobre los que estaban parados los actores –para poner ladrillos y encalarlos, mientras les tomaba la letra– fueron puestos de manifiesto, vigorizadamente, como estructura visual: sería el escenario, real e imaginario del mundo de los sueños. [...] Cecilia Arcucci volaba literalmente a cuatro inolvidables metros de altura, creyendo ciegamente en los valores estéticos que renovarían el teatro de Neuquén, [...] olvidándose, tal vez, en esos saltos dramáticos, que no era acróbata, sino una sirvientita perseguida por la violación y la muerte, como la mayoría de los argentinos [...]” (A lo francotiradores, de lo regional a lo universal. Ensayo de teatro, 1994, versión mimeo. P. 183).

<sup>20</sup> “[...] El impacto de los imaginarios sociales sobre las mentalidades depende ampliamente de su difusión, de los circuitos y los medios de que dispone. Para conseguir la dominación simbólica, es fundamental controlar esos medios, que son otros tantos instrumentos de persuasión, de presión, de inculcación de valores y creencias [...] Los medios de comunicación de masas no sólo aumentan el flujo de información, sino que modelan sus modalidades, [...] anudando relaciones complejas entre información e imaginación”. (B. Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión, 1991).

<sup>21</sup> Claude Lefort, “Pensando o político. Ensayos sobre democracia, revolução e liberdade”, Rio de Janeiro, Paz e Terra. Cit. por Ana Cecilia Arias Olmos, “Intelectuales, instituciones, tradiciones: Punto de Vista y Novos Estudos”. En: Javier Lasarte (coord.), *Territorios*



dictadura al estado de derecho, no se limitó al ámbito de lo institucional sino que se amplió a todas las esferas de lo social. En esa transición política, periodistas del diario *Río Negro* como Clara Vouillat y Beatriz Sciutto<sup>22</sup> dieron amplia voz al Teatro del Bajo, en Neuquén, y a El Caracol, en General Roca, como a otros colectivos de artistas, acompañándose al aire de esos tiempos y a la convicción de que la intervención cultural sería esencial en el proceso de reconstrucción de las prácticas democráticas que conjuraran la inmovilidad política y social impuesta por el régimen autoritario.

El *Río Negro* expuso en la sección cultural de esos años un dispositivo que desplegó significantes –una gran cantidad de artistas y grupos de artistas que configuraban una escena cultural en expansión en la Norpatagonia- al tiempo que concentró sentidos en la “severa crítica a nuestra sociedad”<sup>23</sup>, la renovación estética en consonancia con la revisión ética del estado de la cultura<sup>24</sup>, la necesidad de dar lugar, en sus páginas, a la plurivocidad de los agentes del cambio en la cultura<sup>25</sup> y la necesidad de contribuir al acrecentamiento de la capacidad crítica del público de espectáculos<sup>26</sup> y a la formación de los artistas<sup>27</sup>.

Por su parte, el Teatro del Bajo organizaba una política cultural que partía desde un ámbito privado y que el diario presentaba equiparada en valor a la pública, porque se hacía cargo de aspectos que involucran lo público,

---

*intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, Caracas, La Nave Va, 2001. Lefort se refiere a América Latina.

<sup>22</sup> Ellas firmaban las críticas de espectáculos y realizaban las entrevistas. El estilo de la escritura permitiría inferir que también redactaban las noticias y las crónicas que aparecían sin firma.

<sup>23</sup> *Río Negro*, 16/4/82, p. 19: “*Saverio el cruel se repone hoy*”. En la misma página de la misma edición: “*No debemos olvidar la carencia de salas adecuadas, niveles técnicos deficientes, y la apatía que todavía se manifiesta en ciertos sectores del público [...]*”.

<sup>24</sup> *Río Negro*, 16/4/82, p.19: “*Obras de Cossa y Gorostiza, en Roca*”: “*La situación dramática gira alrededor de un hombre que huye de la máquina que lo fagocita para cumplir su sueño. Su tiempo ha pasado, se acerca su jubilación -¿marginación?- y en un esfuerzo desesperado, quiere hacer realidad sus quimeras.*”

<sup>25</sup> La página 19 de la edición del 16/4/82 es un buen ejemplo: cinco de los seis artículos que integran la página incluyen abundantes citas de aquellos que son referentes en relación con la noticia. En el artículo “*Reposición de ‘Los Próximos?’ y actividad teatral en la zona*”, José Di Giglio, director del teatro Lope de Vega, expresa: “[...] *en teatro, nadie es dueño de la verdad – como en ninguna de las artes-; cada uno tiene su verdad y cuanto más consecuente sea con la misma, más auténtica será su expresión*”.

<sup>26</sup> *Río Negro*, 16/4/82, p. 19: “[...] *unido al aporte de los más experimentados, trae aparejado, por una sala emulación, un mayor nivel de calidad, favoreciendo finalmente al público, que tiene nuevas opciones y despierta su capacidad de crítica*” (“*Reposición de ‘Los Próximos’ y actividad teatral en la zona*”).

transformándose así en una alternativa poderosa a la política cultural organizada desde el Estado. Esto es posible desde que los integrantes del Teatro del Bajo configuraron una “élite cultural”<sup>28</sup>. Se trataba de actores y directores investigadores, estudiosos<sup>29</sup> que, pese a las condiciones de producción en que enfrentaban las puestas<sup>30</sup>, asumían una actitud de profesionalismo en el diseño de una política cultural que incluía el objetivo de que el espacio se sostuviera por medio del trabajo artístico.

El respaldo de la sección cultural del diario Río Negro apuntaba tanto a incorporar el Teatro del Bajo a los hábitos de fin de semana del público neuquino cuanto a ampliar el poder de “resonancia y amplificación”<sup>31</sup> de las ideas y los planes del grupo, lo que hubiera podido concluir en una influencia creciente en las tomas de decisión comunitarias. Es éste el sentido en que más claramente el diario respaldó la gestación de una política cultural, al tiempo que daba lugar en la esfera pública a actores sociales provenientes del campo artístico que operaban con la convicción de que el arte podía ser agente de cambio en una sociedad que estaba intentando reconstruir su vida comunitaria, un sistema parlamentario de gobierno y un estado de justicia<sup>32</sup>.

Esa convicción por parte de los integrantes del Teatro del Bajo es visible en la tendencia estético-ideológica de las obras elegidas para llevar a escena. En coherencia con la estética dominante en el ciclo Teatro Abierto<sup>33</sup>, el grupo neuquino proponía lo que Osvaldo Pelletieri llama “teatro de arte”, antagónico

<sup>27</sup> Río Negro, 16/4/82, p. 15. “Paralelamente se beneficia la formación de actores escenógrafo y directores”.

<sup>28</sup> J.F. Sirinelli, “Las élites culturales”. En: Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999.

<sup>29</sup> Salvador Amore y Víctor Mayol, quienes intervinieron en la formación de los integrantes del Teatro del Bajo y en la dirección de puestas en escena, fueron contratados con sueldo por los integrantes del grupo. De la misma manera, contrataron a otros profesionales que los respaldaron en la investigación y el perfeccionamiento profesional (entrevista a Cecilia Arcucci, junio 2003).

<sup>30</sup> Sostenían la cooperativa sin más respaldo económico que el de sus otros oficios o profesiones. Algunos de los integrantes del Teatro del Bajo eran docentes en el Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes, mientras que otros eran empleados de comercio, empleados públicos y había una minoría de profesionales liberales.

<sup>31</sup> J.F. Sirinelli, op. cit., p. 305.

<sup>32</sup> A lo largo del '82, los partidos políticos y los gremios, así como las CGT, iniciaron acciones de reorganización de sus integrantes, de protesta y de diálogo político. Las organizaciones políticas, y entre ellas, las Madres de Plaza de Mayo, cobraron cada vez mayor entidad en la esfera pública, así como las marchas por los derechos humanos convocaban cada vez a mayor cantidad de personas.

al teatro premoderno popular-comercial, pero que no reiteraba la antinomia teatro independiente-teatro profesional de los '70. Por el contrario, apartado del teatro realista-mimético o de actitud didactista, el "teatro de arte" se incluyó en un realismo entendido en un sentido amplio, aunque en sus textos el desarrollo dramático continuó teniendo como objetivo un realismo social. Se podría definir esta estética como "una estilización del teatro tradicional, al que transformó en una poética de segundo grado, relativizándolo y confiriéndole sustancia psicológica"<sup>34</sup>.

El teatro de arte no había renunciado a educar al público, pero lo hacía a través de procedimientos que privilegiaban la conciencia estético-ideológica, el humor, el patetismo y la intensificación de la crítica al contexto social. Practicaba aún el teatro como una forma de compromiso, como un camino para acceder al conocimiento, y rechazaba la autonomía del arte en relación con el marco social, mientras los textos dramáticos y espectaculares entrecruzaban la serie social con la estética.

Las características apuntadas entran en estrecha relación con piezas que el Teatro del Bajo eligió para la escena valletana<sup>35</sup>. El 12 y el 13 de marzo de 1983, los elencos del Teatro del Bajo presentaron en estreno nacional dos obras de Osvaldo Dragún, autor prohibido por la dictadura militar: *Heroica* e *Historias para ser contadas*. Dragún asistió en Neuquén a dichos estrenos, invitado especialmente por el Teatro del Bajo. *Río Negro* se refirió a los estrenos en sus ediciones de los días 5<sup>36</sup>, 9<sup>37</sup>, 10<sup>38</sup>, 12<sup>39</sup> y 13<sup>40</sup> de ese mes,

---

<sup>33</sup> Osvaldo Pelletieri, "A qué llamamos 'teatro de arte' o Ciclo de Teatro Abierto (1976-1985)". En: Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Pp. 95-98.

<sup>34</sup> Pelletieri, op. cit., p. 96.

<sup>35</sup> Sólo un par de detalles: en "*Heroica*", de Osvaldo Dragún, la figura del militar aparece ridiculizada; su autor se refería a la obra como "*teatro nacional*" (*Río Negro*, 13/3/83, p. 15).

<sup>36</sup> P. 17. Con foto del director de la puesta, Salvador Amore. Título en letra de tamaño doble: "*Dos estrenos en Neuquén*". Volanta: "*Ciclo de homenaje a Dragún*". La nota ocupa cuatro columnas por treinta cm, con recuadro destacado.

<sup>37</sup> P. 18. Con foto del frente del teatro en cuya pared se leen los títulos de las piezas *Heroica* e *Historias para ser contadas*. Título de la nota: "*Cuando las nueces superan a los ruidos*". Volanta: "*Actores-obreros edificando*". La nota ocupa tres columnas por treinta cm.

<sup>38</sup> P. 18. Título: "*Osvaldo Dragún llega hoy a Neuquén*". La nota ocupa dos columnas por quince cm.

<sup>39</sup> P. 19. Con dos fotos, una de O. Dragún y otra de los integrantes del T. del Bajo junto al dramaturgo. Título: "*Osvaldo Dragún en Neuquén, ante dos estrenos nacionales*". La nota ocupa tres columnas por la longitud total de la página.

<sup>40</sup> P. 15. Con foto de un ensayo de la pieza. Título: "*Se estrena hoy la obra 'Heroica', de Dragún*". La nota ocupa tres columnas por treinta cm, con recuadro.

cuatro de ellas con foto; una, con el título en letras de cuerpo doble –en relación con el cuerpo utilizado habitualmente-; tres de esas notas, en página impar; todas, en el segmento superior de las páginas. En fechas posteriores al estreno, se publicó una crítica firmada por Beatriz Sciutto -el 18 de marzo de 1983<sup>41</sup>- y una nota sobre Osvaldo Dragún y Salvador Amore, en la Revista del Domingo del 21 de marzo, a página completa. A partir de entonces -y como había sucedido con las puestas de *300 millones*- en las ediciones de cada viernes y de cada sábado del resto del año, hay notas que hacen referencia a las puestas del Teatro del Bajo.

Esos estrenos, recortados sobre el fondo de la vívida euforia de los artistas ante la libertad de expresión que se recobraba arduamente, pueden leerse hoy como parte de un clima de acelerado debilitamiento del así llamado Proceso de Reorganización Nacional. En aquel momento, el Río Negro –una vez más, literalmente- se hace eco de las voces de Dragún y Amore. El artículo publicado en la Revista del Domingo del diario, el 21/3/83, se escribió en base a *“respuestas de Osvaldo Dragún a Beatriz Sciutto”*, como informaba el diario en el lugar que habitualmente reservaba a firmas de periodistas. Mientras el título recurría a un lugar común del peronismo para referir a Dragún y Amore<sup>42</sup>, en la bajada el diario asumía la acción de *“reproducir”* los conceptos y –sobre todo- el discurso de estos teatristas, lo que implica la reproducción ideológica, en particular de la ideología que dio lugar a la organización de los encuentros Teatro Abierto desde el '81 y hasta el '85<sup>43</sup>.

Los conceptos de Dragún que el Río Negro reprodujo aquel domingo de marzo del '83 muestran imágenes de la cultura y del Teatro del Bajo que el diario sostuvo a lo largo de los artículos que dedicó a los estrenos de *Heroica e Historias para ser contadas*. Ubicó a los artistas en el rol de *“militantes”*

---

<sup>41</sup> P. 17, *“Un desafío para ganar”*. La nota ocupa tres columnas por treinta cm, con recuadro y dos fotos.

<sup>42</sup> El título de dicha nota -*“Los portavoces de una colectividad silenciosa”*- deja a Dragún y a Amore en el rol de decir lo no dicho por la comunidad, lo que resulta un eco, de manera indirecta, de una expresión típica del peronismo: *“la voz de los que no tienen voz”*.

<sup>43</sup> *“[...] Dragún no puede desvincular en ningún momento [...] el teatro de sus vivencias como ciudadano. En esta cuestión medular se origina y sustenta la temática de sus obras y también los conceptos que se reproducen en “Río Negro revista del domingo”*. (Río Negro Revista del Domingo, 21/3/83, p.21. Las citas que siguen corresponden a este artículo).

culturales<sup>44</sup>, al tiempo que difundió una representación de la sociedad argentina caracterizada desde los núcleos temáticos de la represión<sup>45</sup>, el aislamiento y la incomunicación<sup>46</sup>, y la alienación<sup>47</sup>.

En ese marco, los teatristas que participaron del encuentro Teatro Abierto, el mismo Dragún y los integrantes del Teatro del Bajo, que difundían sus obras en la Norpatagonia, tenían el rol de encabezar la irrupción en ese estado de cosas por medio de la “*libertad de expresión*” y el abierto desafío a la censura violenta de la dictadura<sup>48</sup>, la actitud crítica ante la prensa<sup>49</sup> y la ironía ante la situación económica del país<sup>50</sup>. Encabezan, en fin, la evaluación de las prácticas del campo del poder, cuyas fallas venían a ser expuestas y combatidas por los “*militantes de la cultura*”, un grupo de elegidos –“*los mejores*”- y adelantados, puesto que conformaban una “*democracia*” que el resto de la sociedad todavía no lograba organizar<sup>51</sup>.

---

<sup>44</sup> “En nuestro país, dada la estructura política, el teatro o cualquier expresión artística es indudablemente un hecho social. El hombre de teatro debe asumir, por una parte, su necesaria condición de artista, y por otra, la de militante cultural”.

<sup>45</sup> “Me sorprende a veces ver la facilidad con que el reprimido se convierte en represor y eso indica dogmatismo[...]. Cada uno se cree dueño de la verdad y no está acostumbrado a aceptar la del otro. Tampoco está acostumbrado a dudar [...] y no sabe que la duda es el primer escalón para ejercer la imaginación”.

<sup>46</sup> “Nadie habla con el otro en vivo y en directo[...]. Cada uno se ha inventado un muñeco que le permite mantenerse virgen y cerrado, nunca descubrirse, jamás mostrarse. Se han inventado un paquete de ideas –no hay nada menos comprometido que las ideas- que habla por ellos, pero nunca se comprometen personalmente y así es como no se sabe cómo sienten y piensan”

<sup>47</sup> “La gente está acostumbrada a vivir así. Se ha perdido la capacidad de ser uno mismo, un individuo [...]. Tienen miedo, necesitan de la masa para sentirse seguros, amparados; son cómplices, porque si no es de esta forma, no reaccionan”.

<sup>48</sup> “Durante el primer año de Teatro Abierto (1981), asumimos el papel que no había tomado nadie y escribimos lo que se nos vino en ganas. Eso produjo un hecho inusual de libertad de expresión. La gente se sintió agradecida de que un grupo de locos utópicos dijeran lo que no decían diarios y revistas. Además, esos locos, después que les quemaban un teatro, no se rajaron para sus casas y se escondieron debajo de la cama, como era lo acostumbrado, sino que continuaron hablando. Fuimos portavoces de una colectividad que nunca se atrevió a decir que no.”

<sup>49</sup> “Ya podían leer *Siete Días, Gente, La Semana*, que [...] no hablaban de los prohibidos y ahora resulta que los prohibidos son héroes nacionales con foto y todo. Hoy la gente compra en los quioscos todo ese compromiso de las revistas.”

<sup>50</sup> “En Argentina, las industrias de los exiliados internos y de las mujeres hermosas son las únicas dos que no ha podido fundir ni Martínez de Hoz.”

<sup>51</sup> “Los sistemas fuertes como el norteamericano [...] son seguros de sí [...] Incorporan todo, aun lo que se les opone. [...] (Nuestros sistemas) son tan débiles que te escupen, te combaten y te matan. Te ponen en la vereda de enfrente, te convierten en exiliado interno y te colocan el cartel de enemigo público número uno [...]. Allí, en esa vereda de enfrente,[...], tenés un grupo de gente en igualdad de condiciones y que además son los mejores [...] Y aquí estamos, en esta vereda, todos juntos y muy unidos. Formamos una especie de democracia perfecta –nos respetamos, nos ayudamos, nos queremos- es decir, la democracia de los iguales, que es la única que funciona”

Es así como el diario ubica acciones provenientes del campo artístico en un lugar relevante en el marco del pasaje de la dictadura a la democracia y representa en la construcción comunitaria de un teatro<sup>52</sup> la reconstrucción de la vida comunitaria. Al mismo tiempo, se hace eco de voces procedentes del mismo campo, en la convicción de que los artistas tendrían un rol relevante en el rearmado de una sociedad libre, igualitaria, justa.

El Teatro del Bajo funcionó como un modelo privado que tomó estado público. Hacia afuera del ámbito teatral, pudo convertirse en un hecho político y, dentro del ámbito específicamente teatral, vitalizó el teatro valletano, con la organización de un espacio físico y una política de intercambio entre grupos de distintas ciudades que respaldó el trabajo de nuevos directores en la zona y la integración de actores que se sumaron al proyecto; amplió el número de asistentes al teatro y a los talleres que proponía la sala<sup>53</sup>. Logró, en fin, insertarse en los hábitos de un público que lo acompañó en otro protagonismo, cinco años más tarde, cuando la imposibilidad de compartir un horizonte de sentido entre actores culturales y poder político se revelara, entre otros signos, en la falta de respaldo para empresas de teatro independiente como el Teatro del Bajo.

Por su parte, el diario *Río Negro* ofreció en sus páginas culturales del '82 y el '83 un esquema de interpretaciones y de valoraciones que legitimó un lugar preponderante para el Teatro del Bajo y propuso a sus lectores, en fin, adherir a representaciones imaginarias que “canalizaran energías en la proyección de un futuro [...] a partir de las esperanzas y los sueños colectivos”<sup>54</sup>, encarnados en un grupo de actores y en una sala que, como la comunidad, debía renacer de entre sus ruinas<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> *Río Negro*, 9/3/83, p. 18: “Actores-obreros edificando” “Cuando las nueces superan a los ruidos”.

<sup>53</sup> Las referencias en relación con estos aspectos provienen del mismo diario y de entrevistas a una integrante del T. del Bajo (C. Arcucci, agosto de 1999 y junio de 2003).

<sup>54</sup> B. Baczko, op. cit., p. 30.

<sup>55</sup> En 1981, los integrantes de la cooperativa El Establo alquilaron en Neuquén un galpón abandonado que había sufrido un incendio (C. Propato, “Neuquén. El teatro en la capital y sus alrededores”. En Halima Tahan, ed., *Teatro argentino. Escenas interiores*, Bs. As., Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur, 2000). Cuando les entregaron el predio, constataron que el “galpón” consistía en una pared con una puerta de entrada. El resto del edificio –paredes y techo– estaban derruidos y debieron ser construidos por los actores a medida que creaban el

## La revista *Coirón*

La revista *Coirón. Publicación de difusión cultural* nació en 1983 como consecuencia de la necesidad de un grupo de escritores de ubicar su palabra en la escena pública en el contexto de la redemocratización del país. Sólo se publicaron tres números, que, sin embargo, hoy son “asiento de cultura”<sup>56</sup> y “lugar de la memoria”<sup>57</sup>. En el proyecto participó una red de escritores de toda la Patagonia, dirigida por Ricardo Palma Moreno, escritor chileno que llegó a Neuquén escapando de la represión posterior al golpe que derrocó al presidente Salvador Allende<sup>58</sup>.

Tres aspectos de la revista resultan significativos en relación con la impronta política que revela la acción cultural del Centro de Escritores Patagónicos. Por un lado, la tensión evidente entre la política que llevan a cabo y las estéticas que traen al discurso, sea porque las refieren o porque las evidencian en sus textos. En segundo lugar, las estrategias discursivas con que proyectaron sus ideas hacia la esfera pública conformaron, junto con las estrategias de ocupación de los espacios públicos, un sistema semiótico particularmente

---

escenario de la primera puesta, *300 millones* (entrevista a Cecilia Arcucci, junio 2003) (Salvador Amore, op. cit., pp. 179-185).

<sup>56</sup> G. Duby, *La historia cultural*, en Rioux y Sirinelli, op. cit., p. 449-455.

<sup>57</sup> En 1982, el historiador francés Pierre Nora definió “lugares de la memoria” como aquellas “realidades históricas en las que la memoria se ha encarnado selectivamente, y que por voluntad de los hombres o trabajo del tiempo han permanecido como los símbolos más luminosos” de una época (J. Cuesta Bustillo, *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons, 1998, p. 216).

<sup>58</sup> El Centro de Escritores Patagónicos estaba integrado, entre otros, por Juan José Brion, Clara Vouillat, Hilda López, Eduardo Palma, Daniel Guariglia, Sergio Sarachu, Carlos Granada, María Elena Lastra, Nélide Vescovi, Silvia Lazzeri, Elías Chucair, Oscar R. Ferro, Mercedes Rolla, Carmen Loguercio, Juan Carlos Arín, Miguel del Cotillo, Roberto Ghiglione, María C. P. de Alvarez Yofre, María Verónica Torras, Claudia Melnik, Raúl Mansilla, César Juárez, Valentina C. de Guzmán, María Cristina Charro, Héctor Ordóñez, Jorge Villalba, Juan Carlos Corallini, Leonardo Raber, Héctor Pérez Morando, Damián Berón, Jaun Matamala, Héctor Peña, Sandro Sarachu. Irma Cuña y Héctor Méndez se vincularon a través de conferencias que organizó el Centro. En febrero de 1983, el CEP se reunió en Puerto Madryn (Chubut), redactó su estatuto, constituyó su comisión directiva y planteó un programa para ese año que incluía conferencias de escritores, la organización del tercer encuentro del CEP, los I Juegos Florales de Gral. Roca, los I Juegos Florales de Neuquén, y el primer concurso de temas regionales patagónicos para escritores radicados en la Patagonia, cuya realización se enmarcaría en los actos de la Semana de la Tradición de ese mismo año. Esta red había tenido origen en una cruzada casi de realismo mágico protagonizada por los escritores Ricardo Palma y Sergio Sarachu, quienes, a bordo de un automóvil bastante precario, recorrieron la Patagonia llevando un recital de poesía que ponían a consideración del público en las plazas de las ciudades a las que llegaban. De esa manera, establecieron contacto con los escritores que más tarde fueron corresponsales de la *Coirón*. Cuenta esta historia el mismo Palma Moreno.

eficaz para la defensa de un programa de política cultural. Esto es, una propuesta viable en acción política, mediando la voluntad de quienes detentan el poder. Por último, la construcción de la realidad social y cultural en la *Coirón* y el horizonte de expectativas políticas del CEP resuenan en las voces de los autores cuyas obras difunden y que conforman un canon literario.

Las tensiones entre los pronunciamientos estéticos y las intenciones políticas de la revista son visibles en discursos que revelan el valor antes retórico o semiótico que poético adjudicado a la literatura. Esto es, el efecto verbal por sí mismo y la facultad comunicativa del lenguaje se imponen, en la *Coirón*, a la eventual especificidad estética de los discursos.

En consonancia con esto, las prácticas de ocupación de la escena cultural norpatagónica de esos años por parte del Centro de Escritores Patagónicos, se vinculan con estrategias discursivas que permiten pensar el CEP en el marco de la problemática de la construcción de hegemonía entendida como dirección política y cultural<sup>59</sup>. Esta concepción gramsciana, de la que es deudor Pierre Bourdieu en su estudio de la dominación simbólica<sup>60</sup>, parece apropiada para pensar el rol que estas agrupaciones de artistas e intelectuales norpatagónicos disputaron a las instituciones públicas en la transición de la dictadura a la democracia en 1983: el de protagonistas en el diseño de políticas culturales tendientes a la reconstrucción de la vida comunitaria. En este sentido, los escritores de la *Coirón* -como las periodistas que escribían y editaban la sección cultural del diario *Río Negro*- acompañaron a las voces del campo artístico que expresaban la convicción de que los artistas eran relevantes en el rearmado de la sociedad.

Los autores que la revista proponía a sus lectores, como planteábamos, es un corpus que configura un canon de lecturas. Mi análisis parte de concebir las revistas culturales como particularmente significativas y problemáticas en la vida intelectual de un período, puesto que en ellas puede observarse la producción, la distribución y la confrontación de ideas, y, a la par de sus intereses ideológicos, su posicionamiento global frente al mercado de bienes simbólicos. Una revista es una armadura de signos que abarca un sistema de valores y de mitos que pueden ser reconocidos y evaluados en relación con el

---

<sup>59</sup> A. Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, J. Pablos Ed., 1978.

<sup>60</sup> P. Bourdieu, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.



poder que pretende ejercer en el comportamiento de grupos y con las formas efectivas de instalarse en la esfera pública y en la conciencia colectiva <sup>61</sup>. Puesto que un estado de una cultura podría definirse tanto por lo que en su marco se rechaza como por lo que se venera, junto con la fascinación y las adhesiones, podemos observar los bloqueos, las exclusiones y los rechazos que, en un momento socio-histórico particular, se sobreimprimen a las selecciones propias del diseño de productos culturales como las revistas literarias.

Si las “esencias” culturales no son representadas por el canon sino creadas y mantenidas por él <sup>62</sup>, la cristalización de tendencias, innovaciones y caducidades literarias en los discursos de las revistas pueden revelarnos qué fuerzas buscan producir qué cambios, nos señalará esquemas de comprensión de lo social que se proyectan hacia los lectores, y, en definitiva, nos dejará entrever los medios por los cuales la cultura, en determinada encrucijada socio-histórica, se pone en un movimiento interno que la lleva a renovarse.

Los escritores-periodistas de la *Coirón* revelan en sus escritos su convencimiento acerca de que la intervención cultural sería esencial en el proceso de reconstrucción de prácticas democráticas que conjuraran la inmovilidad política y social impuesta por el régimen autoritario. Al mismo tiempo, proponen la escritura como centro de su proyecto cultural y la revista como lugar de interpelación al futuro gobierno y a la comunidad, y de incidencia en las políticas programadas desde el campo del poder.

En ese contexto, podemos leer en la *Coirón* un proyecto de política cultural que vincula una serie de discursos que abordan esta problemática con una canónica de prácticas culturales y un canon de lecturas regido por la interpretación de la coyuntura social, cultural e histórica más que por valores literarios.

Pese al anclaje en la región como punto de partida, el discurso de la *Coirón* y el accionar del CEP redefinen el contorno de la comunidad, y suman lo nacional y lo latinoamericano a lo patagónico. Esa perspectiva confrontó desde

---

<sup>61</sup> J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: G.Gili, 1997.

<sup>62</sup> Walter Mignolo, “Entre el canon y el corpus: alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América latina”. *Nuevo texto crítico*, 14-15, 1995.

el campo intelectual con la retórica regionalista <sup>63</sup> en que se traducía la cultura política del populismo, dominante en Neuquén desde los '60, para pasar a establecer como núcleo del discurso político -y también del canon de lecturas- el emblema de la gran patria latinoamericana <sup>64</sup>.

Esa perspectiva se vincula con *prácticas identitarias o de necesidad de que exista en el mundo [...] algo que se parezca a una certeza*, en palabras de Susana Cella <sup>65</sup>. En ese orden de cosas se inscribe la actitud prescriptiva y la modalidad axiológica que imperan en los editoriales de la revista: la acción cultural se instauraba como una canónica de prácticas a seguir para lograr la recomposición del cuerpo social y la recuperación del patrimonio cultural. A tal fin, no planteó enfrentamientos entre canon nacional y canon latinoamericano, sino que los integró en textos cuyas tramas entrecruzan lo social, la naturaleza, la historia, lo material, como manifestaciones ideológicas comunes que cada autor publicado enfrenta desde su estética.

A través de esas operaciones, la revista dictaminaba concepciones de literatura, interponía sus selecciones, actuaba como factor en la articulación de formaciones sociales y culturales y en la institución de ciertas perspectivas como versiones autorizadas de lo social. Asimismo, ligaba una forma de apropiación de un espacio social, institucional y político que habilitaba la formulación y puesta en marcha de una política cultural, con una serie literaria, en un entrecruzamiento de lenguajes literarios con otros no literarios, modulando imaginarios y testimonios de saberes o hechos.

El canon resulta, entonces, un síntoma de una política cultural que pretendió reponer en la esfera pública norpatagónica prácticas y discursos que habían sido desaparecidos e identidades que habían sido afrentadas durante un proceso de "reorganización nacional" que había corrido a una gran parte de los actores culturales argentinos hacia un margen absoluto.

---

<sup>63</sup> G. Fanese, Neuquén entre los '60 y los '70. La retórica como clave de lectura de la revista Neuquenia. Actas del Congreso Internacional La Argumentación, Bs. As., UBA, 2002.

<sup>64</sup> Podemos entender el proyecto político de la "patria grande latinoamericana" de Bolívar y Martí como emblema a partir de que, en los '60, la revolución cubana crea la Casa de las Américas con la intención de propiciar la difusión de las ideas revolucionarias en América Latina con una base discursiva latinoamericanista. Ese discurso es retomado en la *Coirón*, sobre todo por su director, E. Palma Moreno, gran admirador de Pablo Neruda que contribuyó ampliamente a difundir obras del premio Nobel en talleres y encuentros literarios en la Patagonia.

<sup>65</sup> "Canon y otras cuestiones". En: S. Cella (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Bs. As., Losada, 1998.

Tanto el Teatro del Bajo, con su voz en el *Río Negro*, como el Centro de Escritores Patagónicos, en la *Coirón*, fueron, desde esta perspectiva, espacios de recuperación de poder, casos de *regulación de prácticas discursivas* –en palabras de Walter Mignolo- mediante la cual un centro de escritores y una agrupación teatral estabilizan el pasado y proyectan el futuro de cara a una comunidad más amplia que incluye no sólo a los lectores y al público de teatro, sino a un poder político no dictatorial, al que se dirige para interpelarlo pero también para transformarlo en receptor de una axiomática para revivir la cultura argentina.