

Figuraciones del exilio en la dramaturgia patagónica contemporánea. El caso *La Oscuridad* de J. C. Moisés

Mauricio Tossi¹

RESUMEN:

Nos proponemos contribuir al estado actual de las investigaciones escénicas en la postdictadura, al estudiar la dramaturgia de la región Patagonia, una zona cultural donde la historiografía teatral registra importantes vacíos teóricos. Por lo tanto, abordaremos el estudio de un caso testigo que nos ayude a avanzar –de forma inductiva– hacia este objetivo general.

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años, las producciones dramáticas argentinas han participado activa y sistemáticamente en los debates sobre la memoria histórica de la última dictadura militar (1976-1983). En consecuencia, surge de forma orgánica la necesidad de reflexionar sobre los tópicos tratados en dichas obras y sus correlativos procedimientos artísticos, con el fin de analizar sus alcances estéticos y sus procesos de legitimidad cultural, como así también sus posicionamientos ideológicos en el marco de una nueva concepción de teatro.

Por consiguiente, en el presente artículo, nos proponemos estudiar las representaciones del exilio según un caso de estudio estratégico, puntualmente: *La oscuridad* de Juan Carlos Moisés, correspondiente a la escena patagónica argentina actual.

Nuestro análisis estará focalizado en los ejes dramáticos² de la obra citada (organización textual, tiempo-espacio y personajes) y, a su vez, abordaremos el tópico exilio desde sus figuraciones metafóricas.

BASES PARA UNA ECONOMÍA FICCIONAL

En este ensayo, la metáfora es un recurso operativo, y la entendemos como una figura retórica que, por efectos de semejanza, realiza desplazamientos, sustituciones e innovaciones de sentido. Seguimos a Paul Ricoeur cuando señala que las metáforas crean fenómenos potenciales de conocimiento, esto es, construyen un mundo paralelo a través de sus

¹ Tossi, Mauricio. Doctor en Letras y Licenciado en Teatro por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesor Titular en el área Historia del Teatro, Universidad Nacional de Río Negro. Investigador-Becario Postdoctoral del CONICET.

² La metodología de análisis de los textos recupera algunos lineamientos propuestos por José Luis García Barrientos en su "dramatología". Véase: García Barrientos, J. L. *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2003.

fluctuaciones semánticas. Así, la concepción de la obra de arte como metáfora epistemológica, presentada por Umberto Eco, es decir, “el arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo”, resulta compatible con esta visión del concepto³. La capacidad de transformación semántica de la metáfora es, sin dudas, su aspecto más radical para el estudio del teatro y su posible vinculación con los avatares socio-culturales.

Teniendo en cuenta los diversos lineamientos teóricos sobre la metáfora, seguimos los aportes de Elena Oliveras para elaborar un instrumento analítico que se circunscriba a nuestros objetivos. Esta autora expone dos posiciones, por un lado, comprender la metáfora –mediada por la acepción aristotélica– desde un cariz general, es decir, como un concepto tan amplio que en él pueden incluirse figuras diferenciadas (sinécdoque, hipérbole, ironía); por el otro lado, con mayor eficacia técnica, propone optar por una visión particular, al entender a dicha noción como un tropo específico fundado en la semejanza entre los términos, pero destacando su capacidad heurística. Dice: “La metáfora no ilustra, no representa ni traduce un contenido preexistente, por el contrario, lo crea.”⁴

Según Oliveras, el desplazamiento de significados y la aptitud de “desanudar” conexiones lexicales previas para concebir nuevos sentidos le permiten a la metáfora construir o instaurar una lógica propia frente al mundo circundante. De este modo, afirma:

(...) la metáfora permite ver en la imaginación un acto de innovación semántica que produce un ‘cambio de frente’. En efecto, la imaginación ya no es vista como un apéndice o como una sombra de la percepción. Lo central no es lo visto sino lo dicho o, mejor, lo *poéticamente dicho*, es decir, el momento de emergencia de un nuevo significado partiendo de la suspensión de la predicación literal y de la consecuente reestructuración de los campos semánticos (...) Nada mejor que la metáfora para contrastar con el orden del mundo percibido. Ella desordena y reordena creando semejanzas.⁵

Desde esta perspectiva analítica, las metáforas sobre el exilio se transforman en bienes simbólicos que se producen, circulan y consumen en los complejos procesos históricos contemporáneos de la Patagonia argentina. Esta producción, circulación y consumo de bienes simbólicos conforma –como ya dijimos– una “economía ficcional”⁶, esto implica reconocer la productividad de los artefactos estéticos que irrigan o nutren a todo fenómeno socio-político. En este sentido, Alan Mons caracteriza a las economías ficcionales diciendo:

Los dispositivos sociales son disparadores de metáforas de visibilidad (constitución de formas imaginicas, concretas y abstractas), de combinatorias comparativas y analógicas, conscientes o inconscientes. Ahora bien, las metáforas propias de la vida social siguen siendo comunes y difusas, menores e impalpables. Remiten al fenómeno intensivo de la espectacularización pública (...) se trata, entonces, de que describamos una tendencia de la simbolización, de que planteemos una

³ Véase: Ricoeur, P. *La metáfora viva*. Megápolis, Buenos Aires, 1977; Eco, U. *Obra abierta*. Ariel, 1993, pp. 88-89; Le Guern, M. *La metáfora y la metonimia*. Cátedra, Madrid, 1990; Eco, U. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen, Barcelona, 1995.

⁴ Oliveras, E. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Emecé, Buenos Aires, 2007, p. 25.

⁵ Oliveras, E. op. cit. p. 32. Las cursivas son de la autora.

⁶ Mons, A. *La metáfora social*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, p. 10.

especie de fenomenología de un proceso de expresividad social en el que la ficción y la realidad se confunden inextricablemente.⁷

Por lo tanto, rastrear las metáforas del exilio en la escena actual es una estrategia alternativa para estudiar las representaciones sociales que dan cuenta de un cambio político-social. Para ello, tomaremos –como ya indicamos– un caso testigo, puntualmente la obra *La oscuridad* de Juan Carlos Moisés, estrenada durante los años de la imposición jurídica del olvido (1986-2003), vale decir, el olvido legislativo evidenciado en las leyes de Obediencia Debida, Punto Final e indultos que obturaron todo intento de enjuiciamiento a los genocidas⁸.

En el período bisagra de ese momento de impunidad se escribió y representó la obra aquí estudiada, en una zona geocultural descentralizada y periférica como lo es la Patagonia, esto es, distante de los núcleos de producción intelectuales centrales y, en suma, en un contexto histórico en el que los únicos polos regionales de resistencia al olvido fueron los debates sobre la memoria que provenían de diversas artes, o de los grupos militantes de las organizaciones de derechos humanos o de los intelectuales comprometidos.

LA OSCURIDAD DE JUAN CARLOS MOISÉS

Juan Carlos Moisés nace en el año 1954, en la ciudad de Sarmiento, Provincia de Chubut, donde reside actualmente y ejerce la docencia en las áreas literatura y teatro. Es, además, dramaturgo, poeta, narrador, dibujante e historietista. Durante la década del '90 despliega múltiples trabajos teatrales, tanto en la escritura como en la dirección del grupo "Los Comedidosmediantes". De este modo, se estrenan obras de su autoría, tales como *La vieja casa* (1991); *Pintura viva* (1992); *Muñecos, un cuento de locos* (1994); *El tragaluz* (1994), entre otras. Con estas producciones escénicas recorre gran parte de la Patagonia y representa a su provincia en Festivales Regionales y Nacional de Teatro. Su obra *El tragaluz* es premiada en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Tucumán en 1994 y participa en las muestras finales en el Teatro Nacional Cervantes. Asimismo, su cariz de poeta le permite obtener distinciones y reconocimientos editoriales; por ejemplo, con tan sólo 25 años de edad algunos de sus poemas son publicados en *Antología de la poesía argentina*, editado por Raúl Gustavo Aguirre en 1979. Posteriormente, sus creaciones líricas aparecen en *Poemas encontrados en un huevo* (1977), *Ese otro buen poema* (1983), *Querido Mundo* (1988) y *Animal teórico* (2004).

La Oscuridad se estrenó en el año 2002, bajo la dirección del propio autor y representó a la provincia de Chubut en distintos eventos artísticos nacionales, con amplio reconocimiento de la crítica especializada.

⁷ Mons, A. op. cit. pp. 11-12

⁸ Véase: Jelin, E. "Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad", en: Suriano, J. (Director). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Sudamericana, Buenos Aires, 2005.

ESTRUCTURA FICCIONAL⁹ Y PERSONAJES

La obra está organizada en cuatro escenas y su desarrollo –con aires de familia con textos absurdistas– se basa en la potencialidad de una situación inicial, sostenida en un “conflicto estático” por mostrar la detención de sus fuerzas actanciales. En efecto, la situación inicial planteada y que marca el ritmo narrativo de la obra es el irracional encuentro entre un joven marinero –de nombre Pejcek– que ha quedado solo en su barco y anhela recorrer las visibles pero distantes montañas, un anciano ciego (Ceferino) que ha perdido el rumbo camino a una cena familiar y, por último, una mujer que arrastra sus valijas, extraviada, triste, sin horizontes, pero con un objetivo claro: hallar a su hijo. Cada uno de estos personajes muestra distintas fisonomías del desasosiego que les genera el olvido y el destierro, ya sea, a través del cariz ominoso que les despierta la presencia del mar, o por la cerrazón de la ceguera.

De este modo, y mediante una parodia del procedimiento realista del “encuentro personal”, estos sujetos allí reunidos, hablan, miran y esperan sin soportes lógico-rationales, pero sostenidos en esta pantomima sin sentido exponen el fundamento de su condición, la que puede comprenderse como el vacío frente a una oscuridad compartida. Así, la obra desarrolla una “tesis absurdista”, esta es: la supervivencia de los que viven en ningún lugar. Por ejemplo, la nada se refleja en un vacío físico y subjetivo, geográfico y corporal, dicen:

Ceferino: (...) ¿Cómo es navegar en el mar?
Pejcek: No sé que decirle.
Ceferino: ¿Qué es lo que no sabés? Decí algo.
Pejcek: No digo nada.
Ceferino: ¿Nada?
Pejcek: Nada. ¿Sabe lo que es la nada?
Ceferino: Sí, mis ojos.¹⁰

Por lo tanto, la exposición escénica de esta tesis absurdista nos permite, por un lado, inferir contenidos históricos, políticos o sociales próximos a su mundo, puntualmente y desde nuestro eje de lectura, su vinculación con el tópico exilio; por otro lado, confirmar que estas construcciones estético-absurdas de la Patagonia –al igual que las latinoamericanas en general– se alejan del modelo nihilista europeo de las décadas 1950-60 por su capacidad de referencialidad y por su cariz satírico, en otros términos, es lo que Jorge Dubatti llama un “absurdo situado” por sus anclajes culturales.

Como ya dijimos, la obra se construye desde la potencialidad de una situación inicial sin desarrollo, a pesar de ello, en el final de la obra, y sin llegar a ser un desenlace del conflicto estático preestablecido, se rompe con la detención de las fuerzas actanciales originales y se muestra a los sujetos activos, motivados hacia un posible cambio, puntualmente: Ceferino, el viejo ciego, regresa a su camino ayudado por aparición de su hermana y recupera la “música

⁹ Hasta nuestros días, el texto de *La oscuridad* no ha sido publicado, por lo tanto, trabajamos con su manuscrito original.

¹⁰ Moisés, J. C. *La oscuridad*. Manuscrito inédito, 2011, p. 11-12.

escondida detrás de sus ojos”¹¹; el joven marinero abandona el barco-ausencia e inicia su trayecto por tierra hacia el anhelado horizonte y, por último, la mujer logra zarpar hacia un mar que, de manera alegórica o con connotaciones siniestras, esconde el cuerpo de su hijo desaparecido.

UNA MUJER, UNA MADRE Y UNAS BOLITAS NEGRAS

En la organización ficcional del relato, el personaje Mujer propone importantes quiebres narrativos. En primer lugar, la obra inicia con su aparición en penumbras, arrastrando sus grandes bolsos, confundida y desorientada, dice: “¿Dónde estamos? No veo el camino. No veo nada. Parece de noche. ¿Será de noche? Otra vez se me nubló la vista”¹². Así, sombras, lejanía y extravío son las primeras imágenes que tenemos de ella y, a su vez, son las figuraciones estéticas iniciales del tópico central del texto, condensadas –incluso– en el título de la obra.

La Mujer, al igual que Pejcek y Ceferino, funciona como un ente vaciado, en tanto “extranjero” de una tierra sin nombre. Sin embargo, ella –a diferencia de los anteriores– no es una errante sin rumbo, pues, aunque perdida, tiene un objetivo o meta con fundamentos objetivos, el cual es –como ya dijimos– encontrar a su hijo. De este modo, la Mujer opera como bisagra entre la absurdidad planteada a lo largo de la obra y determinados procedimientos alegórico-pedagógicos que le permiten al lector/espectador concretizar y actualizar variables histórico-políticas, dice:

Mujer: ¿Sabe que no puedo pensar en hacer otra cosa? ¿Usted ha buscado algo en su vida?

Pejcek: ¿Quién no? Eso que busco, no sé que es. ¿Cree que estaría acá si no buscara nada? A veces no sé quien soy. ¿Sabe usted quién es?

Mujer: Lo sé demasiado bien. Para bien o para mal. ¿Le molesta que le hable de mi hijo? (...)

Pejcek: No sé si le sirve de consuelo, pero he visto a otras madres en la misma situación que usted.¹³

En consecuencia, la Mujer, hasta entonces indistinta por su fuerza actancial se configura desde este momento narrativo como una Madre, es decir, una metáfora de las Madres de Plaza de Mayo, a quien los recuerdos por la tortura y el secuestro de su hijo la embisten de forma violenta, esto último, desarrollado mediante procedimientos expresionistas, por su capacidad de objetivar en escena aquellas subjetivas, deformantes y horrosas rememoraciones.

Así, la memoria de su hijo robado se desplaza en dos orientaciones semánticas, las que operan como bienes simbólicos de una economía ficcional que intenta dar respuesta a los interrogantes históricos propios de la región cultural que estudiamos. En primer término, y siguiendo los respectivos estudios freudianos, hallamos un componente “siniestro”, evidenciado

¹¹ Moisés, J. C. op. cit, p. 26.

¹² Ibídem, p. 4.

¹³ Ibídem, p. 33.

en el muñeco-bebé con el cual la Mujer interactúa. Recordemos que lo siniestro como categoría estética surge ante la experiencia de lo familiar o íntimo que ha devenido extraño o inhóspito; una experiencia motivada en la configuración de los dobles y sus asociados –por ejemplo, el espejo–, en la mutilación de partes del cuerpo que deberían permanecer ocultas, en el retorno de lo mismo o la compulsión a la repetición, o también, como en este particular caso, en la ruptura de los límites entre lo orgánico/inorgánico, o lo humano/inanimado de aquel muñeco-hijo. En segundo término, las formaciones sobre la memoria del horror se exponen a través de este personaje como una sinécdoque, la cual, nuevamente, hace de la “oscuridad” su predicado extraño. La Mujer dice: “Lo vi una sola vez y no lo vi más. Lo quise tocar pero lo alejaron de mi vista. Después fue como si una mano me tapara los ojos. Una mano grande, grande. (...) Un varoncito. Por las bolitas negras que le vi, sabe.”¹⁴

A partir de esta instancia, una estrategia de resistencia operará en ella, también metafórica en la geografía patagónica, pues, anuncia que el “mar es paciencia”, y hacia allá se dirigirá ella, para recuperar fuerzas en sus movedizas olas, para alcanzar en ese mar sublime algo de su hijo.

EL ESPACIO: UNA PREDICACIÓN EXTRAÑA

Estos personajes vaciados y autorreferenciales, a quienes “la inmovilidad los confunde”¹⁵, están perdidos en un lugar-nada, pues la acción se desarrolla en un “límite” o “borde”, en una zona fronteriza representada por una rampa de madera que divide la tierra del mar; así, entre lo uno y lo otro sólo hallamos un barco que el propio autor define con el adjetivo de “ausencia”¹⁶.

Con esto, Moisés elabora una serie de “predicados extraños” respecto del espacio. Paul Ricoeur, en sus estudios sobre la metáfora y el imaginario social, señala que

(...) en el momento en que surge un nuevo significado de las ruinas de la interpretación literal, es cuando la imaginación ofrece su mediación específica. (...) La semejanza depende del empleo de predicados extraños. Consiste en la aproximación que súbitamente suprime la distancia lógica entre campos semánticos hasta ese momento alejados, para engendrar el conflicto semántico que, a su vez, suscita el destello de sentido de la metáfora.¹⁷

Desde esta perspectiva analítica, en la obra que estudiamos el exilio es “oscuridad”, vale decir, un predicado extraño que se funda en la “bolitas negras” del hijo expropiado y en las sombrías rememoraciones de la tortura, como así también en la angustia causada por la ceguera, o en la lóbreguez de una utopía mutilada; en suma, dichos predicativos conviven con otros “modificadores”¹⁸, asociados al semema “Patagonia”. Por ejemplo:

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 37-38.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 6.

¹⁷ Ricoeur, P. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, p. 202.

¹⁸ Oliveras define a los modificadores como un sustituto del término literal que se vincula con el sujeto, en tanto destinatario de la nominación desviada o del predicado extraño. Cfr. Oliveras,

Ceferino: (...) Decime: ¿qué ves ahora?

Pejcek: Las últimas casas. El camino que hay después de las casas. El camino que se pierde en los primeros cerros. ¿Hay algún árbol después de esos cerros? No hay mucha vegetación que digamos. ¿Qué hay más allá de esos cerros?

Ceferino: Nada. O sea: todo.

Pejcek: Desde el primer día estoy tratando de imaginarlo.

Ceferino: Yo a veces lo recuerdo y a veces lo imagino. Hasta sé hacer las dos cosas juntas.

Pejcek: Quiero saber a dónde lleva ese camino. Desde que me quedé solo en el barco no dejo de pensar en ese camino. (...) No puedo irme así nomás, no creo que deba hacerlo. No sé si mi casa es el mar o es la tierra. ¿Qué se puede hacer?

Ceferino: Esta tierra es también como el mar. Uno anda y anda y la tierra sigue. No hay olas que suban y bajen, pero hay cerros. Están pulidos por el viento. Suaves como el cuerpo de una mujer.¹⁹

Por consiguiente, el tópico exilio puede –mediante el procedimiento de “resonancia” descrito por Ricoeur²⁰– asociarse a otros predicados extraños, como ecos que repercuten en nuestra tradición patagónica y en nuestra historia, nos referimos a la imagen de habitar en una tierra que es un mar por su infinita extensión y misterios; una tierra inmóvil pero que erotiza y que se proyecta hasta la nada; o también, una tierra tan real como imaginaria que permite un andar errante y sin fin.

En efecto, Moisés elabora en su texto un cronotopo específico para el desarrollo de la acción, esto es, una figura metafórica tan concreta como indeterminada, tan distante como reconocible. Desierto, lejanías, cerros, frío y mar entre otras cualidades nos remiten –tangencialmente– al universo patagónico, aunque en ningún momento es explicitado como tal. En ese espacio tan desolador y marginal, se presenta a “la nada” como una invariable o constante referencial, esto último funciona además como otra interdiscursividad con la estética absurda y existencial. En suma, Moisés en su ensayo *El arte en las márgenes: centro y periferia*, declara: “Suele pensarse que en la periferia no pasa nada, pero eso que pasa, la nada, también es materialidad expresiva”²¹ y, por ende, materialidad discursiva y promotora de identidades. En este sentido, y reconociendo en él la influencia beckettiana, el citado teatrista agrega: “Ya no hay búsqueda sino en el lenguaje, con el lenguaje. Somos lengua que busca significado. Estamos parados sobre las palabras. Las palabras son nuestro territorio, nuestro centro y nuestra periferia, dos caras de la misma moneda”²².

Por consiguiente, el espacio planteado por Moisés en *La oscuridad* es una construcción metafórica que hace de “la nada” o del “sin lugar” un predicado extraño para definir el exilio, para develar el desasosiego que viven los personajes ante el vacío indeterminado, esto último, elaborado a través de una dialéctica tensión entre lo periférico –simbolizado en las imágenes geográficas de la Patagonia– y aquello reconocido como centro.

E. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Emecé, Buenos Aires, 2007, p. 22.

¹⁹ Moisés, J. C. op. cit., pp. 14-17.

²⁰ Ricoeur, P. op. cit. p. 201.

²¹ Moisés, J. C. “El arte en las márgenes: centro y periferia”. En: *Revista Camarote*, nº 12, Viedma, 2007, p.12.

²² *Ibíd.*

IDEAS FINALES

A partir del estudio de caso seleccionado, podemos inferir que la dramaturgia patagónica –al igual que las producidas en centros de creación intelectual dominantes– puede ser leída como una “respuesta” a los interrogantes sobre determinados tópicos postdictatoriales, en especial, durante los años de imposición jurídica del olvido (1986-2003). Por lo tanto, y en términos de conclusiones parciales, proponemos los siguientes ejes de análisis, los que a su vez promueven un desarrollo exhaustivo sobre este tema u objeto de estudio, a saber:

- 1) Desde un punto de vista general, la dramaturgia en la Patagonia Argentina debería ser investigada e historiada superando las fronteras geográficas y simbólicas interprovinciales, así como que, hacerlo, aportaría a la historiografía y a la teoría/crítica del teatro nacional en función de la comprensión de los mecanismos de reacción / resistencia / memoria del arte escénico frente a los debates estético-culturales sobre última dictadura militar.
- 2) Desde un punto de vista particular, la citada dramaturgia regional, en el marco de la postdictadura, generaría respuestas estéticas a las problemáticas identitarias, expresadas en:
 - a) las aporías provincia/nación, o margen/centro, esto último, a través de una específica articulación de procedimientos escénicos, por ejemplo, los evidenciados en las dimensiones cronotópicas;
 - b) las figuraciones metafóricas según los condicionamientos históricos particulares de la región;
 - c) las resignificaciones de poéticas históricas (por ejemplo, las indicadas en relación con el realismo y el teatro del absurdo) y otros recursos desplegados.

BIBLIOGRAFÍA

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, Buenos Aires, 1982.

Dubatti, Jorge. “El teatro del absurdo en Latinoamérica”. En: *Revista Espacio de crítica e investigación teatral*, nº 8, Espacio, Buenos Aires, 1990.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2003.

Jelin, Elizabeth. “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad”, en: Suriano, J. (Director). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Sudamericana, Buenos Aires, 2005.

Moisés, Juan Carlos. “El arte en las márgenes: centro y periferia”. En: *Revista Camarote*, nº 12, Viedma, 2007.

_____. *La oscuridad*. Manuscrito inédito, 2011.

Mons, Alan. *La metáfora social*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.

Oliveras, Elena. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Emecé, Buenos Aires, 2007.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II.* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

_____. *La metáfora viva.* Megápolis, Buenos Aires, 1977; Eco, U. *Obra abierta.* Ariel, 1993.

Tossi, Mauricio. *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976.* Dunken, Buenos Aires, 2011.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente.* Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.