

PASTO VERDE: METONIMIA DE UNA HISTORIA NEGADA

Por Gloria Siracusa

Facultad de Humanidades - Universidad Nacional del Comahue

Este artículo es un avance de un trabajo de más largo aliento que desarrollamos un grupo de investigadoras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue - UNCo en el marco del Proyecto de Investigación "Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI". Nuestros estudios se encuadran en el espacio socio-cultural de esta región geográfica y planteamos el análisis de la política teatral como poética histórica y con un eje vertebrador *memoria-identidad*. Teniendo en cuenta el fenómeno teatral como un espacio de conformación de identidades culturales, nos abocamos a la tarea de ordenar y estudiar un corpus disperso, en su mayoría obras inéditas, cuyo primer intento serio de catalogación es la *Historia del Teatro de la provincia de Neuquén* (2007) de Osvaldo Calafati.¹ Nos anima el propósito de reflexionar sobre la cultura y el teatro regional, en la perspectiva de generar una memoria escénica y un registro de esta actividad teatral. En esta ocasión elegimos *Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto)* de Lili Muñoz², escritura dramática que nos permite, desde una mirada femenina, abordar un personaje histórico tomado para teatralizar algo que escapa a la Historia: la cuestión del individuo como enigma ontológico.

Pasto Verde (Reflexión en un acto) forma parte de una antología de dramaturgos patagónicos que contiene las obras elegidas por un Jurado de Selección, integrado por Jorge Accame, Carlos Alsina y Hugo Saccoccia, quienes son convocados por la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) en oportunidad de realizarse el "Primer Congreso de Dramaturgos Patagónicos" en Zapala, provincia de Neuquén, en abril de 2006. Como lo expresan en la Presentación y el Prólogo, el dramaturgo Carlos Alsina y la especialista Cecilia Boggio, respectivamente, la intención de Argentores fue hacer conocer la dramaturgia que se produce en esta región del país y poner al alcance de lectores y teatristas una producción dramática desconocida e inédita en la mayoría de los casos, y al mismo tiempo, darle la oportunidad a esos autores de publicar sus obras. Es decir, que el principio que inspira a esta publicación es otorgar un espacio a una actividad escritura que tiene escasas posibilidades de incorporarse al mundo literario de publicaciones y ediciones de amplia difusión, más allá de las restringidas que se ofrecen en las provincias de este sur tan lejano de los centros editoriales importantes.

En este "*territorio de desmesura*" como lo denomina Cecilia Boggio se escriben textos cuyos temas no son exclusivamente locales sino que responden a las preocupaciones del hombre universal. En el Prólogo, Carlos Alsina habla de un teatro nacido en la Patagonia, en el que conviven distintas generaciones de dramaturgos, y cuyo rasgo distintivo es la variedad de estilos y de formas, diversidad que le imprime una vitalidad fundamental.

En el aparato paratextual, la autora explica que se trata de una versión dramática de la vida de Carmen Funes, una vecina de Plaza Huincul (Provincia del Neuquén), a quien identifica como cuartertera y comerciante del villorrio. Abre con esta aclaración una vía de lectura: la histórica, sobre la que haremos hincapié. El texto dramático está inscripto en una formación social y en un momento histórico determinado y como ningún otro depende de las condiciones de enunciación, que sobre todo se perciben en las didascalias, el equivalente a la voz narrativa en las novelas.³ Nos interesa este principio historiográfico porque se trata de un teatro conectado con la cultura

¹ Osvaldo Calafati, *Historia del Teatro de la provincia del Neuquén*, 2006.

² Muñoz, Lili, *Dramaturgos de la Patagonia Argentina* (2007), Ana Ferrer -Lucía Laragione (Editoras), Buenos Aires, Argentores, pp. 183-190.

³ La propia autora escribe unos años antes un extenso relato titulado "Pasto Verde", texto que constituye el antecedente intertextual de esta escritura dramática. Este cuento fue publicado en *Pupilas del Desierto* en 2007.

patagónica y su historia, un teatro que se inserta en un mapa de fronteras nacionales, en la misma cartografía de dramaturgos como Alejandro Finzi, un cordobés afincado en tierras neuquinas, y los rionegrinos Juan Raúl Rithner y Maite Aranzabal, entre otros, empeñados en retratar a hombres y mujeres que dieron vida a lo que hoy es la Patagonia, "esta región hecha de distancias y soledad" (Finzi: 2005)

Lilí Muñoz puntualiza que la obra se estrenó el 15 de noviembre de 1997⁴, como *Cuartelera*, título que reafirma su intención de ficcionalizar la vida de una mujer que formó parte de una circunstancia histórica de la Patagonia Norte, como fue la mal llamada Conquista del Desierto, que finalizó en 1879 -genocidio mediante de sus primitivos habitantes- incorporando a la nación los extensos territorios al sur del río Negro, parte de los cuales fueron entregados a los militares como retribución de los servicios prestados. Detrás de la avanzada militar llega la avanzada de los rieles del ferrocarril, integrando el *desierto* (que no estaba desierto, sino habitado por pueblos originarios) al puerto de Buenos Aires. Esta mujer de muchas guerras, un día abandona su nomadismo y cansada de deambular detrás de la tropa se instala en una aguada de la llanura desnuda. Carmen Funes, a la que llamarán la *Pasto Verde*, epíteto que se relaciona con el verdor que rodea su rancho, posada de carreros, viajeros y aventureros, convierte su casa en el lugar obligado de paso y abastecimiento de troperos y de los que buscaban a principios del siglo XX, los "lloraderos de petróleo".⁵

Con respecto al planteo de la estructura textual, la obra consta de un solo acto y cuatro escenas. Ya en el paréntesis que sigue al título aclara a modo de subtítulo: "Reflexión dramática en un acto". Las tres primeras escenas responden a un planteo cercano a un teatro realista con indicios de cierto lirismo, sobre todo en el uso de un lenguaje poético, como el referido al mundo exterior, con figuras retóricas sobre el viento, la noche, la luna. En la cuarta escena se produce un desplazamiento hacia una estética desrealizada, con la incorporación de un personaje mitad monigote, mitad ser abstracto, *Títore del Ángel*, que contribuye a imprimir un clima de extrañamiento, acentuado por la actitud de la protagonista, que parece no ver ni oír y permanece en un estado de ensimismamiento, que marca una profunda diferencia con su actitud en las otras tres escenas. Este planteo de la última parte de la obra, tal vez, abone la opinión de Carlos Alsina, cuando en el Prólogo de la Antología *Dramaturgos de la Patagonia Argentina*, afirma: "Me llamó la atención el predominio de cierto teatro expresionista en la lectura de todo el material recibido." (2007:15). También la alusión a *Cüyen*, deidad mapuche que representa a la luna, y que la noche del último encuentro amoroso "estaba llena", símbolo del presunto embarazo de la protagonista, representa un elemento que contribuye a que la irrealidad del ambiente de la escena cuatro continúe acentuada.

LA INSCRIPCIÓN EN EL TEXTO DEL PERSONAJE CENTRAL

En el análisis de esta escritura dramática, nos asiste la ventaja de una lectura no mediatizada por la interpretación actoral, por lo tanto el tratamiento del personaje principal puede ser más objetivo (Übersfeld: 2004). Esta interpretación está avalada por la presunción de que el discurso del personaje es el discurso de la escritora, en este caso, distribuido en varios sujetos. Estamos ante una dramaturgia que habilita una lectura que inscribe al personaje central en el texto, punto de intersección de todos los códigos y signos teatrales. Ubicado el personaje en el vértice de incertidumbres textuales y metodológicas, su situación puede ser polémica (Kurt Spang: 1990), sobre todo tratándose en este caso de un texto teatral cercano a la Historia. El personaje principal de *Pasto Verde*, tal como se nos presenta en la lectura, no está solo sino que viene acompañado por los discursos e informaciones referenciales de los que ha sido objeto a lo largo de su vida ficcional. De este personaje femenino no solamente ha habido diferentes interpretaciones sino que ha sido objeto de otras expresiones literarias, por ejemplo, relatos orales anónimos, guardados en la memoria popular, y recopilados por el folklore provinciano, crónicas de la historia

⁴ La obra se estrena el 15 de noviembre de 1997 por el Grupo Teatral Estudiantil Mutisia, dirigido por Ángela Gandini en el CPEM 22 de la ciudad de Neuquén y reestrenada el 27 de noviembre del mismo año en la sala teatral Alicia Fernández Rego de la misma ciudad.

⁵ Debemos tener en cuenta que Plaza Huinul (hoy a la vera de la Ruta Nacional N° 22) es un pueblo nacido alrededor del Pozo N° 1 que registra el descubrimiento de petróleo en la provincia de Neuquén.

local, la letra de la zamba del poeta neuquino Marcelo Berbel, muy difundida por la música nativa. También de la misma autora Lilí Muñoz hay un texto narrativo incluido en *Pupilas del Desierto* (2003), titulado "Pasto Verde", en el que combina ficción narrativa con datos de la crónica histórica, con reflexiones sociológicas y opiniones políticas cercanas al ensayo, texto que responde a una manipulación de géneros, a un horizonte de expectativas más complejo y abierto⁶; obviamente la escritura dramática que nos ocupa es reescritura de esta extensa narración, es la suma de las escrituras preexistentes. Aparece, entonces, como una confluencia de diversos resonadores: el lector percibe la relación transtextual, especialmente en las didascalias, en las que se repite la situación de enunciación de la voz narrativa. Lilí Muñoz nos desafía a una doble decodificación: para iluminar su texto, hay que mirar lo que está detrás, plantea el pasado como un presente reflexivo (cobra mayor significación el subtítulo "Reflexión en un acto"), reafirma la necesidad muy posmoderna de volver al pasado, por eso el intertexto cumple la función de reversibilidad entre el pasado y el presente, cambia la noción de la Historia al poder leerla como ficción.

Por eso la lectura del texto implica el metatexto, el cual se adiciona el dramático a modo de *amplificatio*, confirmando el propósito de Lilí Muñoz de hablar de un personaje históricamente identificable, utilizado como un elemento catártico, no tanto para hablar de los hechos fácticos que lo circundan en su época, sino para que el lector-espectador se identifique con el personaje, pero a la vez, se distancie de él y pueda analizar su propia existencia.

Sin embargo, creemos que estamos ante un personaje histórico, que es tomado como excusa para hablar de algo que escapa a la Historia, referirse al individuo como enigma ontológico. Bien lo dice la autora en la Sinopsis inicial: "el eje de la obra es el amor en la vida de esta mujer". Dice Alberto Miras Nouzelles: "El teatro es el lugar del poeta, no del historiador" (1996:305) y es muy cierto en este caso: la autora es una poetisa que ficcionaliza el personaje de la crónica para convertirlo en un personaje literario de potente fuerza dramática, personaje que considera complejo y que pretende mostrar en diferentes facetas, a través de situaciones que se desarrollan en un contexto cultural determinado.

El personaje teatral tomado como un lexema e integrado en un discurso textual como figura retórica puede funcionar como metonimia paradigmática de uno o varios personajes. En el caso de la *Pasto Verde* es metonímico del conjunto de las soldaderas o cuarteleras, que seguían a la tropa de soldados y fueron incorporadas por el gobierno argentino (durante la *Campaña del Desierto*) como parte de ese ejército. Estas mujeres son sometidas a los mismos deberes aunque no les asisten los derechos, que sí tenían los soldados, como la paga, los ascensos y el premio de leguas de tierra en compensación a los servicios prestados: los territorios arrancados a los indios⁷. Estas mujeres aparecen en la obra en un creativo recurso teatral que reorganiza espacialmente la representación de lo verdadero, vinculado con el teatro de la parodia, al poner en discusión los métodos de similitud emergentes del realismo. En la Escena II: frente a un espejo, las cuarteleras representan acciones femeninas como coser, peinarse, dar de mamar, preparar la comida; se prueban ropa, pero también limpian armas, curan heridas, forman fila, presentan armas y como vínculo entre ambos tipos de acciones hacen el amor en el suelo con distintos soldados. El gesto actoral crea escritura, esta representación mímica habla del papel que cumplían estas mujeres en las distintas campañas militares en el siglo XIX. En el diálogo que sigue a la didascalia de esta Escena II se describe paródicamente la función erótica amorosa en términos de relación militar, por ejemplo, cuando el Soldado II la requiere a *Pasto Verde* con voz de mando, ésta se incorpora "cuadrándose malamente" (186). La cuartelera se comporta como un soldado, responde a la arenga, se cuadra marcialmente y dispara hacia el frente, aunque éste sea la cama del coronel. La metonimia se corporiza, dice la mujer: "éramos cuerpos para entibiar la soledad", hetairas que asumen con generosidad el mandato social de saciar los apetitos sexuales de soldados, viajeros y buscadores de pozos de petróleo, "el agua que da fuego". También es metonimia del proyecto político del poder central: incorporar a la joven nación los territorios ubicados al sur del río Negro, arrebatándoselos a sus primitivos dueños, para ello hay que enviar hombres, guerreros, instrumentos del genocidio, y estos hombres solos necesitan mujeres, que los acompañen y *servan*, en el más amplio sentido de este término. Es decir, que remite metonímicamente a la totalidad de una política de expansión del territorio y de

⁶ Para trabajar las escrituras regionales contemporáneas es indispensable cambiar la orientación y proveerse de un aparato conceptual que sería el correspondiente a los estudios posmodernos, regidos por la relatividad del pensamiento, tanto en cuestiones de la Historia como de la ficción.

⁷ Luis Franco, *La Pampa habla*: "El gobierno militar se vio pues obligado a considerarlas parte de la tropa y someterlas a los mismos deberes, aunque de derechos nunca se habló a las claras" (...) "gritaron más en la decisión de la guerra que los fusiles de Levalle o Villegas, que la estrategia de Roca."

ocupación demográfica; en el cuerpo de las mujeres fortineras se hace carne la consigna de Alberdi: *Gobernar es poblar*.

Más allá de ese funcionamiento metonímico, el personaje puede ser metáfora de varios órdenes de realidades. En *Pasto Verde* encontramos la metáfora del amor y del renunciamento, ya que ella ama a Campos pero permanece en la Aguada, no lo sigue a *cordillerear*, cuando éste supuestamente deserta. Campos, el personaje que permanece la mayor parte de la escena *en un cono de sombras* (claro recurso escenográfico para subalternizarlo a la figura femenina) es quien instala una cala en el pensamiento hegemónico y exterminador de los nativos, que impera en el contexto de la época. Campos duda de seguir matando indios, defiende las razones del indio *que malonea por su cría y por su mundo*, y reconoce como su única patria, el mezquino pedazo de tierra de la Aguada, que comparte con la mujer. Carmincha, como la llama a su amante, es metáfora de renunciamento ya que no tiene fuerzas para dar vida al hijo que espera, sino que *se deja secar* porque ella era *una cuartelera, una mujer-para-todo-uso*, la maternidad no le estaba permitida. Se instala con fuerza la metáfora del cuerpo, instrumento erótico, proveedor de placer, pero al que se le niega la posibilidad de ser portador de la vida. La soledad, la angustia del abandono de su hombre y la perturbadora ambición de los que buscan *los lloraderos de alquitrán*, debilitan a la mujer, cuya vida se extingue como sus negras trenzas. El *Títere del Ángel*, garabato del niño no nacido, cuyo discurso coloca a *Pasto Verde* como sujeto del enunciado, repone el relato de la leyenda: la mujer muere de parto, pero también muere de amor, resabio de heroína romántica, y sobre su tumba crece el verde pasto tan esquivo en la costra dura de la meseta patagónica.⁸

Funcionamiento metonímico y figurativo concentrado en un mismo personaje son ejes fundamentales sobre los que gira su retórica pero, al mismo tiempo, es lugar de conflicto, por concentrarse en él un juego de opuestos: ternura/fiereza, vida/muerte, sometimiento/rebeldía. *Pasto Verde* muestra ternura por los chivitos huachos a los que amamanta con mamadera y fiereza ante la pretendida imposición machista; ama la vida pero se deja morir: *¡Me despedacé sola! ¡Nos desangramos todos...!* está sometida por un sistema patriarcal pero asume gestos de rebeldía, aunque sólo sean gestos, que no alcanzan para romper el sometimiento ancestral que pesa sobre las mujeres cuarteleras. Lilí Muñoz al darle la voz a una *cuartelera* escribe una página de la negada historia de todas estas mujeres, reencarnadas amazonas, Polas, Juanas, Adelitas, Maruchas, Carminchas, una larga tropa femenina, que a la vanguardia o retaguardia, daba lo mismo, entregaban sus vidas, sus sueños, su rebeldías.

⁸ La tumba de Pasto Verde es hoy objeto de peregrinación y culto, si bien sin alcanzar la enorme popularidad de sus adláteres como la Difunta Correa o el Gauchito Gil, o el Maruchito y Ceferino Namuncurá en la provincia de Río Negro. Su mito se integra al de todos estos “santitos-as” populares de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergero, Fabián. "Oficio de distancia y soledad" (reportaje a Alejandro Finzi) en *Revista Ñ, La realidad cultural de Neuquén*, Suplemento especial, febrero 2005, 3.
- Bourdieu, Pierre. *Creencia Artística y Bienes Simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Aurelia Rivera Grupo editorial, 2003.
- Calafati, Osvaldo. *Historia del Teatro de la Provincia del Neuquén* (en prensa).
- De Toro, Fernando (ed) *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires: Galerna, 1990.
Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad, Frankfurt-Madrid, 1999.
- Dillon, Susana. "La soldaderas, Juana y Adelitas" en *Mujeres que hicieron América*, Río Cuarto-Córdoba, Universidad Nacional de Río Cuarto, 1991, pp.157-160.
- Franco, Luis. *La Pampa Habla*, Buenos Aires: La Verde Rama, 1982.
- Miras Nouzelles, Alberto. *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro contemporáneo español*, Valencia, Soler, 1996.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética y Semiología*, Buenos Aires: Paidó, 1983.
Teatro contemporáneo: imágenes y voces, Santiago, Lom Ediciones, 1998.
- Pelletieri, Osvaldo. *Historia del Teatro en las provincias*, Buenos Aires: Galerna, 2007, pp. 297-247.
- Poniatowka, Elena. *Luz y luna, las lunita*, México: ERA, 1994.
- Sagastume, Jorge. *Responsabilidad ética en la lectura del texto teatral*, La Plata: Ediciones al Margen, 2007.
- Spang, Kart. *Teoría del Drama*, Pamplona: Eunsa, 1990.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires: Galerna, 2002.
El diálogo teatral, Buenos Aires, Galerna, 2004.
- Vinaver, Michel. *Écritures dramatiques (Essais d'analyse de textes de théâtre)*, París: Actes Sud, 1999.