

Cronotopos regionales y recursividad poética: el caso “Chaneton” de Alejandro Finzi

TOSSI, Mauricio / CONICET – IAE/UBA – mauriciotossi@gmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: dramaturgia argentina – estudios regionales – Alejandro Finzi.*

> Resumen

A partir de los resultados obtenidos en nuestras investigaciones sobre dramaturgias regionales descentradas, en esta ponencia particularizaremos en un eje estratégico: los procedimientos geopoéticos y geocríticos utilizados en determinadas creaciones dramáticas para una configuración cronotópica. Para visibilizar este proceso, hemos seleccionado la obra *Chaneton* (1993) de Alejandro Finzi, la cual será analizada en función de sus componentes témporo-espaciales y teórico-recursivos.

> Formulación del problema y desarrollo de sus lineamientos generales

A partir de los resultados obtenidos en una investigación de mayor alcance (Tossi, 2021), podemos afirmar que las producciones dramáticas de diversas regiones del país han indagado en múltiples referencias historiográficas del siglo XIX y XX con el propósito –entre otros– de conjugar la noción de provincia y sus singulares cronotopos. Esta conjugación del tiempo de provincia implica –por los efectos de las operaciones regionalistas (Heredia, 2007)– la corrosión del retraso intelectual asignado al “interior” por una modernidad que nunca se sustancia o, también, asociada a una temporalidad regional conservadora e ingenua, reproductiva, lenta y, por lo tanto, incompatible con las instancias de progreso furioso que el tiempo de las transformaciones metropolitanas exige.

Para indagar en algunos aspectos de este cronotopo asignado a una provincianía porosa y contraesencialista, analizaremos las dramaturgias de *Chaneton* (1993) de Alejandro Finzi, esto último a partir de la propia teoría dramática escrita por su autor, con el fin de reconocer en este *locus* de enunciación regional una determinada recursividad poética.

Por las variables cronotópicas que describiremos, los personajes centrales de *Chaneton* se relacionan con el “intelectual de provincia”, esto es, según Ana Teresa Martínez (2013), un agente cultural

que, arraigado a su *locus* de enunciación regional y según sus específicas relaciones de posición, interviene en la elaboración, distribución y resemantización de prácticas simbólicas. Esta categorización propuesta por Martínez permite examinar las escalas operativas del intelectual en los espacios sociales “locales” o en su condición “periférica”. Desde esta lógica, los maestros, curas, dirigentes gremiales, periodistas zonales son, entre otros, los posibles intelectuales de provincia o de pueblo y, por su configuración histórica, pueden ser comprendidos como “formaciones de alteridad” (Segato, 2007; Briones, 2005), dado sus modos de ser-para-otro en la interacción de las fronteras internas, como así también por su capacidad de oficiar estratificaciones y diferenciaciones simbólicas respecto de un otro-interior territorializado.

Analizar la condición pueblerina o de “provincianía” de estos intelectuales/productores culturales implica, entonces, reconocer un mecanismo de otredad puesto en tensión por estas cronotopías disyuntivas.

Chaneton de Alejandro Finzi fue premiada en el Concurso Nacional de Dramaturgia de 1993, organizado por el Fondo Nacional de las Artes. Al año siguiente, con dirección general de José Luis Valenzuela y con los trabajos actorales de Daniel Vitulich, Javier Santanera y Anahí Muñoz, el grupo teatral Río Vivo de la ciudad de Neuquén realiza la primera puesta en escena de esta obra, montaje con el cual organizan giras internacionales por Colombia y Bélgica.

La pieza indaga en la figura de Abel Chaneton, quien nació en Córdoba en el año 1877 y, desde 1898, vivió en Neuquén. Primero, residió en Chos Malal, en ese momento, capital neuquina. Luego, ejerció como juez de paz en Las Lajas, director de la cárcel y jefe de policía. En 1904, se radicó en el territorio de la nueva y actual capital de la provincia, período que coincide con la gobernación de Eduardo Elordi (1906-1918) y, en ese contexto, se desempeñó como presidente del Concejo Municipal (1911-1914) y como concejal titular (1914-1917). Consecuentemente con los lineamientos del “Primer Congreso de Librepensamiento” realizado en 1906, él –junto con otros dirigentes zonales– cofundó una de las delegaciones masónicas en la región (Bandieri, 2007: 64-66). A su vez, Chaneton creó y dirigió el diario *Neuquén*, convirtiéndose en un periodista consagrado y reconocido en la Norpatagonia por sus críticas a las estructuras políticas. En 1917 es asesinado, precisamente, por las denuncias publicadas en su diario sobre la impune represión y el fusilamiento de presos fugados de la cárcel en 1916, un episodio conocido como la “masacre de Zainuco”.¹

La refiguración dramática de Abel Chaneton que Finzi compone en 1993 se inscribe en una particular red de fuerzas y prácticas culturales de la posdictadura en la región, una característica que se materializa –por ejemplo– en la representación territorial de la ciudad de Neuquén como “la capital de los

¹ El 23 de mayo de 1916 se registró una fuga masiva en la cárcel pública del Territorio Nacional. La evasión desató una contundente represión que provocó, seis días después, el fusilamiento de ocho reos en el valle de Zainuco y, paralelamente, la muerte de decenas de personas, entre vecinos y policías.

derechos humanos”. Este mote se origina en la inédita sistematización de acciones reivindicativas, plasmadas en la defensa de los exiliados chilenos que huyen de la dictadura de Pinochet o, fundamentalmente, en la temprana adhesión a la premisa “aparición con vida” que la APDH (Asamblea Permanente de los Derechos Humanos), filial local, desarrolla en la zona desde 1976. Al respecto, el investigador Luciano Alonso (2015: 125-126) describe este proceso histórico local a través del preponderante rol del obispo Jaime De Nevares, quien actúa como un agente estratégico en el entramado de relaciones interregionales con las agrupaciones de derechos humanos de Buenos Aires y otros lugares del país, sin excluir intercambios efectivos con fracciones católicas o político-militares alternativas. Con apoyo del mencionado prelado, además de la regionalización de la APDH, en 1977 se forma la Comisión de Familiares y en 1982 se asienta la agrupación Madres de Plaza de Mayo.

A pesar de este singular tejido cultural, en los años subsiguientes la región no estuvo exenta de las políticas nacionales que obturaron estos reclamos y luchas sociales, nos referimos a la fase 1990-1994, denominada por Emilio Crenzel como “el eclipse de la memoria” (2018: 139). Este ocaso se instaura paulatinamente por efecto de las leyes de Punto Final de 1986, Obediencia Debida de 1987, así como por los indultos sancionados en 1990 por el presidente Carlos Menem en el contexto del llamado a la “reconciliación” y “pacificación” social. Así, se clausuran las posibilidades jurídico-institucionales para avanzar en las demandas por justicia, verdad y memoria, aunque –paralelamente– se reactivan los intensos, fecundos y resilientes, “trabajos de la memoria” (Jelin, 2002) organizados por múltiples agrupaciones comunitarias, entre otras, las formaciones teatrales independientes de la Norpatagonia.² En suma, en estas redes sociales e intelectuales inscribimos la producción y mediación de *Chaneton* de Finzi.

La estructura textual y ficcional de la citada obra, al igual que otras producciones del autor y en particular las piezas que integran el llamado “ciclo Patagónico”, tiene aires de familia con los procedimientos de la “poética del rodeo” formulada por Jean-Pierre Sarrazac (2011), esto es, un constructo que “aproxima mientras aleja y aleja mientras aproxima, instaura la distancia en el corazón mismo de la proximidad. Lo próximo no es en definitiva accesible sino a través de este paso por lo lejano que permite el rodeo” (21). De este modo, el citado teórico argumenta a favor de esta noción apoyándose en el patrimonio estético de los “dramas en estaciones” de Strindberg, del extrañamiento brechtiano, del “sentimiento de los contrarios” de Pirandello, del reconocimiento al vacío de Beckett o de los monólogos dialógicos de Koltés, entre otras numerosas fuentes que actúan como “formas rectoras” (28) del drama

² Para Crenzel, esta “explosión de la memoria” (2018: 141) a partir de 1995 se comprende por múltiples aspectos, por ejemplo: a) por la reforma constitucional de 1994, en la que Argentina adhiere a diversos tratados internacionales de derechos humanos, generando nuevos intersticios sociales para las demandas comunitarias; b) por la resemantización de contenidos y narrativas sociales que horadan las prácticas dominantes; c) por la creación de HIJOS (Hijos por la Identidad, por la Justicia, contra el Olvido y el Silencio), agrupación de descendientes de desaparecidos con un efectivo activismo social y artístico, entre otros factores.

moderno, vanguardista y posvanguardista; linajes que además operan como estructuras filiatorias en el teatro de Finzi.

En el caso de *Chaneton*, las estrategias de rodeo están organizadas a partir de la relación entre un relato histórico tácito –es decir, no declarado como un explícito hipotexto referencial– y la composición diegético-teatral de algunos trayectos vitales del citado periodista patagónico. Así, los desplazamientos entre una diégesis y otra o, mejor, siguiendo las premisas de Sarrazac, las desfiguraciones que figuran el discurso se concretan en el texto dramático mediante tres procedimientos de rodeo pensados en dos dimensiones articuladas: primero, la “focalización” como operación macro-textual; segundo, la “duplicación” y el “fundido temporal” como dispositivos micro-textuales. Estas tres categorías corresponden a la teoría de la adaptación teatral que Finzi (2007: 96-110) ha desarrollado como parte de su tesis doctoral. En otros términos, analizaremos el rodeo procedimental con los instrumentos nocionales que el dramaturgo patagónico formula en su quehacer ensayístico, pues, *mutatis mutandis* estos recursos contribuyen al estudio territorial de la transescritura teatral en *Chaneton*. El ejercicio de contrastación entre la praxis teórica sobre la dramaturgia y la praxis dramatúrgica propiamente dicha elaboradas por un mismo artista es, desde nuestro punto de vista, una potente estrategia para comprender y “lugarizar” (Palermo, 2012) los campos poéticos de los teatros regionales con “voluntad de otredad”.

Desde nuestra lectura hermenéutica, la obra se organiza en quince situaciones dramáticas que componen una intriga metaficcional, esto es, la *mise en abyme* de fragmentos de la vida de Abel Chaneton, apoyados en la refracción de dos niveles diegéticos: por un lado, la relación del periodista con Juan, un joven discípulo y, por otro, la analepsis del Príncipe Andrei, un alacrán de los médanos neuquinos que narra lo sucedido.

Precisamente, la escena inicia con las reminiscencias de este arácnido testigo, bautizado como el ilustre príncipe Andrei Bolkonsky de *Guerra y paz* de León Tolstoi, incluso comparte con dicho héroe determinados momentos de escepticismo por las secuelas de los tiempos violentos. En la apertura de la obra, se dice:

PRÍNCIPE ANDREI: [...] Conocí a Abel Chaneton, el periodista; nos hicimos amigos al final de su vida. Nunca creyó que yo sabía leer o si lo creyó, de vergüenza, no me lo dijo. Pero de noche, cuando sopla el viento de la cordillera, a la luz de las estrellas heladas de la Patagonia, leo “El Neuquén”, el diario que él dirigió: es una publicación muy extraña, porque cada vez que recorro sus páginas, encuentro noticias recién escritas, la tinta fresca, aunque las hojas estén amarillas de tantos años. (Finzi, 2013: 326)

El desasosiego generado por esa temporalidad fundada en páginas amarillentas pero con crónicas actuales, confronta –en las primeras secuencias– con el entusiasmo de Chaneton por un emergente tiempo utópico en la región, proyectado en la llegada del ferrocarril o en los múltiples proyectos compartidos con el gobernador Elordi: la creación de un embalse y de diversos canales de riego, la renovación y ampliación de la cárcel, la implementación de una red cloacal o, también, el primer viaje en automóvil que une Chos Malal con Neuquén capital. A través de estas planificaciones, ambos gestores delinean sus semblantes de intelectuales orgánicos al proyecto modernizador de los territorios del Sur, además, se evidencia la ilusión del protagonista por dejar atrás los tiempos de retraso y desidia pre-fundacionales. El joven Juan, su alacrán mascota –el narrador sobreviviente–, junto con el viento patagónico –otra fuerza actancial del relato– son los testigos directos de la peripecia de Chaneton, pues, su *metabolé* o arco de acción transita desde el ímpetu renovador ideado para un nuevo *tempus* hasta la traición de su amigo Elordi por las denuncias políticas realizadas y su consecuente asesinato. En suma, podemos leer en esta pieza teatral una refiguración del tiempo fundacional sureño, en esta oportunidad, examinando las aporías heredadas de los pioneros, quienes en su condición de elite dirigente son accionarios de una utopía del progreso regional pero, a su vez, responsables directos de un programa político que tributa a favor de un nacionalismo reaccionario. Ante estos paradójicos semblantes, Chaneton reconoce: “ahora vengo a darme cuenta, sabés, y debe ser porque la ilusión tiene el rostro de la soledad, que nunca hubo sueños, hubo intereses y ambiciones” (Finzi, 2013: 345).

El despliegue de la intriga se evidencia, como ya dijimos, en el “rodeo” procedimental descrito, puntualmente expresado en las siguientes operaciones que aportan a una distancia de lo símil para hacer surgir una figura-otra de lo real-histórico, a saber:

a) Focalización:

En la teoría de la adaptación teatral de Finzi (2007: 99), esta noción se apoya en los aportes de la narratología para describir las modificaciones establecidas entre el “texto de partida”³ y el “texto de llegada”, es decir, la organización secuencial de escenas según las sustituciones, adiciones y sustracciones que resignifican los puntos de vista aplicados. Respecto de este recurso, nos interesa señalar las focalizaciones a nivel actancial que se registran en *Chaneton*. Así, hallamos una estructura ficcional con “focalización cero”, elaborada desde el alacrán Príncipe Andrei, esto es, según el enfoque teórico citado, un “personaje metadieético” (100) cuya función es la narración integral u omnisciente de la trama, tal como se plantea en la situación dramática inaugural ya citada.

³ Por ejemplo, en este caso, un “texto de partida” –entre otras diversas fuentes hipotextuales– es el libro *Zainuco. Los precursores de la Patagónica Trágica* de Juan Carlos Chaneton, publicado por la editorial Galerna en 1993, es decir, el mismo año de escritura de la obra de Finzi. Aunque, insistimos, la relación entre la dramaturgia que estudiamos y estas intertextualidades implícitas no puede definirse como “adaptación” propiamente dicha.

Desde la perspectiva de este testigo, Abel Chaneton actúa como un sujeto en estado onírico y, por lo tanto, un sujeto producido por la condensación y el desplazamiento de restos extraídos de lo real. Los sucesos históricos –por ejemplo, los acontecimientos asociados con sus tareas como intendente o periodista del *Neuquén*– son dramatizados con perspectiva de “ensoñación”, tal como adjetiva Finzi a la acción escénica en algunas didascalias. En esta atmósfera de ensueño, la intriga avanza de manera fragmentaria y elíptica, juntando retazos biográficos del protagonista que asientan la focalización ideológica elegida: la intransigencia y tenacidad ética por una sólida justicia pública.

En las secuencias dramáticas de la introducción o prótasis, el periodista y su perseverante aprendiz inician un juego que organiza el devenir dramático: una acrónica partida de ajedrez, cuyo tiempo desordenado e iterativo coincide con el despliegue del relato y ejerce una función isotópica, al estipular la acción en la “apertura” de la partida, las distintas “jugadas” ejecutadas –el esquema de los alfiles, la defensa de los dos caballos o la “defensa siciliana”, el robo de la reina, etc.–, hasta llegar a un oclusivo “jaque mate”.

Este paralelismo entre el juego de ajedrez y las focalizaciones en determinados trazados vitales de Abel Chaneton le ofrece a la obra una estratégica “velocidad interna” (García Barrientos, 2012: 127), obtenida por su autonomía simbólica entre el tiempo de la diégesis y la duración de la representación escénica. Entonces, en el nudo o epítasis, se registran las tensiones dramáticas por los imperativos éticos que movilizan la acción del protagonista. En estas secuencias, la obra incorpora y consolida otra fuerza actancial: el viento sur, el que suma a la intriga un *tempus* que podríamos caracterizar –en provecho de las condiciones oníricas antedichas– como “ostro”. Este actante inanimado pero con alta densidad dramática es la “reanimación hermenéutica” (Wunenburger, 2008: 42) de un tiempo de memoria, pues, él arrastra las “huellas de plomo” (Finzi, 2013: 332) y los sollozos de los evadidos, las balas de la represión e, incluso, en el desenlace la voz falleciente de Chaneton. En suma, este viento del sur confronta con el olvido social de un tiempo-otro, puntualmente, el de los orilleros víctimas de la masacre de Zainuco en 1916 y, además, devela las contradicciones culturales legadas por los “fundadores”, tal como lo objetivan las últimas situaciones dramáticas con los asesinatos de Juan y el periodista en el marco de una búsqueda de verdad y justicia.

b) Duplicación:

Chaneton es, como ya indicamos, un intelectual utópico de provincia, cuya orientación progresista se opone al conservadurismo de los nacionalistas –también “pioneros”– de los tiempos fundacionales del sur. Para afianzar este cariz, Finzi propone una “focalización de la función ideológica” (2007: 100), plasmada en la técnica que él define como “duplicación” (106), pues reproduce o replica al sujeto biográfico multiplicándolo en otros actantes. Desde este punto de vista, Juan es un *alter ego* del protagonista, además de habilitar el “embrague” de premisas y posicionamientos que le adjudicamos

anteriormente. Este otro-yo busca –al igual que su *ego*– romper con la provincianía del retraso y del folklorismo naturalizado a través del aprendizaje racional manifestado en las tácticas del juego de ajedrez, la lectura de textos complejos y la escritura crítica. De manera paulatina, Juan irá delegando su rol de niño/aprendiz para forjar un activismo moderno y refractario de la visión de mundo de Chaneton, un gesto de madurez intelectual que se evidencia en su rol de maestro de gramática del alacrán o en su empeño ilustrado por las referencias e intertextualidades con la novela de Tolstoi. Por efecto de estas transposiciones, la tríada Chaneton/Juan/Príncipe Andrei conforman –por la multiplicación de las funciones utópicas asignadas– una alteridad sospechosa:

CHANETON: ¿Qué ha ocurrido? ¡Juan! Algo que le pasa a tu alacrán, seguro...

JUAN: Lo insultaron, lo llamaron “peligroso”, “salvaje”, dijeron que “hay que exterminarlos”, que “están en todas partes, entran en las casas, envenenan a los chicos”. El Príncipe Andrei, envenenar a los chicos, El Príncipe Andrei será un tipógrafo y con sus ocho patas va a componer más rápido que nadie, algo nunca visto, ni en la Patagonia... (Finzi, 2013: 344)

Este perfil de un otro “subversivo”, con todas las connotaciones sociopolíticas que esta nominación posee en el marco de producción y mediación de la obra en 1994, se sustancia en la redacción final del artículo que denuncia los fusilamientos de Zainuco. Por consiguiente, la muerte “patente” (García Barrientos, 2012: 88) que el relato dramático concreta es la de Juan, asesinado a balazos, mientras que el desenlace de Chaneton es compuesto como una muerte “latente” (88-89), en los términos que comentaremos a continuación.

c) Fundido temporal:

En el orden de lo micro-textual descrito, el “fundido” implica “un proceso de asimilación y no de síntesis, por cuanto la ecuación enunciativa de la que se apropiará el texto de llegada, deberá leerse como un registro metafórico en relación al texto de partida” (Finzi, 2007: 103). El dramaturgo en su disertación doctoral propone la intertextualidad y condensación del fundido a través del espacio, el tiempo, los personajes, el vestuario y la utilería. En virtud del eje temático delimitado, nos centraremos en el fundido temporal observable en la dramaturgia de *Chaneton*, pues, tal como ha señalado Fernando de Toro (2010: 9) respecto del teatro de Finzi, se evidencian “temporalidades colapsadas” –precisamente– por el ejercicio de la técnica indicada.

Para describir este procedimiento es necesario reconocer los planos temporales en fundición.

Siguiendo la correlación entre índices biográficos y dramáticos, podríamos señalar como un primer nivel temporal el desarrollo de la acción en 1904, cuando Chaneton deja Chos Malal para radicarse

en la nueva capital neuquina. Por ende, el “tiempo diegético” (García Barrientos, 2012: 96) del texto teatral inicia en este suceso y finaliza el 19 de enero 1917, es decir, con el asesinato del protagonista o, mejor, con la fundición episódica de su muerte en un *gestus* que, por ser tal, tiene la cualidad de un extrañamiento: leer el artículo periodístico que escribió Juan antes de ser acribillado y que integraría la edición correspondiente al día posterior a su propio homicidio. Mientras el viento “gime” y le “arrebata la voz”, dice:

CHANETON: Los lentes, alguien ha visto mis lentes. No llego a leer. Es un artículo para la edición de mañana. Cesáreo, ¿estás ahí? Tomá, hay que publicarlo: “El Neuquén”, edición del 19 de enero de 1917.

Vení, Cesáreo, tomá el artículo. No te oigo, Cesáreo, leémelo, ¿querés? ¿Eh? ¿Alguien me lo puede leer? Estás viendo, eh, qué raro, parecen araucarias: pero no hay araucarias en la Confluencia, qué disparate, y la nieve, nieve enrojecida porque la tarde se va, debe ser; entre el pinar llegan voces, escuchá Cesáreo, cae nieve en el pedrerío, a quien llama esa voz entre los pinares... (Finzi, 2013: 352)

La extrañada transposición de la muerte de Chaneton en el acto de una lectura imposible reconvierte en prolepsis la presentación del Príncipe Andrei, cuando en la primera situación dramática afirmaba respecto del citado periódico: “cada vez que recorro sus páginas, encuentro noticias recién escritas, la tinta fresca, aunque las hojas estén amarillas después de tantos años. Pero sigo leyendo. Tengo cansada un poco la vista y, por eso, uso los lentes que Abel me dejó; un recuerdo, para acompañar mi soledad” (326). Así, se ratifica la focalización de la intriga que hemos descrito y, por efecto de la *mise en abyme*, se instaura un segundo nivel: el tiempo anacrónico del personaje metadiegético, es decir, del alacrán-testigo. En este plano no hay un deíctico, símbolo u otro código que lo inscriba en una fecha o momento específico, pues es una temporalidad “colapsada” que confunde las líneas del pasado, el presente y el futuro.

Este tiempo-otro, abierto y metafórico, se “funde” con el tiempo diegético argumentado y, además, con un tercer nivel: la temporalidad del lector/espectador, el cual, de manera heurística, ubicamos en el año 1994 o fecha de estreno de la obra en las ciudades de Neuquén y Chos Malal. Como huella discursiva de lo expectatorial o hipótesis de recepción actúa, en este caso, la crítica periodística publicada en el diario *Río Negro*. Allí, la cronista señala:

“Jaque mate, está rodeado, no tiene escapatoria”, dice Juan a Chaneton, que mira, perplejo, el tablero de ajedrez premonitorio. Estamos en 1917 en un Neuquén tan polvoriento y ávido de justicia como ahora, a 78 años de la fuga de los presos. El 16 de mayo de 1916, exactamente,

se desencadenó el episodio tras cuya verdad Chaneton empeñará la vida. “Es un episodio lamentable y desgraciado por la pérdida de vidas humanas, pero irremediable”, despachará el asunto la autoridad. Y el dolor de tanto cadáver insepulto, de tanta muerte sin explicación ni castigo, se revuelve otra vez por dentro, 78 años después. (Reynoso, *Río Negro*, 17/05/1994, s/p)

En función de estos ejes de lectura, se ensamblan los dos planos temporales descritos, esto es, el tiempo diegético anclado en los primeros años del siglo XX y el tiempo anacrónico del narrador-testigo con un tercer plano, en este caso, el tiempo de los “cadáveres insepultos” que durante décadas han regido en la geografía imaginaria de la zona. Este ensamblaje es, sin lugar a dudas, un resultado estético del fundido temporal diseñado como fundamento de valor de la obra. Entonces, nos remitimos a los encuadres de enunciación sociopolíticos mencionados al inicio de este apartado, en el que Neuquén, la “capital de los derechos humanos”, reanima una hermenéutica sobre el olvido, la verdad y la justicia desde su campo teatral.

En consecuencia, Finzi a través de la configuración cronotópica y la recursividad poética descrita asume la función de “emprendedor de la memoria” (Jelin, 2002: 86) en un contexto de ocaso o “eclipse” memorístico, esto último, retomando la periodización de Crenzel ya citada. En este fundido temporal hallamos, incluso, diversas proposiciones textuales que buscan producir un efecto de sentido sobre el entrecruzamiento del pasado, el presente y el futuro. Por ejemplo, respecto de los fusilamientos de Zainuco y desde la perspectiva utópica que el personaje de Chaneton tiene en 1916, dice: “Fueron siete balazos en la cabeza, precisos, estudiados. Nunca nunca más los Territorios, la Patagonia, conocerá este horror; ¿qué ha de construirse, entonces, sobre esta vergüenza, sobre este duelo colectivo?” (Finzi, 2013: 345). La apelación al ideograma “nunca más” y el sentido irónico que resulta de esta afirmación demuestran el intento de resemantización del tiempo de los “cadáveres insepultos” que la cronista interpreta en 1994, pues el lector/espectador sabe que este legado será luego de 1916, una y otra vez, ominosamente incorporado a las páginas de la historiografía Patagónica que Chaneton no pudo leer.

Bibliografía

- Alonso, L. (2015). "Redes y dimensiones espaciales en la movilización por los derechos humanos en Argentina". En *Avances del Cesor*, Año XII, Nº 12, pp. 117-139.
- Bandieri, S. (2007). "Sociedad civil y redes de poder en los Territorios Nacionales del Sur, Neuquén, Patagonia Argentina: 1880-1907". En *Boletín Americanista*, LVII, n° 57, pp. 53-68.
<https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13139>
- Briones, C. (2005). "Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales". En Briones, C. (Comp.). *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires, Antropofagia, pp. 9-40.
- Crenzel, E. (2018). "Enfrentando el retroceso. Justicia, verdad y memoria en la Argentina reciente". En Águila, G. et al. (Comps.) (2018). *La historia reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*. Buenos Aires, Imago Mundi, pp. 129-150.
- De Toro, F. (2010). "El teatro de Alejandro Finzi. Entre el Apocalipsis y la utopía: más allá de la post-modernidad". En *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 11, pp. 1-22.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9275>
- Finzi, A. (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de "Vuelo Nocturno" de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba, Ediciones El Apuntador y Del Boulevard.
- Finzi, A. (2013). *Obra reunida*. Neuquén, Doble Zeta – Inteatro.
- García Barrientos, J. L. (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México DF, Paso de Gato.
- Heredia, P. (2007). "Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI". En Castellino, María Elena (Coord.). *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 155-182.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- Martínez, A. T. (2013). "Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico". En *Prismas. Revista de historia intelectual*, n°17, pp. 169-180.
- Palermo, Z. (2012). "De cánones y lugarizaciones". En Massara, L.; Guzmán, R. y Nallin, A. (Eds.). *Literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones, volumen II*. S. S. de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, pp. 63-76.
- Sarrazac, J-P. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México DF, Paso de Gato.
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros*. Buenos Aires, Prometeo.
- Tossi, M. (2021). *Poéticas de la otredad en la dramaturgia argentina: un estudio comparado de las regiones Patagonia y Noroeste (1983-2008)*. Tesis de doctorado, inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Wunenburger, J-J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.