

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE
FACULTAD DE ARTES, DISEÑO Y CIENCIAS DE LA CULTURA

MELITONA ENRIQUE

Encarnada en el tiempo

Zalazar Ramírez, María Gabriela

Directora: Lic. Sisti, Sandra

Codirectora: Dra. Soler, Carolina

RESISTENCIA

2020

Autora: María Gabriela Zalazar Ramírez

Dirección: Silvano Dante 829. Resistencia, Chaco.

Tel: +549 362 4 013 222

E-Mail: gabizalazar7@gmail.com

Tesina de grado

Licenciatura en Artes Combinadas

“El arte es siempre un espejo de la libertad en el cual se hacen visibles tanto la vida como la muerte, tanto la razón como la locura, tanto la inteligencia como los sentimientos, tanto la pasión como la indiferencia y también tanto la virtud como el vicio, porque no los sustituye, ni los juzga, sino que los obliga a mostrarse”.

Juan García Ponce.

En la memoria de Melitona Enrique y su familia.

AGRADECIMIENTOS

A la familia Irigoyen y Lencinas de la comunidad *qom* por acompañarme y guiarme en este proceso, especialmente a Lissa Lencinas, por su tiempo y enseñanzas, a Sabino y Mario Irigoyen por recibirme en sus hogares y brindarme la posibilidad de conocer el mundo de su madre Melitona Enrique, y sobre todo por sus valiosos aportes. A Juan Chico y Claudio Largo por su enorme contribución.

A Sandra Sisti y Carolina Soler, quienes, en su labor de dirección, me acompañaron guiaron, incentivaron y contribuyeron a mi desarrollo profesional y personal. Sin sus valiosas sugerencias este trabajo no hubiera transitado un camino tan rico en significaciones y vivencias.

A los docentes de la FADYCC por sus grandes enseñanzas y consejos, principalmente a Marilyn Granada, por ponerme en contacto con Lissa Lencinas y por cada una de sus recomendaciones, a Alejandra Muñoz, por ser el puente de unión con mi codirectora y a Alejandro Barboza por su enorme apoyo, su acompañamiento y motivación.

A mis compañeras/os y amigas/os de la facultad, especialmente a Nahara Bouchard, Luz Gotta y Victoria Quirós, quienes, desde el primer día hasta hoy, vivieron y transitaron a mi lado las distintas etapas de la carrera y me acompañaron y ayudaron a finalizar este gran ciclo. A mi gran amigo Sebastián Olivo por su generosidad y extraordinaria ayuda.

Agradezco infinitamente mi familia por su apoyo y amor incondicional, fundamentalmente a mi madre, por su inigualable paciencia, acompañamiento y aportes, y a mi padre, por su enorme predisposición y contribución, artística, tanto en mi vida como en el proyecto.

RESUMEN

La presente tesina de grado de la Licenciatura en Artes Combinadas de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE se enmarca dentro de *investigación en artes* y lleva a cabo el desarrollo de una producción artística interdisciplinaria que visibiliza y promueve la figura de Melitona Enrique (1901-2008), sobreviviente de la Masacre de Napalpí, ocurrida el 19 de julio de 1924 en Colonia Aborígen, Provincia del Chaco, Argentina. A partir de la investigación y transposición de su potencial histórico y cultural a los lenguajes artísticos de la escena contemporánea, se aspira a revalorizar no solo la imagen de Melitona, sino también la cosmología del pueblo *qom*, al recoger sus expresiones culturales y artísticas, historias orales y escritas haciendo una síntesis de la multiplicidad de sus riquezas y poniendo en juego para ello, la interculturalidad y los saberes adquiridos a lo largo de la Carrera.

El desarrollo formal del trabajo de investigación se presenta en dos partes, en la primera instancia se desarrolla una propuesta escénica interdisciplinaria, que no pudo concretarse en tiempo y forma por la emergencia sanitaria determinada por Ley 27.541 y ampliada por el Poder Ejecutivo mediante DECNU 2020-260 APN PTE en virtud de la pandemia del Covid-19. Posteriormente, se presenta una segunda parte, en donde se transpone la propuesta inicial a una nueva modalidad, a otro soporte con una nueva propuesta estética, transponiendo lo escénico a lo audiovisual, manteniendo el abordaje temático y los objetivos propuestos, cumpliendo y respetando al mismo tiempo el *Protocolo de contingencia para la presentación de tesis, proyectos de tesis y defensas* según Resolución N°053/20-CD de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, aprovechando el uso de los recursos tecnológicos actuales para la producción de un ensayo audiovisual. Finalmente, se exponen las conclusiones, las referencias bibliográficas y los anexos donde se encuentran los guiones, las fotografías e información complementaria a la producción artística.

Palabras claves:

Melitona Enrique; historia; qom; transposición; producción artística

INDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
JUSTIFICACIÓN	2
OBJETIVOS	4
<i>Objetivo general</i>	4
<i>Objetivos específicos</i>	4
ANTECEDENTES/ ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	5
MARCO TEÓRICO	8
HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN	15
METODOLOGÍA	16
RECURSOS DISPONIBLES	17
IMPACTO Y ALCANCES ESPERADOS	17
CAPITULO N.º 1: DESARROLLO DEL PROYECTO ARTÍSTICO ESCÉNICO.....	18
1.1. INTRODUCCIÓN.....	18
1.2. DE LA INVESTIGACIÓN A LA TRANSPOSICIÓN	18
1.3. SOBRE EL GUION LITERARIO	21
1.3.1. <i>Storyline</i>	22
1.4. PERSONAJES.....	23
1.4.1. <i>Personaje principal</i>	23
1.4.2. <i>Personajes secundarios</i>	23
1.4.3. <i>Personajes no-humanos</i>	23
1.4.4. <i>Antagonistas</i>	24
1.4.5. <i>Personajes ambientales</i>	24
1.5. GUION ESCÉNICO	25
1.6. SOBRE LA PUESTA EN ESCENA	26
1.6.1. <i>El espacio</i>	26
1.6.2. <i>El espacio arquitectónico y el espacio total.</i>	27
1.6.3. <i>El espacio en el hecho teatral</i>	30
1.6.4. <i>Espacio dramático</i>	31
1.7. ESPACIO ESCÉNICO	32
1.7.1. <i>Espacio teatral</i>	32
1.8. EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO	34
1.9. VESTUARIO Y MAQUILLAJE.....	40
1.9.1. <i>Sobre el vestuario</i>	40
1.9.2. <i>Referencia histórica de las vestimentas y la estética de la comunidad qom</i>	41
1.9.3. <i>Los tatuajes</i>	42
1.9.4. <i>Vestuario y maquillaje para la obra</i>	43
1.10. EL LENGUAJE SONORO.....	67

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

1.10.1. El discurso verbal.....	67
1.10.2. Sistemas acústicos	67
1.10.3. Música	68
1.10.4. El silencio	71
1.11. LENGUAJE VISUAL: PINTURAS E ILUMINACIÓN	72
1.11.1. Pinturas que retratan a Melitona Enrique	72
1.11.2. La iluminación.....	73
1.11.3. El diseño de iluminación de la obra.....	73
1.12. LENGUAJE AUDIOVISUAL: PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL Y VIDEO-MAPPING.....	75
1.13. LENGUAJE CORPORAL.....	76
CAPITULO N.º 2: DESARROLLO DEL PROYECTO ARTISTICO AUDIOVISUAL	80
2.1. INTRODUCCIÓN.....	80
2.2. DE LA PUESTA ESCÉNICA AL ENSAYO AUDIOVISUAL	80
2.3. SOBRE EL GUION LITERARIO	82
2.3.1. Personajes	83
2.3.2. Storyline.....	84
2.3.3. Sinopsis.....	84
2.4. SOBRE EL GUION TÉCNICO	85
2.5. SOBRE LA PUESTA EN ESCENA	85
2.5.1. El espacio	85
2.5.2. Vestuario y maquillaje.....	85
2.5.3. Lenguaje corporal	88
2.5.4. Elementos escénicos y escenográficos.....	89
2.6. LA ILUMINACIÓN	91
2.7. MONTAJE Y EDICIÓN.....	91
2.8. LENGUAJE SONORO	93
2.8.1. Música y letra	94
CONCLUSIONES.....	95
REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA	97
ANEXO N.º 1: GUIONES	101
ANEXO N.º 2: FICHA TÉCNICA DE LA OBRA	125

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Melitona Enrique, nació en 1901 y fue el testimonio vivo de una gran tragedia. El 19 de julio de 1924, para reprimir una huelga aborígen que reclamaba que el trabajo en las cosechas se pagara con dinero y no con vales de comida, más de ciento veinticinco policías salieron desde Quitilipi¹ bajo el mandato del gobernador Fernando Centeno, quien ordenó ametrallar sin aviso previo a los indígenas que esperaban una respuesta en un campo cercano, esta tragedia se conoció como la Masacre de Napalpí. Allí, los *qom*², sin distinguir ancianos y niños, fueron empalados, los caciques fueron castrados, sus mujeres violadas y mutiladas a machetazos y el resto fusilado a mansalva, produciéndose uno de los más graves hechos de genocidio y etnocidio contra pueblos originarios ocurrido durante un gobierno democrático en el siglo XX (González Coll, 2010, p.4). Escapando a este destino de muerte y escondiéndose en el monte profundo, Melitona, con solo veintitrés años, salvó sus raíces ancestrales *qom*. Melitona murió el 13 de noviembre de 2008 con 107 años, hoy ya no está, pero su recuerdo y sus vivencias siguen latiendo con fuerza en las comunidades aborígenes del Chaco.

Sin embargo, a pesar de que la vida de Melitona marcó un hito histórico y cultural de gran relevancia en nuestra región, no hay suficientes investigaciones de carácter académico desde el campo de las artes. De allí mi necesidad de plantear una producción artística que de visibilidad y difusión a la problemática indígena a partir de la figura de Melitona Enrique, con el objetivo de repensar y revalorizar la identidad de los pueblos originarios desde la perspectiva de las Artes Combinadas³ en una producción que tiene como fin ser canal comunicativo entre la historia regional y la sociedad actual.

1 Quitilipi es una ciudad de la provincia del Chaco, Argentina. Es la cabecera del departamento homónimo y del municipio de Quitilipi.

2 El término *qom*, deriva del pronombre personal de la primera persona plural (*qomi*) y designa, como tal, una posición relación. Dicha posición abarca, en un sentido restringido, a quienes hablan una misma lengua (*qom laqtaq*, *lit.*: ‘la palabra qom’) y comparten ciertas prácticas y representaciones. Es una auto-designación reemplaza el término “toba” (Tola, 2010)

3 Cada vez que se habla de Artes Combinadas se hace referencia a la perspectiva propuesta en la Carrera de la Licenciatura en Artes Combinadas.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo se propone crear un discurso artístico que retome significantes étnicos para construir una práctica de interés cultural a través de la producción de una obra interdisciplinar que explore las relaciones entre danza contemporánea, danza ancestral, imagen en movimiento, actuación y música, articulando un espacio híbrido, donde se difuminen las fronteras entre testimonio documental y ficción audiovisual, creando al mismo tiempo una producción que promueva la transmisión histórica del pueblo *qom* y nuestra región y nutra al presente a través del pasado.

Dentro de este contexto, resulta clave profundizar en los aspectos cosmológicos, sociales y rituales que intervienen tanto en el proceso creativo intercultural, así como en la producción final, poniendo en juego conocimientos preexistentes, valores, intereses personales y supuestos relacionados con condicionamientos socioculturales (Borssotti, 2006). No obstante, el interés en la realización de esta tesina estuvo impulsado por mi formación como profesora de danzas y por mi experiencia, no solo artística, sino también académica dentro de la facultad, principalmente a partir de la adscripción en la cátedra *Lenguaje Corporal I: Danza*, donde tuve el incentivo de realizar una propuesta escénica, y generar una introspección que me permitió visibilizar mi trayectoria de investigación y trabajo referente a la figura de Melitona Enrique y el pueblo *qom*, temas que fueron abordados a lo largo de la producción artística de mi padre, Oscar Zalazar, con quien trabajé en proyecto curatorial, para dar a conocer la imagen de Melitona a través de las artes plásticas y el lenguaje musical que él plantea.

Desde esta perspectiva, durante el trabajo de campo, se observó que el nombre de Melitona Enrique aún continúa siendo lejano y desconocido para muchas personas de la región, hecho que motivó a avanzar en pos de la difusión y reconocimiento de su historia. Desde aquí surge la idea de plantear un escenario más, que complemente el trabajo de plasmar la historia de Melitona como un patrimonio cultural histórico, no solo a través de textos académicos y libros sino, también a través de las artes combinadas y la producción artística como canal comunicativo y sociocultural.

El objetivo central, a partir de lo planteado anteriormente, desemboca en la construcción de un discurso artístico contemporáneo desde el lenguaje corporal, específicamente desde la danza y el teatro, que con sus aristas creativas permiten expresar la historia de Melitona Enrique poniendo en juego valores culturales e identitarios que representan al pueblo *qom* con sus prácticas ancestrales indígenas.

Con esta propuesta, se aspira, no solo al acercamiento a la imagen de Melitona, sino también a la cosmología⁴ de su pueblo, recogiendo sus expresiones culturales: danzas, músicas, ritos, historias orales y escritas haciendo de esta investigación una síntesis de la multiplicidad de sus riquezas poniendo en juego para ello, todos los saberes adquiridos a lo largo de la Licenciatura en Artes Combinadas. Dicho trabajo se enmarca, siguiendo los planteamientos de Borgdoff (2006), dentro de la investigación “en las artes”, la cual no asume una separación entre sujeto y objeto, ni contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, que está saturada de experiencias, historias y creencias entrelazadas con teorías y conceptos, por lo que el arte es siempre reflexivo. De ahí la necesidad de articular parte del conocimiento expresado a través del proceso creativo con el objeto artístico mismo, teniendo como objetivo primordial, la idea ya mencionada por Hebert Read en 1944, de “enseñar a través del arte” y “enseñar a hacer arte”.

4 El concepto de cosmología que se plantea aquí retoma la perspectiva de Wright (2008) quien la entiende como un sistema que puede o no aparecer ordenado sistemáticamente en una teoría nativa general. De esta manera, se aleja del sentido occidental de la palabra, en donde cosmología implicaría una imagen del universo como una totalidad ordenada, considerando los modelos actuales del universo están saturados de este sentido de una suerte de “Absoluto secularizado”.

OBJETIVOS

Objetivo general

Fortalecer los vínculos con la historia de nuestra región, a partir de la exposición de la obra artística a producir, haciendo visible un acontecimiento histórico de la comunidad indígena *qom*.

Objetivos específicos

- Idear y producir una obra interdisciplinaria a partir de la figura de Melitona Enrique destacando su potencial histórico y cultural con los lenguajes artísticos de la escena contemporánea.
- Crear discurso artístico y estético intercultural a partir del trabajo de investigación y transposición de los escritos de Pedro Jorge Solans sobre la vida de Melitona Enrique, la historia de la Masacre de Napalpí y la cosmología del pueblo *qom*.
- Realizar un trabajo de exploración corporal que reconfigure y resignifique las danzas y rituales *qom* a partir de un proceso de hibridación con la danza contemporánea.

ANTECEDENTES/ ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la actualidad, el tema de los pueblos indígenas y sus historias han tomado gran relevancia en todos los ámbitos, especialmente en los discursos artísticos. Es por eso, que considero fundamental presentar como primeros antecedentes a los artistas regionales que trabajaron sobre la figura de Melitona Enrique.

El primer antecedente es Oscar Zalazar, mi padre, artista plástico y músico, nacido en Quitilipi, Chaco, Argentina, en 1955, quien a través de sus obras devela un interés en la recuperación de las raíces étnicas ancestrales de los nativos chaqueños y regionales. Plasma en sus obras retazos de historias que no deberían ser olvidadas, y en este sentido, retoma en su producción artística, desde el año 2008, la figura de Melitona Enrique, a quien conoció a partir de las noticias publicadas en Diario Norte y a los escritos de Mario Vidal. Con el objetivo de obtener una estética rústica y primitiva, presenta la figura de Melitona dentro de la serie *Reciclarte*, donde implementa materiales que fueron utilizados y abandonados para lograr realizar una técnica mixta con elementos reciclados como afiches, cartón, restos de pintura, sustituyendo el clásico pincel con ramas, tacuarillas, plumas entre otros.

Dentro de este marco, cabe aclarar que su persistente interés por pintar casi obsesivamente a Melitona, despertó en mi espíritu el mismo interés, desembocando en un trabajo conjunto, donde volqué mis conocimientos adquiridos en mi formación universitaria sobre gestión y curaduría del arte. En un primer momento realice una investigación que concluyó con la curaduría de exposición *Melitona siempre* inaugurada el 3 de octubre de 2018 con una selección de diez obras realizadas entre 2008-2018, en el *Centro Cultural Italo Argentino*, en Resistencia Chaco. Luego realicé una selección de cuarenta y dos pinturas de Melitona Enrique para el *II Congreso Internacional de Derecho Indígena* llevada a cabo el 24, 25 y 26 de octubre de 2018 en el Domo del Centenario de Resistencia, Chaco, al que fuimos invitados por la Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia del Chaco. La exposición contaba con un cuerpo de obra de gran variedad en cuanto a colores, técnicas, tamaños y años de producción. Por último, me presenté a la *Convocatoria para estudiantes de la FADYCC del Centro Cultural Nordeste*, donde fui seleccionada con mi proyecto curatorial *Insondable Melitona* para realizar una exposición. El montaje fue llevado a cabo en la Sala Pasillo de la institución e incluía dieciséis obras de técnicas mixtas. La inauguración se realizó el 10 de mayo de 2019 contando con la presencia de la Rectora de la Universidad Nacional del Nordeste Delfina Veiravé y demás autoridades institucionales, como así mismo la Diputada Provincial Claudia González, quien hizo entrega, en el mismo acto, de las carpetas protocolares con el proyecto de su autoría, que

declara a la exposición *Insondable Melitona* de *Interés Legislativo, Cultural y Provincial* por la Cámara de Diputados de la Provincia del Chaco. Toda esta información, resulta pertinente, ya que devela la trayectoria de investigación de la temática y justifica el porqué de este proyecto.

Como segundo antecedente regional figura la producción musical de Lucas Segovia Nacido en Buenos Aires en 1976, compositor, cantante y guitarrista que presentó en 2009 el disco *Melitona Crímenes en Sangre*, las canciones que integran el disco fueron compuestas a partir del libro homónimo del periodista Pedro Solans, quien logró entrevistar a Melitona Enrique, mientras que las letras corresponden a Carlos Aguirre, quien logró sintetizar con poesía los nudos dramáticos de ese testimonio y el posterior texto convertido en libro. En la grabación del disco participaron artistas de renombre, como Rafael Amor y Mota Luna, Bruno Arias y Antonio Tarragó Ros, quienes se unieron a Lucas Segovia (Diario Norte, 2011). El disco incluye seis canciones: *Mi tierra, Cielo Celeste, No me pidas que olvide, Napalpí, Sube a mi Chaco* y *Melitona*. Considero relevante la propuesta de Segovia, porque utiliza el lenguaje artístico, en este caso el musical, como canal comunicativo que expresa la historia de una comunidad.

Por otro lado, otro antecedente artístico que guía este trabajo es la obra *Eva* de Alejandro Cervera, músico, y coreógrafo argentino, que realizó sus estudios musicales en el *Conservatorio Municipal "Manuel de Falla"* y de danza en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y en la Escuela de Danza Contemporánea. Montó la obra para el *Ballet Contemporáneo del Chaco* dependiente del Instituto de Cultura del Chaco y fue estrenada por dicho elenco en el auditorio del Domo del Centenario, en el marco de la Bienal de las Esculturas de 2010 y llevada al Centro Cultural Néstor Kirchner de la Ciudad de Buenos Aires en 2015. La obra relata secuencias destacadas de la vida de Eva Duarte en un relato dancístico (Diario Chaco, 2019). Me parece propicio tomar esta obra como referencia, ya que narra la historia de una personalidad destacada de la historia argentina, y lo hace por medio de la danza, lenguaje artístico primordial dentro de mi proyecto.

Otra producción escénica que tomo como referencias es *Ausencia Presentes, por las mujeres víctimas de la Masacre de Margarita Belén* producida para una tesina en el marco del ciclo de articulación de la Licenciatura en Artes Escénicas (Acosta et al., 2012), una obra de danza-teatro sobre seis personajes femeninos que atravesaron la Masacre de Margarita Belén basada en documentaciones que describen la vida política, social y artística de la época, como también

testimonios de familiares de las víctimas. Esta producción conforma un antecedente de mi trabajo debido a que plasma parte de la historia regional en una puesta en escena que se basa en un proceso de investigación que hace énfasis en las mujeres que atravesaron tan cruel tortura.

Por otro parte, resulta de interés para este proyecto el trabajo de Leonor Sandobal denominado “*Arte Qom, el eterno mensajero que vencerá la discriminación*” (2009), una tesis realizada en el marco de la Licenciatura en Artes Visuales del Instituto Universitario Nacional del Arte, Argentina. Dicha autora expone a lo largo del trabajo la realidad cultural del pueblo originario *qom*, atravesado por el recorrido histórico y las distintas etapas experimentadas por la etnia en su proceso de desarrollo, hasta su situación actual. Luego plantea la expresión artística autóctona y transculturización, como medios de cambios y lo traslada a una propuesta desde lo práctico, con un trabajo artístico que incluye artes plásticas y performance para el rescate de arte antiguo. En este sentido, considero que esta tesis conforma un aporte significativo para mi investigación ya que la información brindada favorece a la comprensión de la cultura *qom* y su integración en las artes.

MARCO TEÓRICO

Para cumplir con el propósito de la presente investigación es necesario realizar una operación de un conjunto de categorías relacionadas al campo histórico-cultural y artístico. Sin embargo, es importante aclarar que éstas no son las únicas categorías que se utilizarán, pero son las que conformarán el eje central del trabajo.

Melitona Enrique (1901-2008) fue el testimonio vivo de una gran tragedia, una de las últimas sobrevivientes de la Masacre de Napalpí, ocurrida el 19 de julio de 1924 en la Colonia Aborígen Napalpí, Provincia del Chaco, Argentina. La Reducción de Napalpí, fue creada y administrada por el Estado Nacional en el entonces Territorio Nacional del Chaco, Argentina desde 1911, compuesta desde su fundación por indígenas tobas (*qom*), mocovíes (*moqoit*) de la zona y un escaso grupo de vilelas, que fueron trasladados desde Resistencia (capital del Territorio Nacional del Chaco) para cumplir funciones policiales en la Administración de la Reducción (Giordano & Reyro, 2012). Sacados de sus montes, *qom* y mocovíes fueron convertidos en mano de obra semiesclava para la cosecha del algodón y recluidos territorialmente con el fin controlarlos y modificar sus costumbres, prohibiendo el mantenimiento de sus anteriores actividades como la caza o la pesca (Musante, 2007). La misma reducción fue el escenario de la denominada *Sublevación de Napalpí* ocurrida el 19 de julio de 1924, desencadenada por factores de índole político, económico, explotación laboral y dominación estatal, de la que eran objeto los pueblos indígenas (Giordano & Reyro, 2012). La represión oficial y sublevación fue llevada a cabo por órdenes del gobernador del Territorio Nacional, Fernando Centeno, quien envió fuerzas policiales y de gendarmería desde la ciudad Resistencia con apoyo del Aero Club Chaco II, produciéndose una matanza sistemática de los líderes e indígenas de la comunidad (Giordano, 2004). En aquel entonces, *La Razón*⁵, publicó una entrevista a Fernando Centeno, “quien limitaba el conflicto a una huelga de colonos aborígenes, que tuvo caracteres subversivos, por lo que el gobierno intentó reprimir los desmanes con la menor violencia” (como se cita en Giordano, 2004, pág. 295).

Según Giordano (2004) “Napalpí marcó un hito en el imaginario sobre el indígena, aunque durante varios años se convirtió en un tema con escasa aparición” (pág.137) en la prensa y opinión pública. Sin embargo, la historia de este gran genocidio fue expuesta y difundida principalmente gracias a los libros *Nalpí, la herida abierta* (2004) y *Nalpí, revelaciones inéditas de la más horrenda masacre de aborígenes perpetrada en el siglo XX en la Argentina*

⁵ *La Razón*, 25/VIII/1924. Reproducido por *Heraldo del Norte*, 27/VI/1925.

(2012) del periodista Mario Vidal y también por *Crímenes en sangre, la verdad sobre la masacre de Napalpí* (2008) del escritor y periodista Jorge Pedro Solans, que cuenta las nefastas consecuencias de aquella trágica matanza y a quien se toma como referencia principal para la creación de este proyecto, debido a su énfasis en la recolección de datos biográficos de Melitona, que comenzó durante la semana santa de 2007, cuando llegó al rancho de los Irigoyen en el paraje *El aguará*⁶, donde Melitona lo esperaba para romper su silencio. De ese encuentro y otros que sucedieron, hasta la muerte de la anciana *qom* en noviembre del 2008 con 107 años, en Machagai, nació su libro, que dedica un capítulo completo a la vida de Melitona. Los testimonios recogidos por Solans impulsaron al Gobierno del Pueblo de la Provincia del Chaco a pedir perdón a Melitona y a su comunidad por los tormentosos asesinatos cometidos en el suelo chaqueño por policías, colonos y gendarmes volantes dejando atrás 70 años de olvido, de negación de los hechos, de la verdad desaparecida en la historia oficial. A partir de aquí se sentaron las bases para que Solans publique la revista *Melitona Enrique. Sobreviviente de Napalpí* (2010) en el marco del bicentenario de la patria, donde retoma el texto publicado en su libro *Crímenes en sangre* y hace una dedicatoria a la figura de Melitona Enrique contando poéticamente su vida. Incluye, además, una serie fotográfica realizada por Santiago Solans, quien tuvo el privilegio de fotografiar e inmortalizar a Melitona en su rancho, donde permaneció invisible a los ojos de la sociedad durante cien años (Solans, 2010).

Al hablar sobre la historia de Melitona se alude directamente a la historia del pueblo *qom*, quienes pertenecen a la familia lingüística Guaycurú y habitaban el Gran Chaco, una amplia llanura semiárida delimitada por los ríos Paraná y Paraguay al este, la precordillera de los Andes al oeste, el Mato Grosso y los llanos de Chiquitos (Bolivia) al norte y por el río Salado al sur, que hoy componen fracciones político-territoriales de cuatro naciones: norte de la Argentina, este de Bolivia, el oeste de Paraguay y el sur de Brasil. Actualmente, los indígenas *qom* habitan en zonas rurales, urbanas y periurbanas de las provincias de Salta, Chaco, Formosa y norte de Santa Fe, así como también de las provincias de Córdoba, Buenos Aires y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Soler, 2017).

La forma de las sociedades indígenas del Chaco no ha parado de modificarse hasta el presente. Hasta el último cuarto del siglo XIX hubo contactos periféricos militares y misionales, que afectaron a grupos que se hallaban en escenarios “extremos” del Gran Chaco. Hasta haber sido forzados al sedentarismo, los grupos indígenas que habitaban la región del Chaco argentino se

⁶ La Colonia Aborigen Chaco, ubicada a 17 kilómetros hacia el suroeste de la ciudad de Machagai.

caracterizaban por organizarse en grupos de familias emparentadas que se desplazaban llevando a cabo actividades de caza y recolección; compartían un mismo tipo de organización sociopolítica y distintos aspectos de sus sociocosmologías (Tola, 2013), como las prácticas del chamanismo y la presencia de los “dueños” de los animales y distintos elementos naturales (como se cita en Soler, 2015). Además, llevaban a cabo celebraciones y reuniones donde se realizaban intercambios económicos y rituales, como las iniciaciones femeninas y la preparación de bebidas entre otras actividades.

“La presencia de los blancos o *doqshi* en la región chaqueña estuvo inicialmente ligada a las fuerzas militares y religiosas que intentaron colonizar las tierras y los cuerpos indígenas. Así, dos tópicos dominaron el imaginario de estas relaciones, descritas por los blancos: el indígena como “guerrero” y, a la vez, como “salvaje” o indócil, definido por la carencia de los atributos del europeo civilizado, “sin religión” y “reacio al trabajo”, especialmente por sus prácticas cazadoras-recolectoras. Una vez “pacificado” el *aborigen guerrero*, los agentes colonizadores buscarán transformarlo en *cristiano* y *trabajador*, a través de las misiones jesuíticas y franciscanas y del avance de los enclaves productivos rurales. Sin embargo, fue recién mediados del siglo XX cuando los *qom*, comenzaron un proceso de transformaciones de rituales, creencias y vida cotidiana, a partir de las influencias de un movimiento religioso y político que tendrían una importancia clave para su organización sociocultural: el evangelismo pentecostal y el peronismo. Estas influencias se convirtieron en adscripciones hegemónicas dentro de la identidad *qom* dando cuenta de una colonización no solamente de los territorios y los cuerpos, sino también de los imaginarios” (Citro, 2009, p.119).

Esta historia se presenta en estrecha relación con la perspectiva cultural por lo que es necesario tener presente algunas aproximaciones generales de la noción de cultura. Según Edward Tylor (2001), quién acuñó la primera definición de cultura de la historia de la antropología hacia fines del siglo XIX:

La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad (En Neufeld, 2001, p. 391).

En las comunidades *qom* actuales “es habitual escuchar a los ancianos, adultos y jóvenes hablar de “la cultura de los *qomlec*”, “la cultura de los antiguos” y también de “la cultura de

los nuevos” y de “la cultura de los criollos o blancos, *doqshe* (en el este) o *doqohe* (en el oeste)” (Citro et. al., 2016, p.42). Un concepto tan complejo como “la cultura” (concepto reelaborado y debatido en el marco de la antropología y otras disciplinas a lo largo de más de cien años) puede tener varios significados, dependiendo del contexto y el marco teórico. Las distintas definiciones de cultura refieren al “modo de vida” que comparte un pueblo o grupo, incluyendo el idioma, los rituales y creencias, las fiestas, los juegos, las músicas y danzas, las formas de preparar la comida, criar a los niños, los modos de producir los bienes necesarios para vivir (por ejemplo, antiguamente la recolección, la pesca y la caza y hoy el trabajo en las cosechas). En el caso de los *qom*, cuando se refieren a la “cultura antigua” de sus antepasados hacen referencia a que los antiguos eran “cazadores”, “pescadores”, que “andaban de un lado al otro”, o que se comunicaban con los “dueños del monte y los animales”, entre otros tantos recuerdos. Muchos pueblos originarios fueron transformando parte de este modo de vida o “costumbres”, principalmente por la influencia de los distintos misioneros cristianos, que insistían en que esas prácticas eran cosas del “diablo” o no eran “comportamientos civilizados”, por lo que alcanzaron a decir que “no tenían cultura” (considerando, así como “cultura”, solo a las prácticas de la sociedad mayor). Sin embargo, en la “cultura de los nuevos” también continúan vigentes costumbres de los antiguos, por ejemplo: el idioma y los nombres *qom*, la confección de artesanías, la pesca entre los hombres y la recolección entre las mujeres, la visita al *pi’ioğonaq* para curarse, el cuidado de las jovencitas al tener su *netagae* o menstruación, entre otros. Consecuentemente, podemos decir que la cultura de *los antiguos* como la cultura *de los nuevos forman* parte del modo de vida de los *qom* en la actualidad: lo antiguo y lo nuevo conviven a través de las distintas generaciones (Citro et. al., 2016). Gabina Ocampo, del barrio de Nam Qom reflexiona y expresa sobre la necesidad de que la cultura de los *qom* deje de estar invisible y acallada y atraviese la cultura de la sociedad mayor o envolvente:

Nuestras voces curtidas de resistencia atraviesan hoy la cultura envolvente. Nuestro tiempo invisible pasó y hoy es tiempo de traer las voces acalladas desde hace siglos para contar nuestra lógica, identidad, cosmovisión, cultura, en lo que resumimos como *na qaratağac* [nuestra cultura] (Como se cita en Citro et. al., 2016, p. 53).

En este sentido, es importante saber que en la actualidad ya no se habla de una sola forma de cultura, sino de múltiples culturas al interior de un grupo étnico o sociedad, lo que implica, ponerlas en un nivel de entendimiento relativo, en el que el sujeto que analiza la cultura debe sentirse parte integrante de un conjunto de grupos culturales, que perciba la existencia de otras

culturas. La cultura es la combinación de todos los elementos de los que se sirve el hombre para contemplar, reflexionar, explicar y transformar la naturaleza en función de un panóptico de poder y en él se encuentra contenido el arte (Focault como se cita en Herrera, 2006).

El arte y la cultura son dos conceptos íntimamente relacionados, juntos reflejan las expresiones que identifican a un grupo social manifestando su forma de vida y la manera de entenderse a sí mismos y al mundo. Antes de la conquista y la colonización sus territorios, los pueblos cazadores y recolectores creaban herramientas y armas para cazar, pescar, defenderse, etc., y practicaban las danzas y los cantos en sus ritos⁷.

Durante mucho tiempo, las músicas y danzas de los pueblos *gom* fueron poco conocidas por los investigadores hasta su tardío gracias a los especialistas interesados en el tema. Silvia Citro (2009), quién estudió las expresiones musicales y dancísticas de estas comunidades plantea como hipótesis que “los rituales colectivos promueven una profunda interrelación de las diferentes expresiones estéticas de sus participantes, a través de la “fusión perceptiva” que se genera entre la propia corporalidad y las manifestaciones musicales-discursivas-kinésicas- de los otros *performances*”. La autora explica que la apertura musical es un rasgo característico del *performer* ritual, los efectos de la música en las corporalidades de los participantes “son caracterizados desde las propias significaciones culturales: esa potencia o energía que “suelta” la música, “alcanza” a los *performances*, quienes al “sentirla” pueden llorar, gritar, danzar y dejar atrás la tristeza” (p.225). Citro (2009) afirma que en los rituales confluyen diversos lenguajes estéticos que se ejercen simultáneamente en sus participantes, por lo que no solo la música le habla al cuerpo, sino también los discursos e imágenes de los otros danzando, haciendo música, orando; por lo que las danzas y cantos son actos ejercidos colectivamente que expresan un sentimiento interior de efervescencia vinculado al placer. La experiencia de danzar constituiría una de las manifestaciones que expresa ese sentimiento que parte “desde el cuerpo” en búsqueda de la satisfacción personal. Danzar, por la misma dinámica del movimiento corporal, implica procesos de tensión-relajación (acompañado generalmente por dinámicas de inspiración-exhalación, resistir-ceder a la gravedad) que adquieren un ritmo y estructura de acuerdo con cada tipo de danza, en el caso de los rituales *gom*, un estilo que va *in crescendo*, porque para ellos la energía parte del cuerpo produciendo un gozo resultante del contacto con lo numinoso.

⁷ Refiero a rito haciendo alusión a aquellos rituales festivos que implican un carácter colectivo en el que se promueve el acercamiento y la igualdad (Bajtín, 1994)

Citro (2015) escribe que las ciencias sociales muchas veces recurren a los lenguajes de las artes performáticas (musicales, teatrales, dancísticas) y/o visuales (fotografía, video, dibujos, escenografías), para indagar en los modos en que estos lenguajes permitirían la transposición de temas y conceptualizaciones provenientes de las investigaciones en ciencias sociales y humanas. No obstante, el término de transposición no es entendida como una mera traducción (en el sentido más tradicional del término), o como un desplazamiento de ciertos contenidos de una obra a otro soporte y lenguaje estéticos, sino fundamentalmente como una metodología de investigación en sí misma, capaz de producir relecturas, aperturas e interpelaciones de esos temas-conceptos. En este sentido, las prácticas artísticas promoverían la emergencia de nuevos sentidos, a partir de las trasposiciones, pero también de las retroalimentaciones entre la experimentación creativa entre las artes performáticas y la reflexividad propia de las investigaciones socioantropológicas. Wolf (2001) afirma que la transposición plantea la idea de traslado, pero también la de trasplante, lo que alude a la acción de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos obligando a un trabajo de desmontaje y reconstrucción que no implica analogías de traspaso. Será a este sentido al que vincularemos las transposiciones.

Paredes (2013) sostiene que, en las Artes Combinadas, la noción de transposición adquiere una jerarquía conceptual de gran relevancia, ya que forma parte constitutiva de las mismas. Este concepto es utilizado en relación a las operaciones de cambio de soporte entre texto y puesta/reposición, dadas principalmente en el cine y el teatro. La transposición aquí define las operaciones que parten de una obra lingüística para reescribirse en otros soportes, operación constituyente de la red de semiosis infinita, en la que el sujeto es la intermediación entre condiciones de producción y proceso de producción y condiciones de reconocimiento y de lectura.

El concepto de transposición, planteado desde las investigaciones históricas y socioantropológicas a las prácticas artísticas, también se puede trasladar a la concepción de aquellas danzas contemporáneas, que transponen técnicas, movimientos y ritmos provenientes de la danza ritual o ancestral, cuyos orígenes se le atribuyen a Ruth St. Denis (1879-1986), llamada la gran madre de las *Danzas de la Paz Universal*, considerada además, junto con Isadora Duncan ⁸(1877-1929), una de las precursoras y fundadoras de la Danza Moderna en América. Cabe señalar que existían diferencias notables entre Ruth St. Denis e Isadora Duncan, en cuanto a la concepción teórica y el sentido que tiene la danza para el hombre frente al

⁸ Bailarina y coreógrafa estadounidense. Madre de la Danza moderna.

universo. Mientras Duncan preconizaba el "Ser en el Universo", Ruth St Denis hablaba del "Universo en el Ser", en este sentido, ella expresa que "(...) Dentro de los límites de nuestra mente, creamos un universo totalmente artificial donde finalmente nos asfixiamos y morimos (...)" y donde "...El arte de la danza puede devolver al hombre a sus orígenes, a reencontrarse a sí mismo, ya que a través del ritmo y del movimiento el hombre vuelve a estar conectado con el Universo (...)". Ruth St. Denis plantea que el pensamiento y la danza son sinónimos. De ello se deduce que los pensamientos de la voluntad divina inspiraron la danza sagrada, y también se deduce lo contrario: los movimientos de una danza sagrada pueden restaurar nuestra conexión con lo divino (Barros, 2011). St. Denis volcó su mirada hacia las culturas excluidas de la sociedad occidental, su perspectiva encarnaba la más alta expresión de ser entero, fusión entre cuerpo y espíritu, compenetración absoluta entre el arte y lo divino. Estudió diversas técnicas de movimiento y danzas de las culturas extraeuropeas e inició la búsqueda de nuevos modelos coreográficos en sus danzas. Su principal punto de referencia fue la danza hindú, en donde la parte superior del cuerpo tenía el protagonismo en los movimientos, concepción antitética a aquella danza clásica occidental, en la que piernas y pies cumplen el papel predominante mientras que los brazos solo son un ornamento. Sus aportes fueron un componente importante en cuanto posibilitaron la adquisición de modalidades expresivas lejanas a la cultura de la *danse d'école*⁹. En 1914, Ruth St. Denis se casó con el bailarín y coreógrafo Ted Shawn (1891-1972), quien estaba convencido de que la danza podía ser uno de los instrumentos más eficaces para reflejar los grandes valores del hombre y el tema esencial de la búsqueda humana de lo divino. Shawn aspiraba a una danza "total" que fuese expresión contemporánea de una tensión intelectual, de impulsos emocionales y de comunicación con el prójimo a través del movimiento. Se dedicó con entusiasmo al estudio de las danza étnicas y primitivas, las que, en un futuro, formarían parte del repertorio de la compañía *Denishshawn School* (Bentivoglio, 1985), primera escuela a partir de 1915, que abarcará todo tipo de baile: enseñanza general de la danza, estudio de los diferentes estilos de danza y de diversas técnicas. Allí se transformó totalmente el sentido de la danza y crearon la base de los principios que serán desarrollados por la generación de los precursores de la Modern Dance: Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidmann, quienes darían inicio al desarrollo de la danza contemporánea actual (Estébanez, s.f.).

⁹ Danza académica de escuela. Danza que se adhiere a las reglas tradicionales del ballet clásico

La *Danza Contemporánea* es en efecto una expresión ambigua pues se arroja a la comprensión de la contingencia, más incita a la reflexión que acompaña a las prácticas actuales: Lo contemporáneo refiere a aquello que me afecta y define las proximidades, no de lo actual, sino de una actualidad que se configura como una problemática a considerar más allá de lo que en ella me entretiene y por resolver (Frimat, 2010).

La interacción y el diálogo entre dos o más culturas evoca un proceso de interculturalidad, que en su forma más general alude al intercambio entre culturas en términos equitativos y en condiciones de igualdad. Tal contacto e intercambio deben ser pensados a partir de la relación, comunicación y aprendizaje permanentes entre personas, grupos, conocimientos, valores, tradiciones, lógicas y racionalidades-distintas, orientados a generar, construir y propiciar un respeto mutuo, y un desarrollo pleno de las capacidades de los individuos y colectivos, por encima de sus diferencias culturales y sociales. La interculturalidad debe ser entendida como una herramienta que pone en continuo cuestionamiento la subalternización, racialización, e inferiorización y los patrones de poder. Visibiliza distintas maneras de ser, saber y vivir; busca el desarrollo y creación de comprensiones y condiciones que no sólo hacen dialogar las diferencias en un marco de legitimidad, dignidad, igualdad, equidad y respeto, sino que también estimular a la creación de modos de pensar, aprender, enseñar, soñar y vivir que traspasan fronteras. La interculturalidad alienta a una iniciativa ético-moral y al cuestionamiento, transformación y reconstrucción (Uzieda, et. al., 2010).

HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN

La historia de Melitona Enrique y su trasposición a una producción artística contemporánea fortalece los vínculos con la historia de nuestra región, siendo canal de difusión y promoción para revalorizar su figura, recuperar la memoria y resignificar la cosmovisión *qom*.

La trasposición de la investigación y de los escritos de Jorge Pedro Solans sobre la vida Melitona Enrique a una producción artística interdisciplinaria, que retoma significantes culturales de las comunidades *qom* y los fusiona con técnicas artísticas contemporáneas, conforman una yuxtaposición intercultural que se mueve en un mundo de signos extraordinariamente rico y complejo, que busca de fortalecer y promover la figura de Melitona como parte de la historia regional conformando así, una expresión de unidad social que encarna su historia y la de su comunidad.

METODOLOGÍA

Todo proyecto de investigación, busca contribuir a la producción de conocimiento en un área específica a partir de la construcción de un argumento sostenido empíricamente. En este sentido, la metodología es uno de los componentes necesarios de todo diseño (Sautu et al., 2005). Como la idea de esta investigación es generar una producción artística basada en la historia, resulta pertinente la utilización de una metodología cualitativa, ya que se pretende “describir, comprender e interpretar los fenómenos, a través de las percepciones y significados producidos” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p.10), por lo que siguiendo a Borgdorff (2006), este trabajo se insertaría, en la clasificación de *investigación en artes*.

La investigación se llevó a cabo desde la metodología de la etnografía compartida, la cual apela a una convergencia de intereses y a una expansión del conocimiento mutuo donde los sujetos indígenas y el investigador establecen un diálogo en permanente retroalimentación privilegiando la inteligibilidad entre mundos diferentes, creando puentes sobre sí mismos que nos acercan un poco a ellos (Cayón, 2017). El trabajo de campo se realizó principalmente en La Leonesa, localidad al este de la provincia del Chaco (Argentina), lugar de residencia de Lissa Lencinas, joven *qom* que estudia el profesorado bilingüe intercultural y se dedica a la danza. Junto a ella investigué danzas ancestrales y participé en distintas actividades de su comunidad con el fin de recolectar información clave para el proyecto. Utilicé herramientas específicas de la etnografía, como visitas y entrevistas semiestructuradas, flexibles y dinámicas; observación participante e indirecta; grupo focal, una reunión de un grupo de personas seleccionadas por el investigador para discutir y elaborar, desde la experiencia personal, la temática o hecho social de interés para la investigación; creación de bitácora; selección de bibliografía; examen de documentos, fotografía y videograbación.

A lo que refiere a la producción artística, se aplicó como método base la transposición de la información obtenida en la investigación a las distintas expresiones artísticas. El punto de partida fue el texto *Melitona Enrique. Sobreviviente de Napalpí* (2010) de Jorge Pedro Solans que se transpuso como texto base para la construcción del guion literario de la obra y se complementó con la transposición de las danzas, músicas y rituales *qom* a la composición coreográfica, musical y teatral contemporánea. Luego se planteó el uso del espacio, el diseño visual, escenográfico y de vestuario. El registro del proceso de producción se realizó de una *bitácora* de grabaciones de video y fotografías que sirvieron como fuente para el quehacer artístico y la formulación de las conclusiones finales.

TABLA N° 1: Cronograma de actividades.

MES	1	2	3	4	5	6	7	8	9
INVESTIGACION									
Recolección de datos	X	X	X						
Trabajo de campo	X	X	X	X					
Entrevistas y grupo focal	X	X	X	X					
Análisis de la información			X	X					
Guion Literario				X	X				
Construcción de la puesta en escena				X	X	X	X	X	X
Montaje					X	X	X	X	X
Presentación									X
ELABORACIÓN									
Primer capítulo					X	X	X	X	X
Segundo capítulo						X	X	X	X
Conclusiones									X

RECURSOS DISPONIBLES

Los recursos necesarios para la realización del proyecto se dividen en las siguientes categorías:

- Recursos teóricos: libros; tesinas; revistas; páginas web.
- Recursos humanos: director de tesina; codirector de tesina; grupo focal; camarógrafo; intérpretes; vestuarista; maquillador; músicos;
- Recursos físicos: sala de trabajo; espacio de presentación.
- Recursos materiales: cuadernos de notas, computadora; cámara; pendrive; escenografía; elementos escénicos; parlantes; proyector; notebook; vestuarios.

IMPACTO Y ALCANCES ESPERADOS

El alcance que se espera del presente trabajo es generar una producción artística que revele y revalorice la figura de Melitona Enrique con el objetivo de promover y difundir su identidad desde la plataforma artística contemporánea. Así mismo, se pretende generar un impacto social promoviendo que las nuevas audiencias accedan y comprendan la historia regional. La intención final es generar una producción capaz de articular una lectura conceptual de un hecho histórico y cultural con los lenguajes artísticos propuestos.

CAPITULO N.º 1: DESARROLLO DEL PROYECTO ARTÍSTICO ESCÉNICO

1.1. INTRODUCCIÓN

En este primer capítulo se expone el desarrollo del proyecto artístico inicial del trabajo de tesina en donde se detalla la reproducción de la propuesta escénica interdisciplinaria. Se presentan algunos detalles de la composición del guion literario, guion escénico y el diseño de los elementos de la puesta en escena como el espacio, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, el lenguaje sonoro, visual, audiovisual y corporal.

1.2. DE LA INVESTIGACIÓN A LA TRANSPOSICIÓN

Lo más difícil de escribir es saber qué escribir.

Syd Field

El desarrollo del proyecto de investigación parte de la selección de los escritos del periodista Pedro Jorge Solans: *Crímenes en Sangre* (2008) y *Melitona Enrique. Sobreviviente de Napalpí* (2010), fuentes que se tomó como base para esquematizar y trasponer a escena la historia de Melitona Enrique. La acción de trasponer, planteada ya en los objetivos del proyecto, implica traspasar algo de un lugar a otro, esto obligó a llevar a cabo un desmontaje de los textos mencionados, para ser reconstruidos en el guion literario de la obra y obtener una unidad narrativa con fluidez temporal. Sin embargo, durante el proceso de transposición, se observó que la fuente principal exponía un terreno con mucho por explorar y grandes espacios en blancos por completar, si bien poseía una rica pluralidad de materias significantes para la producción, el carácter periodístico evadía por sobre la investigación antropológica y etnográfica necesaria para desarrollo de los objetivos propuestos. Esto derivó en la aproximación y lectura de un gran paquete de textos de investigaciones académicas con diversos enfoques teóricos (antropológicos, históricos, etnográficos, artísticos), pero con plena relación a la temática del proyecto, en donde, no solo se profundizó la historia central a partir del contenido textual, sino también, gracias a las imágenes documentales se reconfiguró la perspectiva visual de la presente investigación. Cabe mencionar que el trabajo de transposición implicó un largo y arduo proceso, ya que no sólo se transpusieron los textos inicialmente seleccionados, sino que también, se incorporó y se trabajó sobre otros tantos textos que hicieron posible el enriquecimiento en la producción artística.

El concepto de guion literario en el que se trabajó, fue retomado del campo cinematográfico, donde se lo considera como una herramienta para organizar la historia que se quiere contar, ya

que permite visualizar a los personajes y a las acciones que hacen avanzar el tiempo narrativo, que, a su vez, se ordenan en escenas que comparten un mismo tiempo y espacio. Teniendo en cuenta esta concepción, la trasposición de los textos base al guion literario, implicó en un primer momento la selección de los fragmentos que interesaban conservar, la elección de las acciones a llevar a cabo y la definición de los personajes implicados en las mismas. Luego se realizó la organización cronológica de la historia, tomando como base el paradigma de los tres actos, acuñado por el guionista estadounidense, Syd Field (*Como escribir guiones de teatro*, s.f.),

Posteriormente, se complementó y profundizó el hilo narrativo del guion incluyendo fragmentos obtenidos de las investigaciones de campo¹⁰, de las entrevistas con Sabino y Mario Irigoyen, hijos de Melitona, así como con Juan Chico¹¹, además de las investigaciones históricas, etnográficas y antropológicas preexistentes, que permitieron visualizar y trazar rasgos de la cosmogonía *qom* para la escena. Es importante aclarar, que al llevar a cabo una investigación profunda de la vida y la historia de las comunidades *qom*, se hallaron registros con variadas versiones y recuerdos, así como distintas formas de interpretación. En este proyecto, esto fue valorado como una riqueza que le permitió nutrirse, sobre todo al tomar en cuenta el posicionamiento de los propios indígenas *qom*, quienes, actualmente, investigan y escriben su propia historia y la de los *blancos/criollos*, quienes inicialmente abrieron el campo de las investigaciones sobre alteridad indígena.

En este marco, se incorporó al guion literario material textual pertinente al desarrollo de la propuesta, como *la leyenda de la llegada de las mujeres qom a la tierra*, que cuenta que en el principio de los tiempos sólo los hombres caminaban en la tierra y las estrellas que eran brillantes y con forma de mujeres, bajaban del cielo por medio de cuerdas de chaguar (Morales, s.f.). Cuando los hombres cortaron la sogá, las mujeres no pudieron regresar al cielo y seguir siendo estrellas, entonces comenzaron a poblar la tierra y a tener relaciones con los hombres/animales y así nació la humanidad y comenzaron a nacer los hombres y mujeres actuales (Gómez, 2017); el *ritual de iniciación femenina* y los *cantos-danzas* recopilados en el libro *Memorias, músicas, danzas y juegos de los qom de Formosa* (Citro et. al., 2016). El ritual de iniciación femenina, está marcado por la llegada de *netagê* o *ne'tagae*, palabra que hace referencia a la primera menstruación o “menarca”, primer sangrado de vida que indica la

10 Entrevistas realizadas a Sabino Irigoyen y Mario Irigoyen en los viajes a Machagai y Colonia Aborigen, Chaco.

11 Investigador, historiador, docente y escritor del pueblo *qom*.

traslación hacia una nueva etapa. Para los antiguos, la mujer debía transformarse a lo largo la vida para convertirse en una persona fuerte, que soportara el dolor de tatuajes y los futuros partos, así como los trabajos de fuerza física o escapes al monte en tiempos de guerra (Citro et. al., 2016). Dicha iniciación era celebrada por la comunidad en los reconocidos *niematac*, celebración en la que se identifican tres momentos. El primero hace referencia a la “separación” o aislamiento de la iniciada y a los cantos-danzas de las mujeres: durante este periodo, las personas que participaban del *niematac* realizaban diferentes danzas y cantos acompañados de ejecuciones musicales como el *nmi* y el *nasote*, también se realizaba la preparación de la bebida fermentada, que cuando estaba lista, la joven podía salir; posteriormente llega una etapa intermedia o periodo liminal: se la preparaba a la joven a través de actos rituales como la entrega de vestimentas a la iniciada, la práctica de tatuajes y la ingesta de miel; finalmente, concluía con el período de “agregación”, en la que se obtiene la condición de mujer (Citro et. al., 2016). Toda esta explicación del ritual de iniciación fue incluida en el guion para mostrar la formación como mujer de Melitona Enrique. En cuanto a los cantos y las danzas, lenguajes imprescindibles en las distintas etapas de la vida, se retoman todas las danzas ancestrales mencionadas en la bibliografía. Si bien más adelante se extenderá en un apartado específico sobre las danzas *qom*, considero fundamental resumir brevemente las danzas que se traspusieron al guion escénico como el *nmi* o *nomi*, bailes en ronda de las comunidades, en donde los jóvenes bailaban y cantaban para divertirse, a su vez, se retoman sus diversas variaciones coreográficas: *el caracol* o *nosio*, *el pescado* o *saayenac* (término que corresponde al pez dorado), *el taga* (un pájaro), *la víbora*, *el shanauan* y *el Nasote*. Romualdo Diarte, MEMA y profesor de música del barrio Nam Qom, el *nmi* sería “la base de todo y lo demás variaciones” (Citro et. al., 2016, p.210). Por último, el guion complementó con el material escrito por Orlando Sánchez¹², *Rasgos culturales de los tobas* (2006), del cual se extrajeron ideas para la representación de la cosmología *qom*.

12 Recopilador *qom* de la Ciudad de Roque Sáenz Peña, Provincia de Chaco, Argentina.

1.3. SOBRE EL GUIÓN LITERARIO

Previamente a la realización del guion literario de la obra escénica, se llevó a cabo la organización cronológica de la historia, que en el texto base presentaba saltos y discontinuidades temporales. Para ello se tomó como herramienta de organización el paradigma de los tres actos, acuñado por Syd Field (2010), guionista estadounidense, quien establece la siguiente estructura narrativa:

Acto I: Planteamiento. Presenta a los personajes y un primer "incidente" que desencadenará los eventos principales de la obra.

Acto II: Confrontación. Confronta a los personajes principales con obstáculos que les impidan resolver el conflicto. A mitad, deberán encontrarse en el punto más alejado de la resolución, y hacia el final debe suceder algo que los pone de nuevo en el buen camino, directos hacia el último acto.

Acto III: Resolución. Plantea un punto de confrontación máxima en el que los personajes se enfrenten con sus opuestos (sean éstos circunstancias u otros personajes), y resuelve para llegar al desenlace final. Finalmente, plantea un momento de calma en la que el equilibrio se recupera y sabemos de los personajes principales después de lo acaecido.

Siguiendo la estructura expuesta, se planteó el siguiente esquema para organizar la historia:

Planteamiento:

- Detonante: Nacimiento de Melitona
- 1er punto de giro: reclamo indígena.

Confrontación:

- Objetivo: obtener mejor paga y mejorar la calidad de vida.
- Obstáculo: El gobernador Centeno y los policías.
- 2do punto de giro: el escape y sobrevivencia de Melitona.
- Climax: Melitona conoce a Irigoyen y forman una familia.

Resolución:

- Resultado del conflicto: Melitona rompe el silencio y pasa a la eternidad como una sobreviviente de una historia genocida.

1.3.1. Storyline

El *storyline* es la herramienta de escritura que ayuda a clarificar y ordenar el argumento para el desarrollo del guion, es decir, a expresar la idea argumental:

Melitona Enrique nació en 1901 en el seno de la comunidad qom. A los 23 años, mientras se dedicaba a la cosecha del algodón, vivió uno de los genocidios indígenas más grandes de la región del cual logró escapar. Durante mucho tiempo cargó con el silencio y el dolor que le dejó la Masacre de Napalpí (1924). Hoy ya no está, pero su testimonios y gran valentía siguen latentes escribiendo la historia.

1.4. PERSONAJES

Los personajes del guion literario fueron creados a partir de los relatos históricos, de la cosmología *qom* y de las necesidades escénicas. Cabe aclarar que al hablar de personajes no-humanos me refiero a aquellos seres no-humanos que desempeñan un papel importante en la cosmología *qom* y forman parte del mundo. Dueños de animales, de las víboras, de las aves, etc. son algunos de los personajes que constituyen el ensamblaje humano-no-humano que compone la vida para los *qom*: una vida en común que se desenvuelve en un entorno modelado topográficamente por la naturaleza y seres (Tola, 2019).

1.4.1. Personaje principal

Melitona Enrique: Nació el 16 de enero de 1901 en el paraje *El Aguará* y falleció el día 13 de noviembre del 2008. Vivió la Masacre de Napalpí y apeló al silencio para salvarse

El personaje de Melitona se subdivide a su vez de acuerdo a las distintas etapas de su vida:

Melitona Niña - Melitona Joven - Melitona Anciana

1.4.2. Personajes secundarios

La madre Julia: madre de Melitona, padeció la Masacre de Napalpí y escapó con Melitona. Falleció después de la masacre.

El tío: vivió la Masacre de Napalpí, vio morir a sus familiares y enloqueció cuando regresaba al lugar de la matanza. Aconsejó a Melitona que el silencio era tan importante como esconderse, y si era necesario había que olvidar.

Dalmacio Irigoyen: esposo de Melitona, escapó de Napalpí y trabajaba de boyero. Era un bravo *qom'late*. Murió en 1985 de un paro cardiorrespiratorio.

1.4.3. Personajes no-humanos

'Araxanaq late'e: «la madre de las víboras». Ser no-humano entendida como la dueña (madre en lengua *qom*) de las víboras con excepcional poder. Tiene la capacidad de transformarse en mujer para dialogar con los humanos (Medrano, 2014). Aparece en la pubertad de las mujeres. Controla que se cumplan las leyes de la comunidad, cuando se trasgrede una ley, su enojo provoca terremotos y calamidades (Solans, 2012).

No'ouet: Para los *qom*, es el “dueño” del monte y la naturaleza y, por consiguiente, de todos los animales y de todas las plantas. Aunque no es su creador, existe desde su origen como un poderoso protector del bosque, que impone las normas de convivencia con la naturaleza. De este modo, subordina y articula prácticamente la totalidad del universo *qom*, porque estructura

no solo su mundo material sino también el espiritual, es capaz de supervisar la conducta de las personas y los acompaña hasta su muerte (Bertonatti,2017). El No'ouet guía a Melitona a contar los padecimientos de su pueblo.

Huashí: pequeñas mujeres del monte, se hallan en zonas con abundantes bromelias que esconden su morada, llamadas también *huashole* (Tola, 2019).

Niña estrella: simboliza la leyenda de la llegada de las mujeres a la tierra, es una estrella con forma de mujer.

1.4.4. Antagonistas

Fernando Centeno: llegó al chaco el 28 de junio de 1923. Político radical, fue el décimo Gobernador del Territorio Nacional del Chaco, ferviente militante de la idea de “la mano dura” contra los indígenas. Su obsesión, apenas pisó el suelo chaqueño, fue la de crear fuerzas de represión policía y gendarmería.

Los policías: policías del Territorio del Chaco: Hombres blancos de mal carácter con gafas negras, que miraban y se reían desde arriba. Ametrallaban y ametrallaban, degollaban y degollaban, empalaban cadáveres, extirpaban cuerpo, y jugaban con los restos de las personas.

1.4.5. Personajes ambientales

La comunidad *qom*: Representan a la comunidad *qom* con todos los rasgos culturales ancestrales. Son quienes forman parte de los rituales, trabajan en cosecha y padecen la masacre. Acompañan a Melitona en las distintas etapas de su vida.

Los hijos: doce hijos de Melitona y Dalmacio, sus personajes ayudan a Melitona a reconstruir su vida.

1.5. GUION ESCÉNICO

Es en el guion escénico donde se logra exponer con claridad la convivencia de lo ancestral con lo contemporáneo, haciendo de esta contraposición un rasgo característico de la obra en general, que busca hibridar y exhibir su relación, dejando en evidencia al mismo tiempo el trabajo intercultural que se dio simultáneamente, y que resultó fundamental para la construcción simbólica de la obra.

Lo ritual es un tema que retoma el guion y lo convierte en un complemento que denota parte de la vida cultural antigua, exponiendo costumbres y tradiciones que otorgan una sublime particularidad a la producción, que, junto con las danzas antiguas, configuran los rasgos culturales necesarios para narrar la historia y la cosmogonía. Es importante mencionar que gran parte de los rituales y las danzas implementados parten de las investigaciones antropológicas de Silvia Citro. Esta información fue complementada con los textos del investigador *qom* Orlando Sánchez, haciendo dialogar a estos escritos desde un punto de vista intercultural.

Incorporar las danzas antiguas al guion escénico, permitió visualizar en la escena una introducción al mundo *qom* de la antigüedad, lo que brindó sentido y espíritu al trabajo corporal, inspirando a la investigación y propuesta innovadora en los intérpretes, quienes se esperaba que lo asimilarán para ponerlo en contacto fluidamente con la danza contemporánea. La insistencia en el término “antiguo” evidencia la valoración e intención de visibilizar aquello que hoy en día se esconde ante nuestros ojos al observar el escenario actual de las danzas. El arte, más bien, la danza, es el puente que une el legado cultural *qom* con nuestro mundo actual, y establece una representación de la coexistencia cultural.

Además, es en el guion escénico donde se piensa y trabaja desde y para las *artes combinadas*, aplicando como herramienta de composición la hibridación de los lenguajes artísticos en la escena: artes plásticas, mapping, teatro, música, instalación y danza.

1.6. SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

“La creatividad requiere coraje”.

Henri Matisse

Según Patrice Pavis (1998) la puesta en escena se puede definir como: “la puesta en relación, en un espacio y tiempo dados, de diversos materiales (sistemas significantes), en función de un público”. Profundizando esta definición, se puede decir que la puesta en escena se conforma a partir de un texto dramático y una representación escénica en la que intervienen distintos elementos como el espacio, el sonido, la iluminación, la interpretación, el vestuario y maquillaje. Se la considera también como el resultado de un proceso de negociación del creador/director con la situación de enunciación en la que se inserta su texto y para el cual se pone en funcionamiento diferentes estrategias comunicativas. Esto supone una transposición de códigos lingüísticos a códigos escénicos y, consecuentemente, un recorrido que va del espacio literario al espacio de la representación como unidades artísticas independientes entre las que se establece un diálogo teniendo en cuenta el público que la va a presenciar (Moro, 2014).

Uno de los objetivos principales de esta puesta en escena era poder darle a la historia dramática una concepción contemporánea, que vaya más allá del guion literario dando cuenta de una lectura subjetiva y particular de este, trascendiendo los límites de lo que es tradicionalmente escénico para saltar a otros campos de la exploración que construyan una grata experiencia estética en la obra.

Las hibridaciones y desapariciones de las fronteras entre los diferentes lenguajes artísticos también alimentan a la obra. Esto permite la construcción de nuevas formas que busca que el espectador sea cada vez menos ese ser pasivo mimetizado con la oscuridad de la sala para comenzar a formar parte de la construcción de metáforas espaciales que poetizan en el acto convivial (Romero, 2016, p.8).

1.6.1. El espacio

El espacio en el arte, y, por tanto, en esta obra, “adquiere un lenguaje propio, busca su propia expresión como sistema de signos autónomos” (Romero, 2016, p.8) que se integra en la representación junto a los demás lenguajes para dar lugar a la puesta en escena. Las posibilidades de creación de este sistema aumentan aún más cuando el espacio teatral es pensado como un otro espacio, distinto al de nuestra cotidianidad, pero siempre inserto en ella y en donde el texto se convierte sólo en el punto de partida (Romero, 2016). Es por eso por lo

que el diseño espacial del proyecto obedece a dos aspectos: por una parte, a la función simbólica y dramática del espacio extraída de la historia y consecuentemente del guion y, por otra parte, pero en simultáneo, a la disposición y usos del espacio arquitectónico del *Centro Cultural Italo Argentino*, en donde se pretendía llevar a cabo la obra. De esta manera, la obra y el lugar, construyen una relación recíproca, en la que la primera transforma al espacio en escena, y éste, al mismo tiempo, proporciona caracteres indisolubles que entran a formar parte de la trama poética (Valesini, 2015). La obra pretendía, por lo tanto, apropiarse del espacio respetando e incluyendo al mismo tiempo la identidad propia del lugar.

1.6.2. El espacio arquitectónico y el espacio total.

Para comenzar a pensar el diseño espacial, lo primero que se realizó fue un relevamiento del espacio arquitectónico, haciendo un registro de los elementos y las medidas para recrear el espacio en planos que posibilitaron pensar el espacio total. Cabe mencionar, que, al implementar el concepto de espacio arquitectónico, se lo utiliza solo para hacer referencia a todo lugar construido y diseñado desde la arquitectura.

El Centro Cultural Ítalo argentino se ubica en una plazoleta circular situada en el centro de del complejo habitacional conocido como *Barrio Ítalo Argentino* de Resistencia, Chaco, por lo que conforma un espacio recreación y dispersión para los habitantes de la zona.

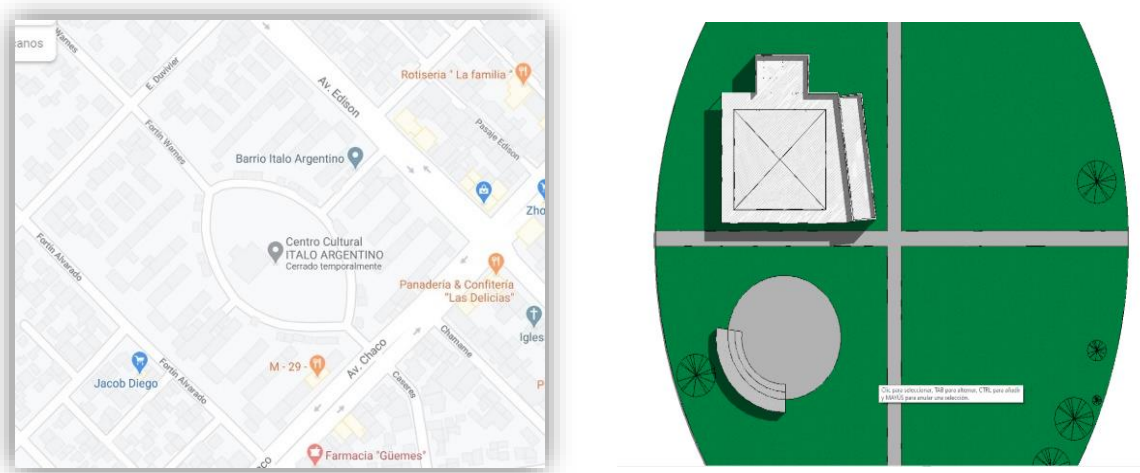


Imagen 1. Planta de ubicación general.

El espacio exterior al edificio del centro cultural, está compuesto un gran espacio verde con un parque y una gradería ubicada en frente al ingreso a la sala, hecha de material (cemento) de tamaño mediano, pero con escalones amplios. Además, posee cuatro entradas con caminos que se cruzan en cruz en la entrada de la sala.

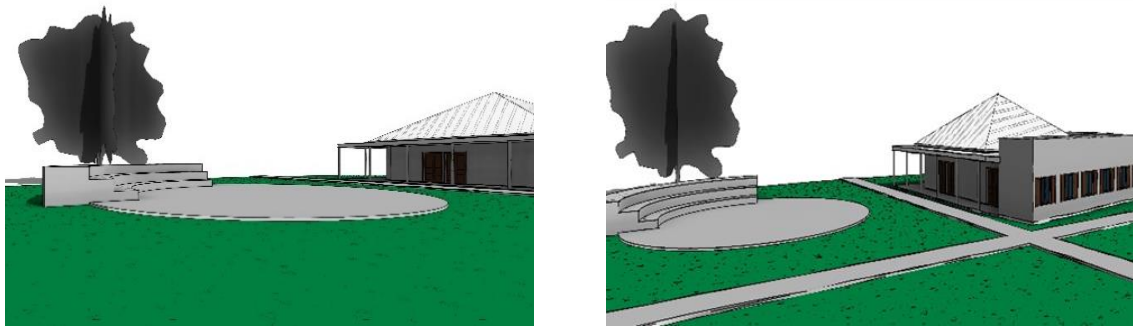


Imagen 2. Perspectiva general del Centro Cultural Ítalo Argentino

La fachada del centro cultural combina diferentes materiales, las paredes y columnas son de hormigón y las puertas de algarrobo. Posee una gran galería en forma de ele (L) y coloridos murales artísticos.

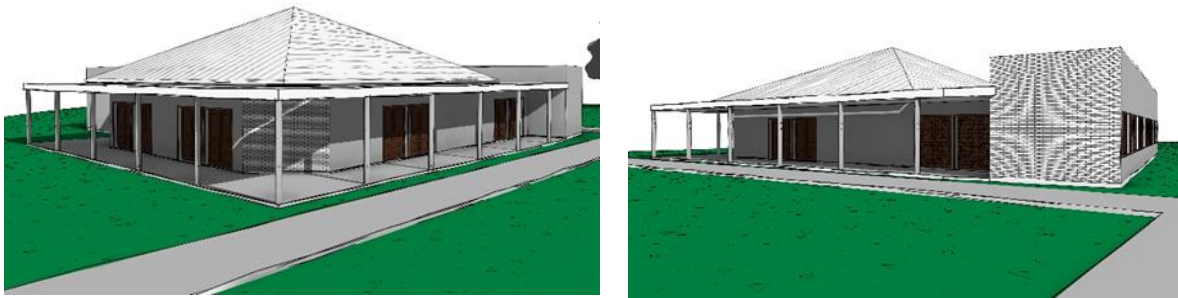


Imagen 3. Perspectivas del Centro Cultural Ítalo Argentino.



Imagen 4. Perspectiva frontal del Centro Cultural Italo Argentino.

Además, la arquitectura de la sala presenta múltiples accesos, por lo tanto, múltiples puertas, que dan lugar a cinco entradas en total. A su vez, la sala de teatro también presenta tres puertas y/o entradas interiores que permiten el ingreso a la sala, que tiene un perímetro de 60m, y al escenario, que tiene forma rectangular con un ancho de 10m, 5m de profundidad y 40 cm de alto.

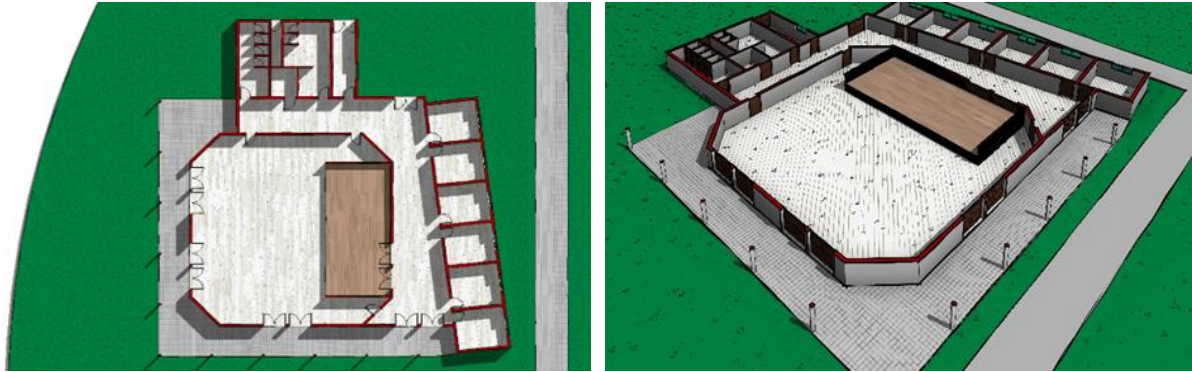


Imagen 5. Perspectivas cenitales Cultural Italo Argentino.

La estrategia general para concebir el diseño espacial consistió en dar al espacio total un nuevo sentido y diseño estético. Con *espacio total*, se alude a aquel espacio integrado por el ambiente interior, que contiene a la escena y el ambiente exterior, conformado por todo lo que rodea la arquitectura de la sala. El primer objetivo que se plantea es lograr que la estética del espacio escénico sea percibida ya desde el exterior, diluyendo los límites tradicionales del exterior / interior de las salas de teatro. Lo que se pretende es dar al exterior una sintonía con el hecho teatral, despertando la percepción del espectador a través de ornamentos externos que cambien completamente la forma y “encubran” la estructura cotidiana.

En este sentido, como la obra conlleva un estilo rústico en su diseño estético, concebido a partir de la utilización de elementos y materiales de la naturaleza. Se propuso trabajar con una gama de colores tierra que incluyeran tonos rojizos, amarillos, naranjas y marrones para lograr dar al ambiente una sensación de calidez, por lo que, además, se colocarán antorchas a los lados de los caminos, que no solo aportarán a la estética, sino que también iluminarán el ambiente. Además, se planificó incluir jarrones de barro, ramas, troncos y mucha vegetación como parte de la ornamentación pensada para el exterior.



Imagen 6. Propuesta del sector exterior.

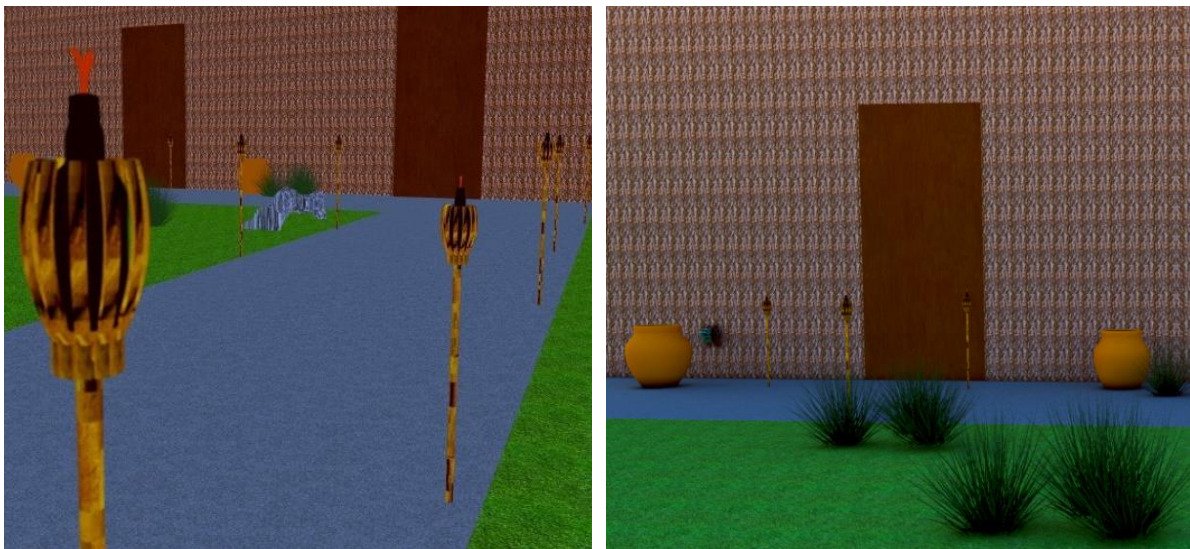


Imagen 7. Plano detalle de la propuesta exterior

1.6.3. El espacio en el hecho teatral

Para concepción espacial del hecho teatral se partió de los conceptos de *espacio dramático*, *espacio escénico*, *espacio teatral* y *espacio escenográfico* planteados por Anne Ubersfeld en el capítulo que dedica al espacio de su libro *Escuela del espectador* (1996). La autora define al espacio escénico como el lugar ocupado por los intérpretes, que se diferencia del espacio teatral, ya que este último contiene el espacio ocupado por los actores y el ocupado por el público, y del espacio escenográfico, porque incorpora al espacio escénico la mirada del espectador. Por otro lado, el espacio dramático, es el que “*designa a todo el espacio imaginario construido a partir del texto, evocado por él, esté o no esté figurado sobre la escena: espacio extraescénico que también forma parte de la representación*” (Ubersfeld, 1996, p.66).

1.6.4. Espacio dramático

A partir del desglose del guion literario, se comenzó el estudio del espacio dramático de la obra. Si bien el corpus textual no hace hincapié en la descripción detallada del espacio, se pueden extraer elementos que nos llevan a pensarlo. En el texto literario habla y reitera constantemente sobre la naturaleza, precisamente sobre el monte, configurándose como el lugar preponderante que contiene el desarrollo de la historia.

1.7. ESPACIO ESCÉNICO

Desde la mirada del texto hacia mirada de la escena, nos encontramos con la creación y construcción de esta espacialidad. En primer lugar, el espacio escénico pensado para la obra intenta quebrar la relación tradicional de forma / función del escenario que se da en el teatro clásico. Si bien el escenario es sin dudas el dispositivo protagonista de todo hecho teatral, en este caso, la sala también participa como co-protagonista, dando lugar a nuevos usos espaciales, utilizando, además, los recursos que brinda el diseño arquitectónico de la sala, como las diversas puertas que permiten realizar ingresos y salidas en distintas áreas. Por lo tanto, lo idóneo de la propuesta espacial se basa en la disposición y ordenamiento de la escena, compuesta por el escenario en sí y por parte del piso de la sala, que se mantendrán relacionados por el constante traslado de un lugar al otro, rompiendo con la idea tradicional de la *caja interior* y transformando a sala en un espacio con gran carga funcional y versatilidad. Por otro lado, podríamos decir que la disposición, se daría en dos planos, un plano superior, que sería el de escenario y un plano inferior, ubicado a altura del espectador, sin embargo, en el desarrollo de la obra se considera la existencia de un plano único que da soporte a las acciones.

1.7.1. Espacio teatral

El espacio teatral, es un espacio extra cotidiano en donde operan las convenciones propias de la teatralidad, y que, por lo tanto, merece ser estudiado y comprendido desde esas especificidades (Romero, 2016, p. 5). Este espacio se concibe como una totalidad que involucra activamente al espacio escénico de los intérpretes y al espacio de la sala que es destinada al público. Es importante recalcar que el espacio pensado para los espectadores no se ubica dentro de la tradicional forma frontal delante al escenario, sino más bien en diagonal al mismo, rodeando el espacio escénico del nivel bajo de manera semicircular dejando lugar a los espacios de acceso a la escena, ocupando uno de los vértices de la sala en su totalidad, por la necesidad de albergar una mayor cantidad de público.

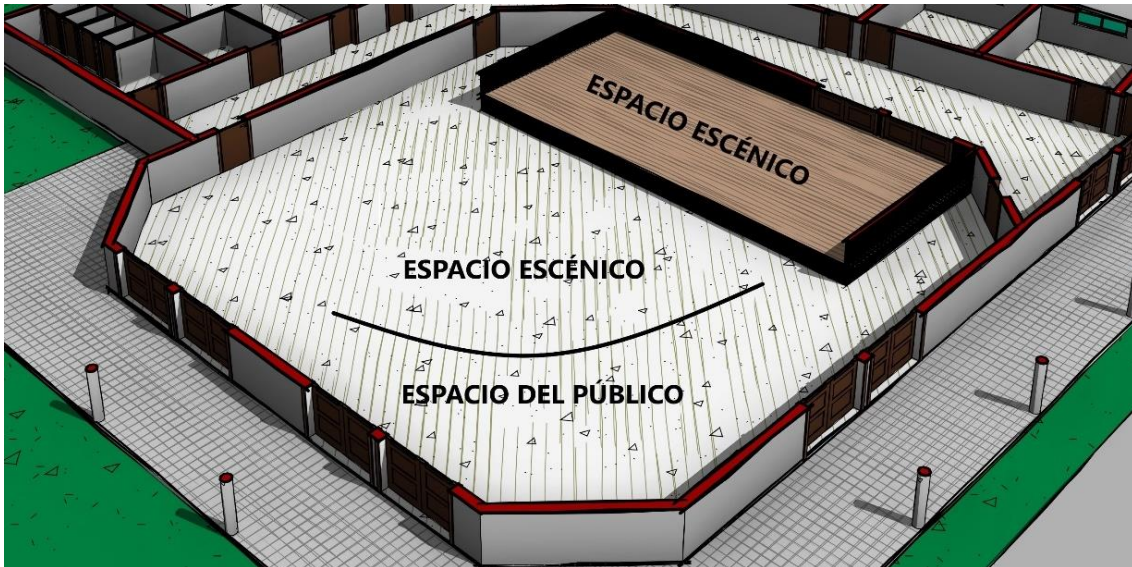


Imagen 8. Espacio dramático de la obra.

Es en este espacio es donde la obra se encuentra con la mirada contemporánea de un espectador-creador que, desde su mirada subjetiva, es quien terminará de construir el universo espacial planteado desde la escena (Romero, 2016, p.3).

1.8. EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO

La escenografía es, para los griegos, el arte de *adornar* el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica. En el sentido moderno, es la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral (Pavis, 1987, p.61). En la actualidad la escenografía concibe su función no ya como ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino como *dispositivo* propicio para iluminar (y no ya para ilustrar) el texto y la acción humana, para figurar una situación de enunciación (y no ya un lugar fijo), y para situar el sentido de la puesta en escena en el intercambio entre un espacio y un texto. La escenografía es, pues, el resultado de una concepción semiológica de la puesta en escena: acuerdo entre los diferentes materiales escénicos, interdependencia de estos sistemas, en particular, de la escena y del texto; búsqueda de la situación de enunciación no “ideal” o “fiel” sino la más productiva posible para leer el texto dramático y para vincularla a otras prácticas teatrales (Pavis, 1987, p. 62).

En consonancia con las ideas planteadas, el enorme interés de este proyecto radica en mirar y pensar al espacio escenográfico como una instalación, en donde los dispositivos escénicos estén presentes conformando su sistema. Esta intención de transformar la mirada sobre cómo se concibe la escenografía surge de la necesidad de generar una sintaxis con la estructura e infraestructura de la arquitectura y convertirlas al mismo tiempo en un sistema con valor propio, que enfatice lo perceptual y adquiera, por lo tanto, un rol que va más allá de figurar la situación de enunciación. Es importante aclarar que el arte contemporáneo ha convertido casi todo en instalación, ya que en ellas el espectador entra y completa la obra, produciendo una interacción que sucede y se resignifica en el acontecer del aquí y ahora (Valesini, 2015).

Para concretar este planteamiento es necesario indagar en el concepto de instalación y las proximidades y cruces entre el lenguaje de la instalación y el de la gestación del espacio escénico. La instalación como práctica intrínsecamente híbrida, promueve la articulación de diferentes formas y dispositivos artísticos, por lo que intentar definirla nos introduce a un territorio escurridizo y abierto a un sinnúmero de interpretaciones (Valesini, 2015, p.20). Sin embargo, en esta investigación se hace hincapié sobre el concepto propuesto por Thierry de Duve (2009) quien entiende a la instalación como “el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de la situación creada” (como se cita Valesini, 2016, p.35), enfoque que se circunscribe en aquellas instalaciones que privilegian la experiencia del espectador a partir de su inmersión física en la obra por sobre otras características, lo que se vincula al mismo tiempo con la idea de *escenografía que quiere ser habitada*, propuesta por Gemeinde Suderburg (2000,

p. 33 como se cita en Valesini, 2016, p.35). Para esto, es fundamental la presencia de un observador que se adentra corporalmente en la obra y la experimente como parte constitutiva e inseparable de la obra misma, ya que al habitarla la dota de valor simbólico, la ritualiza y lo construye como escenario (Valesini, 2015).

La instalación tiende a absorber los signos identitarios de las otras disciplinas, a las que ofrece un lugar en su espacio. De allí que suele afirmarse que incluye o contiene a todas las demás formas de arte, a la manera de exhibición. Al apropiarse del lugar en que se exhibe, toma posesión de él y lo resignifica, delineándolo, no ya como soporte, sino como territorio de relaciones, experiencias y cruces, que esboza un nuevo espacio en un espacio anterior (Valesini, 2015, p.28). En la instalación para esta obra se pretende trabajar sobre las sensaciones visuales y auditivas para configurar un espacio onírico, donde las aristas constructivas de la sala apenas pueden percibirse (Valesini, 2015). Su disposición pretende llevar al límite la variable comunicativa del espacio, emulando la naturaleza de un modo envolvente. Los elementos estructurales pensados para la instalación provienen en su mayor parte de la naturaleza y del reciclaje, como ramas, troncos, vegetación (plantas, árboles, arbustos, palmeras, etc) y telas pintadas y recicladas. Se propuso utilizar la totalidad del espacio exhibitivo, ocultando así gran parte de la arquitectura urbana para lograr visualizar una forma estética natural y rústica que remita subjetivamente al contexto de la historia. Los espesores, las tramas, las texturas y complejidades con una gama de colores tierra y verdes conforman la propia morfología de la propuesta.



Imagen 9. Propuesta del sector



Imagen 10. Propuesta general del sector



Imagen 11. Detalles de la propuesta de instalación

En el espacio destinado al público, se planificó la instalación de asientos hechos de trozos de troncos y bancos de madera, que escapan de las butacas clásicas, para dar continuidad y armonía a la propuesta estética de la obra.



Imagen 12. Detalles de la propuesta para la ubicación del público



Imagen 13. Plano detalle de la propuesta del sector.



Imagen 14. Plano detalle de los asientos de la propuesta.

Para entrar a la sala se planificó que el público atravesará por un cortinado negro predispuesto de manera semicircular en la puerta de entrada, allí se ubicará una recepcionista para entregar el programa de mano. También se propuso activar algunos de los sentidos del espectador a través del olfato (perfumando esa área con aroma a bosque), de la vista (se decorará con hojas, ramas y luces) y la audición (colocando parlantes estéreo que reproducirán el paisaje sonoro de monte).



Imagen 15.

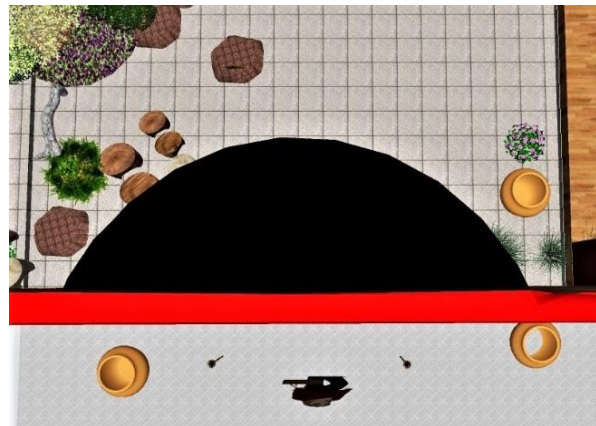


Imagen 16.



Imagen 17.

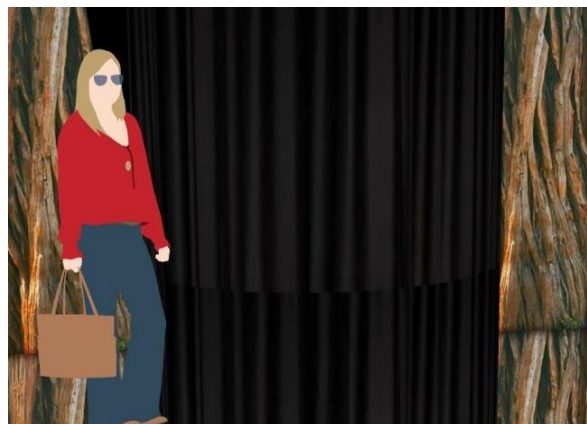


Imagen 18.

En cuanto a la propuesta sonora, se planteó trabajar en la creación de un paisaje sonoro basado en la naturaleza, que emanará una sensación envolvente que se funda con lo visual en un flujo continuo. Finalmente, se espera que la instalación permitiera al público vivir una experiencia integral y lúdica que involucre el espacio- tiempo, el objeto y el cuerpo, intensificando las sensaciones vivenciales de la escena, ya que, junto al teatro y la danza, por ser artes de la proximidad conforman un frente de presencia cuya identidad se fundamenta en un aquí y ahora inmediato del cuerpo del actor, del bailarín y del propio espectador-visitante (Oliveras, 2000, p.37).

1.9. VESTUARIO Y MAQUILLAJE

1.9.1. Sobre el vestuario

En la puesta en escena contemporánea el vestuario juega un papel variado y de gran importancia transformándose verdaderamente en esa “segunda piel” del actor de la que habló Tairov a comienzos del siglo. Esto se debe a que el vestuario siempre presente en el acto teatral como signo incluso del personaje y del disfraz se ha contentado por largo tiempo con un rol simplemente caracterizante para vestir al actor según la verosimilitud de una condición o de una situación. Actualmente el vestuario adquiere en el seno de la representación un lugar mucho más ambicioso que multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos. Tan pronto como aparece en escena la vestimenta se transforma en vestuario teatral, siendo sometida a los efectos de amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad (Pavis, 1987, p.69).

Para la construcción del vestuario de la obra se plantearon diferentes perspectivas y estrategias de composición visual, resultado de una ardua investigación de la historia y de la cosmogonía *qom*. Desde un primer momento, cuando se llevaba a cabo la recolección de material histórico, se percibía que el vestuario de la escena iba a encontrar barreras al tratar de ser fiel a lo que verdaderamente fueron las vestimentas de la comunidad *qom*, pensamiento que derivó de diversos factores, entre los que se puede mencionar el empleo del torso desnudo, rasgo difícil de trasponer a la escena teniendo en cuenta el grupo de trabajo para el proyecto. Además de lo mencionado, otra problemática tenía que ver con que muchas de las materias primas y tipos de tejidos que eran utilizados antiguamente en las vestimentas *qom* hoy en día son de difícil accesibilidad. Por otro lado, luego del análisis del material bibliográfico y de múltiples lecturas y reflexiones, se planteó como idea no contribuir a la construcción de estereotipos visuales impuestos por el colonialismo y difundidos hasta la actualidad, por lo que el proceso de creación del vestuario, no partió desde la intención de representar lo indígena a partir de la copia mimética de las imágenes de esos estereotipos, sino más bien de un proceso de trasposición de los elementos simbólicos y tradicionales de las vestimentas, históricamente reconocidos, a vestuarios concebidos con una estética contemporánea y de actualidad. En conclusión, el diseño pensando para la obra presenta sutil evocación identitaria de la cosmogonía *qom*, tomando en cuenta las imágenes históricas como connotador de ideas para seleccionar elementos que tomen contacto con la contemporaneidad a través de un diálogo intercultural, que lleve al espectador a captar y decodificar este proceso.

1.9.2. Referencia histórica de las vestimentas y la estética de la comunidad *qom*

Los pueblos *qom* se nutrieron de los medios de su entorno natural para crear sus tradiciones, cultura y arte, así como sus vestimentas, que eran funcionales a sus costumbres. Antiguamente, durante los meses cálidos casi no usaban prendas de vestir, generalmente solo simples taparrabos y durante los períodos fríos llegaban a abrigarse con ponchos (Pueblos originarios, 2012). Sin embargo, poseían prendas confeccionadas con fibras de caraguatá, cuero y tras la irrupción española, con algodón. La materia prima la obtenían en su medio ambiente, del monte cercano, donde crece naturalmente el chaguar o caraguatá, una planta espinosa de la que extraen una fibra parecida al hilo sisal y la utilizan en forma de cordel (Sandobal, 2009, p. 81).

Para la realización de vestimentas y accesorios, utilizaban a la flora y fauna local, que era representada en formas simbólicas, además de las representaciones figurativas, que ocupan un lugar importante, cargado de significados de mitos y leyendas (Sandobal, 2009). En sus composiciones, que son muy variadas, se encuentran representados elementos como el cuero de la víbora yarará, a través de bandas discontinuas. El fruto de la tuna o pata de zorro, así como los rombos. A veces es la mancha de la piel del tigre; la cabeza del tigre o la iguana, en forma de pentágono. En las bolsas de transporte, figuran “ramas torcidas”, “tiestos de barro” y “manchas de yaguareté o tigre”. En ocasiones, aparece también la lechuza, como símbolo de “protección”, las aves como transmisoras de mensajes y el tatú, como símbolo de “generosidad” (Sandobal, 2009, p. 82).

Para aplicar los temas decorativos, combinan hilos de color pardo natural con otros teñidos con distintas cortezas, resinas, raíces y semillas, con lo que logran distintos tonos de marrón, gris, negro y rojo. Sus tejidos, en fibras vegetales o animales, comprenden bolsitas, hamacas, fajas, alfombras, jergones, ponchos y cinturones (Sandobal, 2009). Los tejidos vegetales *qom*, lograron con su técnica artesanal gran originalidad, gozando hoy de un gran prestigio conocido, principalmente gracias a las "*llicas*" o "*yicas*" que son bolsas tejidas realizadas por las mujeres chaqueñas para múltiples usos con variedad de formas y decoraciones. Los dibujos característicos se tejen combinando los diferentes colores y reciben nombres tales como "codos", "lomo de avestruz", "caparazón de tortuga", "cuero de lampalagua", "frutos de doca", "dedo de carancho", "pata de consuela", "pata de loro", "cuero de yarará" (Bolsas tejidas de las culturas Chaqueñas, s.f).

Los *qom* también poseían distintas vestimentas y accesorios para los cantos y danzas de las reuniones y festividades de la comunidad. En estas ocasiones, usaban sus vestidos de fiesta;

plumas en sus cabezas, collares alrededor de sus cuellos y rostros pintados (Citro et. al., 2016). Durante la celebración del *netage/ne'tagae*, es decir, de cuando las jóvenes tenían sus primeros sangrados, se les cubría el rostro con paños de lienzo o pieles de animales (Métraux como se citó en Citro et. al., 2016). Mujeres y varones se adornaban con *onguaghachik*, pulseras que originalmente confeccionaban usando dientes y uñas de animales, semillas, plumas, valvas o conchas y cócleas o caracoles (al parecer para obtener algunos de estos elementos practicaban comercio de trueque con otras etnias). De confección semejante a estas pulseras eran los *colaq* o collares. Los varones por su parte, adornaban sus cabezas con el *opaga*, una especie de tocado realizado con plumas y cuerdas de caraguatá. En cuanto a los *nallaghachik*, eran adornos eminentemente festivos, muy coloridos, compuestos con plumas, flores, hojas y fibras de caraguatá (Pueblos originarios-Los Tobas, 2012).

Alberto Muratalla (Citro et. al., 2016, p. 222) describe que durante ejecución del *lqataqui* o tambor de agua los jóvenes solían colocarse una vincha de plumas de avestruz *ndage* y “flores de lana” de diferentes colores como rojo o amarillo, que llamados *lauoôg*. Estos adornos se cruzaban en el pecho, a la manera de una banda, y se utilizaban también para sostener el *ltegete* y recubrir parte de los palillos con que ejecutaban el tambor.

En los cantos-danzas conocidos como *nmi/nomi*, la vestimenta era predominantemente blanca, se utilizaban pompones o flores de lana, a manera de adornos, también cascabeles de metal atados a los tobillos, denominados *llegerai*, y, además, las mujeres solían pintar sus mejillas de rojo. A través del tiempo las vestimentas también fueron cambiando, la gente se comenzó a vestir de zapatillas blanca, pantalón azul, camisa blanca, pañuelo, sombrero de palma, con flores, de colores, de plumas de ñandú. El sombrero de palma comenzó a reemplazar al *ndage* o vincha de pluma de ñandú. El uso de zapatillas era un signo que distinguía a los jóvenes de los antiguos, quienes bailaban “descalzos” o con “unas ojotas que hacían con tiritas de cuero”. Cuando no tenían zapatillas, se pintaban los pies con harina (Citro et. al, 2016).

1.9.3. Los tatuajes

Ya en el siglo XX, Karsten (1932) afirmó que el tatuaje era común en los distintos grupos guaycurú, pero que entre los *qom* solo era practicado y realizado por principalmente mujeres cuyos tatuajes eran muy elaborados y complicados (Karsten, 1932: 90). Según las descripciones de varios autores, antiguamente, a partir de los siete años aproximadamente, las niñas *qom* comenzaban a ser tatuadas, tarea que realizaban las ancianas expertas en esta práctica. Círculos, cruces, medias lunas y líneas se añadían al rostro de las niñas a medida que

crecían. Al término de su juventud, antes de juntarse, se decía que una mujer debía llevar el rostro íntegramente tatuado (Citro et. al., 2016, p.170). Karsten indicaba que la función de los tatuajes era proteger a las mujeres y “ahuyentar a los malos espíritus”. Así, es probable también que los tatuajes hayan sido formas de preparar el cuerpo de la mujer para que adquiriera fortaleza y resistencia al dolo (Citro et. al., 2016, p.171). Por otra parte, en las celebraciones, los hombres solían dibujarse con cientos de cicatrices por todo el pecho y brazos mediante una espina de la cola de la raya (Citro et. at., 2016).

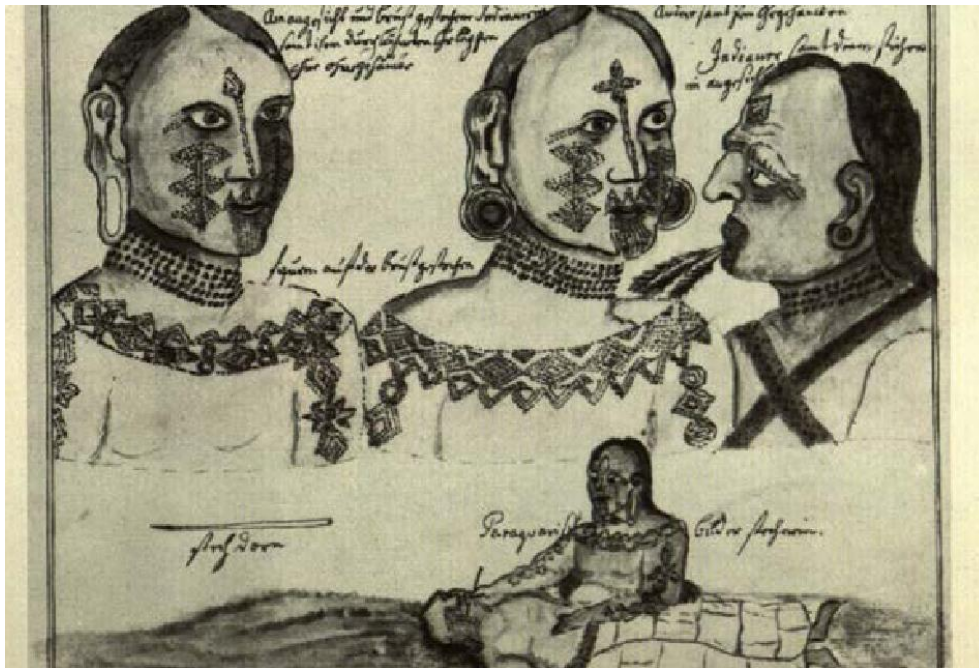


Imagen 19. Mocoví con tatuajes y perforaciones, según el epígrafe “una india cincelada en su cara, su pecho incluso sus orejas perforadas” (Paucke 1959–66/II: lámina XXIX como se cita en Citro et. al. 2016).

1.9.4. Vestuario y maquillaje para la obra

Luego de consultar las imágenes obtenidas del trabajo de investigación, que en su mayoría datan de las primeras décadas del siglo XX, se observó detalladamente las formas de vestir entendiendo las descripciones anteriormente mencionadas. A partir de las fotografías se extrajeron diversos elementos a nivel de diseño, para utilizarlos remitiendo a esos usos e integrando al mismo tiempo diseños y vestimentas más contemporáneas. Es importante mencionar, que el resultado final no surgió solo del estudio de lo que se refiere a la historia y cosmogonía, sino también de un proceso de investigación de los personajes, de los rasgos particulares, de sus ideas y del lugar que ocupa en el guion de la obra.

Desde la concepción de la obra, se tuvo presente que se quería prestar gran atención al vestuario, cuidando los detalles e innovando. Es por lo que se consideró pertinente acudir a profesionales en el tema, si bien es cierto que desde el lugar de artista se puede crear y pensar vestuarios, abrir el proyecto hacia el diseño de indumentaria profesional permitió expandir el campo de creatividad y dar lugar a un profundo trabajo colaborativo, metodología propuesta para este proyecto. Dicho proceso implicó un feedback de conocimientos, un análisis de recursos disponibles, del presupuesto y del tiempo de producción. Además, se trabajó en rescatar elementos preexistentes, para transformarlos en elementos que complementen la composición.

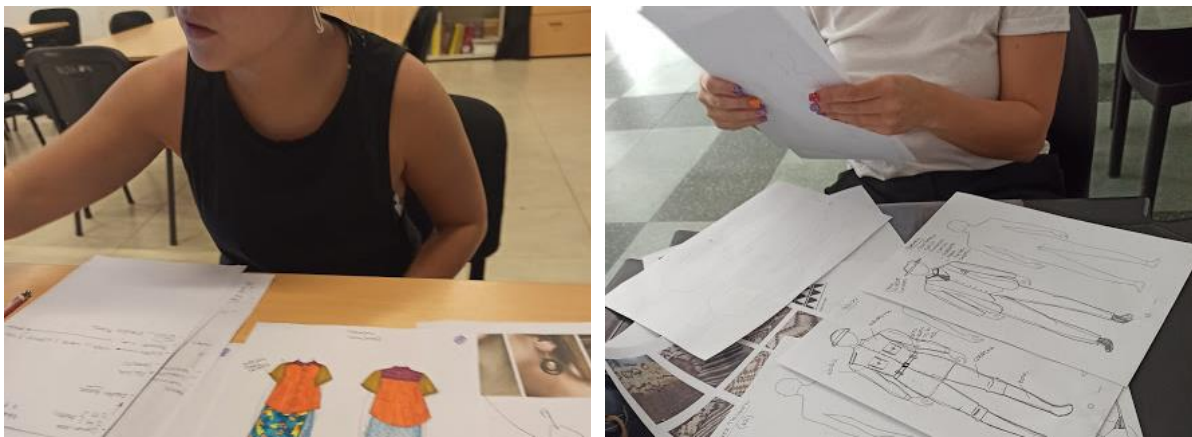


Imagen 20. Encuentros con la diseñadora de Indumentaria Agostina Guillen

1.9.4.1. Vestuarios del personaje principal: Melitona Enrique

El personaje principal de la obra es Melitona Enrique, cuya historia es representada desde su nacimiento hasta su muerte, por lo que a lo largo de la obra atraviesas múltiples transformaciones que impactan sobre su vestuario. El guion escénico de la producción plantea tres categorías para llevar a cabo el personaje Melitona: Melitona chica, Melitona joven y Melitona anciana, cada una representa una etapa de su vida, y es de acuerdo esta categorización que se organizó y estableció el diseño de vestuario.

1.9.4.1.1. Melitona Niña

Aparece en el Acto I y está personificada por una niña, por lo que quería que el diseño de la indumentaria dé cuenta del periodo infantil planteado en la obra, caracterizado por un vestuario más cuidado y conservador con la idea de simbolizar su primera infancia como algo muy consolidado, como resultado del acompañamiento y cuidado de su madre, siendo esta una etapa donde se forjan las bases de la vida, se consolida la autoimagen, los valores y visión del mundo. Su vestuario comienza muy simple, con una camisola de lienzo natural batik y pollera de lienzo hasta las rodillas con cintura elástica. Como accesorios lleva una vincha con una pluma y un cinto tejido con el diseño semilla, que se plantea como la prenda que permite mantener el hilo del personaje durante la transición de la niñez a la juventud.



Imagen 21. Diseño de vestuario Melitona niña.

1.9.4.1.2. Melitona Joven

Aparece al final del Acto I, representa la etapa más compleja de la vida de Melitona. Para el momento inicial de su juventud lleva una vestimenta más despojada que en la niñez, que revela más el cuerpo, dejando ver el característico cambio físico que se manifiesta durante esta fase. Se diseñó un vestido *base* para que se complemente con otras prendas características para acompañar las distintas vivencias de esta etapa. El vestido está hecho de lienzo natural con una pinza delantera, que deja ver un top de strapless tejido artesanalmente con el diseño de dibujo “semilla” que ya se veía en la etapa de la niñez, para recrear una continuidad en la estética el personaje, al igual que lo hace la vincha con la pluma, sumando además un aro de madera en la reja izquierda (que será característico a la largo de la historia) y collares artesanales.

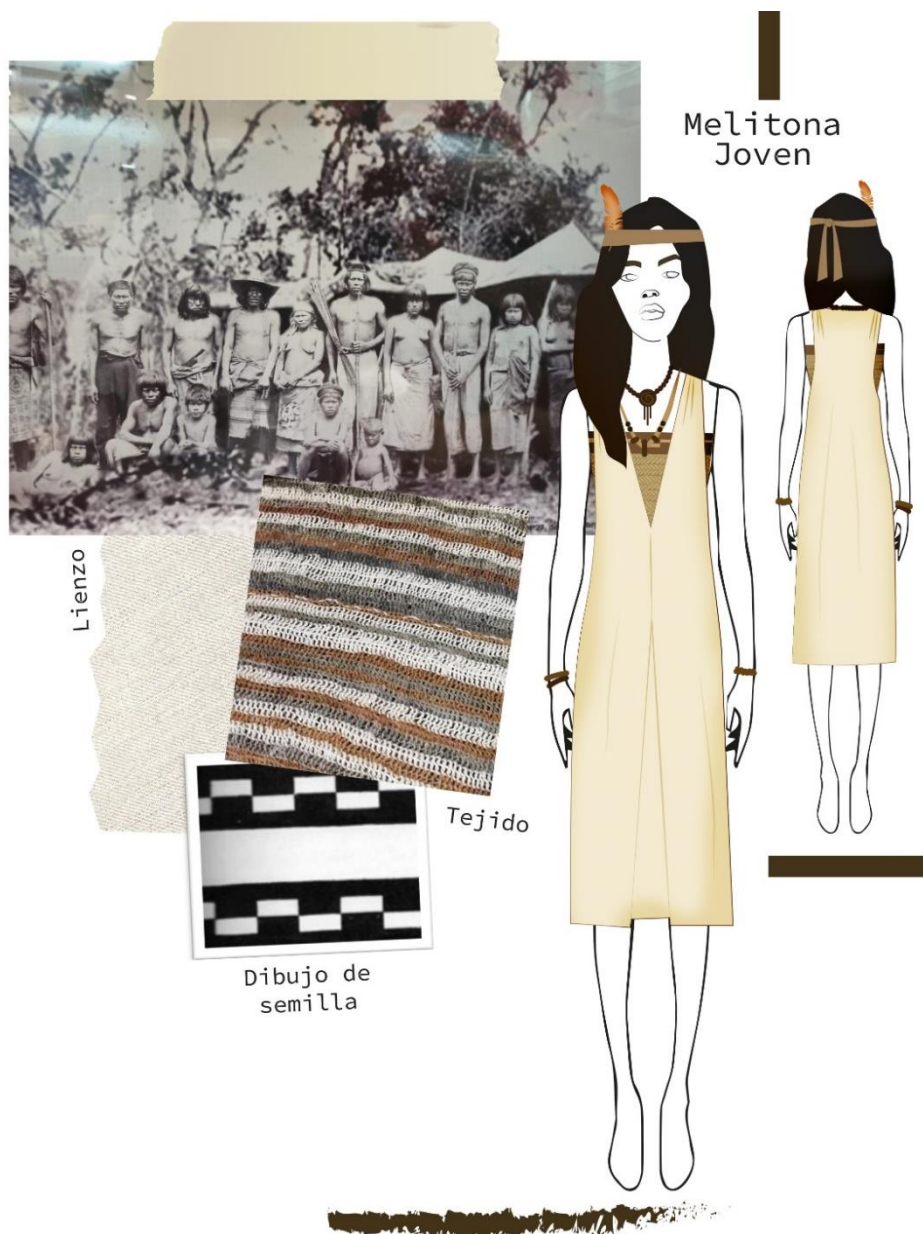


Imagen 22. Diseño de vestuario Melitona Joven.

1.9.4.1.3. Melitona en su iniciación femenina

Al llegar la primera menstruación de Melitona, quería representar la entrega de las vestimentas de la iniciada con algo que sea sencillo de implementar en la escena pero, a la vez, que tuviera gran peso simbólico, es por eso que para el ritual de iniciación femenina se le entrega a Melitona un chaleco tejido con líneas verticales que representan un movimiento, fluidez y liviandad, cuyo extremos inferiores se ve teñido de rojo, aludiendo a la sangre, pasión y caracterizando su conversión a una mujer adulta. Además, se incorpora un maquillaje libre sobre el rostro y brazos representando los tatuajes ancestrales.

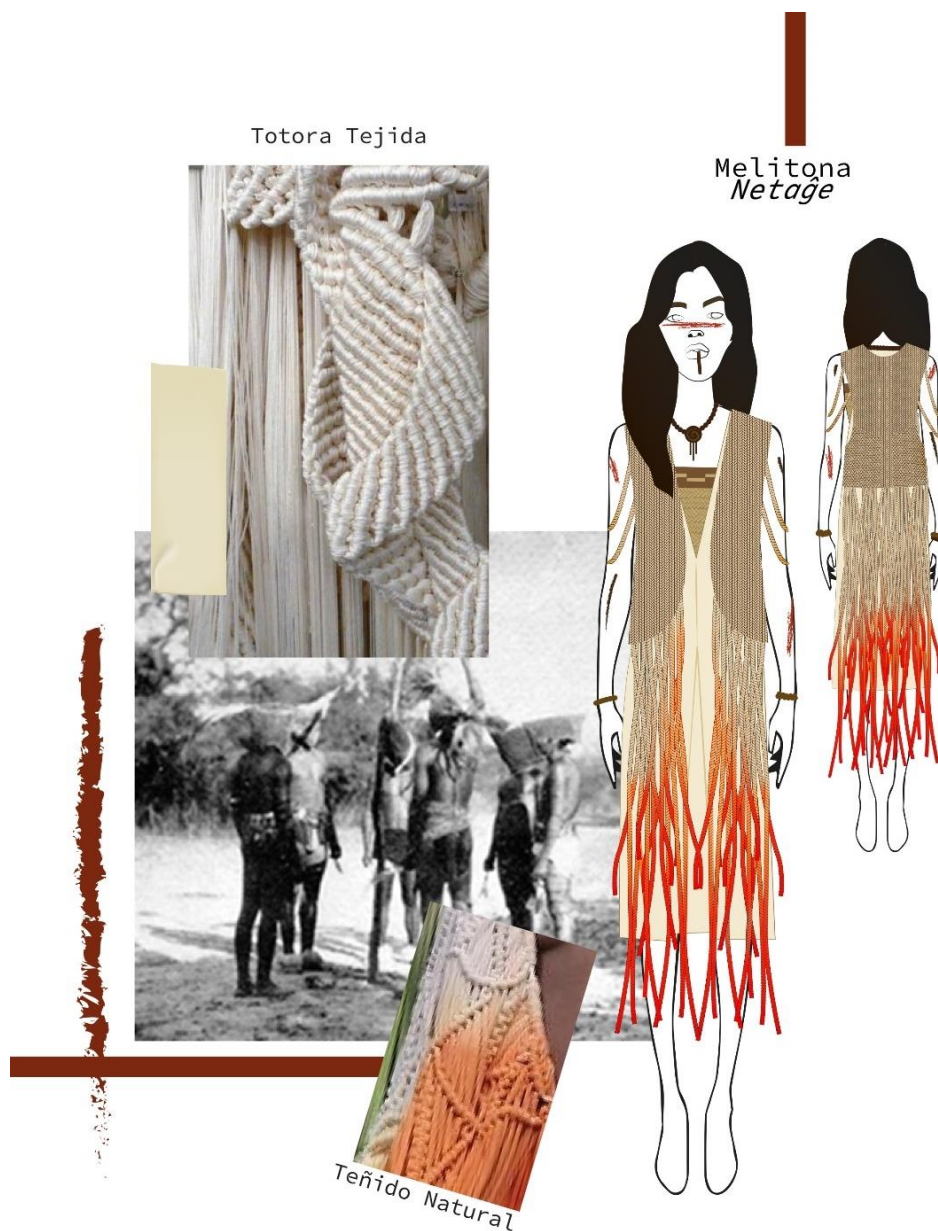


Imagen 23. Diseño de vestuario Melitona en su iniciación femenina.

1.9.4.1.4. Melitona cosecha

Posteriormente, Melitona se despoja del chaleco para colocarse las prendas de trabajo que utiliza en la cosecha, se coloca sobre su vestido base una camisola mangas largas asimétrica de lienzo batik (un batik no estructurado sino con manchas esparcidas en todo el textil) con 3 ganchos “macho y hembra” grandes en el frente. Además se incorpora el uso de accesorios como un pañuelo para el sol en la cabeza de lienzo natural con extremos tejidos artesanalmente con hilos finos (similar al que llevará su madre) y la bolsa de cosecha, que, en el caso particular de su personaje llevará las características “*licas*” o “*yicas*” (bolsas tejidas de las mujeres *qom*).



Imagen 24. Diseño de vestuario Melitona Cosecha.

1.9.4.1.5. Melitona sobreviviente de la masacre

Para esta parte de la historia, el vestuario intenta representar su fortaleza y vigor para sobrellevar tan grandes pérdidas durante la masacre. Es por eso que, siguiendo el hilo estético, se agregará un chaleco en forma de armazón tejido con grandes y firmes hombreras y un cuello alto simbolizando un espíritu guerrero. La parte inferior del chaleco está tejida con un una trama más abierta y un hilo fino para dar una sensación de fluidez y soltura, éste tejido muestra un dibujo ancestral, como indicio de pertenencia a la comunidad. Debajo del chaleco lleva un pollerón hasta las rodillas de color azul que representa la estabilidad y fuerza, con un elástico en la cintura. A partir de este momento el personaje agrega como calzado unas alpargatas azules.



Imagen 25. Diseño de vestuario Melitona sobreviviente.

1.9.4.1.6. *Melitona anciana*

El vestuario de Melitona anciana es el más realista y el que más se acerca a actualidad, debido a que está inspirado en fotografías de Melitona en el periodo de su vejez. Para esta etapa llevará colores más vivos representando su vitalidad, tendrá una camisa color naranja de mangas cortas con recortes violetas y una pollera cruzada con estampas de flores coloridas (dos estampados) que se complementará con sus alpargatas azules y su aro de madera, accesorio característico de Melitona.



Imagen 26. Diseño de vestuario Melitona anciana.

1.9.4.2. Vestuarios de los personajes secundarios

Es importante aclarar que todos los personajes que conforman la familia de Melitona llevan en su vestuario un tejido con el diseño de “semilla” como símbolo e identidad familiar

1.9.4.2.1. Vestuario de la madre

La madre de Melitona lleva varias texturas en su diseño de vestuario como representación de lo sagrado, ancestral y colectivo. Lleva un “poncho/camisola” de tela arpillera que caracteriza lo rustico, con un escote en V que deja ver el *strapless* que lleva de bajo, mangas hasta el codo con tiras ajustables desde la copa de la manga hasta ruedo y flecos en la parte inferior; un *strapless* igual al de Melitona, en representación del legado familiar y un pollerón cruzado de lienzo con batik. Para el inicio de la obra lleva un fular donde carga a Melitona cuando es niña.

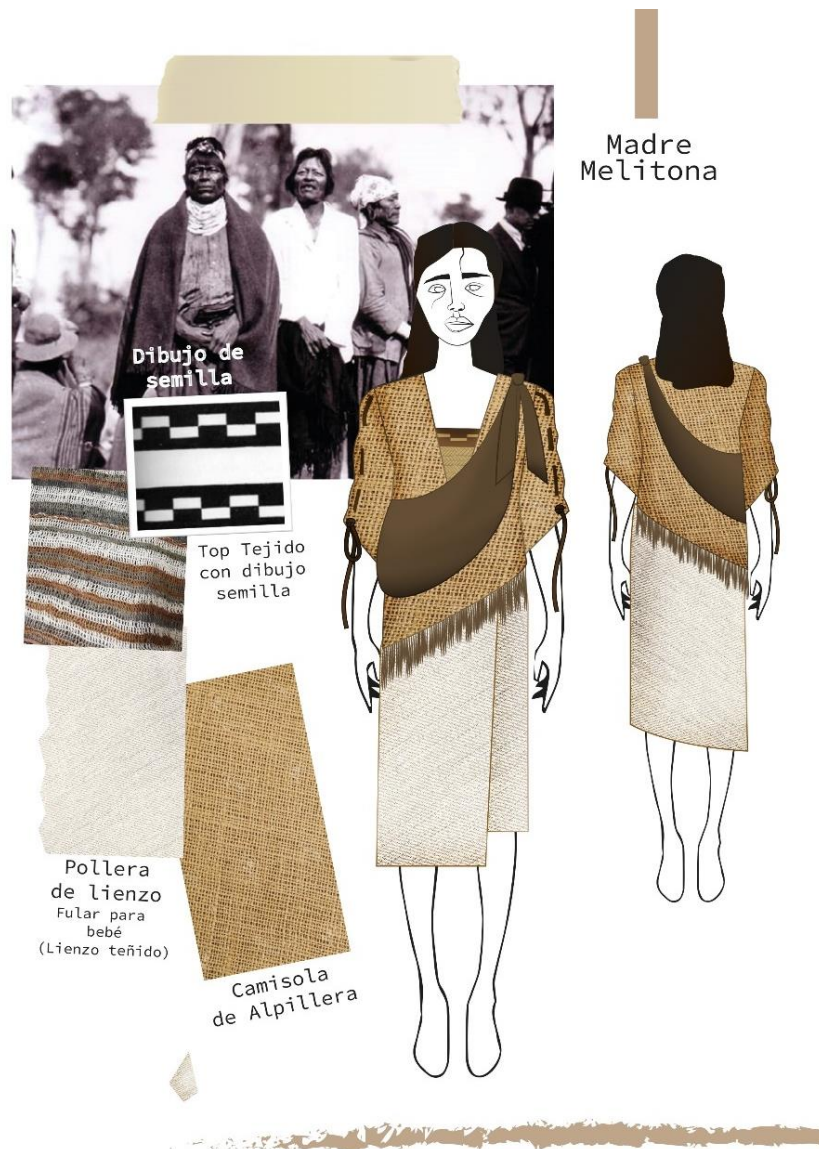


Imagen 27. Diseño de vestuario de la Madre Melitona al comenzar la obra.

Para el momento de la cosecha se agrega un pañuelo y una "llicas" igual al de Melitona, además de un delantal en "V" de lienzo.



Imagen 28. Diseño de vestuario de la Madre en la Melitona en la cosecha

1.9.4.2.2. Tío Melitona

Lleva una camisola de lienzo natural con cuello redondo y botones pequeños, un pantalón de gabardina marrón claro. Los accesorios son muy importantes en el tío de Melitona ya que son los conectores con la familia y la comunidad. Lleva un tejido en la cintura que llega hasta la rodilla, el cual se sostiene por un cinto también tejido con el diseño de semilla (rasgo familiar). Además, lleva alpargatas azules y una boina.

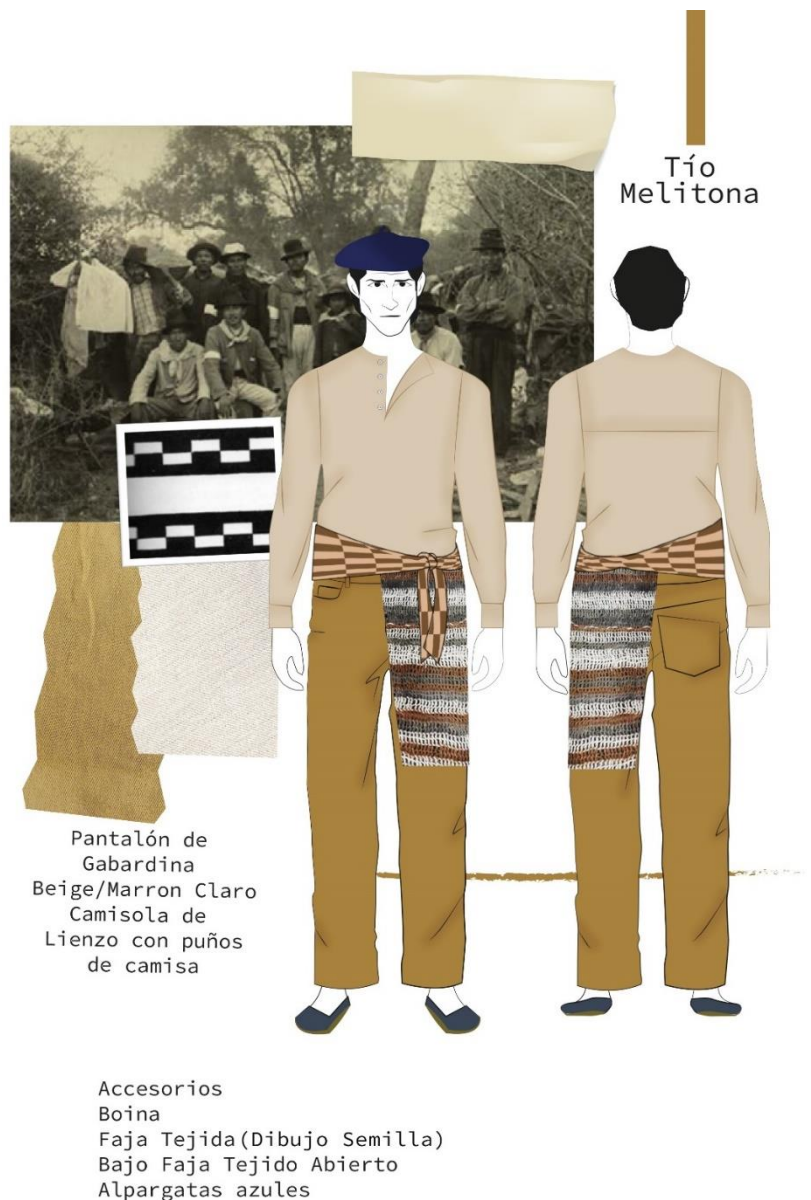


Imagen 29. Diseño de vestuario del Tío de Melitona

1.9.4.2.3. Dalmacio Irigoyen

Este personaje es uno de los más sencillos a nivel del vestuario ya que lleva una camisa blanca con un pantalón azul de gabardina, que se complementa con cinco accesorios comenzando por su sombrero de ala grande, su pañuelo en el cuello, una faja tejida, bolero y alpargatas azules.

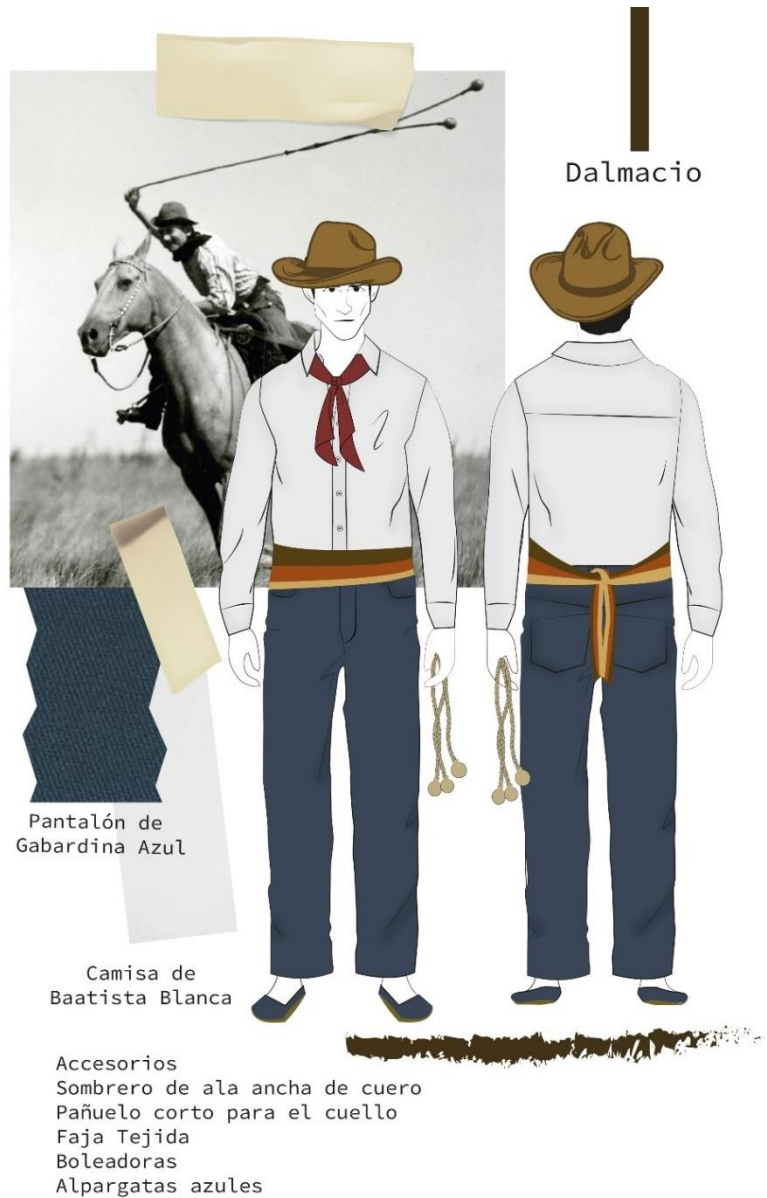


Imagen 30. Diseño de vestuario de Dalmacio Irigoyen

1.9.4.2.4. Hijos de Melitona y Dalmacio

Para los hijos de Melitona y Dalmacio se planteó un diseño no binario, que fusiona los vestuarios de sus padres. Llevan un pantalón palazo de lienzo natural y una camiseta básica blanca con chaleco de lienzo natural intervenido a mano, la parte delantera del chaleco llega hasta las rodillas mientras que la parte trasera que es corta hasta la cadera. Como accesorios llevan un pañuelo en el cuello y alpargatas azules. Además, todos llevarán un aro pequeño en la oreja izquierda que sigue la estética y particularidad de Melitona.

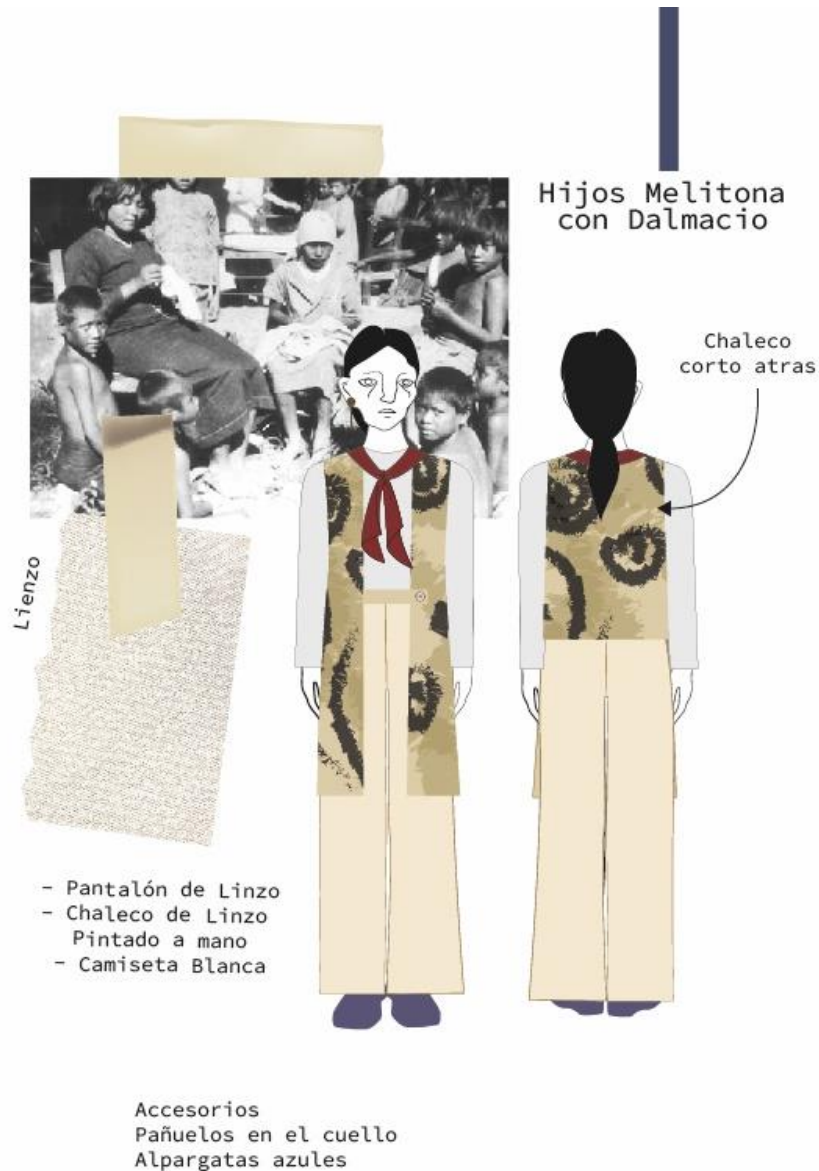


Imagen 31. Diseño de vestuario para los hijos de Melitona

1.9.4.3. Vestuarios de personajes no-humanos

1.9.4.3.1. Niña estrella

Es el primer personaje que aparece en escena representando la mitología de las estrellas que se convirtieron en mujeres, su diseño de vestuario está inspirado en los dibujos de Relatos *qom*(tobas) de las Madres Cuidadoras de la Cultura *qom* (2008), lleva un remerón dorado y brillante con un cinto cruzado de hilo de chaguar, mismo material que llevará en los pies a modo de calzado artesanal, cortando el brillo para apelar estética más rustica. Además, llevara un tocado hecho de estrellas doradas que darán indicio de su personaje.



Imagen 32. Diseño de vestuario de Niña estrella

1.9.4.3.2. 'Araganaq Late'e / La madre Víbora

Este personaje y diseño se inspiró en el cuadro *La cabeza de Medusa* (1597) de Caravaggio y está conformado por cinco intérpretes, una de ellas representa el rostro y es la figura principal, mientras que el resto simbolizan lo corporal. La *Araganaq late'e* principal lleva una pollera de seda tafetán pintada a mano que llega hasta las pantorrillas, este pollerón tiene dos tajos frontales que dejan ver las piernas y ayudan al movimiento del personaje y una sobre pollera de gasa cristal blanca que llega hasta los tobillos. En la parte superior lleva un top bordado con canutillos y lentejuelones brillantes. Sus accesorios son muy importantes ya que la desatacan como cabeza guía. Lleva un tocado hecho con ramas naturales, pulseras, brazaletes y tatuajes.



Imagen 33. Diseño de vestuario de *Araganaq late'e* o víbora principal

Las *víboras secundarias* complementan y acompañan a la víbora principal, llevan el mismo pollerón de seda tafetán intervenida, pero con un top de lycra blanco con volado de gasa cristal blanco. En caso de las víboras secundarias, llevan accesorios más simples y sutiles que continúan con la estética de la víbora principal. Llevan una vincha de tela atada sobre el cabello,



Imagen 34. Diseño de vestuario de víboras secundarias

1.9.4.3.3. No'ouet/ Dueño del monte

No'ouet es un personaje mítico del monte, por lo que su diseño toma los colores verdes de la naturaleza y el azul oscuro de la noche. Su vestuario está conformado por un vestido base con picos de diferentes tonos azulados, sobre el que lleva un buzo de diferentes materiales. La base del buzo es de friza verde, las mangas hechas con un tejido abierto al cual luego de terminado se le atan pequeños hilos y cintas para darle mayor estructura, tiene una capucha hecha con un tejido cerrado, pero con el mismo hilo que las mangas, en el cuello y en los hombros (unión de cuerpo con mangas) lleva flecos de tonos verde y beige que dan una característica de superioridad. En la parte inferior del buzo lleva cosidas tiras de gasas translúcidas que le dan movimiento, al igual que las musleras y tobilleras de flecos



Imagen 35. Diseño de vestuario de No'ouet

1.9.4.3.4. Las huashí

Como son personajes aliados al *No'ouet*, su diseño está inspirado en él. Como base lleva una malla-short de lycra verde con doble manga de gasa traslúcida (marrón y verde), la manga inferior es una manga bombé y la superior es abierta, lo que se busca generar es el movimiento del personaje. Sobre la malla lleva un tejido abierto sin mangas largo hasta las pantorrillas, además, tiene una capucha de gasa traslúcida (verde) la cual tiene un agujero superior por donde puede salir la trenza del cabello.



Imagen 36. Diseño de vestuario de las *Huashí*

1.9.4.4. Vestuarios de personajes ambientales

1.9.4.4.1. La comunidad

La comunidad tiene un diseño de vestuario que busca representar lo ancestral incluyendo algunos elementos originarios a prendas más contemporáneas. Como la comunidad está representada por mujeres, llevan una remera básica blanca batik (con marrones) y una pollera de lienzo natural. Como el vestuario es sencillo, son los accesorios los que le dan vida y cuerpo utilizando tobilleras, musleras, pulseras, collares, vinchas, entre otros.



Imagen 37. Diseño de vestuario de la comunidad ancestral

Para el momento de la cosecha dichos accesorios son retirados, simbolizando la llegada del colonialismo y su transformación estética, agregándose en cambio camisolas de lienzo natural batik y los característicos pañuelos que se utilizaban en el algodón para la protección

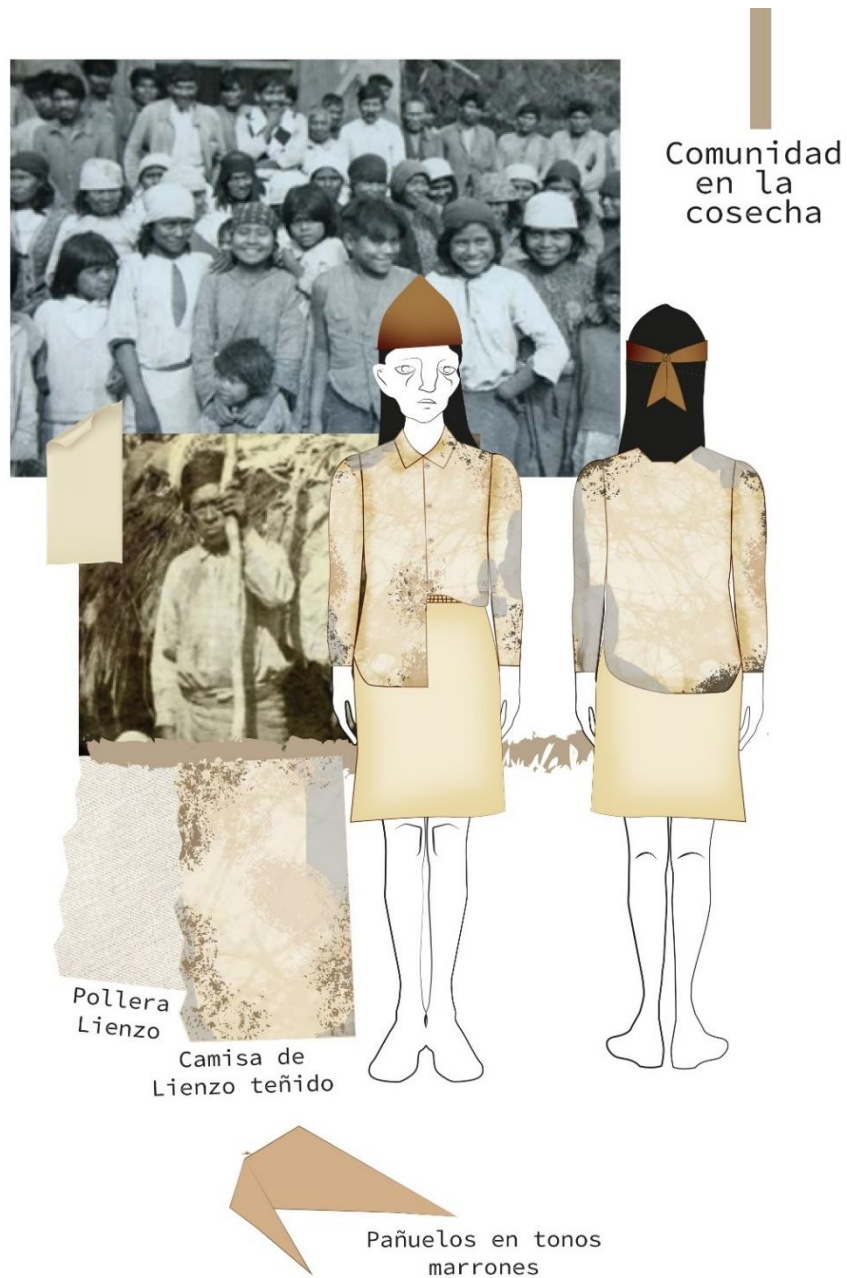


Imagen 38. Diseño de vestuario de la comunidad en la cosecha

1.9.4.4.2. Trabajadores

Está conformado por los personajes masculinos, tienen una vestimenta inspirada en las fotografías históricas de la cosecha, donde se muestran distintas prendas, variedad de accesorios y colores, lo que se traspone a este diseño, pero con la idea de seguir una gama de color. Llevan un sombrero de paja para protegerse del sol, camisa mangas largas blanca, babucha con medias que sostienen en la parte inferior para que no se les suba. También llevan una faja en la cintura de tela y algunos de ellos con campera o saco. Cada detalle de su vestimenta está basado en los elementos que utilizaban para la protección a la hora de cosechar.



Imagen 39. Diseño de vestuarios de los trabajadores en la cosecha

1.9.4.5. Vestuario de personajes antagónicos

1.9.4.5.1. Fernando Centeno

Como personaje antagonista, su vestuario alude a lo oscuro y maligno utilizando el color negro, conformado por un traje formal completo, es decir, saco sastre, chaleco sastre, camisa y pantalón sastre, llevando como accesorios un sombrero de pana negro, corbata y zapatos de vestir.



Imagen 40. Diseño de vestuario de Fernando Centeno

1.9.4.5.2. Policías

El vestuario para los policías es una mimesis de los uniformes del cuerpo de la Policía Nacional, compuesto por chaquetilla y pantalón en tonos beige nítido que transmite poder y autoridad, al mismo tiempo que se inserta dentro de los tonos con el que se trabaja la propuesta, pero en este caso con un tono más apagado, como el color del mal (al igual que el negro) simbolizando lo podrido y lo descompuesto. Como accesorios llevan sombrero y borcegos negros.



Imagen 41. Diseño de vestuario de los policías

1.10. EL LENGUAJE SONORO

El lenguaje sonoro intenta crear imágenes, proponer un mensaje que se adhiera a la audiencia interviniendo los sentidos e impregnándose en el acervo de la memoria. Por la naturaleza propia de sus soportes, el lenguaje sonoro hace su entrada desde la emoción y el placer. El lenguaje sonoro está conformado por la interacción de cuatro sistemas expresivos, uno de ellos es el proceso secuencial del *discurso hablado*, es decir, las palabras. Luego están los sistemas acústicos, donde intervienen los *ruidos* o *efectos sonoros*. Por último, está la *música*, que se representa como un acto particular de comunicación "no figurativa", constituida por elementos abstractos, y, por último, el *silencio*, es decir la ausencia de sonido o pausa en la palabra que también implica información y significados, y que se constituye en un sistema expresivo no sonoro del lenguaje (*Elementos del lenguaje sonoro*, s.f.). Es a partir de estos sistemas expresivos que el proyecto sonoro de la obra toma forma y se desarrolla.

1.10.1. El discurso verbal

El discurso hablado o verbal conforma uno de los principales sistemas de comunicación y de interacción de seres humanos (*Elementos del lenguaje sonoro*, s.f.). En el caso de esta obra, el discurso verbal se hará presente a través de las *voces en off* y de los diálogos entre los personajes que permitirán poner en contexto al espectador brindándole información con respecto a la historia. Cabe aclarar que la obra presenta una narración en primera persona a través de los diálogos y en tercera persona a través de la *voz en off*.

1.10.2. Sistemas acústicos

Los sistemas acústicos producen una imagen concreta del desarrollo sonoro de un acontecimiento que se manifiestan como *ruidos* o *efectos sonoros*, que son un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos procedentes de fuentes sonoras naturales o artificiales, que sustituyen objetiva y subjetivamente a la realidad, construyendo una imagen del espacio (*Elementos del lenguaje sonoro*, s.f.). En el caso de este proyecto, este sistema se manifiesta principalmente desde los *efectos sonoros*, cuya función descriptiva o imitativa ayuda a la audiencia a definir el contexto o el paisaje, que en este caso refieren a la historia, permitiendo visualizarlos a través de los sonidos que lo denotan.

Para recrear los sonidos ambientes de los distintos contextos en que se desarrolla la historia se trabajará sobre el concepto de *paisaje sonoro*, acuñado por el compositor canadiense R. Murray Schafer, quien lo utilizó para describir críticamente nuestro medio ambiente como un campo humano-ecológico ubicado entre "el sonido y el ruido". El concepto se forma a partir de la unión de las palabras *sound* (sonido) y *landscape* (paisaje) dando lugar a la palabra inglesa

soundscape; con el que se explica el universo sonoro que nos rodea y se representa a todo el continuo de sonidos, ruido, música incluyendo los sonidos sintéticos y el silencio (Warner, s.f.). Los paisajes sonoros sobre los que se trabajan en la obra aluden al monte y la naturaleza silvestre, que serán audibles en la instalación presente al ingresar a la sala, antes de dar inicio a la propuesta escénica, como así también se recrea a través del paisaje sonoro el momento de la masacre.

1.10.3. Música

La *música* como lenguaje puede perfectamente ser considerada autoreferente, ya que comunica sus propias estructuras, en las que significante y significado se homologan. Pero, además, puede asumir distintas funciones. En el caso de este proyecto la música cumple una función comunicativa y narrativa usada como contextualización histórica/social/geográfica, ya que su presencia y reconocimiento por parte del oyente, con el texto, el género, los cantantes, instrumentos, texturas y el estilo de los arreglos que la conforman, la vinculan con un momento histórico determinado, un grupo social o en entorno geográfico (Rodríguez, 1997).

Las bandas sonoras elegidas para el desarrollo musical de la obra son el Coro Chelalapí el dúo de música ancestral de Ema Cuañeri y Uli Gomez, Raza Trunca, Tonolec y el canta autor Oscar Zalazar.

El Coro Chelalapí fue creado en 1962 por iniciativa de Inés de Márquez, quien lo acompañó permanentemente hasta su fallecimiento en 1978 y que, desde su perspectiva, se habría propuesto contribuir al mantenimiento de la cultura indígena tradicional, “afectada” por las prácticas evangélicas. El nombre Chelalapí, que significa “bandada de zorzales”, fue elegido por la creadora del conjunto y luego traducido al *qom*. (Roig, s.f.). De acuerdo con el sentir de sus integrantes, la función del coro es “no olvidar la música de los abuelos” (Méndez, 1990 como se cita en Roig, s.f.), mantener la memoria de una tradición que está en peligro de extinción. El modo de selección de los cantos y toques instrumentales ha sido a partir de la rememoración de la música de los antepasados, en base a los recuerdos que los integrantes que poseían en su memoria (Roig, s.f. p.74). El coro se complementa con nueve instrumentos sonoros, la mayoría con función de acompañamiento rítmico que consta de cuatro sonajeros de calabaza (que ellos denominan “maraca”), un *kaá-paaq* palos de entrechoque (toc-toc), un pandero, un bombo criollo y un *nviké* (Roig, s.f.). Para la obra se seleccionaron canciones los álbumes *Banda de zorzales*, *Chelalapí Chigloyi* y *Qomí lpa’api* del Coro Chelalapí, música

que fue provista por el director del coro, Claudio Largo, en unos de los encuentros en el Resultados de búsqueda *Centro Cultural Leopoldo Marechal* de Resistencia, Chaco.



Imagen 42. Nvike y disco Coro Chelaalapí.



Imagen 43. Encuentro con el Coro

Emilia Cuañeri & Uli Gómez, conforman un dúo que cruza los cantos ancestrales de la cultura *qom* con percusiones tradicionales de la región litoral argentina y su vinculación con la corriente afroamericana. El proyecto combina cantos y ritmos ancestrales *qom* con canciones originales que respetan la cosmovisión de los pueblos originarios de la región, interpretados con bombo legüero, tambores e instrumentos tradicionales del pueblo *qom*. Emilia Cuañeri, es embajadora del pueblo *qom*, cantora, poeta y narradora *qom* y realiza una labor continua de difusión de la música y la danza ancestral, recopilándolas e investigando los legados de la vida espiritual de su pueblo, respetando así su cultura. Por su parte Uli Gómez, es uno de los referentes de la percusión litoraleña (La voz del Chaco, 2020). Para la obra, se seleccionaron canciones de su discografía *Caminos Q'aec*, un álbum conceptual que transporta a sus oyentes hacia el universo de la cultura *qom*.



Imagen 44. Portada de discografía
Caminos Q'aec (2020).



Imagen 45. Recital de Ema Cuañeri y Uliz
Gómez

Tonolec es un dúo musical originario de Resistencia, Chaco. Está integrado por la cantante Charo Bogarín y el músico Diego Pérez, quienes, desde hace más de una década, fusionan los cantos nativos de las etnias tobas (*qom*) y *mbya* guaraní con la música electrónica. En su música, se realza el espíritu de los pueblos originarios con la identidad musical nacional. Su objetivo es crear un sonido que vuelva su mirada hacia las raíces musicales más profundas del lugar donde fueron criados, uniendo lo ancestral con lo contemporáneo de manera justa y armoniosa. (Wikipedia, 2020). Para la obra, utilizo canciones de sus álbumes *Tonolec* (2005); *Plegaria del árbol negro* (2010); *Los pasos labrados* (2010) su álbum acústico.



Imagen 46. Diego Pérez y Charo Bogarín



Imagen 47. Disco Plegaria del Árbol Negro

Por otra parte, la propuesta presenta música inédita para la obra a cargo de Oscar Zalazar, músico y cantautor de proyección folklórica y rock progresivo. Sus letras para esta ocasión, están inspiradas en la historia y raíces *qom*, teniendo como figura central a Melitona Enrique.

El acompañamiento instrumental será una fusión acústica entre elementos étnicos y electrónicos.

1.10.4. El silencio

El silencio delimita núcleos narrativos y constituye un movimiento afectivo. Su función principal dentro de la obra es cargar de sentido al resto de elementos del lenguaje sonoro, otorgándole valor expresivo a los momentos de suspenso.

1.11. LENGUAJE VISUAL: PINTURAS E ILUMINACIÓN

El lenguaje visual es el código específico de la comunicación visual que compone un sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través de la vista (Acaso, 2006, p.25). Toda propuesta escénica está compuesta en su mayor parte por códigos visuales (vestuario, maquillaje, escenografía, etc.), pero en este apartado solo se tratará específicamente sobre el lenguaje visual de las pinturas de Melitona Enrique y el diseño de iluminación de la obra.

1.11.1. Pinturas que retratan a Melitona Enrique

Teniendo en cuenta que las imágenes constituyen uno de los fenómenos más importantes de las vivencias humanas y cumplen funciones sociales y culturales, la obra incluye en su desarrollo diferentes imágenes en distintos soportes que son funcionales al contexto de cada escena. Si bien todas las imágenes implementadas son significativas, es importante especificar que las pinturas que aparecen hacia el final de la obra, son utilizadas por las intérpretes como elementos escénicos que enfatizan al personaje principal y dan significado a la escena. Reflejan la importancia de conocer su figura en la historia, de recordar su rostro de lucha y de representar la multiplicación de vidas que generó su sobrevivencia, y que, en ese instante, en el que aparecen las pinturas, todos sentimos y vivimos su historia, todos como Melitona.

Las pinturas fueron realizadas por el artista plástico Oscar Zalazar, quien, si bien ya había creado en sus producciones anteriores diversos retratos de Melitona, para esta obra específicamente, plasmó su rostro en retratos que buscan representarlo en sencillas líneas y trazos de proyección que retoman los colores de la *bandera wiphala*, símbolo de los pueblos indígenas, que abarca la zona de Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, compuesta siete colores con significados propios: blanco, amarillo, naranja, rojo, azul, verde y violeta, de manera cuadrangular. Las pinturas son trabajadas sobre cartulinas blancas de manera monocromática, con el objetivo de que en su exposición conjunta durante la escena representen a la *bandera wiphala* y al sentido colectivo y comunitario de la cosmogonía indígena.



Imagen 48. Oscar Zalazar (2018) *Melitona en el cielo*. Foto: Gabriela Zalazar



Imagen 49. Oscar Zalazar (2019) *Melitona en el monte*. Foto: Gabriela Zalazar

1.11.2. La iluminación

La luz es un Fenómeno físico que hace visibles los objetos y los espacios a los que afecta, siendo capaz de modificar la forma en que percibimos el entorno. El diseño de iluminación es un conjunto de decisiones reflexivas que integra tanto los factores estéticos como los técnicos requeridos para su creación y desarrollo (Sánchez, 2016), es una disciplina que requiere de un profundo conocimiento de su teoría, sus técnicas y sus materiales. Todos ellos consiguen crear un gran impacto emocional y visual en los espectadores a través de la elaboración de ambientes contruidos por la luz, donde el público es abstraído de la realidad al contemplar y adentrarse en la obra (Sola Lorente, 2018). Según Aldolphe Appia, pionero en las teorías del teatro moderno, la luz debe marcar un ritmo, tal y como hace la música, debe ser como un hilo conductor de la historia, un componente que permita la comprensión de la obra.

1.11.3. El diseño de iluminación de la obra

Hoy en día la pretensión de la iluminación es la de colorear la escena, crear un espacio poético y funcional con el que el mensaje de la dramaturgia pueda ser leído con facilidad por el espectador (Sola Lorente, 2018). Para construcción de la luz de la obra, no solo se toma en cuenta la dramaturgia sino también, la aplicación de tres tipos de luminarias en la escena: los *spotlights*, ciclorama y proyectores.

Si bien el diseño concreto y definitivo de la planta de luces se da una vez finalizado el montaje coreográfico, en la etapa de preproducción se pueden tomar decisiones que vislumbran la estética final. Una de las propiedades sobre la que se pensó esta etapa fue en la construcción de la iluminación de la obra es el *color*, el cual ocupa un rol fundamental a nivel simbólico dentro de la escena, ya que cada color produce en el espectador distintas reacciones

psicológicas y emocionales, por lo que no es solo una función estética, sino que también influencia la percepción de la obra en distintos niveles. Para elegir los colores de la iluminación de la obra, se tuvo en cuenta, al igual que en el caso de las pinturas, los colores de la bandera *Wiphala* y sus significados de acuerdo con la cosmovisión indígena, además de tener en cuenta las materialidades y colores de los vestuarios y escenografía, ya que la iluminación depende de dichos factores para lograr el efecto y tonalidad deseada.

Significado de los colores de la bandera *wiphala* según el Decreto Supremo N° 241 art. 28 del 5 de agosto de 2009 (Wikipedia, 2020):

ROJO	Representa al planeta tierra, es la expresión del hombre en el desarrollo intelectual, es la filosofía cósmica en el pensamiento y conocimiento de los sabios, todo el mundo material visible. La sangre.
NARANJA	Representa la sociedad y la cultura, también expresa la conservación y procreación de la especie humana, considerada como la más preciada riqueza patrimonial, es la salud y la medicina, la formación y la educación, la práctica cultural de la juventud dinámica.
AMARILLO	Representa la energía y la fuerza, la reciprocidad y complementariedad, es la expresión de los principios morales del hombre - mujer, son las leyes y normas, la práctica colectivista de solidaridad humana.
BLANCO	Representa al tiempo y la dialéctica: la historia cíclica, es el desarrollo de la ciencia y la tecnología, el arte, el trabajo intelectual y manual que genera la reciprocidad y armonía dentro de la estructura comunitaria.
VERDE	Representa la economía y la producción, simboliza a las riquezas naturales, la flora y la fauna, los recursos hidrológicos y minerales a la tierra y al territorio.
AZUL	Representa al espacio, la energía cósmica, al infinito, al espíritu que se anima todo.
VIOLETA	Representa a la política y la ideología social y comunitaria, al Estado, como una instancia superior, la estructura de poder, las organizaciones sociales, económicas y culturales y la administración del pueblo y la nación.

Además, se imaginó una iluminación que genere un espacio neutro con una luz un ambiente que esté presente a lo largo de la pieza, que el contexto de la obra será en tonos verdes, para aludir al entorno natural. A su vez, siguiendo los significados de los colores se eligió una tonalidad específica para cada escena que, en términos generales, estaría ambientada en color verde, con el Acto I comenzaría a aparecer las tonalidades cálidas

(blanco-amarillo-naranja-rojo), luego se transformarían en tonalidades más frías (violeta-verde-azul) y hacia el final se fusionarían todos los colores.

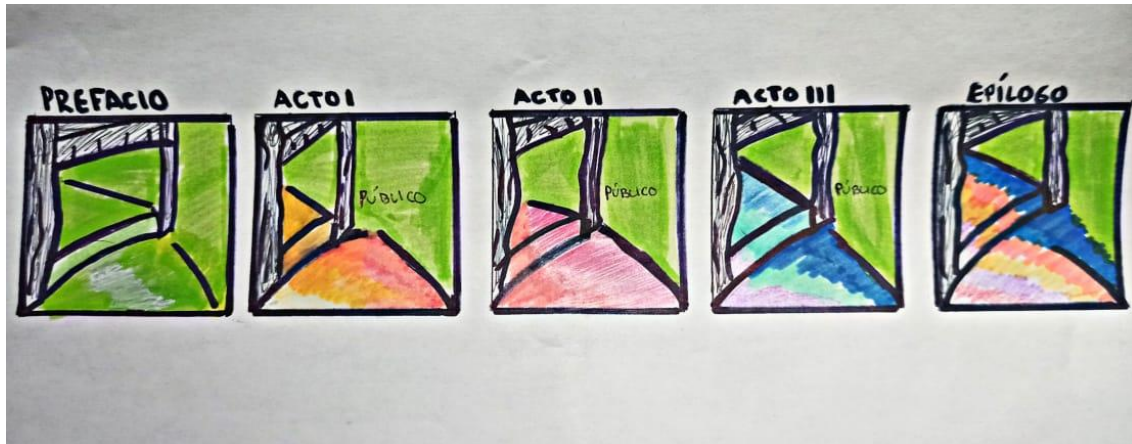


Imagen 50. Boceto de colores de la iluminación.

1.12. LENGUAJE AUDIOVISUAL: PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL Y VIDEO-MAPPING

Como se menciona en el apartado anterior, en la puesta en escena de la obra, se incluyen proyecciones como parte del diseño de iluminación, sin embargo, cabe aclarar, que también cumplen otras funciones, que siguiendo las definiciones de Piscator (2001), se clasificarían en función didáctica, dramática y de comentario. La primera función tiene lugar al brindar información necesaria para comprender la obra, como las proyecciones de lugares, hechos o de época en la que se ubican las acciones. La segunda, es cuando sustituye las acciones en escena y la última alerta al espectador sobre secuencias de la representación complementando la información que desarrollan los intérpretes (Piscator, 2001, citado en Sola Lorente, 2018).

La producción audiovisual se presenta escénicamente a través del *video-mapping*, que además de ser una forma de representación también juega con formas abstractas yuxtaponiendo imágenes, fotografías y videos. Su función principal es visibilizar todo aquello que no se puede presentar en la escena durante el convivio, es decir, que expande el espacio escénico hacia territorios ópticos irreales e intangibles pero que constituyen una visual que hace que el espectador se adentre en profundidad en la obra, donde cada pantalla indica maneras de percibir cada especificidad de los rayos de luz que penetran las superficies materiales. En este sentido, teniendo en cuenta el valor de las nuevas tecnologías en la actualidad, se busca profundizar en la experiencia sensorial del espectador a través del lenguaje audiovisual, que se convierte en un aliado fundamental en el desarrollo escénico.

1.13. LENGUAJE CORPORAL

Las comunidades *qom* han creado y recreado diversos aspectos culturales a lo largo tiempo expresado a través del cuerpo, las danzas y los cantos, expresiones imprescindibles en las distintas etapas de la vida, que conforman los rituales de pasaje de la niñez a la juventud y de la juventud a la vejez.



Imagen 51. Bailarines en los ingenios, s/f, principios del siglo XX. Archivo General de la Nación (Citro et. al., 2016)



Imagen 52. San Martín de Tabacal, s/f..Foto: Archivó General de la Nación. (Citro et. al., 2016)

1.13.1.1. Cantos-danzas de la comunidad *qom*

El *Nmi* o *Nomi* son las danzas en ronda, donde los jóvenes bailaban y cantaban para divertirse y a veces también formar parejas. La forma más habitual de esta danza consistía en ubicarse en ronda, tomados entre sí de las manos y antebrazos, pero no con los compañeros que estaban a los lados sino con los que les siguen a éstos, de modo tal que se unen hacia la mitad de la espalda de los que están a la izquierda y la derecha, a la altura de la cintura (Ruiz y Citro, 2002). Dentro de esta danza existía una diferenciación de velocidades que había sido introducida por los más jóvenes: *la primera*, se realizaba en forma más rápida y gustaba especialmente a los jóvenes y *la segunda*, que era una forma más lenta y la identificaban como la forma “más antigua”.

En estos encuentros existían además diversas formas de canto-danza con variaciones coreográficas que practicaron hasta la llegada de la evangelización a las diferentes comunidades. Por eso, los términos *Nmi/Nomi* parecen aludir más bien a la acción conjunta de bailar y cantar entrelazados de los jóvenes y no tanto al nombre de un solo baile (Citro et. al., 2016). Romualdo Diarte, MEMA y profesor de música del barrio *Nam Qom*, el *nmi* sería “la base de todo y lo demás variaciones”; y Ema Cuañeri, también MEMA y cantante del mismo

barrio, agregó para ejemplificar: “el *nmi* vendría a ser como el folklore, la misma palabra y diferentes estilos” (Citro et. al., 2016, p.210). En el tiempo de los antiguos, el *nmi/nomi* se habría realizado en la época de maduración de frutos, especialmente de la algarroba, y en el este formaba parte de los *niematac*, los encuentros festivos de los distintos grupos que duraban tres o más días (Citro et. al., 2016, p.215).

Luego de ejecutar el *nmi* y sus variaciones, hacia el final de los encuentros nocturnos de los jóvenes o también de los *Niematac*, se realizaba otras series de cantos-danzas. Estos eran: el Caracol o *Nosiio*, el Pescado o *Saayenac* (término que corresponde al pez dorado), el Taga (un pájaro) y *la Víbora*, bailes con alguna analogía con los movimientos o formas del animal que designan.

En el Caracol o *Nosiio* hombres y mujeres entremezclados se colocaban en una hilera, tomados de sus manos como en el *nmi*. La persona colocada en una de las puntas comenzaba a desplazarse, iniciando un movimiento en espiral, hasta que los participantes quedaban uno junto al otro, sin posibilidad de desplazarse. Cuando la espiral se cerraba, dado el contacto corporal de sus participantes, era la ocasión para bromas y juegos de seducción. Llegado este punto, el que había quedado en el extremo de afuera iniciaba el movimiento en sentido contrario, para abrir la ronda y deshacer la espiral. La señal para hacerlo consistía, en algunos casos, en un silbido. Luego se iniciaría otra nueva espiral, un poco más desplazada de la anterior y así sucesivamente, hasta que se decidiera concluir el juego. Varias personas señalaron que realización de este canto-danza era “la señal” que indicaba que el baile estaba por concluir.

En el Pescado o *Saayenac* (término que corresponde al pez dorado), los jóvenes subían y bajaban alternadamente, desplazándose en hileras y tomándose de la manera característica del *nmi*. Nuevamente, lo característico del género era la imitación del movimiento del pez, pues iban “saltando como un pescado”. Según algunos interlocutores, con este paso también podían formar las espirales antes mencionadas

La danza del *Taga* imitaba al pájaro que cuando encontraba lo que comía en la laguna, lo agarraba y se lo llevaba de a uno, entonces la gente hizo lo mismo y se llevaban a las personas de a una, hasta terminar. Inicialmente, hombres y mujeres en filas enfrentadas, hacían los movimientos de avance y retroceso. A la señal del capitán, la pareja de la punta debía intercambiar sus lugares. Luego, ante las sucesivas señales del capitán, se sumarían las restantes parejas, hasta que todas estuviesen intercambiando sus lugares.

Finalmente, para el baile de la víbora se formaba una larga hilera, tomados de manera similar al *nmi*, la cual era encabezada por una persona adulta, generalmente un mariscador o *ipiağaic* acostumbrado a observar y escuchar la naturaleza y a sus animales. Según Gil Castorino, este sabe “sacar” los movimientos y el modo en que “cantaba ese bicho”, para poder así recrearlos con su cuerpo y voz (Citro et. al, 2016, p.253).

Por otro lado, el *Nasote* era un canto canto-danza que conformaba una de las expresiones propias las mujeres en los rituales de iniciación, en el que se utilizaba un único palo-sonajero, instrumento musical de las mujeres conocido como *nasotağaalaqte* o *nasokiağaanaqte*, en cuyo extremo superior se colgaban pezuñas de animales (de ñandú o avestruz), aunque con el tiempo, en algunos casos las pezuñas fueron reemplazadas por pequeñas latas con objetos adentro. Era utilizado por “para dar fuerza y cuidar a la joven que se estaba iniciando” (Citro et. al., 2016, p. 161).

Existía también el *Nasote* de los varones, donde los jóvenes se entrelazaban de la misma manera que en el *nmi*, con sus variaciones de la primera y la segunda. No obstante, poseía ciertas diferencias como la posición del cuerpo, que no se colocaba hacia un costado, sino de frente, hacia el centro de la ronda

Cabe aclarar que las coreografías de *Nmi* y *Nasote* habrían sido algo diferentes, mientras que palabra *nmi* aludiría a la acción de cantar y bailar, el término *nasote* sería traducido como “patear”, y es este el término que hoy se usa en el contexto evangélico para aludir a las danzas (Citro, 2006). “El *Nasote* es un baile con movimientos muy rápidos, como consiste en saltar, puede provocar mareos o algunos tropiezos y, a veces, caen los danzarines en el suelo. Pero en cambio el *nmi* que es otra danza más tranquila, preferida de los que no quieren saltar tanto” (citado en Educadores Originarios, 2011: 123-124).

Otra de las variaciones del *nmi* fue el *shanauan* o *anauan*. Este baile significa “prender o marcar, en él las mujeres se prendían al varón que baila mejor y este podía elegir las mujeres que quiera para formar pareja” (Citro et. al., 2016). En cuanto a la coreografía, se ha reconstruido algunas de sus formas, gracias a la paciente explicación de Benjamín Jara a Silvia Citro, quien explicaba que “el *shanauan* consistía en una serie de al menos 4 variaciones, que se repetían dos veces, y una “terminación”.

Según Citro (2006) en el *Shanawan*, elementos estilísticos provenientes de diversos géneros fueron recontextualizados en una nueva estructura, se combinaba coreografías del pasado

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

(como el *Nmi*, el *Nasote*, elementos del *Taga*), variaciones (como la del doble paso) y también formas nuevas (tal como serían los entrecruzamientos 1 y 2 de la terminación).

CAPITULO N.º 2: DESARROLLO DEL PROYECTO ARTISTICO AUDIOVISUAL

2.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo se desarrolla un segundo proyecto artístico resultado de las circunstancias extraordinarias del contexto de pandemia del Covid-19. Se traspone el proyecto escénico al formato audiovisual, modificando el soporte, la modalidad y la propuesta estética, respetando, al mismo tiempo las disposiciones vigentes y aprovechando el uso de los recursos tecnológicos actuales para la producción de un ensayo audiovisual.

2.2. DE LA PUESTA ESCÉNICA AL ENSAYO AUDIOVISUAL

El ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino una meta no buscada, la vida.

George Luckács

El proyecto escénico inicial tuvo que readaptarse a un proyecto audiovisual debido a la disposición nacional vigente sobre el aislamiento social preventivo y obligatorio. Se tomaron decisiones siguiendo las disposiciones del contexto de pandemia. En primer lugar, al no poder realizar los trabajos grupales previstos, se trabajó en la creación estratégica de un nuevo guion, que narra la misma historia, reduciendo al mínimo la cantidad de personajes y, por lo tanto, de intérpretes. Esto conllevó generar un discurso en primera persona en el que como investigadora y autora del proyecto implicó la necesidad de poner el cuerpo en escena protagonizando y encarnando la vida de Melitona Enrique. Por otro lado, se trabajó en la búsqueda de un formato audiovisual que permitiera, de alguna manera, mantener la riqueza de una producción interdisciplinaria.

En un primer momento se pensó en la realización de una video-danza, ya que el lenguaje corporal predominaba en la propuesta inicial; posteriormente, al visualizar y analizar los materiales de archivos obtenidos en el trabajo de campo, se decidió incorporarlos a la propuesta por gran su valor documental. Durante esta búsqueda surgieron múltiples interrogantes acerca de cómo poder contar la historia de manera intercultural y en primera persona, de allí surgió la respuesta de crear un relato que enfatice en la subjetividad y percepción de la historia desde del recorrido de la investigación. A partir de estos cuestionamientos, planteos y materiales, se inició un camino que desembocó en la realización de un *ensayo audiovisual*, un género que propone un discurso personal y asistemático que, a través de un estilo marcado y un montaje

visible, privilegia la perspectiva del autor, quien va construyendo su reflexión en imágenes, representando así el camino del pensamiento trazado a partir de aspectos experimentales, documentales, performáticos y ficcionales. La heterogeneidad y apertura formal de este género es capaz de combinar diversos elementos que, por las potencialidades del montaje audiovisual, pueden alcanzar la expresividad del juicio personal del autor sobre el tema, desde una perspectiva argumentativa anclada a la realidad, que asume un discurso estilizado como método de organización. El ensayo se mueve entonces, en una zona indeterminada entre la realidad y la ficción, llegando a hacer de esa unión el objeto de un discurso que el mismo autor modela y conforma desde su identidad, su propia biografía y actividad artística cruzando lo narrativo, lo descriptivo y lo reflexivo (García Martínez, 2006).

2.3. SOBRE EL GUIÓN LITERARIO

La construcción del guion literario audiovisual fue pensada en un principio desde dos perspectivas, por una parte desde la *interculturalidad*, que, a diferencia del primer proyecto, aquí implicó la incorporación de Sabino Irigoyen, hijo de Melitona Enrique, con quien se llevó a cabo un gran trabajo de campo etnográfico incluido en el audiovisual y, por otra parte, desde la *subjetividad*, posicionamiento que derivó de la idea de mostrar que no se pretendía llevar a cabo una narración objetiva de la historia, sino más bien, evidenciar la manera en que el proceso de investigación encarnó la vida de Melitona, transponiendo no solo algunas de las ideas del proyecto escénico, sino también, la propia biografía e historia. Dicha perspectiva, se planteó incorporando al relato el personaje de Gabriela y creando escenas inspiradas en la propia realidad de la autora, experiencias y vivencias como los viajes, la contemplación de los retratos, la escritura de la historia y la observación analítica de las fotografías, acciones que posteriormente permitieron ser utilizadas como un recurso para presentar a las personas reales y realizar saltos temporales y espaciales a partir de la utilización del *crossover* (técnica que interrelaciona historias o personajes de diferentes lugares y tiempos) y de *flashbacks* (técnica audiovisual que permite viajar a acontecimientos pasado).

Finalmente, se decidió narrar dos historias paralelas, la de Gabriela y la de Melitona, que se encarnan en una misma persona. Cabe mencionar que se habla de *Gabriela* en tercera persona, como un personaje análogo y representativo de cualquier otra persona capaz de descubrir, imaginar y encarnar la historia. Luego, se esbozaron las etapas del relato estructuradas en torno al paradigma de los tres actos de Syd Field (2010): principio, desarrollo y final, que derivaron en el acercamiento de Gabriela a la imagen de Melitona, la reconstrucción e imaginación de su historia y la apropiación de la vida de Melitona en Gabriela. Si bien se plantearon los sucesos siguiendo un orden cronológico, también se diseñó un juego de temporalidades y espacialidades a través del uso de la imaginación y la fantasía onírica que vive Gabriela, quien, a su vez, conduce el relato y hace avanzar la historia de Melitona. Por lo tanto, podríamos decir que el guion literario plantea un micro relato desde el punto de vista de Gabriela, que permite al espectador sumergirse a un espacio puramente mental y bipolar.

Por otra parte, el desarrollo de la historia de Melitona deja de lado lo siniestro y apunta a mostrar su lado silente, sensible, ancestral y melancólico, que al igual que en el guion literario escénico, comienza con la representación de la llegada de las mujeres a la tierra según la cosmología *qom*, como símbolo de su nacimiento; continua con el crecimiento en la comunidad ancestral, con las danzas y el ritual de iniciación femenina; prosigue con su juventud y el trabajo

en la cosecha; el escape; el amor; la familia y finaliza con su testimonio como sobreviviente de la matanza y sus últimos suspiros de vida.

2.3.1. Personajes

2.3.1.1. Gabriela:

Su personaje es quien lleva a cabo la narración de la historia y hace avanzar el tiempo. Ella piensa en la vida de aquella mujer que ve en las pinturas mientras se cuestiona ¿Cuál es su historia? ¿Cómo vivió? ¿Qué sintió? A través de un proceso de investigación, recolecta el material suficiente para entender quién es, qué vivió y al mismo tiempo sentir, vibrar y reflejar su historia.

Biografía: Nació el 7 de diciembre de 1995 en Resistencia, Chaco. Su familia y su entorno siempre estuvieron rodeados de arte. Desde pequeña se dedicó a la danza y a investigar las cosas que le gustaban. A los doce años descubrió la figura de Melitona Enrique a través de las pinturas de su padre y desde allí comenzó a investigar su historia y la del pueblo *qom* hasta la actualidad.

2.3.1.2. Melitona Enrique:

Su personaje en la historia está encarnado por Gabriela, quien muestra los sucesos más importantes de su vida.

Biografía: Perteneciente al pueblo *qom*, nació el 16 de enero de 1901 en el paraje El Aguará. Vivió y creció en comunidad dedicándose a la cosecha del algodón. A los veintitrés años vivenció la Masacre de Napalpí, escapó y apeló al silencio para sobrevivir. Al envejecer declaró sus testimonios trágicos de vida. Falleció el día 13 de noviembre del 2008.

2.3.1.3. Dalmacio Irigoyen:

Su personaje aparece en la historia después del escape de Melitona de la Masacre de Napalpí. Es quien ayuda a Melitona a reconstruir su vida y sentir el amor y la familia.

Biografía: Perteneciente al pueblo *qom*, nació en El Aguará, Chaco. Desde joven trabajo de boyero, era un bravo *qom'late*. Sobrevivió la Masacre de Napalpí y luego conoció a Melitona con quien formaron una familia. Murió en 1985 de un paro cardiorrespiratorio.

2.3.1.4. Sabino Irigoyen:

Hijo de Melitona Enrique que aparece en el relato tocando la guitarra y dando testimonio de lo que contaba su madre. Es quien presenta y guía la visita a la antigua casa de Melitona en la actualidad.

Biografía: Hijo de Melitona que nació el 23 de febrero de 1957 en Colonia Aborigen, Chaco. Desde pequeño vivió en el monte profundo y acompañó a su madre en cada momento, especialmente durante sus declaraciones sobre la Masacre de Napalpí y sus últimos días. Actualmente vive en Machagai, Chaco, en la casa que el Gobierno de la Provincia del Chaco le construyó en 2008 en nombre del Estado a Melitona como forma de reparación histórica por la matanza.

2.3.1.5. Oscar Zalazar

Aparece en la historia como el artista gestor e inspirador del camino de investigación. Es quien refuerza la narración a través de su música.

Biografía: Nació el 29 de enero de 1955 en Quitilipi, Chaco. Desde su infancia comenzó a pintar a dedicarse la música. En el año 2007 descubrió en *Diario Norte* la fotografía de Melitona Enrique, cautivado por la profundidad y expresión de su rostro, la tomó como referencia simbólica de la Masacre de Napalpí y comenzó a pintarla en distintas series de retratos. Actualmente sigue produciendo pinturas y componiendo música inspirado en ella.

2.3.2. Storyline

Gabriela descubre, investiga y encarna la vida y testimonios de Melitona Enrique (1901-1908), sobreviviente de la *Masacre de Napalpí* (1924), uno de los genocidios indígenas más grandes de la historia del Chaco. A través de una travesía simbólica y onírica propone una mirada reflexiva y atenta a la historia y cosmología del pueblo *qom*.

2.3.3. Sinopsis

Gabriela observa los retratos de Melitona Enrique mientras escucha el encuentro de guitarras de Sabino Irigoyen y Oscar Zalazar. Allí comienza un viaje onírico hacia la reconstrucción de su historia. Llega al monte cargando una caja de recuerdos, libros, diarios y fotografías. A medida que va observando el material de archivo, reconstruye, imagina y encarna la historia de Melitona en primera persona en las distintas etapas de su vida: su nacimiento, el crecimiento en la comunidad *qom*, las danzas ancestrales y rituales de iniciación femenina; su juventud y el trabajo en la cosecha; el escape de la *Masacre de Napalpí*, sus vivencias en el amor y la familia; su testimonio como sobreviviente de la matanza y sus últimos suspiros de vida. Finalmente, Gabriela recuerda su vivencia junto a la familia en la antigua casa de Melitona y mientras escribe sus últimas notas, se sumerge en un estado emocional nostálgico que la inspira a una danza conmovedora y simbólica que refleja lo que siente internamente.

2.4. SOBRE EL GUIÓN TÉCNICO

El guion técnico de la obra se concibió a partir de una búsqueda metafórica y subjetiva en la realización de los planos. En la mayoría de las escenas, las cámaras siguen a los personajes durante las acciones que realizan a través de travelling/paneo de seguimiento que pasan de planos detalles a planos más generales con movimientos de cámara de abajo hacia arriba o de derecha a izquierda y viceversa. Para las escenas de Gabriela se utilizan principalmente planos subjetivos que permiten al espectador adentrarse a su perspectiva. Cabe mencionar que, si bien el guion presenta múltiples planos y múltiples perspectivas, se caracteriza fundamentalmente por el uso de primeros planos y planos detalles.

2.5. SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena audiovisual se compuso a partir de la transposición de muchos de los elementos pensados en el primer proyecto escénico que, en este caso, se presentan a través de la composición de los planos y secuencias, que, además, debido al cambio de soporte y a las necesidades narrativas, incorpora nuevos elementos a su propuesta.

2.5.1. El espacio

En primer lugar, el espacio del proyecto audiovisual se construyó teniendo en cuenta el contexto de pandemia de Covid-19, por lo que se buscó trabajar en espacios sencillos, cercanos, abiertos y naturales con los recursos suficientes para representar los distintos escenarios de la historia. Las locaciones exteriores elegidas para el rodaje fueron la Laguna Arguello y un campito ubicado sobre la calle Soberanía Nacional al 2800 en la Ciudad de Resistencia, Chaco.

En el guion, el espacio va cambiando a partir de la transfiguración interna del relato, es decir, cambia su forma a medida que avanza la trama. Por eso que el audiovisual trabaja en la construcción de distintas espacialidades y ambientes, lo que se vio fortalecido mediante la utilización de los videos realizados durante el trabajo de campo en la antigua casa de Melitona, que registran y expresan distintos espacios naturales. A nivel connotativo, hay un juego con el espacio en que el espacio no solo contextualiza a los personajes, sino que también los define y los carga de emoción, construyendo, al mismo tiempo, sentidos metafóricos, lo que al principio era un espacio armónico termina siendo un espacio nostálgico.

2.5.2. Vestuario y maquillaje

El vestuario fue otro de los elementos escénicos que tuvo que adaptarse de acuerdo a los recursos disponibles en el contexto de la cuarentena. Si bien se tomaron como referencia algunos de los diseños planteados para el primer proyecto, durante la producción de vestuario,

los mismos sufrieron modificaciones debido a que, fueron realizados desde el hogar con los materiales disponibles, respetando y conservando la propuesta estética. A rasgos generales, todos los vestuarios se eligieron siguiendo la gama blancos, por su valor simbólico según la cosmogonía indígena, en donde representa el desarrollo arte, la armonía en la vida en comunidad, la historia cíclica, el tiempo y la dialéctica.

2.5.2.1. Vestuario de Gabriela:

Gabriela presenta vestuarios sencillos en tonos blancos, que en ella simbolizan el desarrollo del arte y el trabajo intelectual. El vestido representa lo cuidado, lo inocente y la pureza, características de la propia historia de Melitona. Al mismo tiempo, su estética apela a lo infantil con el complemento del moño en la cabeza, lo que connotativamente remite al periodo de la niñez, en el que Gabriela conoció la imagen de Melitona. Cabe aclarar que existe una continuidad temporal de muchas etapas de Gabriela, que se yuxtaponen y condensan en la construcción del personaje y su vestuario.

2.5.2.2. Vestuarios de Melitona:

El personaje de Melitona Enrique atraviesa diferentes etapas de la vida a largo de la obra e impactan en múltiples transformaciones de vestuario.

Nacimiento: inspirado en la vida ancestral y en la llegada de las mujeres a la tierra, lleva una pollera y una bincha de tejido *qom* con hilos de chaguar. En la parte superior lleva una solera color carne que se mezcla con la piel.

Juventud: Lleva un vestido de lienzo natural con una pinza delantera, que deja ver un top de *strapless* tejido, con un cinto tejido, una bincha, un aro, tobilleras artesanales

Iniciación femenina: Al llegar la primera menstruación, se representa la entrega de las vestimentas a la iniciada con un chaleco artesanal teñido de rojo, aludiendo a la sangre que caracteriza su conversión a una mujer adulta, y amarillo, que, según la cosmología, representa la energía, la fuerza y principios morales de una mujer. Además, se complementa la estética ancestral con un tatuaje de carbonilla que representa la fortaleza.

Trabajo en la cosecha: Lleva una pollera y blusa de lienzo con una camisa de mangas largas de algodón en colores blancos. Además, lleva como accesorios un pañuelo marrón en la cabeza y una bolsa cosechera.

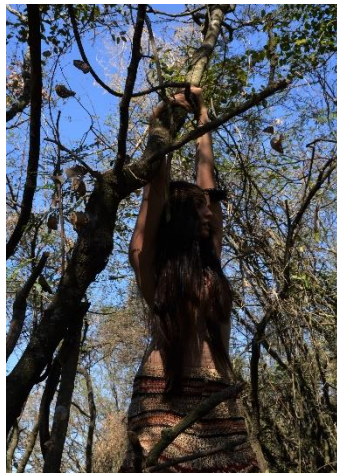
Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

Escape: para el escape se mantiene el vestuario de la cosecha, pero se la despoja de la bolsa cosechera y adquiere una estética más descuidada, que se complementa con el uso del rojo como símbolo de sangre.

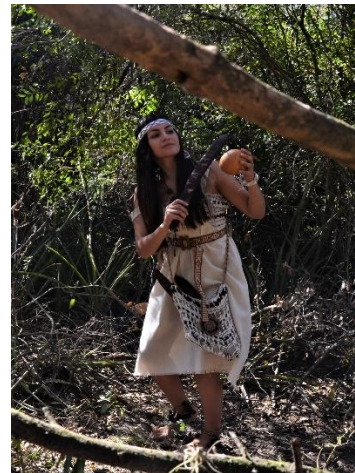
Vejez: para esta etapa lleva un vestido largo con mangas largas inspirado en la vestimenta real de Melitona y en el diseño de la propuesta escénica, en color naranja con detalles en violetas, colores que no solo representan el gusto de Melitona, sino que también simboliza, siguiendo el significado de la cosmogonía indígena, la sociedad y la cultura. El color naranja expresa la conservación de la humanidad, considerada como la más preciada riqueza patrimonial y el violeta alude a la ideología social y comunitaria. Además, lleva su característico pañuelo azul, color que representa a la energía cósmica, al espíritu que se anima todo y el infinito.



Vestuario Gabriela



Vestuario estrella



Vestuario danzas ancestrales



Vestuario iniciación
femenina



Vestuario iniciación
femenina



Vestuario cosecha

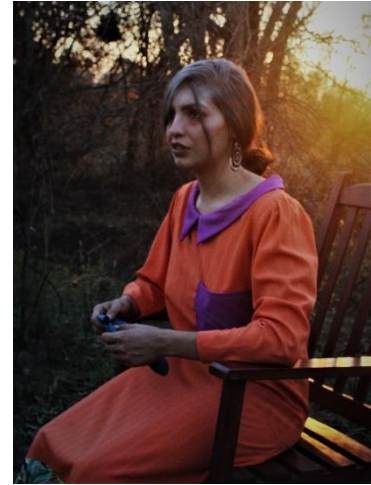
Imagen 53. Vestuarios.



Vestuario escape



Vestuario en el amor



Vestuario vejez

Imagen 54. Vestuarios.

2.5.3. Lenguaje corporal

El trabajo corporal en el proyecto audiovisual supuso un mayor desafío en relación al primer proyecto, ya que debía representar las danzas ancestrales *qom*, que siempre fueron comunitarias, colectivas y en ronda, de manera individual. Por otro lado, al cambiar el soporte, también debía modificarse la forma del trabajo corporal. Se apeló a la búsqueda de movimientos naturales, cotidianos, sencillos y simbólicos que, junto a elementos expresivos del teatro permitieran llevar adelante el relato.

Para las escenas de danzas ancestrales se buscó trabajar en la improvisación a partir de determinadas pautas de resignificación de la cosmología indígena, teniendo en cuenta la investigación llevada a cabo sobre las danzas *qom*. La improvisación debía resignificar el *nmi/nomi*, baile en ronda, a través de movimientos circulares, que siguiendo algunas de sus variaciones, como el Caracol o *Nosiiio*, debía desplazarse en espirales, subiendo y bajando alternadamente a través de las flexiones de la rodilla como en el Pescado o *Saayenac*. Además, debía complementar la performance con la ejecución de los instrumentos indígenas de percusión.

Por otro lado, para llevar a cabo la representación del ritual femenino, se debía transponer el *Nasote*, canto-danza que conformaba una de las expresiones propias las mujeres en la

iniciación femenina, en el que se utilizaba un palo-sonajero “para dar fuerza y cuidar a la joven” y se enfrentaban en parejas con movimientos de avance y retroceso (Citro et. al., 2016, p. 161). Para su trasposición al lenguaje audiovisual, se realizaron movimientos de avance y retroceso al ritmo del palo-sonajero supliendo la ausencia de pareja a través de la ejecución repetida en ambos lados, para luego ser superpuestas en el proceso de edición y simular el baile de a pares.

Por último, para la escena de la cosecha y el final, se trabajó en un estilo de improvisación más libre y contemporáneo, que incluyera al mismo tiempo la utilización de elementos escénicos, como el algodón y la fotografía de Melitona. Cabe mencionar que para la parte de la cosecha se pensó en una performance que exprese, siguiendo los relatos de sus hijos, la alegría y empeño con la que Melitona se dedicaba al trabajo en el campo. Por otra parte, para la performance final, se pensó en una improvisación capaz de encarnar la historia de Gabriela con la historia de Melitona en una misma secuencia, sacando a relucir las más profundas emociones.

2.5.4. Elementos escénicos y escenográficos

La construcción del relato audiovisual se vio complementado, potenciado y fortalecido mediante el uso de elementos escénicos y escenográficos con gran carga significativa. A continuación, se mencionan los elementos más importantes y sus correspondientes significados en la escena:

Los retratos: remiten al primer acercamiento de Gabriela a la imagen de Melitona.

La caja de archivos: representa el proceso de investigación y de recolección de la información pertinente a la vida de Melitona: diarios, libros, recortes, fotografías.

Las fotografías: cumplen un rol documental y al mismo tiempo conforman un recurso para expresar y narrar la historia.

El cuaderno: es el elemento que permite a Gabriela sintetizar la información más importante para comunicar al espectador.

El chivato y el porongo: representan la música ancestral y el llamado a los animales del monte. El sonido del chivato remite a la presencia de la ‘*Araganaq Late´e* (víbora madre).

La tela roja: representa la primera menstruación, la sangre y la pasión.

Vasija de barro: representa el ritual de la ingesta de miel y la bebida de algarrobo en la iniciación femenina, que le otorga fortaleza a la iniciada.

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

Caballo blanco: representa a Melitona, su lado puro y tranquilo. El caballo como emblema de fuerza vital.

Manada de caballos: representan la fortaleza del amor y la familia.

Los cuervos: representan la muerte tanto en el plano sonoro como visual (13'43'' del audiovisual).

Silla mecedora: resignifica el sillón favorito de Melitona, en el que paso gran parte de su vida anciana. La idea de que aparezca vacía meciéndose surgió a partir de la experiencia del trabajo de campo.



Silla mecedora de Melitona Enrique en su casa de Machagay, Chaco



Plano detalle del cuaderno, fotografías, libros, etc.



Tela roja en la iniciación femenina.

Imagen 55. Elementos escénicos y escenográficos.

2.6. LA ILUMINACIÓN

Para la producción audiovisual se planeó un rodaje que pudiera aprovechar la luz natural de día, por lo que no se requirió trabajar con luces artificiales. Sin embargo, las grabaciones de las escenas fueron esquematizadas y realizadas siguiendo las particularidades de la luz en cada momento del día. Las escenas del nacimiento, de la danza ancestral y el amor fueron rodadas al mediodía y siesta con la luz del sol más intensa, plana, cenital y directa, mientras que la iniciación femenina, la cosecha y el escape se grabaron por la tarde con una luz más suave y transversa. Al bajar el sol, se grabó la escena de la vejez para lograr captar el ambiente iluminado por los tintes naranjas del atardecer con luz incidente.

La iluminación durante el rodaje, provocó grandes dificultades, ya que, como se debía grabar todo en un día, se planificó que el rodaje comenzará a las diez de la mañana, sin embargo, por la gran intensidad de la luz, que quemaba las imágenes, se tuvo que esperar hasta el mediodía para lograr obtener mejores resultados.

2.7. MONTAJE Y EDICIÓN

El montaje en el ensayo audiovisual tiene la función de ensamblar con múltiples recursos fragmentos heterogéneos con múltiples recursos y discursos: representaciones ficcionales, registros documentales, música, efectos de sonido, citas literarias y fílmicas, imágenes, material de archivo, etc. Por lo tanto, el montaje ordena y articula materiales que, dados sus diferentes orígenes, contenido y texturas, se componen mediante una sintaxis “arcaica”¹³ que se aleja de los cánones de ensamblaje tradicional (García Martínez, 2006). La falta de continuidad entre algunos elementos provocó en el ensayo una mayor visibilidad del mecanismo del montaje. Esto expuso los propios mecanismos de creación y yuxtaposición concibiendo a un espectador consciente de las costuras y de las nuevas relaciones significantes que el ensamblaje de diferentes materiales genera. Esto supone, siguiendo a Blümlinger, “un predominio de la metáfora, la analogía o la asociación reticular antes que un montaje no visible que privilegie la narración lineal” (Como se cita en García Martínez, 2006, pág.100).

El montaje comenzó seleccionando el material de rodaje, pero también el material de video obtenido en el trabajo de campo. Se decidió incorporar las grabaciones de Sabino Irigoyen, Mario Irigoyen y de la visita a la antigua casa de Melitona, donde no solo se registró la vivienda, sino que también se registraron gran cantidad de sonidos e imágenes de la naturaleza (paisajes

¹³ Hace referencia a los primeros tiempos de la realización de montaje en el cine, cuando aún no había alcanzado todavía su pleno desarrollo.

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

y animales), que complementaron el montaje final y, además, sirvieron de inspiración (como, por ejemplo, las escenas del amor, donde Melitona y Dalmacio se presentan en montaje paralelo a los caballos para representar la fortaleza del amor y de la familia.) Es importante tener en cuenta, que el hecho de contar con gran material de archivo facilitó el rodaje y permitió poner énfasis en la naturaleza y plasmar gran parte de la cosmovisión desde la edición. Por otra parte, también se seleccionaron fragmentos de material de archivo de otras producciones en donde Melitona aparecía dando sus testimonios.

El proceso de edición implicó un arduo trabajo, primero sobre los videos y posteriormente sobre los sonidos. Para la edición de videos se utilizó el *software* Adobe Premiere Pro 2020, con el que se crearon distintas secuencias por cada escena que, posteriormente fueron ensambladas. A nivel visual, en la edición de colores del video se buscó un aspecto cinematográfico con tintes surrealista, exaltando los colores y contrastes, generando al mismo tiempo una diferencia entre las partes de Gabriela y las partes de la historia de Melitona. Uno de los principales problemas que se presentó durante este proceso tuvo que ver con las diferencias de luces en las tomas, esto implicó una gran dedicación al trabajo de balance de blancos. Por último, para lograr el efecto de recuerdos al mirar las fotografías, se utilizaron transiciones superponiendo imágenes con desenfoques en blancos.

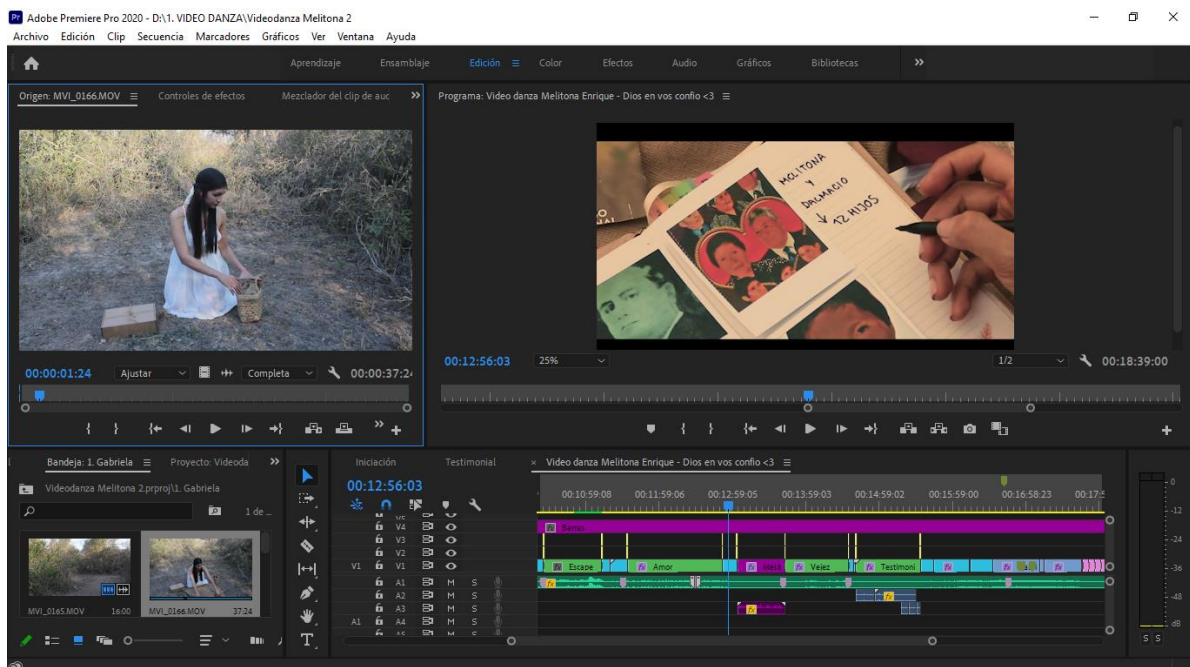


Imagen 56. Captura de pantalla del proyecto en Adobe Premiere.

2.8. LENGUAJE SONORO

La construcción del lenguaje sonoro de la obra implicó múltiples desafíos. En un primer momento se pretendía utilizar las mismas bandas sonoras pensadas para el proyecto escénico, pero debido a las normas vigentes de SADAIC respecto a los derechos de autor y el Copyright, se descartó la idea ante futuros problemas y se planteó tomar solo las canciones del Coro Chelaalapi y recurrir a la construcción de sonidos originales y experimentales. Esto desembocó en un trabajo compartido con Oscar Zalazar, quien, si bien ya había compuesto canciones referentes a la temática, no contaba con las grabaciones de los mismos. Se inició entonces un trabajo de grabaciones caseras utilizando el celular, para cual se tuvo que descargar y aprender a usar la aplicación *n-Track Studio DAW*, con la que la música y los sonidos diegéticos y de percusión fueron registrados, adaptados y modificados siguiendo las necesidades del video.

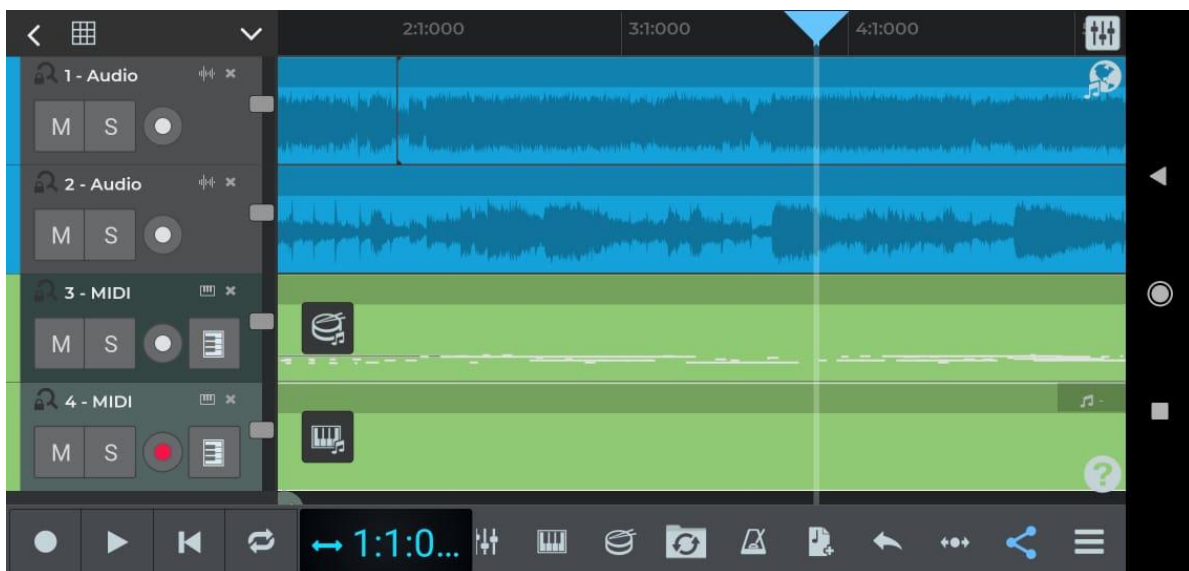


Imagen 57. Captura de pantalla de n-Track Studio DAW.

Posteriormente, las pistas obtenidas en el proceso de grabación fueron exportadas al programa Adobe Audition Pro 2020, en donde comenzó el verdadero proceso de edición y de mezcla multipistas, incorporando, además, algunos efectos y sonidos obtenidos en el trabajo de campo, que, siguiendo la trama narrativa, se usaron como referencias espaciales. Además, se trabajó en la composición de sonidos experimentales fusionando distintos elementos sonoros, probando distintos efectos y jugando con los sonidos fuera de campo. El resultado final mezcla y fusiona la música con los sonidos experimentales.

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

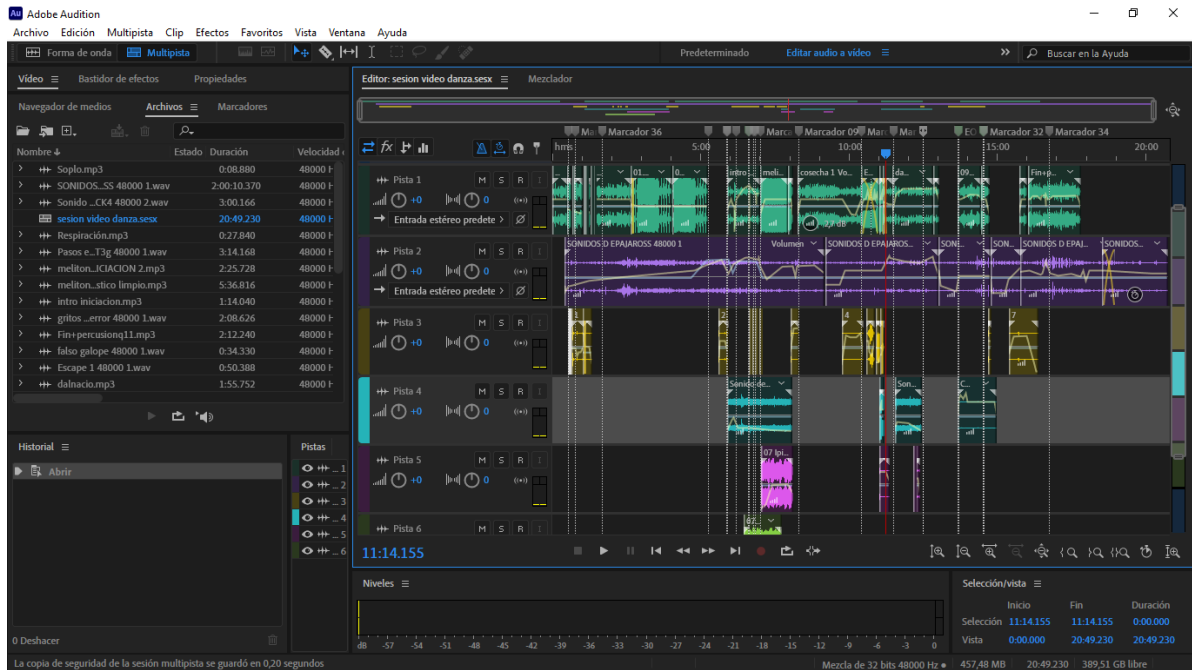


Imagen 58. Captura de pantalla del programa Adobe Audition.

2.8.1. Música y letra

La música de la obra refuerza y multiplica la significación visual, al mismo tiempo que conduce las riendas del discurso a través sus letras, que buscan transmitir un mensaje inspirador y llegar a conectar con las emociones del espectador.

La música inédita de la obra fue creada por Oscar Zalazar, en una etapa anterior a la realización audiovisual, sin embargo, se adaptó perfectamente a las necesidades de la misma. *Grito qom* fue compuesta en el año 1986 e *Insondable Melitona* en el 2019. Por otra parte, también se utilizó canciones del Coro Chelaalapi, provistas por Claudio Largo, director del coro, las cuales fueron seleccionadas siguiendo el significado de las mismas: *Canción de cuna* para el nacimiento; *Ipitaxanó/Creerá* para la iniciación femenina y *Caya/Carau*, que relata una leyenda de muerte, para la vejez.

CONCLUSIONES

Esta tesina surge a partir del acercamiento a la historia regional y, sobre todo, por un deseo invencible de expresar, reivindicar y revalorizar a través de las artes la historia Melitona Enrique, como figura que encarna y simboliza a los pueblos indígenas del Chaco. Consecuentemente, el proyecto trabajó en crear una mirada atenta, curiosa, reflexiva y crítica para observar la historia, las tradiciones, los ritos y la cosmología *qom*, que implicó un gran trabajo de investigación desde la antropología, etnografía y las artes, y se configuró como un trampolín y motor inspirador hacia la creación artística.

Inicialmente, el proyecto de investigación fue concebido con la idea de llevar a cabo una producción escénica interdisciplinaria que explorará y fusionará los distintos lenguajes artísticos desde un trabajo fundamentalmente corporal. Se inició una etapa de preproducción de la obra, es decir, de creación y planificación, donde se definieron los distintos recursos, elementos y acciones necesarias para su realización. Sin embargo, la ejecución del proyecto se vio afectada y postergada por el contexto de la pandemia del Covid-19.

Ante la necesidad de poder finalizar la tesina grado y cumplir con los tiempos previstos, se decidió, luego de un análisis y reflexión exhaustiva junto a la directora y co-directora, buscar una solución a la situación planteada, que desembocó en la transposición del proyecto artístico inicial a un nuevo soporte y modalidad, trasladando lo escénico a lo audiovisual, manteniendo el corpus del proyecto de investigación, respetando los objetivos, la hipótesis, la metodología y el marco teórico previsto. Posteriormente, se inició un nuevo proceso de creación artística a partir del análisis de los recursos disponibles, claves para su desarrollo, cuyas decisiones reflejan el esfuerzo y el compromiso por tratar de resolver las múltiples complejidades que se presentaron.

La producción artística resultante *-ensayo audiovisual-* fortalece los vínculos con la historia de nuestra región haciendo visible un acontecimiento histórico y significativo de la comunidad indígena *qom* a través de una obra construida desde formas de conocimiento y aprendizajes interdisciplinarios. El potencial histórico y cultural de Melitona Enrique se fusiona con los lenguajes artísticos de la escena contemporánea disolviendo los límites y explorando las posibilidades. El discurso estético y artístico nació a partir del trabajo de transposición de la investigación a la obra, que tomó como punto partida los escritos de Pedro Jorge Solans, *Crímenes en Sangre* (2008) y *Melitona Enrique. Sobreviviente de Napalpí* (2010), luego, se complementó con un paquete de textos de investigaciones académicas con diversos enfoques

teóricos (antropológicos, históricos, etnográficos, artísticos), imágenes y videos documentales y con el trabajo de campo, que enriqueció el proceso a través de la etnografía compartida. Esto permitió un continuo diálogo y retroalimentación con la familia de Melitona y referentes de la comunidad *qom*. Además, la obra explora, reconfigura y resignifica las danzas y rituales *qom* a partir de una hibridación con la danza contemporánea. Lo ritual y ancestral, complementan y enriquecen la obra expresando parte de la cosmología *qom* y dando sentido y espíritu al trabajo corporal, que se constituye como un puente entre lo ancestral y lo contemporáneo, y cuya construcción enfrentó el desafío de trasponer lo colectivo y comunitario a lo individual.

El ensayo audiovisual se constituye como un híbrido entre lo documental, la videodanza, el videoarte y la ficción, que no solo dialoga con la historia y biografía de Melitona, sino también con el universo cultural *qom* e, incluso, con el mismo proceso de investigación, cuyo discurso es modelado y conformado por la propia autora desde su identidad, biografía y actividad artística. Su trama evoca hechos históricos cuyo desarrollo expone la vida de Melitona Enrique desde diferentes perspectivas, tomando como nudo discursivo la experiencia de Gabriela, quien rememora y resignifica los hechos con sumo respeto a las comunidades indígenas, al mismo tiempo, evoca una mirada hacia lo regional. La obra parte de una reinterpretación de la realidad, que expresa puntos de contactos entre el pasado y el presente, lo biográfico y lo autobiográfico, y, de allí, recoge un diseño estético que vislumbra una sintaxis entre la historia y el arte que, deja ver algunos puntos verosímiles para que el espectador los identifique y los vuelva a reinterpretar.

Finalmente, esta tesina de *investigación en artes* da cuenta de un proceso enriquecedor con múltiples e inmensos aprendizajes, donde las dificultades, adversidades e imprevistos de su recorrido forjaron las bases para fortalecer el proyecto final y sobre todo la experiencia personal. El enfrentamiento a nuevos desafíos y experiencias que supuso el trabajo intercultural, la etnografía compartida y el quehacer artístico, derivó en un pensamiento sensible y significativo sobre las formas de coexistencia y relación de las culturas, que configuró al arte como una herramienta de transformación social, que permitió poner en juego los distintos saberes adquiridos a lo largo de la Licenciatura en Artes Combinadas y producir, al mismo tiempo, nuevos conocimientos desde un trabajo compartido, colectivo y familiar, que impactaron en la experiencia personal, renovando y resignificando la fuerza creativa y las relaciones sociales.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Acaso, M. (2006) *El lenguaje visual*. Paidós, Buenos Aires.
- Anónimo (s.f.) *Intra E Interculturalidad: Un Acercamiento A La Problemática Para La Educación*. Universidad Mayor De San Andres – Umsa. Recuperado 28 junio, 2019, de <http://pueblosindigenas.bvsp.org.bo/php/level.php?lang=es>
- Bajtin, M. (1994) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Buenos Aires, Alianza.
- Barros, M. (2011). *Ruth St. Denis (1878-1968)*. Recuperado 28 junio, 2019, de <http://historiadeldanzaarte.blogspot.com/2011/10/ruth-st-denis-1878-1968.html>
- Bentivoglio, L. (1985) *La danza Contemporánea*. I Manual Longanesi & C. Milano. (Traducción Susana Tambutti)
- Borsotti (2006), *Temas de metodología de la investigación en ciencias sociales empíricas*.
- Borgdorff, H. (2005) *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. Disponible en: http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc
- Caisso, L. (2015) *Algunos dilemas en torno al concepto de Cultura en el campo antropológico*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Cordoba.Conti. Buenos Aires, Argentina.
- Cervera, A. (s.f) - *Alternativa Teatral*. Recuperado 2 junio, 2019, de <http://www.alternivateatral.com/persona29268-alejandro-cervera>
- Citro S., Cuañeri E., Diarte R., Garcia A., Gome, M., Gonzalez R., Torres Agüero S. (2016) *Memorias, músicas, danzas y juegos de los gom de Formosa*. Editorial de la facultad de filosofía y letras. Universidad de Buenos Aires.
- Citro, S. (2015) *Transmutaciones del ser-en-el mundo. Reflexiones sobre un ensayo de performance-investigación*. Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Departamento de Artes y Antropología. Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires-CONICET. Obtenido en: <http://www.antropologiadelcuerpo.com>
- Citro S. (2009) *Cuerpos Significantes. travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Cuando las mujeres eran estrellas (2018). Recuperado 12 de febrero de 2020, de <https://www.xn--lamaanaonline-lkb.com.ar/noticia/14766/cuando-las-mujeres-eran-estrellas/>
- Diario Chaco (2019) *El Ballet Contemporáneo presenta "Eva" en el Guido Miranda*. Recuperado 2 junio, 2019, de: <http://www.diariochaco.com/noticia/el-ballet-contemporaneo-presenta-eva-en-el-guido-miranda>

- Diario Norte (2011). *Mañana con NORTE, la historia musical de Melitona*. Diario Norte. Espectáculos. Recuperado de <http://www.diarionorte.com/65165-manana-con-norte-la-historia-musical-de-melitona->
- Elementos del lenguaje sonoro. (s. f.). Formación I.N.T.E.F. Recuperado de http://formacion.intef.es/pluginfile.php/106205/mod_imscp/content/3/elementos_del_lenguaje_sonoro.html
- Estébanez, A. (s.f.). *La Denishawn*. BIBLIODANZA0. Recuperado 28 junio, 2019, de <http://www.ciudadeladanza.com/bibliodanza/biografias/la-denishawn.html>
- Field, S. (2010). *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte.
- Frimat, F. (2010) *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*. París, Francia. Presses Universitaires de France. Texto original: “*Le contemporain renvoie à ce qui me concerne et définit les contours non de l'actuel mais d'une actualité qui se donne comme problématique à considérer par-delà ce qui m'en divertit et toujours à résoudre*”. Traducción NANCY, Jean-Luc, MONNIER, Mathilde. Allitérations. Conversations sur la Danse. 2005. Paris, Francia. Galilée. (Contra-tapa). Traducción Valentina Mujica.
- 24Formosa (2020). Ema Cuañeri y Uli Gomez – Música Ancestral. Obtenido de <https://24formosa.com.ar/lanzamiento-ema-cuaneri-y-uli-gomez-musica-ancestral/>
- García Martínez, A. N. (2006). *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*. Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra.
- Giordano, M. (2004). *Discurso e Imagen del indígena chaqueño*. Ediciones Al margen.
- Giordano, M., & Reyero, A. (2012). *Visibilidades e invisibilidades en torno a la Matanza indígena de Napalpí* (Chaco, Argentina). La fotografía como artificio de amistad. Editions la Promenade.
- González Cold (2011) *Crónicas del horror*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo.
- Herrera, Á. V. (2006). *El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano*. Ra Ximhai: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible.
- La voz del Chaco. (20 de 06 de 2020). *Camino/Q?Aec Nuevo Disco De Uli Gómez Y Ema Cuañeri*. Obtenido de http://www.diariolavozdelchaco.com/notix/noticia/120353_camino-q-aec-nuevo-disco-de-uli-gomez-y-ema-cuneri.htm
- Lenguaje Sonoro. (s. f.). *Taller de producción de mensajes*. Universidad de Periodismo y Comunicación Social. Recuperado de https://perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje_sonoro.pdf
- Medrano, C. (2014). *Zoo-sociocosmología qom: seres humanos, animales y sus relaciones en el Gran Chaco*. Journal de la Société des Américanistes.
- Morales, O. (s. f.). *Origen de los tobas qom*. Recuperado 15 de febrero de 2020, de <https://pueblosoriginarios.com/sur/chaco/toba/origen.html>

- Moro, P. (2014). “*Del espacio dramático al espacio escénico*”. *Algunas reflexiones sobre el espacio en el teatro*. Recuperado de <http://escenauno.org/del-espacio-dramatico-al-espacio-escenico-algunas-reflexiones-sobre-el-espacio-en-el-teatro/>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Paredes, M. (2013) *Acciones De Transposición En Las Artes Visuales*. Revista *lindes*. Estudios sociales del Arte y la Cultura. Buenos Aires, Argentina. Ra Ximhai. Universidad Autónoma Indígena de México. México.
- Rodríguez A. (1997) *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós.
- Roig. E. (s.f.) *El Coro Chelaalapi: Un “bolsón aislado” de música “tradicional” toba*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Romero, G. (2016). *Espacio teatral y puesta en escena, ¿marco o soporte de la acción?* Recuperado 5 de abril de 2020, de https://www.academia.edu/37602822/Espacio_teatral_y_puesta_en_escena_marco_o_soporte_de_la_acci%C3%B3n
- Sánchez, O. (2016). *El diseño teatral iluminación*. Recuperado de <https://es.slideshare.net/Tatianacoq/el-diseo-teatral-iluminacin>
- Sandobal L. (2009) “*Arte Qom, el eterno mensajero que vencerá la discriminación*”. Instituto Universitario Nacional Del Arte. Departamento De Artes Visuales.
- Sola Lorente, A. (2018). *Construir con la luz. La escenografía teatral de Robert Wilson*. Trabajo Final de Grado. Departamento de Composición arquitectónica. Universidad de Valencia.
- Solans, P. J. (2008). *Crímenes en sangre*. Resistencia, Chaco. Librería de La Paz.
- Solans, P. J. (2010). *Crímenes en sangre*. Resistencia: Librería de La Paz.
- Soler, C. (2015). *Cine comunitario y soberanía visual entre los qom (tobas) del Chaco*. Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires.
- Tola. F (2010) *Una revisión de los etnónimos de los toba (qom) del chaco argentino en función de la categoría de “persona” y de la “vida social”*. CONICET.
- Tola F. (2019) *No-humanos que hacen la historia, el entorno y el cuerpo en el Chaco argentino*. *Etnográfica* [Online] Vol. 23. Recuperado de: <https://doi.org/10.4000/etnografica.6913>
- Ubersfeld, A. (1996) *La escuela del espectador*. Madrid: ADE
- Valesini, M. S. (2015). *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://escenauno.org/del-espacio-dramatico-al-espacio-escenico-algunas-reflexiones-sobre-el-espacio-en-el-teatro/>

- Uzieda, J. V., Mealla, L. T., & Walsh, C. E. (2010). *Construyendo interculturalidad crítica*. Instituto Internacional de Integración, Convenio Andrés Bello.
- Vidal, M. (2004) *Napalpí, la herida abierta*. Chaco. Ediciones de la paz.
- Vidal, M. (2012) *Napalpí revelaciones inéditas de la más horrenda masacre de aborígenes del siglo XX en la Argentina*. Resistencia, Chaco. Contexto.
- Villalobos H. (2006) *El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano*. Revista.
- Werner, H.-U. (s. f.). Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro. Estudio de música electroacústica. Recuperado de <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/werner.html#dos>
- Wikipedia (2020) Tonolec. Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado <https://es.wikipedia.org/wiki/Tonolec>
- Wikipedia (2020) Wiphala. Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Wiphala>
- WOLF, Sergio. Cine/Literatura. Ritos de pasaje. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, en Russo, Patricia. Ficha de Cátedra de “La Literatura en las Artes Combinadas I”.
- Wright, P. (2008). *Ser en el sueño: Crónicas de historia y vida toba*. Buenos Aires, Ed. Biblos.

ANEXO N.º 1: GUIONES

GUION LITERARIO MELITONA ENRIQUE: ENCARNADA EN EL TIEMPO

PRELUDIO

ESC.1. LA LLEGADA DE LAS MUJERES A LA TIERRA

En el principio de los tiempos, según cuenta el pueblo *qom*, sólo los hombres caminaban en la tierra (Cuando las mujeres eran estrellas, 2018).

Las estrellas bajaban del cielo por medio de cuerdas de chaguar. Estas estrellas eran blancas, brillantes y tenían forma de mujeres (Morales, s.f.). Cuando los hombres cortaron la sogá, ellas ya no pudieron retornar.

Las mujeres que no pudieron regresar al cielo y seguir siendo estrellas comenzaron a poblar la tierra y a tener relaciones con los hombres/animales. Así nació la humanidad. Así comenzaron a nacer los hombres y mujeres actuales (Gómez, 2017).

ACTO I: MELITONA CIMIENTE QOM

ESC.1. NACIMIENTO

El paraje chaqueño El aguará se transformó en un gigantesco pesebre. Una mujer nacía, y el llanto se sentía.

ESC.2. LA COMUNIDAD FESTEJA

Todo se convirtió en una gran pista bailable.

ESC.3. MELITONA CRECE Y SE CONVIERTE EN UNA MUJER

Melitona creció en comunidad. Al transitar la pubertad llegó su primer sangrado de vida que indicaba la traslación hacia una nueva etapa.

ESC.4. LLEGADA DE LA ARAXANAQ´LATE Y DE LANETAË

Melitona había escuchado hablar en varias oportunidades de la *araxanaq´late´*, víbora madre, que provocaba terremotos y calamidades cuando se trasgredía una ley de la comunidad, pero nunca la había conocido hasta la llegada de la *netaË*, la primera menstruación.

ESC.5. FESTEJO DEL NIEMATAC

La comunidad se reunió para festejar su iniciación femenina. Melitona había sido separada del entorno de la comunidad siendo aislada en una choza. Mientras ella vive su período de encierro, comienza el *niematac*, la celebración de la iniciación femenina. Se empiezan a realizar diferentes danzas y cantos acompañados de ejecuciones musicales, denominados *nmi* o *nomi* mientras se preparaba la bebida de algarroba. Una vez lista la bebida, buscan Melitona, pero antes que la iniciada se reintegre como mujer a su comunidad, desarrollaban una serie de actos rituales: la entrega de las vestimentas, práctica de tatuajes y la ingesta de la miel (Citro et. al., 2016). La fiesta concluye con la iniciada

alrededor de la fogata con la bebida de la algarroba madura, mientras bailan a la luz del fuego y de la luna (Solans, 2008).

ESC.6. VIDA EN LAS COSECHAS

Con el apogeo de la producción algodонера, los aborígenes empezaron a trabajar en la cosecha de la Reducción de Napalpí, creada en 1913, para ello debieron dejar sus hábitos y cambiar el sistema de vida. Se levantaban sin sol y enfilaban hacia el algodonal. Iban todos. Abuelos, hombres, mujeres y niños. Andaban descalzos. La cosecha no se interrumpía hasta que el sol se escondía.

Con el tiempo, los aborígenes empezaron a darse cuenta de que no cruzar o no ir al monte le generaba malestar. Se enfermaban de tristeza.

ESC.7. PALPITANDO LA HUELGA

Los aborígenes cosecheros apenas obtenían de sus cosechas para comer. No les sobraba nada. Empezaba a gestarse la primera huelga de peones rurales aborígenes. La producción de algodón explicito los verdaderos pilares del sistema: explotación y corrupción (Solans, 2008).

VOZ EN OFF

Nosotros los tobas, no contenemos a los montes, los montes nos contienen., es por eso que nos desistimos a vivir, del monte y los ríos, es por eso que queremos vivir con ellos,

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

como lo hicieron nuestros abuelos, nos contaron nuestros padres, es lo que soñamos para nuestros hijos, es lo que soñamos sin mal, en esta bendita tierra entrada en años, que en cada instante retoña y florece, crece los ríos, se mueve el cardumen y canta el río, crecen los montes y florecen, y canta el monte y el toba gozoso une su canto, porque ese es el canto de la tierra.

ACTO II: SOBREVIVIENDO NAPALPÍ

ESC.1. LA LLEGADA DE CENTENO

VOZ EN OFF

Fernando Centeno fue nombrado Gobernador del Territorio Nacional del Chaco por el Gobierno Federal.

Llegó al territorio en junio de 1923, cuando el Chaco se perfilaba como el primer productor nacional de algodón (Gonzalez Coll, 2010).

Su obsesión, apenas pisó el suelo chaqueño fue crear fuerzas de represión policial (Solans, 2018).

Construyó un discurso que acusaba a los indígenas de sublevación y de peligro indio para comenzar a justificar sus futuras acciones (Gonzalez Coll, 2010, p.6).

Los indígenas habían decidido unirse y oponerse a la explotación que sufrían dentro de la reducción. Centeno utilizó las concentraciones indígenas para alimentar los

rumores de malones que sembraban pánico en las poblaciones
(Solans, 2008).

La noticia llegó deformada a Resistencia, y generó una
alarma insólita.

ESC.2. CENTENO EN LA REDUCCIÓN

Centeno viajó a Quitilipi y luego a Napalpí. El gobernador desorientó a los vecinos quedándose en la reducción. ¿Qué pasará? se preguntaban los habitantes.

Los indígenas lo recibieron a Centeno cordialmente y le expusieron los reclamos

TRABAJADORA 1

-Bienvenido gobernador

TRABAJADOR 2

-Nuestra posición no es guerrera. Queremos ir a la administración para rogar a los administradores que nos suspendan el descuento de 15% del producto de la cosecha, que no ocurre con los colonos blancos, al igual que la persecución y abuso de la policía local (Giordano, 2004, p.135) Entendemos que la reducción está para ayudarnos y no para lastimarnos (Solans, 2008, p.87).

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

Centeno estaba asombrado por la bienvenida. Observó las tolдерías y no dejó detalle sin asimilar. Fijó la vista en todos, entre ellos en Melitona.

CENTENO

*Cambiaré de administrador, suprimiré los descuentos
y les entregaré alimentos.*

Los indígenas estaban contentos.

TRABAJADORA 2

Gracias sr. Gobernador. Nos comprometemos a seguir en paz
con nuestro trabajo.

ESC.3. PROMESAS INCUMPLIDAS

VOZ EN OFF

Los indígenas esperaron más de un mes para que Centeno cumpliera con los alimentos, que en definitivamente fue lo único que cumplió. Los días se volvieron tensos. Todo estaba a punto de estallar: las promesas incumplidas, la exigencia de los empleados de la reducción sin modificarse, los policías impidiendo que se trasladen. La cosecha del algodón sin levantar (Solans, 2008, p.89).

Los trabajadores indígenas querían estar juntos para defenderse, no querían agredir ni ser agredidos. Pensaban cómo podían salir de ese entuerto. Presentían que algo

gravísimo iba a ocurrir porque los policías los acosaban y no los dejaban trabajar en la cosecha.

ESC.4. LA PREPARACIÓN DE LA MASACRE

Jueves 17 De Julio - Casa de Gobierno de Resistencia

CENTENO

Nuestros colonos blancos están desprotegidos ante el peligro del malón indígena.

Quiero terminar con el vandalismo de esos indios,

quiero que se disponga de los 130 efectivos

acuartelados en

la zona y se envié algunos civiles blancos más, para

proceder a rodear la

Reducción (González Coll, 2010, p.7).

-Ya está a disposición el aeroplano Chaco II del

Aeroclub para que realice un reconocimiento del

terreno antes de proceder.

No debe quedar ningún testigo aborigen (Asociación

Comunitaria La Matanza C/Estado Nacional

S/Indemnización Por Daños Y Perjuicios Expte. N°

1.630, 2004 citado en González Coll 2010).

ESC.5. VIERNES 18 DE JULIO

Se habían unido 800 indígenas, mocovíes y tobas, mujeres y niños entre danzas y prácticas antiguas. Venían de lejos.

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

Sentían más seguridad juntos a sus hermanos de sueños, esperanzas y rabia acumulada.

MELITONA

- *El Aguará está más seguro, estamos juntos, como hermanos de sueños, de esperanzas*

TIO DE MELITONA

-*Y de rabia acumulada.*

Todos se atrincheraron en el Aguará. Allí estaban protegidos por los seres del monte (Solans, 2008, p.93).

ESC. 6. ATRINCHERADOS EN EL AGUARÁ

Había alegría en las tolдерías, porque tenían una fiesta en la noche, esas fiestas en las que estaba prohibido estar sentados.

La gobernación del Chaco diagramaba la acción represiva como una acción de fuera.

El día 18 de julio se había enviado un avión para supervisar el "campamento de los alzados" (La Voz del Chaco, 18/VII/1924 citado en Giordano, 2004, p.136). El aeroplano cumplió su misión: inspeccionó la tolдерía sobre la copa de los árboles (Solans,2008).

ESC.7. LA MASACRE DEL SÁBADO 19 DE JULIO.

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

Día frío, pero soleado, 130 hombres salieron del cuartel de Napalpí bien armados hacia los toldos. Llegaron a unos mil metros de los toldos, donde se desplegaron en guerrillas, en forma de arco. Y esperaron parapetados, listos, sin hacer ruido (Solans, 2008, p99).

Preparados para el acecho. El aeroplano, símbolo del progreso, disparaba su carabina a repetición sobre el campamento indígena roncando siniestramente en el espacio

Las balas tocaron los techos de los toldos, hasta que cayeron los primeros muertos. Familias enteras huían del horror hacia los montes. Los indios caían sin vida, heridos, unos encima de otros con la gritería infernal de asaltantes y asaltados (Solans, 2008, p.100)

Ese 19 de julio de 1924 sangriento, esos hombres blancos, *shagua lapagaic kabemaic*, mataban y mataban.

Melitona corrió hacia el corazón del monte bajo la balacera policial. Aguantó las espinas, los arbustos y cosas más que marcaron su cuerpo como una yerra.

Los policías se reían desde arriba, como diablo y gritaban como lobos. Abrían la boca. Se reían y festejaban cuando caían los niños con miradas desgarradoras, tropezando y estallando contra el suelo.

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

Se reían y festejaban cuando caían las mujeres con muecas de dolor, desgarrados, revolcándose en la tierra, escapándose del barro de sangre, sudor y miseria.

Se reían y festejaban cuando caían los ancianos, con sus brazos abiertos, pidiendo clemencia para su gente.

Los policías a caballo disparaban y los de a pie degollaban con tanta furia que los uniformes reventaban.

ESC. 8. HUYENDO AL MONTE

Corrían hacia el monte con desesperación. Caían y se arrastraban entre cadáveres de familiares, de amigos, entre los truenos de armas, gritos y sollozos.

TIO MELITONA

(Susurra antes de morir)

-Superarás el silencio y el olvido, cuando te encuentres con un *No'uet* (un ser superior), que bajará a guiarte para que cuentes los padecimientos de tu pueblo.

-El silencio es tan importante como esconderse.

Su tío se volvió loco. Pegaba cabezazos a la tierra, a los árboles y corría de un lado para otro, enloqueció cuando regresaba al lugar de la matanza y en el camino vio cómo los cuervos destrozaban los cuerpos de su madre y de su hermano.

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

TIO MELITONA

(Grita)

-Escóndanse, voy a buscar a los demás.

El aeroplano seguía volando siniestramente. La policía se vio segura y avanzó en jauría hacia los toldos, a los aborígenes que estaban con vida se los fusilaba o descuartizaba a hachazos (Solans, 2008, p.100).

La carnicería duró más de tres horas. El aniquilamiento fue cubierto por el humo de las carabinas y el incendio. El silencio evidencia que no quedaba indio vivo.

ESC.9. MADRE E HIJA

Melitona y su madre huyeron hacia el monte. Heridas se arrastraban y abrazaban a la tierra con toda la fuerza y ahí se quedaron, aplastadas como láminas humanas.

MAMÁ MELITONA

*No úet, danos protección para que este dolor nos nutra de
divinidad.*

Nadie las veía; los cuervos ingresaron a picotazos al verde monte. Madre e hija estaban unidas por un finísimo hilo de respiración.

ESC.10. LA DESPEDIDA.

La madre no aguantó y se desangró.

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

MAMÁ MELITONA

(Susurra)

-*Salva tu vida.*

Melitona se salvó.

ESC.11. EL REGRESO DEL MONTE

Melitona se escondió en el monte hasta que se hizo olvido, y con el olvido auestas pudo estar a salvo.

MELITONA

(Susurraba para ella)

El silencio es la salvación; y el olvido es la eternidad.

En el camino entre Quitilipi y Machagai, entre las cosechas mal pagas, entre los días negros en los hornos de carbón, en los cortaderos de ladrillos, entre las espinas y las astillas en el juntado de leñas, en las noches obrajeras, el olvido se le hizo más profundo, tan profundo como el miedo. Y así, mansamente, emprendió el regreso al paraje.

Las cicatrices hacían de su cuerpo un aliento. El silencio, el olvido, el sufrimiento, las penas, todo, todo se aceptaba; pero la sangre estaba en El Aguará. Llegó como un fantasma, como si lo vivido se hubiera vuelto leyenda.

La angustia se había endurecido en las entrañas de Melitona. Su piel empezó a oler distinto. Su color era distinto. Se había acostumbrado a la ronda de los cuervos blancos. La

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

mujer había cambiado y para siempre, se volvió una sobreviviente.

Melitona regresaba del monte y de repente sintió miedo. Escucho pasos de blancos. Corrió y maravillosamente se zambullo en la tierra. En la galería subterránea se topó con las habitantes de la madriguera. Los *shegua lapagaic kabemaic* escaparon de El Aguará, creyeron que era un terremoto.

ESC.8. LA LLEGADA DEL AMOR

Melitona irguió solo su torso y apoyó sus manos para sostenerse. Aguanto la respiración.

Dalmacio Irigoyen llegaba al galope a las tolderías de El Aguara. Irigoyen trabajaba de boyero.

DALMACIO

-Yo vengo del cielo, ahora estoy en la tierra.

ESC.11. CREANDO UNA FAMILIA

Melitona tenía los crímenes en la sangre cuando se casó con Dalmacio Irigoyen. Sus doce hijos heredaron el miedo.

ACTO III: RESPIRANDO CIELO

ESC.1. DESPEDIDA DE DALMACIO

Dalmacio Irigoyen muere en 1985 de un paro cardiorrespiratorio.

ESC. 2. LLEGADA A LA VEJEZ

Melitona envejeció. Movía constantemente sus manos como si estuviera hilando algodón. Acariciaba un trapito azul agradeciendo la única suavidad que conocieron sus agrietados dedos. Se limpiaba con una precisión horaria, a cada rato, sus ojos profundos que se humedecían automáticamente y parecían llorar a cuenta de tanto horror que vio.

ESC.3. CONFESION

Melitona rompió el silencio Se limpiaba con el mismo trapito azul la boca que se abría buscando oxígeno para dibujar palabras después de tanto silencio.

VOZ EN OFF

-Melitona no estaba acostumbrada a usar la memoria. No la uso. La mantuvo quieta, casi agonizante, mucho tiempo...
hasta que se encontró con el No'uet.

MELITONA

- Napalpí. Aquella terrible matanza de algodón.
-Años y años en silencio.
-Años y años de crónicas distorsionadas

VOZ EN OFF

Pero, de a poco, naturalmente, su memoria quiso resucitar en espasmos memoriosos.

MELITONA

Ah sí, se sorprendieron a los indígenas, los masacraron,
sin saber la razón ni la causa

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

Bien temprano llegaron los policías, se asustó toda la gente, cuando llegaron a la costa era una explosión, muchos mocovíes murieron, jóvenes, niños, ancianos.

NO' UET

¿Y los gom también murieron mucho?

MELITONA

Sí, solo que de nuestro pueblo no hubo tanta pérdida. Murieron todas nuestras abuelas, que se van a enfrentar a esas armas de fuego

Iban cayendo las ancianas que estaban cantando
Corrieron los indígenas que estaban dentro del monte

Dos días estuvieron sin comer

Y dos noches, sin nada que comer

Solo agua, había hambre

-Si los cuervos no volaban, era porque estaban comiendo a los muertos

- no los dejaban entrar a los indígenas ni para mirar donde estaban los muertos

No dejaban, estaban custodiados por la policía

¿Quién iba a enterrar a los muertos? Estaban todos a la intemperie

No se nos permitía enterrarlos, los custodiaban la policía.

NO' UET

Napalpí impunidad, Napalpí miedo, Napalpí resignación. La vida siguió dura, durísima, cruel para los aborígenes.

Nunca pareció vida.

Los descendientes de las víctimas dijeron que vivirían un eterno Napalpí.

Un Napalpí actualizado, un Napalpí vigente.

La masacre de todos los días.

ESC. 4. ENFERMEDAD LATENTE

Melitona enfermo, y no le quedaron fuerzas. Las piernas no le respondían. Se enfermaba y se recuperaba contra vientos y mareas. Miraba desconcertada. Ya no tenía las mismas ganas de vivir.

MELITONA

-Hoy ya no nos matan a palos y a balazos.

Estaba quietita, pero sus ojos se abrían y se cerraban con armonía. Había cumplido.

ESC. 5. MUERE LA VIDA Y NACE LA ETERNIDAD

El jueves 13 de noviembre de 2008 murió con 107 años. Sus restos descansan en el cementerio aborigen, Lote 40, en Aguará.

EPÍLIGO

No se resume la vida en un relato, en un escrito ni en una obra, pero sí se puede reflejar su espíritu y su lugar en la historia.

GUIÓN AUDIOVISUAL

ESC.1. INT. DELANTE DE OBRAS. DIA

Oscar Zalazar y Sabino Irigoyen tocan con la guitarra la canción de Melitona. Gabriela llega, observa las pinturas de Melitona y mientras escucha la canción comienza imaginar.

ESC.2. EXT. MONTE. DIA

Gabriela camina de espalda hacia el monte (descalza con vestido blanco) mientras lleva en las manos una caja. Se acomoda en el suelo, abre la caja, toma el libro *Crímenes en sangre* de Jorge Pedro Solans, lo abre y saca de él una fotografía, lo observa y continúa sacando de la caja recortes de diarios y fotografías sobre Melitona y su familia. Observa detenidamente y comienza a acomodarlas. Se toma de la cabeza, mira al horizonte.

ESC.3. EXT.MONTE. DIA

Aparece una Melitona bajando entre los árboles mientras va moviéndose al ritmo de una danza corporal hasta llegar a la tierra y comienza a acariciarla con su cuerpo

ESC.4. EXT. MONTE. ATARDECER

Melitona comienza a bailar sus danzas ancestrales

ESC.5. EXT.MONTE. DIA

Melitona comienza su iniciación femenina. Melitona aparece sobre ella una tela roja, comienza a moverse y descubre el chaleco de iniciación, se lo coloca, se hace un tatuaje en el rostro y toma de la miel. Toma un palo sonajero y comienza a bailar.

ESC.6. ETX. MONTE. DIA

Gabriela escribe en una hoja Nacimiento 1901. Toma fotos históricas del trabajo en las cosechas del algodón y en la reducción de Napalpí.

ESC.7. EXT. MONTE. DIA

Melitona toma un algodón, comienza trabajar en la cosecha. Comienza a bailar.

ESC. 8. EXT. MONTE. DIA

Gabriela toma la fotografía del aeroplano Chaco II y de Fernando Centeno. Escribe en su nombre en el cuaderno.

ESC.9. EXT. MONTE.DIA

Melitona comienza a correr. Cae al suelo, se llena de sangre.

ESC.10. EXT.MONTE. DIA

Gabriela toma la foto de Melitona y Dalmacio y escribe.

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

ESC.11. EXT. MONTE CON AGUA. DIA

Melitona va a la costa del río. Aparece Dalmacio detrás de Melitona en el reflejo del agua. Luego comienzan a bailar juntos. Se despiden.

ESC.12. EXT. MONTE. DIA

Gabriela escribe Melitona

ESC.13. EXT. CASA DE MELITONA. DIA

Melitona Enrique declara sobre los hechos de la masacre de Napalpí y luego enferma.

ESC.14.EXT.MONTE. ATARDECER. DIA

Melitona mueve las manos hilando el algodón mientras toma su trapito azul, hasta que los movimientos se vuelven lentos y su vida se va.

ESC.15. EXT. MONTE. DIA

Gabriela Toma la de las visitas a la familia de Melitona.

ESC.16. EXT. CASA DE MELITONA. DIA

Sabino Irigoyen recuerda a su madre. Muestra la actualidad de su antigua casa.

ESC.17.ET.ATARDECER.DIA

Gabriela se sensibiliza y comienza una danza nostálgica.

GUIÓN TÉCNICO DEL AUDIOVISUAL

ESC.1. INT. DELANTE DE OBRAS. DIA

Plano medio de Gabriela de espaldas mientras observa una pintura de Melitona. Primeros planos de Sabino Irigoyen y Oscar Zalazar.

ESC.2. EXT. MONTE. DIA

Plano general naturaleza. Plano detalle de los pies caminando. Plano medio sentándose. Plano detalle de la caja.

Plano detalle y subjetivo tomando el libro. Plano detalle de los recortes. Plano detalle de las manos. Primerísimo primer plano y plano medio de Gabriela, sube hacia arriba mostrando el cielo (conecta al plano siguiente).

ESC.3. EXT.MONTE. DIA

Plano medio del monte, entra al plano desde arriba los pies de Melitona, las piernas, el torso hasta completar el cuerpo.

Plano medio de Melitona, en el piso moviéndose.

ESC.4. EXT. MONTE. ATARDECER

Plano subjetivo de los pies. Plano medio de las piernas bailando en círculo. Plano detalle de las manos sosteniendo las maracas. Plano general y distintas acciones para superponer.

ESC.5. EXT.MONTE. DIA

La cámara va descubriendo el cuerpo de Melitona acostada sobre la tela roja con un plano secuencia. Plano medio de Melitona levantándose. Plano detalles moviendo la tela roja y descubriendo el chaleco. Plano detalle colocándose el chaleco. Plano detalle tatuándose la cara. Plano detalle tomando la miel. Plano detalle tomando el palo sonajero. Planos detalles cuando comienza a bailar. Mismo plano y distintos movimientos para superponer en distintos lugares del cuadro.

ESC.6. ETX. MONTE. DIA

Plano detalle subjetivo tomando la nota.

ESC.7. EXT. MONTE. DIA

Paneo algodón. Plano detalle de Melitona toma un algodón, comienza trabajar en la cosecha. Plano medio mientras baila.

ESC. 8. EXT. MONTE. DIA

Plano detalle subjetivo de Gabriela tomando la fotografía de Centeno.

ESC. 10. EXT. MONTE. DIA

Plano secuencia de Melitona corriendo. Plano media cuando cae al suelo.

ESC.11. EXT. MONTE CON AGUA. DIA

Plano detalle pies de Melitona. Plano detalle pies de Dalmacio. Plano detalle de sus pies y manos juntos. Plano detalle del abrazo. Plano medio de sus sombras. Plano medio de brazos en el cielo de Melitona y Dalmacio. Plano del cielo y el brazo cayendo.

ESC.12. EXT. MONTE. DIA

Declaración real de Melitona Enrique

ESC.13.EXT.MONTE. ATARDECER. DIA

Plano medio de Melitona en su silla mecedora hamacándose. Mismo plano de silla mecedora vacía hamacándose. Plano detalle de Melitona moviendo las manos.

ESC.14. EXT. MONTE. DIA

Plano medio de Gabriela terminando de extender todos los recortes en el piso. Plano detalle subjetivo de las fotos en visitas a la familia de Melitona.

ESC.15. EXT. CASA DE MELITONA. DIA

Se presentan los videos documentales de las visitas.

ESC.16. EXT. MONTE. ATARDECER

Paneo subjetivo de todas las fotos y recuerdos.

ESC.17. ESC. MONTE. ATARDECER

Planos generales y detalles. Travelling con movimientos de Gabriela. Planos subjetivos.

ANEXO N.º 2: FICHA TÉCNICA DE LA OBRA

Melitona Enrique: Encarnada en el tiempo

FICHA TÉCNICA:

Título: Melitona Enrique Encarnada en el tiempo

Dirección: Gabriela Zalazar

País: Argentina

Año: 2020

Duración: 18 minutos 47 segundos

Género: ensayo audiovisual

Producción: Gabriela Zalazar

Guion: Gabriela Zalazar

Cámaras: María Luz Gotta, Nahara Bouchard & Victoria
Quirós

Reparto: Gabriela Zalazar, Hugo Altamirano, Sabino
Irigoyen, Mario Irigoyen & Oscar Zalazar

Música original: Oscar Zalazar

Edición: Gabriela Zalazar