

ACCAME EN JUJUY
GENEALOGÍA DE UN FORASTERO AUTORREFERENTE
Claudia del Valle Fernández
(Universidad Nacional de Jujuy)

Como suele ocurrir con quienes, antes de ser reconocidos, migran poniendo distancia con su lugar de origen, la cuestión de la territorialidad e identidad literaria de Jorge Accame – radicado en Jujuy, veintiséis años después de ver la luz en el Barrio de Palermo – suele generar una cierta incomodidad a la hora de situar los sustratos desde los que proyecta su poética.

En consecuencia, al intentar organizar una lectura que, principalmente desde su dramaturgia, ayude a comprender el sentido de su producción, comenzamos nuestro abordaje revisando sus circunstancias de vida e intelectuales que anidan en su memoria.

Así encaminados, al explorar sus macro habilidades, encontramos que “A los seis años yo aprendía a leer con historietas de superhéroes y vaqueros con nombres raros que hablaban un castellano distinto al que escuchaba todos los días, lleno de expresiones incomprensibles, cuyo significado tenía que estar preguntando constantemente a mis maestros o mis padres. Ahora que lo pienso, en los textos que más me gustaron siempre hubo algo extraño, algo que me alejaba o que me mantenía distante...” (Accame, 2012: s/p).

Empeño lector que se incrementa cuando, al cumplir diez años, un tío le obsequia “... dos libros de la serie Guillermo, de Richmal Crompton que relatan las aventuras de un niño terrible en un pueblo inglés. Demoré unos meses en decidirme a empezarlo. Sólo sé que cuando lo hice no pude dejarlos nunca. No deseaba hacer otra cosa sino leer. Me peleaba con mis padres porque no quería ir a comer cuando me llamaban, no quería ir a la escuela, no quería dormir. En pocos días me convertí en un sujeto famélico e insomne” (Accame, 2012: s/p). Esta voluntad iniciática se profundiza con las novelas de aventuras de la Colección Robin Hood y con una lectura precoz de *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* de Gabriel García Márquez (Accame, 2010: 2).

Pero esas vivencias fueron impactadas por una desgracia familiar que modifica sustancialmente las relaciones con su padre quien, además de su motivación

perfeccionista, devino en angustiada e intimidante presencia¹. En ese doloroso contexto, se inserta el cambio a un colegio confesional en el que, a los catorce años, comienzan sus escauceos con la poesía y los poemas en prosa.

Tendencia que acentúa en la carrera de letras, con una inolvidable experiencia dada por el “Recuerdo infantil”, de las *Soledades* de Antonio Machado, y con *El prisionero*, coleccionado por Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos*, copresente en su comic dramático *Suriman vuelve...* (2006). Estos textos son acompañados por el *Romancero gitano* de García Lorca y los simbolistas franceses, encabezados por Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, sedimentos a los que aportan, también, los *Sonetos* de William Shakespeare, cuyos poemas dramáticos son semillero de un intertexto paródico en *Hermanos* (2001). No se debe olvidar las *Odas* de John Keats y *Poems* de T. S. Eliot. Fuentes y propósitos sobre los que Accame nos esclarece. “Ingresé a la Facultad de Letras con un solo propósito: hacerme de algunos recursos indispensables para leer y escribir aceptablemente [...] Consideraba a la poesía como la reserva moral de la literatura y me juraba que nunca escribiría otra cosa.” (2012: s/p)

Así como en la etapa final de su licenciatura² vuelven a ser decisivos los líricos griegos, luego de la impregnación del primer año, cuando toma contacto con: “un refrescante poema de Arquíloco [poeta arcaico, del siglo VII] que se reía de los ideales heroicos de la *Iliada* y mostraba una sana marginalidad”. En esa oportunidad le son ineludibles Safo y Anacreonte, cuyos versos se caracterizan tanto por su contenido hedonista, refinado e irónico, como por su brevedad, subjetividad y popularidad. Entre los epigramáticos hay que mencionar a Meleagro (*Guirnaldas*), Simónides de Ceos y Asclepiades de Samos, quienes integran la célebre *Antología Palatina*; fontana de un inspirado intertexto con la novela *Segovia o de la poesía* (2001) y su adaptación teatral (2007).

Mientras que, de la vertiente germana, son perdurables sus contactos con la condición simbólica y hermética de Rainer Maria Rilke (*Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*); la síntesis simbólico expresionista con la que George Trakl (*Cantos de muerte*) señala la disolución del yo por el deshumanizado maquinismo que angustia al mundo compelido a la ruina, la locura, la enfermedad y la muerte. También son importantes la impregnación del inconformismo y las protestas de Hans M.

¹ Nuestro autor trata esta cuestión en la novela *Contrafrente*, sobre cuyo procedimiento autorreferencial volveremos.

² En la que se desempeña como Ayudante de Lengua y Literatura Griega, de Literatura Latina y, por último, de Literatura Alemana.

Enzensberger contra la herencia histórica y la hipocresía que dominó la segunda posguerra, explícita en *Defensa de los lobos*, y el cuestionamiento de las anquilosadas convenciones y convicciones de la burguesía establecida en *Idioma nativo*.

A continuación, toma contacto con un conjunto de poetas notables, entre los cuales Fernando Pessoa lo subyuga con su poética de los heterónimos, a la que adopta como recurso lírico y narrativo, en *Cuatro poetas*, y dramático, en *Segovia o de la poesía*. Además lee el realismo sucio de Charles Bukowski, el neorromanticismo y neosurrealismo de Drummond de Andrade, el ultraísmo de Jorge L. Borges, el realismo crítico e intimista de Juan Gelman, el surrealismo de Alejandra Pizarnik, el vanguardismo surrealista Oliverio Girondo y el realismo sencillo de Fernández Moreno. Mientras que, en narrativa, es ineludible Ernest Hemingway, y el sentido de alienación trabajado por John M. Coetzee.

Y, en el mismo sentido, su presencia en el Seminario sobre los géneros en la literatura folklórica que cursa en la Università degli Studio di Urbino, lo acercan a Giuseppe Ungaretti – a quien dedica el poema *Golja* (flores, en farsi) –, Eugenio Montale y Salvatore Quasimodo, de la corriente hermética. Vivencias que culminan con la ambientación marginal y minimalista de los cuentos de Raymond Carver, padre del realismo sucio.

En 1982 se radica en San Salvador de Jujuy, primero en el barrio Ciudad de Nieva y, poco después, en el paraje Los Molinos. Decisión que entrecruza recuerdos de juventud, cuando, como mochilero, toma contacto con el paisaje y densidad de la cultura andina: “Jujuy es una provincia de doble frontera, hasta hoy más vinculada con Bolivia que con Chile. Es la primera (y última) ciudad grande a donde la inmigración se derrama como una lava, cambiando constantemente el paisaje” (Accame, 2004: 8). Percepción que retoma en otra entrevista, al señalar: “Hay una cultura muy fuerte acá, que no he notado en ningún otro lado del país. En parte lo relaciono con las lecturas de José María Arguedas, que tanto me habían conmovido: lo andino, me parece, es toda una columna vertebral que tiene más o menos los mismos ecos” (Accame, 2017: s/p). Y, en otra parte, dice: “En la provincia de Jujuy sorprende el paisaje, pero sobre todo sorprenden las palabras. Una manera de hablar distintiva. No me refiero sólo a lo que comúnmente llamamos tonada, ni siquiera al vocabulario, sino a las historias y a sus personajes. ¿Cuándo y dónde se forjan esos relatos de nadie y de todos, para empezar a correr como un curso de agua que va tomando forma a través de los años?” (Accame, 2014: s/p).

Entonces, afincado entre los habitantes de este territorio, el citado autor afirma: "... escuché sus palabras: historias de aparecidos, duendes, familiares y salamancas; de violencia o atropellos, como la del hombre que imprimía su marca de ganado en los cuerpos de los peones y de las empleadas; de episodios legendarios; de casos humorísticos" (Accame, 2014: s/p).

Por lo que no extraña que, en paralelo a su acción docente en colegios secundarios, distintas cátedras del Instituto Superior del Profesorado y, desde 1985, como titular de Griego I y II en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, se reactive su vocación por la producción estética. Pero, como casi todos los principiantes, siempre se encontraba "...comenzando de nuevo, manteniendo todos los géneros en el mismo nivel de producción, porque todos me producían el mismo grado de curiosidad. Entonces, acá en Jujuy intenté conocer a algunos directores" (Accame, 2014: s/p).

En esa época, la escena jujeña es objeto de una intensa y valiosa acción de teatro independiente en la que se entrecruzan grupos y directores como Juan Carlos Estopiñán (La Escena), Hernán Suárez (Melpómene), Alfredo Zacarías Pérez (Teatro AHZ), Rubén Lezama (Los Primos), José E. Asfora (CETyC), Hugo R. Quiroga (Nuevo Teatro), Mario Marcel (Teatro de Vanguardia La Esperanza), Damián Tito Guerra del Grupo Jujeño de Teatro (GJT) y la Comedia Estable de Jujuy.

En este contexto, según el autor, la visión "maravillosa de *El organito* de Discépolo" le había encantado, representado por Tito Guerra en la Sala Raúl Galán, en 1982. Esta experiencia estética lo impulsa a contactar al mencionado director teatral, aunque, afirma: "En ese momento él estaba trabajando en *Manta de plumas*. Estaba muy entusiasmado y me contaba que había descubierto mucha afinidad entre la obra *La grulla crepuscular*, de Kinoshita y ciertos aspectos de la cultura coya [pero] yo estaba un poco afuera del grupo, así que no lo seguía demasiado" (Tijman, 2004: 9). Condición que se prolonga hasta que finalmente, en 1984, se incorpora al GJT en calidad de autor. En ese momento encamina su carrera dramática, en la que "Empecé a escribir textos dramáticos con el Grupo [...] Según recuerdo, al principio eran bastante acartonados. Fue un largo proceso de trabajo en el que aprendí la importancia del humor" (Fernández Frade, 1999: 103).

Como ámbito de trabajo el GJT era singular, dado que Tito Guerra en su intento por lograr una expresión netamente jujeña, experimentaba con las formas del "teatro pobre" de Jerzy Grotowski, dramaturgo y teórico que, en su búsqueda de una mayor profundidad comunicativa entre actores y espectadores, se caracteriza tanto por la intensidad de la representación, como por la extrema economía de medios escénicos.

Ideas a las que el director jujeño buscaba integrar con las nociones implicadas en el “teatro salvaje” de Jorge Ricci (1986). Esto es recuperar aquella experiencia (1960/5) dentro del teatro independiente en razón de ingredientes como la naturalidad de la representación, mediante el recurso a las auto percepciones, al habla, los modos del decir y gestualidad, contenidos en las idiosincrasias locales. Condiciones que no sólo marcan un contraste radical con el léxico y recursos materiales del teatro de las grandes ciudades, sino que incluye también el “olvido” y la interpretación propia de las reglas y cánones conocidos; así como por su amateurismo y localismo explícito, que lo hace difícil de situar.

El reconocimiento de Accame por las cualidades de Guerra y el GJT tiene registro como, por caso, en sus comentarios a Gabriela Tijman (2004:9) quien, en una entrevista para *Cuadernos del Picadero*, reconstruye este proceso diciendo: “Tito era, sino la persona más talentosa, uno de los más talentosos que conocí en mi vida. Un intuitivo, un tipo genial, era muy simple. Me acuerdo que uno le presentaba una obra y él enseguida descubría el problema y tomaba todos los atajos para llegar al nudo y solucionarlo”. Luego añade sobre su deuda respecto de los procedimientos y técnicas dramáticas: “Me acuerdo que para esa época había escrito una obra, sobre un cuento folklórico de un pacto con el diablo. Se la mostré, él la leyó y lo único que me dijo fue: *está bien, pero cuando los personajes vayan a comer no pongas que comen palta o lomo con champiñones, eso no hace falta*. Era una sola cosa, pero eso me hizo ver que mi obra estaba plagada de detalles inútiles, cosas que no hacían a la teatralidad” (9). O, como, cuando Delfina Fernández Frade lo entrevista para la Revista *Teatro XXI*, dice: “Empecé a escribir textos dramáticos con el Grupo Jujeño de Teatro. Según recuerdo, al principio eran bastante acartonados. Fue un largo proceso de trabajo en el que aprendí la importancia del humor. Esta gente actuaba de sí misma, se criticaba y se perdonaba a sí misma y se divertía haciéndolo” (1999: 103).

Declaraciones que apreciamos en tanto nos direccionan e informan acerca del contexto de producción del primer Accame. Y a la que, estimamos, le cabe la categoría dramaturgia de grupo – concepto complejo y reciente que señala un auténtico *habitus*, sobre el que cabe reflexionar – y bajo la cual compone, en 1985, *Pajaritos en el balero*. Metodología acerca de la que el propio Accame, en diálogo con Tijman (2004), señala: “... yo asistía bastante a los ensayos, e íbamos viendo qué partes hacían falta en la obra, según la necesidad, de acuerdo con lo que se avanzara. No me acuerdo exactamente de los detalles, pero sí, por ejemplo, de que cuando ya la habíamos dado por terminada –refiriéndose a *Pajaritos*...– y estaban con los últimos

ensayos para largar el estreno, un día se me aparece Tito en casa diciéndome que a la obra le hacía falta algo, que venía muy acelerada, con mucha acción, y que necesitaba como un anticlímax, como una laguna poética en donde detenerse y poder pasar al final. Entonces le hice un monólogo, que entre nosotros lo llamábamos ‘el monólogo de la soledad’, y con eso ya le dimos la puntada final” (9).

De estas prácticas, estimamos, se derivan ciertas disposiciones de su evolución dramática, esto es, sobre su concepción estética, y a ellos se suman, ciertamente que aggiornadas, improntas satíricas y saineteras provenientes del viejo teatro nacional de Florencio Sánchez, del grotesco criollo de Armando Discépolo³ y, de vuelta al GJT, de elementos del realismo mágico desarrollados por el grupo, que le permite enfocar personajes populares y marginales. Estos aprendizajes se complementan con el manejo de procedimientos y técnicas dramáticas, como el de la ironía ingenua y hasta nostálgica, en la constitución del objeto estético, con Bernardo Carey, Roberto Cossa y Mauricio Kartun, con reconocible impronta sobre su segunda poética, a la que nos abocamos.

En su programa, Accame recibe el apoyo del Instituto Nacional del Teatro (INT), en 2003, que le posibilita reescribir *Segovia o de la poesía* no sólo como melodrama policial, sino como una exploración intratextual, autorreferencial y metalingüística redentora⁴. En 2005, la estadía en la residencia para artistas de la MacDowell Colony, New Hampshire, a propósito de una beca se vincula con la redacción de la novela *Forastero* (2008)⁵. Finalmente, relaciona la visita de 2006 a The Yaddo Corporation, en Saratoga Springs New York, con la novela *Gentiles criaturas* (2010).

³ Vínculos que podemos rastrear en *El teatro grotesco*, donde Elena Bossi, mientras explora la influencia del grotesco italiano en Argentina, señala que si bien éste aparece hacia 1921 en ‘Mustafá’ de Armando Discépolo y en Defilippis Novoa, “Los rasgos técnicos de las piezas de Discépolo recuerdan los procedimientos Pirandellianos en la morosidad de la acción, los diálogos extensos y coloquiales, las expresiones reflexivas. Se dan también temas como la lucha entre dos generaciones, el fin de una época y el comienzo de otra, el conflicto entre el individuo y la sociedad que trata de imponerle una marca, lo que se es y lo que se quiere aparentar.” Mientras que “...el teatro grotesco argentino muestra crudamente los fracasos de una clase baja que no puede ascender y alcanzar sus ilusiones. La pérdida de las ilusiones del inmigrante y el duelo del criollo por su progresiva marginación, la oscilación entre la pérdida y la búsqueda de identidad, el choque de estos elementos con la incoherencia del optimismo externo. Los personajes se disfrazan para no desentonar con el ambiente ni evidenciarse en crisis” (1999: 46-7).

⁴ *Segovia...* fue estrenada por Villanueva Cosse en el Teatro Sarmiento del CTCB el 29 de marzo de 2007 y sumó trece puestas.

⁵ Premio Novela de La Nación – Sudamericana, 2008.

Mientras que *Contrafrente*, iniciada en 1991, ve la luz en 2017. En ella, precisamente, leemos: “Adolfo, el hijo, el narrador, va desgranando escenas de las rutinas y lógicas familiares, del deber ser que impone el padre, con exigencias para que el pibe sea uno de los cinco mejores en cada curso, o que vaya a misa, o cumpla horarios. El padre es médico y discute con los maestros sus métodos de enseñanza, [...] y cuando llega a la conclusión de que el colegio no tiene un nivel suficiente lo cambia a regenteado por curas. El padre es un hombre rígido, riguroso, cultor de la perfección, cuyo mundo un día se vio alterado de raíz, para siempre: *Mi hermana Virginia tuvo su primera convulsión epiléptica cuando cumplió el año y dos meses – sitúa el narrador-. A partir de entonces su cuerpo y su mente se hicieron pedazos. Yo tenía siete años*” (Accame, 2017: s/p).

Para finalizar, nuestra aproximación a las condiciones objetivas y subjetivas que lo jalonan hasta su opción de vida por Jujuy, territorio que considera culturalmente fértil para su programa estético⁶ nos permite distinguir a un *primer Accame*, dramaturgo de grupo – objeto de nuestro trabajo de Licenciatura – y un *segundo Accame*, dramaturgo independiente. A partir de esta segmentación avanzamos hacia el análisis dramatólogo – cuerpo de nuestra tesis de Maestría en la unas – que sugiere interpretarlo como explorador del campo autorreferencial e intertextual y un demiurgo de textos metateatrales e intergenéricos. Es decir, un observador atento y silente que, ante los contrastantes extremos de la aventura humana, expresa su escéptica visión del mundo a través de unos personajes configurados como seres presuntuosos pero irrelevantes, carentes pero utópicos, cínicos pero queribles, marginales pero universales a los que localiza como habitantes del borde sociocultural porque es allí donde... *las vidas más intensas están casi siempre en la gente más humilde*⁷.

Bibliografía

Accame, J. (2004) “Una cultura en la frontera” en *Revista Ñ. Suplemento Especial Interior. Jujuy*, 31 de julio, p.8.

----- (2010) *Diario Perfil. Suplemento Cultura*, 20 de julio, p. 2.

----- (2012) “Leer toda la vida” en *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 325, 05 de junio, s/p.

⁶ Que suma, a la fecha, veintiséis cuentos, cinco novelas, trece piezas teatrales y dos antologías poéticas.

⁷ Idea que coronó en su emocionante y reconocida *Venecia*, estrenada en el Teatro del Pueblo por Elena Trittek (1998) y en Broadway por Arthur Laurents (2001).

----- (2014) "Diario de un explorador. El cuento por su autor" en *Página 12*, 01 de febrero, s/p. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-238935-2014-02-01.html>

----- (2017) "Padres e hijos. Entrevista a Jorge Accame, con motivo de la publicación de la novela *Contrafrente*" en *Suplemento Radar Libros, Página 12*, 09 de julio, s/p. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/47478-padres-e-hijos>

Bossi, E. (1999) *El teatro grotesco*, S.S. de Jujuy: UNJu.

Fernández Frade, D. (1999) "Entrevista a Jorge Accame" en *Teatro XXI*, Año V, N° 8, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 103.

Ricci, J. (1986) "Hacia un teatro Salvaje" en *Cuadernos de Extensión Universitaria*, n° 6.

Tijman, G. (2004) "Las vidas más intensas están casi siempre en la gente más humilde. Entrevista a Jorge Accame" en *Cuadernos de Picadero*, n° 2, enero 2004, pp. 8-15.