

Discursos de alteridad en la dramaturgia regional de la posdictadura argentina

Discourses of otherness in the regional drama of post-dictatorship Argentina

Mauricio Tossi

Conicet/Universidad Nacional de Río Negro

(mtossi@unrn.edu.ar)

Resumen: Las secuelas de la última dictadura militar en Argentina se observan en diversos aspectos culturales, entre otros, en la concepción de “alteridad sospechosa” que el régimen instaló en los campos sociales para justificar sus políticas represivas y genocidas. De este modo, con la reapertura democrática, el arte en general y el teatro en particular, asumieron, con responsabilidad estética, la tarea de resignificar aquellos discursos sobre la otredad ominosa legada. Por consiguiente, en el presente artículo abordaremos las respuestas poéticas que la dramaturgia regional ha enunciado como estrategias de resistencia, con el fin de aportar a los nuevos procesos comunitarios e intersubjetivos sobre el pasado reciente. Para indagar en este problema, apelaremos a herramientas hermenéuticas de la literatura comparada y la sociología de la cultura, aplicadas al análisis de las obras teatrales de Alejandro Finzi y Carlos María Alsina, escritas en la Patagonia y el noroeste argentinos, en el periodo 1983-2003.

Palabras clave: discursos de alteridad, memoria social, dramaturgia regional, posdictadura argentina.

Abstract: The negative consequences of the last dictatorship in Argentina can be clearly seen in several cultural aspects, for example, in the conception of “suspicious otherness” which the military regime introduced in social domains in order to justify and endorse its repressive and genocidal practices. Thus, with the return of democracy, art in general and drama in particular, assumed, with aesthetic responsibility, the task of resignifying those discourses on ominous otherness. Therefore, in this article we will address the poetic responses offered by regional drama as resistance strategies, in order to contribute to the new community and intersubjective processes on the recent past. To investigate this problem, we will appeal to hermeneutic tools from comparative drama and sociology of culture, and apply them to the analysis of the plays of Alejandro Finzi and Carlos María Alsina, written in Patagonia and the Argentine Northwest during the 1983-2003 period.

Keywords: discourses on otherness, social memory, regional drama, post-dictatorship Argentina.

Fecha de recepción: 15 de junio de 2015 / Fecha de aceptación: 9 de octubre de 2015



Culturales

Época II - Vol. IV - Núm. 1 / enero-junio de 2016
ISSN 1870-1191

Mauricio Tossi

Argentino. Doctor en letras, máster y licenciado en teatro, egresado de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Estudios posdoctorales en la Universidad Austral de Chile (2010), en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid (2013), y en la Universidad de Alcalá (2011-2015). Sus trabajos de investigación abordan los problemas historiográficos y poéticos del teatro en las regiones noroeste y Patagonia argentinas. Actualmente es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), profesor titular en el Área de Historia del Teatro en la Universidad Nacional de Río Negro, y profesor adjunto en la cátedra historia de las estructuras teatrales, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales artículos sobre las dramaturgias de la segunda mitad del siglo XX; entre las más actuales se encuentran: Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3(1), 91-108 (2015); *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (compilador y estudio preliminar), Argentina: Universidad Nacional de Río Negro (2015); y *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*, Argentina: Dunken (2011).

Introducción y formulación del problema

Los estudios sobre la dramaturgia argentina contemporánea han abordado, entre otros múltiples aspectos estético-políticos, los discursos identitarios en la posdictadura, al reconocer y asumir desafíos poéticos e intelectuales en la escritura de los textos dramáticos. Así, la dramaturgia argentina se convirtió, por un lado, en objeto de análisis privilegiado para indagar en los procesos de construcción de la memoria social o de la superación del horror vivido durante la última dictadura militar (ver Pellettieri, 2001; Zayas de Lima, 2009); y por el otro, operó como espacio escénico-textual para mediatizar complejos interrogantes sociales,¹ al transformarse en una práctica política activa, por ejemplo, evidenciada en la participación del teatro en las actividades desplegadas por las organizaciones de derechos humanos.²

Este progreso en los análisis dramáticos y su función identitaria tuvo, a lo largo de las últimas décadas, un lógico y definido desarrollo en la capital nacional, es decir, en el productivo campo escénico de Buenos Aires. Sin embargo, paralelamente, los estudios teatrales argentinos han expresado un “estado de deuda” respecto de las indagaciones en los heterogéneos “teatro nacionales” (Dubatti, 2011, p. 105); de manera específica, nos referimos a las prácticas artísticas realizadas en los disímiles puntos cardinales no-centralizados o periféricos.

De este modo, continuar con los desarrollos disciplinares en el teatro argentino implica, entre otros requerimientos, comprender los procesos identitarios desde epistemologías que contribuyan con la descentralización del pensamiento sobre el arte escénico, con el propósito de fracturar la homogeneidad condensada en la taxonomía “nacional”. Vale decir, asumir con responsabilidad gnoseológica la heterodoxia de los “teatros argentinos” conlleva a evitar las disyunciones o estereotipos reduccionistas y, de manera consecuente, inscribir nuestras indagaciones en la “complejidad” de los principios de distinción y conjunción (Morin, 1994, p. 110).

¹ En este sentido, las piezas de Eduardo Pavlovsky pueden considerarse un caso paradigmático, pues con obras tales como *Potestad* (1985), se plantea un acercamiento sensible a la figura del expropiador de niños, con el fin de generar un extrañamiento —y su correlativa identificación irónica— sobre la acción siniestra del robo de hijos de desaparecidos. De este modo, se vulnera la reconocida estrategia de la tesis política (reflexión directa y provocadora de una identificación catártica), tal como fue ensayada en el teatro de la década de los sesenta y setenta.

² Una forma de ejercicio político de la dramaturgia fue el ciclo “TeatroXlaidentidad”, organizado por Abuelas de Plaza de Mayo, con el principal objetivo de divulgar, acompañar y fortalecer la búsqueda de sus nietos, es decir, los hijos de detenidos/desaparecidos que nacieron en los centros clandestinos de tortura entre 1976 y 1983. A la fecha, se han realizado decenas de ediciones en diversas ciudades del país, se han editados estos textos e, incluso, algunas piezas han recibido importantes premios o distinciones.

En efecto, las formas del pensamiento binario y esencialista develan asimetrías epistemológicas, pues aquello que no se genera en los espacios de poder legitimado es —por contraste disyuntivo— marginal. Uno de los principales reduccionismos que debemos superar es la reproducción del encuadre centro/periferia en los conocimientos teatrales contemporáneos. Así, los estudios escénicos regionales no serían una “desviación” del centro o una **sinécdoque del pensamiento metropolitano**, sino un “locus de enunciación” específico y descentralizado (Kadir, 2002, p. 50; Mignolo, 2003, pp. 411-14) que intentaría quebrar las dicotomías simplistas mediante su territorialidad geocultural, expresada en las prácticas artísticas objeto de análisis y en sus modalidades cognitivas concomitantes. Adoptar esta perspectiva nos posibilita redefinir los términos región/nación, con cartografías que asimilen sus distinciones pero, al mismo tiempo, afronten sus desigualdades.

En tal sentido, en este artículo proponemos establecer redes poético-intelectuales que impugnen la univocidad y el determinismo de la lógica centro/periferia y que, a su vez, develen estímulos intrarregionales e interregionales³ en las teatralidades marginales. Para avanzar en este objetivo, diagramaremos un mapa escénico que despliegue —como ha afirmado Djelal Kadir (2002, p. 51)— “puntos cardinales” y “mundos ordinales” con jerarquías dislocadas, tomando como casos de estudio las dramaturgias posdictatoriales (1983-2003) de la Patagonia y el noroeste argentinos, en particular, los textos de Alejandro Finzi y Carlos Alsina.

Los discursos de alteridad como objeto de estudio

Para la argumentación del presente ensayo, partimos del siguiente supuesto: los interrogantes identitarios son, *mutatis mutandis*, un estímulo estético-político intrarregional e interregional que opera como fundamento de valor (Dubatti, 2011, p. 133) en la dramaturgia posdictatorial del noroeste y la Patagonia argentinos. En este caso puntual, entendemos por interrogantes identitarios a los discursos sobre determinados universos simbólicos de referencia que operan como matriz para las adscripciones sociales y, desde estas dinámicas plataformas enunciativas, se sos-

³ La teoría de los sistemas teatrales de Osvaldo Pellettieri (1997, pp. 13-21), aplicada hasta la fecha en los escasos estudios sobre los llamados “teatros de provincia”, ha puesto el énfasis en los “estímulos externos” que configuraron los modelos teatrales, por una lógica intelectual propiamente capitalina. En los estudios regionales que proponemos, no negamos esta estrategia para conocer la relación de los fenómenos teatrales locales y su vinculación con lo “universal” o lo centralizado; sin embargo, pensamos en la urgente dislocación de este procedimiento analítico como único modo de comprensión, por ello, el análisis de los estímulos intrarregionales e interregionales no-centrales podría ser una respuesta teórica e ideológica operativa.

tienen marcos de acción intersubjetivos y se elaboran respuestas a las contradicciones culturales (Chein y Kaliman, 2006, p. 51; Del Olmo Pintado, 1994, p. 81). A su vez, en esta concepción incluimos a las conflictivas formas de alteridad expresadas a partir de las distinciones y desigualdades socioeconómicas, demográficas y, fundamentalmente, imaginarias de ambas regiones.

Un modo particular de abordar estos interrogantes sobre la alteridad es, por ejemplo, a través del estudio comparado de las figuraciones de los cuerpos en los textos dramáticos. En efecto, como ha señalado David Le Breton:

El cuerpo aparece en el espejo de lo social como objeto concreto de investidura colectiva, como soporte de las escenificaciones y de las semiotizaciones, como motivo de distanciamiento o de distinción a través de las prácticas y de los discursos que provoca. En este contexto, el cuerpo puede no ser otra cosa que un medio de análisis privilegiado para poner en evidencia rasgos sociales cuya elucidación es de gran relevancia para el sociólogo como, por ejemplo, cuando quiere comprender fenómenos sociales contemporáneos (2002, p. 81).

Desde esta perspectiva teórica, el estudio del cuerpo en las tramas culturales debe superar cualquier dualismo o reduccionismo tradicionalista, esto último, mediante la tarea de definir el significantes cuerpo como “el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace hombre inmerso en la singularidad de su historia personal, en un terreno social y cultural en el que abreva la simbólica de su relación con los demás y con el mundo” (Le Breton, 2002, p. 35).

Las figuraciones del cuerpo en las prácticas estéticas condensan y articulan distintas condiciones histórico-objetivas, así como representaciones imaginarias de la geocultura en la que se construyeron. En suma, el análisis del cuerpo ficcionalizado puede ofrecer importantes claves para comprender la interdiscursividad en la formación de los “otros” significantes, en especial, aquellos que han sido enunciados como un modo de resistencia estética.

A partir de estas premisas, nos preguntamos: ¿Qué respuestas poéticas produjo el teatro de la Patagonia y el noroeste argentinos durante la fase posdictatorial denominada del “olvido jurídico impuesto”,⁴ especialmente respecto del “otro-

⁴ Por permanentes presiones y levantamientos militares, en 1986, el gobierno democrático de Raúl Alfonsín dicta las leyes de Punto Final y, un año más tarde, de Obediencia Debida, que implicaron un modo “legal” de justificar el accionar de los genocidas. Luego, entre 1989 y 1990, el presidente Carlos Menem decreta los indultos a los militares responsables de la dictadura. Con esto, se institucionaliza el olvido e inicia un lento proceso de resistencia, hasta el año 2003, cuando el presidente Néstor Kirchner garantiza, mediante nuevos decretos del Poder Ejecutivo, los juicios a los represores y una renovadora política de Estado sobre los derechos humanos. En consecuencia, entre los años 1986 y

ominoso”, vale decir, aquel discurso de alteridad que operó como matriz para la censura, persecución y desaparición física de personas de distintas fracciones sociales?

El discurso autoritario sobre el otro-ominoso puede, por ejemplo, observarse en los comunicados de prensa que el régimen publicó con asiduidad en el diario *La Gaceta* de la provincia de Tucumán (noroeste argentino), durante los primeros meses del año 1975.⁵ El mencionado anuncio decía:

Atención tucumano. Preste atención si comprueba:

Que en su barrio, pueblo o paraje se radican parejas jóvenes sin hijos o con hijos de corta edad.

Que esas parejas no mantienen relación con el vecindario.

Que no se le conocen familiares.

Que no se sabe a qué se dedican o en qué trabajan.

Porque esas personas pueden estar atentando contra su seguridad, la de su familia y la del país. Su información será valiosa.

Ejército Argentino.

De este modo, la sospecha y el miedo —acciones psicosociales desplegadas para el control y la manipulación— invadieron los tejidos culturales locales, al instaurar una mirada siniestra sobre lo familiar extrañado.⁶ Esta concepción del “otro” —degradado y peligroso “supuestamente” para mí y para los míos— fue, en el contexto de la violencia legitimada, un sujeto sin características definidas, con rasgos tan generales que gran parte de la población formó parte de aquella categorización. No obstante, este discurso de alteridad hizo circular un conjunto de representaciones sociales para el ejercicio de aquella mirada siniestra, tales como: delincuente subversivo, ateo-homosexual, zurdo marxista, loco-terrorista, joven-libertino, “negro de mierda” u obrero vagabundo, entre otras muchas.

A partir de esta asfixiante socialización de los “otros” subalternos, surge nuestro objeto/problema de investigación: ¿Qué figuras de alteridad hallamos en los cuerpos ficcionalizados en la posdictadura regional del periodo 1983-2003? ¿Cómo los

2003, el discurso oficial avala un olvido jurídico sobre los ominosos sucesos del pasado reciente. Tal como lo demostraremos, el arte y la literatura, entre otras múltiples manifestaciones culturales, responden estéticamente a esta imposición jurídica (ver Jelin, 2002, pp. 505-557).

⁵ Para un estudio detallado de esta fase histórica en el noroeste argentino y sus correlativas connotaciones sociopolíticas, se pueden consultar los importantes aportes del investigador Emilio Crenzel (1997).

⁶ El concepto de ominoso o siniestro será definido con detalle en las páginas posteriores.

discursos dramaturgicos del norte y del sur participaron en la formación imaginaria⁷ del nuevo sujeto democrático?

Si bien partimos de una inscripción diacrónica —pues la posdictadura argentina es nuestra plataforma histórica— y de comprender a la obra de arte como un intento de respuesta a interrogantes culturales específicos (Jauss, 1992, pp. 176-89), esto no implica pensar las prácticas dramaturgicas como “reflejos” de particulares hechos políticos, pues, de hacerlo, caeríamos en las simplificaciones del materialismo mecanicista o reproduccionista que diversos autores ya nos han advertido (Jameson, 1989; Williams, 1997). No obstante, el estudio que realizamos nos impide, a su vez, optar por las tendencias “antiesencialistas”, vale decir, aquellas que niegan las relaciones entre lo simbólico y lo material. Entonces, sin la intención de redundar en estas divergencias teleológicas, partimos de la premisa de una dramaturgia que puede o no establecer, que puede o no configurar una correspondencia entre lo simbólico y lo material, entendiendo junto con Alejandro Grimson (2012, p. 22) que tal vínculo de correspondencia entre los fenómenos teatrales estudiados y los sucesos históricos posdictatoriales son posibles pero no obligatorios, esto último, condicionado a aspectos situacionales y casuísticos. Por ende, para aceptar o negar las posibles figuraciones del otro-ominoso en la escena es necesario definir un corpus de textos operativos.

La dramaturgia de Alejandro Finzi y Carlos María Alsina: cuerpos abyectos y alteridades utópicas

Como se sabe, la reapertura democrática argentina permitió el reposicionamiento intelectual y poético de numerosos artistas que, en los años de horror, se vieron fustigados por la autocensura, el exilio u otras formas de represión. A su vez, esta nueva fase histórica se caracterizó por la emergencia de agentes comprometidos con las nuevas condiciones políticas y estéticas de producción, vale decir, los jóvenes creadores de la década de 1980.

En este marco, se gestaron en la Patagonia y en el noroeste argentinos las dramaturgias de Alejandro Finzi y Carlos María Alsina, respectivamente.

⁷ Es oportuno aclarar que, a lo largo de este ensayo, entenderemos por figuraciones imaginarias a “un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadros, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados” (Wunenburger, 2008, p. 15).

La creación teatral de Alejandro Finzi⁸ es, sin lugar a dudas, un claro ejemplo de cómo convertir las tensiones entre memoria e imaginación, o centro y periferia en fuerzas heurísticas obrantes. De este modo, con un rechazo contundente a que su producción literaria sea categorizada con términos tales como “dramaturgia de provincia” o “teatro del interior”, Finzi ha logrado —desde la “distante” Patagonia— mover el centro, esto último, al escribir y estrenar más de treinta textos teatrales con directo impacto internacional, evidenciado, por un lado, en la traducción de sus piezas al inglés, francés, italiano y portugués, por otro, en los reiterados montajes escénicos de dichas obras en salas teatrales del país y del extranjero. Estos notorios niveles de legitimación cultural son alcanzados con propuestas dramáticas que, sin abandonar lo temático regional, permiten redescubrir lo real de otras geografías, tomando como eje los tópicos del imaginario patagónico.

Paralelamente, en el extremo norte del país, hallamos la poética de Carlos María Alsina.⁹

Con plena conciencia de los debates ideológicos que el noroeste argentino debía efectuar en la reapertura democrática, por ejemplo, superar las tradiciones reaccionarias o de ultraderecha profundamente arraigadas en las prácticas culturales de la región, Alsina ha indagado en las formas poéticas del realismo crítico y brechtiano, en la farsa y en las estructuras dramáticas simbolistas para experimentar en los formatos de una escena política local o, incluso, de un teatro de urgencia, como ha sido la escritura de textos dramáticos y puestas en escena contra la candidatura a gobernador —en plena fase democrática del país— del dictador Antonio Domingo Bussi. De este modo, durante los años del “olvido jurídico impuesto” a nivel nacional y, de manera particular, en las inéditas condiciones sociopolíticas de la provincia de Tucumán, originadas en las secuelas de la dictadura que se reabrían

⁸ Alejandro Finzi nació en la ciudad de Buenos Aires en 1951, realizó sus estudios universitarios en letras en la provincia de Córdoba, y en 1984 se radicó en la ciudad de Neuquén. En el año 2004 se doctoró en la Université Laval de Québec. Actualmente, ejerce como profesor titular en literaturas europeas en la Universidad Nacional del Comahue, y es miembro del grupo teatral Río Vivo de Neuquén, ámbito artístico en el que estrenó muchas de sus obras. En el periodo de estudio delimitado, ha escrito: *Viejos hospitales* (1983), *Molino rojo* (1988), *Aguirre, el Marañón o La leyenda de El Dorado* (1989), *Martín Bresler* (1993), *La piel* (1997), *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry* (1999), *Voto y madrugó* (2002), entre otras. Asimismo, por estas producciones ha recibido múltiples premios y distinciones nacionales e internacionales.

⁹ Carlos María Alsina nació en 1958, en la provincia de Tucumán. Es actor, dramaturgo, director y docente teatral. Su carrera artística se ha desarrollado, principalmente, en su ciudad natal y en Italia. Adicionalmente, sus obras han sido representadas en Brasil, Ecuador, España, Suiza y Alemania. En la fase temporal que estudiamos ha escrito las obras: *Limpieza*, *El sueño inmóvil*, *La guerra de la basura*, *El pañuelo*, *El último silencio*, *Por las hendijas del viento*, ¡Ladran Che!, *El pasaje*, entre otras. Ha recibido múltiples distinciones por sus obras, en las que se destaca, en el año 1996, el Premio Teatro Casa de las Américas, Cuba, por su obra *El sueño inmóvil*.

con intensidad durante la década de 1990, Alsina logró crear y sistematizar en términos escénicos una serie de tesis e ideologemas sobre la alteridad que, hasta nuestros días, no han sido puestos en diálogo con otros discursos estéticos zonales.

En efecto, el estado actual de los estudios teatrales regionales (ver Pellettieri, 2005, 2007) muestra que las dramaturgias de la Patagonia y el noroeste argentinos en general, y las poéticas de Finzi y Alsina en particular, no han sido analizadas en su “complejidad” ni desde una visión comparatista, lo que deja a futuro una rica y extensa tarea de investigación para conocer y comprender los mecanismos de construcción escénica de la memoria social de manera interregional.

Para avanzar en este proyecto, pautaremos los siguientes “criterios cualitativos” de selección (Dubatti, 2011, pp. 111-19), los que nos habilitan a construir una cartografía pertinente a nuestros objetivos.

En suma, de la profusa obra de los autores citados, tomaremos como casos para el estudio de los discursos de alteridad: *a*) textos dramáticos que, por su territorialidad diacrónica, respondan a los debates sobre el otro-ominoso en el periodo posdictatorial del “olvido jurídico impuesto”; *b*) textos dramáticos que, por su capacidad de instaurar discursividades productivas en sus respectivos campos intelectuales, propicien un diálogo comparado en un “mapa de irradiación”¹⁰ (el otro-ominoso en el norte y en el sur); y *c*) textos dramáticos que, por sus lógicas de legitimación, problematicen el reduccionismo centro/periferia y su correlativa integración a los esquemas de los teatros nacionales.

Bajo esta consideración, seleccionamos para nuestro análisis las siguientes obras: *Viejos hospitales* (1982-1983) y *Martín Bresler* (1992), de Alejandro Finzi, y *Limpieza* (1985) y *El último silencio* (1996), de Carlos María Alsina.

Asimismo, como hemos indicado, la invariable central de este estudio es el discurso de alteridad sobre el otro-ominoso. Esta elección merece una breve descripción conceptual para evitar confusiones terminológicas.

En primer lugar, entendemos por ominoso a aquella categoría estética definida por Sigmund Freud como una “variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (1988, p. 220). Esta noción ha sido magistralmente estudiada por el filósofo Eugenio Tria, quien complementa la citada noción diciendo:

¹⁰ Según Dubatti, en la metodología del Teatro Comparado, los mapas de irradiación son “secuencias diacrónicas de mapas que registran cortes sincrónicos en la expansión (no lineal) de un objeto irradiado con variantes desde un punto establecido históricamente” (2011, pp. 115-16).

[...] es siniestro¹¹ aquello que habiendo de permanecer secreto, se ha revelado. Se trata, pues, de algo que fue familiar y ha llegado a resultar extraño, inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible (1984, p. 33).

En segundo lugar, pero en correlación directa con esta perspectiva teórico-estética, la alteridad es una forma discursiva que, al igual que lo identitario, promueve la apertura y el dinamismo en acciones y reacciones intersubjetivas, comunitarias e imaginarias. Esta formación discursiva implica una determinada imagen del “otro”, la cual puede ser complementaria o radicalmente distante a la proyectada en el “nosotros” de lo identitario (Chein y Kaliman, 2006, pp. 58-69). En el caso que nos ocupa, el otro-ominoso es un discurso de alteridad —entendido como una narrativa que instaura diferencias (Arfuch, 2005, pp. 24-26)— emitido por los militares/genocidas y por sus cómplices civiles para denostar y reprimir a los sujetos que adscribían a universos simbólicos disímiles a los dictaminados como “fuentes” para una esencialista, cristiana y conservadora, identidad nacional. Así, los distintos “ellos” que actuaban en el campo político-cultural argentino de las décadas de 1960 y 1970 fueron designados, por los efectos homogeneizantes del discurso totalitario y oficialista, como un “otro-inhóspito”; vale decir, como seres “familiares” —por ser miembros de la comunidad—, pero que se han convertido en “extraños”, esto es, una modalidad de lo terrorífico que debería haber permanecido oculta o silenciada y, por no hacerlo, merece ser mutilada o cercenada del cuerpo social.¹²

El otro-ominoso tuvo, en los años dictatoriales, numerosas proyecciones y efectos culturales. Por lo tanto, con la reapertura democrática en el año 1983, las prácticas artístico-literarias asumieron el compromiso de denunciar, de ejercer crítica ideológica y, fundamentalmente, de resignificar estos discursos con el fin de aportar a la formación de intersubjetividades renovadoras. En esta específica lógica simbólica e imaginaria es donde inscribiremos los estudios sobre la dramaturgia

¹¹ A pesar de conocer las divergencias etimológicas que esta categoría teórica contiene, es pertinente aclarar que en este trabajo utilizaremos de manera indistinta los términos “siniestro” u “ominoso”.

¹² Un ejemplo de esta alteridad siniestra ha sido manifestada en múltiples textos y discursos del periodo de facto, por ejemplo, observable en las metáforas “biologistas” que utilizaron los represores para categorizar a los diversos agentes sociales de resistencia, a quienes consideraban el “virus” —y desde allí, su pertenencia a una “célula guerrillera” y amenazante— que afectaba, contaminaba y enfermaba al “cuerpo nacional” (ver Proaño-Gómez, 2002). Por lo tanto, las acciones de censura, tortura y desaparición física eran —desde una óptica ominosa— “terapias” o “remedios” necesarios para devolverle al país la salud arrebatada por aquel virus interno.

de Alsina y Finzi, al reconocer las configuraciones de la alteridad que sus obras proyectaron como estrategias para la resistencia estético-regional.

El otro-siniestro en los cuerpos abyectos

Viejos hospitales y *Limpieza*, los que podríamos llamar “textos inaugurales” en las poéticas de Finzi y Alsina, tienen en común tres aspectos: primero, la sincronía en sus fechas de creación, pues ambas piezas fueron escritas entre 1982 y 1985, es decir, en el periodo bisagra o de transición que va desde el debilitamiento de la dictadura por la inminente decadencia político-económica o los efectos trágicos de la guerra por las Malvinas, hasta la reinstauración de los procesos eleccionarios y la breve fase del entusiasmo social por la llamada “primavera alfonsinista”. Segundo, la emergencia y legitimación inicial o primaria de los autores en el campo teatral argentino, esto último, por las distinciones federales o los reconocimientos internacionales a las piezas teatrales indicadas. El tercer factor común se observa en las unidades temáticas recurrentes y su apertura a innovadores horizontes de sentido locales.

Mediante los textos teatrales indicados, demostraremos un intento de respuesta poética al otro-ominoso, el cual se elaboró a partir de la denuncia, extrañada y estilizada, de los “cuerpos abyectos” que el régimen dictatorial había marginalizado, anulado o eliminado.

Desde el punto de vista estructural (García Barrientos, 2001, pp. 70-79), *Viejos hospitales* y *Limpieza* optan por diferentes estrategias y procedimientos poéticos para el desarrollo de la acción dramática, por lo tanto, comenzaremos esta tarea comparada a través de sus distinciones textuales y ficcionales.

Viejos hospitales o la renegación del horror

La obra se presenta como un extenso monólogo, cuya voz principal es una madre con su pequeño bebé en brazos, quien se encuentra sentada en un banco de una plaza pública frente a un hospital, en plena madrugada, con el fin de obtener el primer turno médico y, de ese modo, lograr que su hijo reciba la urgente atención sanitaria que necesita. Sin embargo, el niño ya ha muerto y la madre no tiene conciencia de su estado. Paralelamente, en aquel desolador espacio público, enmarcado por las últimas horas nocturnas, el despertar de los pájaros o los primeros signos de una urbanidad que comienza su rutinaria y veloz cotidianidad, a pocos metros de la mujer duerme —en otro banco, cubierto de viejos y sucios papeles— un vagabun-

do o linyera, el cual será para la protagonista un permanente núcleo de referencia y de anclaje en lo real circundante.

Así, la obra muestra y desarrolla, en términos dramáticos, una voz-hablante única o dominante (la madre) que rememora, reflexiona o se interroga sobre los silenciamientos impuestos.

Como otras formas del monólogo, este relato plantea múltiples interlocutores con voces latentes, es decir, voces “otras” que poseen fuerza actancial, pero dichos agentes no alcanzan su capacidad de locución en escena. Estos interlocutores latentes están presentes (hijo, linyera) o ausentes (médico, enfermera, amiga, ex esposo) y, por su alternancia en las situaciones de enunciación, la obra obtiene un tempo-ritmo dinámico e intensamente ambiguo en los planos de acción.

En suma, la obra está estructurada mediante un procedimiento invariable y recurrente, al que podríamos denominar “lógica de locución a saltos”, por la presencia de fragmentos discursivos que se superponen unos con otros en función de los giros o pasajes hacia los interlocutores latentes diferenciados. Es pertinente resaltar que esta lógica a saltos en la producción de la voz-hablante central es, como ya indicamos, la matriz del ritmo escénico proyectado en el texto y, a su vez, el recurso mediante el cual se construye un horizonte de sentido no lineal, abierto y con densidad simbólica, que ubica al lector/espectador en una atmósfera de imágenes, palabras y posibles referencias históricas sin contigüidad racional, o sin conexión directa o unívoca entre las fracciones de diálogos.

Esta apertura en los horizontes de sentido, según nuestra lectura de *Viejos hospitales*, puede fundamentarse a partir de otros componentes estructurales del relato.

La pieza no posee divisiones en actos, escenas u otro tipo de secuenciación, pues su autor no ha planteado notaciones dramáticas relevantes a nivel textual, salvo seis sucintas y específicas didascalias para el desarrollo de la acción. Sin embargo, siguiendo las tipologías de los diálogos producidos por la interacción de la voz-hablante en escena, podemos reconocer numerosos “intervalos expresivos” —así definido por el propio Finzi en la acotación inicial de la obra—, los cuales se distinguen por el vínculo comunicacional con los interlocutores latentes y, a su vez, por la yuxtaposición de los tres planos temporales: *a*) el presente, observado en la situación de espera de la madre para ingresar al hospital y la progresiva negación de los signos físicos que dan cuenta del fin trágico de su hijo; *b*) el pasado, expresado en las numerosas experiencias históricas y subjetivas que demuestran la marginalidad o exclusión social de la mujer y del niño, es decir, antecedentes que explican de manera parcial e incompleta la angustiante situación actual de los personajes; y *c*) el futuro, manifestado en las acciones y reacciones de agentes

individuales o institucionales, quienes sólo responden al desesperante estado de la madre con mayor humillación.

Respecto de la dimensión espacial, debemos subrayar una distinción operativa: mientras los grados de temporalidad se muestran imbricados y yuxtapuestos, el espacio dramático en *Viejos hospitales* es único, centralizado y notoriamente referencial, lo que genera un quiebre en la concepción dialéctica de lo cronotópico, es decir, en aquellas relaciones temporo-espaciales que se articulan como significado y significante, o expresión y contenido del relato (García Barrientos, 2001, p. 121). Así, la más importante acotación escénica presente en el texto de Finzi corresponde a la descripción del espacio, y lo hace en los siguientes términos:

La noche se va, un día de verano, en una plaza. Una plaza pobre, de árboles tristes, delante de un viejo hospital.

En una esquina de la plaza hay tres bancos despintados. Sólo uno de ellos está ocupado: a todo lo largo, duerme un linyera. A su lado tiene un par de atados de ropa donde guarda todo cuanto le pertenece. De a ratos, agitado, pareciera que va a despertar pero, no: continúa durmiendo, y vuelve a cubrirse con su manta de hojas de diario.

La madrugada se anuncia cuando a lo lejos se escucha el canto de un gallo.

Entonces llega una mujer. Una mujer que lleva un chico en brazos, bien envuelto, bien abrigado. Llega lentamente, está cansada: ha andado mucho para llegar hasta allí. Elige un banco y se sienta y descansa. Después busca entre sus ropas hasta que encuentra un trapo. Con él va secar de tanto en tanto, la frente del chico.

Con el canto del gallo también llega, imperceptiblemente, el canto de los pájaros (2013, p. 38).

Por la cita antepuesta, podemos inferir que, mientras el tiempo dramático es deconstruido a través de la fragmentación y superposición discursiva de los planos del pasado, presente y futuro, a nivel espacial hallamos una objetivación de componentes corporales, evidenciados en la relación dialéctica que se establece entre el lugar y los cuerpos presentes. Así, la oscuridad desfalleciente y la tristeza de los árboles, circunscriptos en una zona pública pobre, corroída y vetusta, es el ámbito propicio para arraigar a tres cuerpos idénticamente adjetivados por los discursos autoritarios.

En efecto, la madre, el hijo y el mendigo complementan —con el desasosiego de sus corporalidades— la decadencia y marginalidad del espacio, cuya principal visión en perspectiva —desde aquella esquina de la plaza detallada en la didascalía— es el “viejo” hospital, también definido por su ocaso, o poblado de gritos, dolores injustos y paredes sin luz.

Este esquema textual y ficcional expone un fallido “trabajo del duelo” (Butler, 2009, p. 47) sobre lo ominoso e inefable, puntualmente, nos referimos a la malograda acción del reconocimiento y aceptación de la muerte de un hijo.

Lo siniestro en *Viejos hospitales* se observa en la imagen de la madre con el cadáver de su bebé en escena, pues ella no logra decodificar ese silencio e inmovilidad perpetuos en los que se ha sumergido su criatura, por el contrario, el torbellino de palabras y diálogos fallidos constituyen un modo de acceder a lo irrepresentable u horroroso de esa situación, pero dicho intento es frustrado a lo largo de la obra. Esta negación —encuadrada en distintos condicionantes históricos y subjetivos— puede entenderse como un procedimiento poético de anagnórisis dilatada y postergada, en tanto la protagonista no puede —según los componentes de la dramaturgia aristotélica tradicional— realizar una *metabolé* o un reconocimiento de su condición funesta. De forma complementaria, este recurso estético-ominoso podría ser leído, siguiendo las herramientas teórico-psicoanalíticas, como una instancia de “renegación” que no permite el ingreso al registro del “duelo”.¹³ Estas condiciones se observan en la postura persistente de la madre ante los evidentes signos de descomposición del cuerpo de su hijo:

Tan dormidito que está. Ni se mueve. Cómo está de dormido, mi chiquito. Como si nada lo fuera a hacer despertar:

—“Sáquele la ropa”.

—“Sí, doctor”.

—“Después de la fiebre tuvo vómitos, doctor”.

Póngase acá, apoyadito, así: va a escuchar mi corazón y se va a dormir. El latido del corazón que le quita la fiebre. La calor ésa que se le sale de la cabecita se le va, como un animal fiero que se va perdiendo entre el pasto y no lo ves más. O se esconde.

Pero ahora ya está mejor. ¿No? Debe haber sido la fiebre, nomás.

Ni se mueve (Finzi, 2013, p. 45).

A su vez, este proyecto de significación se afianza en el desenlace del relato y en sus mediaciones político-historiográficas.

¹³ Es pertinente aclarar que en el psicoanálisis, el término “renegación” alude al reiterativo o perdurable mecanismo psíquico que intenta mantener alejado de la conciencia determinados contenidos, reprimiéndolos a través del no-reconocimiento o negación sistemática. A su vez, recordemos que en la mencionada disciplina, el “duelo” es la reelaboración subjetivo-simbólica de una pérdida, al asumir la transformación del yo producto de la ausencia; esto último se diferencia de la “melancolía”, en tanto dicho estado implica un estancamiento del yo en el objeto perdido.

La pieza cierra con la partida de la madre hacia el hospital para que su hijo sea atendido, aunque —en términos de recepción— el lector/espectador ya conoce de forma subyacente el diagnóstico trágico que recibirá de los médicos.

Con la salida escénica de la protagonista, el ejercicio de la acción dramática es continuado por el linyera, quien —por su condición de interlocutor latente—, hasta ese momento, no había establecido una interacción directa con la mujer. De este modo, en ese espacio urbanamente yermo, aturdido e invadido por los cantos de los pájaros, el mendigo recoge el pañuelo con el cual la madre secaba la frente del niño, lo amarra a otros pañuelos idénticos que guarda entre sus bártulos y, con esa urdimbre de dolores acumulados, confecciona una bandera que deja “un lento dibujo en el aire” (Finzi, 2013, p. 54).

Esta última acción dramática es, por las condiciones históricas de su creación y lectura, un evidente dispositivo simbólico que “mediatiza” (Williams, 1997, pp. 119-121) la figura de las reconocidas y valientes Madres de la Plaza de Mayo, quienes también, con sus pañuelos signados por el sufrimiento de la pérdida ominosa de sus hijos, poblaron durante la dictadura militar las paradójales plazas públicas del país como un acto de resistencia, conmemoración y reclamo de justicia.

Limpieza o la repugnancia por el otro-degradado

Limpieza, de Carlos Alsina, fue escrita durante los años de la dictadura militar y, finalmente, logró estrenarse en 1985, en el marco del denominado “Teatro Libre Tucumano”, un ciclo de producciones escénicas locales realizado con el fin de apoyar el reinicio de la democracia y dar testimonio sobre el horror de los años anteriores.¹⁴

En términos de estructura ficcional, la obra se organiza a partir de un hipotexto periodístico: las crónicas publicadas durante el año 1977 en los diarios *La Gaceta* y *La Unión*, en las que se relata la expulsión y abandono de un número indefinido de mendigos, lisiados y enfermos mentales de San Miguel de Tucumán, en una zona desértica de la provincia de Catamarca. Este impune operativo fue gestado por las autoridades de la dictadura militar con el fin de “embellecer”, “desinfectar” y “limpiar” la ciudad.¹⁵ En consecuencia, la obra mediatiza las prácticas y los tópicos ideológicos sobre las formas de represión y castigo a los cuerpos abyectos.

¹⁴ Para un análisis detallado de esta obra y su vinculación con las poéticas generacionales del noroeste argentino, se puede consultar el estudio de Tossi (2012).

¹⁵ Este relato histórico también fue abordado por el escritor Tomás Eloy Martínez en sus crónicas del diario *La Nación* en el año 2004 y, además, ha sido el núcleo central del libro *Los mendigos y el tirano*, de Pablo Calvo (2011).

Por su génesis en referentes historiográficos objetivos, por su voluntad comunicativa y por los principios de verosimilitud planteados en la composición de los personajes, entre otros recursos, *Limpieza* se inscribe en la estética del “realismo reflexivo”, asociado a la variante del llamado “realismo reflexivo híbrido” (Pellettieri, 1997, pp. 114-115), esto es, una forma teatral desarrollada durante los años setenta, en la que sus reglas poéticas se fusionan con procedimientos de la estética brechtiana, absurdista o grotesca. Esta orientación poética es un primer contacto entre *Viejos hospitales* y *Limpieza*, pues ambas piezas asumen la hibridez de recursos estéticos disímiles, con el fin de generar un efecto de extrañamiento sobre la condena dictatorial a los cuerpos degradados y violentados.

De este modo, la obra de Alsina recrea la exclusión y el abandono de Manix, Pacheco, La Muda, Satélite, Julito, Rueditas, Alemana, Plaza, Perón y Vera, los diez mendigos y dementes que son arrojados desde un helicóptero a un monte desolado. Siguiendo la estructura argumental de los textos realistas reflexivos, la acción avanza organizada en un solo acto, aunque con algunos cortes o rupturas elípticas y, a su vez, responde al modelo de comienzo, enlace, desarrollo y desenlace (Pellettieri, 1997). Sin embargo, no hallamos en este esquema ficcional el recurso de la “mirada final” como un artilugio para la ratificación pedagógica de la tesis.

Las dos primeras situaciones, entendidas como comienzo y enlace hacia el desarrollo, contemplan el desconcierto de los personajes ante la desidia y su posterior toma de decisión: caminar sin rumbo hacia a un lugar incierto con el propósito de salvarse. En el desarrollo de esta acción central, los personajes ensayan diversas salidas y/o respuestas ante lo siniestro de la experiencia, hasta su desenlace, en el que la muerte de casi todos los personajes alcanza un sentido categórico.

En estas acciones dramáticas, el énfasis de los rasgos patéticos o triviales de los personajes funcionan como aporías frente al horror de lo vivenciado. Así, paradójicamente, los locos buscan un argumento racional para su destino, y se cuestionan: “¿Qué habremos hecho?”. El *gestus* grotesco de aquellos cuerpos vapulteados —y sus correlativas connotaciones sociales— emerge ante dicho interrogante: por un lado, el culpable del destierro podría ser Julito porque “le ha tocao el culo a una estudiante” (Alsina, 2006, p. 25), o Vera, que se animó a pedirle dinero al gobernador, o La Alemana, que se dedica a criar perros como si fueran sus hijos o, quizás, también por los juegos exhibicionistas de Ruedita, a quien se lo acusa diciendo: “cuando tenís ganas de mear te lo sacás en el mercao y le decís a las viejas: vea qué banana que tengo señora” (p. 25).

Por otro lado, el interrogante citado reproduce un conocido ideograma de la etapa dictatorial, fuente del discurso sobre el otro-ominoso; aludimos a la respues-

ta acomodaticia que ciertos sectores sociales reaccionarios promovieron ante la muerte y la desaparición de personas: “Algo habrán hecho”.

Así como en otras formas poéticas del realismo, *Limpieza* asume una específica predicación sobre el mundo circundante, en este caso, al reflexionar sobre las relaciones de poder y sus modos de reproducir las lógicas del terrorismo. Entonces, los diversos vínculos entre los personajes develan la tradición dictatorial arraigada en los cuerpos mediante reconocibles *habitus*, entendiendo por tales, a los esquemas de acción y percepción que los cuerpos han interiorizado (Bourdieu, 1988, p. 135), un proceso de reproducción cultural en el que lo institucional se hace carne. Por ejemplo, el personaje Pacheco, desde su condición marginal y simétrica respecto de las otras víctimas, asume —a través de la violencia— una posición de fuerza superior y dominio sobre los demás, incluso, hasta el límite de asesinar a Rueditas para exponer su condición de autoridad. En este recurso metafórico radica la tesis realista de la obra, al explicar y comprender las redes generales del terrorismo de Estado y de la desaparición de personas, en particular como mecanismos de complicidad deliberados, en los que se reproducen los vínculos dictador/víctima en múltiples esferas y niveles. De este modo, casi como en la parábola hegeliana del amo y el esclavo, la dialéctica del poder deviene en una síntesis: los personajes de la obra, aunque identificados socialmente entre sí, llegan a matarse unos a otros o, también, a autocondenarse frente a los represores por la imposibilidad de romper ese *habitus* de clase social dominante. Por consiguiente, ante el desenlace trágico y la reflexión sobre lo real, el lector/espectador puede preguntarse: ¿Cómo resignificar estos discursos de alteridad autoritarios, los que se han naturalizado en las formas de socialización?

Al igual que en *Viejos hospitales*, de Finzi, en *Limpieza*, la refutación a los espacios legitimados por el poder y la cultura dominante se expone a través de la impugnación de los ámbitos públicos, en especial, aquellos que forman parte del capital simbólico de la provincia, y gozan de notorio reconocimiento por parte del lector/espectador norteño. Al respecto, se dice:

Perón: ¡¡Muchachos, muchachos!!, el día que yo sea Presidente vamo a hacé una cancha de fulbo en la Plaza Independencia... un arco va a dar espaldas al Bar Colón y el otro a la Catedral. Ahí van a estar los vestuarios, adonde atienden los curas, en esos kioskitos de madera...

Julito: ¡Pará! ¿Y la Casa de Gobierno?

Perón: ¡Ahí va a ser la tribuna oficial con un palco pa' mí, qué mierda! ¿Han visto los naranjales que hay? Bueno, esos van a ser pa' que se trepen los negros.

Manix: ¿Y qué va a hacé con la Estatua de la Libertá?

Perón: La vuá sacá pa' la mierda, si no sirve esa. La podimo llevá a la Terminal de Onibus pa' que sirva panchuques (Alsina, 2006, pp. 44-45).

Desde este puente estético, el texto en estudio despliega una serie de proposiciones tematólogicas que, en función de nuestros objetivos, permiten comprender la resignificación y la denuncia del terrorismo de Estado sobre los cuerpos insoportablemente distintos para dicho régimen totalitario, en especial, a través de la impugación de las territorialidades públicas.

En síntesis, la expulsión de los excluidos de un lugar común y compartido; la “limpieza” del espacio dominado al desechar a los “sujetos-basura” por entorpecer el “orden” del dictador o de sus lógicas institucionalizadas; o, en suma, la repugnancia corporal del otro-degradado como eje de lectura sobre lo ominoso, nos permite bosquejar una construcción semántica específica: la de los cuerpos abyectos.

Así, las obras de Finzi y Alsina que hemos comentado construyen —desde distintos componentes poéticos— similares niveles de semiosis respecto de las políticas corporales ejercidas por los dictadores, particularmente sobre la intolerancia institucionalizada en los cuerpos, o la persecución, tortura y desaparición forzada de los otros-sospechosos. Por consiguiente, las piezas citadas mediatizan estos tópicos socioculturales a través de recursos estéticos que definen a aquellos cuerpos como parte de una nación mutilada, de un territorio violentado e invadido, del que sólo nos queda un grito seco y desgarrador, tal como lo hace el personaje La Muda al final de *Limpieza*, o el insoportable trinar de pájaros que acompañan a la madre de *Viejos hospitales* hasta el inefable reconocimiento de que el hijo ha muerto en sus propios brazos, aniquilado lenta y silenciosamente por la marginalidad de un sistema de poder naturalizado y con poder de reproducción.

El otro-ominoso en las alteridades utópicas

Paralelamente a los contradiscursos sobre el otro-degradado o abyecto, las creaciones de Finzi y Alsina aportan otra concepción de alteridad, la cual opera con igual fuerza de resistencia estético-regional, al irradiar puentes poéticos entre el norte y el sur. Nos referimos a las figuraciones de un “cuerpo utópico”, evidenciadas, por ejemplo, en sus obras *Martín Bresler* (1992) y *El último silencio* (1996).

En sus ensayos sobre el mencionado tema, Michel Foucault (2010, pp. 7-18) define el cuerpo utópico como aquel que establece una tensión con un espacio/tiempo “otro”, es decir, que habilita a dicha carne a trasladarse hacia *topos* alternativos, pues permite que el cuerpo ingrese a un lugar del no-lugar del mundo, convirtien-

do a dicho cuerpo en un territorio imaginario y simbólico que se comunica con lo que el propio filósofo ha denominado “heterotopías”, es decir, formas de un contramundo localizables en el mundo.¹⁶ A partir de esta premisa conceptual, la que en nuestro estudio funcionará como matriz de un específico discurso de alteridad, analizaremos las mencionadas obras teatrales.

Martín Bresler o la reivindicación de una ética rebelde

La historiografía de la Patagonia argentina contiene distintos mitos populares, por ejemplo, los clásicos relatos sobre los rebeldes o justicieros que, en el marco de los conflictivos procesos de “nacionalización” de los extensos territorios de la región durante el siglo XIX, resistieron a las constantes prácticas autoritarias y genocidas sobre los pueblos originarios o sobre todo criollo que no respondiese al sistema político-económico que se intentaba imponer.

En el registro de tales narraciones populares, el caso de Martín Bresler resulta paradigmático, en especial, por la resignificación que este personaje histórico tuvo en el trabajo de la memoria social patagónica durante la posdictadura. De este modo, la obra de Alejandro Finzi —junto con otras bibliografías (ver Rafart, 1994)— participó activamente en la mencionada resemantización.

Martín Bresler nació en Sudáfrica en 1889, pero a los pocos años de vida se radicó con su familia en la zona de San Martín de los Andes, en una hacienda cercana al paso cordillerano de Hua Hum. Con similitud a otros casos históricos y relatos literarios coloniales que develan problemáticas económico-territoriales,¹⁷ Bresler fue acusado de un delito leve por sus vecinos o coterráneos, una acusación que —sin pruebas fehacientes de su culpabilidad— le costó un largo periodo de

¹⁶ Desarrollaremos este concepto en páginas posteriores. No obstante, ya podemos señalar que este eje temático común entre Alsina y Finzi los vincula con otra productiva poética latinoamericana, la que ha alcanzado importantes reconocimientos internacionales; nos referimos a la dramaturgia de Aristides Vargas. Las creaciones de este autor argentino exiliado en Quito desde la década de los setenta, se puede comprender, desde nuestra perspectiva, como otra línea de la investigación posdictatorial interregional y descentralizada, aunque con evidentes diferencias en sus mecanismos de circulación y de legitimación. Para conocer un estudio exhaustivo de la obra de Vargas y su aproximación a las heterotopías, se puede consultar el libro de Villacís Pastor (2012).

¹⁷ Aludimos, por ejemplo, a textos literarios y teatrales tales como *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, en la que una acusación de conciudadanos —en este caso con supuestas fuentes religiosas— encubría un interés económico en la distribución de las tierras locales en el siglo XVII y, a partir de este argumento, se configuró una analogía con la persecución comunista estadounidense. O también, es el caso rioplatense de *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, en el que el protagonista soporta una falsa denuncia de paisanos, motivada en intereses personales y con resultados radicalmente injustos que lo erigieron como signo de rebeldía popular.

cárcel, en la Unidad Penitenciaria número 9 de Neuquén. A pesar de encontrarse pronto a ser liberado, esta arbitraria e injusta detención lo llevó a participar en una fuga de presos, la cual terminó en la reconocida “Matanza de Zainuco” de 1916, siendo él uno de sus pocos sobrevivientes, al cruzar la frontera hacia Chile y, desde allí, viajar a California. Por la condición ilegal de su radicación en Estados Unidos, se enroló en las fuerzas aliadas de la primera guerra mundial, y luego formó parte de las cuadrillas inglesas en Turquía; incluso, logró una medalla de honor por su valor en el campo de batalla. Finalmente, a poco tiempo de caducar su condena en Argentina, decide de manera paradójica regresar a la Patagonia, por lo cual es de nuevo apresado y destinado a un hospicio, lugar en el que permaneció encerrado por más de veinte años, hasta su muerte en 1942.

Este ciclo vital —romántico por su cariz de rebeldía utópica— es recreado por Finzi en su obra teatral a través de un particular esquema literario. El texto teatral se organiza, al igual que *Viejos hospitales*, en un acto único y en un formato que posee aires de familia con el monólogo, sin notaciones dramáticas que indiquen divisiones en escenas o cuadros. No obstante, desde nuestra visión hermenéutica, podemos reconocer aproximadamente dieciocho macrosecuencias, estructuradas de manera acrónica y fragmentaria, las cuales se distinguen por el desarrollo no lineal de los distintos núcleos de la historia de vida antes descrita. Así, hallamos a Martín Bresler como principal voz del relato, encerrado en su celda, invadido por “otros” latentes que construyen una atmósfera onírica, en la que encontramos a un solo interlocutor presente: la araña Solange, un “personaje embrague” para el desarrollo de las principales acciones del protagonista. El animismo del arácnido —un procedimiento con fuente kafkiana y/o simbolista recurrente en la dramaturgia de Finzi¹⁸— y su particular interrelación con el héroe le permiten al autor “extrañar” —nuevamente con bases en las técnicas brechtianas¹⁹— las contradicciones históricas a las que el personaje fue sometido y, desde allí, construir una parábola o alegoría sobre la persecución, y condena a aquellas alteridades subalternas que se oponen a los cánones dominantes.

¹⁸ En sus obras teatrales *Chaneton* (1993), *Benigar* (1986), *Camino de cornisa* (1986) y otras, también encontramos el “animismo” aplicado a insectos u otras entidades.

¹⁹ Es pertinente aclarar que nos referimos al “efecto de extrañamiento” o “efecto de distanciamiento” (*Verfremdung o V-Effekt*), vale decir, el procedimiento escénico y dramático creado por el escritor y director alemán Bertolt Brecht, cuya principal función es hacer de lo familiar algo extraño, o transformar lo naturalizado en el orden social en algo “distante” en el orden escénico, esto último, con el objetivo de intensificar las competencias crítico-reflexivas del lector/espectador. De este modo, este principio rector del teatro brechtiano ha sido, a lo largo del siglo xx, un recurso fundamental para las prácticas políticas del arte dramático en general, con especial énfasis en las tradiciones latinoamericanas.

En consecuencia, por los horizontes de sentido y los mecanismos de recepción que *Martín Bresler* promocionó, puede leerse —al igual que otras obras de Finzi— como un bien simbólico que participó en los debates culturales sobre la formación de un nuevo sujeto democrático; en especial, durante la fase “del olvido jurídico impuesto” funcionó como un activo “vehículos de la memoria” (Jelin, 2002, p. 37) en los procesos comunitarios e intersubjetivos de la Patagonia argentina. La circulación y resemantización de este relato se consolidó con la escritura de la obra de Finzi en 1992 y con la publicación en 1993 del libro *Zainuco. Los precursores de la Patagonia trágica*, de Juan Carlos Chaneton. Luego, se sumaron a esta dinámica interdiscursiva la conmemoración política sobre la “Matanza de Zainuco” en la región y, a su vez, las distintas experimentaciones escénicas sobre esta pieza teatral, la que circuló por talleres escénicos y/o agrupaciones profesionales, por universidades nacionales y centros académicos internacionales, o por instituciones oficiales que avalaron las reediciones del texto. Incluso, en sus montajes locales, con dirección de David Zampini en 1993 y de Carlos Ceppeda en 2008, *Martín Bresler* obtuvo importantes reconocimientos y críticas periodísticas, por ejemplo, evidenciado en sus giras nacionales e internacionales y en la selección para representar a Neuquén en la “Fiesta Nacional del Teatro 2009”. Asimismo, en la declaración de “Personalidad Ilustre” otorgada a Alejandro Finzi por la Honorable Legislatura de la Provincia de Neuquén, según resolución N° D-493/14, esta obra dramática fue mencionada como uno de los aportes fundamentales del autor al patrimonio cultural local.

Así, en la fase de la posdictadura patagónica hallamos la reivindicación de un cuerpo utópico, el que opera como un contradiscurso a los modelos de alteridad autoritarios y reaccionarios. Bajo esta consideración, por su alto grado de legitimación regional, *Martín Bresler* produce —de forma descentralizada o “posperiférica”— una gramática alternativa sobre el otro-ominoso, aquel que los dictadores dejaron con un legado cultural naturalizado. Esta gramática alternativa propone un dispositivo imaginario de resistencia, es decir, una modalidad complementaria de la acción social, expresada en contenidos y figuraciones sobre el “otro-utópico”, con competencias simbólicas y —de especial interés para nuestro estudio— con función poiética, lo que permite elaborar categorías de adscripción y/o marcos de referencia dinámicos. Por ende, siguiendo los aportes de Paul Ricoeur (2006, pp. 201-202), podemos afirmar que las representaciones imaginarias emergentes a partir de esta obra teatral, contribuyeron a la reestructuración de campos de significación, esto último, para dar lugar a “conflictos semánticos” que movilizaron ciertos estamentos del tejido social.

Desde esta perspectiva, el texto que analizamos propone un cuerpo utópico que tensiona o confronta lo historiográfico/real con lo simbólico/fantástico. En efecto, uno de los aspectos que subraya la ficción de Finzi es la ausencia de una lógica racional en las acciones del héroe, quien a pesar de la arbitrariedad e injusticia de un sistema de poder acuciante, logra preservar rasgos identitarios y éticos que desarticulan al discurso autoritario. Así, de manera paradójica, los tópicos racionales (por ejemplo, notificar al personaje central que pronto será liberado y, por ello, no se justifica participar de la fuga carcelaria, o, también, que él no debe regresar a Argentina hasta que su condena proscriba) son argumentos objetivistas emitidos por Solange; vale decir, el único sujeto con racionalidad en el nudo del relato es la araña, el narrador irreal del texto. Además, el lector/espectador nunca accede a los silenciados monólogos interiores de Martín Bresler, por lo cual resulta imposible conocer sus motivaciones o los fundamentos de su acción dramática. Estas dicotomías subjetivas pueden asociarse con las contradicciones del “ego romántico” (Siebers, 1989, pp. 237-252), por la convergencia de irracionalidad, pensamiento libre y convicción de sufrimiento, características que convierten al protagonista en un sujeto amarrado al frenesí de la soledad pero, a su vez, autorreflexivo y comprometido con su propio yo.

No obstante, en el cierre o desenlace de la pieza hallamos una fusión entre Bresler y el arácnido, una “metamorfosis” necesaria, esperanzadora e ideal:

Entre la semipenumbra llega Solange. Se desplaza con enorme lentitud. Por uno solo de sus gestos, apenas un segundo, se podría haber pensado que es el mismo Bresler. Al avanzar muestra sus colgajos deformes y apenas mueve la mandíbula devoradora:

—Se han ido todos y me han dejado sola. [...]

Solange, muy lentamente se dirige donde Bresler había encontrado su lugar secreto. Consigue abrir un hueco, por él entra la luz.

—De a poco, despacio, tan despacio como la paciencia. Un agujero aquí, así va a estar bien. Por si vuelve. Por si vuelve (Finzi, 2013, p. 322).

Por consiguiente, en este caso, el cuerpo utópico suscita —mediante el dispositivo imaginario que la obra propicia— un ejercicio alternativo de la memoria social, al deconstruir figuraciones ominosas “incrustadas” en las lógicas sociales y, a su vez, al reivindicar al “otro-rebelde” históricamente hostigado o aniquilado.

El último silencio o la composición de un no-lugar localizable

Los efectos culturales de los indultos a los genocidas decretados por el presidente Carlos Menem entre 1989 y 1990, así como las candidaturas en la fase democrática del ex dictador Antonio Domingo Bussi en 1991 y 1995, esto último con un amplio apoyo de las fracciones católico-conservadoras del noroeste argentino, entre otros factores sociocontextuales, operaron como específicos estímulos intrarregionales para una macropoética (Dubatti, 2011, p. 134) de la “urgencia”, compuesta por una serie de textos dramáticos escritos por Carlos María Alsina en Tucumán, durante el ciclo 1991-1999.²⁰

En este marco social, signado por la impotencia de distintos sectores de la izquierda norteaña ante los resultados electorales o la radicalización de tópicos autoritarios en las prácticas comunitarias, el mencionado dramaturgo y director teatral propone en su obra *El último silencio* un mundo-otro, distante e infecundo, poblado de sujetos que, en términos generales, han hallado en el olvido la única modalidad de pervivencia.

De este modo, en el citado texto, se expone un tiempo/espacio distópico, caracterizado por el silencio y el desamparo de una comunidad que ha vivido “La Gran Matanza” y, luego de ella, se ha sumergido en el “Largo Silencio” (Alsina, 2006, p. 208). En esa tierra árida y ocre, incapaz de generar vida, se conserva el único árbol existente, considerado por sus habitantes como su principal símbolo de identidad y alteridad. La comunidad cuida el árbol y, paralelamente, espera que La Joven pueda procrear, pues la desolación ha hecho de la vejez un factor común ominoso. En efecto, en aquel pueblo sólo subsiste lo vetusto, y lo hace con el miedo de indagar en su historia, en tanto “el pasado es el futuro ya vivido” (p. 204).

La pieza de Alsina propone, al igual que las comentadas obras de Finzi, un cronotopo con dislocaciones y superposiciones en los planos cronológicos. Así, esta estructura ficcional confunde el pasado, el presente y el futuro provocando una experiencia estética que remite al procedimiento ominoso del “retorno de lo mismo” (Trías, 1984) o repetición sin diferenciación. La causalidad temporal es fracturada con el objetivo de deconstruir la siguiente trama o secuencia de acción isotópica: El Extranjero llega a la aldea para conocer el árbol/símbolo. Mientras los altos mandos del pueblo desconfían del visitante apátrida por su color de piel,

²⁰ Puntualmente, nos referimos a los textos *El pañuelo*, *Sueño inmóvil* y *La guerra de la basura*. En esta macropoética también incluimos a la obra *El último silencio*, la cual, hasta nuestros días, no ha sido estrenada.

él y La Joven —violando las leyes locales— engendran una hija. Los gobernantes matan al inmigrante. El Loco, principal figuración del otro-sospechoso en el seno de aquella colectividad, decide, al precio de su propia muerte, salvar a La Joven, quien finalmente dará a luz. Con el trascurso de los años, La Niña proscripta regresa al poblado para confrontar con la verdad, pero es asesinada y “desaparecida” por las autoridades en nombre de la paz y de la sangre pura. Este suceso, praxis fundacional de la identidad colectiva hegemónica, es silenciado hasta que El Poeta se responsabiliza de la memoria social, al “hurgar” en los vestigios de aquel silenciamiento o pacto impune. En consecuencia, su postura frente al acto comunitario del olvido le costará al artista el exilio.

A partir de esta isotopía argumental, a la que el lector/espectador sólo accederá luego de reagrupar o ensamblar los fragmentos desarticulados y acrónicos del relato, podemos reconocer procedimientos asociados a la poética simbolista canónica y, nuevamente, a los recursos del realismo épico-brechtiano.

En efecto, la hibridez o fusión de ambas corrientes estéticas se observa, por un lado, en la composición de un mundo autónomo, extracotidiano y distópico, elaborado a partir de una lógica connotativa que apela —por la rectoría simbólica de sus acciones dramáticas— a la opacidad de lo inefable y a una atmósfera ceremonial, así como a la belleza verbal. Por otro lado, a pesar de establecer una causalidad implícita o lógica interna sin supuesta referencialidad histórica —lo que en apariencia sería otro procedimiento de la tradición maeterlinckiana²¹—, por su marco de enunciación y producción escénica e ideológica, la obra se convierte en una alegoría, al resemantizar los recursos de la corriente simbolista en un “efecto de extrañamiento”, con fuerza parabólica respecto de una realidad cercana y verídica para el público del noroeste argentino; de manera puntual nos referimos al olvido político o a la negación deliberada del terrorismo de Estado y de sus lacerantes consecuencias socioculturales.

En este contexto, en el análisis de esta ficción escénica, podríamos establecer una distinción conceptual operativa: si las utopías son —de manera etimológica— emplazamientos de los cuerpos y de los tiempos sin lugares reales,²² pues su función es construir un revés de lo social reconocible, entonces, debemos diferenciarlas de los dispositivos imaginarios que diseñan una aporía espacial “localizable”, con la promoción de corporalidades y temporalidades paradójicas. Estos “espacios otros”

²¹ Aludimos a la poética literaria y teatral del escritor belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), la que funciona como modelo canónico en la apropiación de procedimientos dramaturgicos en Alsina y Finzi.

²² Es pertinente recordar que seguimos la definición de cuerpo propuesta por Le Breton (2002), en la que el tiempo y el espacio son componentes ineludibles.

complementan la visión de las distopías convencionales, a las que aludimos anteriormente siguiendo las típicas intertextualidades literarias y artísticas de los siglos XIX y XX (ver Williams, 2012). Esta alteridad espacial es denominada por Michel Foucault como “heterotopía”. Al respecto, dice:

[...] son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de una cultura, son a la vez representados, impugnados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente distintos de todos los emplazamientos que ellos reflejan y de los que ellos hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías; y creo que entre las utopías y esos emplazamientos absolutamente distintos, esas heterotopías, sin duda habría una suerte de experiencia mixta, intermedia, que sería el espejo (2010, pp. 69-70).

En suma, la pieza que estudiamos —al igual que *Martín Bresler*— plantea una tensión cronotópica, en la que la irracionalidad fantástica le otorga una figura o silueta a la irracionalidad de lo históricamente situado, al habilitar un posible modo de interpretación de lo empírico-contextual. Vale decir, las ficciones de los contraemplazamientos localizables permiten, por su fuerza poética, develar aspectos de lo incomprensible, de aquello familiarmente inhóspito en el singular marco socioenunciativo de esta obra.

Paralelamente, y a pesar del nihilismo o del desasosiego de los personajes-víctimas, *El último silencio* propone, por un lado, una tesis o premisa orgánica en ese contramundo, la que puede leerse en la revelación enunciada por La Joven a su hija:

Tu padre, sin palabras, me ha enseñado que la verdad es el norte del corazón. Y aunque sea dolorosa debes conocerla. Así entenderás por qué vivimos ocultándonos y por qué, cuando llegue el momento en que el amor te arañe por dentro, tienes que cuidarlo como lo único que verdaderamente nos queda (Alsina, 2006, p. 214).

Por otro lado, esta predicación sobre la verdad —descrita como el “norte del corazón”— se complementa con la función social que la obra asigna al artista/intelectual en aquel marco de ocultamiento legalizado. En este sentido, La Joven dice: “Tratarán de que nadie conozca lo que ha pasado. Pero hay un hombre que escarba en el tiempo. Un hombre que todavía sueña. En caso de peligro, búscalo. Él ha entendido”. (Alsina, 2006, p. 212).

Nuevamente, hallamos una denuncia a la naturalización del olvido y del silencio como estrategias culturales en el marco de la posdictadura noroesteña, la cual se

formaliza a través de la composición “localizable” de un cuerpo/espacio utópico, esperanzador y romántico por su confianza filosófica y empírica en la fuerza comunitaria del amor, como así también en la tarea asignada al artista, al que el propio Alsina ha definido como un “arqueólogo del presente” (Tossi, 2004). En efecto, ante la zozobra e impotencia política del ominoso “retorno de lo mismo”, parábola del regreso del dictador en plena democracia, lo escénico irradia un imaginario social operativo que, más allá de las notorias diferencias históricas y geoculturales, construye un diálogo interregional con horizontes de sentido compartidos.

Desde este punto de vista, es oportuno señalar que, si bien los citados autores y sus creaciones teatrales evidencian una confianza estética en las lógicas utopistas para confrontar con variables político-estructurales de la fase 1983-2003, este esquema imaginario no asume posicionamientos clericales, mesiánicos o anárquicos, tal como Jean-Jacques Wunenburger (2008, pp. 60-63) expone en su crítica a esta singular forma imaginaria. Por el contrario, a pesar de sus aires de familia con las postulaciones románticas del artista, o del amor como reconciliación con lo perdido, la potencialidad metafórica de los cuerpos/espacios utópicos expuestos en *Martín Bresler* o en *El último silencio*, no se reduce a esta visión idealista. En estos casos, la utopía es recuperada para causar “conflictos semánticos” en las prácticas discursivas y en los esquemas acción comunitarios que afianzaron o favorecieron la reproducción de tópicos autoritarios.

En conclusión, los contradiscursos de alteridad plasmados en las dramaturgias comentadas aportarían, por su productividad artística, a la reestructuración de las lógicas centro/periferia en los estudios teatrales nacionales, al abolir reduccionismos estériles sobre el pensamiento “provinciano” y al propiciar cartografías con posibles puentes hermenéuticos entre el norte y el sur argentinos, puentes que, a su vez, develan territorialidades poéticas específicas.

Al mismo tiempo, los textos de Alsina y Finzi contribuyen, primero, a conocer y distinguir diversas estrategias poéticas (románticas, realistas, simbolistas, brechtianas, grotescas, etcétera) y, a partir de ellas, dar cuenta de una función intrarregional e interregional de resistencia estética, formulada con el propósito de desarticular el persistente discurso totalitario sobre el otro-ominoso en el periodo posdictatorial. Segundo, demuestran que el teatro regional en la fase “del olvido jurídico impuesto” ha participado de manera activa en el trabajo de la memoria social con artefactos escénicos que, por su impulso imaginario sobre los cuerpos abyectos o las alteridades utópicas, forjaron un espacio de realización, fijación y expansión de vínculos intersubjetivos, con respuestas culturales que permitieron pensar y actuar allí donde el saber racional había enflaquecido o, mejor, donde lo

sinistro había obturado la democratización de los procesos comunitarios sobre el pasado reciente.

Referencias

- Alsina, C. (2006). *Hacia un teatro esencial*. Buenos Aires, Argentina: Inteatro.
- Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad (pp. 21-43). En L. Arfuch (Comp.), *Identidad, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Butler, J. (2009). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Calvo, P. (2011). *Los mendigos y el tirano*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- Chein, D. y Kaliman, R. (2006). *Identidad: propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. San Miguel de Tucumán, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Tucumán.
- Crenzel, E. (1997). Tucumán 1975: la primera fase del Operativo Independencia, un análisis de las reflexiones de su conducción acerca del mismo (pp. 167-183). En I. Antognazzi y Ferre R. (Comps.), *Argentina: raíces históricas del presente*. Rosario, Argentina: Facultad de Humanidades y Artes-Universidad Nacional de Rosario.
- Del Olmo Pintado, M. (1994). Una teoría para el análisis de la identidad cultural. *Arbor*, 147(579), 79-97.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Finzi, A. (2013). *Obra reunida*. Neuquén, Argentina: Doble Zeta/Inteatro.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Freud, S. (1988). *Obras completas, volumen 17*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de un método*. Madrid, España: Síntesis.
- Grimson, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

- Jelin, E. (2005). Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad (pp. 505-557). En J. Soriano (Ed.), *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia 1976-2001*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Kadir, D. (2002). Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada (pp. 43-57). En J. E. Martínez Fernández et al. (Eds.), *Estudios de literatura comparada: norte y sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. León, España: Universidad de León.
- Le Breton, D. (2002). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Mignolo, W. (2003). Los estudios culturales: geopolítica del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales. *Revista Iberoamericana*, 69(203), 401-415.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pellettieri, O. (Director). (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998), volumen V*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pellettieri, O. (Director). (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias, volumen I*. Buenos Aires, Argentina: Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- Pellettieri, O. (Director). (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias, volumen II*. Buenos Aires, Argentina: Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- Proaño-Gómez, L. (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73: teatro e identidad*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Rafart, C. G. (1994). Crimen y castigo en el territorio nacional del Neuquén, 1884-1920. *Estudios Sociales. Revista universitaria semestral*, 4(6), 73-84.
- Ricoeur, P. (2006). *Del texto a la acción*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Siebers, T. (1989). *Lo fantástico romántico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tossi, M. (2004). El teatro como arqueología del presente: entrevista a Carlos Alsina (pp. 29-37). *Cuaderno de Picadero n° 2*. Buenos Aires, Argentina: Inteatro.
- Tossi, M. (2012). Discursos identitarios y reproductividad poética en la dramaturgia del Noroeste Argentino. *Revista Apuntes de Teatro*, 134, 5-27.
- Trías, E. (1984). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Villacís Pastor, S. (2012). *Continentes de la memoria social del siglo XX de Ecuador y América Latina: estudio contrastado y contextualizado de las obras Nuestra Señora de la Nubes y La Razón Blindada*. Quito, Ecuador: Ministerio de Cultura de Ecuador.

- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.
- Williams, R. (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Wunenburger, J. J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Zayas de Lima, P. (2009). *El universo mítico de los argentinos en escena, tomo I y II*. Buenos Aires, Argentina: Inteatro.