



MAURICIO TOSSI

Universidad Argentina de la Empresa-CONICET  
mauriciotossi@gmail.com

## LAS FRONTERAS DONDE LOS DÍAS SE REPITEN. UN ESTUDIO COMPARADO DE LA DRAMATURGIA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

**Fecha de recepción:** 02.10.2020

**Fecha de aceptación:** 17.02.2021

**Resumen:** Los estudios dramáticos argentinos mantienen un persistente dilema teórico e identitario: la homogeneización del llamado *teatro del interior*, es decir, las escrituras y prácticas escénicas producidas en las zonas periféricas. Entendemos a esta representación política e imaginaria como una formación de alteridad que expone una concepción esencialista y homogeneizadora de las prácticas artísticas regionales, al anular sus heterogeneidades y distinciones culturales. Entre otras lecturas, esta formación de otro-interior se observa en las construcciones espaciales de los textos dramáticos. Por consiguiente, en este artículo analizamos y comparamos un particular constructo poético de *frontera* en las dramaturgias contemporáneas de las regiones Patagonia y Noroeste argentinos, caracterizado por una territorialidad histórica en la que las subjetividades del *interior* y sus correspondientes procesos sociales se muestran repetitivos, rígidos e impermeables. Así, las figuras de fronteras diseñadas en estas dramaturgias develan un *locus* poético diferencial que responde a las operaciones esencialistas tradicionales, tal como demostraremos en el estudio de caso formado por las obras *El sueño inmóvil* de Carlos M. Alsina y *Bálsamo* de Maite Aranzábal.

**Palabras clave:** dramaturgia argentina, Patagonia, Noroeste, frontera, otredad

**Title:** The Borders where the Days Repeat. A Comparative Study of Contemporary Argentine Drama

**Abstract:** Argentine drama studies maintain a persistent theoretical and identity dilemma: the homogenization of the so-called *interior theater*, that is, the writing and performing practices produced in peripheral areas. We understand this political and imaginary representation as a formation of otherness that exposes an essentialist and homogenizing conception of regional artistic practices, by annulling their heterogeneities and cultural distinctions. Among other readings, this formation of the other-interior is observed in the spatial constructions of dramatic texts. Therefore, in this article we analyze and compare a particular poetic construct of *border* in contemporary dramaturgies of the Argentine Patagonia and Northwest regions, characterized by a historical territoriality in which the subjectivities of the *interior* and their corresponding social processes are shown repetitive, rigid and waterproof. Thus, the border figures designed in these dramaturgies reveal a differential poetic *locus* that responds to the traditional essentialist operations, as we will demonstrate in the case study formed by the plays *El sueño inmóvil* by Carlos M. Alsina and *Bálsamo* by Maite Aranzábal.

**Keywords:** Argentinian dramaturgy, Patagonia, Northwest, border, otherness

Paralelamente a la reapertura democrática del año 1983, en la que se rehabilitan múltiples disputas de sentidos sociales, numerosos campos artístico-teatrales del país ratifican y desarrollan una misma actitud crítica: la reflexión identitaria y descentrada del teatro argentino, la cual se manifiesta en producciones escénicas que superan los reduccionismos folklóricos, en estudios historiográficos zonales, en compilaciones dramáticas inéditas, en dilemas profesionales sobre la función del artista local, entre otros aspectos que buscaban reconocer y objetivar las concepciones escénicas desde una *conciencia* práctica y discursiva (Giddens 1995: 394) sobre lo territorial. Un factor común que poseen estas divergentes búsquedas de artistas y estudiosos de las provincias argentinas es lo que entendemos como los debates sobre el *otro interior* de la escena nacional; es decir, una discusión sobre la homogenización cultural expresada en el ideograma *teatro del interior* y en sus consecuentes discursos de alteridad, los que son refutados desde los distintos teatros regionales al afianzar sus lineamientos poéticos sobre las otredades silenciadas o periféricas.

En esta apertura y reconocimiento de otredades se inscriben los conflictos sobre la formación de nuevos sujetos democráticos y su configuración en el arte teatral, ya sea a través de la creación dramática de singulares personajes diegéticos<sup>1</sup> (García Barrientos 2001: 155) que impugnan determinados constructos subjetivos esencialistas y estratificantes, ya sea por medio de procedimientos témporo-espaciales que aseveran las diversidades y diferenciaciones geoculturales en oposición a la tradición nacionalista centralizadora, ya sea por otros recursos alternativos que respondan a la heterogeneidad de los procesos teatrales regionalizados.

Por consiguiente, ante los múltiples ejes de análisis que estos posicionamientos, intercambios y disputas han generado en los campos escénicos descentrados, este artículo delimita su indagación a un objeto-problema específico: la composición poética de espacios fronterizos en las dramaturgias contemporáneas de las regiones Patagonia y Noroeste argentinos, y su correlativa disposición crítica hacia la formación de un *otro-interior* unívoco y jerarquizado.

---

<sup>1</sup> A partir de la revitalización teórico-metodológica del enfoque modal propuesta por García Barrientos (2001), las dimensiones de estudio del texto, el tiempo, el espacio y los personajes reconocen tres planos analíticos: lo *diegético* (o lo narrado, argumental o representado), lo *escénico* (lo acontecido a través de los dispositivos representacionales, es decir, lo pragmático del convivio teatral) y, por último, lo *dramático* propiamente dicho, entendido como una categoría de relación entre los otros dos, vale decir, es lo relativo a lo diegético y escénico. Así, un personaje diegético es el “papel” o personaje narrado y, en otro nivel, el personaje escénico es aquel que deviene en el acontecer actoral de un/una actor/actriz en las matrices del convivio, dejando a la noción de personaje dramático como una intrínseca, dinámica y efímera relación poética entre uno y otro.

## LA OTREDAD DE LAS FRONTERAS INTERIORES: UN CONSTRUCTO GEOPOÉTICO E IMAGINARIO

Los procesos de regionalización se definen por la interacción de dinámicas espaciotemporales efectivamente vividas y producidas por determinados sujetos sociales. Desde este punto de vista –procesual e inventivo– la región deviene, según Rogério Haesbaert, en *producto-productora* de redes de cohesión y procesos de diferenciación territoriales, resultantes de sus desigualdades materiales y simbólicas concomitantes (2010: 7-8).

A pesar de su potencialidad teórica, esta noción operativa no condice históricamente con un esquema de país centralista y homogeneizador que aún rige en las cartografías del teatro argentino, es decir, no armoniza con un proyecto de Nación en el que “el centro articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrífugamente hacia él mismo” (Heredia 2007: 160). Este proceso histórico e incompatible con una concepción de región diferencial y relacional es definido por el citado autor como una *operación regionalista* y, lógicamente, anida en ella el ideograma del teatro del interior y el constructo de un otro-interior con bases nacionalistas.

En correlación con estos postulados, Rita Segato propone el concepto de “formaciones nacionales de diversidad” (2002: 249) para denominar a un sistema de clivajes y fracturas propio de la historia del Estado Nacional y de la interrelación entre sus partes internas, produciendo lo que Segato denomina *alteridades históricas*. Al respecto, dice:

Son alteridades históricas aquellas que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales, y cuyas formas de interrelación son idiosincrásicas. Son “otros” resultantes de formas de subjetivación que parten de interacciones a través de fronteras históricas interiores, inicialmente en el mundo colonial y luego en el contexto demarcado por los Estados Nacionales [...] pues lo que llamo aquí alteridad histórica es, más que un conjunto de contenidos estables, una forma de relación, una modalidad peculiar de *ser-para-otro* en el espacio delimitado de la nación donde esas relaciones se dieron, bajo la interpelación de un Estado y articuladas por una estructura de desigualdades propia. (265)

La otredad, entendida como una forma de ser-para-otro generada en las matrices históricas de una territorialidad nacional, con sus múltiples y disímiles procesos de diferenciación y desigualdad aporta a la comprensión de las “subjetividades en relación” (265) que representan las dramaturgias descentradas de nuestro país, al elaborar respuestas poéticas sobre la homogeneización cultural sedimentada.

A partir de estos enfoques conceptuales, nos proponemos focalizar en la dramaturgia de los espacios fronterizos que configuran, de un modo directo o tangencial, distintos aspectos semánticos del otro-interior en las regiones Patagonia y Noroeste argentinos, pues estos lindes reaniman en el marco hermenéutico del teatro las “diferenciaciones” y “estratificaciones” (Briones 2005: 19) asociadas con las alteridades regionales.

Alejandro Grimson se ha ocupado de la frontera y su polisemia, al ahondar en los concurrentes procesos y categorías que la definen, los que pueden incluir a “una línea que

aparece en los mapas, un mojón o un río con entidad material, aquello que distingue sistemas legales y soberanías, el límite entre identificaciones o culturas” (2012: 121). Frente al amplio compendio de tipologías y entidades fronterizas (jurídico-administrativas, económicas, bélicas, etc.) nos interesan los espacios simbólico-imaginarios que constituyen fronteras identitarias<sup>2</sup>, pues en ellas subyacen distinciones operativas entre un nosotros y los otros.

En correlación con estos postulados, Djelal Kadir (2002) ratifica que las representaciones de los espacios –delimitado en su estudio a las literaturas comparadas del norte y sur– conforman puntos cardinales y, a su vez, mundos ordinales dislocantes, pues los códigos geográficos instauran al mismo tiempo sentidos y contrasentidos. Por ende, las dinámicas establecidas entre la oclusión absoluta o las múltiples porosidades de una frontera identitaria rehabilitan un conjunto activo de prácticas simbólicas, en virtud de sus cambiantes funciones subjetivas e históricas. Bien sea con sentidos dominantes o contrasentidos alternos, estos trazados geoculturales inevitablemente demarcan territorios vívidos y jerarquías diferenciales que despiertan múltiples dilemas.

Las dramaturgias argentinas de las regiones *periferizadas* que hemos seleccionado dan cuenta de estos imaginarios fronterizos. Así, el archivo textual del periodo 1983-2008 que hemos confeccionado en el marco de una investigación general sobre las formaciones de otredad en el teatro del interior argentino expone, de manera objetiva, una constante tematología de la frontera, plasmada a través de múltiples figuras y procedimientos poéticos. Desde este punto de vista, algunas producciones dramáticas que comprueban esta lectura comparada son:

a) En la región Noroeste: *La casa querida* de Oscar R. Quiroga, *Sodiaco&Selegna* de Pablo Gigena, *Venecia* y *Cruzar la frontera* de Jorge Accame, *Las llanistas* de Jorge Paolantonio, *El jardín de piedra* de Guillermo Montilla Santillán, *Medio pueblo* de Martín Giner, *Siempre lloverá en algún lugar* de Manuel Maccarini, *El sueño inmóvil* y *El último silencio* de Carlos M. Alsina, *Encallados buques callados* de Mario Costello, entre otras.

b) En la región Patagonia: *Viaje 4144* de Humberto “Coco” Martínez, *Bálsamo* de Maite Aranzábal, *Dibaxu* de Hugo Aristimuño, *Malahuella* de Carol Yordanoff, *Hebras* de Luisa Calcumil, *El campocómico* de José Luis Valenzuela y Javier Santanera, *Ni un paso atrás* de Carolina Sorín, *Pabellón sur* de Eduardo Bonafede, *El piquete* de Alejandro Flynn, *La oscuridad* de Juan Carlos Moisés, *Pasto verde* de Lilí Muñoz, *Barcelona 1922* y *Camino de cornisa* de Alejandro Finzi, entre otras.

En estas fuentes se observan las tensiones poéticas entre dos representaciones de frontera: por un lado, las fronteras “donde los días se repiten”, esto último recuperando un tópico imaginario planteado por el dramaturgo del noroeste argentino Carlos M. Alsina (2006: 116); por otro lado, las fronteras “alquímico-maravillosas”, según las proposiciones del dramaturgo de la Patagonia Alejandro Finzi (Deffis de Calvo 2003: 5), cuya noción remite a las contranarrativas de los límites cercenantes.

<sup>2</sup> Seguimos a Stuart Hall (2003) en su concepto de identidad, entendiéndolo como un proceso de sutura de posiciones subjetivas y representaciones históricas dinámicas.

Si bien ambas configuraciones de frontera se elaboran en campos intelectuales e histórico-políticos radicalmente distintos, podemos leerlas como representaciones geocríticas<sup>3</sup> (Collot 2015: 67) que contribuyen a un posible punto nodal<sup>4</sup> (Tossi 2019) en el estudio comparado de las dramaturgias del norte y sur argentinos.

En estos casos, los polos conceptuales referenciados no ejercen la función de una analogía transportable de un obra sureña a una obra noroesteña o viceversa, ni actúan como una imagen-reflejo que consolidaría una representación “mecanicista” (Williams 1997: 116), por el contrario, asumen la operatividad de una hipótesis heurística que permite explicar y comprender puntos nodales o de tensión entre dos vectores de análisis fronterizos. En el primer eje, los lindes instauran la rigidez de un límite inquebrantable y, por lo tanto, generan sujetos, espacios y tiempos raídos, clausurados o condenados a un ominoso *retorno de lo mismo*. En el segundo eje, los bordes ofrecen un intersticio, poro o agujero, para el filtro e intercambio de bienes simbólicos e identitarios, aunque, como dice Finzi, no por ello menos conflictivos. En este último encuadre se efectúa una transformación maravillosa que contribuiría a la redención de causas históricas.

Por consiguiente, ambas representaciones de lo fronterizo promueven un campo de negociación de sentidos sociales, entre ellos, los debates por la esencialización del otro-interior que habita en esos bordes, concebidos en determinados marcos de enunciación geoculturales que superan las connotaciones folklóricas.

Con el fin de avanzar en estas indagaciones, el estudio de casos a desarrollar se acota en el nodo representado por la acepción de frontera impenetrable e iterativa, evidenciado en las dramaturgias de *El sueño inmóvil* (1995) de Carlos M. Alsina y *Bálsamo* (2004) de Maité Aranzábal. En efecto, tal como demostraremos a continuación, en estas textualidades es factible reconocer encuadres productivos y *loci* histórico-diferenciales que aportan a la lectura comparada e interregional propuesta, observables en un tópico constante y dialógico: “las fronteras donde los días se repiten”<sup>5</sup>. A partir de esta específica representación imaginaria, nos preguntamos: ¿qué figuras del otro-interior se construyen en estas fronterizaciones poético-teatrales? ¿Qué modalidades de “ser-para-otros” se guarecen en estas fronteras oclusivas diseñadas por los discursos escénicos?

---

<sup>3</sup> Para Collot, esta noción remite al estudio analítico de las representaciones literarias del espacio, observables en un texto singular o en una macropoética autoral.

<sup>4</sup> Según Tossi, los *nodos escénico-regionales* conforman una estrategia metodológica para la regionalización de las prácticas teatrales descentradas, en tanto actúan como “campos de fuerzas materiales y poéticas que conectan territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas reticulares, puentes o núcleos de producción comunicantes entre localizaciones fronterizas, estas últimas, independientemente de su contigüidad o proximidad geofísica” (2019: 60).

<sup>5</sup> El análisis del segundo campo representacional de frontera, es decir, el *alquímico-maravilloso*, será objeto de estudio de un trabajo posterior, dado que por razones de extensión no podemos desarrollarlo en este artículo.

## LAS FRONTERAS DONDE LOS DÍAS SE REPITEN: A PROPÓSITO DE *EL SUEÑO INMÓVIL* Y *BÁLSAMO*

Las producciones dramatúrgicas de Alsina y Aranzábal que hemos seleccionado para este estudio de caso forman parte, al igual que los textos del corpus teatral antedicho, de las heterogéneas instancias de fronterización que los campos intelectuales de las zonas norte y sur del país han promovido en las últimas décadas. En este marco, entendemos por fronterización a “las diversas maneras en que los colectivos sociales marcan un *adentro* y un *afuera*, que encuentra un correlato en la diferenciación nosotros/otros” (Briónes y del Cairo 2015: 15).

Desde una perspectiva comparada, *El sueño inmóvil* y *Bálsamo* configuran las mencionadas fronterizaciones a través de constructos poético-trágicos, los que se intertextualizan e hibridizan con otras matrices estéticas, por ejemplo, los aires de familia con los procedimientos de la tragedia simbolista (Doménech 2008) en la obra de Alsina o, en el caso de la pieza de Aranzábal, el acento en los notorios recursos *ominosos* (Trías 1984). Por ende, abordaremos estas especificidades y entrecruzamientos poéticos en ambas textualidades.

En las coordenadas norteñas de este punto nodal, hallamos en 1995 la escritura de *El sueño inmóvil*. En 1996, esta pieza obtiene el Premio Teatro de Casa de las Américas (Cuba) y, en 1997, se realiza su puesta en escena en la ciudad de San Miguel de Tucumán, con la dirección teatral del propio autor, las actuaciones de Juan Tríbulo, Rosita Ávila, Soledad Valenzuela y Fabián Bonilla.

La estructura textual de *El sueño inmóvil* está formada por un acto único, cuya organización ficcional es circular. Desde este punto de vista, la obra puede leerse en función de tres *arcos* o segmentos curvilíneos que ordenan la circularidad de la acción dramática.

El *primer arqueo* inicia con la imagen escénica de un incendio que consume objetos y siluetas humanas. Al diluirse estas figuras de apertura, observamos a dos mujeres, La Vieja y La Joven, higienizando los pisos del interior de una casona construida a principios de siglo xx. Esta edificación antigua denota el esplendor de otro tiempo y, por las referencias deícticas desarrolladas a lo largo del texto, se infiere que está ubicada en medio de un monte, rodeada de los emblemáticos cañaverales de azúcar norteña. Precisamente, la fronterización que apuntamos se representa entre el interior aciago de la residencia y el afuera demarcado por los simbólicos zarzos.

Las labores de limpieza y cuidado de la casa por parte de ambas mujeres se interrumpen por un signo temporal inquietante: la llegada de la primavera y, con ella, el anhelo de recibir al único visitante que puede ingresar a la extraña vivienda: El Marchante. En efecto, cada año, junto con las cálidas renovaciones de septiembre, este hombre es ansiosamente esperado por La Joven, pues él viene del “otro lado” (Alsina 2006: 100) y trae consigo una lluvia nutriente y necesaria para mitigar la aridez permanente, además de sensuales relatos, saberes y objetos valiosos que obtiene en aquel afuera prohibido para las mujeres.

En la interacción de La Joven y La Vieja una tercera fuerza actancial interviene, es un personaje que solo se patentiza por un susurro o un *sotto voce* extraviado. Esta bal-

buceante voz es la figura de El Olvidado, quien, a pesar de su aparente futilidad, posee una decisiva potencia dramática al impactar en los cuerpos, pensamientos y acciones de las convivientes, generando distintas tensiones entre ellas:

- LA VIEJA: (Tapándole los oídos) ¡No escuches!  
 EL OLVIDADO: Una nació en la Casa, a escondidas, una tarde rojiza de verano.  
 LA JOVEN: ¿Por qué no puedo oír?  
 EL OLVIDADO: Es hija de la otra: una criada, que era amante del Alemán.  
 LA VIEJA: No conviene. Es mejor que el Pasado sea una bruma. (104)

Aquella personificación murmurante, incrustada en una pared de la vieja casona, es la alegorización de una memoria pujante. Su voz es la voz de un pasado olvidado que no se conforma con el estatismo de la amnesia comunitaria impuesta. Al no callar, al insistir con un tiempo histórico que supura por efecto de una *memoria herida* (Ricoeur 1999), El Olvidado ejerce con su indocilidad una nueva fronterización, en este caso, internalizada, pues establece un borde o demarcación identitaria entre los sujetos del saber y los sujetos del olvido. Esta frontera interna se evidencia en la otredad del muro que contiene a El Olvidado, el cual instaura además de la división espacial una escisión temporal. Así, las sincronías de las secuencias dramáticas de este primer arqueo condensan, a su vez, una *temporalidad latente* (García Barrientos 2001: 84), leída o experimentada por el lector/espectador como un distanciamiento estético, en el que algo familiar se torna extraño.

La figuración de este susurro sin explicación racional ni fundamento lógico, pero naturalizado en la matriz subjetiva de las mujeres recluidas, inscribe a El Olvidado en la tradición simbolista del *personaje jeroglífico* (Dubatti 2009: 167), esto es, un procedimiento que permite religar o conectar el régimen empírico de experiencia estético-teatral con lo desconocido o imposible, apelando a la oclusión u opacidad sígnica. Esta operatividad jeroglífica trae consigo otra función dramática, familiarizada con dos componentes clave de la tragedia: la *hamartía* (o yerro por falta de conocimiento) y la *anagnórisis* (componente de la *metabolé* aristotélica que contribuye al cambio de fortuna o, en este particular caso, al pasaje de la ignorancia al saber). Por consiguiente, los lectores/espectadores, junto con los personajes, accedemos a determinados saberes, fragmentados y yuxtapuestos en el discurso de aquel fantástico ser que habita en un añejo muro.

Estas curvaturas en la estructura ficcional comienzan a sustanciarse en el *segundo arqueo* dramaturgico, manifestado a partir de la llegada de El Marchante. “¡Pase! Es primavera” (Alsina 2006: 106) dictamina La Vieja y, con esta habilitación actancial, la escena ingresa a un nuevo nivel de intriga y desarrollo.

Motivada por la angustia de un sueño inmovilizador, en la que camina y camina sin avanzar, La Joven interpela a El Marchante ni bien cruza el umbral de ese espacio-otro. Lo interroga por la alteridad escondida detrás de los cañaverales, por el más allá de las montañas e, incluso, lo desafía a hablar del mar como un posible inverosímil. Lo exótico o utópico resguardado en esas fronteras prohibidas es, para la muchacha, una pulsión vital. Al respecto, dice:

- LA JOVEN:           ¿Cómo es El Otro Lado?
- EL MARCHANTE:   ¿No conoces?
- LA JOVEN:           ¿Qué hay?
- EL MARCHANTE:   Unas pocas casas [...]
- LA JOVEN:           Las montañas... ¿Hay algo atrás?
- EL MARCHANTE:   Sí. Poblados [...] Conozco uno, lejano, donde los hombres no duermen y tienen ojos tan gastados que, cuando miran cansan. En otro, la gente no conocía la tristeza, y al darse cuenta, se pusieron tan tristes que olvidaron la alegría.
- LA JOVEN:           ¿Qué otros lugares conoces? (111)

Esta fronterización impugna el mundo interior de La Joven, pues ese Otro Lado confronta con los infranqueables bordes sedimentados por la casona, los que son permanentemente rememorados y ratificados por la voz de El Olvidado.

Junto con la mantención de la casa, las mujeres deben cumplir una única y reiterativa tarea, la que ayuda a demarcar los límites impuestos entre el afuera y el adentro: alimentar y acicalar al Niño Grande, quien yace en una cama, sin habla y sin movilidad. Por los murmullos de El Olvidado, sabemos que ese extraño durmiente es hijo de La Vieja y de El Alemán, el dueño de la vivienda y de la desmantelada fábrica o ingenio contiguo. Precisamente, el desahucio generalizado –del hogar, la empresa y, por ende, del poblado– se produce cuando el propietario abandona el norte argentino para participar de la gran guerra en su país, dejando a La Vieja y a La Joven a cargo del Niño Grande. La promesa de retorno del patrón y, consecuentemente, la continuidad del progreso económico de la aldea, no se cumplen; entonces, los obreros empobrecidos y las encerradas viven en un tiempo pasado inquebrantable, el que obstruye todo presente o futuro posibles.

Los anclajes de este tiempo raído y mutilante se objetivan en otra figura central: el perro demoníaco que devora a los peones rebeldes o insubordinados y, además, controla que las mujeres cumplan con los cuidados asignados al Niño Grande. Ese monstruo fantástico es, de manera específica, quien impide a La Joven cruzar ese opresivo borde.

Las insidiosas y permanentes intervenciones de El Olvidado permiten que El Marchante avance en su anagnórisis, pues le ayudan a comprender por qué regresa una y otra vez, en cada primavera, a esa casa:

- EL OLVIDADO:     ¿No recuerdas nada?
- EL MARCHANTE:   No. Mi cabeza se pierde en fragmentos. Voy viviendo pero parece que ya he pasado lo vivido.
- EL OLVIDADO:     Esa es la condena.
- EL MARCHANTE:   ¿Por qué hay una condena?
- EL OLVIDADO:     Esta tierra está enamorada de la muerte.
- EL MARCHANTE:   ¿Desde cuándo está aquí?
- EL OLVIDADO:     Ya no sé. El tiempo se detuvo un día cuando El Alemán me sentó en este lugar. Desde entonces, todo vuelve a comenzar. (113)



La voz-muro le esclarece a El Marchante la brumosa cronología de los hechos iterativos. Además, le ofrece una solución o corte: para poder fugarse con La Joven y evitar la redundancia de lo mismo, debe matar al perro guardián con el puñal de plata que posee el Niño Grande entre sus manos.

Por consiguiente, el tercer arqueo en la organización circular de la acción expone un desenlace estructural o, también, en términos aristotélicos, es lo que podríamos entender como la fusión de la prótasis con la catástrofe. Ante esta situación, el forastero le dice a La Joven: “Quiero llevarte a la costa, donde el horizonte se abre sin fronteras [...] A un lugar donde ningún día se repita...” (116).

El cumplimiento de esta meta, es decir, el intento de escapar de las fronteras donde los días se repiten es, paradójicamente, la solución que garantiza la continuidad de esos tabiques. Entonces, El Marchante da comienzo al nuevo ciclo ominoso: en un acto fallido, cree haber matado al perro, sin embargo quien aparece ensangrentado en los cañaverales es el Niño Grande, evidenciándose que uno y otro son lo mismo. En lugar de reanimar un sentimiento de libertad, esta acción desencadena en La Joven un *pathos* o una caída en la profunda miseria que podemos asociar con la configuración clásica del héroe trágico. De este modo, la muchacha asesina a El Marchante, animada por esa fuerza erótica e inexplicable que sentía por el Niño Grande y que, por el devenir de la anagnórisis, ya comprende como incestuosa. En el interior de la casona el fuego se despierta y avanza sin límite. En suma, las secuencias escénicas de la apertura se repiten, desde el incendio que devora figuras humanas y objetos, hasta la reiniciación de un nuevo ominoso ciclo, en el que La Joven y La Vieja, cargando baldes con agua limpian los pisos de la vivienda. A través de esta iteración, los lectores/espectadores comprendemos que lo fregado e higienizado es la sangre de El Marchante, de ese otro-externo que en cada primavera “volverá a volver, por amor, hasta el infinito” (119).

Por consiguiente, la citada organización ficcional logra un efecto de sentido sobre las fronterizaciones del otro-interior en el Noroeste Argentino, observable en la estructuración de tres segmentos curvilíneos y dos planos temporales (el tiempo de los sujetos del saber y el tiempo de los sujetos del olvido), con procedimientos poéticos que tienen aires de familia con la tragedia simbolista por su configuración de un mundo otro-autónomo, funesto y sobrenatural, así como por su capacidad de evocar –a través de la “belleza verbal” (Dubatti 2009: 167)– determinadas matrices sagradas o arcaicas que denotan lo incomprensible. En efecto, la alteridad de lo territorializado construye determinadas diferenciaciones y estratificaciones en los modos de ser-para-otro (Segato 2002: 265, Briones 2005: 19).

La comprensión exhaustiva de esta afirmación lleva, necesariamente, a un análisis de las interdiscursividades imaginarias que sostienen esta concepción de otredad. Aludimos a un conjunto de variables que el lector/espectador local reconoce como un patrimonio simbólico propio. Desde este punto de vista, y siguiendo los aportes de la antropología del imaginario de Jean-Jacques Wunenburger, comentaremos dos procedimientos hallados en la literalización de relatos imaginarios: la “reanimación hermenéutica” (2008: 42) –o resemantización de lo hipotextual en nuevos contextos históricos– y la “transfiguración barroca” (43) de mitos nortños que, al ser hibridizados con otras formaciones poéticas, en este caso, la estructura dramática antedicha, promueve una reescritura lúdica

mediante la inversión, parodia o alegorización de los referentes evocados. Para dar cuenta de estos procedimientos, dividiremos las fuentes generadoras en dos ejes descritos por Wunenburger: la dinámica intratextual y los determinantes hipertextuales.

En el nivel del contenido o dimensión intratextual, *El sueño inmóvil* reanima dramáticamente tres relatos<sup>6</sup> (míticos, conceptuales e historiográficos) que han alcanzado una singular resignificación en el campo cultural del Noroeste Argentino. A saber:

a) La emblemática casona en la que se desarrolla la acción remite, de manera tangencial, a la representación que la cultura popular de Tucumán ha realizado del castillo de El Castor. Según la historiadora Beatriz Garrido (2019), en las confluencias de los ríos Salí y Colorado, en los límites de los Departamentos de Simoca y Leales, el suizo-alemán Otto Ruckaeberle se radicó en los primeros años de la década de 1910 y construyó una deslumbrante residencia, edificada –según la tradición oral– con los mejores materiales arquitectónicos europeos. Esta locación ha sido y sigue siendo un polo dinámico de figuraciones imaginarias, asociadas con las leyendas de la *gringa muerta*, la *luz mala* o, también, es foco de alusiones respecto de las lujuriosas bacanales que el forastero realizaba durante su periodo de esplendor, esto último, antes de abandonar para siempre la vivienda y su próspera fábrica, con el fin de participar de la Primera Guerra Mundial. De este modo, la identificable casa y su encuadre histórico-imaginario reactivan las disputas sobre los procesos identitarios nortños en los tiempos fundacionales de la región NOA, inscrito en los permanentes debates sobre las culturas de élite que integraron las matrices productivas de la zona –en particular, la ya indicada industria azucarera con capitales extranjeros– y las culturas proletarias o marginales. Así, en *El sueño inmóvil*, la noción moderna de progreso es sintetizada en la desesperanza por el no retorno de El Alemán al poblado, dejando a las mujeres y a sus obreros bajo el yugo del mítico perro-guardián.

b) Precisamente, la intratextualidad con mayor afinidad popular es la figura del animal, conocido como *El perro familiar*. Numerosas producciones folklórico-musicales, literarias, visuales y escénicas han ejercido –según las nociones de Wunenburger– una *transfiguración barroca* de este relato, reelaborado desde múltiples perspectivas semánticas (cf. Santillán Güemes 2007). En este estudio, por los objetivos delineados, apelamos a sus mitemas característicos, es decir, a la redundancia estructural de constantes que subyacen a las distintas reescrituras. Esta invariabilidad intratextual se confirma en la dramaturgia de *El sueño inmóvil*, dado que –siguiendo los aportes de Valentié (1998: 175-176)– podemos reconocer los siguientes sintagmas: 1) para consolidar y perpetuar su poder territorial y riqueza económica, el propietario de un ingenio azucarero (u otra entidad similar) realiza un pacto con el demonio; 2) el celador del contrato es un perro negro, El Familiar, quien todos los años reclama al dueño un peón como alimento; 3) la presencia ominosa del animal causa parálisis o inmovilidad en sus víctimas; 4) la única forma de vencer a El Familiar es con un puñal de plata y en forma de cruz, esto último entendido como un posible componente regional-popular del “maravilloso cristiano” (Roas 2001: 13). Si bien estos mitemas corresponden a la reanimación hermenéutica realizada por Carlos

<sup>6</sup> El proceso de reanimación hermenéutica planteado en esta obra dialoga con otros relatos míticos, como “La Kacuy” o el “Lobizón”. Sin embargo, por razones de extensión, solo mencionamos los más relevantes en términos de representación imaginaria.

M. Alsina en su texto dramático, la dinámica transformadora de este relato imaginario ha permitido una singular resemantización histórica que, lógicamente, se anuda a la obra teatral que comentamos, esto es, el mito de El Familiar como una respuesta imaginaria a la tortura y desaparición forzada de obreros, peones y sindicalistas que las dictaduras cívico-militares de las décadas de 1960 y 1970 sistematizaron sobre estos otros-interiores. Así, esta estructura mítica emergente en la cultura azucarera del siglo XIX asume, en los años de terrorismo de Estado, una específica transfiguración barroca, expresada en la condensación del semema perro-familiar-empresario-militar-genocida.

c) En correlación con esta resignificación mítica, mencionamos un concepto filosófico que contiene a la otredad poético-fronteriza desplegada por Alsina en su obra: *el eterno retorno de lo mismo*. Esta noción posee una larga y compleja tradición epistémica, en la que se incluyen las interpretaciones estoicas, las aseveraciones nihilistas de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, las categorizaciones estético-ominosas de Sigmund Freud o las lecturas religiosas de Mircea Eliade, entre otras. A diferencia del estudio crítico-teatral planteado por Tríbulo (2003), optamos por establecer entre *El sueño inmóvil* y el eterno retorno de lo mismo una específica familiaridad con las argumentaciones nietzscheanas. En este caso, resaltamos la concepción pesimista que coagula en la idea de una frontera témporo-espacial infranqueable, pues, “siendo el tiempo del mundo infinito y las fuerzas que en él se agitan finitas, al no haber alcanzado el mundo su fin, hay que deducir que todo lo que sucede es sólo una repetición de lo que ya ha sucedido, y volverá a suceder eternamente y de manera igual” (Pérez Mantilla 2000: 5).

En función de estos registros intratextuales, podemos abordar el segundo nivel de análisis propuesto por Wunenburger: los determinantes hipertextuales de las reanimaciones y transfiguraciones imaginarias descritas.

*El sueño inmóvil* es, desde este punto de vista, un teatro de urgencia. Sus componentes morfotemáticos y condiciones de mediación están atravesados por un singular contexto político: el desasosiego social e identitario causado por el retorno del genocida Antonio Domingo Bussi<sup>7</sup> a la gobernación democrática de la Provincia de Tucumán en el año 1995. En efecto, lo que Hernán López Echagüe (1991) ha denominado como la *operación retorno* de Bussi es, en los códigos poéticos del texto de Alsina, una contranarrativa al imaginario de orden, limpieza y celestial prosperidad que el exdictador ofrecía como horizonte político a una ciudadanía cada vez más desilusionada por el fracaso de las fuerzas partidarias convencionales; principalmente, el Partido Justicialista y la Unión Cívica Radical. En una nota del 18 de junio de 1995 publicada en *El periódico*, Bussi afirmaba:

---

<sup>7</sup> En Tucumán, el general A. D. Bussi estuvo a cargo del denominado *Operativo Independencia* desde el mes de diciembre de 1975, esto es, una de las primeras acciones político-sistemáticas del terrorismo de Estado. Asimismo, con la instauración de la última dictadura el 24 de marzo de 1976, sus funciones se extendieron a la gobernación de facto de la provincia hasta el año 1977. Durante sus años de gestión, en Tucumán se registraron más de 400 secuestros ilegales y, en el marco de las investigaciones realizadas por la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) en 1983, se han contabilizado 536 desapariciones forzadas, además de miles de casos vinculados con prácticas represivas y de torturas. Con el retorno de la democracia y la imposibilidad jurídica de juzgar a los dictadores, Bussi forma su propio partido político en Tucumán, llamado *Fuerza Republicana*. De este modo, en un marco de zozobra para múltiples sectores comunitarios, el genocida gana las elecciones democráticas a gobernador el 2 de julio de 1995, con el 46% de los votos.

“si pierdo las elecciones, Tucumán conocerá el infierno”. En función de esta retórica, es factible entender que el discurso teatral analizado opera como una contranarrativa, pues el infierno vaticinado es, por oposición, transfigurado y resemantizado en *El sueño inmóvil*. Al infierno prometido por el genocida, Alsina le responde con una alegorización demoníaca del retorno de lo mismo, capitalizando la densidad simbólica e historiográfica de las fronteras subyugadas por este nuevo perro, El Familiar.

Por consiguiente, esta producción dramática compone una específica fronterización del otro-interior, cuyos bordes y estratificaciones se sostienen en una específica alteridad histórico-regional, alimentada por las disputas de sentido respecto de una memoria social herida (Ricoeur 1999). En otros términos, esta fronterización demarca una tajante división: entre los sujetos promotores de una ética democrática y los sujetos de un olvido estructurante.

En las coordenadas sureñas del punto nodal diseñado, con bases en la dramaturgia de *Bálsamo*, escrita en 2004<sup>8</sup> por la autora, actriz y directora teatral rionegrina Maite Aranzábal, la configuración de las fronteras donde los días se repiten obtiene otro proceso de regionalización del otro-interior, aunque en un claro diálogo poético con las condiciones de mediación y los procedimientos ya descritos en la creación escénica de Carlos M. Alsina.

*Bálsamo* está estructurada en diez secuencias dramáticas, las que responden a una lógica fragmentaria (Sarrazac 2013: 102-103), en tanto no existe una correlación directa y causal entre las unidades de acción, es decir, los trozos o pedazos témporo-espaciales de la trama operan como huellas de una visión totalizadora perdida o disuelta. En este esquema, se afianza la yuxtaposición de distintos planos temporales “patentes y latentes” (García Barrientos 2001: 84), puntualmente: el pasado subjetivo de la protagonista; el pasado histórico de la región Norpatagonia, en particular, las secuelas de las campañas militares denominadas Conquista del desierto<sup>9</sup>; y el tiempo presente obstruido por el agobiante peso imaginario e identitario de los dos anteriores. En consecuencia, la obra de Aranzábal es –al igual que *El sueño inmóvil*– la dramaturgia de una memoria herida. Según la teoría de Paul Ricoeur, esta categorización remite a una determinada fenomenología de la memoria (ya sea individual o colectiva) en la que, por la pervivencia de sus cicatrices y traumatismos, “el pasado se confunde con el presente” (1999: 29). El trabajo de estas memorias implica un vínculo entre la compulsión a la repetición –o estado melancólico– y la resistencia expresada en las conductas de duelo.

Precisamente, en este debate memorístico se inscribe la acción de *Bálsamo*, dado que propone la siniestra convivencia de tres personajes: Verónica García, una museóloga que llega a la ciudad de Fisque Menuco (General Roca, provincia de Río Negro) para ejercer su profesión en una institución local; el General de la Serna; y el Cacique tehuelche Cushamen, ambos sujetos/objetos embalsamados y exhibidos en el museo. Con ellos,

<sup>8</sup> Su estreno teatral se realiza en el Teatro del Pueblo de la ciudad de Buenos Aires, en el año 2007, con dirección y puesta en escena de Ana Alvarado.

<sup>9</sup> Entre 1878 y 1885, se desarrolló en la Patagonia una serie de campañas militares contra los pueblos originarios (mapuche, tehuelche, entre otros), con el fin de afianzar los diseños territoriales de un modelo de Estado nacionalista. Estas acciones implicaron la consolidación estatal de un régimen específico de alteridad histórica fundado en el discurso oficial de la región como desierto o tierra deshabitada y, por ende, se sedimentó la figura de otro-interior desclasado o silenciado de aquella geocultura. Miles de muertes, estigmatizaciones identitarias, exclusiones sociales fueron algunas de sus funestas consecuencias.

la protagonista rememora sus infortunios amorosos y reabre sus heridas al reproducir los mecanismos de un erotismo avasallado que no encuentra un bálsamo eficaz, como así también interpela a los otros por los efectos de sentido, contradicciones y divergencias de la memoria social regional. Por ende, ese ominoso museo, ubicado en esa localidad lejana, fría y desértica, poblada por alteridades históricas fantasmales, opera –según los tópicos actanciales planteados por la ficción– como el perímetro de una frontera donde el dolor cotidiano e histórico se repite.

Para la museóloga, cruzar los límites geográficos trazados entre el norte y el sur implicaba la posibilidad de conjurar sus pérdidas personales y de romper con un círculo de redundancias afectivas. Sin embargo, esa búsqueda confronta con las heridas histórico-regionales sin duelo, lo que la protagonista define como el “derrotero de nuestros antepasados” (Aranzábal 2015: 157), objetivado en los punzantes guarismos sobre la persecución y muerte de los pueblos originarios retratados en los vitrales del museo, en los que se lee: “Coyas 34.340 en 80 comunidades, tobas 32.639 en 76, chiriguano 23.680 en 69, mapuches 21.637 en 282, matacos 21.399 en 123, tehuelches 40 y tehuelches araucanizados... (*Viento.*)” (162).

Así, podemos reconocer tres macrosecuencias dramáticas que dan cuenta de esta fronterización subjetiva: primero, en los cuadros escénicos iniciales Verónica García explora los cuerpos y objetos de las exposiciones, los escaparates y archivos del museo. Es decir, examina los contornos de su encierro, delimitado por la violencia del pterodonte para sobrevivir, la fuerza guarecida en el catálogo de objetos de guerra (boleadoras, hachas), o el estatismo de los pájaros disecados en las vitrinas. Entonces, los bordes hallados son una específica conjugación de muerte y olvido, un inventario que le permite a la protagonista ratificar la imagen poética enunciada en la apertura de la obra: “La rigidez, progresiva. Comienza un día cualquiera y no para. Te vas transformando en una máscara y más tarde, en un objeto. Prosperidad, la muerte...” (157). En este punto, la fronterización oclusiva entre ella y su entorno comienza a materializarse.

Una segunda fase devela la paulatina integración o asimilación de la museóloga al museo, es decir, el objetivo de prosperidad que la empujó hacia ese territorio sureño la convierte en un objeto más de los anaqueles públicos. De este modo, a partir de la escena cuatro, se observa a Verónica García –vestida con la cofia de una novia antigua– jugando a las cartas, comiendo o teniendo sexo con los cuerpos momificados del General de la Serna y el Cacique Cushamen. Su incorporación o mimetización fantástica al mundo de estas otredades históricas evidencia lo inquebrantable e innegociable del linde habitado, dice: “Tranquila, estamos caminando en el Infierno... cómo es que vine a parar acá... cómo es que vengo a parar acá todo el tiempo...” (163).

En la tercera macrosecuencia, la protagonista es directamente fagocitada por el museo-frontera. Aquello de lo que ella huía, se repite en las relaciones con sus nuevos compañeros revividos. En efecto, a partir del cuadro seis y de las acciones dramáticas sucesivas, Verónica García, ahora como un miembro activo de la frontera en la que viven los otros-museificados, asume en ese orden ficcional el rol de una mujer-objeto-trofeo que es disputada por las posiciones patriarcales del Cacique y el General. Por ejemplo, dicen:

ELLA: Un raro vacío. La sensación de estar sola... No viviría ni una semana más aquí...

- GENERAL: Este es un país de hombres. (*Pausa.*) El que haya mujeres en estas reuniones puede ser tabú. (*Le vuelve a poner el collar.*)
- ELLA: Reconozco que este lugar salvó mi vida... Comer algo sin tener que cazarlo antes... (*Lo acaricia. Pausa.*)
- GENERAL: No llevarás una relación seria con ese tipo [el cacique], ¿verdad? (*Pausa larga.*) Sos igual, igual a una lagartija.
- ELLA: Tuve un sueño, alguien me perseguía... Yo iba con los indios y me hería... (165)

En ese país de hombres, en esa frontera-museo donde los días se repiten, el rapto de la mujer por parte del indio tehuelche y la reacción violenta del militar que busca defender lo suyo, ubica a la protagonista en la iterativa representación femenina de la cautiva y/o de la cuartelara del siglo XIX, una figura con reanimación hermenéutica en múltiples disciplinas artísticas y que, en este caso, obtiene un efecto de sentido particular: su cuerpo, ahora degollado, será patrimonio de los hombres y también de la institucionalidad histórica, pues su cabeza se integra a ese “tiempo acumulado detrás de los vidrios...” (167).

Una pira intencionalmente diseñada con los objetos inflamables del museo es la última acción de Verónica García, entonces, al igual que en el texto dramático de Alsina, un fuego que consume a los vivos y muertos actúa como un punto bisagra en el devenir de lo reiterativo.

En esta abierta y dúctil estructura ficcional reconocemos los mecanismos dramaturgicos de una fronterización sobre los otros-interiores de la región Patagonia, objetivados en la espacialidad compacta e impermeable de este singular museo comunitario. Por consiguiente, en esta obra, el museo es un ámbito subjetivado que devela una doble lectura, por un lado, es un lugar de conmemoración y de afianzamiento de una “tradición selectiva” (Williams 1997: 137), pues la autora convierte en “museables” a componentes dilemáticos de la historiografía patagónica, al resignificar las luchas de los pueblos originarios como fragmentos de los olvidos socio-jurídicos vigentes.

Por otro lado, el museo es un ámbito estratégico para teatralizar una lógica siniestra, dado que permite la metaficción de lo aciago contenido en lo cercano o familiar. Tal como indicamos en el análisis de *El sueño inmóvil*, los procesos de fronterización de los otros-interiores se configuran mediante componentes poético-trágicos. En el caso de *Bálsamo*, se refuerzan sus aires de familia con procedimientos ominosos, esto es:

es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, 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. (Trías 1984: 33)

Entonces, siguiendo los aportes teórico-estéticos que el filósofo Eugenio Trías establece a partir de la categorización freudiana, podemos reconocer las “transfiguraciones barrocas” (Wunenburger 2008: 43) de lo fronterizo que Aranzábal representa en esta pieza, según sus claves siniestras.

Uno de los temas que constituyen el inventario ominoso descrito por Freud y revistado de manera exhaustiva por Trías es la aparición de un sujeto agorero que, básicamente, desencadena el proceso reconocible sobre aquello que debía mantenerse oculto. En efecto, la museóloga –así como El Marchante en *El sueño inmóvil*– actúa como una agorera, dado que su intromisión en el impercedero orden institucional del museo despierta a lo inhóspito familiar: los cuerpos embalsamados del cacique y el general. Además, la integración o “sutura identitaria” (Hall 2003: 20) de Verónica García a esa espacialidad no se efectúa – como ya demostramos– por diferenciación o distinción con lo instituido, por el contrario, se observa un proceso de mimetización radical entre ella y los momificados, provocando otro *gestus* siniestro: los sujetos “similares” o “los dobles” (Trías 1984: 34), aquí observables en las identidades fantasmales como un modo de ser-para-otro.

Precisamente, las relaciones entre lo animado e inanimado, o entre lo orgánico y lo inorgánico –también inventariado por Trías (34-35)– ratifican el cariz ominoso de esta estructura ficcional y provocan una resemantización de lo estático. En el museo-frontera lo inerte e inmodificable fagocita todo lo nuevo que pueda emerger y, por medio de este proceder, lo incorpora a su lógica obstruyente. Así, las partes de cuerpos humanos y de animales disecados (una colección de orejas derechas, de manos o pies, insectos y reptiles), junto con sus respectivos olores putrefactos, huesos u objetos icónicos (vinchas, armas, vestimentas, etc.), conforman una reanimación hermenéutica en código teatral de los tópicos de una memoria herida que aún se confunde con el presente. Por esto, las referencias históricas que *Bálsamo* habilita en el lector/espectador no se unifican en una interpretación refleja o mecanicista sobre las consecuencias de la Conquista del desierto, sus asociaciones estéticas promueven además una potencial revisita a las ominosidades de la última dictadura cívico-militar, es decir, a las otredades de los *desaparecidos*, producto de las políticas del terrorismo de Estado que sistematizaron la persecución, tortura, desaparición forzada de personas durante el periodo 1976-1983.

En correlación con estos recursos, podemos referirnos a otro procedimiento poético-ominoso central en el análisis desarrollado: el tiempo de repetición sin diferencias, el retorno de lo mismo. Tal como señala Trías, la iteración o redundancia de lo mismo provoca un “efecto sobrenatural” (34) que, entre otras posibilidades, despierta la condición de un horror acuciante. Esta sensación es la que vive Verónica García al cruzar la frontera sur y cohabitar con aquellas otredades dolientes en el siniestro museo, el que –por el barroquismo de sus transfiguraciones– opera en esta instancia hermenéutica como una acepción patagónica y regionalizada de la Nación. Vale decir, *Bálsamo* gravita en torno a este componente imaginario, dado que la frontera sureña donde los días se repiten, según las reanimaciones de Arazábal, se sustancia –por ejemplo– en la compulsión a la repetición de una forma masculina de poder que, de manera persistente, subsume a la protagonista en un ciclo sin fin, agobiante y lacerante, pues cuerpos vivos y muertos, activos o mutilados, aseveran de igual modo la premisa que define a la Argentina como “un país de hombres”.

A modo de conclusión, es factible reconocer a las fronteras donde los días se repiten como una representación imaginaria y geocrítica que anuda a las producciones dramáticas de la Patagonia y el Noroeste argentinos, según sus específicos *loci* de enunciación históricos y poético-diferenciales. Los casos de *El sueño inmóvil* y *Bálsamo* exponen, entre otros factores, un modo comparable de fronterización identitaria, en la que el *país*

*interior* y sus correspondientes otros-interiores pueden leerse, reanimarse y transfigurarse para dar cuenta de su heterogeneidad regional, intersubjetiva y comunitaria, sin reproducir los tradicionalistas esquemas de homogeneización cultural. En efecto, estas piezas teatrales se inscriben en las lógicas de las “contranarrativas de la nación” que Homi Bhabha ha definido, al aseverar que estos relatos “continuamente evocan y borran sus fronteras totalizantes, tanto fácticas como conceptuales, alteran esas maniobras ideológicas a través de las cuales «las comunidades imaginadas» reciben identidades esencialistas” (2002: 185). Así, los procedimientos simbolistas y ominosos desplegados sobre la rigidez histórica de estas fronteras periféricas contribuyen a los debates memorísticos y al extrañamiento o –como dice Bhabha– a la alteración de lo esencializado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA, Carlos María (2006) *Hacia un teatro esencial*. Buenos Aires, Inteatro.
- ARANZÁBAL, Maite (2015) “Bálsamo”. En: Mauricio Tossi (comp.) *Antología de teatro rioplatense en la posdictadura*. Viedma, Universidad Nacional de Río Negro: 157-172.
- BHABHA, Homi (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.
- BRIONES, Claudia (2005) “Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales”. En: Claudia Briones (comp.) *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires, Antropofagia: 9-40.
- BRIONES, Claudia y DEL CAIRO, Carlos (2015) “Prácticas de fronterización, pluralización y diferencia”. *Universitas Humanística*. 80: 13-52.
- COLLOT, Michel (2015) “En busca de una geografía literaria”. En: Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo (comps.) *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires, Miño y Dávila: 59-75.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia (2003) “La Patagonia, ese enorme universo que promueve la creatividad. Entrevista a Alejandro Finzi”. En: Alejandro Finzi *De escénicas y partidas*. Buenos Aires, Inteatro: 5-15.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008) *García Lorca y la tragedia española*. Madrid, Fundamentos.
- DUBATTI, Jorge (2009) *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2001) *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid, Síntesis.
- GARRIDO, Beatriz (2019) “La gringa muerta. Análisis feminista sobre la violencia contra las mujeres en una manifestación de la cultura popular”. *Revista Temas de Mujeres*. 15: 32-46.
- GIDDENS, Anthony (1995) *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires, Amorrortu.
- GRIMSON, Alejandro (2012) *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires, Siglo XXI.



- HAESBAERT, Rogério (2010) "Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas". *Revista Antares. Letras e Humanidades*. 3: 1-23.
- HALL, Stuart (2003) "Introducción: ¿quién necesita de la identidad?" En: Stuart Hall y Paul du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires – Madrid, Amorrutu.
- HEREDIA, Pablo (2007) "Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI". En: María Elena Castellino (ed.) *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo: 155-182.
- KADIR, Djelal (2002) "Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada". En: José Enrique Martínez Fernández, María José Álvarez Maurin, María Luzdivina Cuesta Torre, Cristina Garrigos González y Juan Ramón Rodríguez De Lera (eds.) *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. León, Universidad de León: 43-57.
- LÓPEZ ECHAGÜE, Hernán (1991) *El enigma del general Bussi: del operativo Independencia al Operativo Retorno*. Buenos Aires, Sudamericana.
- PÉREZ MANTILLA, Ramón (2000) "El eterno retorno de lo mismo". *Revista Ideas y Valores*. 49: 3-19.
- RICOEUR, Paul (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Arrecife – Universidad Autónoma de Madrid.
- ROAS, David (2001) "La amenaza de lo fantástico". En: David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros: 7-44.
- SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo (2007) *Imaginario del diablo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, Paso de Gato.
- SEGATO, Rita (2002) "Identidades políticas/Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global". *Runa: archivo para la ciencia del hombre*. 23: 239-275.
- TOSSI, Mauricio (2019) "Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino". *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. 10: 45-65.
- TRÍAS, Eugenio (1984) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral.
- TRÍBULO, Juan (2003) "El mito del eterno retorno en El sueño inmóvil de Carlos Alsina". *Revista Teatro XXI*. 16: 80-82.
- VALENTIÉ, María Eugenia (1998) *De mitos y ritos*. S. M. de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Tucumán.
- WILLIAMS, Raymond (1997) *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2008) *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.