

CUERPOS ABYECTOS EN LA DRAMATURGIA ARGENTINA DE LA POSDICTADURA: UN ESTUDIO REGIONAL COMPARADO

MAURICIO TOSSI

CONICET - Universidad Nacional de Río Negro

Los complejos procesos de identidad cultural desarrollados a partir de la reapertura democrática en la República Argentina exigen, entre otras perspectivas posibles, una reflexión sistemática sobre la función política de los artefactos artísticos, pues en ellos hallamos respuestas históricas y universos simbólicos de referencia estratégicos para comprender dicho proceso.

Por consiguiente, en esta ponencia, abordaremos algunas operaciones poéticas desplegadas en el teatro de Carlos Alsina (región Noroeste) y Alejandro Finzi (región Patagonia), puntualmente, en sus textos del primer ciclo posdictatorial (1983-1986), con el fin de indagar en los modelos de alteridad que estas obras exponen, mediante la figuración de los “cuerpos abyectos” como representaciones históricas.

Para avanzar en este sentido, analizaremos –desde una visión comparatista– sus estructuras ficcionales y sus fundamentos de valor socio-críticos, esto último, a partir de los siguientes “criterios cualitativos” de selección (Dubatti 111-119), los que nos habilitan a construir una cartografía pertinente a los objetivos trazados. En suma, de la profusa obra de los autores citados, tomaremos como casos de estudio: a) textos dramáticos que, por su territorialidad diacrónica, respondan a los debates sobre el otro-ominoso en la primera fase del período posdictatorial (1983-1986); 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”¹ (el otro-ominoso en el norte y en el sur); c) textos

¹ 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” (115-116).

dramáticos que, por sus lógicas de legitimación, problematicen el reduccionismo centro/periferia y su aplicación en los teatros nacionales.

En consecuencia, para este análisis delimitamos nuestra indagación a las siguientes obras: *Viejos hospitales* (1982-1983) de Alejandro Finzi² y *Limpieza* (1985) de Carlos M. Alsina.³

LOS CUERPOS ABYECTOS EN *VIEJOS HOSPITALES* Y *LIMPIEZA*

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 período bisagra entre el debilitamiento de la dictadura por la inminente decadencia político-económica o los efectos trágicos de la guerra de Las Malvinas y la reinstauración de los procesos eleccionarios, seguida del optimismo social por la recuperación de la democracia en el país con la presidencia de Raúl Alfonsín; 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 indicadas⁴; tercero, las unidades tematólogicas recurrentes y sus respectivos horizontes de sentido.

Por ende, mediante los dos textos teatrales indicados, demostraremos un intento de respuesta poética al otro-ominoso⁵. Desde nuestra visión hermenéutica,

² 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 período 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.

³ Carlos M. 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. Sin embargo, sus obras han sido representadas en Brasil, Ecuador, España, Suiza y Alemana. 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*.

⁴ *Limpieza* recibió el Premio Fondo Nacional de las Artes de 1987 y, por su estreno en la ciudad de San Miguel de Tucumán en 1985, bajo la dirección del propio Alsina, fue seleccionada para participar del “II Festival Nacional de Teatro” realizado en Córdoba, Argentina. *Viejos hospitales* se estrenó en Metz, Francia, en 1983 y, luego, en la ciudad de Salta (Noroeste Argentino). Desde entonces, esta obra ha sido traducida a múltiples idiomas, se ha estrenado en África, en distintos países de Europa y Latinoamérica. Cuenta además con más de cinco reediciones.

⁵ El otro-ominoso es una forma discursiva de alteridad 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 58-69).

esta respuesta se elaboró a partir de la denuncia, extrañada y estilizada, de los “cuerpos abyectos” que el régimen dictatorial había marginalizado, anulado o eliminado.

En términos de organización ficcional (García Barrientos 70-79), *Viejos hospitales* y *Limpieza* optan por diferentes estrategias y procedimientos poéticos para el desarrollo de la acción dramática, entonces, comenzaremos esta tarea comparada a través de sus distinciones estructurales.

VIEJOS HOSPITALES O LA RENEGACIÓN DEL HORROR COMO ESTRATEGIA DE PERVI-VENCIA

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. En ese 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, duerme a pocos metros de la madre –en otro banco, cubierto de viejos y sucios papeles de diario– un vagabundo o linyera, el cual será para la mujer un permanente núcleo de referencia y de anclaje en lo real circundante.

Así, la obra muestra y desarrolla en términos dramáticos una voz-hablante dominante (la madre) que comunica, rememora, reflexiona o interroga a otros “yo” silenciados; incluso, el monólogo se convierte en soliloquio en diversas instancias discursivas, cuando la voz central se dirige a sí misma. Como todo monólogo, este relato platea múltiples interlocutores con voces latentes, es decir, voces que poseen fuerza actancial, pero dichos receptores no alcanzan su capacidad de locución en escena. Estos interlocutores latentes están corporalmente 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 y producción de sentidos. En suma, la obra está estructurada mediante un procedimiento recurrente, al que podríamos denominar “lógica de locución a saltos”, con la presencia de fragmentos discursivos que se

En el caso que nos ocupa, el otro-ominoso es un discurso de alteridad 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/siniestro (cfr. Trías) que debería haber permanecido oculta o silenciada y, por no hacerlo, merece ser mutilada o cercenada del cuerpo social.

superponen unos con otros en función de los giros o pasajes hacia los interlocutores latentes diferenciados; una estrategia que rompe con las relaciones causa/efecto, o acción/reacción convencionales en el texto dramático.

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 la yuxtaposición o fusión de los tres planos temporales: a) el presente, observado en la situación de espera 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 madre y del niño, es decir, antecedentes que explican de manera parcial e incompleta la angustiante situación actual de los personajes; c) el futuro, manifestado en las acciones y reacciones de agentes individuales o institucionales, quienes sólo responden al desesperante estado de la mujer con mayor humillación.

Además del plano temporal, otros componentes estructurales merecen nuestro análisis, puntualmente: el espacio y su connotación en los cuerpos, pues en esta vinculación se ratifican los horizontes de sentido que otorgamos a esta pieza teatral.

Respecto de la dimensión espacial, debemos subrayar una distinción operativa: mientras los grados de temporalidad se muestran multiplicados 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, aquellas relaciones témporo-espaciales que se articulan como significado y significante, o expresión y contenido del relato (García Barrientos 121).

Por el análisis del espacio dramático efectuado, 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 y su discursividad incesante, el hijo muerto en brazos y el mendigo subyugado en sus pesadillas 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.

Por consiguiente, desde nuestra perspectiva hermenéutica, este esquema textual y ficcional expone un fallido trabajo del duelo 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 monologados y latentes 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”⁶. 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 45)

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

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 hasta ese momento había actuado sólo forma latente, sin 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 54).

⁶ 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.

Esta última acción dramática es, por las condiciones históricas de su creación y lectura, un evidente dispositivo simbólico, que rememora –de manera tangencial– en los receptores 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 las paradójales plazas públicas del país como un acto de resistencia, conmemoración y reclamo de justicia.

En consecuencia, Alejandro Finzi nos plantea en *Viejos hospitales* un inteligente “efecto de extrañamiento”, en el cual se funcionan los elementos siniestros indicados con procedimientos basados en la poética épico-brechtiana, pues ambas fuentes tienen en común la condición estética de hacer que lo familiar se torne extraño o, mejor, en este caso, hacer que lo terrorífico e inefable en aquel marco sociopolítico pueda ser “distanciado” para reflexionar de manera crítica sobre la renegación de un horror tan cercano que se ha encarnado y naturalizado socialmente. De este modo, el cuerpo del niño muerto a causa de su vulnerabilidad social, la madre ultrajada y agobiada por el sistema político institucionalizado –representado en la figura del “hospital”– y, por último, el mendigo o linyera como una víctima silenciada del poder que no ofrece tregua en su afán de marginar a los otros-sospechosos, conforman una metáfora de los cuerpos abyectos, humillados y avasallados por un “viejo” pero activo régimen totalitario.

LIMPIEZA O LA REPUGNANCIA POR EL OTRO-DEGRADADO

La citada obra teatral de Carlos Alsina fue escrita en el año 1984 y logró estrenarse –bajo la dirección escénica del propio autor– 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.

En términos de estructura ficcional, la obra se organiza a partir de un hipotexto periodístico publicado en los diarios *La Gaceta* y *La Unión* en el año 1977, puntualmente, nos referimos a las crónicas sobre la expulsión y abandono de un número indefinido de mendigos, lisiados y enfermos mentales de la ciudad de San Miguel de Tucumán en una zona desértica de la provincia de Catamarca, un operativo gestado por las autoridades de la dictadura militar con el fin de “embellecer”, “desinfectar” y “limpiar” la mencionada ciudad.

Por las referencias historiográficas, la voluntad comunicativa y los principios de verosimilitud planteados en la composición de los personajes, *Limpieza* se inscribe en las lógicas del realismo reflexivo, aunque asociado a la variante del llamado “realismo reflexivo híbrido” (Pellettieri 114-115), esto es, una forma teatral desarrollada durante los años ’70 en la que sus reglas poéticas se fusionan con procedimientos del realismo existencial, la estética brechtiana y el teatro del absurdo. Puntualmente, en el caso de *Limpieza*, podemos observar algunos recursos de estilización épica y/o grotesca, tal como lo comentaremos a continuación.

La hibridación de procedimientos poéticas sería otro factor común entre *Limpieza* y *Viejos hospitales*, aunque dicha hibridación se realiza a partir de distintos

componentes. A continuación, mencionaremos los utilizados en el texto de Alsina para avanzar en este diálogo interregional del teatro.

Limpieza recrea la exclusión y el abandono de Manix, Pacheco, La Muda, Sa-télite, Julito, Rueditas, Alemana, Plaza, Perón y Vera, vale decir, 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 elipsis y, a su vez, responde al modelo de comienzo, enlace, desarrollo y desenlace. Sin embargo, no hallamos el recurso de la “mirada final” como un artilugio para la ratificación pedagógica de la tesis.

Las dos primeras situaciones, entendidas por nosotros 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: sólo sobreviven Plaza y La Muda, el primero por ser de buena familia y por no comprender lo sucedido, la segunda porque “sirve para distraer a los muchachos” (Alsina 106).

Uno de los procedimientos poéticos que permiten afirmar las bases realistas de esta obra es el juicio de valor sobre lo empírico o tesis realista, pues *Limpieza* asume una específica predicación sobre el mundo circundante, en este caso, al reflexionar respecto de 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*, entendiéndose por tales, a los esquemas de acción y de percepción que los cuerpos han interiorizado (Bourdieu 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 evitar la reproducción de estos esquemas de alteridad heredados de la dictadura?⁷

A su vez, como ya comentamos, en esta variante del realismo reflexivo, los recursos verosímiles se funcionan con otros procedimientos, en este caso, con elementos épico-brechtianos y grotescos. En relación con lo primero, hallamos la estilización de lo horroroso como un efecto de extrañamiento –estrategia común compartida con la obra comentada de Finzi–, pues aquí se plantea una “muerte utópica” de los sujetos destilados o expulsados del tejido social que los dictadores pretenden institucionalizar. Por ejemplo, ante la progresiva muerte de los personajes, ya sea por las ráfagas de ametralladoras que caen desde los helicópteros o por la propia violencia ejercida entre los mendigos, el autor y director plantea una estilización de las escenas de muerte, con recursos épicos tales como la utilización de música de ópera interpretada por niños, acompañada por el despliegue corporal de los actores según el formato de la “cámara lenta” en un espacio vacío, con iluminación de claroscuros y, además, con las voces en off de los represores que funcionan como contrapuntos actanciales.

Otro de los artificios de hibridez que la obra muestra en su desarrollo argumental realista es la lógica grotesca del mundo dado vueltas, tal como Bajtin (16) lo define para el universo del carnaval y de las “Fiestas de los Locos”, esto es: la inversión de una lógica original o la reafirmación de una contradicción por medio de una parodia, una degradación u otro recurso que dé cuenta de lo real subvertido⁸. Desde esta visión teórica, *Limpieza* apela a este procedimiento de la cultura popular, al recrear diferentes situaciones en las que los “locos” protagonistas –por las instancias de reproducción de *habitus* sociales ya explicitados– juegan a asumir posiciones de poder, aunque insistimos en su refuncionalización, pues sólo lo hallamos como instancia lúdica ante lo horroroso, por ejemplo: qué acciones harían cada uno de ellos si fueran Presidente de la Nación, Obispo, Director de un hospital psiquiátrico, Comandante en Jefe del Ejército o, incluso, si crearan el partido político de los “Minorados” o que el “loco Perón” llegara a ser el verdadero Perón. Así, lo real ominoso se subvierte y genera un imaginario espacio de resistencia.

⁷ Esta formulación ideológica, en el que se plantea la impugnación a un *habitus* de clase social que permite la continuidad de fundamentos sociopolíticos autoritarios, operó de manera activa en la cultura tucumana durante mucho tiempo, incluso hasta los años ‘90, cuando el genocida y dictador Domingo Antonio Bussi llegó a ser nuevamente gobernador de la provincia, pero elegido democráticamente. En ese contexto, la dramaturgia de Alsina funcionó como una estratégica acción de resistencia estética y política ante la insostenible reproductividad de este esquema de pensamiento, con obras tales como *La guerra de la basura* de 1999.

⁸ Un referente histórico de este recurso estético es, como dijimos, la “Fiesta de los Locos” que se realizaba en las comunidades medievales, en la cual, hasta su prohibición en 1450, se designaba paródicamente como obispo a un “sot”, personaje jovial, demente, misterioso y representante del sinsentido en aquel contexto.

Desde este universo 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 conclusión, la expulsión de los excluidos de un lugar común, público y compartido; la “limpieza” del espacio dominado al desechar a los “sujetos-basura” por entorpecer el “orden” del dictador 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 represores, particularmente sobre la intolerancia institucionalizada en los cuerpos, o la persecución, tortura y desaparición forzada de los otros-sospechosos. Por consiguiente, las obras citadas mediatizan estos tópicos socioculturales a través de recursos estéticos que definen a aquellos cuerpos como parte de una “Nación mutilada” (Proaño-Gómez 97-135), 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 hijo ha muerto en sus brazos, aniquilado lenta y silenciosamente por la marginalidad de un sistema de poder naturalizado y con poder de reproducción.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, Carlos María. *Limpieza*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1988. Impreso.
- Bajtin, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza, 1994. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, 1988. Impreso.
- Chein, Diego y Kaliman, Ricardo. *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. S. M. De Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2006. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot, 2011. Impreso.
- Finzi, Alejandro. “Viejos hospitales”. *Obra reunida*. Neuquén: Ediciones Doble Z, Inteatro, 2013. Impreso.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2003. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Proaño-Gómez, Lola. *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel, 2002. Impreso.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Siex Barral, 1985. Impreso.