

# El nodo sur en la dramaturgia contemporánea de la Patagonia argentina: aproximaciones geocríticas

*The south node in the contemporary dramaturgy of Argentine Patagonia: geocritical approaches*

**Mauricio Tossi**

Universidad Nacional de las Artes - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina  
mauriciotossi@gmail.com • [orcid.org/0000-0001-5144-2544](https://orcid.org/0000-0001-5144-2544)

Recibido: 16/09/2023. Aceptado: 16/11/2023.

## Resumen

De manera recurrente, numerosas producciones escénicas de distintas zonas de la República Argentina exploran en lo que denominamos “nodo sur”, esto es, un campo de fuerzas poético-material que interactúa con tres ramificaciones: I) el sur como un dinámico proceso de regionalización; II) el sur como la configuración artística de un lugar paradójico; III) el sur como un fundamento teórico para dirimir las tensiones nacionales entre centro y periferia. En función de esta constante, el presente artículo delimita e indaga en dos “mapas observacionales” del nodo sur, diseñados de manera estratégica a partir de las dramaturgias de la Patagonia argentina, con el fin de estudiar las respuestas geocríticas de las prácticas escénicas regionales a los debates sobre sus fronteras interiores, sin reproducir esquemas de pensamiento centralizadores, homogeneizadores o esencialistas.

**Palabras clave:** sur, dramaturgia, Patagonia argentina, geocrítica

## Abstract

The performing arts of different territories of the Argentine Republic explore what we call a “south node”, that is, a field of poetic and material forces that interacts with three ramifications: I) the south as a dynamic process of regionalization; II) the

south as the artistic configuration of a paradoxical place; III) the south as a theoretical foundation to resolve national tensions between center and periphery. Based on this constant, this article delimits and constructs two “observational maps” of the south node. These maps were strategically designed based on the dramaturgies of Argentine Patagonia, with the purpose of understanding the responses of the regional theater in the formation of the “internal borders” of the country, without centralizing, homogenizing or essentialist thought schemes.

**Keywords:** south, dramaturgy, Argentine Patagonia, geocriticism

## Introducción y formulación del problema

En numerosas praxis y reflexiones sobre las artes escénicas argentinas, el constructo “sur” actúa como un *locus* abierto y poroso que concentra múltiples representaciones epistémicas, geohistóricas e imaginarias.

La apertura, permeabilidad y capacidad de condensación del citado tópico puede entenderse como un “nodo”, el cual aporta a la “recursividad organizacional” (Morin, 1994, p. 106) por lo menos tres ejes de lectura y sus consecuentes entrecruzamientos: I) el sur como un dinámico proceso de regionalización; II) el sur como la configuración poética de un lugar paradójico; III) el sur como un fundamento teorético para dirimir las tensiones nacionales entre centro y periferia.

Respecto del primer eje, nuestro sur remite a una región con un asimétrico y complejo devenir geográfico, histórico-económico y político-administrativo: la Patagonia argentina. Como lo ha demostrado Carla Lois (2015, pp. 199-200), el atlas inaugural del país, fechado en 1869, solo se extendía hasta el río Negro, es decir, se excluía a la actual Patagonia. Esta región sureña fue representada cartográficamente recién en 1879, en los nuevos mapeados del Instituto Geográfico Argentino (IGA), divulgados –a partir de 1886– como “Mapa de la República Argentina”. Los derroteros político-culturales del mapa nacional continuaron durante todo el siglo XX, puntualmente, a partir de la creación en 1904 del Instituto Geográfico Militar, cuya función central fue producir y fiscalizar las cartografías oficiales, una tarea monopólica desde 1941, por implementación de la ley 12.696.

Así, el mapa nacional (entendido como un constructo geográfico, jurídico-administrativo e imaginario) ha configurado un sur atravesado por múltiples disputas histórico-políticas, en especial, durante las instancias de provincialización promulgadas por las presidencias de Juan D. Perón (1946-1955) y durante los vaivenes democráticos del período 1955-1983. Esta crónica se sintetiza, por un lado, en la ley 22.963 de 1983 –sancionada en los últimos días de facto de la dictadura militar– con el propósito nacionalista de homogeneizar la conciencia territorial y emitir una “única versión oficial” de nuestra soberanía (Lois, 2015, p. 202); por otro lado, se materializa en la ley 26.651, al determinar un nuevo encuadre político-identitario, esto es, el llamado “mapa bicontinental”, en el que se expresan –con escalas apropiadas– los reclamos territoriales del país, generalmente ligados a la Patagonia.

Por ende, lo que la historia de la cartografía argentina ha demostrado –entre otras cualidades– es la complejidad de los procesos de regionalización en el sur del país, tanto en su cariz geofísico como simbólico-imaginario. Este atlas ha operado como mapa geofísico y, al mismo tiempo, como mapa “logotipo” de la Nación (Lois, 2015, p. 205), con impacto directo en múltiples campos de acción social, entre otros, en las actuales regionalizaciones artísticas de la Ley Nacional del Teatro (N° 24.800), las que operan como base para las distribuciones de bienes culturales, programas de acción, políticas de representación y representación de lo político-teatral a nivel nacional.

En relación con el segundo eje, son múltiples los estudios que han ratificado la condición paradójica del sur argentino desde distintos puntos de vista. Por ejemplo, desde la perspectiva de la geografía cultural revisitada por Perla Zusman y Rogério Haesbaert (2011), podemos afirmar que en la Patagonia se sintetizan, por un lado, las crecientes y heterogéneas valoraciones simbólicas de sus territorios, expresadas en la evidente “turistificación” de sus paisajes o, también, en sus singulares migraciones internas que develan voces y lugares confluyentes; por otro lado, contradictoriamente se afianzan determinados procesos de homogeneización y esencialización sobre numerosas prácticas sociopolíticas y discursos de alteridad, signados por los dilemas sobre la

aboriginalidad o las formaciones nacionales de un otro-interior (Briones, 2005).

En un plano complementario, las indagaciones de la geografía imaginaria sobre la Patagonia y sus correspondientes relatos de viaje, analizados –entre otros– por Ernesto Livon-Grosman (2003), suman un nuevo cariz a esta condición paradójica: los discordantes recortes históricos, subjetivos y representacionales de los “paisajes” sureños y su participación activa en la economía ficcional de un “mito patagónico” sobre el vacío (o sus correlativas figuraciones: el desierto, la nada, el fin del mundo, etc.). Respecto de esta cualidad disímil y superpuesta, el citado autor afirma:

La Patagonia como inscripción cultural está más cerca del palimpsesto, o del talmud, que de una acumulación lineal. El paisaje patagónico puede pensarse como hecho de innumerables comentarios, lecturas que acotan progresivamente textos que les han precedido y que constituyen una red siempre abierta a nuevas contribuciones (p. 189).

De algún modo, en este palimpsesto se reescriben las discusiones sobre la “verdadera” nacionalidad de sus habitantes, los tránsitos ciudadanos por territorios subalterizados, las condiciones líquidas ofrecidas a estas ciudadanías en pugna, los imaginarios fronterizos y conflictivos que irrigan las representaciones de geografía sureña, las desertizaciones sociales –por efecto de políticas neoliberales (Bohoslavski, 2008)– y su correlato con otros “desiertos” transfigurados o, incluso, la utopía para un progreso comunitario siempre en deuda, etc.

En directa vinculación con lo anterior, la interactividad nodal del constructo “sur” se proyecta en el tercer eje mencionado, esto es, sus fundamentos teóricos para dirimir las tensiones nacionales entre centro y periferia. Al igual que en otras epistemes sureñas, este abierto y poroso sur-patagónico-argentino requiere de un “norte” para su puesta en acción y sentido. Precisamente, a través de los intercambios, diferenciaciones y estratificaciones que resultan de la polarización norte/sur se diseña un eficaz campo gnoseológico para revisar las dicotomías entre lo nacional y el país-interior, o entre lo centrípeta y lo centrífuga. Con base en esta visión

analítica, Djelal Kadir (2002) nos ofrece algunas orientaciones estratégicas y operativas a la presente problematización, a saber:

A) Los puntos cardinales constituyen coordenadas cognitivas y singulares suposiciones ideológicas, pues las confirmadas diferenciaciones epistemológicas asignadas a la representación del espacio (o espacios concebidos) y a los espacios de representación (o espacios habitados) – expuestos en 1974 por Henri Lefebvre (2013) y ratificados por numerosos estudios posteriores– delimitan mapas presuntivos sobre determinadas realidades empíricas y sus marcos de referencia, con inevitables resonancias histórico-políticas.

B) Los puntos cardinales son, consecuentemente, puntos ordinales. En otros términos, los mapas cognitivos sur/norte contribuyen a la convergencia entre orientaciones espaciales y jerarquizaciones del valor de los espacios, dada la saturación ideológica de sus órdenes y direccionalidades. Al respecto, Kadir (2002) dice:

[...] los códigos geográficos, es decir, las coordenadas culturales que sirven de patrón para la aculturación de un espacio, inscriben sentidos, en la connotación equívoca del término, sentidos cardinales que enmarcan horizontes no solamente geográficos, sino ordinales a la vez, que definen significados epistémicos. La cartografía, inexorablemente imaginativa, engendra construcciones de realidad vivencial, de inevitable regate dialectal, ya que donde hubiera sentido, inevitablemente habrá habido, hay, y siempre habrá, contrasentido. Esto necesariamente conduce a espacios culturales simultáneos y diferenciales, cada cual con sus propios reclamos, clamores y reclamaciones. (p. 51)

C) Asimismo, las pujas y los ensambles de sentido que se gestan entre el norte y el sur o, por extensión, entre zonas de concentración y zonas de periferización, operan –según Kadir (p. 43)– como “síntomas” de lo geográfico, observables en la performatividad de la producción cultural, puntualmente, se visibilizan en sus *habitus*<sup>1</sup>, fases creativas, procesos de

---

1 Siguiendo los aportes de P. Bourdieu y L. Wacquant (1995), la noción de *habitus* se define como “sistemas perdurables y transponibles de esquemas de percepción, apreciación y acción resultantes de la institución social en los cuerpos (o en los individuos biológicos)” (p. 87).

institucionalización y legitimación. De este modo, los supuestos cardinales y ordinales, junto con sus imaginarios y contra-imaginarios nutren a las praxis artístico-simbólicas y, a su vez, por recursividad organizacional, éstas amplían los mapas geoculturales y cognitivos en formación.

En consecuencia, los tres ejes precitados justifican y fundamentan nuestra lectura nodal del constructo sur, de manera particular aplicado a la praxis, teoría e historiografía del arte y la literatura de la Patagonia argentina, esto último, por ser un campo de producción estético-poético “restringido”, dotado de “distinciones culturales pertinentes” (Bourdieu, 2003, p. 94) respecto de los valores y funciones, reglas de juego e intereses asignados a sus propias prácticas regionales<sup>2</sup>, aunque –lógicamente– en una rica tensión con lo nacional y supranacional.

A partir de estos enfoques, acotamos la presente problematización a los siguientes interrogantes: ¿Cómo se configura en la dramaturgia de la Patagonia este nodo sur, según sus diversas representaciones epistémicas, geohistóricas e imaginarias? ¿Qué procedimientos poéticos o constructos morfotemáticos específicos han elaborado las dramaturgias de la zona en relación con las mencionadas dinámicas y paradojas territoriales, simbólicas y teoréticas?

Con el objetivo de ahondar en estas preguntas-motor, delimitamos dos aspectos funcionales: primero, para el análisis dramaturgico proponemos un recorte temporal focalizado en el período 1983-2008, esto es, en términos generales, desde el retorno a la democracia (atendiendo a los consecuentes reposicionamientos de los campos artísticos del sur luego de los quiebres comunitarios e intersubjetivos causados por la última dictadura) hasta el segundo quinquenio de la implementación de la Ley Nacional del Teatro (ley n° 24.800), un criterio que busca ponderar los

---

2 Esta caracterización teórica de la Patagonia como un “campo restringido” de producción artística no puede leerse desde una perspectiva geocultural homogeneizadora, en tanto la condición restringida atribuida por Bourdieu a determinados espacios históricos requiere, en un análisis pormenorizado y casuístico, reconocer además las “distinciones culturales pertinentes” en sub-áreas o sub-secuenciaciones territoriales, con el fin de devolver a la región su cualidad de *locus* diferencial, reticular y móvil. Así, en el estudio de casos que a continuación propondremos, el nodo sur será abordado desde prácticas artísticas radicadas en diversas intrarregionalidades.

efectos regionales en el diagnóstico, desarrollo, distribución y legitimación de modos y medios político-productivos, así como de concepciones de arte y sentidos sociales atribuidos a las praxis escénicas.

El segundo aspecto a demarcar es una noción operativa de “nodo escénico-regional”, con aplicación directa al objeto-problema descrito. En un diálogo abierto con diversos progresos disciplinares, generalmente provenientes de la geografía humana, los estudios culturales y comparatísticos (Haesbaert, 2010; Palermo, 2005; Grimson, 2012; Dubatti, 2008), entendemos los nodos escénico-regionales como campos de fuerzas materiales y poéticas que conectan territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas reticulares, puentes o núcleos de producción comunicantes entre distintas localizaciones, sin dependencia de su contigüidad o proximidad geofísica. Por su capacidad para interrelacionar distintos órdenes espaciales y temporales, los nodos escénico-regionales aportan a la dislocación y relocalización de los saberes geoculturales, mediante la configuración de un *locus* o régimen cartográfico diferencial que explique la cohesión y articulación entre lo global y lo fragmentado, lo céntrico y lo periférico. Es decir, los nodos escénico-regionales son mapas comparados de anudamientos geopoéticos y geocríticos, forjados principalmente por la solidaridad organizacional de fuerzas productivas descentralizadas, los que posibilitan el reconocimiento, descripción y análisis de los múltiples procesos y estructuras materiales o simbólicas que participan activamente en la gestación de praxis y discursos artísticos “otros” (Tossi, 2023, p. 56).

### **Un enfoque geocrítico para el diseño del nodo sur en la dramaturgia de la Patagonia**

El estudio del “nodo sur” como un “nodo escénico-regional” requiere, en este caso, de un complemento metodológico: las contribuciones de los análisis geocríticos, por ejemplo, desde las perspectivas teóricas de Bertrand Westphal (2015).

Para el citado autor, los avances generados en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI en la geografía humana, la geofilosofía, los

estudios poscoloniales y culturales con base en la socioantropología, entre otras fuentes, han afianzado o sedimentado la impugnación de una gnosis homogeneizadora del espacio. Así, se instala por consenso científico-comunitario la condición de movilidad y mutabilidad de los espacios. Consecuentemente, las investigaciones de la literatura comparada y las historiografías de las artes integran este saber a sus *corpus* teóricos. Un efecto de estas asimilaciones conceptuales es el denominado enfoque geocrítico.

En la propuesta de Westphal, la geocrítica opera como una epistemología de las relaciones entre espacio humano y literatura, en tanto se ocupa de las interacciones objetivables entre ambas dimensiones. Las condiciones de posibilidad de esta área de conocimiento<sup>3</sup> se estructuran, según el citado autor, en los siguientes lineamientos:

I. Al asumir las visiones pluridimensionales del espacio humano y de las identidades que lo sustentan, la geocrítica remite a la lógica del “archipiélago” planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, es decir, un “espacio donde la totalidad es constituida por la articulación razonada de todos los islotes –móviles– que la componen” (Westphal, 2015, p. 36). En correlación con este postulado, afianzamos nuestra propuesta de los nodos poético-regionales como una estrategia metodológica que potencia la lectura reticular de los regímenes artísticos descentralizados o periferizados.

II. La interactividad fomentada por la geocrítica se extiende a diversas formas de vinculación entre los espacios factuales y los espacios imaginarios, con modalidades abiertas y dinámicas. Por ejemplo, desde los contratos toponímicos concebidos en los pactos ficcionales del realismo/naturalismo, pasando por las transfiguraciones propias de las poéticas subjetivantes (simbolismo, expresionismo, surrealismo, etc.),

---

<sup>3</sup> Es oportuno indicar que los estudios geocríticos tienen, a partir de los avances de Westphal, múltiples variantes teóricas y técnicas. Por razones de economía argumentativa, en este artículo solo exponemos las bases conceptuales del citado autor, no abordamos las posteriores visitas disciplinares, por ejemplo, las que argumenta Michel Collot (2015).

hasta las relaciones de negación/destrucción de cualquier realema o matriz referencial. En suma, el entramado que se gesta en este análisis busca disolver las interpretaciones unilaterales o simplificadoras, con estudios que, según Westphal, establezcan una “verdadera dialéctica (espacio-literatura-espacio) que implica que el espacio se transforma *a su vez* en función del texto que anteriormente lo había asimilado” (p. 39). Siguiendo estas orientaciones teóricas, le preguntamos a nuestro objeto-problema: ¿mediante qué procedimientos la dramaturgia de la Patagonia argentina (1983-2008) ha dislocado, translocado y relocalizado las tensiones espaciales de los tres ejes recursivos que atraviesan el nodo sur precitado?

III. La interdependencia entre los espacios factuales y ficcionales forja una determinada solidaridad entre territorialidades fijas y regionalizaciones móviles, generando una acepción de espacio “flotante” (p. 50), en el que lo real, lo posible o lo imposible verosímil se expresan en singulares mundos perceptivos. La técnica que evidencia este devenir fluctuante –y común compartida con los estudios comparados– es la composición de mapas de observación que respondan a las características antedichas y que, básicamente, diseñen micrografías de los “flujos de variación imaginaria” (p. 60) inscriptos sobre lo ordenado y en lo transformable.

Para avanzar en este horizonte analítico y metodológico, partimos de nuestros trabajos exploratorios y archivísticos realizados sobre la praxis dramaturgica sureña, en la fase temporal acotada. Esta base documental está formada, a la fecha, por 77 (setenta y siete) textos dramáticos escritos y estrenados en la región Patagonia, seleccionados a partir de criterios heurísticos directamente asociados a los objetivos de este ensayo. Con auxilio de esta muestra, a continuación abordaremos las preguntas-motor enunciadas y, siguiendo los enfoques geocríticos y nodales declarados, compondremos diferentes “puntos nodales” o “mapas observacionales” que permitan explicar y comprender algunas de las aristas representacionales del nodo sur en las prácticas escriturales de la escena local contemporánea, esto último, atendiendo sus anclajes semánticos y procedimientos poéticos utilizados.

En suma, en el eco de las aseveraciones y posturas anteriores, proponemos 2 (dos) puntos nodales o mapas observacionales (MO): el nodo sur como una configuración espacial dilemática (la nada o el progreso) y el nodo sur como un activo *locus* de politicidad.

### **MO1: el nodo sur como una configuración espacial dilemática (la nada o el progreso)**

En el *corpus* dramático organizado como muestra general del tema, los tres ejes recursivos descritos en la introducción para caracterizar lo que hemos denominado nodo sur se expresan, entre otros puntos de vista, en un primer mapa observacional, esto es, las tensiones teoréticas, imaginarias e histórico-paradojales de la región traducidas escénicamente en un espacio dilemático, en el que se prefigura a la Patagonia como una tierra-base para las utopías del progreso, al mismo tiempo en que se dirimen las adjetivaciones esencialistas sobre su carácter vacuo o desértico.

Este mapa observacional n° 1 (MO1) puede, por ejemplo, componerse con los siguientes textos dramáticos, escritos y/o estrenados en distintos puntos geográficos del sur del país, durante la fase 1983-2008. A saber: *El cuento del petróleo*, creación colectiva del grupo Nuestramérica; *El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner; *Si canta un gallo* de Luisa Peluffo; *¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)* de Oscar "Tachi" Benito; *Pioneros* de Hugo Saccoccia; *Aquellas cartas* de Eduardo Bonafede; *Malahuella* de Carol Yordanoff; *Pintura viva* de Juan Carlos Moisés; *Chaneton* de Alejandro Finzi; *En las inmensidades del bosque petrificado* de Gustavo M. Rodríguez; *U27, una tragedia radial*, creación colectiva de Cristian Minyersky, Fiorella Corona, Luis Sarlinga, Sabina Gava y Eduardo Safigueroa; *Homero al sur* de Lilí Muñoz, entre otras.

Para explicitar la configuración dilemática del espacio sur en esta cartografía tomaremos como referencia un punto nodal, formado por dos dramaturgias: *¡Ay, Riquelme!...* de O. Benito y *Pintura viva* de J. C. Moisés.

La citada obra teatral de Benito fue escrita y puesta en escena en el año 2004, en la ciudad de Villa Regina (Río Negro), por el grupo de teatro Nuestramérica, con producción general de la Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular. El montaje contó con la dirección teatral del propio Benito y con las actuaciones de Silvana Giustincich, Graciela Cabaza y Pablo Otazú. Además, el equipo estuvo integrado por Kimi Kamada a cargo del trabajo escenográfico, Dio Fernández en la asistencia técnica y la teatrista mendocina Pinty Saba realizó la supervisión de la dirección escénica.

La operación dilemática planteada por esta producción dramática se inscribe entre la representación decimonónica de la Patagonia como “tierra de nadie” y los actuales procesos de “construcción de la atraktividad” turística (Bertoncello, 2012), esto último entendido como uno de los paradigmáticos planes de modernización socioeconómica desarrollados en la región. A su vez, estas tensiones sobre los “lugares practicados” (De Certeau, 2000, p. 129) se desarrollan escénicamente a partir de los intercambios procedimentales asociados a la forma poética del “realismo reflexivo híbrido” (Pellettieri, 2003, p. 470).

En efecto, *¡Ay, Riquelme!...* propone como “espacio diegético” (García Barrientos, 2012, p. 151) un gran patio de vivienda que “alguna vez fue un importante hotel parador en la ruta que une el sur con el resto del país” (Benito, 2015, p. 211). En ese ámbito periférico y abandonado se desarrollan las acciones dramáticas principales, protagonizadas por Tránsito y su esposa Antonia, junto con Felisa, madre de la mujer y exdueña del raído albergue. La iconicidad escénica de este *locus* patagónico reactiva determinadas connotaciones espacio-regionales, a través del “imaginario social instituido” (Castoriadis, 2001, p. 96) que, entre otras representaciones sedimentadas, concibe al sur como un desierto contorneado por olvidos históricos. Así, las imágenes de un hotel desmantelado y una ruta que conecta lo lejano con lo céntrico devienen en enclaves funcionales para la estructura ficcional diseñada.

De manera puntual, la desertización que Benito refigura poéticamente en su texto teatral no reproduce la imaginería de la aridez, lo inhóspito o

la nada desde un punto de vista geofísico, por el contrario, la desertización aludida es social y remite a las secuelas de los programas político-económicos de la década 1990 en la Patagonia. En este marco de referencialidad, la obra –estructurada en ocho secuencias dramáticas– inicia con el velorio de Tránsito. Esta situación del “comienzo”<sup>4</sup> actúa, por un lado, como prolepsis del desarrollo de la acción del personaje mediocre, por otro, como justificación para la “prehistoria del comienzo” (Pellettieri, 2003, p. 468), es decir, dos recursos que confirman –juntos con otros que abordaremos a continuación– sus semejanzas con el realismo reflexivo híbrido. El “enlace” hacia las distintas instancias del “desarrollo” se objetiva en las secuencias número dos y tres, al mostrar al protagonista y a su suegra en la euforia de vender el vetusto hotel a inversionistas japoneses para la supuesta construcción de un shopping, dado que por el poblado de Riquelme se trazaría una nueva, moderna y primermundista ruta turística nacional. Es decir, la utopía de una “tierra fecunda” se objetiva, en este caso, en una carretera interestatal que ayude a “dislocar” la periferización esencializada sobre Riquelme, ese irreal –pero localizable– paraje sureño. Sin embargo, en las secuenciaciones del “desenlace” y “mirada final”, se registra el desmoronamiento de este imaginario instituyente, dado que la “Gran Carretera Patagónica” sufre –por conveniencias políticas– un corrimiento geofísico que, básicamente, anula este ensueño y restituye a la mencionada localidad a su condición marginal u orillera.

Los análisis de la geografía de lo imaginario formulados por Rodolfo Bertonecello (2012) explicitan el devenir comunitario que Benito “translocaliza” poéticamente. Los *topoi* patagónicos de periferia, desertización y “fin del mundo” son refuncionalizados durante la crisis socioeconómica de los años ‘90 en los códigos estéticos de lo exótico-turístico, pues, “conceptualizar el lugar turístico como un lugar distante significa asumir esta distancia como el resultado de procesos de definición de atractivos y de turistificación de los lugares” (p. 206). En otros términos,

---

4 En términos estructurales o modélicos, la organización de la ficción del realismo reflexivo responde al esquema de comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final (Pellettieri, 2003).

la otredad de los territorios patagónicos encuentra una reanimación hermenéutica en la construcción de atractividad. De este modo, estos lugares practicados asumen la posición de “ser-para-otro” (Segato, 2002, p. 265) en el marco de una diferenciación, estratificación y jerarquización turística, ubicando al desierto sureño en una imagen que afianza un proceso de reapropiación y recolonización de la región. La turistificación del desierto, expresada en los enclaves de una lejanía refuncionalizada o de “santuario de la naturaleza” (Bertoncello, 2012, p. 212), construye una representación alternativa de aquella alteridad histórica, al desplazar sus figuras sustanciales, esto es, desde un “lugar vacío” hacia un “lugar abierto a lo nuevo y a lo fértil para la aventura y las grandes gestas” (p. 210).

En correlación con lo anterior, la dramaturgia de *Pintura viva* de J. C. Moisés, o sea, el segundo caso que compone este punto nodal, ratifica la disposición dilemática del constructo espacial sur en la escena regional.

Esta obra se estrenó en la ciudad de Sarmiento (Chubut) en el año 1992, con dirección y puesta escena del dramaturgo y con las actuaciones de Sandra Romero, Graciela Núñez, Claudia Mundet, Luis Mundet, Sergio Mundet, Carlos Pérez y Juan Carlos Ronán.

En términos estructurales, la ficción de este relato teatral se organiza a partir de un isotópico “fundamento de valor” (Dubatti, 2002, p. 65) que atraviesa a casi toda la producción dramaturgica de Moisés, nos referimos a la “nada”, según sus limitaciones y posibilidades. En un ensayo estético que aborda las condiciones y los desafíos de producir escritura poética desde la Patagonia, el citado poeta, dramaturgo, director teatral y docente afirma:

No menos paradójico es pensar en la abundancia de soledad y de silencio que hay en las mesetas centrales, en las pampas desérticas, en las costas de resechos acantilados. Suele pensarse que en la *periferia* no pasa nada, pero eso que pasa, la *nada*, también es materia expresiva. La *nada* de nuestros parajes puede verla en la literatura de Samuel Beckett y particularmente en su teatro. Y en un juego de ficción y realidad, el silencio de los trabajadores rurales de la Patagonia, que desde la ruta se los ve recorrer a caballo leguas y leguas de campo cada día, es el silencio de los personajes de Beckett, y también es su *nada*. Son temas de la tierra y

también del hombre, que podemos reconocer en nuestra región o en otra; en otro país, y acaso en el centro de la alguna metrópoli superpoblada de estos tiempos. (Moisés, 2007, p. 12)

Resemantizar la periferia en los términos de la “nada” es, claramente, un ejercicio de dislocación y translocación poético que, como dijimos, intenta –al mismo tiempo que denuncia las desigualdades productivas– explicar y comprender las contradicciones inmanentes al espacio sur respecto de sus potencialidades.

Desde el enfoque geocrítico delimitado es factible reconocer cómo los discursos ficcionales de Moisés contribuyen a la interdependencia o recursividad entre espacios factuales y espacios imaginarios, en tanto se genera un “bucle” de retroalimentación entre unos y otros. En relación con estas interpretaciones, la pieza *Pintura viva* nos permite ejemplificar algunas de estas operaciones.

Escrita y estrenada durante el sensible y crítico debate sobre los denominados “500 años de la Conquista de América”, la citada obra teatral resignifica el dilema regional nada/progreso a partir de una estructuración dramática pautada en 11 (once) secuencias, definidas como cuadros por su relativa autonomía.

De este modo, el relato inicia con una diégesis dual, organizado en dos planos que –quizá– puedan leerse como paralelos: primero, se presentan los personajes del Secretario y la Autoridad, quienes realizan un viaje en automóvil por un yermo y vacío territorio, esto último con el fin de llegar a un lejano y pequeño poblado. Por efectos de un mapa fallido o por la ignorancia de los sujetos para leer las singularidades de esa geografía, se pierden en aquella inmensidad. En el segundo plano escénico, se observa al personaje Vieja, una matrona que vive junto con su familia (Teresa, María y Edelmiro) en un distante caserío. Las condiciones de supervivencia en una ruralidad extrema, el hambre y el frío presentes en la cotidianidad de los personajes, las prácticas de subsistencia basadas en la tradición de los pueblos originarios de la zona, por ejemplo, en el diálogo abierto con la naturaleza circundante o el poder comunicacional y simbólico de los sueños, entre otros aspectos, demarcan las acciones centrales de estos

olvidados pobladores. Los extraños presentimientos de la Vieja (producto de un *pewma*<sup>5</sup>, de los olores impropios del viento o de los insólitos silencios de las aves cercanas) y la aparición del personaje Alguien en busca de su gente desaparecida ofrecen, en términos de prolepsis, los signos de un nuevo *pathos* para esta comunidad. En este sentido, el cuadro número 4 establece un punto de inflexión en este devenir de la acción, pues se dice:

ALGUIEN: -(Solo). Padre... ¿me escucha del otro lao'? Madre, ¿me escucha? (Se va sacando la ropa de la parte superior hasta quedar en cueros) Soy yo... ¿me reconocen? Soy el mismo, quiero ser el mismo. Estoy cansado e' caminar, cansado e' buscarlos. Quiero saber que están ahí. ¿Me escuchan? Quiero saber que me esperan. Quiero mirarme en sus ojos, iluminarme en sus caras, reconocerme. No los veo, no los veo... Se está haciendo de noche otra vez, y empiezo a tener frío... (Se viste). (Moisés, 2022, p. 341)

En efecto, los cuadros números 5, 6, 7 y 8, sucintos y caracterizados por una velocidad interna condensada (García Barrientos, 2012, p. 128), operan como bisagras o secuencias de enlace para la confluencia de los dos planos diegéticos paralelos, o sea, el encuentro entre el Secretario, la Autoridad y los habitantes del extraviado caserío. Por consiguiente, la estructura ficcional de *Pintura viva* cursa y encausa, hasta sus últimos tres cuadros, un movimiento de confrontación entre las dos fuerzas dramáticas descritas: por un lado, las políticas modernizadoras o civilizadoras encarnadas en las figuras de la Autoridad y su Secretario, por otro, los derechos de comunidades originarias que, a pesar de sus carencias materiales, reactivan una y otra vez su legítima capacidad de autodeterminación. La representación de este cursado o movimiento conflictivo e identitario es, como ya dijimos, en el contexto de su escritura y estreno en el año 1992, un singular posicionamiento poético-ideológico sobre los dilemas historiográficos que –de manera sistemática– en la

---

5 En la tradición mapuche, el *pewma* es un tipo de sueño premonitorio.

región sur del país se reaniman hermenéutica y escénicamente desde el retorno a la democracia en el año 1983<sup>6</sup>.

En las pinceladas finales de esta “pintura viva” –diseñada por Moisés mediante códigos escénicos que poseen aires de familia con la farsa política– se develan las pujas de ambos proyectos vitales. Así, el maniqueo y extemporáneo interés de las autoridades de turno por los “orilleros” de la zona responde, por efecto alegórico e histórico reproductivo, a un nuevo despojo de tierras y exclusión, en este caso, con la excusa de la construcción de innovadoras obras de infraestructura, definidas como la “piedra fundacional” del próximo siglo para este espacio sur:

VIEJA: -¿Y pa’ qué sirven esas obras?

AUTORIDAD: -Sirven para entrar al siglo XXI de manos de la ciencia de última generación, o algo por el estilo. Y estoy convencido de que éste es el lugar elegido, no otro. Ahí, cerca del agua, podríamos construir las oficinas de complejo, con un hermoso jardín en el frente, césped, pinos, luces de colores.

SECRETARIO: -A nuestras espaldas, en la loma, podríamos instalar los tubos de almacenamiento de energía. [...]

VIEJA: -Y si acá van poner no sé qué cosa, ¿nosotro’ dónde vamo’ a vivir? (Moisés, 2022, p. 346)

Con base en los ideologemas de un progreso ineluctable (educación, viviendas cómodas y con servicios básicos, trabajo de calidad, etc.), las autoridades justifican la expulsión de toda la comunidad de su cercanía con el agua y otros recursos esenciales para su supervivencia. No obstante, los personajes Vieja y Alguien comprenden lo falaz de esta “modernización” que, en lo inmediato, solo promete borramientos intersubjetivos, nuevos dispositivos de estratificación o invisibilización y, además, la reproducción

---

6 Es oportuno indicar que las reanimaciones escénicas de específicos núcleos historiográficos no se resumen en los conflictos por la denominada “Conquista de América” y sus efectos colonizantes, también se extrapolan a otros tópicos históricos, por ejemplo, se vinculan con la llamada “Conquista del desierto” del período 1878-1885, las aporías culturales de los “pioneros” o los “primeros habitantes” de descendencia europea que fundan ciudades en la región en el marco de los procesos migratorios del siglo XIX, así como en las revueltas anarquistas o paradigmáticas protestas sociales que la Patagonia registra desde inicios del siglo XX, entre otras múltiples referencias.

de las formaciones históricas de otredad. Al respecto, los citados personajes responden diciendo:

AUTORIDAD: -Lo único que falta es que desprecien esta posibilidad que les da el progreso.

VIEJA: -Yo me tengo que quedar a cuidar acá. Siempre cuidé todo esto yo.

ALGUIEN: -Y yo tengo que seguir buscando a mi gente. Tengo miedo e' morirme sin encontrarla. O de volverme roca, piedra, como la yegua grande<sup>7</sup>. (Moisés, 2022, p. 349)

Precisamente, por causa de esta “rebeldía”, el último cuadro de la obra potencia su cariz farsesco-político, observable en el trato cuasi animal hacia los miembros del caserío y en la violencia gratuita ejercida contra ellos, incluso, hasta el acto de asesinar a Edelmiro y la imposición por la fuerza de la supuesta modernidad en el territorio.

En suma, *Pintura viva* de Moisés –al igual que *¡Ay, Riquelme!...* de Benito– recupera las tensiones dilemáticas del espacio sur, al reelaborar dramáticamente las pujas entre el vacío o la nada prefigurada en la tradición cultural esencialista y determinados programas civilizatorios que, de manera cíclica, se convierten en modos alternativos para la explotación, el silenciamiento o la mutilación identitaria de los “orilleros”.

## **MO2: el nodo sur como un activo locus de política**

El segundo mapa observacional que describe la interactividad geocrítica entre la dramaturgia de la Patagonia (1983-2008) y el nodo sur reseñado está formado, entre otros casos, por los siguientes textos: *Viaje 4111*, creación colectiva con dirección de Humberto Martínez; *Fei kumei Aiwñtuwn (Es bueno mirarse en la propia sombra)* y *La tropilla de Ruperto* de Luisa Calcumil; *Alma de maíz* de Luisa Calcumil y Hugo Aristimuño; *Mari Mari Huiaca* y *Aqueronte*, creaciones colectivas con dirección de Hugo Aristimuño; *Pewma-Sueños* de Miriam Álvarez; *La oscuridad* de Juan Carlos

---

<sup>7</sup> Esta idea remite a la leyenda tehuelche sobre un meteorito hallado en la zona sur de la Patagonia, en la región de Kaper-Aike.

Moisés; *Pasto verde (reflexión dramática en un acto)* de Lili Muñoz; *El piquete* y *El león y nosotros* de Alejandro Flynn; *778-Pabellón Sur* y *Haruwn Ma-Hai* de Eduardo Bonafede; *Ni un paso atrás* de Carolina Sorin; *Camino de cornisa* de Alejandro Finzi; *Ya camina. La niebla de Malvinas* de Ademar Elichiry; entre otras numerosas producciones dramáticas asociadas a este vector.

La complejidad y heterogeneidad casuística de este MO2 responde, básicamente, a dos criterios operativos: por un lado, a la noción de lo político aplicada a las prácticas escriturales de la escena patagónica y, por otro, a la diversificación de tópicos y procedimientos morfotemáticos que caracterizan a esta tendencia.

En relación con el primer criterio, podemos afirmar que –según las muestras archivísticas recolectadas– la dramaturgia de la región sur del país ha sistematizado la puesta en tensión de múltiples campos poéticos y fuerzas materiales para propiciar el “*locus* de un antagonismo” (Mouffe, 2007, p. 23). En otros términos, si para la precitada investigadora lo político se define por el antagonismo como dimensión ontológica de lo social y por sus correlativos conflictos en el establecimiento de lo hegemónico, entonces, es factible analizar el *locus* de politicidad –sustentado en las diferenciaciones ellos/nosotros– configurado en las escenas acotadas. Respecto de esta cualidad de “lo político”, Mouffe detalla lo siguiente:

Puesto que todas las formas de la identidad política implican una distinción nosotros/ellos, la posibilidad de emergencia de un antagonismo nunca puede ser eliminada. Por tanto, sería una ilusión creer en el advenimiento de una sociedad en la cual pudiera haberse erradicado el antagonismo. El antagonismo, como afirma Schmitt, es una posibilidad siempre presente; lo político pertenece a nuestra condición ontológica. (p. 23)

Desde esta lógica conceptual, las prácticas escriturales de los teatros sureños participan de manera activa en la conservación, reproducción o transformación de un orden político y de determinadas semánticas sociales, al incluir en sus sistemas simbólicos los antagonismos propios de sus lugares de enunciación.

En definitiva, junto con otros *loci*, el nodo sur descrito es un modo de explicar y comprender la regionalización de este campo de disputa. Su traducción al campo poético-escénico a través de las prácticas dramáticas exige, como señalamos previamente, reconocer la variedad de tópicos y procedimientos morfotemáticos utilizados para la representación de las tensiones ellos/nosotros.

Entre las numerosas formas de lectura habilitadas a partir de la MO2, en este apartado nos focalizamos en el *locus* de un antagonismo constituido, en un primer caso, por la denominada “cuestión” aborígen, en un segundo caso, por la función histórico-política de la mujer en una “tierra de hombres”.

Respecto del primer eje de conflictividad, la obra completa de la dramaturga, cantante, directora y actriz mapuche Luisa Calcumil, radicada en la ciudad de *Fishc’ Menuco* (General Roca), en la provincia de Río Negro, ha sistematizado mediante diversos puntos de vista poéticos este aspecto nodal del citado *locus* de politicidad. Un modo de objetivar estos mecanismos de representación es estudiando los procesos de “mediación” (Sapiro, 2016, pp. 110-111) que las distintas dramaturgias escritas y estrenadas por Calcumil en la Patagonia (y en otras zonas de Latinoamérica) establecen con los debates culturales sobre la aboriginalidad. Precisamente, en su estudio sobre las políticas indígenas en distintas cartografías provinciales, la antropóloga Claudia Briones (2005) afirma:

Entendiendo entonces que las fronteras provinciales (económicas, sociales, políticas, identitarias) emergen, se resignifican y se disputan en y a través de prácticas complejas de incorporación/subordinación de la “provincia” y sus “sujetos” a la nación-como-Estado, postulamos la “provincia” –cada “provincia”– como construcción histórica problemática que, yendo más allá de una mera instancia jurídico-administrativa y una geografía naturalizada, devenía nivel crítico de lectura de aboriginalidades situadas. (pp. 6-7)

La autora propone –desde una clara conciencia epistemológica sobre lo regional– explicar la aboriginalidad como una otredad interna que se co-construye en relación con los estratificantes bordes de la nación, un

posicionamiento crítico directamente compatible con los fundamentos de valor de las obras de Calcumil. De este modo, en los textos de la mencionada dramaturga referenciados en el MO2, como así también en *Ecos de la gente de la tierra* o en la pieza *Hebras*, está última escrita conjuntamente con Valeria Fidel, se producen múltiples interacciones geocríticas entre los espacios histórico-regionales que integran los debates descritos por Briones y los espacios imaginarios propiciados por sus estructuras ficcionales. Desde la perspectiva comparada y nodal elegida para este estudio, podemos especificar –a modo de ejemplo– dos composiciones constantes en la poética escénica de Calcumil, a saber:

A) Los desplazamientos territoriales forzados del pueblo mapuche y sus consecuentes marcas identitarias:

Con base en los estudios de Pilar Pérez y Walter Delrio (2019), conocemos algunas de las heridas sociales y subjetivas que el pueblo mapuche vivió luego de la llamada “Conquista del desierto”. O sea, desde el año 1885, al finalizar la indicada campaña militar de ocupación, estas comunidades fueron sometidas a múltiples despojos, destierros o relocalizaciones marginales. Así, la “posconquista” implicó el afianzamiento estatal de un régimen específico de alteridad histórica fundado en el discurso oficial de la región como desierto o tierra deshabitada y, por ende, las numerosas familias y poblados mapuches iniciaron un persistente proceso de desarticulación y/o eliminación de las formas de organización indígena que se extendió durante gran parte del siglo XX. Este doloroso devenir comunitario es refigurado poéticamente por Calcumil en diferentes secuencias dramáticas o imágenes escénico-referenciales. Entonces, los desplazamientos desde sus lugares originarios hacia los violentos fortines del llamado “malón blanco” o, también, el pasaje involuntario desde las zonas rurales (las que implicaban un estratégico sustento económico) hacia las zonas urbanas planteadas en *Es bueno mirarse en la propia sombra* y en *La tropilla de Ruperto*, así como las nuevas estratificaciones y jerarquizaciones espaciales que sufren estos grupos al instalarse en las ciudades, por ejemplo, al ser reubicados en los márgenes de los márgenes de los centros metropolitanos de la región, exponen una evidente configuración teatral de este *locus* de politicidad.

B) Los espacios de invisibilización o encierro que resultan de las formas “civilizatorias”:

La dramaturgia de Calcumil alberga otros constructos espaciales, los que dialogan con las precitadas instancias en la formación de un otro-interior de la nación, en tanto se modelizan de manera recíproca determinadas imágenes escénicas de obras como *Hebras* o *Alma de maíz*, con las imágenes de las reclusiones vividas en los reductos militares del siglo XIX, los lugares de torturas o persecución, las desertizaciones comunitarias producto de los desplazamientos indicados en el punto anterior, como así también se representan los ámbitos de silenciamiento, invisibilización o aislamiento que las comunidades mapuches experimentaron al ingresar en los cascos urbanos, esto último, observable en un amplio arco de espacios degradantes y serviles al borrado identitario: desde las proletarizaciones extremas hasta el encierro en hospitales psiquiátricos<sup>8</sup>.

Junto con los debates culturales sobre la aboriginalidad, el *locus* de politicidad en estudio puede, además, observarse en la histórica función de la mujer en una “tierra de hombres”. Para explicar este cariz del problema, focalizaremos en el caso *Pasto verde (reflexión dramática en un acto)* de Lilí Muñoz<sup>9</sup>, estrenada en el año 1997 en la ciudad de Neuquén, con dirección de Ángela Gandini y con las actuaciones de Miriam Calfinier, Héctor Melo, Valeria Osuna y Nidia Rivera, pertenecientes al Grupo Mutisia.

Esta obra teatral aborda un personaje típico de la cultura popular patagónica, la conocida Pasto Verde. La tradición oral presenta a esta mujer como una de las cuarteleras del ejército de Julio Argentino Roca

---

8 En relación con este singular espacio de reclusión, además de la mencionada obra teatral *Hebras*, la película *Gerónima* dirigida por Raúl Alberto Tosso y protagonizada por Luisa Calcumil expone, precisamente, a los centros psiquiátricos como otro de los espacios representativos del *locus* de politicidad en estudio, pues relata los hechos reales sobre el confinamiento –sin diagnóstico alguno– de una mujer mapuche y sus cuatro hijos en un hospital psiquiátrico de la ciudad de General Roca (Río Negro) durante la última dictadura cívico-militar.

9 Para ahondar en la relación poético-nodal y comparada de esta obra con otras producciones dramáticas del país, véase: Tossi (2019).

durante la “Conquista del desierto”, quien prestó “servicios” a dichas tropas durante sus arremetidas contra los pueblos originarios en los fuertes de Puan o Trenque Lauquen, hasta establecerse como comerciante en una aguada de Plaza Huincul. Hoy, en esta última localidad, se erige un altar a “La Pasto Verde”, por ser una de las fundadoras de esa ciudad y, además, por sincretizar en su apodo militar la fertilidad anhelada en aquellos páramos sureños. Este personaje histórico es recreado en la citada pieza teatral mediante aporías identitarias, pues en la feminidad de Pasto Verde se condensan o sintetizan determinados comportamientos paradójicos (erotismo/expiación, sensibilidad/insensibilidad, activismo/letargo, sumisión/sedición), los que disuelven los esencialismos sedimentados.

El texto de Muñoz está organizado en cuatro macrosecuencias dramáticas, las cuales contienen recursos elípticos que generan un relato fragmentado yacrónico. En este desarrollo ficcional se exponen los conflictos identitarios de Pasto Verde con su marido, Campos, un oficial que —en el trascurso de la acción— decide abandonarla para desertar del ejército. Los actantes de las primeras escenas radican en la desazón e incertidumbre sobre el rol que ambos ocupan en la consolidación de la patria por medio de la matanza de los pueblos indígenas. Por ejemplo, el esposo dice: “No sé qué hacer, Carmincha. Ya no sé qué definiendo. Ni siquiera sé si te definiendo... Mi patria... Si vos sabés que la patria que tengo, la única, es este pedacito de tierra en el desierto y vos, el rancho, los animales, el buscar —de puro soñador nomás— esos lloraderos de alquitrán que no te gustan...” (Muñoz, 2007, p. 185). Frente a estos dilemas masculinos, los que —sin embargo— connotan cierta “pasividad” en el sometimiento ideológico de los soldados ante el objetivo económico y político de la usurpación de tierras patagónicas, Pasto Verde reacciona de modo “activo”, enérgico y tenaz, para sobrevivir al yugo sexual en los cuarteles y resistir —entre balidos y vientos sureños— ser una mujer sin hombre y, por lo tanto, una mujer sin tierra.

La decisión de la protagonista de no acompañar a su marido en la deserción la masculiniza. Este *habitus* paradójico es lo que genera un constructo geocrítico, a través de un ensamble metafórico entre cuerpo y

espacio. Pues, si bien Carmen Funes está enajenada por los mecanismos patriarcales y autoritarios de los fortines y, por ende, convertida en “carne” disponible para el goce de los militares superiores, ella no es una mujer seca, débil o enferma que requiere de la imperiosa ayuda de un padre protector; por el contrario, en esta configuración imaginaria ella es “La Pasto Verde”, un apodo que los propios castrenses le asignan y que opera como metáfora de la fecundidad que escasea en esos terruños áridos. Así, Pasto Verde es una mujer/territorio, cuya composición supratextual o polisémica condensa múltiples posicionamientos contraculturales y contraesencialistas: primero, se opone al ideologema de la desertización que fundamentó las ya mencionadas campañas militares, dado que en la llamada “Conquista del Desierto” no había desierto alguno, sino una sólida y potente organización comunitaria, con la población de mapuches, tehuelches, pehuenches, onas y otras fracciones sociales que eran “obstáculos” en el afincamiento de las fuerzas productivas de la oligarquía terrateniente metropolitana. Esta visión sobre el desierto operó —y continúa haciéndolo— como una frontera, con impacto en planos geopolíticos, económicos, e identitarios. Segundo, se resignifican dos tópicos descendientes de la lógica imaginaria objeto de estudio; por un lado, se aborda la idea de progreso, ya que en la infertilidad superficial o aparente de esos suelos, ella predijo —según cuenta la tradición oral que envuelve a La Pasto Verde— el descubrimiento del petróleo, “agua que da fuego” (p. 188) o “lloradero de alquitrán” (p. 185) y, de ese modo, se estableció la principal actividad económica de la zona. Por otro lado, se resemantiza la metáfora de la mujer/nación como territorio violentado que requiere ser liberado o sanado de un virus o enemigo interno que la contamina. Sobre esta figuración esencialista y maniquea, la obra de Muñoz autorregula la imagen del hostigamiento sexual, mediante la personificación histórica de la cuartelera y su correlativa denigración, en cuanto es carne que brinda placeres y servicios. Así, el cuerpo femenino es una analogía de las tierras por gobernar; es un cuerpo “necesario”, porque en ella se sostiene y proyecta el sistema político-militar de conquista, gracias al cual el régimen funciona —pues sin goce sexual de los soldados no habría control de las tropas—; además, es un cuerpo al que se le aplican

las mismas tácticas ominosas que a los terruños por colonizar: violación, ocupación y explotación. Este cariz imaginario e identitario de la representación mujer/nación/territorio obtiene, en la obra teatral *Pasto verde*, un perfil romántico, también otorgado a su configuración religioso-popular.

Finalmente, Carmen Funes logra ser una mujer sin hombre pero con tierra, en suelo fértil y rico; no obstante, y aquí se observa otro aspecto de la aporía inscrita, su muerte —según la propia mitología regional— es consecuencia de dicha fecundidad, puesto que muere en situación de parto.

Al retomar esta composición paradójica en la personificación de la heroína, Muñoz incorpora a su pieza una última macrosecuencia dramática, un colofón que rompe con la organización poética de los tres cuadros anteriores. Este epílogo, el que no condice con las lecturas de la religiosidad popular ni con las que este personaje obtuvo en el cancionero nacional<sup>10</sup>, conlleva una nueva apropiación del constructo geocrítico mujer/nación/territorio, el cual se sintetiza en la mirada final del personaje central, quien dice: “Y el desierto navega / con nosotros adentro” (p. 189). De este modo, el desierto y sus múltiples acepciones en el presente *locus* de politicidad (ya sea como ideologema operativo a una concepción tradicionalista y reaccionaria del país o, también, como símbolo de prácticas contraculturales y de resistencia política) se reanima hermenéuticamente en un adentro, en una nueva imagen de la frontera sur, cartografiada como un interior femenino, dinámico y perseverante.

## Ideas finales

El constructo sur, en tanto formación imaginaria, epistémica e histórico-política asociada con la región Patagonia argentina puede —entre otras perspectivas de análisis— ser estudiado como un nodo, es decir, un

---

10 Aludimos a la composición musical escrita por Marcelo Berbé, titulada *La Pasto Verde*, la cual ha sido interpretada por Jorge Cafrune y José Larralde, entre otros.

dispositivo geocrítico que responde de manera recursiva o interactiva sobre tres ramificaciones: I) el sur como un dinámico proceso de regionalización; II) el sur como la configuración poética de un lugar paradójico; III) el sur como un fundamento teorético para dirimir las tensiones nacionales entre centro y periferia.

Este nodo sur, a su vez, puede ser examinado como un específico nodo escénico-regional, por los efectos representacionales de sus múltiples campos de fuerzas poético-materiales en la dramaturgia patagónica. Desde este enfoque geocrítico, hemos diseñado –a partir de una muestra general de textos dramáticos compuesta por 77 obras– dos “mapas observacionales”. El primer MO (ejemplificado en 12 textos) se focalizó sobre las configuraciones espaciales dilemáticas del nodo sur según los códigos estético-procedimentales y semánticos de la dramaturgia regional. En esta cartografía se observan las tensiones, pujas y contrasentidos que las obras teatrales escritas y/o estrenadas en la Patagonia durante la fase 1983-2008 configuran respecto de dos tópicos: la nada o el progreso. El segundo MO (ejemplificado en 16 textos) se concentró en los procesos de mediación poética del nodo sur como un activo y dinámico *locus* de politicidad, en particular, al abordar los posicionamientos artísticos de este corpus dramático sobre la disputa, organización y distribución de sentidos respecto de ciertos debates socioculturales e histórico-identitarios zonales. Los espacios escénicos asociados con las formaciones de aboriginalidad y sus consecuentes dispositivos de otredad, así como la imaginería que el teatro del sur de país ofrece a tópicos tales como cuerpo/mujer/territorio fueron, principalmente, los casos contemplados.

En suma, este sucinto recorrido teórico-analítico nos permite avanzar de manera parcial sobre un programa general de investigación que intenta explicar y comprender los fundamentos de valor de las prácticas escriturales de la escena argentina en perspectiva regional, sin caer en los reduccionismos centro/periferia ni en los esquemas de esencialización o folklorización de los territorios y fronteras “interiores” de la nación.

## Referencias

- Benito, O. (2015). ¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima). En M. Tossi (Comp.), *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (pp. 211-237). Universidad Nacional de Río Negro.
- Bertoncello, R. (2012). Los imaginarios de espacios distantes a partir del turismo. En A. Lindón y D. Hiernaux (Eds.), *Geografías de lo imaginario* (pp. 205-221). Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bohoslavsky, E. (2008). *La Patagonia: de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno; Universidad Nacional General Sarmiento.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Aurelia Rivera Editorial.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas, por una antropología reflexiva*. Grijalbo.
- Briones, C. (2005). Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En C. Briones (Comp.), *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad* (pp. 9-40). Antropofagia.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable*. Fondo de Cultura Económica.
- Certeau, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano. I: Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Collot, M. (2015). En busca de una geografía literaria. En M. García, M. José Punte y M. Puppo (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores: desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 59-75). Miño y Dávila.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Atuel.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de un método*. Paso de Gato.
- Grimson, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI.
- Haesbaert, R. (2010). Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas. *Antares. Letras e humanidades*, (3), 1-23. <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/416/361>
- Kadir, D. (2002). Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada. 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* (pp. 43-57). Universidad de León. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201712120](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712120)
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (Traducción E. Martínez Guitérrez). Capitán Swing. (Original publicado en 1974).
- Livon-Grosman, E. (2003). *Geografías imaginarias: El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Beatriz Viterbo.

- Lois, C. (2015). Un mapa para la nación argentina: notas para una interpretación crítica de la historia del mapa político y de las políticas cartográficas. *Huellas*, (19), 193-215. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/huellas/article/view/1043>
- Moisés, J. C. (2022). Pintura viva. En M. Tossi (Comp.), *Antología de teatro argentino en la posdictadura. Nodos interregionales (1983-1992)* (pp. 329-351). InTeatro. <https://inteatro.ar/editorial/antologia-de-teatro-argentino-en-la-posdictadura-nodos-interregionales-1983-1992>
- Moisés, J. C. (2007). El arte en las márgenes: centro y periferia. *El Camarote. Arte y cultura desde la Patagonia*, (12), 5-13.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, L. (2007). Pasto Verde. (Reflexión dramática en un acto). En *Dramaturgos de la Patagonia Argentina* (pp. 183-190). Argentores.
- Palermo, Z. (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción.
- Pellettieri, O. (Dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad, 1949-1976*. Galerna.
- Pérez, P. y Delrio, W. (2019). Cambios y continuidades en las (des)territorializaciones estatales en Río Negro, 1878-1955. En L. Kropff et al (Comps.), *La tierra de los otros: dimensión territorial del genocidio indígena en Río Negro y sus efectos en el presente* (pp. 31-69). Universidad Nacional de Río Negro.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Segato, R. (2002). Identidades políticas/alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Runa. Archivo para la ciencia del hombre*, 23(1), 239-275. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2253>
- Tossi, M. (2019). La feminidad contraesencialista en la dramaturgia argentina de la posdictadura: un estudio comparado de las regiones noroeste y Patagonia. *Íkala. Revista de lenguaje y cultura*, 24(3), 589-604. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v24n03a01>
- Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.
- Westphal, B. (2015). Aportes para un enfoque geocrítico de los textos. En M. García, M. José Punte y M. Puppo (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores: desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 27-57). Miño y Dávila.
- Zusman, P. y Haesbaert, R. (2011). Introducción. En P. Zusman et al. (Eds.), *Geografías culturales. Aproximaciones, intersecciones y desafíos* (pp. 5-18). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://publicaciones.filo.uba.ar/geograf%C3%ADas-culturales>