# DE (IN)MIGRANTES Y ESCRITURAS MIGRANTES EN EL TEATRO ARGENTINO: IDENTIDADES Y TERRITORIALIDADES EN DIÁLOGO

Marcela Beatriz Sosa
(Universidad Nacional de Salta)

**Resumen.** El trabajo trata sobre los procesos de territorialización del sistema teatral argentino y las representaciones sociales que, sobre dichos procesos, se ponen de manifiesto en una selección de textos dramáticos nacionales y locales (salteños). El campo nocional propuesto permite desmontar, a través del gran eje unidad/diferenciación, la concepción monolítica de un teatro nacional y de un teatro del interior, que determina fronteras internas dentro de las prácticas teatrales del país. Dentro de esa antinomia se plantea el «no lugar» que poseen las «escrituras migrantes», escrituras de dramaturgos procedentes de otros espacios. También nos interesa problematizar la construcción de fronteras ideológicas y culturales que surgen de la representación del (in)migrante y la asimilación y/o distanciación del «otro», como componente identitario. Luego de realizar una breve lectura comparada de sainetes del XX, se abordará Nadie (2015), un texto del teatro salteño del cubano radicado en Argentina Idangel Betancourt.

**Abstract.** The paper deals with the processes of territorialization of the Argentine theater system and the social representations that, on these processes, are evident in a selection of national and local dramatic texts (from Salta). The notional field allows the monolithic conception of a national theater and a theater of the interior, which determines internal borders within the country's theater practices, to be dismantled through the wide axis of unity/differentiation. Within this antinomy it appears the «no place» of «migrants writings», writings of playwrights from other spaces. We are also interested in problematizing the construction of ideological and cultural frontiers that arise from the representation of the (im)migrant and the assimilation and/or alienation of the «other» as an identity component. After a brief comparative reading of sainetes of the 20th century, a text of the theater of Salta by the Cuban settled in Argentina Idangel Betancourt, Nadie (2015), will be approached.

**Palabras clave.** Territorialización, Teatro argentino, Fronteras internas, Inmigrantes, Escrituras migrantes

**Keywords.** Territorialization, Argentine theater, Internal borders, Immigrants, Migrant writings

Hace cuarenta años, el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, al definir rigurosa y poéticamente al mismo tiempo las características del Teatro Fronterizo que postulaba como alternativa al teatro vigente, estableció un concepto de *frontera* que nos parece fundamental para introducir nuestras reflexiones sobre la identidad, la territorialidad y el teatro:

> Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad. / Zonas extremas, distantes, limítrofes con lo Otro, casi extranjeras. / Aún, pero apenas propias. / Áreas de identidad incierta, enrarecidas por cualquier vecindad. La atracción de lo ajeno, de lo distinto, es allí intensa. / Lo contamina todo esta llamada... (Sanchis Sinisterra cit. por Sosa, M. 2004: 61)

Con su poder polisémico, el fragmento textual puede adscribirse a los contactos entre culturas diferentes pero también entre lenguajes y discursos distintos, focalizándose en las zonas «limítrofes», donde las marcas de lo propio y de lo ajeno son inciertas. Esas zonas suelen estar distantes de los centros hegemónicos, suelen dibujarse muy periféricamente en los mapas de la cultura nacional pues la contaminación, la promiscuidad de caracteres impide deslindar una identidad limpia y pura. Sin embargo, podría decirse que no hay producción literaria y/o teatral que no surja como efecto del contacto entre culturas, ya sea dentro de márgenes nacionales –las llamadas *fronteras internas* (Dubatti J., 2011: 7-8) – o internacionales.

Estos fenómenos debieran ser, en consecuencia, objetos de investigación del comparatismo y las primeras premisas sobre las cuales habría que resituar la historia de la literatura y del teatro argentinos sería tomando en consideración la diversa territorialidad en la que se insertan y sin tomar el todo por la parte, es decir, la literatura y el teatro porteños como sinónimos de las letras nacionales. Para decirlo con otras palabras, habría que realizar un estudio *comparado* de las prácticas locales con las del centro político, cultural y teatral del país –sin intentar forzar el análisis teórico-crítico de aquellas según el modelo hegemónico– y con las de las provincias entre sí, particularmente aquellas limítrofes o que forman parte de una región.

Ciñéndonos al campo específico del teatro, Dubatti (2011a) ha propuesto la realización de una *cartografía* teatral que dé cuenta de la pluralidad de prácticas escénicas y producciones dramáticas en todo el territorio nacional, formulando una serie de conceptos teóricos como *intranacionalidad* («[…] dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras

internas, migraciones y tránsitos internos, contactos entre provincias o estados de una misma nación […]» (Dubatti J., 2011b: 7-8), *territorialidad* y *supraterritorialidad*. Por *territorialidad* se entiende «la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (…)» (Dubatti J. 2011b: 8), mientras que la *supraterritorialidad* refiere a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden (Dubatti J., 2011b:8).



Desde su enfoque comparatista, Dubatti no ha dejado de advertir que todo estudio de un teatro nacional debe hacerse *en relación con* otros teatros y con otras identidades, lo cual nos da pie para introducir la cuestión de ese «otro» por antonomasia, *el inmigrante*, al que analizaremos sucintamente desde dos perspectivas: a) la representación del inmigrante en textos dramáticos argentinos y b) la inscripción de la identidad del inmigrante mediante su propia escritura, a la que hemos llamado *escritura migrante*.

## *1. La representación del inmigrante en textos dramáticos argentinos*

Como es sabido, uno de los ingredientes infaltables del primer teatro nacional es la representación del inmigrante, que se vio impulsada por el aluvión inmigratorio –principalmente europeo, y en menor medida de Medio Oriente–, producido a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. Al desaparecer el campo como alternativa debido al elevado precio de las tierras, las urbes concentraron gran cantidad de inmigrantes, particularmente italianos y españoles[1]. Nosotros nos detendremos en estos últimos quienes, en roles característicos de almaceneros, porteros y criados, generalmente de Buenos Aires, aparecen tipificados dentro de los sainetes. El sainete criollo fue la forma dramática popular –adaptación del género chico español al ambiente rioplatense– donde apareció una variedad de sujetos étnicos y culturales (*el tano, el franchute, el gallego, el turco, el ruso*), que se vieron retratados «a través de personajes estereotipados y fácilmente reconocibles por el público, compuesto en su gran mayoría por inmigrantes que se recreaban en la contemplación de su propia parodia o, sobre todo, en el disfrute de la caricatura más o menos simpática de la nacionalidad inmigrante vecina o rival» (Núñez Seixas X. M. 2002: 64-65).

Dentro de la representación del inmigrante cobran especial relevancia cómica los españoles que eran presentados en forma estereotipada (e inclusive

[1] Según el censo de 1914, más del 60% de los habitantes de Buenos Aires eran inmigrantes.

caricaturesca) mediante su habla –es característico el uso de las gheadas[2]–, simpleza, fisionomía y vestimenta.

A la manera de la *comedia dell'arte*, los «gallegos» (gentilicio que abarcaba indiscriminadamente a todos los españoles inmigrantes en Argentina), apenas ingresaban al escenario eran fácilmente reconocidos por el público, con rasgos que despertaban la hilaridad como la estolidez, pereza e ignorancia, pero también honradez y bonhomía (Núñez Seixas X. M. 2002): «Una metáfora, en definitiva, del campesino que, recién arribado, hallábase perdido en la gran ciudad» (*ibid*, traducción nuestra).

Desde fines del XIX hasta las primeras décadas del XX, prácticamente no hay sainete donde no aparezca el arquetipo gallego, como resume Alberto Vacarezza en «Un sainete en un soneto».[3] Algunos textos dramáticos donde estos aparecen representados son *Los políticos* (1879) de Nemesio Trejo, *Bohemia criolla* (1902) de Enrique de María, *Al campo* (1902) de Nicolás Granada, *Canillita* (1902) de Florencio Sánchez, *Jettatore* (1904) de Gregorio de Laferrère, *En familia* (1905) de Florencio Sánchez, *Los disfrazados* (1906) de Carlos M. Pacheco, *El vasco de Olavarría* (1919) de Alberto Novión y *Babilonia*[4] (h.1925) de Armando Discépolo, entre otras (González Rouco 2017).

Un nuevo hito en la representación del inmigrante se establece en el neosainete *Pascua rea* de Patricia Zangaro (1992)[5] donde, como afirma Nora Parola (2005) se impone «[…] una redefinición de la visión del inmigrante, pues constatamos que, al contrario de la representación que se hacía de ellos en el grotesco criollo, ya no son las únicas víctimas del sistema político-social».

Para comprender esto, es necesario resumir brevemente la intriga, ambientada en el '30. En Floresta, barrio pobre de Buenos Aires poblado esencialmente de inmigrantes, a orillas del Arroyo Maldonado, se prepara el Vía Crucis. Por competencia con la parroquia de Flores, la comunidad elige al Negro –reo exculpado– para que lleve la cruz durante la procesión, desechando al Cristo de otros años, el Chino. Este ciruja de voz profética será quien, durante la misma, enjuicie la impiedad de todos y quien ejecute al falso Cristo, antes de

[2] Fenómeno fonético propio de la lengua gallega que consiste en pronunciar el fonema /g/ obstruyente velar como [ħ] (aspirado sordo).

[3] El soneto incluido en *Cantos de la vida y de la tierra* (1944) de Vacarezza es citado por Mogliani (2015: 70) como ejemplo de la dimensión teatralista del sainete. Por su parte, Núñez Seixas (2002: 66-67) muestra la simplificación que operaba en el imaginario argentino sobre la identidad de los inmigrantes españoles y al mismo tiempo reconoce la maestría con que los dramaturgos rioplatenses reproducían determinados rasgos lingüísticos del cocoliche gallego-porteño, cuyo efecto hilarante compara con procedimientos caricaturescos de las mismas figuras en el teatro castellano del Siglo de Oro.

[4] Por exceder el alcance de este trabajo, soslayamos la referencia a la verdadera Babel que se configura en *Babilonia*, cuyo subtítulo, «Una hora entre criados», da cuenta del protagonismo de estos. Sus hablas reproducen la pluralidad de sus nacionalidades e identidades, expresada numéricamente: 5 criados españoles, 2 italianos, 1 cocinera francesa, 1 chofer alemán y 1 mucama cordobesa.

[5] *Pascua rea* fue estrenada en el Galpón del Sur el 26 de julio de 1991, en coproducción con la Escuela Nacional de Arte Dramático y el Teatro Municipal General San Martín (Buenos Aires, Argentina).

que el Maldonado se salga de cauce y rompa el puente, en un verdadero Apocalipsis.

Como vemos, en la obra se mantiene el componente multiétnico del sainete –ahí están el gallego, el tano, el turco…– pero también se incorpora la estratificación social (el cura, el comisario, el malevo), como sostiene Nora Parola a propósito de la caracterización del género:



> En su forma original, el sainete se detiene en lo exterior, en los aspectos más notorios, para hacer crecer desde allí la caricatura. Este proceso de fijación se da a partir de los elementos más verificables, como son la nacionalidad, connotaciones sociales y rasgos físicos. A cada uno de ellos se le asigna una serie de atributos: una máscara (el Tano, el Gallego, el Malevo). Y así, fuera de los rasgos físicos identificables, cada uno personifica una postura humana, una posición definida dentro del medio social, un status laboral y una serie de rasgos psíquicos que condicionan su interacción con los demás personajes. (Parola N. 2005)

Pero, además, en *Pascua rea* se opera una resemantización al hibridarse con el género del auto sacramental, lo cual le otorga nueva dimensión y poder simbólico. Como afirma J. Dubatti, el texto «construye la imagen de un pueblo equivocado que elige mal y, degradado, nunca atisba la conciencia de su degradación y comete las peores crueldades entre el egoísmo y la trivialidad» (1992: 75). Es decir que, a partir de esa representación inicial de los inmigrantes vistos como «otros» pintorescos, se ha producido una sinécdoque en referencia al pueblo porteño y quizá, a nuestra nación, identificada en Latinoamérica como crisol de etnias y culturas.

La mirada crítica sobre ese «otro» vuelve sobre nosotros mismos, en un espejo convexo y deformante –como diría Valle-Inclán– que retrata la Argentina de los ’90, en su peor faceta de descarnado materialismo e insolidaridad social. *Pascua rea*, como sigue Parola (2005), denuncia los lastres de una clase media de origen inmigrante que, casi un siglo después, pasa de ser víctima a victimario de esa misma sociedad, al comportarse con los «otros» que considera inferiores en la misma forma en que ha sido tratada.

## 2. *Escrituras migrantes*

Situamos un tercer hito en la representación del inmigrante en la actualidad y en el teatro de Salta: la obra *Nadie (Pieza de teatro para un vestido, un actor y un maniquí)* del autor, director y actor cubano Idangel Betancourt,

estrenada el 17 de octubre de 2015 y repuesta en 2016[6]. Antes de abocarnos al texto, debemos hacer una aclaración que tiene que ver, precisamente, con la noción de *escritura migrante* que da título a este apartado. Designamos de este modo a aquellas que provienen de dramaturgos foráneos que han residido durante cierto tiempo o se han asentado definitivamente en un lugar que no les es propio –en este caso, nuestra provincia–, desde el cual generan su producción. En dichas escrituras es tan valioso lo que se «exporta» y comparte como lo que se «importa» y asimila (poéticas, técnicas, imaginarios).

Dicha práctica puede incluirse dentro de lo que Dubatti ha considerado la «labor de intermediarios diversos que operan como puentes culturales entre los diferentes centros teatrales» y de las problemáticas de historiología referentes a los polisistemas producidos por intercambios internacionales (Dubatti J. 1995: 18) –lo que posteriormente el crítico denomina *supraterritorialidad*–, fundamentales focos de atención del *teatro comparado*.

Formulamos la categoría de *escritura migrante* (Sosa M. 2008) a propósito del director cubano Carlos Bello, quien durante el lapso 2002-2005 se incorporó al grupo salteño El Arco Teatro y dirigió *Tres mitades, El escaparate de los Macbeth* (ambas creaciones colectivas), *Otsukaresama* y *El extraño caso… de los espectadores que asesinaron a los títeres.* Un caso similar es el de Idangel Betancourt (1973)[7], oriundo de Nuevitas, Camagüey (Cuba), quien reside actualmente en Argentina. Se estableció y formó familia en la provincia de Salta donde, a partir de la creación de Espacio In-Verso, produjo una variedad de espectáculos y textos poéticos, además de entrevistas y otros documentos donde plasma su visión de la cultura salteña[8]. Actualmente reside en Catamarca por razones laborales, por lo cual su escritura debería analizarse dentro de los complejos márgenes de la *supraterritorialidad* e *intranacionalidad*. Quizás él, más que *nadie*, puede hablar de migrancia.

---

[6] Sala Mecano de la Casa de la Cultura (Salta), en el marco del ciclo ¡Ay Teatro! organizado por el Ministerio de Cultura y Turismo. Ficha técnica: Texto, actuación y dirección: Idangel Betancourt. Asistente de dirección: Noelia Gana. Asesora de Arte: Claudia Peña. Diseño escenográfico: Fernando Arancibia, Idangel Betancourt. Construcción de utilería: Fernando Arancibia. Música: Néstor Mevorás. Accesorios y vestuario: Rossanna Bettella. Dibujo: Alexander Guerra. Diseño gráfico: Carla Coledani.

[7] Ha sido premiado en Argentina con los premios Victoria Mejor Producción y Mejor Iluminación por la puesta en escena *La Tempestad Reciclada, si Shakespeare hubiera conocido Argentina*; Premio Victoria Mejor Espectáculo por *Nadie...* Primer Concurso de Cuentos del Noroeste, Consejo Federal de Inversiones, Consejo Regional de Cultura NOA. Premio de la Secretaría de Cultura de la Nación Abelardo Castillo de Nuevas Revistas Culturales, por la edición de la revista *5 Sentidos NOA*. Beca de Investigación del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro, por *Políticas del cuerpo. El teatro de las culturas en las comunidades étnicas de Salta.* En Cuba: Premio Bustos Domecq de Poesía, 2002. Premio Nacional Ciudad del Che, de la UNEAC de Santa Clara, 2001. Premio UNEAC de poesía Camagüey, a escritores menores de 35 años. Publicó en 2016 su libro de poesía *Mientras todos trabajan*.

[8] Un ejemplo es «Conocemos a: Idangel Betancourt», *Fuera de focoweb*, Portal Cultural, (s/f), en www.fueradefocoweb.com.ar

## 3. *Nadie y todos*

En el Cuadro I, Esc. 1, de *Nadie*…[9], un Narrador[10], luego de leer un diario durante tres minutos, inicia un monólogo donde reflexiona sobre la medición que domina la vida actual y sobre el significado del trabajo, para terminar presentando un caso que acaba de leer: «cómo poder medir la insignificancia de estas personas, sus historias ni siquiera pertenecen a una novela: sólo son una crónica, una noticia que ya estamos olvidando, porque lo verdadero tiene gusto a poco…».

Con exiguos elementos, una valija, un maniquí, una muñeca, unos vestidos… irá desplegando, ante nuestros ojos, distintos y distantes tipos étnicos, culturales y sociales que podríamos llamar (in)migrantes, cuya conexión se irá perfilando paulatinamente.

Luego del monólogo, la acción dramática se traslada –en curiosa cercanía con la acción de *Pascua rea*, que se desarrollaba en Floresta– a un taller textil en el porteño barrio de Flores, donde vive Pascual, un boliviano engañado y sometido a trabajo esclavo por el dueño del taller, un coreano que le impide ver a su mujer:

> Boliviano: Ya patrón, pero es que extraño a mi mujercita y a la guagüita… ¿ha podido enviar mi cartita?… si usted me pagara algo yo saldría a buscarla, sería solo un ratito, y enseguida pego la vuelta... Sí patrón, no patrón, entiendo patrón, seguro, gracias patrón. Una última cosita… si no es mucha molestia, no, sí, claro patrón… no se preocupe, mientras haya singanito y coca no hay cansancio, mire qué churo están quedando los vestidos, dónde va a encontrar otro que sepa hacer estas terminaciones, yo soy su hombre patrón, pierda cuidado, pierda… pierda…

La Esc. 3 muestra a Valeria, una porteña llegada a Londres. Dejemos al Narrador que la presente: «Esta muchacha se llama Valeria, hace unos años, cuando estudiaba Filosofía y Letras en la UBA, conoció por Chat a un estudiante de Cambridge. Solo ella sabe por qué no funcionó esa historia, pero se quedó en Inglaterra a trabajar como niñera, no sabemos tampoco los motivos.»

En forma muy humorística, Valeria deja entrever su decepción pero también su desarraigo, su no pertenencia a ningún lugar:

---

[9] De ahora en adelante citamos por la copia inédita cedida gentilmente por el propio autor.

[10] Remitimos al texto de Abuín González (1997) para reflexionar sobre las consecuencias escénicas de la utilización del narrador en el teatro: simplificando y haciendo referencia a Brecht, diremos que el efecto de extrañamiento que opera sobre el espectador produce la distancia crítica para posicionarlo respecto de una honda problemática actual como es la de los migrantes en el mundo.

> Llegué a Londres un día lluvioso, ¡bah! un día como cualquiera, un abril mezclado con deseo, ponele; y me fui directo a Cambridge, allí estaba Will esperándome, llevábamos un año chateando, en realidad amándonos… sí, le entregué todo por chat, y él también me había escrito citas estremecedoras; pero cuando nos encontramos: silencio de tumba: «hola… avísale a tu cara que estoy aquí», Hello, I'm here… say it to you face… hellow, you face, face, Facebook remember… nice to meet yo*u,* nice to meet you anyway. En fin, el facebook funcionó, pero el face to face fue un desaster. Esa noche me albergó como una valija en su cuarto de estudiante y a la mañana siguiente comimos un cofeecake y me despachó de vuelta. […]

Para compensar su frustración, Valeria decide comprar un vestido y es en este donde encuentra el mensaje del boliviano escrito en la etiqueta: «*Orded to work*. Piecita te amo: forzado a trabajar horas agotadoras».

En otro nivel de ficción, hay también un jefe militar coreano representado por un maniquí. Sus palabras no solo evidencian la estética antirrealista de la puesta sino que plasman la discriminación y explotación del hombre por el hombre en cualquier parte del planeta:

> –Hola, como están, yo soy el coreano que hace de maniquí mientras hablo con mi empleado, soy el dueño del taller de Flores. Sé que muchos de ustedes dirán que soy hijo de puta por lo del boliviano, pero seamos sinceros, es boliviano… y yo, ¿quieren saber mi historia? ¿acaso saben lo que es haber nacido cerca de Panmunjom? […] Un día descubrieron que mi padre había cometido una alta traición al régimen (había sido sobornado por dos paquetes de fideos extranjeros). […]Nos mandaron a un campo de trabajo. Con ayuda de Jin Gang, un jefe militar, logré escapar a Corea del Sur y allí me convertí en activista de la causa Por una Corea Unida. Pero el militar que me ayudó a escapar tenía una red de refugiados, nuestra libertad era su negocio, y estamos obligados a enviarle dinero. […] decepcionado de la militancia y huyendo de la deuda que contraje con Jin Gang, llegué a Buenos Aires. Jin Gang también tiene gente aquí, y cada vez exige sumas imposibles…, por eso necesito optimizar el tiempo de trabajo y la paga. […] Pero tampoco me la quedo yo. Toda plata que gano va a Corea para que mantengan con vida a mi familia. […].

El último eslabón de esta cadena de exiliados, marginales y excluidos es una niña de Bangladés [sic], representada bajo la forma de una muñeca que se hamaca en la Esc. 8 del Cuadro II. De ella dice el Narrador:

> Nuestra niña no pasa hambre, está trabajando, no se hamaca, está pegando en unas zapatillas un logo famoso, para que otros niños corran cómodos hacia sus hamacas. Es importante saber que nuestra niña de Bangladés no morirá de hambre, porque las zapatillas que fabrica la usan ciudadanos exitosos y los hijos de esos hombres.

Tres migrantes, tres relatos, pero a partir de ellos se vislumbran las innúmeras historias insignificantes de quienes, llevados por distintas circunstancias a abandonar su tierra, caen en una extrema vulnerabilidad y sufren toda clase de humillaciones y expoliación. El final de la triste peripecia del boliviano es previsible. A pesar de la cómica bravata de Valeria –quien quiere volver a Buenos Aires para rescatar al «chabón al que están reexplotando por dos mangos» e incluso casarse con él si hace falta–, la borrachera de Pascual será el desencadenante de la acción liberadora: incendiará el taller y, en la lucha que se entabla entre amo y esclavo –expresión nunca mejor utilizada– el boliviano es herido mortalmente pero alcanza a encajarle la tijera en el pecho al coreano.

Desde el interior de la valija una voz enuncia las profundas connotaciones que esconde el título:

> Matas a tu padre, ya no tienes otra casa que tu trabajo, ya no tienes otro amor, otra vida, otras horas. Nadie necesita un país, todos somos hijos de Ulises: mi nombre es nadie, tu nombre es nadie: Pascual el boliviano Nadie. Cuando en los diarios salga esta historia nadie se acordará de nuestros nombres, mi muerte no moverá un milímetro la frontera de Corea, como el tiempo de los cerezos no cuenta para ti […]. «Nadie fue quien me hirió», gritaré, y ellos dirán «No te hirió nadie».

Como dice María Eugenia Carante en su iluminador comentario sobre el estreno de *Nadie:*

> En el mundo de la «aldea global», donde las distancias han sido minimizadas por los transportes modernos, donde nos suponemos ciudadanos del mundo, la globalización ha ido erosionando las identidades locales, socavando el horizonte personal e identitario, y reduciendo al ser humano a la condición de una pieza cualquiera de la maquinaria económica-social. Producir, consumir, medir, cuantificar…, como todos, como «nadie», parece ser el único destino posible. (Carante M. E. 2016)

Las últimas palabras del Narrador, autorreferenciado él mismo como «un proyecto desnacionalizado», con catorce años en Salta pero aún nominado como «el cubano, el extranjero entrometido», nos hacen pensar nuevamente en identidades y territorialidades: «... ninguno de nosotros necesita un país, sino un estado de dignidad»[11].



*Bibliografía*

Abuín González, A, *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997.

Betancourt, I., *Nadie (Pieza de teatro para un vestido, un actor y un maniquí),* 2015. Inédito.

Carante, M. E., «Destierro y desarraigo en la era de la globalización. Comentario de la obra teatral *Nadie. Pieza para un vestido, un actor, un maniquí*», *QuepasaSalta,* 11/03/16, http://www.quepasasalta.com.ar/noticias/cultura_20/destierro-y-desarraigo-en-la-era-de-la-globalizacion_142427 (Fecha de consulta: 01/04/2017)

Dubatti, J., «*Pascua rea* de Patricia Zangaro y *Florita* de Bernardo Carey: la tradición como valor», en Osvaldo Pellettieri (editor), *Teatro argentino de los '90*, Buenos Aires, Galerna/Espacio, 1992, pp. 71-77.

Dubatti, J., *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Buenos Aires, Universidad de Lomas de Zamora, 1995.

Dubatti, J., «Teatro y poéticas comparadas: Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas», 2011a, http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/TeatroyPoeticaComparada.pdf (Fecha de consulta: 15/02/2017).

Dubatti, J., «Introducción y coordenadas. Bicentenario de la Argentina y Teatro Comparado: interrogantes para una cartografía del teatro argentino en un mapa mundial», *Stichomythia*, n. 11-12, 2011b, pp. 5-15 parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_1.pdf (Fecha de consulta: 12/02/2017).

González Rouco, M., «Inmigrantes en teatro argentino», *Espacio Latino*, http://letrasuruguay.espaciolatino.com/aaa/gonzalez_rouco_maria/inmigrantes_en_teatro_argentino.htm (Fecha de consulta: 10/04/2017).

Mogliani, L., *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*, Buenos Aires,

[11] Sus reflexiones y otras vertidas en el artículo antes mencionado tienen curiosas concomitancias con las de un teatrista salteño que tuvo que emigrar de Salta porque no tenían cabida sus propuestas en el mediocre ambiente provinciano de la década del '80 (Valenzuela J. M. 1985).

Canay Ediciones, 2015.
Núñez Seixas, X. M., *O inmigrante imaxinario: estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina, 1880-1940*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
Parola, N., «Evolución del "otro": *Pascua rea* (1991) de Patricia Zangaro», *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 4 | 2002, 20 mayo 2005, http://alhim.revues.org/509 (Fecha de consulta: 19/07/2017).
Sosa, M., *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2004.
Sosa, M., «"Escrituras migrantes": *El escaparate de los Macbeth* de El Arco Teatro/Carlos Bello», *Temas de Filosofía* 12, CEFISA, 2008, pp. 263-273.
Valenzuela, J. L., «Afirmación de un teatro», *El Tribuno,* 1985, viernes 5 de julio, s/d.
Valenzuela, J. L., «Arte e identidad», *El Tribuno*, 1986, lunes 7 de abril, s/d.
Zangaro, P., *Pascua rea*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992.

*Apéndice de imágenes*

**Imagen 1.** Boliviano Recortado

**Imagen 2.** Coreano mudra

**Imagen 3.** Final sentado

**Imagen 4.** Muñeca mirando

**Imagen 5.** Valeria
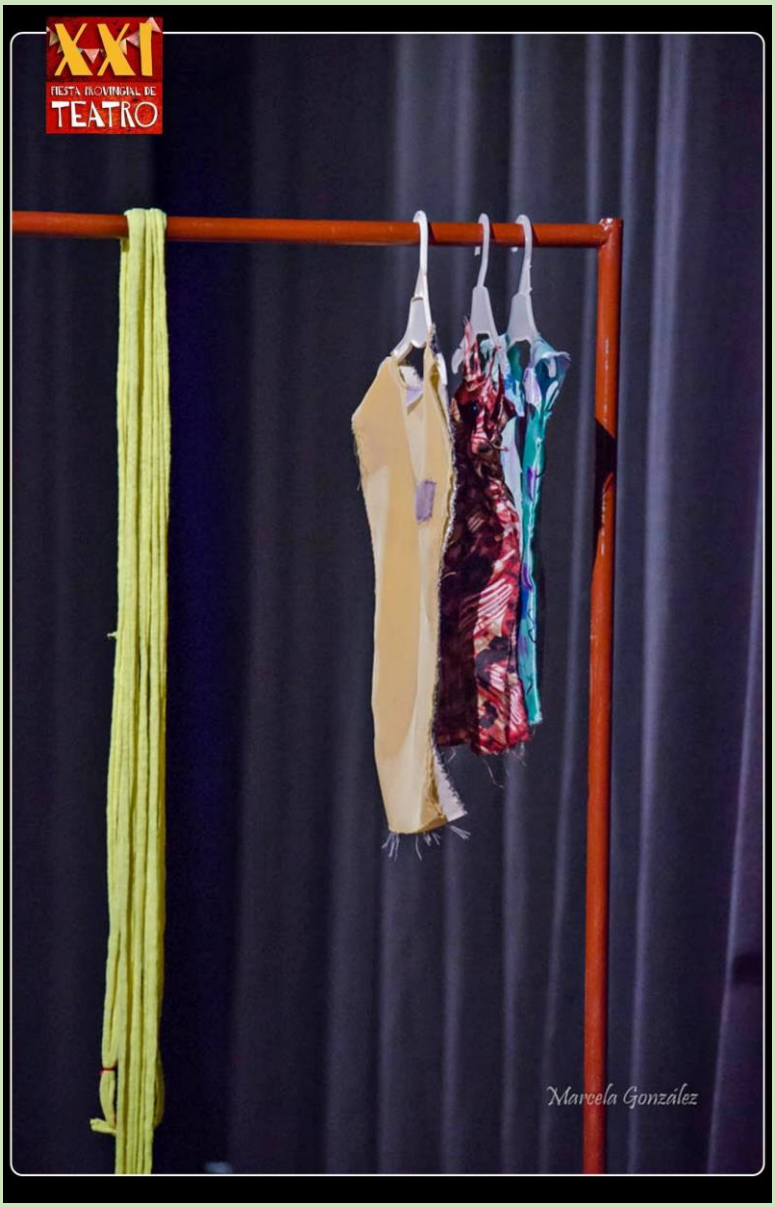
**Imagen 6.** Vestiditos