

Los trabajos del jardín y los trabajos de la memoria: la construcción poética de Tucumán en los 70 de Carlos Correa

Valentina Salas*

Universidad Nacional de Tucumán - Universidad de Valladolid

FECHA DE RECEPCIÓN: 2-09-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-11-2025

RESUMEN

Jardín Florido (lo que subyace), de Carlos Correa, fue una de las dos obras ganadoras de la Fiesta Provincial del Teatro en Tucumán en el año 2022. La pieza lleva a cabo una exploración de la atmósfera discursiva tucumana en la década del 70. En el presente trabajo nos proponemos realizar una aproximación a la obra desde una perspectiva regional, en diálogo con los planteos de Mauricio Tossi (2023), quien concibe el espacio como un constructo dinámico, resultado de la interacción de sujetos históricos. A partir de las nociones de dislocación y relocalización, indagamos en la forma en que Correa construye poéticamente una representación de Tucumán durante la Dictadura, alejándose de las miradas esencialistas y tensionando los imaginarios instituidos. En esta construcción escénica, la provincia se erige como un locus complejo y multidimensional que desmantela la visión pintoresca del Noroeste argentino y propone un trabajo de federalización de la memoria (Verzero 2023).

PALABRAS CLAVE

Memoria; Teatro argentino contemporáneo; Tucumán; dislocación y relocalización

The Labors of the Garden and the Labors of Memory: Carlos Correa 's Poetic Construction of Tucumán in the '70s

ABSTRACT

Jardín Florido (What Lies Beneath), by Carlos Correa, was one of the two winning plays at the Provincial Theater Festival in Tucumán in 2022. The piece explores the discursive atmosphere of Tucumán in the 1970s. In this paper, we aim to approach the play from a regional perspective, in dialogue with the ideas of Mauricio Tossi (2023), who conceives space as a dynamic construct resulting from the interaction of historical subjects. Drawing on the notions of dislocation and relocation, we explore how Correa poetically constructs a representation of Tucumán during the dictatorship, distancing himself from essentialist views and challenging established imaginaries. In this scenic construction, the province emerges as a complex and multidimensional locus that dismantles the picturesque vision of northern Argentina and proposes a federalization of memory focused on the Argentine Northwest (Verzero 2023).

KEYWORDS

Memory; Contemporary Argentine Theater; Tucumán; dislocation and relocation

Introducción

Jardín Florido (lo que subyace), escrita y dirigida por Carlos Correa, fue una de las dos piezas ganadoras en la Fiesta Provincial del Teatro en Tucumán en el año 2022. La obra nos invita a sumergirnos en la atmósfera discursiva de los 70, combinando diversas fuentes: leyendas, instructivos, anuncios publicitarios, comunicados oficiales, entre otros. Estos materiales, como afirma su director, “no tienen origen dramático, pero habilitan un *atajo poético* para describir el horror, acudiendo a distintos lenguajes de actuación” (Díaz Arias 2022).¹

El presente trabajo se basa en una versión inédita de la obra, gentilmente cedida por Correa. A lo largo de sus páginas, proponemos una primera aproximación al texto, analizando los discursos que circunscriben la escena espacial y temporalmente y nos ofrecen una reconstrucción de Tucumán durante la Dictadura.

La construcción de un locus poético: el Tucumán de los setenta

Mauricio Tossi (2023a) señala en su tesis doctoral que la historiografía del teatro argentino se enfrenta a un complejo problema: el de generar nuevas cartografías que den cuenta de las distintas dramaturgias producidas en el territorio nacional. A lo largo de la historia, el aparato crítico teatral priorizó las producciones de Buenos Aires, y organizó el amplio universo artístico en función a la dicotomía centro y periferia. Esta forma de pensar el teatro tuvo grandes repercusiones que perduran hasta la actualidad. Por un lado, se generó un proceso de invisibilización y homogeneización de las dramaturgias bajo la etiqueta ambigua y vaga del *teatro del interior*, descrito por numerosos autores. Al mismo tiempo, se produjo una constante adopción de enfoques teóricos y metodológicos pensados para la capital, para analizar la labor artística de otras realidades, sin tener en cuenta sus particularidades constitutivas.

Frente a estas problemáticas, Tossi propone adoptar una perspectiva regional, que supere la noción de un teatro local dotado de características folclóricas y esencialistas. Esta iniciativa se apoya en los avances de la geografía humana y la teoría cultural (Claval 1999; Paasi 2011), enfoques que nos invitan a concebir las regiones ya no como entidades geográficas con bordes estancos, sino como constructos dinámicos, producidos a partir del mutuo reconocimiento de los sujetos y la configuración de un espacio intersubjetivamente (Kaliman 2014). Desde esta mirada, la región es, al mismo tiempo, producto y productora; por un lado, constituye el resultado

¹ Entrevista brindada por el autor al *Diario Cuarto Poder* en abril de 2022.

de las estrategias de instituciones que recortan la provincia bajo sus lógicas de acción; por el otro, produce ella misma procesos de diferenciación espacial, resultantes de las desigualdades históricas que la atraviesan, así como de su voluntad de reconocimiento y distinción.

Para dar cuenta de las distintas regiones y generar nuevos mapas, la propuesta de Tossi supone:

Estudiar las producciones artísticas a partir de los lindes culturales que los programas gnoseológicos totalizantes y unificadores olvidan o silencian. Pensar desde las márgenes permite superar la tradicional dicotomía centro/periferia y, al mismo tiempo, expresa la voluntad de reconocimiento identitario hacia la diversidad de poéticas regionales no centralizadas, al enfatizar en la gramática decolonial que se interroga por cuándo, dónde, cómo, por qué o para qué se produjo determinado instrumento conceptual (2019:54).

Siguiendo esta clave de lectura, nos interesa reflexionar cómo la obra de Correa construye un espacio y un tiempo concreto: el Tucumán de los años dictatoriales. El locus poético se configura a partir de procesos de *dislocación* y *relocalización* de discursos identitarios (Tossi 2023b). Por medio de estas operaciones, el autor consigue desvincular al territorio de los símbolos folclóricos que tradicionalmente se le atribuyen y proponer una lectura de la región basada en las prácticas de los sujetos históricos. La provincia emerge como un espacio donde confluyen los márgenes geográficos, las fronteras políticas, los marcos temporales y las acciones o los imaginarios culturales de los individuos que lo habitan.

Correa toma el mote asignado a Tucumán (El jardín de la República) para hacer alusión a su papel histórico en los procesos de la Independencia, así como también por su carácter verde, su tradición rural y su pujante industria agropecuaria. Sin embargo, estos sentidos sedimentados son decodificados a través del proceso de escritura poética. La pieza es interpretada por una actriz y un actor que representan varios personajes: dos sujetos en las penumbras, un vocero de boletines oficiales, Mabel y Ricardo, y una mujer, que ilumina su rostro al mismo tiempo que recita un artículo científico. Estos personajes aparecen de manera alternada, integrando una secuencia plagada de repeticiones y contrastes. En sus discursos, la noción de jardín encarna diferentes sentidos y ofrece una construcción política e historizada de la provincia.

A lo largo del presente trabajo, reconocemos al menos tres series de discursos que esbozan imágenes opuestas del Jardín de la República. Tucumán es, al mismo tiempo, un lugar de apariencias y alegría artificiosa, un espacio para el terror y el ocultamiento y, por último, una ciudad fantasma que pervive sólo en el recuerdo. Mediante la construcción de jardines floridos, perversos y ausentes, Correa dibuja los contornos del Tucumán de los 70, componiendo un retrato contradictorio y complejo.

De jardines floridos

En las primeras escenas de la obra, se presentan Mabel y Ricardo, una pareja de actores que, mediante un juego de voces y posturas, interpretan publicidades de la época. Ambos exhiben una imagen televisiva con atuendos vistosos y promocionan diversos productos. Quizás la publicidad más recurrente es la de *Mamita querida*, una empresa destinada a la jardinería y el cuidado de los espacios verdes.

En el diccionario de la RAE, la palabra “jardín” aparece asociada a dos acepciones: “un terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales o un espacio destinado a la crianza de niños”. Por su parte, el término “florido” alude a algo “que posee flores”, o un objeto exclusivo y selecto. También hace referencia a un “uso del lenguaje barroco, artificioso, lleno de juegos o galas retóricas”. Son estos los sentidos que aparecen en la serie de publicidades que se incluyen en la obra. Los conductores invitan a probar los servicios de *Mamita querida*, y basan su estrategia persuasiva en la enumeración de los beneficios de tener un jardín. Estos se asocian a la belleza, la apariencia, la posibilidad de ser visto y de captar la atención de los demás. La noción de jardín que ponen en juego se distancia de las representaciones más tradicionales de Tucumán, con sus cerros y su vegetación selvática. En este intercambio, el jardín supone un espacio domesticado, controlado y, sobre todo, propiedad de unos pocos.

Ella: Ricardo, ¿Viste todos los beneficios de tener un jardín en tu casa?

Él: ¿Sabés que no, Mabel? ¿Por qué no me contás un poco?

Ella: Estética. Un beneficio primordial en los jardines es que aportan esa belleza y estética tan deseada. Convierte este bello espacio en el centro de atención y todos te preguntarán por ese jardín tan especial que tienes en casa.

En las voces de Mabel y Ricardo se presentan otros enunciados publicitarios y propagandísticos, que constituyen la discursividad social de la época. Podemos reconocer los anuncios de *Impulse*, *Tick tack* y *Lux*, cuyas narrativas presentan escenas cotidianas de la vida de una pareja joven, tradicional y próspera. A través de ellas se evidencia la construcción de un sistema de géneros que establece distinciones y jerarquías. La mujer suele ocupar papeles asociados al cuidado de la familia y de su imagen corporal, mientras que el hombre encarna la figura de patrón abastecedor y activo seductor.

Ella: Si él es un hombre dinámico y aprovecha sus horas de hogar "descansando activamente", es decir, dedicándose a tareas diversas, usted, bríndele el reconfortante estímulo de unos sabrosos mates.

(Ella ceba un mate a Él)

Él: ¡Mmmm! Gracias mi china

Ella: De nada, patroncito

Las publicidades se intercalan con titulares del diario *Somos*, que refieren a los sucesos de la Guerra de Malvinas. Es ampliamente reconocido

que los medios argentinos jugaron un papel crucial en la formación de la opinión pública a lo largo del enfrentamiento. Las imágenes de la guerra distribuidas por la prensa colaboraron en la construcción de un discurso único que respaldaba la causa nacionalista, al encubrir los costos humanos y materiales del conflicto. Como podemos observar, los fragmentos seleccionados por Correa reproducen esa narrativa épica.

Él: ¡YA estamos ganando! Argentinos...

Ella: Argentinos...

Él: a vencer

Ella: Cada uno en lo suyo, defendiendo lo nuestro

Él: Estamos cerca de la victoria. Revista SOMOS, una necesidad

Entre esta serie de discursos se presentan algunos diálogos, en los que la pareja recita oraciones cristianas y versos patrióticos que denotan la construcción de una familia *de bien*. También emerge el tópico del buen soldado, afín al fervor nacional que caracterizó a estos años, y un instructivo escolar sobre cómo formar, mantener distancia, marchar.

El mosaico se completa con dos canciones del artista y político tucumano, Palito Ortega, que son cantadas a capela por los protagonistas: *Vivir con alegría (significa vivir más)*, y *Andá y tirate al río*. Ambas canciones giran en torno a la idea de felicidad como imperativo:

Él: Vivir con alegría significa vivir más

Ella: La vida no es tan fácil pero siempre hay que luchar

Él: Lo que tu no hagas nadie te lo hará

Ella: Cada cual busca el camino hacia la felicidad.

Él: Vive menos el que vive en soledad.

Ella: El camino no es muy fácil pero hay que caminar.

Él: Que es la forma de podernos encontrar.

Él y ella: Circulen, circulen.

Los temas musicales configuran un universo donde cada uno debe ocuparse de sí mismo y esforzarse por ser feliz. Se trata de una fórmula que sostiene el mandato de la felicidad como una responsabilidad individual, sin tomar en consideración que el sufrimiento puede tener un origen eminentemente social. De esta manera, la alegría se presenta como narcótico: distrae a los individuos, promoviendo la indiferencia y el declive de lo público. El malestar se oculta detrás de un hermoso jardín florido.

La construcción discursiva de la felicidad se explicita, a su vez, como política de Estado. Esto se evidencia en las escenas que los personajes, adoptando el estilo de un boletín informativo, anuncian lo siguiente:

Él: Felicidad y energía positiva. Las flores y plantas ornamentales generan felicidad y aumentan los niveles de energía positiva, lo que mejora en gran medida el estado de ánimo, ayudando a las personas a sentirse seguras y relajadas.

Ella: Promover el desarrollo de los jardines y las huertas como espacios verdes necesarios en el desarrollo urbanístico es, a la vez, fomentar la participación comunitaria en una actividad que propicie una mejor calidad de vida.

Correa traza un retrato de la provincia entrelazando los discursos que la recorren y la configuran. En este sentido, Marc Angenot (2010) denomina *discurso social* a todo aquello que puede ser enunciado en un momento específico de la historia. La aceptabilidad de estos discursos no es natural o casual, pues supone la existencia de un orden hegemónico regulatorio que los legitima.

Los aportes de Angenot nos impulsan a realizar una lectura menos inocente de la obra. *Jardín florido (lo que subyace)* introduce a los espectadores en el Tucumán de los 70 desplegando una multiplicidad de discursos. Estos no sólo reflejan determinada visión del mundo, sino que dan cuenta de la existencia de un sistema político basado en el individualismo, capaz de descartar todo aquello que le resulte ajeno a sus intereses. La advertencia es clara en las palabras de Mabel: “*circulen, circulen*”. De esta manera, la provincia se presenta como un espacio de alegría reglada donde solo tienen cabida la indiferencia.

De jardines siniestros

Hay una realidad más oscura, perversa y tenebrosa. Correa nos advierte, desde el título: las flores son sólo un artificio. Debajo del espectáculo televisivo, emerge un Tucumán signado por la violencia estatal, el ocultamiento y el terror.

Los fragmentos que nos permiten ingresar en este territorio son menos, pero contienen una gran fuerza dramática. La mayor parte de ellos son enunciados por dos personajes que permanecen agazapados en las penumbras de una escalera, o de un living comedor. Vemos, principalmente, sus pies y, sólo a veces, la silueta de sus cuerpos.

En contrapunto con la figura de Mabel y Ricardo, los personajes de estas escenas hablan despacio, murmuran. La voz impostada de la imagen publicitaria contrasta con el tono privado de sus conversaciones. A su vez, no tienen nombres o formas definidas de dirigirse entre sí, permanecen anónimos y ocultos.

A lo largo de esta serie, la imagen del jardín vuelve a aparecer, pero en esta oportunidad se trata de un lugar peligroso, poblado de toboganes con cuchillas, animales putrefactos y nidos de serpientes. Los personajes que lo habitan vacilan entre el deseo de saber y el miedo a ser vistos. Prefieren el murmullo al espectáculo, eligen permanecer ocultos antes que implicarse:

Él: ¿Vos usas los toboganes?

Ella: No.

Él: ¿Entonces, que te haces problemas?

(...)

Ella: Me sube un escalofrío por todo el cuerpo de solo pensarlo.

Él: No me digas...
Ella: Frío. Hasta la nuca me llega.
Él: No me digas...
Ella: Es algo horrendo pero gélido.
Él: No me digas...
Ella: De sangre pringosa. De animal muerto...

En sus conversaciones, podemos reconocer una clara referencia al “Familiar”, leyenda esparcida por la región del NOA. Según diversos investigadores, este relato se origina como una estrategia de los industriales azucareros para implantar el terror y el disciplinamiento de los obreros. Otros, en cambio, sostienen que la leyenda puede leerse como una metáfora sobre las relaciones capitalistas de todos los tiempos, caracterizadas por una fuerte asimetría de poder. Este es el parecer de Alejandro Isla (2000), para quien la narrativa del Familiar se presenta como una suerte de teoría folklórica y popular del capitalismo, según la cual la riqueza se produce y acumula sólo mediante la extracción de sangre humana. En este relato, tanto el ingenio como sus propietarios se alimentan de la vida del trabajador para mantener el ciclo productivo. Así, el patrón, al igual que su perro, se nutre de la carne del obrero, perpetuando una relación de consumo y sacrificio.

El Terrorismo de Estado en Tucumán tuvo características muy particulares, al entrelazarse con condiciones sociales previas. La crisis provocada por el cierre de ingenios en los años sesenta y los levantamientos obreros que siguieron culminaron en el Operativo Independencia, donde la violencia estatal se adelantó al golpe de 1976 de forma cruda y directa (Nassif 2021). En la obra de Correa, la leyenda del “Familiar” propia del universo de los ingenios, se relocaliza en los 70, al vincularse directamente con los asesinatos del Operativo Independencia y la Dictadura Militar. Esto se evidencia, sobre todo, a partir de los fragmentos que cargan a los desaparecidos con la sospecha de haber realizado algo. La expresión *algo habrán hecho* establece vínculos estrechos entre la narración legendaria y la historia reciente. De esta manera, la dramaturgia de Correa vuelve a dislocar los sentidos tradicionales del relato mítico para circunscribirlos a un momento preciso:

Él: ¿Vos andas en la oscuridad?
Ella: Procuero no hacerlo.
Él: Entonces la culpa no es del animal.
Ella: Claro que sí.
Él: El animal no tiene la culpa de que vos andes en las zonas oscuras.
Ella: Es verdad.

Las desapariciones no son la única referencia a la represión política de estos años. Las expresiones asociadas a la jardinería en la obra funcionan como puntos de fuga y conexión con los discursos médicos que legitimaron la violencia del aparato estatal.

En *Crítica y ficción* (2014), Ricardo Piglia señala la construcción de una metáfora sanitaria utilizada por el régimen militar, en la que los responsables del golpe se autodefinían como agentes encargados de *sanar* el cuerpo social. El relato se sostenía sobre una teoría que concebía la existencia de un virus extraño, cuya eliminación se presentaba como imperativa. Este código médico se inscribe dentro de lo que Vitale (2009) denomina memorias retóricas golpistas, es decir, una serie de discursos empleados por los gobiernos dictatoriales a lo largo de la historia política argentina para justificar prácticas represivas. En la misma línea, Angenot (2010) hace referencia a la metáfora biológico-médica, que tiende a naturalizar procesos históricos al tratarlos como fenómenos fisiológicos o naturales.

En el texto dramático de Correa, los tópicos médicos se entrelazan de manera significativa con el léxico propio de la jardinería. Así, por ejemplo, la descripción del tratamiento contra las plagas reproduce y actualiza el discurso estatal que concebía a la Argentina como un cuerpo enfermo, donde la violencia sistemática aparecía como una medida necesaria para erradicar la enfermedad. De forma similar, términos asociados a la remoción de tierra o las instrucciones para *trasplantar* una semilla a un entorno más saludable evocan prácticas de reubicación forzada y remiten, de manera inquietante, al secuestro de niños durante la dictadura. Finalmente, la inclusión de la canción de Ortega, *Tirate al río*, nos recuerda a los denominados *vuelos de la muerte*, una de las formas más brutales y explícitas de violencia estatal en ese período:

Él: Si no te gusta que la gente esté contenta. Si no te gusta ver feliz a los demás.
Tirate al río en la parte más profunda y después cuando te hundas Si querés
podes gritar.

De jardines ausentes

Hay otro jardín, donde no crecen las flores sino las ausencias. En la selección que hace Correa, algunos fragmentos no corresponden a las series caracterizadas por la violencia latente o la pantalla del espectáculo. Se trata de textos a partir de los cuales emerge una provincia-vacío, provincia-desierto, que se debe repoblar tan sólo con el recuerdo:

Ella: Que bueno que ahora, se acabó esa lluvia de cenizas.
Él: En buena hora. Esto ya no parece una ciudad.
Ella: No, ya no.
Él: Bueno, ahora sí.
Ella: Sí, ahora sí.
Él: ¿Y te acordás del ruido ensordecedor que hacían esas de esas sirenas?

En medio de la oscuridad, una mujer ilumina su cara mientras recita un artículo sobre prótesis ortopédicas. El resto de sus extremidades permanecen en las penumbras y fuera de nuestro campo visual. La mujer habla de la ausencia de los cuerpos, y del dolor que produce la pérdida. El

texto nos conduce a reflexionar sobre la falta, mientras que el uso del género científico se ofrece como un medio para nombrar aquello que se resiste a ser nombrado.

Ella: La mayoría de los amputados experimenta dolor en la extremidad amputada, como si esa parte que les falta aún estuviera pegada a su cuerpo. Cuando una persona amputada siente que el dolor proviene de una extremidad que le falta esta clase de dolor se llama «dolor fantasma».

En este punto, resulta fundamental la referencia al *Teatro de los Muertos*, concepto desarrollado por el crítico y teórico teatral argentino Jorge Dubatti (2011). Este término se refiere a dramaturgias que no están centradas en la representación de personajes vivos, sino en la evocación de aquellos que ya no están. La operación supone hacer presente los cuerpos ausentes y volver audibles los silencios mediante la práctica escénica.

En un artículo reciente, Sandra Raggio (2023) señala que la desaparición forzada fue una construcción discursiva que sostuvo durante mucho tiempo la impunidad. La figura del desaparecido funcionó como una doble estrategia: de aniquilamiento y, al mismo tiempo, de borramiento simbólico. Frente a este silencio impuesto, Correa incorpora un artículo sobre el dolor de lo ausente. De esta manera, el autor reflexiona sobre la dificultad que comporta volver a inscribir el pasado en el cuerpo.

Los trabajos del jardín y los trabajos de la memoria

Ejercitar la memoria es, en esencia, hacer un esfuerzo por dar sentido al pasado. *Jardín Florido (lo que subyace)* nos propone un trabajo de jardinería que es, al mismo tiempo, un trabajo con la memoria. Así como el jardinero planta y espera, la obra se sumerge en el pasado para removerlo, reubicarlo y sembrar nuevas formas de significación.

Elizabeth Jelin (2002) entiende a la memoria como una construcción social y narrativa. Según esta perspectiva, la memoria no es algo que les ocurre a las personas pasivamente, sino un trabajo que se realiza en interacción con los demás, a través de un proceso de negociaciones y disputas. Al ser narrativa, se configura como un discurso organizado, una trama que otorga sentido, en vez de un cúmulo de imágenes dispersas.

El trabajo con la memoria, entonces, no es solo el acopio de recuerdos fragmentarios, sino el proceso colectivo de dar sentido a aquello que ha obturado nuestra posibilidad de entender el mundo. La obra de Correa responde a este planteo, en tanto nos enfrenta a la labor de construir memoria, reuniendo los fragmentos de ese pasado que se presentan de manera desordenada. Este quehacer es fundamental para transitar de una memoria repetitiva a una memoria transformadora, esto es, a una memoria capaz de elaborar los hechos y convertirlos en aprendizaje:

Ella: Recuerde que nadie puede comprender su dolor como usted, y que solo usted conoce la intensidad del mismo y su localización; por ello, es sólo usted

quien puede ayudar a los demás a entender su dolor. Como persona con dolor usted tiene:

El derecho a que su dolor sea tomado seriamente y a ser tratado con dignidad y respeto por los demás.

El derecho a que su dolor sea examinado minuciosamente y tratado de forma correcta.

El derecho a recibir respuestas prontas y claras a sus preguntas.

Correa no brinda certezas ni clausura los significados. Por el contrario, su obra deja espacio para el desvío, la pausa, el brote. En la última escena, los protagonistas remueven los zócalos del piso y allí entierran una pequeña plantita. El gesto no puede ser reducido a un sentido concreto. Sin embargo, a través de él, Correa parece ofrecernos una tregua:

Manos iluminadas con guantes de látex, levantan un par de ladrillos que forman parte del suelo. Debajo hay una flor seca. La toman con cuidado y la guardan. En su lugar plantan una pequeña plantita. Pausa. Pies iluminados comienzan a subir las escaleras y salen.

Aquello que se guarda bajo el suelo no está sentenciado al olvido. Por el contrario, ofrece cimientos donde volver a plantar. En este punto, es ineludible la referencia a Tzvetan Todorov (2000) y su distinción entre *memoria literal*, aquella que se aferra al hecho traumático de forma estéril y reiterativa, y la *memoria ejemplar*, aquella que recupera el pasado para repensar el presente y extraer lecciones de futuro.

Pero Correa va un paso más allá, y en lugar de concedernos una memoria cosificada, nos ofrece la experiencia misma de recordar. *Jardín florido (lo que subyace)* no explicita qué se debe rememorar, ni recorta los hechos en una imagen fija. Por el contrario, nos brinda la oportunidad de reflexionar sobre el mismo acto de recordar y construir juntos la memoria como experiencia, como quehacer fecundo, plural y comunitario. La escena final condensa ese gesto de intervención: lo que se entierra no es solo un objeto sino una práctica, una forma de hacer con los restos.

A su vez, por medio de jardines floridos, perversos y ausentes, Correa nos demuestra que es imposible encontrar una única reconstrucción del pasado, porque el campo de la memoria se caracteriza especialmente por la multiplicidad y la fragmentación (Da Silva Catela 2010). Al poner en escena la experiencia tucumana durante la última dictadura, *Jardín florido (lo que subyace)* recupera una dimensión territorial del recuerdo y propone una *federalización de la memoria* (Verzero 2023). En lugar de reproducir una narrativa centralizada, incorpora relatos locales y marcas específicas de la violencia estatal en el Noroeste argentino. Así, lo que aparece es una geografía afectiva e histórica que no puede reducirse a una imagen unívoca del país ni de la dictadura. Tucumán se presenta como un espacio con distintas tesituras: lugar de aspiraciones, de exclusiones, de duelos y de ausencias.

Conclusión

Jardín florido (lo que subyace) es una pieza novedosa y profunda. Para su composición, el autor utiliza una variedad de fuentes que son seleccionadas y ordenadas con el objetivo de revelar tensiones y fisuras.

Correa compone un contrarrelato en múltiples sentidos. Por una parte, se aparta de las convenciones para presentar un período histórico por medio de textos que no son considerados documentos historiográficos en un sentido tradicional. En segundo lugar, *Jardín florido* propone a los espectadores un ejercicio sobre los acontecimientos del pasado. Su dramaturgia se sostiene sobre un procedimiento central: la desnaturalización de determinada realidad discursiva. Mediante esta estrategia se apela a un efecto de extrañamiento, a través del cual el espectador debe intentar otorgar sentido a aquellos fragmentos desordenados para construir así un relato posible, aunque inacabado. Por último, el autor habilita una narrativa sobre la región que se aleja de las miradas esencialistas, poniendo en tensión los imaginarios instituidos con los reelaborados artísticamente. Correa construye un locus complejo, en el que se superponen diferentes retratos de la provincia: Tucumán es el lugar donde *la gente de bien* persigue su propio bienestar y aspira a ser visto; es también el escenario de violencias sistemáticas, tanto del Estado como de los grandes terratenientes; y es, finalmente, el desierto, con sus ausencias, duelos y desaparecidos. Las diferentes experiencias de la dictadura configuran un espacio multidimensional, que no puede reducirse a una imagen llana y pintoresca del norte.

***Valentina Salas** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) y Magíster en Investigación aplicada a la Educación por la Universidad de Valladolid (UVA). Cursa la Especialización en Culturas del NOA en la Universidad Nacional de Tucumán. Participó en el grupo de investigación PLIES (Política lingüística e internacionalización de la Educación Superior) y en el Grupo de Investigación Reconocido Ciudadanía, Ecologías del Aprendizaje y Educación Tecnológica Expandida, en el marco de la Beca de Colaboración. Universidad de Valladolid. Integró como capacitando la cátedra Política y Planificación Lingüísticas de la UNT, y fue asistente colaboradora en la cátedra de Pedagogía de la UVA.

Referencias bibliográficas

- Angenot, M. (2010). "El discurso social". En *El discurso social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Claval, P. (1999). *La geografía cultural*. Eudeba.
- Correa, C. (2022). *Jardín Florido (lo que subyace)*. Obra inédita.
- Da Silva Catela, L. (2010). "Pasados en conflicto. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas". En E. Bohoslavsky, M. Franco, & D. Lvovich (Comps.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*. Prometeo.

- Díaz Arias, G. (2022, 15 de abril). "Carlos Correa: "Jardín Florido (lo que subyace) es una obra que apunta a la emoción". *Diario Cuarto Poder*. Disponible en: <https://www.diariocuartopoder.com/carlos-correa-jardin-florido-lo-que-subyace-es-una-obra-que-apunta-a-la-emocion/>
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- Isla, A. (2000). "Canibalismo y sacrificio en las tierras dulces del azúcar". *Estudios Atacameños*, No. 19, 2000. 135-155. Disponible en: <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/59082.pdf#page=306>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Kaliman, R. J. (2014). "Alfredo Zitarrosa, el oriental que cantaba zamba. Tensiones identitarias en la región cultural de la industria del folklore musical argentino". En Marta Sierra (ed.), *Geografías virtuales: espacio y literatura en América Latina*. Cuarto propio.
- Nassif, S. G., Wieder, D., & María, R. X. (2021). *¿Por qué Arde Tucumán?: Cierre de ingenios y conflictos sociales, 1966-1973*. Universidad Nacional de Tucumán. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/155697>
- Paasi, A. (2011). "The region, identity and power". *Procedia. Social and Behavioral Sciences*, 14 (2011). pp. 9–16. Disponible en: [https://www.academia.edu/download/57295479/Paasi - Region identity and power.pdf](https://www.academia.edu/download/57295479/Paasi_-_Region_identity_and_power.pdf)
- Piglia, Ricardo (2014). *Crítica y ficción*. Anagrama.
- Raggio, S. (2023). "¿Qué pasó en la dictadura militar? La dimensión narrativa de las políticas de Memoria". *Anales de la Educación Común*, 4(1-2). 66-80. Disponible en: <https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/revistaanales/article/view/1736>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Tossi, M. (2019). "Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino". *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10(20). 45-65. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S2145-89872019000200045&script=sci_arttext
- Tossi, M. (2023a). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Ed. Biblos.
- Tossi, M. (2023b). "Centros y periferias móviles: la translocación poética de los «orilleros» en Chingoi compañía de Jorge Accame". *Káñina*, 47(1). 19-34. Disponible en: https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2215-26362023000100019
- Verzero, L. (2023). "Federalizar las memorias: Jujuy, tierra de yaguarés, zorros y otros hombres-lobo". Disponible en: <http://hdl.handle.net/11336/234381>
- Vitale, M. A. (2009). La dimensión argumentativa de las memorias discursivas: El caso de los discursos golpistas de la prensa escrita argentina (1930-1976). *Forma y función*, 22(1). 125-144. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6454266>



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons