

# Figuras críticas sobre la otredad del áporos. Un estudio interregional sobre la dramaturgia argentina contemporánea

**MAURICIO TOSSI** Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0001-5144-2544 / mauriciotossi@gmail.com

## Resumen

Por sus contribuciones a una historiografía del arte y la literatura en perspectiva regional y descentralizadora, las dramaturgias de la Patagonia y el noroeste argentinos permiten reconocer y estudiar diferentes representaciones sobre las «alteridades históricas». Por consiguiente, en este artículo analizaremos las figuraciones críticas sobre la otredad leídas en clave de aporofobia. Para realizar esta indagación, organizamos un específico mapa observacional, pautado a partir de «nodos» escénicos diseñados por obras teatrales de las dos regiones precitadas, en la fase 1983–2002. Esta cartografía dramática aportará un conjunto estratégico de tópicos conceptuales, imágenes históricas, procedimientos estilísticos y fundamentos estéticos sobre la corrosión poética a lo aporofóbico organizado desde estas textualidades.

**Palabras clave:** alteridad / aporofobia / dramaturgia / Argentina / estudios regionales

## Critical figures on the otherness of the áporos. An interregional study on contemporary Argentine dramaturgy

### Abstract

Through their contributions to a regional and decentralizing historiography of art and literature, Argentine dramaturgies from the Patagonia and Northwest regions allow us to recognize and study different representations of «historical alterities». Therefore, in this article we will analyze critical figurations of otherness read in terms of aporophobia. To carry out this inquiry, we organized a specific observational map, based on scenic «nodes» designed by plays from the northern and southern regions, in the period 1983–2002. This dramaturgical cartography will provide different conceptual topics, historical images, stylistic procedures and aesthetic notions about the poetic corrosion of the aporophobic organized from these textualities.

**Key words:** otherness / aporophobia / dramaturgy / Argentina / regional studies

Recibido: 3/7/2025. Aceptado: 10/9/2025

Para citar este artículo: Tossi, M. (2025). Figuras críticas sobre la otredad del áporos. Un estudio interregional sobre la dramaturgia argentina contemporánea. *El taco en la brea*, (22) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/eltaco.11.22.e0202



## Formulación del problema

Las investigaciones estéticas e historiográficas en artes escénicas y literatura dramática argentinas han alcanzado un notable desarrollo teórico–metodológico durante los últimos años. Sin embargo, estos progresos no han superado un obstáculo epistemológico con altos índices de reproductividad, nos referimos a la homogeneización de los fenómenos artísticos por efecto de las dicotomías centro/periferia. Esta limitación disciplinar, compartida con otras áreas de los estudios poéticos (narrativa, poesía, cine, danza, artes visuales), interactúa con las lógicas de una «operación regionalista», esto es, «el centro articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrífugamente hacia él mismo» (Heredia, 2007:160). De este modo, los constructos nocionales acerca de un *teatro del interior* o *literatura de provincia* en oposición a un *arte argentino* situado en la capital del país y que funciona como metonimia de las prácticas artísticas nacionales, asignan a los territorios históricamente periferizados un persistente estado de esencialidad, folklorización y uniformidad, con base en una concepción de alteridad enunciada como el «otro–interior».

En relación con estos procesos culturales, Rita Segato (2002) propone el concepto de «formaciones nacionales de diversidad» (249) para definir a un sistema de clivajes y fracturas propio de la historia del Estado Nacional y de la interconexión entre sus partes internas, produciendo las denominadas alteridades históricas. Al respecto, afirma:

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

Desde este enfoque y en función de investigaciones previas (Tossi, 2023), podemos afirmar que la dramaturgia argentina ha participado activamente en diferentes polémicas y debates representacionales sobre el otro–interior, pues las configuraciones imaginarias y cognitivas de la escena —analizados desde una perspectiva interregional y comparada— han proyectado «subjetividades en relación» o formas de *ser–para–otro* (Segato, 2002:265) que pueden leerse como contranarrativas a los procesos de homogeneización y folklorización precitados. En efecto, tal como concluye Segato, «no se trata simplemente de la adquisición de conciencia sino de la sustitución de una forma de ser otro, de constituir alteridad, dentro de una historia concreta de interacciones» (266).

Por consiguiente, en este artículo nos interesa ahondar en la relación poética establecida entre las dramaturgias argentinas de la serie nodal norte/sur (período 1983–2002)<sup>1</sup> y los procesos de formación de alteridad histórica que han erosionado determinados posicionamientos esencialistas y reproductivos, esto último haciendo foco en las representaciones aporofóbicas del otro–interior elaboradas por textualidades escénicas de la Patagonia y el noroeste argentinos.

### Deslindes conceptuales y casuísticos

El objeto–problema delimitado exige precisar determinados componentes teórico–metodológicos, los que contribuirán, por un lado, a romper con las lógicas centrípetas de la operación regionalista ya descrita y, por otro, a inscribir a las producciones dramatúrgicas en un *locus* de enunciación poético–diferencial que, como señala Zulma Palermo (2005:29), aporte a la relocalización y redistribución de los conocimientos en nuestra disciplina.

En correlato con lo anterior, esta indagación recupera los postulados teóricos del teatro comparado según las orientaciones de Jorge Dubatti (2011), quien desde este enfoque comparte la crisis de la categoría de lo nacional como un criterio estructurante de los estudios escénicos y literarios. Por esto, el citado autor señala la necesidad de incorporar herramientas específicas para el examen de la heterogeneidad y pluralidad de los «teatros nacionales» (105), con encuadres cartográficos que asuman las distinciones intranacionales, es decir, áreas o fronteras internas diferenciales que problematicen las territorialidades contrastables.<sup>2</sup> Sobre esta noción, dice:

Se entiende por territorialidad la consideración del teatro en contextos geográfico–histórico–culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula x–y). La territorialidad del comparatismo se vincula con la corriente del pensamiento de la geografía humana, iniciada por Paul Vidal de La Blanche. La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. (107)

En términos metodológicos, el punto de llegada de estas exploraciones es la composición de mapas teatrales que develen un pensamiento territorial–comparado sobre la escena, a partir de trazados topográficos, diacrónicos y sincrónicos. Estos procedimientos constituyen un ineludible marco de contención técnica y nocional para la historiografía de la dramaturgia en perspectiva regional que proponemos. De manera singular, nos interesa la formación metodológica de «macropoéticas» interregionales, es decir, poéticas integrales o de cohorte resultantes «de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos<sup>3</sup> seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.)» (Dubatti, 2008:80).

Así, el estudio comparado de las dramaturgias en las coordenadas norte/sur que delineamos se inscribe topográficamente en la Patagonia y el noroeste argentinos, con el fin de localizar series diacrónicas y coexistencias sincrónicas durante la fase 1983–2002, las que leeremos como solidaridades poético–organizacionales entre ambas zonas periferizadas.

Para establecer una coherencia interna entre los objetivos y los encuadres teóricos enunciados para el objeto–problema, optamos por el diseño de una estrategia metodológica<sup>4</sup> que nos auxilie en la demarcación de criterios de interregionalidad específicos. En estudios previos, hemos denominado a esta estrategia metodológica «nodos escénico–regionales» (Tossi, 2019), definida bajo las siguientes coordenadas:

Los nodos escénico–regionales son campos de fuerzas materiales y poéticas que conectan territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas reticulares, puentes o núcleos de producción comunicantes entre localizaciones fronterizas, estas últimas, independientemente de su contigüidad o proximidad geofísica. Por su capacidad para interrelacionar distintos órdenes espaciales y temporales, los nodos escénico–regionales aportarían a la dislocación y relocalización de los saberes geoculturales

e intentan disuadir a las epistemologías similares, mediante la configuración de un *locus* o régimen cartográfico diferencial que explique la cohesión y articulación entre lo global y lo fragmentado, como así también otorgaría primacía a las relaciones estéticas e intersubjetivas, dinámicas y provisorias, de los agentes históricos que habitan en esas territorialidades. Es decir, los nodos escénico–regionales son anudamientos geopoéticos, forjados principalmente por la solidaridad organizacional de fuerzas productivas descentradas o periféricas, cuya función es posibilitar el análisis de los múltiples procesos y estructuras materiales o simbólicas que participan activamente en la gestación de praxis y discursos artísticos «otros». (60)

Por sus fundamentos comparatísticos, esta estrategia metodológica nos ayuda a cartografiar —según sus diferencias y solidaridades, limitaciones y posibilidades— las configuraciones culturales (Grimson, 2012), sentidos dialógicos, contranarrativas, imaginarios o contraimaginarios que habitan en las dramaturgias del norte y sur del país respecto de las formaciones de diversidad y alteridad histórica.

Así, en otras fases de esta investigación hemos argumentado a favor de una macropoética con «voluntad de otredad» (Tossi, 2023:379–380) para las dramaturgias argentinas descentralizadas, en especial, para las creaciones teatrales de las regiones acotadas. La voluntad de otredad como fundamento de valor poético se evidencia en la conciencia práctica y discursiva de las producciones escriturales para corroer las figuras del otro–interior que —históricamente— han contribuido a la homogeneización cultural, esto último mediante puntos de fuga que contrastan con los folklorismos esencialistas, proyectados escénicamente en los planos temporal, espacial e intersubjetivo. Paralelamente, la voluntad de otredad se manifiesta en la «sutura» (Hall, 2003:18) representacional de las heterogeneidades estético–culturales sin caer en la estéril dicotomía centro/periferia y, a su vez, promueve campos de posibilidad y entramados simbólico–imaginarios que operan como activos de una «economía ficcional» (Mons, 1994:10) que irrigan a los contradictorios procesos comunitarios zonales.

Finalmente, en esta instancia de la argumentación, los antecedentes precitados nos habilitan a recuperar los recortes del objeto–problema expuesto al inicio y, desde allí, preguntar: ¿qué constructos poéticos sobre el otro–interior, representados en las dramaturgias de la Patagonia y el noroeste argentinos, han «erosionado» o «corroído» (Grimson, 2012:167) nociones o imaginarios aporofóbicos?

Para avanzar en este propósito elaboraremos un estratégico nodo dramaturgico–regional, plasmado en un mapa observacional que responda a los siguientes criterios de selección, a saber:

–Dramaturgias del norte/sur del país que, por su productividad e instancias de legitimación estético–regionales, permitan reconocer y comprender constructos del otro–interior asociados a los dilemas político–culturales del período 1983–2002.

–Dramaturgias que, por sus configuraciones morfotemáticas sobre las alteridades históricas, contribuyan al análisis crítico de la aporofobia en distintos niveles poético–representacionales.

### **Mapa observacional sobre las figuras críticas del otro-interior en clave de aporofobia**

La periferyzación histórica de prácticas temporales, espaciales e intersubjetivas —sustentada en la homogeneización de la otredad interior— responde a numerosos y complejos factores. No obstante, las privaciones y desertizaciones socioestructurales que atraviesan a las regiones

Patagonia y noroeste argentinos han operado como mecanismos de sedimentación y reproductividad de esa forma de alteridad. Por ende, una representación cultural del otro–interior que habita en estas zonas del país es el otro–pobre, marginal o abyecto.

Con múltiples instrumentos analíticos, diversos historiadores y demógrafos han corroborado que las periferizaciones y desertizaciones cristalizadas interactúan con estas particulares subjetivaciones.

Desde este punto de vista, por ejemplo, surgen los aportes de Conconi y Ham (2007), respecto de la denominada *pobreza multidimensional relativa*. A la tradicional medición de la pobreza unidireccional, es decir, caracterizada por la pobreza monetaria, el estudio de los autores referenciados indaga en una lectura sistémica de esta problematización. Así, lo multidimensional de esta perspectiva se observa no solo en los niveles del poder adquisitivo de los ciudadanos, sino también en los planos de la educación, salud, vivienda, acceso a actividades culturales y, finalmente, en los niveles de ingreso, junto con otros aspectos a cuantificar. Esta apertura técnica ofrece, según los investigadores consultados, un valor de medida proporcional que ayuda a complejizar los debates político–distributivos. Entre otras posibilidades, un modo de ponderar estas otredades en clave de pobreza, marginación o abyección, tan distintivas como solidarias en las zonas norte y sur del país, es a través de la pobreza multidimensional (PM); por ejemplo, con indicadores que se circunscriben a la fase 1998–2002 y, además, viabilizan la comparación con otras zonas, en este caso con la región centro–pampeana, a saber.

Si bien en el período que estudiamos se puede confirmar que las regiones Patagonia y noroeste argentinos establecen —lamentablemente— una relación solidaria en términos de pobreza y exclusión, es oportuno indicar que estas características poseen distintas causas históricas. Por supuesto, no es objeto de este ensayo dar cuenta de estas densas diferenciaciones geopolíticas y económicas; sin embargo, para comprender las fuentes materiales y simbólicas que se «mediatizan» (Sapiro, 2016:20) en el *corpus* dramatúrgico a analizar, resulta necesario puntualizar algunas variables.

Un modo de ejemplificar estas distinciones regionales es a partir de ciertos rasgos de sus respectivas geografías sociales. Desde este enfoque, Ortiz de D’Arterio (2017) señala que en el Norte Grande (formado por el noroeste y noreste del país) la tasa poblacional de las últimas décadas del siglo XX mantuvo su dicotomía entre sectores urbanos y rurales, esto último con evidentes y desproporcionados retrasos sobre las fases de urbanización, en especial si estos datos se comparan con el área centro–pampeana. Esta cualidad afianzó los tradicionales basamentos de pobreza y, además, incentivó el cariz «expulsor» (43) del norte, esto es, la abyección de los habitantes más vulnerables hacia los conurbanos centralizados o, también, hacia la Patagonia, dando lugar a una persistente figura del otro–interior conocido como el *trabajador golondrina*. Esta lacerante y asimétrica estructuración ha sido denominada como «acumulación de persistencias» (44) y, por ello, la citada autora afirma:

Año	PM, región Pampeana	PM, región NOA	PM, región Patagonia
1998	23,3	34,7	38,0
1999	23,3	34,1	38,0
2000	22,1	34,9	38,7
2001	21,1	34,0	39,2
2002	21,7	33,9	37,8

Indicadores de pobreza multidimensional (PM).

Fuente: Conconi y Ham (2007:13).

En los años '90, y en relación con la desregulación de las principales agroindustrias, la migración intraprovincial se dinamiza (Pérez, 2009), se incrementa el peso porcentual de los aglomerados urbanos, profundizándose así la concentración espacial de la población y de la pobreza (Bolsi y Meichtry, 2006) (...) las ciudades capitales del NGA [Norte Grande Argentino] se convirtieron en «vertederos» de los residuos humanos —según la terminología de Bauman (2005)— que el avance del capitalismo va generando... (69–70)

En la región Patagonia, los procesos de vulnerabilidad y pauperización poblacionales que hemos identificado en los guarismos precitados obtienen otras modalidades de sedimentación. Un cariz —entre otros muchos— de estos procesos comunitarios es la llamada *desertización social*. Al respecto, Ernesto Bohoslavsky (2008) explica que, luego de las fases de desmantelamiento y transformación del Estado durante los años 1983–1996, la Patagonia consolida en el período 1996–2001 las instancias de desregulación estatales, mediante un categórico esquema de privatizaciones que conllevan a un mayor «desempleo, desjerarquización laboral, desintegración y vulnerabilidad social, así como en el debilitamiento de las tramas societarias y la alteración radical de las pertenencias simbólicas e identitarias» (50).

Un signo que evidencia esta desertización social sureña es el desamparo de las «familias ypefianas» (49) durante la etapa que estudiamos. Esta denominación refiere a los particulares modos de vida familiar y comunitaria de las *company towns*, es decir, los aglomerados urbanos cuya productividad central o dominante era regulada por una única empresa estatal, tal como actuó YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) durante décadas en numerosas ciudades patagónicas. En estas localidades, además de ser una empresa, YPF operaba como la columna vertebral y organizacional de un determinado «estado de bienestar» (22), observable en las planificaciones arquitectónicas y barriales públicas, en los sistemas de salud y de educación locales, en el desarrollo de sectores comerciales secundarios, en los mecanismos de socialización y de entretenimiento artístico o deportivo, entre otras prácticas comunitarias. Por lo tanto, el desmoronamiento de las familias ypefianas implicó una nueva instancia de periferización de otro–interior, subsumido en migraciones internas, mayor pobreza, marginalidad y nuevas formas de subalternidad. Por ejemplo, algunas secuelas de este desfallecimiento comunitario se registran en el año 2003, cuando las poblaciones ypefianas alcanzaron el 46 % de pobreza y un promedio del 13 % de desempleo o sub–desempleo (55–58).

Con base en estos datos y referencias, los que —insistimos— no buscan explicar la complejidad sociohistórica de estas condiciones de vida, podemos argüir sobre las figuras críticas del otro–interior en clave aporofóbica, pues, los perfiles de una alteridad signada por la pobreza multidimensional, la periferización y la abyección generan las condiciones necesarias para la puesta en funcionamiento de esta categorización social.

En efecto, los modos de «ser–para–otros» (Segato, 2002:265) sustentados en principios aporofóbicos pueden leerse desde las «tipologías de relaciones con el otro» planteadas por Tzvetan Todorov (1998). El citado autor describe tres ejes que resultan estratégicos para el estudio que pretendemos desarrollar: primero, señala un «plano axiológico», caracterizado por los juicios de valor emitidos sobre el otro; segundo, alude al «plano praxeológico», determinado por las correspondencias, identificaciones, asimilaciones, imposiciones o demás concernencias posibles en el alejamiento o acercamiento con el otro; tercero, refiere a la «gradación infinita entre estados de conocimiento menos o más elevados» respecto del otro, llamado «plano epistemológico» (195).

Estas tipologías de relaciones con el otro —en nuestro caso, con la otredad interior— se articulan, por ejemplo, con los fundamentos desarrollados por Adela Cortina (2017) respecto de la aporofobia, pues la aversión, miedo u odio al pobre se erigen como principios ético–epistémicos a partir de los cuales se configuran vínculos axiológicos y praxeológicos. La citada autora afirma:

En todos los casos, quien desprecia asume una actitud de superioridad con respecto al otro, considera que su etnia, raza, tendencia sexual o creencia —sea religiosa o atea— es superior y que, por lo tanto, el rechazo del otro está legitimado. Éste es un punto clave en el mundo de las fobias grupales: la convicción de que existe una relación de asimetría, de que la raza, etnia, orientación sexual, creencia religiosa o atea del que desprecia es superior a la de quien es objeto de su rechazo. (18)

Reconociendo estos múltiples planos y niveles de análisis, las investigadoras Picado Valverde, Guzmán Ordaz y Yurrebaso Macho (2022) proponen analizar a las configuraciones aporofóbicas desde una perspectiva «interseccional» (28), dado que este enfoque no es un marco teórico–metodológico clausurado ni unívoco, por el contrario, deviene en una plataforma que —más allá de su tradición en los estudios de feminismos periféricos o investigaciones decoloniales— aportaría a la exploración de sus numerosas fenomenologías. Así, una «discriminación interseccional aporofóbica» (32) opera como línea analítica de los heterogéneos y complejos planos de discriminación, odio o aversión sobre el otro–pobre, según la intersección de desigualdades sedimentadas en atributos de género, etnia, clase social, edad, vivienda, educación, localía, etcétera.

En suma, sostenidos en estas coordenadas nocionales recuperamos la pregunta del objeto–problema formulado, con el fin de mapear distintos nodos poético–dramatúrgicos (NPD) que contribuyan a la comprensión interseccional y/o interrelacional (Todorov, 1998) de las figuras críticas sobre el otro–interior en clave de aporofobia.

Por efecto de esta estrategia analítica, proponemos una provisoria cartografía sobre el tema, formada por los siguientes NPD:

- **NPD n° 1:** *Casa de piedra* (Jujuy, 1988) de Jorge Accame; *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987, Río Negro) de Luisa Calcumil; *Rosas de sal* (1990, Catamarca) de Jorge Paolantonio y *Si canta un gallo* (Río Negro, 2002) de Luisa Peluffo.

En este nodo, el otro–interior como áporos se configura poéticamente en la mediación de dos componentes político–subjetivos: la identidad de género femenina de las protagonistas de los relatos escénicos y su interseccionalidad con los constructos de aboriginalidad (Briones, 2004). Los desplazamientos familiares desde lo rural hacia lo suburbano, la subyugación o precariedad laboral producto de las alterizaciones, la violencia comunitaria sostenida en normas patriarcales, junto a otros múltiples conflictos testimonian diferentes borraduras identitarias y discriminaciones fundadas en la hostilidad de clase y etnia.

- **NPD n° 2:** *La guerra de la basura* (Tucumán, 1999) de Carlos Alsina; *Bairoletto y Germinal* (Neuquén, 1995) de Alejandro Finzi; *Pasión y furia de un Cristo tucumano* (Tucumán, 1999) de Pablo Gigena y *El tragaluz* (Chubut, 1994) de Juan Carlos Moisés.

En esta segunda seriación, los procesos de otredad, periferización y aporofobia se entrelazan

en función de una específica representación socio–imaginaria: el otro–residual y sospechoso, causante de la «suciedad», el «salvajismo» y los «retrasos» de los tiempos de provincia. En particular, esta configuración nodal —estructurada por causas dictatoriales y posdictatoriales del período analizado— plantea un eje de interseccionalidad con el otro–interior y determinadas matrices de la religiosidad popular norteña o sureña.

Estos NPD conforman un primer mapa de unidades de observación, las que analizaremos y compararemos en función de tres planos metodológicos provenientes de la dramaturgia (García Barrientos, 2012): las estructuras ficcionales según sus genealogías poéticas; las dimensiones témporo–espaciales de la diégesis escénica; la composición de los personajes.

Por razones de extensión y economía argumentativa, en este artículo optamos por el análisis integral del NPD n°2, puesto que sus fundamentos de valor permiten visibilizar algunas «estructuras de sentimiento» (Williams, 1997:155) durante el cierre del siglo XX y la apertura del siglo XXI en los campos artístico–regionales delimitados, como así también aportarán en una instancia investigativa futura, sobre el reconocimiento de filiaciones histórico–estéticas asociadas a determinadas representaciones imaginarias sobre los neoliberalismos de las décadas 2010–2020.

### **Otredad interior, aporofobia y religiosidad popular**

Las cuatro dramaturgias que conforman el nodo poético n° 2 dialogan con diferentes genealogías artísticas; sin embargo, frente a esta diversidad, también es factible reconocer solidaridades procedimentales y temáticas, así como distinciones «geocríticas» (Collot, 2015:67), las que responden —lógicamente— a sus *loci* de enunciación diferencial.

Un cariz dialógico de esta serie nodal se materializa en la reanimación poética de la farsa, la cual opera como un constructo ficcional «contaminado» por otras estilísticas: desde lo simbolista o brechtiano hasta la absurdidad de raíz beckettiana. Así, el pastiche fársico que ofrecen estas obras habilita modos alternativos de lectura sobre las prácticas escriturales–regionales y sus tensiones con lo supranacional.

Desde un punto de vista historiográfico, coincidimos con Cecilia Alatorre (1994) cuando señala que la farsa no conforma un género teatral en sí mismo, en todo caso, por su tradición, es posible entender a la farsa como un «proceso de simbolización» (112) ejercido sobre otras formas poéticas (comedias, tragedias, melodrama, realismo, etc.). Entonces, la farsa —al igual que otras estructuras ficcionales— presenta un juego del lenguaje con doble referencialidad, pero en su caso la puja entre lo imaginario y lo fáctico «persigue el escándalo, y para lograrlo va a echar mano a todos los recursos posibles para *cargarlos de sentido* hasta el acto más trivial» (112–113).

La resemantización trivial y escandalosa de la farsa actúa sobre núcleos de sentidos políticos, económicos, religiosos, sexuales, entre otros. Por esto, a continuación, analizaremos los constructos morfotemáticos que utilizan las cuatro dramaturgias delimitadas para diseñar la acción fársica como un vector contaminante en la figuración crítica de la otredad interior en clave de aporofobia.

#### **a) El tragaluz de Juan Carlos Moisés**

Esta obra se estrenó en la ciudad de Sarmiento, Chubut, en el mes de septiembre de 1994, con dirección general del autor. En el año 1999, con montaje de Rubén González Mayo, se reestrena en la ciudad de Mendoza. Durante estos procesos artísticos, el citado texto dramático obtuvo

sólidas críticas periodísticas y académicas locales, se publicó en un libro de autor y en dos antologías. A su vez, las puestas en escena de esta pieza participaron en diversos festivales nacionales e internacionales.

El *tragaluz* revitaliza un histórico ensamble poético dentro de las instancias de modernización escénico–escriturales norteñas y sureñas de Argentina, nos referimos a la experimentación liminal o híbrida entre la farsa y el drama absurdisto, tal como se evidencia en múltiples autores/as regionales desde la década de 1960 (Tossi, 2011).

En este caso, y tal como demostraremos en las próximas páginas, los grados de ficcionalización absurda se imponen escénicamente sobre los procedimientos fársicos. Al igual que en el texto modélico de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, la obra de Moisés expone las desarmonías con el mundo circundante y la mecanización vacía de la conducta en dos personajes centrales, aquí figurados como Perro y Samuel, este último, quizá, en referencia directa hacia el poeta y dramaturgo irlandés.

El primer recurso absurdo que se compone es el «conflicto estático», esto es, la introducción de las fuerzas actanciales de oposición que, de manera inmediata, se detienen o solidifican, sin registrar avances ni retrocesos hasta el desenlace, generalmente, planteado como un cierre ambiguo o final circular.

De este modo, encontramos a ambos personajes en un incierto o extraño basural, poblado de cajas de cartón, bolsas de plástico, tarros u otros residuos. Este basural se complementa con índices e íconos sonoros o lingüísticos que lo ubican en un espacio desértico, lejano y perdido.

Desde un enfoque formal o estructural, las acciones de Samuel y Perro en el basural se organizan en once situaciones dramáticas, las que no establecen entre sí relaciones de causalidad dominantes. Entonces, la precitada postergación de la trama se elabora por una puja básica: Samuel ordena de manera ritual y ceremoniosa las cajas y despojos que lo rodean, al punto de convertir a esta rutina en una pantomima sin sentido; por su lado, Perro, extraviado, obsesionado por el raído mango de una pala de tierra destruida, interrumpe una y otra vez el automatismo de Samuel. Sin prehistoria ni psicología de los personajes, con secuencias donde lo insólito sustituye a lo cotidiano y las lógicas racionales se suspenden, la conflictividad estática precitada se sostiene en otra acción, común compartida por Samuel y Perro: esperar o, mejor, imaginar que tienen a alguien a quien esperar.

El hambre, la soledad y, principalmente, la *nada* como un tópico absurdisto claramente resemanizado durante la obra, develan la condición abyecta de los protagonistas. La simetría entre el basural y sus habitantes, lo espacial y lo subjetivo, convierte a la nada en un potente dispositivo poético.

En efecto, la relevancia estética de esta espacialidad residual se proyecta, incluso, a la composición y descripción didascálica de Samuel y Perro, quienes evidencian un vínculo en espejo o relación especular con ese lugar, en tanto, sus vestimentas, estado físico, gestos y emociones remiten a un urticante despojo y aislamiento. Esta lógica es ratificada por el autor, puntualmente, en el paratexto que nos introduce a la lectura, dice:

En una realidad absurda y cruel, los seres lastimados sólo disponen de sus partes dispersas, que tanto se parecen a los despojos que el mundo les ofrece. El dolor es el camino y la nada es el premio, a menos que algo irrumpa en el *tragaluz* y batalle contra las veladuras. (Moisés, 2013:47)

Desde un punto de vista dramatólogo, esta predicación nos permite comprender otros recursos compositivos: primero, el mundo irreal o extrañado que la farsa objetiva se manifiesta en *El tragaluz* a través de un «absurdo como principio *estructural* para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad» (Pavis, 2003:20). Segundo, el paratexto citado opera como una «tesis absurdista», es decir, un componente poético que —según Dubatti (1990)— se incorpora a las experimentaciones dramáticas latinoamericanas sobre la absurdidad. Este recurso de adaptación o de reescritura crítica que se distancia de la vertiente nihilista europea (Ionesco, Beckett, Adamov, Arrabal, entre otros) nos ayuda a explicar la hibridación de esta forma escénica con la farsa. Puntualmente, en el caso que analizamos, los procedimientos absurdos referenciados están, finalmente, al servicio de la tesis declarada y de la reactualización de tres elementos fársicos:

- 1) El carácter de la *phaulos* (Olson, 1978) o sea, lo infame, la inferioridad u otras formas de individualismos ultrajados que han caracterizado a los personajes de la farsa desde su consolidación estético-medieval hasta las experimentaciones literarias locales, obtiene en la obra *El tragaluz* —y en las dramaturgias que conforman este NPD— una singular resemantización, pues la condición de la *phaulos* se puede traducir y subjetivar como áporos, según su específico *locus* de enunciación poético-regional.
- 2) La transposición cómica del áporos que compone la pieza de Moisés convive, a su vez, con el vacío y la condición de desperdicio que ese mundo le retribuye. De este modo, el proceso de simbolización consignado a la farsa instala —de manera tangencial— un fundamento aporofóbico: la intolerancia frente a estos otros-residuales y, por estos motivos, su consecuente denigración y expulsión hacia la *nada* que habitan.
- 3) El tradicional recurso cómico-popular del «mundo al revés» (Bajtín, 1994:16) explorado por las diversas formaciones farsescas, en particular, mediante la revuelta de la *phaulos* (el ladrón robado, el asesino asesinado, etc.), alcanza un claro rediseño en el desenlace de la obra. En la clausura del conflicto estático la organización ficcional apela a un tópico también explicitado en la tesis absurdista planteada por Moisés cuando afirma: «El dolor es el camino y la nada es el premio, a menos que algo irrumpa en el tragaluz y batalle contra las veladuras» (2013:47). Entonces, frente a la condena aporofóbica, el borramiento identitario<sup>5</sup> y la subalternidad, planteadas en clave absurdo-farsesca, ¿qué grado de esperanza podría irrumpir en *El tragaluz*?

Al respecto, esta dramaturgia ensaya dos finales optativos, los que registran sutiles diferencias entre sí. No obstante, en ambos casos, una cálida luz proveniente del cielo los ilumina mientras ejecutan la siguiente secuencia de acciones:

*(SAMUEL mira hacia los desperdicios; busca pedazos de tela. PERRO se saca el cinturón del cuello, se lo pone en la cintura y se acerca. SAMUEL le da una tela a PERRO, que intenta cubrir su brazo, pero la tela es larga y grande; SAMUEL intenta cubrir su pierna con una tela muy pequeña; se miran, cambian las telas; PERRO cubre finalmente su brazo y SAMUEL, su pierna. Los dos, habiendo completado los pedazos faltantes de la vestimenta, caminan mirándose a sí mismos. Se detienen. Elevan las manos hacia un haz de luz que cae sobre sus cabezas. Son cuatro brazos estirados, buscando esa luz blanca y fuerte en lo alto, que se enciende durante unos pocos segundos. Apagón).* (Moisés, 2013:81)

En suma, con el auxilio de esta luz numinosa como un «objeto jeroglífico»<sup>6</sup> (Dubatti, 2009:167), el desenlace de la obra funciona como un tenue y ambiguo gesto de redención sobre estas otredades residuales, al irrumpir la aversión depositada en ellos y al configurar cierta justicia poética.

### **b) *Pasión y furia de un Cristo tucumano de Pablo Gigena***

El montaje escénico de esta obra se realizó en la ciudad de San Miguel de Tucumán durante la temporada teatral del año 1999, con producción del grupo independiente La Vorágine. Durante este ciclo artístico obtiene una mención a Mejor Puesta en Escena en los Premios Artea (Asociación Argentina de Actores) y, a su vez, gana por concurso la representación de la provincia en la Fiesta Nacional del Teatro, efectuada en la ciudad de Córdoba. El dramaturgo, actor y director Pablo Gigena, junto con Noé Andrade, Claudio Gigena y Víctor Martínez son los integrantes estables del grupo, una formación artística con más de tres décadas de producción sistemática y con apertura –según sus proyectos escénicos– a la inclusión de nuevos creadores/as.

El tenue y ambiguo gesto numinoso planteado por *El tragaluz*, esto último, como ya demostramos, mediante procedimientos absurdo–farsescos, obtiene en la obra *Pasión y furia de un Cristo tucumano* un sólido grado de experimentación dramática. Asimismo, la configuración ficcional del otro–interior en la citada producción escénica norteña responde a una nueva instancia de hibridación estética: componentes fársicos en fusión con principios brechtianos.

Estructuralmente, el texto de Gigena organiza la acción dramática en un acto único, aunque desde nuestro enfoque es viable subdividir esta macrosituación en catorce secuencias escénicas acrónicas, ensambladas por órdenes temporales elípticos, regresivos y/o anticipatorios (García Barrientos, 2012:109). Por efecto de esta estructura, la pieza no prevé un arco de acción lógico–causal, pautado en el clásico trinomio de introducción, nudo y desenlace. No obstante, reconocemos un componente isotópico u ordenador: la correlación entre los testimonios de diferentes alteridades violentadas por un sistema político autoritario–aporofóbico y los milagros populares atribuidos a un Cristo local que, básicamente, intentan subsanar esas heridas comunitarias.

Esta acción isotópica se representa en un dispositivo escenográfico alegórico: una enorme jaula (o cárcel) de metal de cuatro caras y ocho huecos (o puertas) de acceso y salida, con hierros asimétricos en su diseño y, finalmente, colocada en perspectiva circular (Gigena, 2022:45). Acentuando las cualidades sardónicas y extrañadas que la epicidad brechtiana le confiere, este espacio contiene en su interior a cuatro actores y cuatro actrices que, durante la escena, componen múltiples *gestus* sociales (Benjamin, 1999:27) de una otredad interior.

El quiebre de la ilusión de contigüidad, sostenido en la *mise en abyme* del relato, las canciones de irrupción, los coros o la acción épico–dramática «literalizada» (23), entre otros recursos brechtianos, le garantizan al texto y al montaje la posibilidad de abrir un plano lúdico y metaficcional. Así, la obra comienza con una presentación desenmascarada de la identidad de los actores y las actrices de La Vorágine frente al público y, luego, de manera coral, los actuantes recitan lo que puede leerse como una representación geocrítica de la alterización del paria y de sus espacios urbanos en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Dicen:

En la vieja terminal, un choripán se derrite bajo el sol. Un ambulante y un municipal se tironean un cajón de bananas lleno de medias. Entre el vocerío de vendedores pasa la muda ordeando a una concheta y dos mocositos pelados corren arrebatando carteras. Una radio chilla eufórica un goool de los deca y un

borrachito de los santos putea y putea. Los quinielas, los timbas, los prodes amontonan papeles hechos de sueños, hilachas y monedas. Bajo la pintada de una banda Walter Viltre tararea una cancioncita bulanguera de la finadita Gilda. Entre los afiches de tanta porquería, una parejita de morochos se pegan y se besan, se besan y se pegan, mientras en Villa Urquiza muchachos, el loco Mate grita a los cuatro vientos: TODOS: ¡Viva Dios, el diablo es un culiau! (Gigena, 2022:47)

A partir de esta figuración geocrítica, podemos reconocer en la presente dramaturgia los aires de familia de la farsa y su interrelación con lo brechtiano, pues, ambos campos poéticos buscan activar procesos de simbolización sobre referentes o estructuras consabidas para provocar una «identificación irónica» (Jauss, 1992:283) y, desde allí, azotar con la risa, la exageración o el extrañamiento lo sedimentado en la política, la sexualidad, la religión o, en este caso, en las formas de «ser-para-otro» (Segato, 2002:265) gestadas en la historia social de Tucumán.

Estos planos representacionales se intensifican en el desarrollo del relato escénico, en particular, cuando la acción dramática muestra la popularidad creciente del supuesto Cristo tucumano y las paradójales reacciones comunitarias que esta singular *hierofanía* (Wunenburger, 2006:24) promueve.

Por consiguiente, el arco de acción teatral se extiende desde los testimonios de fe de los parias, los *raccontos* sobre los milagros o los satíricos shows televisivos que registran los hechos, hasta las persecuciones y torturas policíacas a los «villeros», «negros de mierda», «parásitos» o «sucios bolitas» (Gigena, 2022:56–60), motivadas en el terror de la clase política ante este extrañado y farsesco *mysterium fascinans* que, lógicamente, impugna su enquistado poder.

El Cristo tucumano corroe la otredad asignada por este poder a los áporos, incluso, como en la paradigmática referencia mítica, lo hace asumiendo el riesgo de ser crucificado por la traición de los cercanos. No obstante, por el aludido juego farsesco y metaficcional, esta idealización religiosa o mágico-salvadora es deconstruida por el propio personaje:

CRISTO TUCUMANO: Ciudadanos de Tucumán, debo aclarar que no sé si soy o no el Cristo tucumano del que supuestamente tratará esta obra. Sin embargo, me guste o no, traigo un mensaje para transmitírselo a ustedes, sí, a ustedes y a nadie más que a ustedes. ¡La propiedad privada ha muerto! Es decir, el Dios, el ídolo propiedad privada ha dejado de existir. Vengo a anunciarles que lo propio y lo ajeno ya no existen. (...)  
PRESENTADOR: Rogamos a la estimada audiencia sepa disculpar este inconveniente. Un loco, un inadap-  
tado ha intentado ocupar el lugar del verdadero Cristo a quien seguiremos esperando. (Gigena, 2022:49–50)

La corrosión a lo socialmente entumecido se logra por el efecto paródico de los milagros del Cristo tucumano, quien no profesa para una futura biblia, sino para el Manifiesto Comunista; no revive a otro Lázaro, pero sí logra que un ómnibus sin motor arranque y traslade a decenas de manifestantes de la periferia al centro capitalino en un acto para el retorno a la democracia.

### **c) La guerra de la basura de Carlos M. Alsina**

El epílogo del siglo XX en el noroeste argentino se define por un profundo desasosiego comunitario. Así, el año 1999 convierte a Tucumán en un laboratorio escénico de numerosas representaciones imaginarias sobre este estado de zozobra. Las figuraciones erosivas sobre el otro-interior leído en clave aporofóbica se multiplican en el «jardín de la república» y, lógicamente, en otras localidades del NOA.

Desde un enfoque estético–receptivo, *Pasión y furia de un Cristo tucumano* ofreció ciertas respuestas poéticas a estos interrogantes culturales. Aunque, paralelamente, en el mencionado campo artístico norteño se sumaban otros densos cuestionamientos ideológicos, por ejemplo: una nueva etapa del llamado Operativo Retorno, esto es, el programa político que permitía al genocida Antonio Domingo Bussi prolongarse en la gobernación de la provincia, cargo que ya ocupaba desde el año 1995.

Por ende, a principios de 1999, el exdictador y gobernador democrático en ejercicio lanza la candidatura de su hijo, Ricardo Bussi.<sup>7</sup>

En este lacerante contexto, el campo intelectual progresista de la ciudad de San Miguel de Tucumán reacciona y responde, por ende, se manifiestan diversas acciones de resistencia estética. Un caso paradigmático de estos eslabones artístico–políticos es el estreno de la obra teatral *La guerra de la basura*, escrita y dirigida por Carlos M. Alsina, puesta en escena en el estadio deportivo del club Villa Luján una semana antes de las elecciones a gobernador de la provincia.

*La guerra de la basura* integra las genealogías de un *teatro de urgencia*, esto último por sus aires de familia con las nociones planteadas por el poeta y dramaturgo Rafael Alberti durante la Guerra Civil española, así como por sus posibles semejanzas con otras formas poéticas latinoamericanas para un *teatro de trincheras*. De algún modo, estas familiaridades son declaradas por el propio Alsina cuando relata detalles del proceso creativo de la obra. Al respecto, señala:

La primera idea que tuve fue poner en escena, antes de las elecciones, «La resistible ascensión de Arturo Ui» de B. Brecht, parábola sobre el ascenso de Hitler al poder, tratando de establecer las similitudes entre ambos casos, que las hay, y muchas. Pero no me «cerraba» totalmente. Entonces decidí escribir un texto para la ocasión que sirviera, también, como parábola del «Operativo Retorno» de Bussi. Así nació el texto escrito de «La guerra de la basura». El objetivo era desnudar las causas y las contradicciones que habían permitido el retorno de la infamia y las responsabilidades correspondientes. No perdí de vista un comentario de Brecht acerca de la «Ascensión de Arturo Ui»: ridiculizar a Hitler como modo de mostrar que no era invencible. Chaplin ya había usado la misma fórmula en «El gran dictador». Y algo de eso hay también en mi obra: «El Duro», el personaje que paraboliza a Bussi es miedoso, esconde bajo su supuesta hombría y virilidad, rasgos contradictorios y ridículos. (Alsina, 2008:58)

De manera solidaria con los fundamentos poéticos de *Pasión y furia de un Cristo tucumano*,<sup>8</sup> la dramaturgia de Alsina también indaga en un pastiche fársico–brechtiano, en este caso, y como el propio autor lo enuncia, con énfasis en la parábola.

Para lograr este objetivo, Alsina parte de un hecho verídico y contemporáneo a la escritura del texto y a su correlativa puesta en escena, aludimos al cierre patronal o *lockout* gestado por la empresa monopólica responsable de la recolección de basura en San Miguel de Tucumán, una paralización total que hundió a la ciudad en desechos putrefactos y, a su vez, buscó intimidar a las autoridades municipales por deudas acumuladas con el sector.

Con base en estas referencias inmediatas, la acción dramática de *La guerra de la basura* se ubica, precisamente, en un inmenso basural de la capital tucumana. Allí viven los que son subalterizados como los «cirujas», es decir, los desahuciados que hacen de ese espacio su vivienda y su fuente laboral. De este modo, Alsina construye personajes diegéticos (García Barrientos, 2012:183) con carácter individual o grupal, clasificados o subdivididos en función de la propia materia residual: las/os papeleros, orgánicos, metálicos, plásticos, vidrieros y madereros.

La estructura del texto se organiza a partir de un cuadro introductorio, forjado por una canción que inaugura el trazado interpretativo hacia la tesis ficcional y por una secuencia ritualista: la entrega de un niño recién nacido y un puñal ensangrentado. En función de esta prolepsis con evidentes signos de religiosidad, las posteriores siete escenas del relato desarrollarán el conflicto entre los «cirujas» y los empresarios de la basura, pues los gerentes entienden que los recolectores y recicladores al realizar sus trabajos —perfectamente agrupados y profesionalizados— exhiben la inoperancia patronal y los intereses creados en relación con la huelga.

Para impedir que los «cirujas» continúen ganando territorio en su labor, la mejor solución es convocar a El Duro y, por supuesto, con él a su arraigado sistema represivo. La impunidad que los sectores de poder (empresarios, eclesiásticos, periodistas, etc.) le ofrecen a El Duro es testimoniada con *gestus* farsescos, por ejemplo, compuestos mediante una irónica transposición de sentidos:

PERIODISTA 1: ¿Y usted, señor obispo, qué piensa?

EL OBISPO: Que hay que proteger a esa pobre gente...

PERIODISTA 1: ¿A los cirujas?

EL OBISPO: No. Me refería al personal policial que arriesga sus vidas. (Alsina, 2006:134–135)

Como en toda parábola y, en particular, en las diégesis brechtianas (Jameson, 2013:156), el material discursivo y semiótico tiende a bifurcarse, pues construye dos vías de narración paralelas para su consecuente proceso de alegorización. Por esto, mientras en un plano de la acción dramática se desarrolla la caricaturización o ridiculización de los estamentos de poder que habilitan el Operativo Retorno del genocida a las plataformas democráticas, en un segundo plano —tajantemente opuesto— la figuración de los otros-residuales opta por una estética empática, simbolista y estilizada, observable en la composición visual y actoral de los personajes, así como en el vínculo cuasi-religioso que los metálicos, vidrieros, plásticos, papeleros, orgánicos y madereros establecen con el personaje El Encontrao [sic].

La figura de El Encontrao actúa como un líder espiritual de los «cirujas». Su composición ceremoniosa, numinosa y, al mismo tiempo, vulnerable, nos remite a otras configuraciones del sincretismo religioso-popular. El Encontrao no puede caminar ni moverse, no habla, solo emite onomatopeyas, por estos motivos es trasladado en brazos y traducido por El Decidor, o sea, el único personaje que ha logrado una conexión paranormal con él. Lógicamente, las imposibilidades motrices de El Encontrao no afectan su inteligencia y capacidad para coordinar las modalidades de trabajo y las tácticas que los «cirujas» despliegan de manera cotidiana. Además, el vínculo entre los otros-residuales y su líder se mediatiza por revelaciones, un componente que aproxima a esta figura a la estética del «maravilloso cristiano» (Roas, 2001:14).

El desenlace del relato expone una tesis social sustentada en las responsabilidades y consecuencias comunitarias motivadas en un olvido sistematizado: «¿Quién puede objetar el pasado si estamos autorizados por el presente?» (Alsina, 2006:150), afirma El Duro unos momentos antes de «limpiar» con topadoras y fuego el basural, esto último, con El Encontrao y El Decidor incluidos. En suma, ni los favores místicos ni el brío del trabajo mancomunado ofrecen justicia poética a los parias.

La prolepsis de la escena introductoria cumple su función, no obstante, con una clara intertextualidad shakesperiana en el vínculo Hamlet/Horacio, los que mueren delegan en los

personajes de La Papelera y La Transparente una urgente memoria —o «el pedacito del después» (152)— que resta del silencio.

#### **d) *Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi**

En las coordenadas sureñas del NPD que hemos diseñado, las figuras críticas sobre la alterización del áporos obtienen un nuevo cariz ficcional, aunque solidario y dialógico con las composiciones norteñas descritas. Puntualmente, la obra *Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi, escrita en el año 1995 y estrenada en 1996 en la provincia de Neuquén por el grupo Río Vivo,<sup>9</sup> con dirección general de José Luís Valenzuela, opera como un caso testigo de estas configuraciones.

Efectivamente, en esta producción dramática los planos de interseccionalidad entre el otro–interior, la aporofobia y la religiosidad popular elaboran una respuesta poética alternativa a los interrogantes culturales de la Patagonia en el período acotado. Este posicionamiento escénico se logra, asimismo, a través de una revisita a la farsa y, de manera puntual, a su capacidad para develar mediante la deformación irónica y el sarcasmo aquello que tiende a automatizarse en determinadas prácticas comunitarias, esto último, siguiendo la tesis de Henri Bergson (2002:23) sobre la risa como un «castigo» o latigazo dirigido a toda rigidez o sedimentación social.

En función de esta lógica, Alejandro Finzi utiliza los recursos fársicos para hibridar algunos relatos historiográficos y/o míticos sobre el reconocido bandolero Juan Bautista Bairoletto y su aventurera relación con el personaje Germinal, al que el autor adjetiva como el «último chacarero» (2013:355).

En un acto dramático único, acrónico y con múltiples elipsis temporales, la organización ficcional apela a un conflicto de amplia tradición poética en la gauchesca y el costumbrismo, nos referimos a las estafas económicas que los obreros de la tierra sufren por parte de los terratenientes. En *Bairoletto y Germinal*, la figuración literaria de un poder déspota y oligárquico se sustancia en el personaje Doble Faz, quien, en la apertura de la obra, sintetiza de forma modélica numerosos tópicos de una concepción estructural de la aporofobia, dice:

Son éstos. Están en todas partes, con el mono al hombro. Sucios. Duermen en cualquier lugar. Arrastran sus familias. Se alimentan de basura. Estafan y no tienen principios, ni educación. No trabajan y no les importa buscar trabajo. Viven de los demás. Y si no trabajan, es porque no quieren. Cuando tienen un peso, se lo chupan. Van al hospital para que los atiendan gratis. Rompen todo. Comen con las manos. No se lavan, no se bañan. Tienen una cáscara de mugre. Son dejados. Viven rodeados de animales, son animales.

*Doble Faz toca su campanita.*

Son esos, los crotos, los desocupados. Prometen, piden, mienten. Qué se hace con gente así. Por mis hijos, lo digo. Qué hago. Pasan, les doy algo, un pedazo de pan, cualquier cosa; pero, a todos no se puede. Lo que hay que hacer es encontrar una solución, de una vez y para siempre. Cuando vea uno, no se acerque. Denúncielo, simplemente eso. Y nosotros nos ocupamos. (Finzi, 2013:356)

Con base en estos fundamentos aporofóbicos, el arco de la acción dramática desplegado por Doble Faz se focaliza en continuar violentando y despojando a Germinal, a quien solo le queda como patrimonio una pala y una guitarra. La pala<sup>10</sup> y la guitarra, o por alegorización, el duro trabajo obrero y el placer de la imaginación musical, serán los motores de la resistencia de Germinal ante las permanentes agresiones de Doble Faz.

El conflicto alcanza una sólida triangulación con la presencia de Bairoletto en esos inhóspitos caminos sureños. El romántico justiciero está en fuga y, con dolor, ha perdido a su legendario compañero, el caballo Santa Fe. Por solidaridad y aversión a la injusticia, pero también por una soledad punzante, el «Robin Hood» de las pampas ayudará a Germinal a huir de Doble Faz.

A esta campaña de defensa, evasión y resguardo del áporos se suma una figura numinosa: Santa Dolores de la Patagonia, la virgencita de los tristes (355). Desde esta secuenciación del relato, el citado encuadre poético-fársico oscilará entre referencias historiográficas y componentes simbolistas, estos últimos —nuevamente— cercanos al «maravilloso cristiano». En este marco, el desierto sureño traducido en formas sonoro-sinestésicas; la vocación justiciera y las arengas anarquistas de los protagonistas; los intertextos de José Martí, la biblia y las paráfrasis shakesperianas; junto con el anhelo de poesía para soportar la humillación; entre otros procedimientos, le permiten a Finzi componer una dúctil «transfiguración barroca» (Wunenburger, 2008:43), la que transporta a Bairoletto y Germinal, los «crotos», a un espacio-otro, paradójico, sensible y reivindicatorio. Un ejemplo de estas transfiguraciones escénicas puede observarse en la acción del «maravilloso» del baile:

*En ese momento, desde lo alto de los cielos, se escucha un valsecito tristón. Santa Dolores, aún ella, tanto como Germinal, que no ha tocado una nota, se extraña de esta melodía que ciega el desierto. Bairoletto parece muy entusiasmado:*

BAIROLETTO —¿Y? ¡Dele! Mire. Si usted me permite, ¿sí? Un poquito...

SANTA DOLORES —Pero, no, Juan. No debo. Soy Dolores, virgencita de los tristes. Escucho a los que sufren, a los sin consuelo, a los desesperados. A ti te parece (...)

*Pero ya Bairoletto la tomó en brazos y ella con timidez y rubor da unos pasitos de baile conducida por la maestría del bandolero. Germinal, conmovido, no puede creer lo que está viendo. (369)*

Dado que la diégesis fársica requiere de un plano de contraste u oposición para ofrecer la experiencia estética del castigo a lo automatizado o esclerotizado, la pieza de Finzi contrapone la precitada imagen con la ridiculización de lo ominoso: Doble Faz construye un majestuoso «horno» para la «solución final» de los «crotos».

En las últimas secuencias dramáticas del relato y, en particular, en su desenlace, el grado de hiperbolización y caricaturización de los personajes y sus acciones se consolida como fundamento de valor poético, entonces, la farsa se acerca a la «farsátira».<sup>11</sup> Este giro se observa en los sarcásticos y burlescos recursos escénicos formulados para la muerte de Germinal, Bairoletto y Doble Faz, así como en la figuración de sus respectivas reanimaciones espectrales o angélicas, en las que —incluso— se suman el caballo Santa Fe y, nuevamente, Santa Dolores de la Patagonia, aunque en esta oportunidad con un bebé en brazos que «si alguien lo viera de cerca lo encontraría parecido a Juan Bautista» (389).

## Ideas finales

El estudio y revisión de la literatura dramática argentina desde una perspectiva regional y descentralizadora nos habilita a reflexionar sobre los diferentes constructos de otredad que este lenguaje artístico ha configurado en las últimas décadas, en particular, aporta a la indagación sobre los procesos de formación de las «alteridades históricas».

Desde este enfoque, las heterogéneas representaciones del otro–interior en las regiones Patagonia y noroeste argentinos (período 1983–2002) develan múltiples figuras críticas, ideologemas y procedimientos estilísticos para la «mediación» y/o el tratamiento poético de —por ejemplo— la aporofobia.

En consecuencia, las aproximaciones analíticas sobre este objeto–problema se realizaron a partir de una casuística operativa y de una específica estrategia metodológica comparada: los «nodos poético–dramatúrgicos» (NPD). Las distinciones geoculturales y las solidaridades estético–organizaciones —observadas en determinados componentes morfotemáticos— se exploraron a través de un singular NPD, formado por cuatro dramaturgias de Juan Carlos Moisés (Chubut), Carlos María Alsina (Tucumán), Alejandro Finzi (Neuquén) y Pablo Gigena (Tucumán).

Este singular NPD visibilizó y tradujo los recursos escénico–escriturales que estas obras teatrales generaron para corroer o impugnar un conjunto histórico–situado de tópicos aporofóbicos. De este modo, las textualidades examinadas mostraron sus aires de familia con la farsa y sus instancias de hibridación con otras formas dramáticas.

En suma, mediante una productiva tensión entre la solidaridad poético–organizacional descrita y los *loci* de enunciación deferencial en los que estas creaciones escénicas fueron ideadas, este NPD logra explicitar un proyecto creador común y dialógico, expresado en la erosión de numerosas figuras de discriminación, odio y aversión asignadas a la otredad del áporos.

## Notas

1. Este recorte histórico resulta estratégico para analizar el objeto–problema acotado, dado que remite a la reapertura democrática del año 1983 y a su consecuente desarrollo político–económico con base en programas neoliberales, los que se consolidan durante la década de 1990 hasta su evidente puesta en crisis institucional en el año 2001. Algunos resultados de este proceso histórico han sido los altos índices de vulnerabilidad, pobreza y desigualdad social distribuidos también por efecto de la perifización instituida en un asimétrico esquema federal de país y, lógicamente, observable en las configuraciones del otro–interior.

2. Dubatti ha señalado que este progreso disciplinar no implica abandonar o negar la utilidad de las nociones de supranacionalidad e internacionalidad, por el contrario, su aplicación continúa pero encuadrada en la complejidad de las territorialidades, para incluir fenómenos que problematizan el encuadre histórico de lo nacional.

3. Un ente poético o micropoética es un individuo poético (texto o acontecimiento particular), en el que se materializan múltiples espacios de tensión, hibridez y heterogeneidades, propiciando un análisis exhaustivo, denso y complejo de lo singular (Dubatti, 2008:80).

4. Entendemos por estrategia metodológica a un principio técnico regulador que permite identificar criterios, formas y procedimientos configurantes; en este caso, dicho principio organizador aporta de manera singular a la configuración de un *corpus* dramatúrgico operativo para el estudio interregional del otro–interior.

5. Aludimos a este tópico porque, entre otras referencias, en el desenlace los personajes reconocen que no poseen un nombre, es decir, ni siquiera han sido nombrados desde un *nosotros*. Así, se intensifica su condición de otro–residual.

6. Un recurso ampliamente abordado por las escenas simbolistas o absurdistas europeas, por ejemplo, en la modélica personificación jeroglífica de Godot o, también, en fases históricas previas, en el objeto jeroglífico de la obra *Los ciegos* de Maurice Maeterlinck.

7. Esta decisión se motiva en que la constitución provincial de ese período no permitía la reelección o un segundo mandato gubernamental.

8. Otro punto de cohesión nodal que fundamenta este análisis es que Pablo Gigena fue actor protagonista del montaje de *La guerra de la basura*.

9. El montaje de *Bairoletto y Germinal* producido por este grupo teatral participó del IV Encuentro Nacional de Teatro, realizado en Córdoba (Argentina) y en el XV Festival Internacional de Teatro Universitario de Lieja (Bélgica). Además, efectuó una gira artística por distintas ciudades de Bélgica, Alemania y Polonia durante el año 1998.

10. Recordemos que este objeto escénico, con evidente vocación semántica, también es un actante central en el relato de *El tragaluz de Moisés*.

11. Recuérdense que esta forma poética ha tenido un claro desarrollo en la dramaturgia argentina de los años 1950 y 1960, con autores modélicos como Agustín Cuzzani.

## Referencias bibliográficas

- Alatorre, C.C.** (1994). *Análisis del drama*. Escenología.
- Alsina, C.M.** (2006). *Hacia un teatro esencial*. INTeatro.
- Alsina, C.M.** (2008). La guerra de la basura. Apuntes sobre una experiencia urgente. *Revista Otra Boca de la Facultad de Artes*, (2), 56–60.
- Bajtín, M.** (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Alianza.
- Bauman, Z.** (2013). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós.
- Benjamin, W.** (1999). *Tentativas sobre Brecht*. Taurus.
- Bergson, H.** (2002). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Losada.
- Bohoslavsky, H.** (2008). *La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno/Universidad Nacional General Sarmiento.
- Briones, C.** (2004). Construcciones de aboriginalidad en Argentina. *Société suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin*, (68), 73–90. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/82659>
- Collot, M.** (2015). En busca de una geografía literaria de los textos. En García, M.; Punte, M.J. y Puppo, M.L. (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 59–75). Miño y Dávila/Universidad Católica Argentina.
- Conconi, A.** y Ham, A. (2007). Pobreza multidimensional relativa: una aplicación a la Argentina. *CEDLAS, Centro de Estudios Distributivos, Sociales y Laborales*, (7), 1–24. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/3616>
- Cortina, A.** (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. Paidós.
- Dubatti, J.** (1990). El teatro del absurdo en Latinoamérica. *Revista Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, (8), 115–123.
- Dubatti, J.** (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Atuel.
- Dubatti, J.** (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.
- Dubatti, J.** (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- Finzi, A.** (2013). *Obra reunida*. Doble Zeta/INTeatro.
- García Barrientos, J.-L.** (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Paso de Gato.
- Gigena, P.** (2022). *Textos de la furia*. Llama Blanca.
- Grimson, A.** (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI.
- Hall, S.** (2003). Introducción: ¿quién necesita de la identidad? En Hall, S. y du Gay, P. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13–39). Amorrortu.
- Heredía, P.** (2007). Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI. En Castellino, M.E. (Coord.), *Literatura de las regiones argentinas II* (pp. 155–182). Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

- Jameson, F.** (2013). *Brecht y el Método*. Manantial.
- Jauss, H.R.** (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus.
- Moisés, J.C.** (2013). *Pintura viva, El tragaluz, La oscuridad*. La Carta de Oliver.
- Mons, A.** (1994). *La metáfora social*. Nueva Visión.
- Olson, E.** (1978). *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Ariel.
- Ortiz de D'Arterio, P.** (2017). Geografía social del Norte Grande Argentino. En Ruffino, M. (Ed.), *El norte grande argentino. Cultura y región* (pp. 39–80). Ciccus.
- Palermo, Z.** (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción.
- Pavis, P.** (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Picado Valverde, E.M.; Guzmán Ordaz, R. y Yurrebaso Macho, A.** (2022). Hacia un modelo teórico de la aporofobia. *Acciones e investigaciones Sociales*, (43), 7–40. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_ais/accioninvestigsoc.2022436348](https://doi.org/10.26754/ojs_ais/accioninvestigsoc.2022436348)
- Roas, D.** (2001). La amenaza de lo fantástico. En Roas, D. (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 7–44). Arco/Libros, S.L.
- 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) 239–275. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2253>
- Todorov, T.** (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI.
- Tossi, M.** (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954–1976*. Dunken/Ente de Cultura de Tucumán.
- Tossi, M.** (2019). Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10(20), 45–65. <https://doi.org/10.25025/perifras201910.20.03>
- Tossi, M.** (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.
- Williams, R.** (1997). *Marxismo y literatura*. Península/Biblos.
- Wunenburger, J.-J.** (2006). *Lo sagrado*. Biblos.
- Wunenburger, J.-J.** (2008). *Antropología del imaginario*. Ediciones del Sol.