

Alteridades históricas en clave de animalidad

Mauricio Tossi

Question/Cuestión, Nro.80, Vol.3, Abril 2025

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

ICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e982>

Alteridades históricas en clave de animalidad:

Un análisis poético sobre la dramaturgia argentina en perspectiva regional

Historical alterities in the key of animality:

A poetic analysis of Argentine dramaturgy in regional perspective

Mauricio Tossi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad Nacional
de las Artes (UNA).

Argentina

mauriciotossi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5144-2544>

Resumen

La vigencia y reproductividad de la concepción esencialista de un otro-interior en distintas prácticas y discursos culturales ha obtenido en las dramaturgias argentinas de diferentes regiones del país un evidente campo de resistencia simbólica y política. Con base en este diagnóstico, en el presente artículo acotamos el objeto-problema a las figuras de alteridad

histórica representadas en las dramaturgias de la Patagonia y el noroeste argentinos (período 1983-2008), en particular, aquellas figuras que han sido elaboradas en clave de animalidad. Para esta exploración, delimitamos el análisis textual a un corpus de casos estratégicos, según nodos comparados que resultan de un sistemático trabajo de archivo literario y escénico. Los resultados obtenidos ofrecen, en primera instancia, un mapa observacional sobre las figuras poéticas que contribuyen a refutar las lecturas homogeneizadoras y reduccionistas del otro-interior.

Abstract

The persistence of the essentialist conception of an internal otherness in different cultural practices and discourses has obtained clear symbolic and political resistance in the Argentine drama of different regions of the country. Based on this diagnosis, in this article we delimit the object-problem to the figures of historical otherness represented in the dramas of Patagonia and the Argentine northwest (period 1983-2008), in particular, we will analyze those figures that have been elaborated in terms of animality. For this exploration, we limit the textual analysis to a corpus of strategic cases, according to comparative nodes that result from systematic literary and scenic archival work. In the first instance, the results obtained offer an observational map on poetic figures that contribute to refuting homogenizing and reductionist readings of alterities.

Palabras clave: Dramaturgia Argentina; Estudios regionales; Análisis poético; Alteridad histórica.

Keywords: Argentine Dramaturgy; Regional Studies; Poetic Analysis; Historical Alterity.

Formulación del problema y orientaciones teórico-metodológicas

En numerosas notas periodísticas y editoriales televisivas o radiales, publicidades, plataformas políticas, concursos artísticos, diseños de programas culturales, entre otras prácticas sociodiscursivas y estéticas pervive la reproductividad y sedimentación de la figura del *otro-interior*. Esta configuración opera como un constructo de otredad homogeneizante, observable en la axiología asignada a las praxis culturales de la «nación interior» (Ocampo,

2005), o sea, un «*ethos* esencialmente culturalista, anclado en el valor de la tierra, el folklore, la lengua y la tradición» (p. 24). Precisamente, en el prólogo del citado libro de Beatriz Ocampo, la antropóloga Rita Segato problematiza el ideologema *nación interior* en función de la siguiente interrogación, dice:

Difícil tarea en la Argentina ha sido, históricamente, para el Interior, inscribirse en una ecuación de mundo. Si para Buenos Aires lo ha sido, desde su papel de capital del país con registro periférico en la historiografía mundial, es fácil imaginarse la magnitud de la tarea de quienes intentaron y aún lo intentan con los pies plantados en la localidad, en la aldea interior. Ésta es la modalidad jerárquica con que organizamos la geografía, después de la historia larga de conquistas y anexiones que dio forma a la realidad que conocemos –incluso el ordenamiento asimétrico de lo que algunos llaman hoy “aldea global”. ¿Cómo formar parte de la historia del mundo desde la localidad, desde una aldea que apenas alcanza representación en esas narrativas maestras? (Segato, 2005, p. 11)

Estas reflexiones interactúan –precisamente– con otro concepto formulado por Segato (2002) unos años antes de la publicación del libro de Ocampo, nos referimos a las cosificaciones, relaciones estratificantes y desigualdades que se han instituido sobre las formas de «ser-para-otro» en la complejidad del territorio nacional, denominadas por la citada autora como «alteridades históricas» (p. 265). En vinculación directa con este concepto, Segato argumenta a favor del estudio exhaustivo del sistema de clivajes y fracturas arraigado a la historia del Estado nacional y a la interrelación entre sus partes internas para comprender los mecanismos de formación de las diversidades en nuestro territorio (p. 249), en particular, los procesos de diferenciación y asimetrías respecto de las «subjetividades en relación» (p. 265). Con base en este diagnóstico y su posterior ensamble teórico en los estudios literarios, en los últimos años hemos acotado nuestra investigación a las poéticas dramatúrgicas de Argentina que, desde una perspectiva comparada e interregional, desarrollan determinados fundamentos de valor, procedimientos compositivos y representaciones imaginarias como contrarrespuestas a las alteridades históricas, en especial, nos interesan aquellas prácticas escriturales que

impugnan las jerarquizaciones adjudicadas a un supuesto *arte del interior* o *literatura del interior*, pues en estos constructos anidan las posiciones esencialistas de la otredad descrita.

En efecto, como ha señalado Pablo Heredia (2007) en su estudio sobre los centralismos fundacionales de la literatura argentina, un modo de explicar y comprender estas formaciones discursivas es a través de la noción de *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» (p. 160).

Por consiguiente, urge la necesidad de visitar y reelaborar lineamientos gnoseológicos permeables a estos desafíos, o sea, diseñar una caja de herramientas operativa que contribuya a un estudio complejo de las diversidades regionales sin caer en reduccionismos sustancialistas. En respuesta a estos desafíos, y con el auxilio de la geografía humana, la historiografía con perspectiva regional, los estudios culturales, la literatura y la teatrología comparadas hemos diseñado una estrategia metodológica que nos permite comparar las creaciones dramáticas de las territorialidades periferizadas por la lógica cultural descrita por Heredia y subsumida en las asimetrías planteadas por Segato. Esta operatoria tiene como objetivo central examinar los múltiples procedimientos morfotemáticos que estas textualidades han elaborado y que, directa o indirectamente, cuestionan a las operaciones homogeneizadoras y centralizadoras.

En suma, hemos definido a esta estrategia metodológica como «nodos poético-regionales» (Tossi, 2023, p. 56). En el caso que estudiamos, los nodos dramático-regionales son campos de fuerzas materiales y poéticas que ponen en diálogo territorialidades y genealogías heterogéneas, diseñadas por áreas reticulares, puentes o núcleos de producción comunicantes entre localizaciones fronterizas, las que no son definidas –necesariamente– por su contigüidad o proximidad geofísica. Los nodos dramático-regionales contribuyen a la dislocación y relocalización de los saberes geoculturales e intentan disuadir a las epistemologías similares, al conformar un régimen cartográfico diferencial que ofrezca una estratégica cohesión y articulación entre lo global y lo fragmentado. En otros términos, los nodos dramático-regionales son anudamientos geopoéticos y geocríticos, concebidos por la solidaridad organizacional de fuerzas productivas descentradas o periféricas, cuya función es posibilitar el análisis de distintos procesos y estructuras materiales o simbólico-imaginarios que participan activamente en la gestación de praxis y discursos artísticos *otros*, esto último, al

develar contrasentidos imaginarios, tensiones y contradicciones culturales (marginales o hegemónicas) manifestados en los mapas intranacionales o interregionales de las artes escénicas argentinas.

A partir de esta estrategia teórico-metodológica, en el presente artículo nos proponemos participar en los proyectos investigativos que asumen la complejidad, integración y diversidad de los tejidos culturales regionales, con reconocimiento directo del *locus* de enunciación diferencial sobre el que se erigen determinadas prácticas escriturales escénicas. Para esto, acotamos nuestra exploración a la producción dramática de dos áreas geoculturales que –por efecto de las tramas culturales antedichas– han sido periferizadas. Nos referimos a las regiones de la Patagonia y el noroeste argentinos, o sea, parte de nuestro norte y sur, dos polos territoriales que, siguiendo los aportes de Kadir (2002), podemos analizar como puntos cardinales que conforman mundos ordinales, pues:

[...] los códigos geográficos, es decir, las coordenadas culturales que sirven de patrón para la aculturación de un espacio, inscriben sentidos, en la connotación equívoca del término, sentidos cardinales que enmarcan horizontes no solamente geográficos, sino ordinales a la vez, que definen significados epistémicos. (p. 51)

Para avanzar en este propósito, delimitamos nuestro estudio a un específico campo representacional: la disposición morfotemática del otro-interior en clave de animalidad, con foco en la praxis dramática de la Patagonia y el noroeste argentinos, durante la fase 1983-2008. Esta periodización responde, básicamente, a dos cortes sincrónicos: desde la reapertura democrática hasta el segundo quinquenio del proceso de institucionalización de la Ley Nacional del Teatro, n° 24.800. Al ponderar las transformaciones simbólico-materiales y el impacto directo en los modos de producción escénica, mecanismos de legitimación y debates poéticos zonales registrados en esta fase, consideramos que este recorte ofrece una secuenciación temporal heurística y dinámica, sobre la cual inscribir y territorializar las prácticas escriturales de las regiones artísticas seleccionadas.

Las figuraciones del otro-interior en clave de animalidad

Las dramaturgias contemporáneas del NOA y la Patagonia aportan numerosas figuraciones al bestiario de nuestra literatura e historiografía escénica. La composición de este dispositivo representacional se observa en diversas filiaciones y nodos poéticos emergentes.

En primer lugar, desde un cariz histórico-genealógico, destacamos las composiciones lúdicas de la farsa en el noroeste Argentino, especialmente configuradas por el modelo dramático de Bernardo Canal Feijóo en su obra *Los casos de Juan el zorro* (1951). Este modelo deviene productivo al proyectarse en múltiples reescrituras y transformaciones estético-hermenéuticas observables en la hibridez procedimental planteada por los textos dramáticos de Julio Ardiles Gray, por ejemplo, en *Pícaro Gallo* (1967); así como en las distintas versiones de *Las zorrerías* (1959) y de *La vaca blanca* (1973) de Roberto Espina, piezas reestrenadas tanto en el norte como en la región sur por el citado agente durante sus prolongadas estancias artísticas en esas zonas. A esta red modélica se suman las micropoéticas sobre la reapropiación de lo fársico que –con una singular consciencia geocultural y resignificación de lo folklórico– Manuel Maccarini expone en una estilización de la “pandorga”, puntualmente en *La pandorga del zorro contra la huesuda* (1986).

A su vez, este arco genealógico incorpora otras reanimaciones e interconexiones con la farsa, aunque en estas modalidades alternativas la animalidad no posee una prosopografía explícita. Nos referimos al *corpus* dramatúrgico formado por la revitalización de un mimetismo jocoso, grotesco y extrañado que opera por intertextualidad con otras formas poéticas en, por ejemplo, Oscar Quiroga, Martín Giner, Guillermo Montilla Santillán. En la producción de estos autores la animalidad no es –necesariamente– figurada mediante corporeizaciones “patentes” sino en determinados planos diegéticos “latentes” (García Barrientos, 2012, p. 193), evidenciada en comportamientos, deseos y conflicto animalescos.

En una segunda dimensión, e independientemente de su vinculación poética con la tradición farsesca precitada, hallamos otras figuras vivientes no-humanas que contribuyen al análisis del otro-interior en las prácticas escénico-escriturales de las regiones norte y sur. Particularmente, aludimos a las «transformaciones barrocas» (Wunenburger, 2008, p. 43) que se producen en términos satíricos, expresionistas, trágico-simbolistas o, incluso, en los códigos de lo «fantástico/maravilloso» (Roas, 2011) sobre distintos animales e insectos, ya sean zorros, vizcachas, arañas, alacranes, perros, topos, cucarachas, hormigas, serpientes, osos, vacas o

pájaros, entre otros. Así, la región Patagonia ha obtenido en la poética de Alejandro Finzi un referente ineludible de estas exploraciones estilísticas.

Por consiguiente, optamos por clasificar este bestiario según dos orientaciones o tendencias, en triangulación con su filiación poético-estructural. Para objetivar esta categorización, diseñamos dos *mapas observacionales* (MO) que ejemplifiquen la seriación nodal abordada, según los «grados de representación» (García Barrientos, 2012, p. 191) patente o latente de la figura animal o viviente no-humano. A saber:

- a) El primer mapa observacional (MO1) de este nodo poético-regional está formado por vivientes no-humanos patentes, es decir, figuras con atribuciones diegéticas y corporizantes explícitas. El *corpus* textual que muestra diferentes características de esta cartografía está formado por:

Figura	Texto	Procedimiento poético
Caballo	<i>La tropilla de Ruperto</i> de Luisa Calcumil	Parodia costumbrista y alegorización política
Zorro y otros animales	<i>La pandorga del zorro contra la huesuda</i> , de Manuel Maccarini	Transposición fársica y bricolaje mítico
Alacrán	<i>Chaneton</i> de Alejandro Finzi	Animismo simbolista y alegorización política
Hormiga	<i>Crónica de la errante e invencible hormiga argentina</i> de Carlos M. Alsina	Corporeización satírica y alegorización política
Araña	<i>Martín Bresler</i> de Alejandro Finzi	Animismo simbolista y alegorización política
Pájaros	<i>Sodiac & Selegna</i> de Pablo Gigena	Animismo simbolista y alegorización política
Perro/cucaracha	<i>Siempre lloverá en algún lugar</i> de Manuel Maccarini	Corporeización grotesca y satirización social
Pulga	<i>Voto y madrugó</i> de Alejandro Finzi	Extrañamiento fársico-grotesco y alegorización política

Tabla 1. Mapa observacional n° 1

- b) El segundo mapa observacional (MO2) se estructura por vivientes no-humanos latentes, o sea, figuras que poseen potencialidades diegéticas y corpóreas sobre la acción dramática aunque no se componen de manera visual ni verbal, por esto, reaniman un campo cognitivo-imaginario alternativo sobre la función actancial de este personaje escénico. Algunos casos representativos de esta tendencia se leen en el *corpus* dramático formado por:

Figura	Texto	Procedimiento poético
Perro/demonio	<i>El sueño inmóvil</i> de Carlos M. Alsina	Reanimación trágico-simbolista, con base en lo maravilloso sincretizado
Perro/demonio	<i>Súriman ataca</i> de Jorge Accame	Reanimación fársica, con base en lo maravilloso sincretizado
Perro/demonio	<i>El jardín de piedra</i> de Guillermo Montilla Santillán	Reanimación trágico-simbolista, con base en lo maravilloso sincretizado
Serpiente mítica y pájaro	<i>Camino de cornisa</i> de Alejandro Finzi	Reanimación trágico-simbolista, con base en lo maravilloso sincretizado
Topos	<i>Calles laterales</i> de Carlos Correa	Deformación expresionista
Luciérnagas	<i>Luciérnagas curiosas</i> de Eduardo Bonafede	Transfiguración expresionista
Vizcacha	<i>El señor Vizcachón</i> de Manuel Maccarini	Reanimación fársica y alegorización política
Araña	<i>Los hilos de la araña</i> de Concepción Roca	Transfiguración expresionista

Tabla 2. Mapa observacional n° 2.

El nodo poético-regional diseñado, junto con las 16 unidades de observación y los enfoques metodológicos precitados, nos facultan a un ejercicio conjetural sobre estas dramaturgias de la Patagonia y el noroeste argentinos (1983-2008). Específicamente, son múltiples las *seriaciones* (estudios comparados en conjunto) o los *puntos nodales* (un par comparado) que los MO n° 1 y 2 habilitan en el estudio de las alteridades históricas en clave de animalidad. Desde un enfoque integrador, la cartografía que hemos conformado ratifica la tendencia en las prácticas

escriturales de los teatros periferizados que –en estudios previos– hemos denominado como macropoética con «voluntad de otredad» (Tossi, 2023). En este caso, la voluntad de otredad como fundamento de valor poético se configura en las dramaturgias de las zonas norte y sur del país por su capacidad para corroer esencialismos sedimentados por la operación regionalista (Heredia, 2007, p. 160) y por las formas esclerotizadas de «ser-para-otro» (Segato, 2002, p. 267) en determinados discursos sustancialistas. Esta corrosión se obtiene por la «trama simbólica común» (Grimson, 2012, pp. 176-177) que estas textualidades promueven desde sus singulares *loci* poéticos diferenciales. De este modo, las configuraciones cognitivo-imaginarias que estas producciones escénico-escriturales generan respecto de las alteridades históricas buscan, por un lado, interpelar a las desigualdades y estratificaciones estético-territoriales asignadas a estas prácticas artísticas, por otro lado, «suturar» (Hall, 2003, p. 18) en el plano de la ficción determinadas posiciones identitarias, mediante un régimen de experiencia que impugne a la homogeneización histórica de los otros-interiores.

Atendiendo a estas dimensiones macropoéticas y a su posible abordaje casuístico según el nodo poético-regional elaborado, para el desarrollo de este artículo hemos optado por analizar de manera exhaustiva el *punto nodal* por formado por el par secuenciado en: MO1, viviente no-humano patente <> MO2 viviente no-humano latente; *Voto y madrugó* (1999) <> *El señor Vizcachón* (1983); figuración de la pulga <> figuración de la vizcacha.

Este punto nodal, dialógico e interregional, nos permitirá continuar con la contrastación de una hipótesis o supuesto que –aunque excede los límites de este ensayo y dialoga con un programa investigativo de mayor alcance– sostiene que la diégesis y corporeización (o prosopopeya escénica) de animales o vivientes no-humanos en las dramaturgias delimitadas opera como un fundamento de valor poético en la representación de otredades tradicionalmente cosificadas, en particular, estos procesos actúan con competencia crítica sobre aquellos constructos de alteridad histórica asociados con distintas etapas de crisis político-representacional de la «nación interior» (Ocampo, 2005), puntualmente, a través de la figura del otro-interior como un *forastero interior*.

Los forasteros interiores en las coordenadas norte/sur: la vizcacha y la pulga

Con cierto paralelismo temporal a la revitalización moderna de la farsa en la historia de la dramaturgia argentina en perspectiva regional, el investigador Gabriel Giorgi (2014) señala a la década de 1960 como un punto de inflexión en la relación *bios/zoé* (persona/no-persona) y su inscripción en determinadas prácticas culturales latinoamericanas. Puntualmente, el citado autor afirma que la tradición de comprender el vínculo humano/animal desde su diferenciación taxativa o, incluso, desde la concepción en la que la animalidad era una «falla constitutiva» para definir formaciones de alteridad o, también, un «fondo amenazante de los cuerpos que las frágiles civilidades de la región apenas podían –cuando podían– contener» (p. 11) encuentra hacia mediados del siglo XX un revés sistemático.

A través de este quiebre epistémico, la figuración del animal se reubica o reconfigura en los plexos artísticos y biopolíticos latinoamericanos, pues deviene en un «artefacto» (p. 15) por su capacidad de fusionar o entrecruzar diversos lenguajes, imágenes y semánticas en torno al *bios*, en especial permite la erosión de impugnables entramados de exclusión y homogeneización racial, sexual, de clase, u otros, al convertir a ese constructo animal en un *continuum* con lo humano. Al respecto, Giorgi afirma:

El animal en la cultura [...] reordena distribuciones de cuerpos, revoca clasificaciones y lógicas de alteridad, explora nuevos modos de contigüidad; suspende, en fin, “un orden de individuaciones”, en palabras de Ranciére, para ensayar desde allí otros modos de nombrar y de hacer visibles los cuerpos, y otras biopolíticas desde la que se piensan comunidades y éticas de lo viviente. (p. 17)

En diálogo con estos encuadres nocionales, nos proponemos –según lo precitado– analizar el punto nodal formado por: MO1, viviente no-humano patente <> MO2, viviente no-humano latente; *Voto y madrugó* (1999) <> *El señor Vizcachón* (1983); figuración de la pulga <> figuración de la vizcacha; esto último, atendiendo a sus procedimientos poético-compositivos y a los mecanismos de representación del otro-interior que se mediatizan en estas textualidades. Por consiguiente, en las coordenadas norte de este punto nodal encontramos a *El señor Vizcachón* de Manuel Maccarini, pieza escrita y estrenada en plena reapertura democrática, puntualmente, en el año 1983, en la ciudad de S. M. de Tucumán, con puesta en escena del

Grupo Propuesta, integrado por las/os intérpretes Beatriz Lábatte, Bernardo Brunetti, Roberto Cerda, Jorge Delgado y, en el rol de director general, Oscar Németh.

En términos dramatólogicos, esta obra posee aires de familia con la farsa y con sus correlativos procesos de hibridación poética, en especial, con recursos del grotesco y la tragedia. Su estructura textual y ficcional se desarrolla –desde nuestros ejes de lecturas– en seis macrosecuencias escénicas, integradas en un acto único.

De este modo, en la primera macrosecuencia se presenta a los protagonistas: Natalio Arboles (un campesino del noroeste argentino, analfabeto) y Gringo Marchessio (un trabajo porteño radicado en la zona y casado con parientes de Natalio, con estudios formales básicos pero sin conocimientos sobre las prácticas geoculturales de la región). La acción dramática inicia con el peregrinar de los dos hombres y de tres músicos locales equipados con instrumentos autóctonos, quienes en plena noche buscan las cuevas de las vizcachas que –sin pausa– devoran los maizales de Natalio. Bebidas alcohólicas, zambas, utensilios ceremoniosos, interpretaciones meteorológicas, entre otros recursos acompañan a la ejecución de esta primera fase del juego de caza.

Así, la segunda macrosecuencia concentra su relato en la localización de la vizcachera que resguarda al vizcachón, es decir, al macho-líder de la colonia. No obstante, Natalio, Gringo y los músicos no preparan una matanza de animales, por el contrario, el objetivo central de los protagonistas es formalizar un *pacto* entre animales y humanos. Esta ceremonia construye un plano metaficcional, el cual se sustancia una vez ubicada la madriguera, junto con la puesta en acto del contrato y del nuevo vínculo *bios/zoé* (persona/no-persona), pues, dicen:

GRINGO: (SE ALIZA EL PELO, ACLARA LA VOZ Y PRESENTA) ¡Estimada colonia de vizcachas de los cultivos: hoy tenemos el agrado de presentar al propietario de este generoso maizal... Y cuando digo esto, me refiero... ¡al Chango Natalio Arboles! (SEÑA A LOS MÚSICOS) ¡Quien ya está ante ustedes con su canto! (HECHA LA PRESENTACIÓN, SE ABOCA A ARMAR UN ALTAR SOBRE LA MESA. SACA DE LA BOLSA UNA IMAGEN DE SAN ISIDRO LABRADOR Y VELAS QUE ENCIENDE. NATALIO CANTA).

NATALIO: ¡Muy buenas noches, señor Vizcachón, vengo a que firmemos un contrato!

MÚSICOS: (CANTAN HUAINO)

No venimos a mirar mal
lo que hace en los cultivos;
son cosas de la naturaleza,
que Dios así ha dispuesto,
d esde que'l hombre es humano
y la vizcacha es animal.
Por eso, señor Vizcachón,
dejémonos de macana
ya que'l suelo es de los dos. (Maccarini, 2012, pp. 20-21)

Mediante una explícita interdiscursividad con las investigaciones culturales de María Teresa Ávila, publicadas en el Boletín de la Asociación Tucumana de Folclore del año 1953, además de otras fuentes teórico-regionales, Maccarini elabora un relato dramático cuya organización ficcional –tal como lo señala Félix Coluccio en su prólogo a la obra– remite a una estructura ritualista. Fundamentalmente, se recupera el *modus vivendi* del pacto, en este caso, formalizado en la mítica costumbre de implementar una demanda o querrela hacia los animales que perjudican las cosechas, con el fin de entablar un acuerdo entre los convivientes. En estos rituales podemos observar a los campesinos instalando muebles, accesorios y papeles para la redacción del tratado en medio de los sembradíos, en particular frente a la madriguera del roedor. Otro campesino oficia de juez y, entre el propietario y el animal, se establece un *pacto secreto*, formulado por escrito y posteriormente enterrado en el interior de la cueva. Los análisis de Ávila, incorporados como paratextos, nos ayudan a comprender que la demanda a los animales, reconocida como una práctica medieval con antecedentes europeos, fue sincretizada en las matrices culturales del noroeste argentino ante la insistente plaga de vizcachas (típico roedor de la zona).

De este modo, con sostén en la hibridación de prácticas agrícolas norteñas y de actos de religiosidad popular asimilados en esta ritualidad, Maccarini propone en escena una «reanimación hermenéutica» (Wunenburger, 2008, p. 42) del citado *modus vivendi*. Así, los personajes emplazan una mesa y tres velas en forma de círculo en plena siembra, esperan el punto máximo del brillo lunar para dar inicio, queman azufre, colocan un diente de ajo en la boca de la madriguera, clavan un cuchillo en el espacio prefigurado y, a la vez, con un pañuelo

anudado y las estampitas del Apóstol Santiago y la Santa Bárbara Doncella como parte del montaje, interpelan al animal para que se haga presente. El Gringo actúa como juez y se pauta la instancia del escrito, con un contenido secreto entre Natalio y el vizcachón-jefe.

Las macrosecuencias tres y cuatro actúan como epítasis o nudo conflictivo del relato. El devenir de las tensiones y pujas actanciales se observa en dos planos simultáneos e interactivos: por un lado, las desavenencias o confrontaciones crecientes entre los pasos del rito y el requerido acompañamiento climático-lunar; por otro, las desavenencias o confrontaciones crecientes entre las convicciones ideológicas de Natalio y Gringo sobre la acción a ejecutar. Ambos planos se desarrollan a través de un sutil juego de espejos, dado que la búsqueda de soluciones para los desajustes climatológicos expone –en distintos grados de análisis– el choque de estas «subjetividades en relación» (Segato, 2002, p. 265) y de sus correlativos basamentos geoculturales.

En efecto, la injusta lluvia que –con su arbitraria irrupción– impide la necesaria participación del claro de luna en el acto celebratorio desencadena, a su vez, una constante oposición entre la concepción católico-conservadora de Gringo y la porosidad religiosa de Natalio o, por extensión semántica, entre lo litúrgico y lo profano, lo culto y lo popular, los saberes racionales (con base en los conocimientos dominantes) y los saberes *otros* (con base en los conocimientos fronterizos). Consecuentemente, estas dicotomías constituyen aspectos centrales del clivaje centro/periferia o identidad nacional/otredad interior que, sin duda, operan como «sedimentaciones» (Grimson, 2012, p. 167) imaginarias de las posiciones de alteridad histórica que estos personajes encarnan. Por ejemplo, dicen:

NATALIO: ¡Callate de una vez! (Y VA A LA CUEVA) Oiga señor Vizcachón, yo voy a tratar de ser justo y voy a ir hablándole hasta que pierda la desconfianza y decida salir. Por empezar, yo no he de mirar mal lo que usted me hace con su colonia.

GRINGO: Sí. Pero convengamos que Dios no ha puesto tanto campo en la tierra para uso exclusivo de las vizcachas, ¿eh?

NATALIO: (SE CONTIENE) Bueno, sí. Es cierto. Por mucho menos, he visto a *crístianos* defender un pedazo de tierra y así matarse nomás. Pero no es cuestión de andar derramando la sangre. Así que entre usted y yo, señor Vizcachón, no hemos de andar con macanas, ya que usted es tan dueño como yo de todo este campo. Somos

socios, esa es la palabra. (AL GRINGO) Escribí: so-ci-os...

GRINGO: (INTERRUMPE) Yo lo escribo pero... ¿ma' qué socio? Vos sos el arrendatario de este campito. Socio puede ser el dueño... (Maccarini, 2012, pp. 29-30)

La intención de Natalio de pactar un *continuum* político-comunitario entre humanos y animales confronta, permanentemente, con el bifronte antedicho: por un lado, la infausta naturaleza –como ya señalamos, expresada en la lluvia que obstruye el acceso ceremonioso al claro de luna–, por otro lado, la «axiología» (Todorov, 1998, p. 195) sobre el otro-interior personificada en Gringo, es decir, la revitalización de una formación de alteridad a partir de los juicios de valor que sedimentan asimetrías y posiciones esencialistas, esto último, plasmado en términos actanciales clásicos como *pecados de hybris* que aportan al avance del relato. Así, en las macrosecuencias escénicas tres y cuatro se incrementan estas tensiones o pujas hasta su clímax, entonces, por la falta de respuesta del Señor Vizcachón, Natalio optará por una mediación *demoníaca* en el vínculo *bios/zoé*. Al respecto, propone:

NATALIO: Si usted quiere *vayasé* con los músicos. Eso va' ser lo mejor. (SALE DE LA MESA. SE DIRIGE AL SANTO) Vea don santito San Isidro Labrador: el tiempo es corto y la paciencia se acaba. No me queda más remedio que ponerle un punto final a la cuestión. Así que, en nombre de Dios Jesucristo Nuestro Señor, aquí lo voy a dejar en penitencia, mordiendo la tierra, hasta que me haga cumplir la firma del contrato ¡Qué se cree! (COLOCA EL SANTO DE CARA AL SUELO) (Maccarini, 2012, p. 36)

Precisamente, la quinta y sexta macrosecuencias de acción exponen esta última gradación del conflicto, pues Gringo asevera que –en estas circunstancias– el pretendido pacto es “más del Diablo que del Cielo” (p, 37). Por esto, entre ambos protagonistas, las discrepancias ideológicas e identitarias encuentran en esta instancia un punto de no-retorno y, de manera correlativa, el aciago e irracional acoso climático se intensifica. El agua de la lluvia inunda el sembradío e, incluso, pone en peligro la propia cueva del Señor Vizcachón. Natalio busca salvar al roedor de la inundación con el fin de mantener el equilibrio comunitario animal/humano, mientras que Gringo busca ahogarlo y poner fin a un acto que, para él, representa lo sacrílego. En suma, se instala en escena una atmósfera de violencia injustificada

que convive con múltiples *gestus* farsescos: beber vino sin límite; ser dominado por un hipo absurdo; recibir el chillido de una lechuga, orinar en el plantío o quebrar un vidrio como signos de un *yerro* trágico, entre otros.

En este nivel del relato, la condición de actante-latente de la vizcacha –aludimos a lo latente dado que no se objetiva de manera diegética ni corporeizante en escena– se convierte en un aspecto central del fundamento de valor poético del texto, pues la latencia es la que permitió el *in crescendo* del conflicto y el reconocimiento –o anagnórisis– de las distinciones axiológicas entre Natalio y Gringo. En esta organización ficcional, la latencia del animal en la escena «se vuelve un umbral de exploración crítica y de interrogación estética» (Giorgi, 2014, p. 22) sobre la otredad-interior.

En síntesis, la obra propone un arco de conflictividad que, en primera instancia y como ya argumentamos, inicia entre lo humano y lo animal, en tanto la vizcacha es concebida como un *forastero interior* (Demaría, 2014), o sea, una mismidad definida como otredad por la incapacidad de ser conjurado como propio en su geocultura. Luego, por efecto de los valores diferenciales y de las sedimentaciones histórico-subjetivas encarnadas en ambos protagonistas, el conflicto se desplaza hacia el dilema entre humanos, donde la incongruencia de códigos identitarios entre el provinciano y el porteño, expresados en los binarismos interior/capital, profano/litúrgico, rural/urbano o, incluso, tierra propia *versus* tierra ajena, escala hasta su mayor irracionalidad: Natalio asesina a Gringo en medio de una lluvia trágica que se impone como un castigo sobrenatural para sepultar a la madriguera y, a su vez, sepultar toda posibilidad de concretar su pacto con el forastero interior.

A partir de este desenlace, deviene el mundo al revés fársico, pues las pujas iniciales en el vínculo *bios/zoé* se invierten o transponen, dejando al desnudo las tensiones identitarias entre la condición subalterna de Natalio y los ideologemas centralistas corporizados en el personaje de Gringo, quien a pesar de su cualidad de obrero y desclasado, oficia como una voz activa y representacional del mundo colonial-cristiano.

Paralelamente a estas configuraciones norteñas sobre la alteridad, el punto nodal diseñado para este estudio de caso expone –en sus coordenadas patagónicas o sureñas– un alternativo *locus* de enunciación animal para interpelar la formación de un forastero interior. De manera puntual, estas coordenadas cartográficas se observan en la dramaturgia de *Voto y madrugo* (2000) de Alejandro Finzi.

Voto y madrugada se estrenó en la ciudad de Neuquén Capital en el año 2001, con producción general del grupo de teatro Río Vivo. La dirección y puesta en escena estuvo a cargo de José Luis Valenzuela, junto con las actuaciones de Javier Santanera, Gabriel Urweider, Mary Ruffino y las colaboraciones escenotécnicas de Jorge Enei y Eduardo Carnero.

La estructura ficcional del relato posee aires de familia con la farsa en sus variantes híbridas, puntualmente, este cariz híbrido se vincula con procedimientos simbolistas y absurdistas que aportan al diseño de un mundo maravilloso y alternativo frente a un campo de realidad oclusivo y sin grietas, esto último, por efecto de las atribuciones que la farsa posee para castigar los sentidos comunes o esclerotizados sobre lo cotidiano y circundante.

Al igual que en la obra de Maccarini ya analizada, la intriga de *Voto y madrugada* se organiza en función del *phaulos* fársico, es decir, la acción cómica ejercida por individuos degradados o infames, en oposición al término griego destinado a la acción trágica: *spoudaios* (Olson, 1978, p. 67). Si en *El Señor Vizcachón* esta subalternidad se evidencia en la configuración subjetiva de Natalio y Gringo, ratificada por la latencia escénica del animal, por el contrario, en la obra de Finzi esta caracterología se observa en los personajes Jeremías y Crescencio, subrayada por la presencia diegética y corporeizada de una pulga andaluza y de un deforme bicho con tres cabezas.

Desde una lectura dramatólogica (García Barrientos, 2012, p. 86), podemos reconocer en *Voto y madrugada* once núcleos de situación que elaboran distintas constelaciones de fuerzas dramáticas.

Así, en la prótasis del relato, ubicado en las tres primeras macrosecuencias, encontramos a un changador patagónico sin oficio específico, Jeremías, y a un meteorólogo desocupado, Crescencio, quienes durante la madrugada –y a poco tiempo del inicio de una veda electoral– se ganan la vida como pegadores de carteles políticos en la vía pública. Su encuentro casual remite, precisamente, a la confrontación entre ambos carteleros por el único paredón urbano que queda limpio, libre y, por lo tanto, un territorio ideal para pegar más afiches y ganar un poco más de dinero. En suma, la primera instancia de conflictividad farsesca entre ambos personajes se desencadena por ese espacio virgen para fijar los lemas: «Vote a Fernando Da Gracia. Esperanza. Trabajo. Democracia» o «Vote a Carlos Tranza. Democracia. Trabajo. Esperanza» (Finzi, 2009, p. 128). No obstante, ambos buscavidas no actúan como militantes orgánicos de

los respectivos candidatos, por el contrario, sus únicas motivaciones son la pobreza y el desahucio que los obligan a esta denigración (*phaulos*). Al respecto, dicen:

JEREMÍAS: [...] Lo llaman veda política en vísperas de elecciones. Así pasa con cada una. Entonces las madres llevan los cuerpos de sus hijos a las fábricas. Donde antes había obreros, ahora hay cadáveres y herrumbre. Y en la oficina, en la puerta del local, ahí se forma la cola, larga y triste como madrugada de ciego, y usted sabe ya qué nos dan ahí por pegar carteles: “un centavo el cien”, le dicen. (p. 139)

En las tres macrosecuencias introductorias, Jeremías y Crescencio se presentan como forasteros interiores que intentan tramitar su mismidad en las condiciones abusivas y corruptas que les propone una capital nacional. Esta primera imagen alegórico-política es –rápidamente– deconstruida por el «proceso de simbolización» fársico (Alatorre, 1994, p. 113) en el que Finzi inscribe a estas subjetividades; pues, desde el inicio de la acción, el autor le ofrece a estos personajes un salvoconducto *maravilloso* que, felizmente, «amenaza» a lo real adyacente con lo «imposible» (Roas, 2011 p. 46).

Este puente hacia lo maravilloso se expresa en dos líneas de fuga: los imposibles sobrenaturales y la prosopografía animal. De este modo, y respecto del primer eje, Jeremías trae consigo al sol empetrolado que pudo rescatar de las rías patagónicas de Santa Cruz, lo transporta amarrado a una cadena para que el «hostil cielo urbano» (Finzi, 2009, p. 129) no siga dañándolo. Por su parte, Crescencio ingresa a escena «atrapado en una maraña de rayos plateados que desciende del firmamento» (p. 129-130), dado que con él viene la luna, un satélite de cartón, zurcido y con gasas para cubrir las numerosas cicatrices provocadas por un largo viaje desde la Amazonia.

Esta atmósfera lúdica y maravilloso-imposible convive en escena con un grado de realidad punzante y elocuentemente alegórico para un lector/espectador situado en el año 2001 en la República Argentina, nos referimos a una composición diegética fundada en específicos núcleos sonoro-perceptivos: sirenas, gritos, órdenes autoritarias o represivas y balaceras que, de manera paulatina, se incrementan durante el desarrollo del relato. Estos «decorados sonoros» (p. 128) perforan o impugnan los mundos cuasi-fantásticos que se gestan a partir de las acciones de Jeremías y Crescencio. Así, la tensión perceptiva e imaginaria que instaura

Voto y madruggo nos invita a una «reanimación hermenéutica» (Wunenburger, 2008, p. 42) del inmediato y acuciante contexto argentino durante la crisis político-económica y social de los últimos años de la década de 1990 y principios del siglo XXI, aunque sin caer en los reduccionismos argumentales de una tesis dogmática.

Estas opciones procedimentales se afianzan en las macrosecuencias 4, 5, 6 y 7, dado que estas situaciones dramáticas abordan –junto a la representación del sol y la luna como imposibles fársicos– la corporeización y puesta en testimonio de un nuevo perfil de la alteridad histórica en clave de animalidad. Así, la condición de *phaulos* otorgada a los dos personajes humanos obtiene una complementación subjetiva y, a su vez, una reparación histórica, a través de las prosopografías de la pulga andaluza compañera de Jeremías y del extraño bicho de tres cabezas, *partenaire* de Crescencio.

Las «suturas identitarias» (Hall, 2003, p. 18) sobre los forasteros interiores y sus intersecciones diegéticas y perceptivas con los animales se observan, por ejemplo, en la prehistoria maravillosa asignada a este vínculo *bios/zoé*. Por caso, el insecto –llamado Magallanes– es presentado del siguiente modo:

JEREMÍAS: La pulga de Magallanes, ese extraordinario navegante. Ella viajaba en la Santiago, una de las naves, durante la primera vuelta al mundo. Pero la Santiago naufragó. Solo la pulga se salvó. [...] Para mí fue de casualidad que nos encontramos en territorio del Río Negro, buscando trabajo en la curtiembre de grillos. (Finzi, 2009, p. 138)

La condición subalterizada y provinciana de Jeremías, en tanto forastero interior, se intersecta y complementa con esta pulga-mundo, sobrenatural y testigo fiel de una historia-otra. Una similar configuración observamos en la figura del animal con tres cabezas que, por sus referencias indirectas, tiene aires de familia con Cancerbero, o sea, el mítico perro del dios Hades. Incluso, esta intertextualidad –tal como lo declara el propio autor en didascalias– se asocia con la dantesca ilustración que el poeta y pintor William Blake realizó de esta fiera. No obstante, el bicho compuesto por Finzi y llamado –precisamente– Blake no actúa como una bestia cruel; por el contrario, y a diferencia de la pulga, es un ser vulnerable y desprotegido, mutante permanente y sagaz a pesar de su incapacidad para hablar. Su origen se explica por la absurda

cruza de un «yagareté perspicaz» (p. 137) con venenos y herbicidas utilizados en la Amazonia. De esta prosopografía nos interesa el empalme identitario que establece con su compañero de ruta, pues, por efecto del *continuum bios/zoé* (Giorgi, 2014, p. 12), aquí objetivado en Crescencio/Blake, el esencialista y cristalizado carácter histórico atribuido a los otros-interiores se «corroe» (Grimson, 2012, p. 167), habilitando a Crescencio a experimentar alteraciones y cambios orgánicos, a tal punto que durante el desarrollo de la obra devendrá en una bella mujer. En suma, estos puentes representacionales ayudan a visibilizar –en códigos fársicos– las fisuras y contradicciones de dos clivajes de alteridad: provincia/mundo e inmutable/mutable.

Consecuentemente con estas suturas identitarias, las acciones desarrolladas entre las macrosecuencias dramáticas número 7 y 11, es decir, entre el clímax de la epítasis y el desenlace, se focalizan en un acto de resistencia y transformación: Jeremías y Crescencio se proponen incendiar toda la papelería electoral antes de que inicien los comicios y, además, plantear a las/os votantes la escritura conceptual de su propio voto.

Para el éxito de la primera acción, los personajes extraerán el petróleo pegado al sol y lo utilizarán para inhabilitar los fusiles y lanzagases, luego, la diminuta pero hábil pulga andaluza se escurrirá entre los guardias y, cargando un pesado fósforo, prenderá fuego a la montaña de papeles. A su vez, para la redacción de los contenidos en los nuevos votos –segunda acción– leerán supuestas *poesías* y revitalizarán ideas a partir de un libro que un peón golondrina –otra figura de la otredad interior– le regaló a Jeremías en las minas de Río Turbio. Este errante libro, sin autor ni título, aunque editado en el año 1848 tal como el *Manifiesto Comunista*, versa: «¿Los trabajadores no tienen patria? ¿No se les puede quitar lo que no tienen? Deben elevarse a la condición de clase nacional, constituirse como nación...» (Finzi, 2009, p. 142).

En función de estas decisiones, el precitado campo sonoro-perceptivo, continuamente materializado en clamores de justicia, bombas, gritos desesperados, disparos u otros signos alcanzará –durante las situaciones indicadas– su máxima intencionalidad. Por consiguiente, Jeremías y Crescencio –ahora como mujer– deberán huir de la capital nacional. La nueva romería será hacia ese sur argentino donde lo maravilloso se sustancia y el nuevo plan será acompañar una gran huelga:

JEREMÍAS: Lo que pasa es que los empleados públicos de Ushuaia están por hacer una huelga. [...] Para el amanecer del día más largo del año la tienen confirmada. Van a sacar todos los expedientes de cada oficina. Y con cada hoja de folio de cada expediente, van a hacer un barquito. [...]

CRESCENCIO: Y vos, qué, ¿tenés que apadrinar los botecitos diciendo un discurso, leyendo unos versos?

JEREMÍAS: No, a mí me toca conducir la flota. Aunque lo de los versos tampoco estaría mal. (p. 154-155).

Así, los humanos y no-humanos (astros celestes y animales incluidos) emprenden un periplo heroico y reivindicatorio, hasta componer una imagen escénica final, sincrética, lúdica y fársica, aunque también con belleza y justicia poética:

Una enorme explosión. El paredón se derrumba. Jeremías y Crescencio, con los restos, construyen un barquito de hojas de expediente. Colocan en el interior sus pertenencias, sin olvidar, claro está, ni a la luna ni al sol. Luego la navegación comienza. La tablita de Blake y Magallanes se mueve apenas [...] viento en popa... (p. 158)

Ideas finales

En función del recorrido analítico trazado es factible disponer de dos ideas-motor para este cierre. En primer lugar, ratificar la voluntad poética de las dramaturgias periferizadas para dar voz y cuerpo a una «corrosión» (Grimson, 2012, p. 167) sistemática sobre las cualidades esencialistas y homogeneizadoras asignadas al otro-interior. En el nodo poético-regional diseñado y en el punto nodal seleccionado como estudio de caso la corrosión a las configuraciones del forastero interior se efectúan a través de un *continuum* comunitario, orgánico e ideológico entre *bios/zoé*. En segundo lugar, y en correlación con lo anterior, los dos mapas de observación cartografiados permiten, entre otras lecturas, establecer diálogos productivos con las redes intelectuales de la llamada zooliteratura. De este modo, los constructos de animalidad plasmados en los textos escénicos exponen la dúctil hibridez de los

procedimientos poéticos elaborados para interpelar las tensiones centro/periferia y las identidades cosificadas desde un pensamiento-otro, con el fin de erosionar las formas estratificantes de «ser-para-otro» (Segato, 2002, p. 265) sedimentadas en determinadas matrices históricas y geoculturales.

Referencias bibliográficas

- Alatorre, C. (1994). *Análisis del drama*. México DF: Escenología.
- Demaría, L. (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Finzi, A. (2009). Voto y madrugó. En *Tablón de estrellas* (pp. 127-158). Buenos Aires: Colihue.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México DF: Paso de Gato.
- Giorgi, G. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Grimson, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita de la identidad? En S. Hall y P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Heredia, 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 M. E. Castellino (coord.), *Literatura de las regiones argentinas II* (pp. 155-182). Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- Kadir, D. (2002). Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada. En J. Martínez Fernández, et al. (Eds.), *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales* (pp. 43-57). León: Universidad de León.
- Maccarini, M. (2012). El señor Vizcachón. En *Teatro lúdico* (pp. 17-42). S. M. de Tucumán: Gexpress.
- Ocampo, B. (2005). *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los Hermanos Wagner*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Olson, E. (1978). *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona: Ariel.

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

Segato, R. (2002). Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Runa: archivo para la ciencia del hombre*, 23 (1), 239-275. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2253>

Segato, R. (2005). Prólogo. En B. Ocampo, *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los Hermanos Wagner* (pp. 11-13). Buenos Aires: Antropofagia.

Todorov, T. (1998). *La conquista de América: el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.

Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Biblos.

Wunenburger, J-J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.