




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Intersecciones ecocríticas en la dramaturgia argentina (1983-2008): mapas regionales, agua y otredad

Mauricio Tossi

### Para citar este artigo:

TOSSI, Mauricio. Intersecciones ecocríticas en la dramaturgia argentina (1983-2008): mapas regionales, agua y otredad. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n.56, dez. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573103562025e0102

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Intersecciones ecocríticas en la dramaturgia argentina (1983-2008): mapas regionales, agua y otredad<sup>1</sup>

Mauricio Tossi<sup>2</sup>

### Resumen

El presente artículo analiza las representaciones del agua y su intersección con las figuras de alteridad histórica evidenciadas en la dramaturgia argentina de las regiones norte y sur del país, durante el período 1983-2008. Para el desarrollo de este análisis poético, el estudio apela a las orientaciones teóricas y metodológicas de la ecocrítica, aplicadas a un específico estudio de casos. Los resultados obtenidos permiten reconocer y examinar los tópicos, procedimientos y posiciones intelectuales que impugnan a las ideas esencialistas y homogeneizadoras sobre el otro-interior, con base en las crisis o concepciones medioambientales propias de cada territorio.

**Palabras clave:** Dramaturgia argentina. Estudios regionales. Ecocrítica.

### Ecocritical intersections in Argentine dramaturgy (1983-2008): regional maps, water and otherness

### Abstract

This article analyzes representations of water and its intersection with figures of historical otherness observable in Argentine dramaturgy from the northern and southern regions of the country during the period 1983–2008. To develop this poetic analysis, the study draws on the theoretical and methodological orientations of ecocriticism, applied to a specific case study. The results obtained allow us to recognize and examine the topics, procedures, and intellectual positions that challenge essentialist and homogenizing ideas about the interior-other, based on the environmental conceptions specific to each territory.

**Keywords:** Argentine dramaturgy. Regional studies. Ecocriticism.



### Interseções ecocríticas na dramaturgia argentina (1983-2008): mapas regionais, água e alteridade

### Resumo

Este artigo analisa representações da água e sua intersecção com figuras de alteridade histórica observáveis na dramaturgia argentina das regiões norte e sul do país durante o período de 1983 a 2008. Para desenvolver essa análise poética, o estudo se apoia nas orientações teóricas e metodológicas da ecocrítica, aplicadas a um estudo de caso específico. Os resultados obtidos permitem reconhecer e examinar os temas, procedimentos e posicionamentos intelectuais que questionam ideias essencialistas e homogeneizadoras sobre o outro-interior, a partir das concepções ambientais específicas de cada território.

**Palavras-chave:** Dramaturgia argentina. Estudos regionais. Ecocrítica.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Néstor Damián Ramos. Profesor en Letras, graduado pela Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

<sup>2</sup> Doctorado em Historia y Teoría de las Artes – Universidad de Buenos Aires. Doctorado em Letras pela Universidad Nacional de Tucumán (UNT)/ AR. Magister y Licenciatura en Arte en la UNT/AR. Prof. Titular Regular u Ordinario no Dept. de Artes del Movimiento en la Universidad Nacional de las Artes em Buenos Aires.  mauriciotossi@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0001-5144-2544>

## Formulación del problema

Este artículo se inscribe en un programa de investigación que, en términos generales, indaga en las dramaturgias argentinas contemporáneas desde una perspectiva interregional y comparada, con énfasis en las configuraciones culturales sobre el *otro-interior*, observables en los territorios artísticos marginalizados por los estudios teóricos e historiográficos hegemónicos. Desde este enfoque, hemos intentado aportar a los análisis críticos del teatro argentino reciente, al examinar a la dramaturgia como un artefacto ficcional estratégico en la formación de discursos de otredad, con el objetivo de “complejizar” (Morin, 1994) el pensamiento sobre nuestro arte desde visiones descentralizadoras y decoloniales.

Esta línea de investigación se materializa en la denominada poética con “voluntad de otredad” (Tossi, 2023) aplicada a un conjunto heterogéneo e interregional de praxis dramáticas argentinas, circunscriptas a las zonas norte y sur del país, durante el período 1983-2008, esto es, desde el retorno a la democracia hasta el segundo quinquenio del proceso de institucionalización de la Ley Nacional del Teatro, n°24.800.

Los resultados preliminares de esta investigación comparada nos han permitido definir, comprender y ejemplificar a la “voluntad de otredad” poética desde dos encuadres: primero, asumir su ontología considerando las principales reglas de juego poético develadas a partir de una casuística *ad hoc*; segundo, reconocer su fenomenología mutable, porosa y situacional, atendiendo a sus fundamentos diacrónicos y a sus singulares *loci* de enunciación.

Respecto del primer encuadre precitado, o sea, lo poético-ontológica, seguimos los aportes de la estética wittgensteiniana propuesta por Griselda Barale (2000). Con base en estas fuentes, entendemos a la dramática como un “juego de los juegos del lenguaje” y, por esto, necesariamente enraizada en la articulación del pensamiento/acción territorializado. Así, abandonamos una concepción binaria, ahistórica y esencialista de la dramaturgia, para optar por un posicionamiento situado y cercano a la “visión perspicua” de Wittgenstein, el cual se funda en el ejercicio lúdico de captar diferencias y analogías poéticas en el uso de las “reglas

de juego” (Barale, 200, p. 99), esto último, en nuestro caso, con el fin de reconocer y comparar múltiples “aires de familia” sobre las representaciones de la alteridad en las prácticas dramatúrgicas del norte y el sur del país.

Por consiguiente, la enunciada poética con “voluntad de otredad” (Tossi, 2023, p. 379) se define por los siguientes fundamentos de valor o reglas de juego, a saber: a) voluntad artístico-corrosiva respecto de los esencialismos del otro-interior y de los procesos de homogeneización históricamente instituidos por la llamada *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, p. 160); b) voluntad de suturar heterogeneidades estético-culturales y de promover campos de posibilidad imaginarios a través de entramados simbólicos e intersubjetivos comunes; c) voluntad de abrir puntos de fuga en contraste con los folklorismos cosificantes de lo *interior* o de la *nación interior*, evidenciados en la deconstrucción de los regionalismos sedimentados y en su desplazamiento hacia un *locus* de enunciación que sostiene el derecho de las alteridades formantes a fusionar lo uno en lo múltiple, lo cercano en lo distante sin jerarquías ni subordinaciones (Tossi, 2021, p. 360).

En relación con el segundo encuadre declarado, o sea, la dimensión híbrida, porosa y cambiante de las fenomenologías dramatúrgicas que integran la poética con “voluntad de otredad”, es un cariz de la investigación que nos permite, por un lado, precisar nuevas bifurcaciones poéticas respecto de las coordenadas ontológicas descritas y, por otro lado, reconocer distintos constructos asociado al *otro-interior*. En este último registro se inscriben las preguntas-motor que movilizan el presente artículo, pues, los dispositivos de alteridad que anidan en la voluntad de otredad artístico-regional analizada nos habilitan a formular los siguientes interrogantes: ¿Cómo se articulan las representaciones del otro-interior con los específicos cambios climáticos vividos en las regiones norte y sur de Argentina? ¿Mediante qué configuraciones culturales las figuras del otro-interior plasmadas en las dramaturgias de las zonas seleccionadas abordan los modos de producción capitalistas que, entre otros efectos, han vulnerado distintos ecoclimas, modos de organización comunitaria, programas políticos de futuro? ¿Qué procedimientos poéticos y posicionamientos subjetivos han desarrollado

estas prácticas escriturales del teatro en las regiones norte y sur del país con el fin de visibilizar y mediatizar la contaminación ambiental, o los desplazamientos territoriales forzados por intereses capitalistas o neoliberales sobre la nación *tierra adentro*, o la implementación de programas modernizadores que atentan con las identidades marginalizadas, u otras variables correlativas?

Para avanzar en estos propósitos, el presente estudio adopta el siguiente supuesto operativo: las dramaturgias delimitadas han diseñado constructos poéticos y posicionamientos críticos específicos que impugnan a las configuraciones esencialistas, subalterizantes y homogeneizadoras adjudicadas históricamente al otro-interior, con particular interés en los procesos de crisis ambiental objetivados en sus respectivos territorios y comunidades. Por consiguiente, en este ensayo nos proponemos analizar desde una perspectiva ecocrítica las intersecciones entre los problemas del agua y los procesos de otredad configurados en un *corpus* estratégico de dramaturgias argentinas contemporáneas, producidas en las regiones Norte Grande<sup>3</sup> y Patagonia<sup>4</sup> durante la fase temporal 1983-2008.

### Hacia una lectura ecocrítica de las prácticas dramatúrgicas: delimitaciones conceptuales

En la presentación del problema hemos puesto en diálogo las representaciones poético-dramatúrgicas sobre la formación del *otro-interior* de la nación –y sus correlativas operaciones regionalistas que establecen homogeneizaciones culturales– con el evidente impacto ambiental que las políticas modernizadoras, capitalistas o neoliberales han efectuado en las zonas del norte y sur del territorio argentino. Por consiguiente, el abordaje analítico y crítico de este tema exige la delimitación de algunas nociones centrales que, a continuación, sintetizaremos de manera funcional.

---

<sup>3</sup> El Norte Grande en Argentina está compuesto por dos subáreas: a) el noroeste (NOA), formado por las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca; b) el noreste (NEA), integrado por las provincias de Misiones, Formosa, Corrientes y Chaco. Es oportuno aclarar que ~~en~~ no incluimos a la provincia de La Rioja como parte del NOA dado que fundamentamos nuestra investigación en las regionalizaciones artísticas de la Ley Nacional del Teatro, en la que dicha provincia se inscribe en la región Nuevo Cuyo.

<sup>4</sup> Las provincias que componen la región Patagonia Argentina son: Neuquén, Río Negro, La Pampa, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego.

En primer lugar, el concepto de *otro-interior* que sustenta nuestra investigación recupera los aportes de Rita Segato (2002) respecto de los procesos de alteridad histórica enunciados en los contextos de globalización y en sus consecuentes dilemas identitarios intranacionales y supranacionales. Desde este enfoque, la citada autora propone la noción de “formaciones nacionales de diversidad” (Segato, 2002, p. 249) para describir a un sistema de clivajes y fracturas integrado a la historia del Estado Nacional y a la interacción de sus territorialidades internas. 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 (Segato, 2002, p. 265).

Por consiguiente, el *otro-interior* es un constructo que inscribimos y encadenamos en los modos particulares de “ser-para-otro” representados en los procesos de regionalización y en el devenir histórico de la Patagonia y el Norte Grande argentinos.

A su vez, las desigualdades, estratificaciones y subordinaciones asociadas a estas formaciones de alteridad histórica requieren –tal como nos enseñan los estudios decoloniales, feministas o ecofeministas– de una *interseccionalidad* operativa que sume a la comprensión cabal de estas instancias de subjetivación y poetización. Entendemos por interseccionalidad a la indagación de las problematizaciones a través de una percepción o examen cruzado, fundado en la imbricación de distintas relaciones o posiciones de poder que cohabitan en una misma configuración y, al mismo tiempo, movilizan y reproducen genealogías (Viveros Vigoya, 2016, p. 2-5), ya sea mediante el entretejido de disposiciones de género, raza, clase social u otras.

De este modo, asumimos una perspectiva de análisis interseccional del *otro-interior* en las dramaturgias argentinas acotadas, en este caso, encauzadas hacia

el entrecruzamiento de las alterizaciones con las representaciones escénico-poéticas del agua y sus colindantes desafíos regionales. En función de estas ideas, pensamos que la investigación *ecocrítica* es un enfoque que contribuye al desarrollo de esta vía interseccional.

Desde su surgimiento en las academias de Estados Unidos a mediados de la década 1980, la ecocrítica ha interactuado con múltiples dimensiones epistémicas de los estudios literarios y artísticos.

En este sucinto deslinde conceptual, nos parece oportuno subrayar dos cualidades fundamentales: primero, la caracterización de la ecocrítica como un enfoque *metametodológico* (Bula, 2010), es decir, como un área de conocimiento abierto y dinámico, sin opciones metódicas o teorizantes prefijadas. Por esto, Germán Bula sostiene que la ecocrítica asume como “rasgo programático” la ausencia de un método unívoco para favorecer a la interdisciplinariedad (p. 64). Así, este campo de saber propicia distintos tipos de operaciones interseccionales en la investigación artística y literaria, con acento en el empalme entre prácticas estéticas y medioambiente. En otros términos, esta metametodología introduce a las reflexiones críticas sobre las artes en un bucle de retroalimentación complejo, con base en las lógicas *recursivas* y los *metapuntos de vista* (Morin, 1994, p. 109) que emergen de estos entrecruzamientos.

La segunda caracterización a potenciar de los estudios ecocríticos es su cariz gnoseológico, el cual explicita los planos objetuales (temas o problemas) desarrollados por este enfoque. Entonces, en función de los aportes de Cheryll Glotfelty (2010), Campos-F.-Fígeras y García Rivera (2017), Camasa (2020) y Balarezo Andrade (2022), podemos reconocer los siguientes fundamentos teóricos de la ecocrítica:

- i. Problematisa y visibiliza diversos campos de sentido, representaciones y percepciones sobre el medioambiente en producciones artísticas y literarias. En este sentido, Glotfelty (2010, p. 55) puntualiza: “En la mayor parte de la teoría literaria *el mundo* es sinónimo de sociedad: la esfera social. La ecocrítica expande la noción de *mundo* hasta incluir toda la *ecosfera*”
- ii. Identifica determinadas valoraciones socioestéticas sobre la naturaleza en específicas condiciones de enunciación regional, a través del diagnóstico

de preocupaciones ecológicas inscriptas o mediatizadas en las obras literarias o artísticas.

- iii. Participa de forma activa en la elaboración de nuevos regímenes de sensibilidad sobre la concepción de los recursos naturales.
- iv. Expone “otras” lógicas culturales, subjetividades y configuraciones poéticas respecto de la correlación entre arte y ecología desde estructuras discursivas y lenguajes plurales.
- v. Diseña entramados interdisciplinarios y poético-situados para contribuir al activismo ecológico y a la ecoalfabetización.

Si bien el vínculo entre ecología y mimesis ha sido abordado de diferentes maneras a lo largo de la historia y teorías de las artes, así como en experimentaciones asociadas a múltiples movimientos estéticos, la posición innovadora de la ecocrítica respecto de estas tradiciones es, según Camasa (2020), su singular basamento ético-filosófico. En otros términos, lo que distingue a la ecocrítica de –por ejemplo– las investigaciones tematólogicas y geocríticas que han explorado en las redes hermenéuticas e ideológicas de las prácticas discursivas y de los entornos naturales es, básicamente, un programa epistémico que busca intervenir en los campos sociales mediante una ética y una pedagogía sobre la relación ser-humano/mundo-natural. De este modo, Camasa (2020, p. 100-102), con sostén en las contribuciones de la ética medioambiental, el ecofeminismo, la ecología social, entre otras ramas humanísticas, plantea que la denominada ecocrítica yuxtapone dos posiciones filosóficas diametralmente opuestas, por un lado, la visión *antropocéntrica* o “perspectiva predominante” en los modos comprender y desarrollar el vínculo entre los seres humanos y la naturaleza, por otro lado, la visión *biocéntrica* o “filosofía de la ecología profunda” (Camasa, 2020, p.100).

En suma, a partir de las contribuciones teóricas de Camasa (2020), resumiremos estas confrontaciones epistémicas en el siguiente esquema:



Figura 1 - Contrastes filosóficos de la ecocrítica, esquema elaborado a partir de los aportes de Camasa (2020).

<i>Perspectiva antropocéntrica</i>	<i>Perspectiva biocéntrica</i>
Refuerza el dominio del ser humano sobre el entorno natural.	Concibe una relación “armoniosa” entre las prácticas humanas y la naturaleza.
Aboga por el medioambiente como una fuente vasta de recursos destinados a la explotación.	Asume el valor inmanente e insustituible de la naturaleza y propone “límites” en la gestación de recursos.
Apuesta al desarrollo tecnológico para el extractivismo y, consecuentemente, garantiza un estado de confort.	Fomenta una cohabitación respetuosa con la naturaleza y considera “pernicioso” el avance tecnológico sin restricciones éticas.
Busca satisfacer la inagotable demanda del consumidor.	Evita la malversación de recursos y promociona el reciclado u otras técnicas saludables para la biodiversidad.
Estructura sus postulados con base en políticas de estado “centralistas”.	Erige sus fundamentos en diálogo con políticas de estado “descentralizadas” y con atención a los derechos de las comunidades marginadas.

En consecuencia, las intersecciones ecocríticas que proponemos analizar en relación con las problemáticas del agua y las alterizaciones evidenciadas en las dramaturgias de las regiones Patagonia y Norte Grande argentinos (1983-2008) se inscriben en estas singulares coordenadas de lecturas metametodológicas y epistémicas. Desde esta plataforma teórica, describiremos a continuación las herramientas metodológicas que sustentaron nuestra investigación.

### Orientaciones metodológicas: diseño de mapas regionales y nodos poético-dramatúrgicos

Los distintos planos del objeto-problema descrito, así como los objetivos específicos y los lineamientos teóricos diseñados han requerido de una exhaustiva investigación exploratoria, ejecutada en distintos archivos institucionales y personales de artistas radicados en las zonas de estudio delimitadas. Por efecto de estas tareas y exigencias operativas, hemos formulado una serie de *criterios de selección* para el reconocimiento y la clasificación de dramaturgias asociadas al eje temático propuesto, esto último con base en una *muestra general* compuesta por 132 (ciento treinta y dos) textos escénicos de las regiones Patagonia y Norte

Grande (período, 1983-2008). Puntualmente, los criterios de selección aplicados sobre el citado *corpus* han sido:

- Dramaturgias que, por sus fundamentos de valor poético, propicien intersecciones entre las problemáticas del agua y los constructos del otro-interior en el norte y sur del país, considerando sus composiciones subjetivas, espaciales y temporales.
- Dramaturgias que, por sus estructuras ficcionales (tematologías, figuraciones, procedimientos, proyecciones de sentido u otros planos), aporten al análisis *biocéntrico* (Camasa, 2020) de los dilemas medioambientales relacionados con las instancias de modernización y alterización históricas en las localidades acotadas.

A su vez, estos criterios de selección han sido administrados en función de una operación específica: los *nodos poético-regionales* (Tossi, 2019, p. 60). Entendemos por nodos poético-regionales a una estrategia metodológica comparada que, de forma prioritaria, busca reconocer y poner en diálogo campos de fuerzas poéticas (prácticas, discursos, filiaciones y genealogías) de territorios artísticos distantes entre sí, subyugados o marginalizados por los discursos teóricos dominantes. Por un lado, este procedimiento se funda en el estudio crítico de un *locus* escénico-diferencial que aporta a la cohesión de zonas “fijas” y “reticulares” (Haesbaert, 2014, p. 14) históricamente periferizadas. Por otro lado, este régimen de enunciación conectivo, poroso y dinámico, es el resultado de “[...] anudamientos geopoéticos, forjados por la solidaridad organizacional de las fuerzas productivas descentradas” (Tossi, 2023, p. 56). Entonces, por su activa participación en la gestación de praxis escénico-regionales “otras”, permite comprender sentidos y contrasentidos en la formación de alteridades intranacionales o interregionales.

En función de estas orientaciones metodológicas, hemos diseñado tres *mapas observacionales* a partir de las dramaturgias compiladas en la “muestra general”, a saber:

- a) Mapa observacional n° 1 o lectura intrarregional sobre el noroeste argentino (1983-2008) compuesto por: *Turbia* de Juanjo Aramayo (Provincia de Jujuy); *El enemigo del pueblo*, versión libre de Raúl Dargoltz (Provincia de Santiago del Estero); *El pozo de agua* de Mario Costello (Provincia de Tucumán); *El submarino* de Rafael Monti (Provincia de Salta).

- b) Mapa observacional n° 2 o lectura intrarregional sobre el noreste argentino (1983-2008) integrado por: *¡Cadaque el agua!*, creación colectiva del Grupo TEVVA (Provincia de Chaco); *L'agua e finita* de Ricardo Thierry Calderón de la Barca (Provincia de Corrientes); *Pozo profundo* de Héctor Rodríguez Brussa (Provincia de Misiones); *Señor Tompkins* de Mauro Santamaría (Provincia de Corrientes).
- c) Mapa observacional n° 3 o lectura intrarregional sobre la Patagonia argentina (1983-2008) formado por: *Malahuella* de Carol Yordanoff (Provincia de Río Negro); *Pintura viva* de Juan Carlos Moisés (Provincia de Chubut); *Benigar* de Alejandro Finzi (Provincia de Neuquén); *La leyenda del Río Negro* de Juan Raúl Rithner (Provincia de Río Negro).

Estas cartografías dramatúrgicas intrarregionales –elaboradas a partir de los criterios de selección precitados– nos habilitan a la configuración de un estratégico nodo poético-dramatúrgico con perspectiva *interregional*, constituido por la siguiente serie:

- *Benigar* (1986, Neuquén) ↔ *El enemigo del pueblo* (1996, Santiago del Estero) ↔ *Señor Tompkins* (2006, Corrientes).

El análisis ecocrítico de este nodo nos permitirá explicar y comprender determinadas intersecciones entre los procesos de formación del otro-interior y las problemáticas medioambientales sobre el agua, considerando sus singularidades territoriales y, al mismo tiempo, sus lazos comunicantes o sus solidaridades poético-organizacionales para resistir a las políticas neoliberales que atentan contra las concepciones biocéntricas de la relación ser humano / naturaleza.

### *Benigar* de Alejandro Finzi: el otro-interior ante la fuerza cognitiva del agua

La dramaturgia del escritor, docente e investigador teatral Alejandro Finzi propone múltiples planos de interseccionalidad con las problemáticas medioambientales y las formaciones históricas del otro-interior, dado que este autor explora en un dúctil campo de tensiones territoriales que le permiten articular su *locus* de enunciación patagónico con una evidente y crítica voluntad de mundo. De este modo, un análisis ecocrítico integral de la obra de Finzi se proyecta como una deuda hermenéutica a desarrollar en futuros estudios.

Atendiendo a estas diversidades, optamos por indagar en la dramaturgia de

*Benigar*, texto escrito por Finzi en el año 1986 y estrenado en 1989 en la ciudad de Neuquén Capital por el Grupo de Teatro Río Vivo, con dirección general de José Luis Valenzuela.

La composición ficcional de esta obra se centra en la figura histórica de Juan Benigar, un destacado y emblemático precursor de la Norpatagonia argentina. El citado historiador, traductor y filólogo nace en Zagreb (Croacia) en 1883. Luego de varios años de estudios en ingeniería civil e idiomas en Praga llega a nuestro país –desde Yugoslavia– en 1908 y se radica en los territorios de las actuales provincias de Neuquén y Río Negro, hasta su fallecimiento en 1950. En esta zona trabaja como arrendatario y se dedica a diferentes tareas agrícolas, las que –por momentos– solo le ofrecen condiciones básicas o insuficientes de subsistencia. A pesar de estas vicisitudes económicas es reconocido por sus innovaciones territoriales en nuevos sistemas de canalización de riego. Sin embargo, las revisiones historiográficas actuales (Bucciarelli, 2005) lo consideran un importante intelectual regional, por su participación activa en el estudio de diferentes problemáticas antropológicas, ecológicas, lingüísticas o jurídicas respecto de la construcción de ciudadanía de los otros-interiores sureños en los regímenes de exclusión centralizados.

La sugerente dramaturgia de Finzi recupera un singular cariz biográfico de este multifacético intelectual, nos referimos a su rol de etnolingüista. De este modo, la acción dramática muestra a Benigar en el cierre de su más importante proyecto editorial, esto es, el *Diccionario de lengua araucana*. A su vez, la obra ubica al protagonista en un específico corte sincrónico: el año 1925. En efecto, el relato escénico inicia con la figura de Benigar a los cuarenta y dos años de edad y en un período bisagra de su trayectoria vital, puntualmente, en la finalización de su libro-maestro y en el momento en que –junto a su esposa e hijos– se prepara para mudarse desde la localidad de Colonia Catriel hacia Aluminé, pueblo en el que muere en el año 1950.

Desde un punto de vista dramatológico (García Barrientos, 2012), la producción teatral de Finzi estructura la acción en diferentes fragmentos temporales y diegéticos, con saltos y quiebres cronotópicos diversos, aunque diseñada en una única macrosecuencia ficcional, sin notaciones dramáticas

relacionadas con la división de actos, escenas o cuadros.

Esta porosidad estructural le permite al autor desarrollar distintos *rodeos poéticos* (Sarrazac, 2011), es decir, reglas de juego que deforman para –finalmente– informar sobre lo real. En esta aproximación a la obra, nos interesa señalar dos específicos procedimientos de rodeo: primero, la yuxtaposición de temporalidades que aporta a la fragmentación de la acción dramática de Benigar en múltiples núcleos diegéticos. Este recurso habilita la confrontación entre un tiempo presente –signado por transformaciones radicales para su vida familiar y para los procesos de modernización regional– y un tiempo pasado expresado en distintas microsecuencias que asaltan o interpelan al protagonista, principalmente basadas en los angustiantes recuerdos sobre su padre al momento de abandonar la *civilizada* prosperidad europea que su familia le confería con el fin de viajar al otro-mundo *salvaje* de la Patagonia. En este vínculo padre/hijo se materializan distintas tipificaciones sobre las alteridades desde un enfoque etnocéntrico (Todorov, 1998, p.195), dado que la voz del padre representa diferentes ideologemas clasistas, juicios de valores despreciativos, imposiciones y estratificaciones históricas altamente reproducidas sobre el otro-interior.

Un segundo procedimiento poético de *rodeo* a describir se configura en la reanimación hermenéutica de los datos biográficos del protagonista mediante un “extrañamiento cognitivo” (Suvin, 1984, p. 94-95) que, en este caso, se objetiva en el *novum* generado por la interacción ficcional entre el río Colorado y Juan Benigar.

Así, el texto inicia con un prólogo del río, esto es, una prosopografía incorpórea, únicamente objetivada en escena por la voz de ese caudal “[...] afiebrado, al que no le está permitido reposar” (Finzi, 2013, p. 206). En este marco, dice:

La voz del río nace de un silencio vivo y constante hecho de sonidos que nacen de la noche. Por esta razón, el decorado sonoro tiene, en el presente texto, un lugar fundamental. [...]

[Voz del río] Antes, no recuerdo desde cuándo, de mis orillas sólo crecía el desierto. Los viajeros llegaban a mí, bebían de mi agua y a cada sorbo se preguntaban, sedientos, dónde termina la Patagonia. Y yo, qué iba a decirles: “Soy el Colorado, nazco de los deshielos. Aunque, entre el viento y la costumbre del silencio, nadie debe escucharme”. Juan Benigar llegó, nunca supe de dónde, y durante muchos años permaneció cerca de mi costa... (Finzi, 2013, p. 205-206).

El extraño vínculo entre el río y Benigar motiva el conflicto dramático, pues observamos a este *pionero*<sup>5</sup> patagónico cruzar –con desesperación y enorme esfuerzo físico– de una costa a la otra para recuperar todas las páginas de su libro-maestro, dado que fueron *robadas* por la corriente de agua. Efectivamente, el río Colorado, aquel compañero silencioso y cauto que colaboró con los surcos y el sistema de riego creados por Benigar y, además, observó con atención durante años el proceso de escritura del *Diccionario de la lengua araucana* decide, sin más, expropiárselo. Afirma:

[Voz del río] – Juan, he sido tu confidente desde 1910, cuando llegaste a Colonia Catriel. ¿Qué otro amigo has tenido? ¡Dame esas hojas, dámelas!  
[Juan] – Te respondo lo mismo: ¡nunca! ¿Para qué las quieres?; después de todo, tu pedido es incomprensible.  
[Voz del río] – Quiero conocer. Lo que vos guardaste en esas hojas, Juan. ¿Qué otro modo tengo yo de conocer sino otras latitudes, otros lugares, otras historias? Está tan lejos de mí y tan cerca, en tu diccionario (Finzi, 2013, p. 221).

El *novum* descrito por Suvin (1984, p. 95) para fundamentar su concepción del extrañamiento cognitivo se caracteriza por ser un fenómeno o una relación de desvío que, por su hegemonía diegética, produce una innovación cognoscitiva, con el propósito de “tender un puente [...] entre lo ficticio y lo empírico, entre lo formal y lo ideológico: en pocas palabras, de su historicidad inalienable”. Si bien el citado autor compone esta noción para la narrativa de la ciencia ficción, la capacidad mediadora de este concepto nos permite examinar un estratégico plano ecocrítico: la fuerza cognitiva del agua y su capacidad de cuestionamiento a la figura del *pionero*. En este caso, el agua del río Colorado tiene una inalienable pulsión de conocimiento, entonces, increpa al agente modernizador del territorio con un gesto expropiador o, tal vez, siguiendo las coordenadas de su efecto de sentido, podríamos adjetivar a este acto como un *gestus* de extractivismo inverso, pues es la naturaleza/río quien le “extrae” su recurso al humano.

<sup>5</sup> La figura del *pionero* es, en el marco de este ensayo, una representación alternativa del otro-interior. En el contexto histórico de la Patagonia argentina se entiende por pionero a los agentes modernizadores que, durante el siglo XIX y parte del XX, poblaron distintos territorios de la zona, gestando nuevas comunas y municipios o, también, oficializando industrias u otras prácticas sociales. Generalmente, el pionero es un complejo y contradictorio perfil identitario, pues en ellos se sintetizan la capacidad de aventura, utopía y resiliencia de los inmigrantes europeos en la región con prácticas culturales colonizadoras y homogeneizadoras.

Siguiendo estos parámetros de lectura y asumiendo el perfil interseccional adoptado, podemos correlacionar el extrañamiento cognitivo propuesto por Finzi en la ficción con un posicionamiento histórico y ecocrítico del propio Benigar, quien, en su libro *La Patagonia piensa*, sentencia:

El agua en la Patagonia es la vida y su cantidad determina hasta donde ésta podrá desarrollarse. No es inagotable. Ya el Río Colorado habría quedado seco si se hubieran realizado los proyectos y las esperanzas de su aprovechamiento de tres decenios atrás. Vendrán tiempos cuando nuestras aguas se medirán escrupulosamente por litros... (Benigar, 1978, p. 29-30).

En suma, el río Colorado que Finzi reanima hermenéuticamente en su dramaturgia asume como propio el animismo del precitado libro de Benigar, pues, este singular río sureño *piensa*. Este río cognoscente y liminal tiene, además de ansias de conocimiento sobre su mundo circundante, un contundente reclamo por su futuro. Entonces, desde este enfoque, se resignifica la cita de Arnold Schönberg que actúa como prólogo del texto escénico: “[...] la naturaleza es también hermosa cuando no la comprendemos y cuando se nos aparece como caótica” (Finzi, 2013, p.204).

### *El enemigo del pueblo de Raúl Dargoltz: las respuestas ético-ecológicas del otro-interior*

En las coordenadas norteñas del nodo poético-dramatúrgico que analizamos se observan otras formas de rodeo poético, en particular, respecto de cómo la praxis escénica regional ha contribuido al debate “biocéntrico” (Camasa, 2020), en tanto aporta imaginarios para la consolidación de un armonioso vínculo entre lo humano y lo ecológico, así como impugna determinadas políticas de malversación hídrica provenientes de una concentración capitalina del poder.

La singular producción artística del director teatral, dramaturgo, abogado y sociológico Raúl Dargoltz nos ayuda a reflexionar sobre esta perspectiva de análisis. En términos generales, la obra escénica de este creador explora en los vínculos entre dramaturgia y ciencias sociales, dado que sus textos y montajes teatrales remiten a la función de un “artista etnógrafo” (Foster, 2022, p. 171) y el consecuente reconocimiento de los archivos como constructos poéticos.

Así, el teatro documental ha sido –entre otras formas artísticas asociadas a los rodeos de Sarrazac– un esquema de contención eficaz para sus experimentaciones dramatúrgicas, tal como lo demuestra en *Hacha y quebracho* al indagar en las causas históricas de la ominosa desforestación realizada en la provincia de Santiago del Estero; o también en *El santiagueño*. *Crónica y gestación de una pueblada*, obra que documenta y ficcionaliza las masivas protestas urbanas de la citada región. Por los criterios de análisis expuestos, en este estudio tomaremos como caso la dramaturgia titulada *El enemigo del pueblo*, estrenada en la ciudad de Santiago del Estero en el año 1996, con dirección general de Rafael Nofal. En 1997, esta puesta en escena obtuvo el Primer Premio en la Fiesta Nacional del Teatro, realizada en la provincia de Entre Ríos.

Lógicamente, este texto implica otro modo de ejercicio de los rodeos poéticos, al que podríamos entender como una versión libre o adaptación textual con función alegórico-parabólica, pues lo real circundante se “[...] aproxima mientras aleja y aleja mientras aproxima” (Sarrazac, 2011, p. 21). Este efecto de oblicuidad sobre lo empírico o mundo-cero de referencia se compone a partir de la obra homónima de Henrik Ibsen, escrita en el año 1882, y contribuye al diseño de una parábola sobre las acuciantes condiciones hídricas de la zona, esto último desde una estratégica interseccionalidad con los dilemas históricos del otro-interior norteño.

Siguiendo los aportes teórico-metodológicos de Alejandro Finzi (2007, p. 98), analizaremos los aspectos centrales de la adaptación dramatúrgica de Dargoltz, atendiendo a los procedimientos compositivos que surgen de las relaciones entre el *texto de partida* y el *texto de llegada*, a saber:

#### I. Focalización de la intriga:

La reescritura elaborada por Dargoltz –o texto de llegada– conserva la estructura ficcional planteada por Ibsen, puesto que la acción escénica se organiza en cinco actos y, con base en este esquema diegético, se mantienen los principales núcleos de desarrollo actancial observables en el texto de partida. Esta simetría a nivel de la intriga convive con otros mecanismos de adaptación, pues la citada focalización indaga en el procedimiento de la “actualización”, esto es, según Finzi



(2007, p. 101), la instancia de renovación o caracterización diferencial sobre los discursos, personajes o situaciones del texto de partida. Así, la acción central de *El enemigo del pueblo* de Dargoltz es desarrollada por el personaje de Pedro – un símil del Doctor Stockmann –, quien trabaja como médico en el hospital de un pequeño pueblo de la provincia de Santiago del Estero. Esta periférica localidad, llamada San Pedro de Maquijata, vive del turismo generado por su balneario de aguas termales. El sanitarista realiza un estudio bioquímico de las aguas del baño público y descubre su total contaminación. Dice:

Pedro: Todo el balneario es una blanca tumba envenenada, se los aseguro. Y sumamente peligrosa para la salud. Toda la porquería que nos viene de los ingenios [azucareros] de Tucumán, infecta las aguas del río Dulce y el dique Frontal (Dargoltz, 1996, p. 14).

Con base en esta actualización del modélico conflicto referenciado por Ibsen, el autor santiagueño compone una versión situada o regional del antihéroe ingenuo, es decir, aquel que por su intransigente condición de individuo confronta con los valores económicos y ético-ecológicos de las “mayorías compactas”. Precisamente, en función de estas tensiones se formula la tesis realista de la obra. Al respecto, el protagonista afirma:

Pedro: [...] El mayor enemigo de la libertad y de la verdad es la compacta mayoría; esa maldita compacta mayoría [...] La mayoría tiene el poder... mejor dicho otorga el poder... pero no tiene el derecho. El derecho lo tengo yo. El derecho lo tiene siempre la minoría (p. 44).

## II. Focalización espacio-temporal:

En diálogo con lo anterior, las reconfiguraciones en los planos del tiempo y el espacio planteadas por Dargoltz en el texto de llegada afianzan los aires de familia con los *rodeos* brechtianos, en especial, por la yuxtaposición entre un tiempo isocrónico y un espacio alegórico-parabólico. En otros términos, en la dramaturgia y en la puesta en escena analizadas encontramos, por un lado, una dimensión temporal que expone una “distancia cero” o “isocronía” (García Barrientos, 2012, p.133-135) entre el tiempo diegético, el tiempo escénico y el tiempo de la expectación, pues las acciones y temáticas aludidas se sostienen en múltiples referencias a un mundo-cero o contemporaneidad entre los actantes (intérpretes

santiagueños), los personajes y las/os espectadores del año 1996. En particular, se destacan los datos crónicos, tangenciales u oblicuos, sobre la crisis político-institucional<sup>6</sup> en que está sumida la provincia desde la rebelión popular denominada Santiagueñazo.

Por otro lado, y en contraste con la isocronía descrita en lo temporal, en el plano espacial se observa una exploración alegórico-parabólico, lo cual opera – siguiendo los aportes teóricos de Finzi (2007, p. 109) – a través del procedimiento de “invención”, esto es, la creación o incorporación de una nueva dimensión diegético-escénica. Para lograr esta focalización, la labor dramática de Dargoltz y el montaje escénico a cargo de Rafael Nofal profundizan en el extrañamiento del espacio, al diseñar un dispositivo escenográfico único, minimalista y con voluntad de promover interacciones implícitas o explícitas entre los planos de la ficción y los planos de la expectación. Este dispositivo es, básicamente, una enorme cruz, formada por pasarelas y tarimas de distintas alturas y extensión, que confluyen en un círculo octogonal. Mediante esta arquitectura escénica se afianza la ruptura de la ilusión de contigüidad realista y, a su vez, se activa una alegoría con alto impacto regional para fundar lo familiar-distante, nos referimos a la cruz cristiana, arraigada a un específico *locus* semántico y comunitario dentro una provincia conservadora, con notable sedimentación política e ideológica de la cultura católica.

### III. Focalización de la función ideológica:

La puesta en escena de *El enemigo del pueblo* de Dargoltz actúa como un “lugar de mediación” (Finzi, 2007, p. 96) de conocimientos situados, donde coagulan las escrituras ficcionales y científico-sociales desarrolladas por el propio autor. De este modo, los procedimientos descritos sobre la focalización de la intriga y de los planos espacio-temporales no se resumen en la actualización de los personajes y su lucha ético-ecológica, al desplazar el frío nórdico de Ibsen al calor asfixiante de Santiago del Estero. En particular, Dargoltz incorpora a su obra un nuevo recurso de focalización: una función ideológica que innova o subvierte el texto de partida. Para materializar este pacto sobre los principales ideogramas a

---

<sup>6</sup> Luego de los levantamientos populares del 16 de diciembre de 1993, caracterizados por revueltas masivas y el incendio de numerosos edificios públicos, así como la renuncia del gobernador local, la provincia de Santiago del Estero fue intervenida por el Poder Ejecutivo Nacional y comenzó un complejo proceso de reconfiguración estatal.

desplazar o condensar desde el texto de partida hacia el texto de llegada, Dargoltz plantea un “injerto” (Finzi, 2007, p. 110), el cual opera –desde nuestra lectura– en clave de interseccionalidad. En efecto, la obra en estudio propone un examen cruzado entre una posición identitaria subalterna (el otro-interior santiagueño) y una posición ecológica alternativa a las redes de poder sedimentadas por la tradición político-reaccionaria de la provincia. Este injerto poético se evidencia en el desarrollo de dos ideologemas ausentes en el mundo ficcional ibseniano: la fracción progresista y comprometida de la iglesia católica local y el campesinado norteño, según sus particulares condiciones históricas.

En relación con el primer ideologema, es oportuno indicar que la alegórica cruz escenográfica que hemos descrito se ensambla con otro recurso de extrañamiento brechtiano: las “literarizaciones” (Benjamin, 1999, p. 22) y las canciones –con base en los bombos legüeros y en la musicalidad de los promesantes típicos de la región– que habilitan a dicho proceso semántico. Así, los tres primeros actos, centrados en la presentación y nudo del conflicto, están intervenidos por canciones o rupturas de la acción, tales como:

Estás crucificado Pedro mi doctor  
Las aguas del Mishky Mayu son tu lecho  
Unos clavos de temores te sujetan  
Y la lanza de la injusticia horada tu costado  
Y brotará tu sangre  
Empapando la tierra que has amado (Dargoltz, 1996, p. 16-17).

La alegorización de Pedro como un Cristo regional explica que una de las fuerzas comunitarias que apoyará el reclamo ético-ecológico del protagonista ante la contaminación del agua del pueblo es, precisamente, el sector de la iglesia católica que ha ratificado determinados tópicos discursivos tercermundistas en el marco de la posdictadura argentina.

Respecto del segundo ideologema precitado, su mediación opera a través del personaje Chuca, un representante del MOCASE (Movimiento Campesino Santiagueño). Estas figuraciones del otro-interior zonal –junto con la del sacerdote– serán los únicos que promoverán un acto solidario con Pedro, pues, comprenden que la posición ético-ecológica del médico y su confrontación con los intereses reaccionarios deben leerse desde una intersección con las

subalterizaciones sufridas por su pueblo. En este sentido, cuando todos los poderes de turno (gobierno municipal y nacional, periodismo y poder económico local) han condenado a Pedro, el campesino dice:

Chuca: [...] Nosotros los de Guampacha no tenemos títulos de propiedad. Vivimos hace muchísimos años en estas tierras. Allí nacieron mis hijos y nacerán mis nietos. Y ahora pretenden desalojarnos. La tierra es nuestra, la tierra nos pertenece.

Corradi: Se está apartando del tema.

Chuca: Y ahora los pescados también se nos mueren y los pobres tomamos agua contaminada... con arsénico y toda esa inmundicia... Y el gobierno, ¿qué hace? Promesas en las campañas electorales... Y nosotros les creemos... Y tenemos sed... Vamos a morirnos todos, como bestias... Doctor, nosotros lo apoyamos... (Dargoltz, 1996, p.42).

En suma, los dos ideologemas descritos estructuran la función alegórico-parabólica indicada, junto con la interseccionalidad de estas configuraciones de alteridad en el conflicto ético-ecológico narrado.

### *Señor Tompkins de Mauro Santamaría: el sueño de agua de los desclasados*

En el tercer punto nodal de la serie comparada que hemos diseñado encontramos la dramaturgia *Señor Tompkins*, escrita por el director teatral, gestor cultural y docente Mauro Santamaría. Esta obra fue puesta en escena en el año 2006, por el Grupo Raíces de la ciudad de Monte Caseros, provincia de Corrientes, con dirección general de Luigi Serradori.

En este caso, las operaciones ecocríticas se sostienen en otro procedimiento del *rodeo* poético, con aires de familia a lo que Sarrazac (2011, p. 105) ha denominado “la agonía como rodeo”, dado que funda una dramaturgia de la “contra-vida”, al inscribir el arco de la acción teatral en una inevitable codependencia con la muerte. De este modo, al igual que en ciertas ficciones expresionistas o de Samuel Beckett, los personajes de *Señor Tompkins* ostentan las trayectorias de su “morir por adelantado” (Sarrazac, 2011, p. 106), esto último, motivado en causas político-económicas y medioambientales que transforman a determinadas otredades de la nación-interior en otros-residuales o abyectos.

Con base en estos fundamentos de valor poético, la citada obra de

Santamaría compone una tragedia extrañada, en la que cohabitan un niño y su abuela, miembros de una comunidad rural guaraní instalada en los Esteros del Iberá<sup>7</sup>, y un “coro de ciegos” que narran datos contextuales de la acción, a través de canciones, letanías y fuentes documentales.

En particular, el conflicto escénico rodea un suceso histórico, aludimos a la compra ilegítima de 300.000 hectáreas de los Esteros del Iberá por el empresario estadounidense Douglas Tompkins, a través del emporio *Conservation Land Trust*, filial Argentina, aprobada por el gobierno neoliberal del presidente Carlos Menem a pesar de sus numerosos impedimentos jurídico-territoriales, ecológicos, identitarios y éticos. Así, con el empoderamiento de los gobiernos de turno y de una falaz retórica sobre la armonía entre conservación ambiental y productividad ganadera o forestal, la extranjerización de los recursos naturales se afianzó en la región y, además, provocó el desplazamiento forzado de campesinos y poblaciones originarias, hundidos en una pobreza estructural y sin medios de defensa.

A partir de esta “vigente actualidad” (Sarrazac, 2011, p. 16) o situado mundo-cero, el cual atraviesa y condiciona a los campos intersubjetivos e ideológicos de las/os espectadoras del noreste argentino, Santamaría ubica al niño y a la abuela en una atmósfera de agonía o desmoronamiento irremediable, según los códigos de un *pathos* trágico, aunque al mismo tiempo, por su familiaridad con lo brechtiano, el coro expone la inexcusable historicidad de sus trayectorias vitales.

De este modo, podemos reconocer en las cinco macrosecuencias del relato escénico la peripecia o *metabolé* hacia la caída: a) la venta de una fracción de los Esteros del Iberá, con sus otros-interiores incluidos; b) la expropiación; c) la ocupación y el cercado del territorio por los forasteros; d) el desalojo violento de los otros-interiores; e) la muerte utópica de la abuela y el exilio del niño.

Para el desarrollo de este del trazado diegético el autor apela a distintas reglas de juego, las que permiten comprender otros planos del rodeo poético evidenciado en el texto, a saber:

---

<sup>7</sup> Humedal argentino con una extensión aproximada de 12.000 kilómetros cuadrados.

- i. Durante el despliegue de la acción, los personajes establecen entre sí tres formas de relaciones intersubjetivas, diferenciadas por el uso extrañado del lenguaje. Por consiguiente, en un primer plano, la abuela y el niño explican y comprenden su situado mundo-cero mediante una cálida y emotiva fusión de la lengua castellana con la lengua guaraní, ya sea en voz hablada o cantada. La capitalización de este patrimonio lingüístico-regional y de sus correlativos horizontes imaginarios y simbólicos contrastan o, directamente, confrontan –en un segundo plano intersubjetivo– con el uso agramatical del español que el coro de ciegos emite al consignar datos, alusiones o contrasentidos. En este segundo plano se subraya el cariz monocorde y maquinal de la fonética del coro, con momentos inaudibles, sin coherencia ni cohesión en la estructuración del relato, además, caracterizado por una “voz metálica” que aporta al “clima rutinario y asfixiante” (Santamaría, 2010, p. 456) de la vacuidad discursiva que el autor le propone a estos actantes. Finalmente, el tercer plano intersubjetivo indicado se proyecta en las acciones de los “forasteros”, quienes –congruentes con su alegorización colonialista– únicamente hablan en inglés.
- ii. La *metabolé* descrita carece del típico yerro poético (*Hamarthia* o *Pecado de Hybris*), pues el dramaturgo decide mostrar a la abuela y al niño en su máximo grado de vulnerabilidad, sin justificaciones individualistas. De este modo, ambos personajes son víctimas de específicas causalidades sociopolíticas, no así de un hado o *fatum* clásico. Esta inalienable historicidad se evidencia en la performatividad del coro y en los contenidos de sus relatos agramaticales. En efecto, las distintas acciones de la abuela y el niño son interrumpidas por las intervenciones del coro de ciegos, quienes –inmersos en su mecanización– vociferan una y otra vez los numerosos tratados internacionales, articulados de la constitución nacional u otras fuentes jurídico-provinciales que invalidan la extranjerización de los humedales correntinos. Por ende, en esta operatoria escénica se cristaliza un efecto de sentido irónico y extrañado sobre la “vigente actualidad” (Sarrazac, 2011, p. 16).
- iii. Por último, durante la mencionada trayectoria agónica, la abuela –de manera iterativa– le propone al niño otro rodeo: yuxtaponer a la hostilidad reinante sus *sueños de agua*. Por este motivo, frente a la imagen-tesis de una luna roja y atada con alambres de púa que se sostiene en el horizonte de los humedales, la mayoría de los cuadros finalizan con un tierno imperativo de la mujer hacia el joven: “[...] contame lo que soñaste anoche”. Entonces, en las ensoñaciones verbalizadas u objetivadas en la escena el niño traduce cognoscitivamente su mundo desde el agua presente en sus juegos oníricos, o desde una pesca respetuosa en el entorno. Al igual que en otras prácticas culturales de pueblos originarios, por ejemplo, en el *pewma* [sueño] de la cosmología mapuche, los sueños de agua del niño son formas alternativas de construcción de conocimiento, en este caso, saberes sobre su *locus* de vida. En consecuencia, para el joven, el humedal es una estructura vital. Por contraste, para la abuela, el humedal es –por el avasallamiento vivenciado– su espacio de agonía y resistencia, pues allí hallará voluntariamente su muerte y un modo-otro de reencontrarse con los suyos. Por esto, al finalizar la obra, la anciana dice: “[...] se van a quedar



con todo pero con mis muertos, no” (Santamaría, 2010, p. 470).

## Ideas finales

Las indagaciones macropoéticas sobre la “voluntad de otredad” (Tossi, 2023) formuladas como un programa investigativo sobre las dramaturgias argentino-regionales del norte y el sur (1983-2008) ha obtenido, en este ensayo, un nuevo cariz analítico: una lectura interseccional y ecocrítica sobre el otro-interior.

De este modo, durante el desarrollo del artículo hemos cartografiado tres mapas observacionales *intrarregionales* (noreste, noroeste y Patagonia) y, con base en esta muestra estratégica, hemos configurado un nodo poético-dramatúrgico con carácter *interregional*, compuesto por la serie comparada: Benigar (1986, Neuquén) ↔ El enemigo del pueblo (1996, Santiago del Estero) ↔ Señor Tompkins (2006, Corrientes).

Mediante este nodo y su correlativo análisis pudimos reconocer que este corpus dramatúrgico ha diseñado específicas y situadas *reglas de juego*, aunque con evidente solidaridad territorial y poético-organizacional entre ellas, independientemente de sus distancias geofísicas y variables contextuales. Estos posicionamientos críticos impugnan a las configuraciones esencialistas, subalterizantes y homogeneizadoras adjudicadas históricamente al otro-interior (intelectuales regionales, modernizadores ético-ecológicos, campesinos, indígenas), en este caso, con énfasis en la crisis medioambiental objetivada en sus respectivas zonas y comunidades. Por consiguiente, la interseccionalidad de los problemas del agua con las representaciones dramatúrgicas del otro-interior acotadas ha contribuido a la comprensión ética y conceptual de una perspectiva biocéntrica (Camasa, 2020) en los fundamentos de valor estético, ideologemas y procedimientos creativos de estas producciones artísticas descentralizadas.

## Referencia

BALAREZO ANDRADE, Diana. Ecocrítica: orígenes y fundamentos. *Kipus*. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales, n. 52, p. 111-124, 2022. Consultado el 25 de agosto de 2025.



BARALE, Griselda. Los juegos del lenguaje en la reflexión estética. En: Roberto Rojo (Coord.), *Wittgenstein. Los hechizos del lenguaje*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2000, p. 75-110.

BENIGAR, Juan. *La Patagonia piensa*. Neuquén: Siringa Libros, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1999.

BUCCIARELLI, Mario. “Ante la alternativa de ser ciudadano”. Juan Benigar y la provincialización de los territorios patagónicos. *Revista de Historia de la Universidad Nacional del Comahue*, Neuquén, n. 10, p. 141-154, 2005. Consultado el 29 de agosto de 2025.

BULA, Germán. Ecocrítica: algunos apuntes metametodológicos. *Logos*, v. 1, n. 17, p. 63-76, 2010. Consultado el 09 de agosto de 2025. <https://revistas.lasalle.edu.co/index.php/lo/article/view/4551>

CAMASA, Edwin. La literatura en la perspectiva de la ecocrítica. *Tesis*, v. 13, n. 16, p. 97-110, 2020. Consultado el 24 de agosto de 2025. <https://core.ac.uk/download/528454709.pdf>

CAMPOS-F.-FÍGARES, Mar; GARCÍA-RIVERA, Gloria. Aproximación a la ecocrítica y la ecoliteratura: literatura juvenil clásica e imaginarios del agua. *Ocnos*, n. 16, p. 95-106, 2017. Consultado el 23 de agosto de 2025.

DARGOLTZ, Raúl. *Teatro*. Santiago del Estero: Ediciones Conciencia Nacional, 1996.

FINZI, Alejandro. *Obra reunida (Teatro)*. Neuquén: Ediciones con Doble Zeta, 2013.

FINZI, Alejandro. *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario*. Córdoba, Argentina: Ediciones El Apuntador, 2007.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2022.

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México, DF: Paso de Gato, 2012.

GLOTFELTY, Cheryll. Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental. En: Carmen Flys Junquera et. al. (Eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 49-65.

HAESBAERT, Rogerio. Lógica zonal y ordenamiento territorial: Para rediscutir la proximidad y la contigüidad espaciales. *Cultura y Representaciones Sociales*, v. 8, n. 16, p. 9-29, 2014. Consultado el 03 de septiembre de 2025. <https://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/375>



HEREDIA, Pablo. Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. En: María Elena Castellino (Coord.), *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2007, p. 155-182.

MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1994.

SANTAMARÍA, Mauro. Señor Tompkins. En: *El agua y la creación dramática*. Formosa: Instituto Nacional del Teatro, 2010, p. 455-472.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México, DF: Paso de Gato, 2011.

SEGATO, Rita. Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Runa. Archivo para la ciencia del hombre*, n. 23, p. 239-275, 2002. Consultado el 16 de julio de 2025.  
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2253>

SUVIN, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

TOSSI, Mauricio. Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, v. 10, n. 20, p. 45-65, 2019. Consultado el 22 de agosto de 2025.

TOSSI, Mauricio. *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Biblos, 2023.

TOSSI, Mauricio A. *Poéticas de la otredad en la dramaturgia argentina: un estudio comparado de las regiones Patagonia y Noroeste (1983-2008)*. Tese (Doutorado en Historia y Teoría de las Artes) – Universidade de Buenos Aires, 2021.

VIVEROS VIGOYA, Mara. La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, n. 52, p. 1-17, 2016. Consultado el 26 de agosto de 2025.

Recebido en: 19/09/2025

Aprobado en: 11/11/2025