



CENTROS Y PERIFERIAS MÓVILES: LA TRANSLOCACIÓN POÉTICA DE LOS «ORILLEROS» EN *CHINGOIL CÓMPANI* DE JORGE ACCAME

Moving Centers and Peripheries: the Poetic Translocation of the “orilleros” in Chingoil Cómpani by Jorge Accame

Mauricio Tossi*

RESUMEN

Las investigaciones sobre las dramaturgias argentinas han obtenido en las últimas décadas un profuso desarrollo teórico-metodológico. Sin embargo, este campo disciplinar conserva un desafío: impugnar las cartografías esencialistas y binarias que fundan determinados centros y periferias. Por consiguiente, este artículo se inscribe en los estudios poéticos con perspectiva regional que, entre otros objetivos, refutan las homogeneizaciones artístico-territoriales y muestran perfiles de otredad silenciados. Para avanzar en este propósito, abordamos un análisis geocrítico sobre la figuración de los desiertos sociales en el noroeste argentino y sus correlativos «orilleros», tomando como caso de estudio la obra dramática *Chingoil cómpani* del escritor Jorge Accame.

Palabras clave: análisis poético, geocrítica, dramaturgia argentina, estudios regionales, otredad.

ABSTRACT

Research on Argentine dramaturgy has obtained in recent decades a profuse theoretical-methodological development. However, this discipline retains a challenge: to question the essentialist and binary cartographies that found certain centers and peripheries. Therefore, this paper adheres to poetic studies with a regional perspective, which refute artistic and territorial homogenizations and show silenced profiles of otherness. To achieve this goal, we address a geocritical analysis of the figuration of social deserts in the Argentine Northwest and its correlatives “orilleros”, taking as a case study the play *Chingoil cómpani* by Jorge Accame.

Keywords: poetic analysis, geocriticism, Argentine dramaturgy, regional studies, otherness.

1. Introducción y formulación del problema

En consonancia con el estado actual de los estudios artístico-literarios de otros países de América Latina y el Caribe, la historiografía del teatro argentino conserva, a pesar de sus múltiples avances disciplinares, un recurrente desafío: el análisis poético de los mapas que componen el supuesto esencialista de un «teatro nacional», mediante la revisión crítica de sus distintas territorialidades artísticas, con el propósito de evitar reduccionismos estériles y la reproducción

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (IAE-UBA), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina. Investigador adjunto. Doctor en Letras y Doctor en Historia y Teoría de las Artes. Correo electrónico: mauriciotossi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5144-2544>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i1.53796>

Recepción: 1/8/2022

Aceptación: 30/8/2022



de lo que podríamos denominar una *epistemología símil*, o sea, la aplicación en zonas homogeneizadas de modelos teórico-metodológicos diseñados y contrastados en otros contextos geoculturales (generalmente en capitales o grandes metrópolis).

Para prosperar en este desafío, es importante dar continuidad a estudios exhaustivos sobre los disímiles campos de producción artístico-regionales, al reconocer sus singulares y diferenciales *loci* de enunciación poética, así como revisar las instancias de reapropiación procedimental y examinar la desobediencia epistemológica que, sobre determinadas tradiciones intelectuales, las/os artistas de zonas periferizadas han elaborado como acciones corrosivas contra la persistente homogeneización y esencialización de sus prácticas estéticas.¹

En esta perspectiva de análisis subyace una hipótesis operativa: las investigaciones intrarregionales e interregionales que dislocan los esquemas de pensamientos binarios, como el clivaje centro/periferia, contribuyen a explicar y comprender las estratificaciones efectivizadas sobre una alteridad histórica (Segato, 2002). Nos referimos, por ejemplo, al constructo del otro-interior que anida en el ideograma «literatura del interior» o, en nuestro caso, «dramaturgia del interior».

Una puerta de entrada a esta problematización puede abrirse a través de las indagaciones geocríticas, entendidas como los «análisis de las representaciones literarias del espacio que podemos trazar a partir de un estudio del texto o de la obra de un autor» (Collot, 2015, p. 67). Así, este enfoque nos invita a explorar las «modelizaciones recíprocas del mundo y de la obra» (p. 69), al establecer un bucle de retroalimentación imaginaria entre lugares y estructuras ficcionales, entre el hábitat humano y las figuraciones literarias del espacio viviente, puesto que estos dispositivos aportarían a la deconstrucción de las cualidades folclóricas y sustancialistas asignadas a las producciones artístico-literarias provinciales o al llamado «interior» de la nación.

Ahora bien, con apoyo en una sólida casuística,² se puede afirmar que los estudios geocríticos sobre las dramaturgias regionales en Argentina develan la movilidad y porosidad de

¹ Para conocer un proyecto de investigación que, con mayor alcance y desarrollo, ha indagado en estos problemas historiográficos del teatro argentino, véase: Tossi (2011 y 2019).

² Aludimos al extenso trabajo de archivo realizado entre 2010 y 2021 por diversos equipos de investigación de la Universidad Nacional de Tucumán, Universidad Nacional del Comahue y Universidad Nacional de



determinados centros y periferias y, por efecto de estas dinámicas y permeabilidades, se logran «suturar» (Hall, 2003) discursos intersubjetivos asociados a las múltiples figuras de los otros-interiores que habitan en aquellas espacialidades.

Para explicitar y ejemplificar estos posicionamientos críticos en la dramaturgia argentina, tomaremos como caso de estudio una invariable tematólogica detectada en nuestro trabajo de archivo, esto es, en términos geocríticos, la translocación poética de los «desiertos sociales» y de sus correlativos «orilleros» en las prácticas escriturales de la región noroeste (NOA) del país, durante la fase 1983-2008.³ Este cariz del objeto-problema planteado posee una muestra objetiva, expresada en las siguientes unidades de observación dramaturgias, a saber: *Las llanistas* (2000) y *Reinas del plata* (1998) de Jorge Paolantonio; *Manta de plumas* (1985) de Damián «Tito» Guerra; *Papel papel* (2002) y *Sodiac&Selegna* (2006) de Pablo Gigena; *Los ojos de la noche* (2004) de Verónica Pérez Luna; *Hacha y quebracho* (1984) de Raúl Dargoltz; *Chinguil compañía* (1990), *Casa de piedra* (1988) y *Venecia* (1997) de Jorge Accame; *Medio pueblo* (2007) de Martín Giner; *El ombligo del sol* (2004) de Manuel Maccarini; *La guerra de la basura* (1999) de Carlos M. Alsina; *Yo parto, tu partes, mi parte* (2002) de Marisa Gavrilloff; entre otras. En función de esta muestra general, seleccionamos la obra *Chinguil compañía* como un caso representativo de esta problematización en la praxis dramaturgica regional.

Río Negro, el cual se puede consultar en las respectivas bibliotecas institucionales o en diversas fuentes publicadas, entre otras: Garrido (2015); Tossi (2022).

³ Esta periodización responde a dos cortes temporales. En primer lugar, inicia con el retorno a la democracia en la República Argentina en el año 1983, luego de siete años de un ominoso régimen dictatorial autodenominado «Proceso de reorganización nacional», el cual sistematizó un plan de tortura, represión, desaparición forzada de personas y la instalación de centros clandestinos de detención, entre otras notables secuelas sociopolíticas, económicas y subjetivas. En este marco de reapertura, las prácticas artísticas, en general, y las prácticas teatrales, en particular, buscan recuperar y reactualizar sus funciones socioestéticas y poético-identitarias. En segundo lugar, el corte de cierre en el eje diacrónico propuesto lo planteamos, de manera heurística y convencional, en el año 2008, como consecuencia de los dos primeros quinquenios de implementación de la Ley Nacional del Teatro, n° 24 800, promulgada en 1997. La institucionalización de esta ley y de sus encuadres político-artísticos en todas las regiones del país signó el funcionamiento de la praxis escénica, a través de subsidios inéditos; publicaciones de obras, teorías innovadoras y colecciones de autores; ámbitos y ciclos federales de formación teatral; premios y giras; entre otros capitales simbólicos y materiales que potenciaron la actividad dramaturgica en zonas descentradas.



2. Orientaciones teóricas

Dislocar los puntos cardinales y los mundos ordinales (Kadir, 2002, p. 51) aplicados a las interpretaciones binarias del arte del centro o de la periferia, de la capital o del interior, implica apelar a axiologías y redes zonales dinámicas, sustentadas en el estudio de las mediaciones entre sujetos, prácticas y hábitats. Precisamente, en la base de estos entramados materiales, intersubjetivos e imaginarios, ciertas tendencias dramaturgicas intrarregionales entretejen un espacio-otro alternativo y contraesencialista.

Para comprender estos procesos geocríticos, es decir, la singular interacción entre ámbitos físico-políticos factuales y la representación-imaginario de esos ámbitos, partimos de la distinción conceptual entre *lugar* y *espacio*. Esta diferenciación posee en los estudios culturales de Michel de Certeau (2000) una sólida argumentación, pues inicia sus análisis sobre los «relatos de espacio» reconociendo una activa modalidad epistémica: las operaciones «espacializantes» (p. 127) que rigen en las estructuraciones sociales. De este modo, el citado autor abre sus reflexiones con un dato ejemplar: en la ciudad de Atenas, la sintaxis de la vida urbana ha conservado, para la denominación de los transportes públicos, el término *metaphorai*. Entonces, para viajar desde sus hogares hacia los ámbitos laborales, para recorrer en tren o bus los distintos barrios y locaciones de la capital griega, los atenienses «toman una metáfora», dice el historiador francés. La pervivencia de lo etimológico en el acto del desplazamiento espacial conlleva a una narrativa que pone en tensión las nociones de *lugar* y *espacio*.

Desde este punto de vista, De Certeau (2000) plantea que un «lugar»

(...) es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio (...) Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. (p. 129)

A la acepción de *lugar* entendido como una entidad dada, unívoca e inmóvil que no admite ambigüedades, superposiciones ni otras dinámicas palimpsésticas, el citado investigador contrapone la siguiente definición de «espacio». Dice:



Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas (...) En suma, *el espacio es un lugar practicado*. (De Certeau, 2000, p. 129)

Por lo tanto, surge la posibilidad de estudiar las operaciones que construyen espacios a través de la praxis de los sujetos históricos. Así, en las múltiples y divergentes propuestas geoculturales podemos hallar relatos que transforman lugares en espacios o espacios en lugares y, desde allí, es posible mapear el inconstante y dúctil repertorio de relaciones que conecta a unos con otros (De Certeau, 2000). Esta dinámica geocrítica contribuye a la impugnación de los territorios esencializados y, además, aporta la siguiente pregunta al estudio del objeto-problema que motiva este artículo: ¿cómo se «practican los lugares» en las espacialidades de las dramaturgias argentinas intrarregionales y, en particular, en las dramaturgias contemporáneas del noroeste argentino seleccionadas?

Estos postulados son coherentes con determinadas herramientas de la comparatística y de la teoría de lo imaginario actuales, pues coinciden en una noción central: la descosificación de los territorios. En efecto, los espacios asumen la función de ser «productos/productores» (Haesbaert, 2010, p. 7) múltiples, reticulares y cambiantes de diferenciaciones materiales y simbólicas. Este *locus* es, desde nuestro enfoque, construido también por la praxis dramática, al activar tres operaciones sobre los «lugares practicados» en escena: 1) la dislocación del referente regional; 2) la translocación generada por el salto ontológico-teatral (Dubatti, 2011); 3) la relocalización estética



que pone en tensión los imaginarios instituidos con los contraimaginarios artísticamente elaborados.⁴

Respecto de la primera operación, la praxis dramaturgico-regional disloca los lugares (pueblos y ciudades, paisajes naturales, estamentos turísticos, ámbitos cotidianos como un bochornoso patio norteño o los tópicos del frío sureño, entre otros) para descosificar la noción de «tierra interior» o *terra incognita*, para descentrar sus puntos cardinales y mundos ordinales instaurados. Dislocar dramaturgicamente un lugar-cosa es fronterizar lo local con lo global, pues a través de este agenciamiento una regionalidad sedimentada deviene, parafraseando a Claudio Guillén, en una «morada múltiple»; es decir, se convierte en un eslabón más de la pluralidad del mundo o de mundos posibles. Con esto, se promueve una cartografía poética con filiaciones alternativas y con competencia «corrosiva» (Grimson, 2011, p. 167), la cual emerge de los contenidos dados en los hábitats y en sus matrices identitarias para poder, desde allí, construir un *locus* que le permita al teatro «del interior» afirmar su fluida y diferenciadora condición de pertenencia a una aldea/mundo. En esta eficaz liminalidad se diseña y potencia un campo de fuerzas poéticas, cargado de contradicciones culturales en las que las formaciones del otro-interior pueden ingresar a nuevos planos de disputa social. En correlación con esta postura subjetiva o, mejor, con esta «intersubjetividad situada», Luciana Mellado (2019) reconoce que las producciones simbólicas y artísticas regionales implican «el diseño de la aldea y también del mundo, de sus fronteras y zonas de contacto» (p. 31).

De este modo, la dislocación escénica de un lugar-cosa opera como un instrumento de mediación, al provocar una translocación poética del ente referenciado. Estos «escapes-hacia-el-mundo» (Kadir, 2002, p. 54) que las dramaturgias de zonas periferizadas generan con sus «lugares practicados» se materializan en la pragmática de estas textualidades. Siguiendo las contribuciones

⁴ Cuando sobreentendemos que las dramaturgias producen contraimaginarios es por referencia directa y exclusiva al *corpus* de obras seleccionadas en este estudio. Es decir, no es un axioma poético, sino una observación casuística, dado que —lógicamente— hubo, hay o habrá casos en los que una producción dramaturgica opere como ratificación de los imaginarios instituidos. Sin embargo, es oportuno declarar que, por razones de economía argumentativa y extensión, en este artículo nos centraremos en las dos primeras operaciones, o sea, la dislocación y translocación, sin ahondar en la relocación, dado que requiere de un análisis de la recepción que en esta instancia investigativa no es factible de concretar.



de la filosofía del teatro, estas translocaciones se inscriben en los procesos de desterritorialización ontológica del acontecer teatral. Al respecto, Jorge Dubatti (2011) afirma:

El carácter de otredad y desterritorialidad de la *poíesis* permite considerarla «mundo paralelo al mundo», con sus propias reglas: al establecer su diferencia (de principio formal y, en consecuencia, también de materia), el ente poético funda un *nuevo nivel del ser*, produce un *salto ontológico*. Esta capacidad de saltar a otro nivel y establecerse «en paralelo» le otorga al ente poético una *naturaleza metafórica*: es otra cosa respecto de la realidad cotidiana, se ofrece en sí como término complementario, extracotidiano. (2011, p. 68)

Así, la translocación dramaturgica de un *tópos* regional debe comprenderse en su particular zona de experiencia —en su paralela y complementaria puesta de mundo— al decodificar los constructos morfotemáticos que fundan, sostienen y proyectan desde lo escritural el acontecer escénico y, además, al reconocer cómo se articulan la acción y el pensamiento poético-teatrales en relación con sus singulares concepciones geoculturales del espacio.

Esta perspectiva pragmática y convivial se potencia en su diálogo con la semántica de los «mundos ficcionales». En efecto, José María Pozuelo Yvancos (2010) propone releer las conceptualizaciones de Lubomír Doležel, Thomas Pavel y Umberto Eco sobre los estatutos ontológicos y semióticos de los objetos poéticos y, desde esas concepciones, ratificar la necesaria corporeización (en texto y/o acontecimiento) que la estructura de los «mundos posibles» exige. En función de este ensamble semántico-pragmático, el mencionado filólogo español formula tres tesis centrales, las que colaboran en la justificación nocional de la translocación dramaturgica antedicha.

Así, propone que «los mundos ficcionales son posibles estado de cosas» (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 138), lo cual habilita la existencia de los imposibles verosímiles. En otros términos, los particulares ficcionales (lugares, personas, tiempos) son aceptados como «predicados denotativos» (p. 135) de su propia *poíesis*. La «posibilidad» no es celebrada por sus condiciones de verdad o existencia, sino por sus singulares constructos morfotemáticos. Asimismo, tomando como referencia las múltiples «regiones de la imaginación» formuladas por



Félix Martínez Bonati, surge una segunda tesis: la ilimitada e irrestricta seriación de los mundos ficcionales (p. 139), sin exclusiones ontológicas por su cercanía o lejanía del mundo dado. Por último, la tercera tesis estipula que las interconexiones y los mecanismos de accesibilidad entre el mundo existente y el mundo ficcional se realizan a través de «canales semióticos» (p. 140), con sus correlativas transformaciones, transducciones o, en nuestro caso, se objetivan en translocaciones dramaturgicas. En suma, los «lugares practicados» en las escenas que analizaremos están inmersos en estos procesos óptico-semánticos de los mundos ficcionales, por su carácter dinámico, incompleto, no homogéneo y estrictamente poético.

En la intersección de un *Internal Field of Reference* (IFR) y un *External Field of Reference* (EFR)⁵ inscribimos la tercera operación indicada: la «relocación» de los lugares-cosa regionalizados en los textos teatrales, pues, por la circularidad de la dislocación y translocación ya puntualizadas regresamos a las bases del acontecer escénico, al formular esta última estrategia como una hipótesis heurística en el plano de la recepción.

La relocación estético-dramaturgica y su puesta en tensión de los imaginarios instituidos con los contraimaginarios artísticamente elaborados no actúa como una proposición demostrativa o confirmativa; por el contrario, es un ejercicio cognoscente y orientativo del orden hermenéutico propuesto. En resumen, las estratificaciones y fronteras (norte pobre o sur próspero; capital o provincia; ellos o nosotros) surcadas en los simbólicos cañaverales de la industria azucarera, en los parajes desérticos de rutas silenciadas por una modernidad que no llega, al igual que en la precariedad de un hogar «villero» o en el río que delimita entre una nación y un «territorio nacional» son —entre otros diversos *topoi* regionales— muestras de cómo las escenas seleccionadas «dislocan», «translocalizan» y «relocalizan» aquellos lugares-cosa practicados, según sus específicas situaciones de enunciación histórica. Desde este enfoque, se verifica una premisa rectora de la geografía de lo imaginario: las representaciones espaciales funcionan como

⁵ Siguiendo la teoría de Harsaw, Pozuelo Yvancos (2010) afirma que lo interno y lo externo son «campos de referencia», es decir, «son conjuntos complejos de redes que se constituyen a partir de dos o más referentes de los que se habla: las redes pueden ser escenas, son personajes, ideologías, una modalidad del suceder, por ejemplo, los celos, el otoño en Madrid, la Guerra del Golfo, etc. Esas redes forman campos de referencia mediante el cruce y relación constante» (p. 147).



parte activa e integral de una determinada praxis sobre «lo político».⁶ Lógicamente, las prácticas hegemónicas, arbitrarias y jerarquizantes que derivan de esta facultad se entrelazan con las fronteras político-económicas e identitarias resultantes de estas formaciones de alteridad histórica. O, también, como ha señalado Kadir (2002):

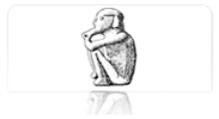
(...) la geografía imaginativa como texto estético repercute en la conciencia política como discurso de dominación o de protesta. Dicho de otro modo, la propinquidad de lo estético y lo político en la geografía imaginativa, sea ésta cartográfica o mapa verbal, no carece de una dialéctica que relacione el despliegue y la configuración de esa geografía a su impulso y consecuencias políticamente determinativas. (p. 50)

Por ende, el análisis que desarrollaremos a continuación busca examinar la descosificación de los «desiertos» a través de los procesos escriturales del teatro, mediante la comprensión geocrítica de las espacialidades proyectadas en ficciones del noroeste argentino, según la casuística seleccionada. Para llevar a cabo esta indagación, se toma como caso de estudio la figuración del desierto social y sus correlativos «orilleros» elaborado por la obra *Chingoil cómpañi* de Jorge Accame.

3. *Chingoil cómpañi* de Jorge Accame: la translocación poética de un desierto social norteco y de sus «orilleros»

El noroeste argentino es acreedor de numerosos desiertos. El patrimonio de los desiertos acumulados se expresa en sus dimensiones geofísicas, sociales e imaginarias. Por esto, han sido «lugares» y «espacios» recurrentemente dislocados y translocados por los mundos poéticos del arte y la literatura.

⁶ A partir de los estudios de Chantal Mouffe (2007), podemos distinguir entre «la política» y «lo político»; este último término es reservado para explicar las conflictividades y los antagonismos latentes e inherentes a todo tipo de relación social y, por lo tanto, de poder. Respecto de «la política», la autora define como «el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político» (p. 16).



Este reservorio de desiertos sostiene e irriga a diferentes procesos culturales norteños, dado que se configura a partir de sus distinciones, estratificaciones y desigualdades. En este contexto, el desierto puede ser entendido como una «orilla» que demarca un centro de aquello que no lo es; un hogar de bandoleros u otros «incivilizados»; un páramo agrícola e hídrico improductivo; una zona de riquezas minerales y energéticas; un baldío de pobreza radicalizadas; una lejanía que impugna la escala de algunos mapas; un área de inmaculadas bellezas turísticas; un cementerio sin cruces para las identidades silenciadas; un cielo para milagros populares; un nicho para cualquier tipo de soledad; entre otras muchas idealizaciones.⁷ Por ende, la heterogeneidad de temáticas y filiaciones que surgen a partir de este *tópos* es tan compleja y contradictoria que resulta imposible sintetizar u homogeneizar en variables uniformes sus translocaciones poéticas. No obstante, en función del trabajo de archivo realizado, se evidencia una eficaz operación espacializante sobre «el desierto» que, claramente, las dramaturgias zonales han capitalizado para la reconfiguración de las alteridades históricas, al delinear los perfiles escénicos de las otredades «orilleras» que devienen de estas fronterizaciones. Es oportuno indicar que la representación de estos otros-interiores se inscribe, precisamente, en los procesos identitarios descritos por Rita Segato (2002), cuando señala:

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 las 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. (p. 265)

⁷ Este conjunto de representaciones y figuraciones sobre el desierto tiene como base de datos el trabajo de archivo mencionado al inicio de este estudio.



Tal como adelantamos, en función de estos procesos identitarios y representaciones espaciales, acotamos el presente estudio de caso en las figuraciones dramáticas del «desierto social» producido en el NOA por efecto de determinadas matrices político-económicas, al focalizar el análisis geocrítico en la obra *Chingolí compañía* de Jorge Accame.⁸

Esta dramaturgia establece un singular proceso de mediatización con los resultados económicos heredados de la última dictadura militar y posteriormente ratificados como programas neoliberales dominantes durante las décadas de 1980 y 1990. Durante estas fases históricas, al igual que en otras zonas del país, se instala una etapa de desregulación del Estado y un categórico esquema de privatizaciones que, entre otras consecuencias, derivan en mayor desempleo, desintegración y vulnerabilidad social, mediante un claro detrimento de los tejidos comunitarios que conllevan a lo que entendemos como «desertización social». En suma, durante la fase indicada, se afianza la sedimentación de la pobreza estructural del noroeste argentino, junto con sus regímenes de pauperización, desigualdad y estratificación (Medwid, 2008, pp. 511-513). En correlación con estos indicadores, la pobreza en el NOA obtiene una reanimación hermenéutica en la figura del desierto. Incluso, en esta representación anida un determinado cariz del otro-interior, explicitado con precisión por el historiador Hugo Ferullo (2017) cuando dice:

Llevando al extremo la visión peyorativa del poblador argentino originario –aquel mezclado con el pasado indígena–, podría argumentarse, aunque de manera un tanto exótica, que lo que condena al NOA a permanecer en un estado de subdesarrollo económico crónico es, en el fondo, su propia población, demasiado «contaminada» por

⁸ Jorge Accame (Buenos Aires, 1956). Dramaturgo, poeta, narrador y profesor universitario radicado en S. S. de Jujuy desde el año 1982. Su prolifera creación literaria se compone de decenas de textos. Por un lado, podemos mencionar algunas de sus principales novelas y libros de cuento: *El mejor tema de los setenta*; *Concierto de jazz*; *Cuartero en el monte*; *El jaguar*; *Cartas de amor*; *Forastero*; *Gentiles criaturas* o, también, *Segovia o de la poesía*, un relato que posee además su versión dramática. Por otro lado, en el campo de la escritura escénica, su inclusión en el Grupo Jujeño de Teatro, dirigido por Damián Guerra, le permitió desplegar y consolidar una potente producción dramática, con obras tales como *Pajaritos en el balero*; *Casa de piedra*; *Súrman ataca*; *Hermanos*; *Venecia*; *Cruzar la frontera*; *Jueves de comadres*; entre otras. Por estas creaciones ha obtenido numerosos premios, entre los que podemos destacar los premios ACE, Trinidad Guevara, Florencio Sánchez y Estrella de Mar, todos por su obra *Venecia*, la cual ha sido traducida y puesta en escena en distintos países de América y Europa y ha sido reestrenada en casi todas las provincias argentinas. Accame también recibió un Diploma al Mérito en el Premio Konex-2004 y por sus novelas *Concierto de Jazz* y *Forastero* fue finalista del Premio Rómulo Gallegos (2001) y ha ganado el Premio Novel La Nación (2008), respectivamente (Tossi, 2022).



la presencia masiva de etnias y culturas prehispánicas atrasadas. Este razonamiento, bastante popular entre los intelectuales argentinos del siglo XIX, ha prácticamente desaparecido del horizonte actual del pensamiento económico referido a la cuestión del desarrollo económico, aunque pueden rastrearse algunos resabios, más ideológicos que científicos, que todavía perduran. (p. 282)

Una forma de ponderar de manera objetiva estas desertizaciones sociales es, entre otras posibilidades, a través de la pobreza multidimensional (PM) del noroeste, con indicadores⁹ que se circunscriben a una fase en la que se observan los resultados de las políticas antedichas y, además, se viabiliza la comparación con una zona «centro» del país, en este caso con la región centro-pampeana, a saber:

Tabla 1. Índices generales de pobreza multidimensional

Año	PM de la región Pampeana	PM de la región NOA
1998	23.3	34.7
1999	23.3	34.1
2000	22.1	34.9
2001	21.1	34.0
2002	21.7	33.9

Fuente: Conconi y Ham (2007, p. 13)

Si bien los estudios de referencia muestran que los guarismos del NOA se acercan a la media nacional, se puede marcar una contundente diferenciación distributiva con la zona centro-pampeana, ya que el noroeste comparte con otros «mapas del interior» la tendencia hacia una constante vulnerabilidad socioeconómica.

En consecuencia, un modo de «practicar» el desierto es, precisamente, a través del *locus* construido por los procesos de desertizaciones sociales arraigados en el noroeste en las últimas décadas; una figuración que luego es translocalizada mediante diversos procedimientos poéticos, en los mundos ficcionales de las escenas regionales.

⁹ Los indicadores de la pobreza citados corresponden a la fase 1998-2002, esto es, el período de mayor vulnerabilidad y desertización social registradas en el país durante las últimas décadas, producto de la crisis sociopolítica y económica del año 2001. Apelamos a estos guarismos para señalar el peor momento de la desertización social que, desde la década de 1990, se venía gestando y que las dramaturgias del NOA y de otras regiones ya configuraban en sus respectivas estructuras ficcionales.



Así, *Chingoil compañía* de Jorge Accame participa activamente de las producciones imaginarias que desplazan y mediatizan determinados tópicos de la desertización social jujeña. Estrenada en el año 1990 en la ciudad de San Salvador de Jujuy, con dirección general de Damián «Tito» Guerra y con las actuaciones de Alejandro Aldana, María Ester Carbalho, Dante Quispe y Martín Reynaga, la citada obra forma parte del potente ciclo de intercambios estético-dramatúrgicos entre Accame y Guerra, además de integrar una genealogía poético-regional compuesta por las reapropiaciones del sainete y el grotesco criollos en el NOA; esto es, una línea de indagación que ha sido vectorizada en la década de 1970 por Oscar R. Quiroga (véase Tossi, 2011, pp. 484-501). De manera específica, esta pieza posee aires de familia con el «sainete tragicómico» (Pellettieri, 2008, p. 131), pues expone una serie de intertextualidades y de analogías procedimentales que describiremos a continuación.¹⁰

Siguiendo los aportes de la dramaturgia, podemos reconocer en *Chingoil compañía* una estructura ficcional delineada —desde nuestro punto de vista hermenéutico— en doce secuencias escénicas que respetan las notaciones convencionales de una forma dramática «cerrada» (García Barrientos, 2012, p. 87) y, por consiguiente, se organiza en prótasis, epítasis y en un nuevo equilibrio de fuerzas actanciales que cumple la función de un desenlace.

Las secuencias 1 a 4 operan como introducción y antecedentes de los personajes y de sus encuadres de acción; puntualmente, se presenta a Paulo, Margarita y Lito, tres humildes habitantes de un barrio pobre y marginal jujeño llamado El Chingo, quienes se preparan para los festejos del carnaval. Este tiempo de ambientación popular muestra a los protagonistas en distintos actos lúdicos: coser los vestuarios para las comparsas, bailar, cantar, elaborar bebidas alcohólicas, preparar las mascaradas o los juegos de agua, entre otros. El jefe de la familia (Paulo) es, además, el presidente del Centro Vecinal, un rol que ejerce con picardía y lo utiliza para justificar su

¹⁰ Como se ha demostrado en diversos estudios, las poéticas argentinas del sainete y el grotesco «criollos» establecen una específica articulación entre los «orilleros» (en las versiones originales de esta corriente, representados por los inmigrantes que poblaron los márgenes de la ciudad de Buenos Aires) y las espacialidades marginales o subalternas, estas últimas metaforizadas en la marginalidad, la pobreza y el hacinamiento de los “conventillos”. Por consiguiente, la orientación poética de *Chingoil compañía* permite reflexionar sobre las actualizaciones y reapropiaciones nordestinas de esta forma artística y de sus interacciones geocríticas.



mediocridad. En este plano ficcional, administrando las alternancias entre lo cómico y lo patético propias del género, la mujer representa un puente hacia lo «reflexivo» (Pellettieri, 2008, p. 135), pues impugna la holgazanería e irresponsabilidad de su esposo respecto del trabajo y de otras obligaciones familiares:

PAULO: Bueno... me he dormido, qué. Además, había que preparar las cosas, ¿no? Mirá si no me fijaba, no me iba a dar cuenta de que la capa tenía así un agujero al costado. Y ¿te imaginás? ¡Qué papelón! Un cacique de comparsa con un agujero en el traje...

MARGA (*a punto de llorar*): Es mejor eso que ver a un cacique y su familia con un agujero en la panza...

PAULO: ¿Qué querés decir?

MARGA: Eso que te he dicho: que no tenemos nada para comer aquí. (Accame, 2007, p. 37)

Las disrupciones en la pareja central son matizadas por la ingenua y tierna intervención de Lito, el hermano menor de Paulo, cuyo fin prioritario es el disfrute de lo inmediato, sin conciencia de lo real circundante, aun cuando aquello que lo rodea sea el hambre certero u otras rotundas carencias. Así, Lito puede ser leído como un intertexto en clave nortea de los «felices inconscientes» del sainete y del grotesco rioplatenses: Quirquincho en *Don Chicho* [1933] de Alberto Novión o Radamés en *Stéfano* [1928] de Armando Discépolo, entre otros. En correlación con estas filiaciones, resulta útil rememorar la didascalía caracterológica que Discépolo le dedica en su presentación al personaje Radamés, puesto que sirve como parangón de ciertos rasgos de Lito. Dice:

De la calle, a trancos. Pantalón largo, camisa blanca, correa. Narigón, boca grande y sensual, pelo duro corto. En su desconcierto mental es inexpresivo. Su voz robusta no tiene modulaciones. Mueve los brazos sin violencia, con las manos rígidas, los codos sin juego. Solo sus pensamientos son desmedidos. (Discépolo, 2009, p. 88)

Volviendo a *Chingol compañía*, mientras Margarita se deshace en labores de la casa o en proyectos domésticos para ganar algo de dinero, Lito —secundado por Paulo— se sumerge en su



mundo jocoso y pueril, plasmado, por ejemplo, en la preparación de la cantidad necesaria de «bombuchas»¹¹ para mojar a las vecinas y, de ese modo, transparentar sus senos:

LITO (*se acerca al fuentón*): Sí, mirá de todos los colores: roja, verde, amarilla, anaranjada... Es para el *operativo moje*. Vos agarrás cualquiera, esta negrita por ejemplo y te vas para la esquina. De ahí junás todo, te vas corriendo y «tuc», te quedás «estético», ni respirás siquiera. Junás para allá, junás para acá y cuando detectás la mina, te le vas al humo, para que no se te escape, y cuando la tenés cerca... ¡la mojás!

(*Arroja la bombucha a Paulo*)

PAULO (*se levanta*): ¡Eh! Pará. ¿No ves que está helada? Me has mojado todo... me has mojado hasta los huevo... (Accame, 2007, p. 29)

Al igual que en *Los disfrazados* [1906] de Carlos M. Pacheco, uno de los textos paradigmáticos del sainete tragicómico, el carnaval es un cronotopo idealizado y propiciatorio, el cual habilita a los sujetos a un plano-otro (imposible o prohibido). En este desdoblamiento de identidades, tiempos y lugares, lo festivo instala un aire de ensueño: Paulo con su soso equipo de fútbol barrial anhela vencer a sus contrincantes de Villa Belgrano; Margarita aspira —en el eje de su racionalidad— a obtener una importante ganancia vendiendo la «chicha»¹² elaborada para la ocasión; Lito ansía —a pesar de sus 24 años— ocupar el quimérico rol del *shulka*¹³ en la comparsa. Asimismo, la literalidad del carnaval en escena obra a favor del procedimiento de la «carnavalización» planteada por Osvaldo Pellettieri (2008, p. 97) en esta tradición poética; esto es, la identificación asociativa entre el espectáculo y el espectador que disuelve las «rampas» (Kristeva, 1981, pp. 208-209) entre lo uno y lo otro, mediante la reapropiación de distintos recursos estéticos (ideolectos, referencias socio-regionales, códigos gestuales o musicales, etc.) que permeabilizan las redes de contacto entre la escena y lo real.

¹¹ Pequeños globos de agua que se utilizan en los juegos de carnaval.

¹² Típica bebida noroesteña utilizada para los festejos del carnaval y de otras celebraciones. Deriva del maíz fermentado y posee una importante graduación alcohólica.

¹³ Voz quechua utilizada para designar a un niño pequeño. En el contexto del carnaval, alude al menor o infante que coordina y actúa en la comparsa.



Consolidado este nivel de intriga, a partir de las secuencias 5 y 6 se desencadena el nudo o epítasis. Sin causalidades directas, la acción ingresa a otro plano del desdoblamiento carnavalesco: el Chingo, el periférico y «desértico» barrio jujeño, se transforma en un *locus* céntrico y próspero, pues desde sus descarnados patios, veredas e, incluso, desde sus letrinas emerge sorpresivamente una gran cantidad de petróleo. Por consiguiente, si la atmósfera del carnaval había revitalizado los ensueños o las «aspiraciones» —esto último, con base en los términos diegéticos planteados por David Viñas (1997) para el grotesco— el mágico cambio en las vidas de los «orilleros» implica la organización de un segundo momento: el «proyecto», el cual sabemos que en esta forma poética es un camino hacia el «fracaso» (Viñas, 1997, p. 17).

En efecto, la secuencia dramática número 7 y las subsiguientes dan cuenta, precisamente, de la gestación del «proyecto» ofrecido por aquella cosa hedionda, negra y sucia que sale de sus tierras. Sin embargo, antes de animarse a vivir y aprovechar esta oportunidad de reivindicación comunitaria u «honra social» (Pellettieri, 2008, p. 135), los vecinos del barrio deben superar un obstáculo: romper con el estado de naturalización que les imponía lo adverso como único destino, o sea, por primera vez algo hediondo, negro y sucio es percibido como fértil o beneficioso en el Chingo. Dice:

PAULO (*muy excitado*): ¡Hay petróleo, hay petróleo... petróleo...! ¡Somos ricos! (...)

LITO (*se ha sentado e inocentemente pregunta*): ¿Qué es petróleo?

MARGA (*volviendo a la realidad*): ¡Ah! No sé... pero es bien caro...

PAULO (*se levanta para mirar por la ventana*): Es esa cosa negra que está saliendo ahí afuera... Eso es... (*Reflexiona*)

LITO: ¿Para qué sirve?

PAULO (*impaciente*): ¿Cómo para qué sirve, cómo para qué sirve? ¡Para hacer nafta, pues, para eso sirve!

LITO: Y ¿para qué queremos nafta nosotros? Si ni bicicleta tenemos... (Accame, 2007, p. 43)

El ejercicio de contraesencialización del lugar-cosa que habitan —lógicamente, en código sainetero— se expresa en el listado de compras que los protagonistas confeccionan a modo de



«proyecto»: desde las chapas para la cocina o la máquina de coser propuestas por Marga, pasando por una careta gigante del Diablo de Oruro y una «motito» para pasear por el centro de la ciudad deseados por Paulo, hasta una bolsa grande de pochoclo colorado o «una mina para mojar la unca»¹⁴ (Accame, 2007, p. 45) planteados por Lito.

En estas instancias del nudo o epítasis, la proyección de riquezas para El Chingo y sus moradores asume otra fase, alegorizada por Accame a través del humorismo de una específica acción dramática: guardar en frasquitos caseros todo el petróleo que se pueda, un gesto tan cándido como bufo. Este acto sintetiza la apertura hacia lo grotesco, pues la coexistencia antitética de lo patético y lo cómico funda el «sentimiento de los contrarios», tal como Luigi Pirandello (1994) describe a esta experiencia estética; dice: «enfrentado con lo ridículo de este descubrimiento verá su cariz serio y doloroso; desarmará esta construcción ideal, pero no para sólo reírse de ella; y en lugar de experimentar indignación, acaso, al reír, compadecerá» (p. 187).

La batalla barrial por las botellas y frascos vacíos para poder recolectar la mayor cantidad de petróleo o, también, evitar que, por las pendientes del típico terreno jujeño, el oro negro corra hacia el lote de un vecino, se contrapone con la conciencia realista de Marga, pues en ese contexto la obligan a derramar toda la «chicha» fabricada para vender durante el carnaval y, de esa manera, desperdiciar la única oportunidad efectiva para mermar el hambre:

MARGA (*comienza a llorar y se acerca a una silla*): ¡Hacé lo que quieras... tirala!... Puede ser que tengás razón... pero a mí me da lástima tirar el trabajo de tantos días... (*Se sienta.*) Está visto que aquí el trabajo no sirve para nada... Uno tiene que tirarse bajo un árbol y esperar que el petróleo le moje el culo... Tirala. (Accame, 2007, p. 48)

Así, un proyecto ilusorio confronta con un proyecto reflexivo, siendo la reflexividad una condición necesaria y complementaria para la formación del humorismo según Pirandello (1994) y, además, un recurso central –como ya dijimos– del sainete tragicómico definido por Pellettieri (2008). La puja entre una posición y la otra encuentra su síntesis grotesca: la chicha no se derrama, se bebe. De este modo, las secuencias dramáticas 9, 10 y 11 representan la borrachera familiar y

¹⁴ El dramaturgo aclara que el regionalismo «unca» alude a «lombriz», por lo tanto, la frase tiene evidentes connotaciones sexuales.



el jolgorio instalado en toda la villa, puesto que, sin más, ha iniciado un inédito carnaval. Entonces, en su calidad de presidente del centro vecinal, Paulo dictamina la creación de una cooperativa para administrar «el barrio más rico de Jujuy» (Accame, 2007, p. 50) y, a su vez, decide contratar a Sosita y al caballo Pérez, los jugadores de fútbol estrellas de su rival, para que integren el equipo de El Chingo. Incluso, este desarrollo plantea un corte diegético en la cronicidad y unidad dramática planteadas desde el inicio, efectuado mediante una secuencia paródico-onírica, dado que observamos a Paulo disfrazado como un petrolero estadounidense y a Marga como una secretaria empresarial, al ritmo de la música de la serie *Dallas*, según propone el autor en sus didascalias. Estos ensueños, alimentados por la embriaguez, muestran otro semblante filiatorio y reconocido en la tradición cómica: las venganzas imaginarias de los humildes. Este gesto de insolencia es amplificado por la confianza en la riqueza venidera, hasta el punto de incumplir con el cierre obligatorio del carnaval: enterrar al diablo, esto es, devolver el Supay¹⁵ a la tierra.

El desenlace o el «fracaso» (Viñas, 1997, p. 17) como última instancia de la estructura ficcional se concreta en el *quid pro quo* de la secuencia número 12, cuando los «ingenieros» (Accame, 2007, p. 54) determinan que la cosa hedionda, negra y sucia que brota en El Chingo es, única y exclusivamente, una cosa hedionda, negra y sucia. El anhelado petróleo solo es una vieja pérdida de aceites quemados y usados que se filtran desde la estación de ferrocarril. Generado por un clásico equívoco cómico, este derrumbe del proyecto ilusorio es interpretado por los orilleros «chingados» en clave popular, pues sienten que el Supay les ha cobrado el gesto de insolencia antedicho, al licuar su esperanza de ser «centro» y al reintegrarlos a su «desierto», ahora más empobrecido que nunca y, además, repuesto como una localización inmutable y esencializante de su otredad. Efectivamente, en esta instancia del análisis es necesario visitar el término *chingo*, dado que entre las múltiples acepciones propuestas para este significante (Real Academia Española, s.f. a, definición 1) sobresale, por un lado, el adjetivo *diminuto* (o extremadamente

¹⁵ En la mitología inca, el Supay remite a una figura espiritual con diversas funciones y connotaciones. Actualmente, en el NOA, esta entidad es relacionada con el diablo cristiano, por efecto de determinados procesos sincréticos.



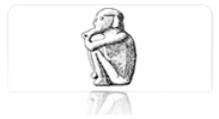
pequeño) y, por otro, el malsonante *chingar* como una acción de golpear o de recibir una paliza. Además, en su cualidad de verbo infinitivo (Real Academia Española, s.f. b, definiciones 1 y 9), también es utilizado como una burlona *práctica de coito* y, fundamentalmente, en nuestra región, como *fracaso* o *error frustrante*. Por consiguiente, desde una lectura geocrítica, El Chingo puede ser leído —por la interacción entre su etimología y su translocación dramática— como la territorialidad de las «pequeñeces» o de los «errores frustrantes».

Este fracaso o «chingueo» posee otro plano. Tal como señala Pellettieri (2008) en relación con el sainete tragicómico, las intensificaciones de lo patético y las tensiones entre el rostro y la máscara son componentes caracterológicos que, en esta segunda fase,¹⁶ anteceden a las reglas poéticas del grotesco canónico. Sin embargo, es oportuno recordar que estas tensiones no se basan en procedimientos efectivos como puede ser la «caída de la máscara», un artilugio claramente observable en el grotesco discepoliano posterior. Son pertinentes estas aclaraciones dado que, en el caso de *Chingoil compañía*, hallamos un intento de Accame por no abandonar a sus personajes en un fracaso absoluto. Al desenlace nefasto comentado, el autor le inyecta una cuota de justicia poética: Marga está embarazada y este nuevo «comienzo» podría generar un cambio en el núcleo familiar. O sea, se puede afirmar que este recurso se asemeja más a la armonización del «sainete como pura fiesta» que a los cierres estructurales de la vertiente tragicómica.

Con base en esta organización ficcional y procedimental es viable reconocer las operaciones de dislocación, translocación y relocalización poéticas aplicadas a un lugar-cosa específico de la «desertización social» nortea.

Para avanzar en este propósito, utilizamos como apoyo argumental las diversas variables demográficas y económicas enunciadas en el estudio sociológico de Bergesio, García Vargas y Golovanevsky (2008), las que demuestran —entre otros aspectos— los factores objetivos de la desertización social en San Salvador de Jujuy. De estos aportes, nos interesa ahondar en las dinámicas «espaciales» asignadas a los «lugares» de la capital jujeña, pues expresan determinadas representaciones de alteridad histórica que fundamentan nuestra lectura sobre *Chingoil compañía*.

¹⁶ En la teoría de Osvaldo Pellettieri (2008), esta forma poética registra tres fases: 1) sainete criollo como pura fiesta; 2) sainete criollo tragicómico; 3) grotesco criollo.



Las autoras de la citada investigación corroboran una directa relación entre los procesos de espacialización por diferencia de clase social y los prescriptos códigos de urbanidad en la ciudad de S. S. de Jujuy. Afirman que, desde la década de 1940, pueden observarse dos operaciones: por un lado, se distancia lo rural de los parámetros de «civilidad», instancia en la que se «espacializa la etnicidad», al designar el norte puneño para los indios y la urbe para los criollos (Bergesio, García Vargas y Golovanevsky, 2008, p. 6). Por otro lado, una vez «separada» la ciudad, se mapean las diferenciaciones y jerarquizaciones comunitarias entre la zona centro, demarcada los ríos Grande y *Xibi Xibi*, y las paulatinas periferias instituyentes. En función de estos antecedentes, Bergesio, García Vargas y Golovanevsky (2008) plantean una dinámica espacial de «segregación», objetivada en tres ejes: 1) el centro-isla (delimitado por los márgenes de los ríos indicados); 2) la estratificación norte/sur, siendo el norte la zona acomodada de la ciudad y el sur un área con decreciente estandarización de clase; 3) una división «convexa y cóncava», dado que:

(...) las poblaciones socialmente desfavorecidas se instalan en viviendas precarias en los contornos de los lechos de los ríos, en los límites de las zonas inundables, a un nivel inferior del centro de la ciudad, mientras que las residencias de la burguesía ocupan las alturas del oeste y las laderas de las colinas al norte... (p. 9)

En esta cartografía de espacios-otros se ubica el barrio El Chingo, es decir, el «lugar practicado» (De Certeau, 2000, p. 129) por la dramaturgia de Accame, pues se dislocan los puntos cardinales de esta urbanidad norteña y sus correlativos mundos ordinales, plasmados, como acabamos de indicar, en determinados códigos de clase social, estratificación simbólica y etnicidad. Por su tradición citadina, El Chingo es una periferia dentro del centro, dado que es una de las primeras áreas marginales de la ciudad alojadas a la orilla del río. Esta localización distingue a El Chingo de la zona llamada Alto Comedero, actualmente el área-modelo de la desertización social capitalina. Sin embargo, en la etapa en que esta estigmatizada urbanidad comienza su acelerado y desbordante crecimiento demográfico,¹⁷ Accame formula la

¹⁷ Según Bergesio, García Vargas y Golovanevsky (2008), el barrio Alto Comedero inicia su aguda suburbanidad y desarrollo a partir de 1986.



«translocación» poético-teatral de una singular experiencia histórica y su consecuente imaginaria geográfica: la falsa ilusión experimentada en el año 1958, cuando supuestamente en El Chingo se descubre petróleo en sus tierras. En este caso, la operación de translocación profundiza o exacerba el régimen de ilusión planteado por este suceso histórico, al proponer un mundo ficcional paralelo al mundo empírico, mediante el cual los «orilleros» ensayan «escapes-hacia-un-mundo-otro» (Kadir, 2002, p. 54) o experiencias propensas a desenlaces alternativos.

En efecto, el núcleo argumental de la dramaturgia escrita por Accame en el año 1990 remite al citado hecho histórico de finales de la década de 1950, un suceso que, además, posee en el campo literario otra potente reanimación hermenéutica: el cuento *Petróleo* de Héctor Tizón, publicado en 1960. Las producciones escriturales de Accame y Tizón se organizan ficcionalmente a través de distintas estructuras diegéticas y estilísticas. Sin embargo, comparten sus fundamentos de valor, esto es, ofrecer a la utopía una frustrante geometría, en este caso, la circularidad, pues el quimérico azar que ofrece nuevas oportunidades o que dobliga a los tabiques de la periferia siempre retorna al punto de partida. En el mencionado texto narrativo, la translocación poética comienza con un alarido esperanzador que cruza todo el caserío e irrumpe en la cotidianidad de los «orilleros»:

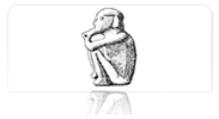
Un alargado grito, un llamado; algo que se escuchó con toda claridad desde el viaducto hasta el vaciadero municipal de basuras, y aún más allá, interrumpió la sosegada siesta de los ranchos (...) ¡Petróleo! –exclamó–. ¡Es petróleo!

Sinceramente creo que aunque había escuchado alguna vez esa palabra, no conocía exactamente su significado. (Tizón, 2013, p. 53)

La elevación hacia los ensueños —para poder, luego, trazar las ineludibles caídas— también es bosquejada por Tizón:

Vamos a ser ricos. Tendremos casas de dos pisos (...) comprar remedios para no andar muriéndonos por ahí como unos podridos. Seremos ricos. ¿Comprenden lo que es ser ricos?

-Rico es el que jode al pobre –dijo entonces alguien.



-No sólo eso –contestó Nicolás sin prestar mucha atención–, vamos a envasar el petróleo y entonces nos mandarían el dinero y podremos tener todo eso y tal vez un pedazo de tierra, ahora sí. (2013, p. 56)

Por ende, el cuento y la obra teatral coinciden en la trayectoria de las aspiraciones, los proyectos y fracasos de los «orilleros». En el caso de Accame, la opción por los códigos poéticos del sainete y el grotesco criollos —según las comentadas diferencias y reappropriaciones procedimentales— le permite inscribir su texto en una singular genealogía de espacios de otredad. Nos referimos a aquel linaje que va desde el patio del conventillo hasta la pieza/gruta de los inmigrantes desclasados o, en esta translocación norteña, situado en el interior de una casilla de El Chingo, en cuya precariedad se aloja el insolente afán de «mover el centro».

Finalmente, los hipotéticos procesos de relocación estética que un lector/espectador podría ejercitar mediante la zona de experiencia geocrítica que *Chingoil compañía* propone asumen, por ejemplo, la tensión entre los imaginarios de periferización instituyentes en la espacialidad urbana de San Salvador de Jujuy y los contra-imaginarios de un *locus* con voluntad de otredad, permeables a los proyectos identitarios de aquellos «orilleros» condenados a no cruzar los contornos inferiores del río Grande u otras fronterizaciones.

Referencias bibliográficas

- Accame, J. (2007). *Teatro. Chingoil compañía, Venecia, Segovia o de la poesía, Hermanos*. Losada.
- Bergesio, L., García Vargas, A. y Golovanevsky, L. (2008). *Continuidades, desplazamientos y rupturas en los procesos de estructuración/desestructuración espacial en San Salvador de Jujuy*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://www.aacademica.org/000-096/518>
- Collot, M. (2015). En busca de una geografía literaria. En M. García, M. J. Punte y M. L. Puppo (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 59-75). Miño y Dávila.
- Conconi, A. y Ham, A. (2007). *Pobreza multidimensional relativa: una aplicación a la Argentina* [Documento de trabajo n° 7] CEDLAS, Centro de Estudios Distributivos, Sociales y Laborales. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/3616>



- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Discépolo, A. (2009). Stéfano. En A. Discépolo y R. Cossa, *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa* (pp. 83-125). Colihue.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- Ferullo, H. (2017). El Noroeste Argentino (NOA): notas desde la perspectiva de la economía política del desarrollo. En M. Ruffino (Ed.), *El norte grande argentino. Cultura y región* (pp. 281-308). Ediciones Ciccus.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Paso de Gato.
- Garrido, M. (Comp.) (2015). *La dramaturgia de Neuquén sin fronteras. Homenaje a Alejandro Finzi*. Universidad Nacional del Comahue.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI.
- Haesbaert, R. (2010). Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas. *Revista Antares. Letras e Humanidades*, 3, 1-23. <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/416/361>
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita de la identidad? En S. Hall y P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Kadir, D. (2002). Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada. En J. E. Martínez Fernández, M. L. Cuesta Torre, M. J. Álvarez Maurín, C. Garrigós González y J. R. Rodríguez de Lera (Eds.), *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales* (pp. 43-57). Universidad de León.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I. Fundamentos*.
- Medwid, B. (2008). Mitos y realidades de la pobreza y el Mercosur. El caso de la industria azucarera en Tucumán. En A. Cimadamore (Comp.), *La economía política de la pobreza* (pp. 495-535). CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/clacso/crop/cimada/Medwid.pdf>
- Mellado, L. (Comp.) (2019). *La Patagonia habitada. Experiencias, identidades y memorias en los imaginarios artísticos del sur argentino*. Universidad Nacional de Río Negro.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Pirandello, L. (1994). *El humorismo*. Leviatán.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Poética de la ficción*. Síntesis.
- Real Academia Española. (s.f. a). Chingo. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 22 de mayo de 2022, de <https://dle.rae.es/chingo>



- Real Academia Española. (s.f. b). Chingar. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 22 de mayo de 2022, de <https://dle.rae.es/chingar>
- Segato, R. (2002). Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Runa: archivo para la ciencia del hombre*, 23, 239-275. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2253>
- Tizón, H. (2013). *Cuentos completos*. Alfaguara.
- Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Dunken.
- Tossi, M. (2019). Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 20, 45-65. <https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.03>
- Tossi, M. (Comp.) (2022). *Antología de teatro argentino en la posdictadura. Nodos interregionales (1983-1992)*. Inteatro. <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/2273/tossiWEBok.pdf>
- Viñas, D. (1997). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Corregidor.

