

## **El teatro de renovación en Buenos Aires ('83- '99) y su quiebre del discurso hegemónico**

**Silvina Alejandra Díaz<sup>1</sup>**

### **Resumen**

En sus estudios sobre la posmodernidad en América Latina, Néstor García Canclini (1992) alude a las modificaciones en la representación simbólica de los pueblos debido a la ausencia de grandes relatos e ideologías totalizadoras y de la fractura de los binomios propios de la modernidad: cuerpo- mente, materia espíritu, cultura alta - cultura baja.

Con el retorno de la democracia en nuestro país y, luego, en el contexto del neoliberalismo de los años 90, se conforma y se consolida, desde los márgenes de los espacios legitimados del teatro oficial y comercial, una corriente teatral innovadora que produce la apertura y multiplicación del canon realista. Cada obra genera su propia normativa y, por lo mismo, es portadora también de su peculiar sistema de valoración, de su código de legibilidad y de intertextualidad con la realidad social.

Nos proponemos analizar el modo en que dos exponentes paradigmáticos de esta tendencia teatral cuestionan y subvierten la lógica del discurso teatral tradicional -y, por lo tanto, de los valores culturales hegemónicos- que aparecen evidenciados en su condición de construcciones históricas e ideológicas.

---

<sup>1</sup> CONICET/ Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

## El teatro de renovación en Buenos Aires ('83- '99) y su quiebre del discurso hegemónico

Las nociones de *marginalidad*, de lo *alternativo* y *periférico* aparecen habitualmente como conceptos opuestos a lo *canónico*, que se asocia con lo central y tradicional, con lo clásico y dogmático. Partimos, para este trabajo, de la idea de que las poéticas dramáticas y escénicas del teatro de ruptura y renovación surgido con el advenimiento de la democracia, cuyo modelo perduró con variantes durante la década del 90, pueden analizarse en función de los intentos de ruptura, desvíos, cuestionamientos y retornos al canon teatral realista. Teniendo en cuenta además que las tendencias emergentes en esos años forman parte del denominado “teatro de re- localización” que, asumiendo su condición de interlocutor en un espacio mayor de lucha -el de los cambios de paradigmas- busca debatir acerca de nuestra identidad y recuperar nuestra memoria histórica (Dubatti, 2002: 128-129). En este sentido, la elaboración de un discurso poético y crítico con rasgos fuertemente localistas, que se alza contra la pretensión de igualación y asimilación a los modelos culturales centrales aparece sin duda como otra estrategia fundamental de estos modelos teatrales.

Es necesario destacar dos hechos que se producen simultáneamente en el teatro de la postdictadura. Por un lado la presencia, todavía vigente, de una poética canónica realista, que se encuentra en el centro del campo teatral, legitimada por la crítica y las instituciones y que cuenta con un notable apoyo del público. Como tendencia *antiposmodernista* el realismo ostenta un carácter didáctico- testimonial basado en la racionalidad de los hechos históricos y una tesis realista. Por otro lado, dentro del teatro alternativo o periférico, se produce un fenómeno de apertura y multiplicación del canon a partir del surgimiento de una gran variedad de estilos teatrales, que conllevan diferentes concepciones estéticas e ideológicas. El denominado “teatro de intertexto posmoderno” (Pellettieri, 1998: 152) fue un movimiento heterogéneo compuesto por actores, directores y dramaturgos con poéticas y fundamentos ideológicos diversos: Los Volatineros -grupo precursor de este movimiento, dirigido por Francisco Javier- los Peinados Yoli, El Clú del Claun, Las Gambas al Ajillo, Los Melli, Los Macocos, Alejandro Urdapilleta, Daniel Veronese, Ricardo Bartís, Vivi Tellas, La Banda de la Risa, Los Kelonios, el Periférico de Objetos, Las Bay Biscuits, La Organización Negra, el Grupo de Teatro al Aire Libre de Catalinas Sur, el Grupo de Teatro Libre, La Pista 4, Enrique Dacal, Carlos Belloso, María José Gabin, Batato Barea, Humberto Tortonese, Claudio Gallardou, Pompeyo Audivert, Hernán Gené, Javier Margulis, Guillermo Angelelli, Omar Viola, Julian Howard, Graciela Mescalina. Estos teatristas permanecían al margen de los espacios legitimados del teatro oficial y comercial y montaban sus espectáculos en espacios al aire libre o en salas marginales, no específicamente teatrales<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Tal como expresa Noé Jitrik (1998: 22) “por marginal puede entenderse, en principio, una manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas; eso puede ocurrir por un rechazo decidido y consciente de lo canónico vigente en un momento determinado [...], por desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística”. En el caso que nos ocupa, la elección de identificarse como teatro periférico señala la voluntad de los teatristas de diferenciarse del teatro oficial y convencional, no sólo en lo que respecta a la concepción ideológica y estética que profesan sino también en lo vinculado al modo de producción y a las modalidades de exhibición.

A pesar de la no unidad de discurso, los diversos artistas y grupos compartían ciertas modalidades de trabajo, intereses artísticos e ideológicos, entre ellos, la constitución de poéticas contestatarias a la cultura hegemónica y la revalorización del cuerpo del actor y de la actuación, no supeditada al texto.

En sus estudios sobre la posmodernidad en América Latina, Néstor García Canclini (1995) se refiere a las modificaciones en la representación simbólica de los pueblos debido a la ausencia de grandes relatos e ideologías totalizadoras y a la fractura de los binomios propios de la modernidad: cuerpo- mente, materia- espíritu, cultura alta- cultura baja. La hibridación de la cultura estaría relacionada, según él, con la oscilación permanente entre la visualidad nacional y las formas desterritorializadas y transculturales del arte.

Como afirmamos, las nuevas tendencias establecen una relación compleja y dinámica con el realismo canónico: desde la parodización y el cuestionamiento crítico de sus valores y categorías hasta la recuperación de algunas de sus formulaciones. Si el canon ha funcionado siempre como un ordenador, como un saber legitimado y un modelo altamente productivo, a partir del teatro innovador de los 80 y 90 puede decirse que, “en lo marginal, la tradición es más bien una estructura de comportamiento que reaparece bajo ciertas condiciones” (Jitrik, 1998: 27).

Por otro lado, y si bien las poéticas alternativas rechazan toda preceptiva y todo dogma que regule el proceso creativo a priori, no se trata de una negación absoluta de las normas sino de una inversión en el proceso: las reglas se deducen del producto artístico. Puesto que toda estructura estética implica una visión de mundo, una ideología, se busca construir el objeto y, a posteriori, observar el sentido que se desprende de su propio régimen de referencia. Como señala Jacques Rancière (2017: 57) a propósito de esto, “el problema no concierne a la validez moral o política del mensaje, sino al dispositivo mismo de representación” por cuanto “la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamientos o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacio y de tiempos singulares [...]”

En este sentido la concepción de *obra abierta* -característica de estos modelos – alude a la posibilidad de “promover en el intérprete actos de libertad consciente” (Eco, 1985: 66). Sus textos dramáticos y sus puestas en escena producen su propia normativa sin adherir a conceptos de escuela o movimiento y, por lo mismo, son portadores también de su peculiar sistema de valoración y formas de regulación, de su código de legibilidad y de intertextualidad con la realidad social. Ahora bien, las prácticas teatrales que cuestionan los modelos culturales hegemónicos conforman también un canon, basado en una serie de pautas ideológicas y fundamentos de valor que, lejos de ser un punto estático, se caracteriza por ser heteróclito y abierto y por admitir constantes reformulaciones. Tanto los conceptos de *centralidad* y *regularidad* como el de *marginalidad* operan entonces de un modo complejo, en diversos planos y en variadas direcciones.

Los desvíos del modelo hegemónico se producen, no solamente a partir de los rasgos de intertexto posmoderno que caracterizan a estas poéticas sino también por las fuertes marcas de subjetividad que aparecen en las diversas escrituras autorales, tanto en lo que se refiere a los textos dramáticos como a las puestas en escena. Es posible, sin embargo, hallar algunos rasgos comunes dentro de esta diversidad. Uno de ellos es la utilización de una “intertextualidad posmoderna” (Vattimo, 1991), consistente en un tipo de cita amplia a modelos estéticos, géneros o corpus de textos, teorías filosóficas o discursos sociales que aparecen incorporados y diseminados, sin marcas que las evidencien como

intertextos. Se trata generalmente de discursos intertextuales que se convierten en parte constitutiva y estructural del texto, que no operan activamente en él ni funcionan como núcleos temáticos o motivos conscientes de reflexión sino más bien como formulaciones estéticas.

Otra característica común a las poéticas teatrales alternativas es, como decíamos, la centralidad del actor y su corporalidad, tanto en el proceso creativo como en la producción de sentidos. El cuerpo del actor, en tanto creador del espacio escénico, pone en crisis las tradicionales categorías espacio- temporales. Las nuevas tendencias proponen, además, un espacio de experimentación, considerado como una dimensión compositiva, que se reinventa, se transforma y se re- organiza en cada proyecto creativo, rediseñando permanentemente las normas escénicas y reformulando el papel del espectador. Lejos de constituir el marco de la representación o el soporte de la acción, el espacio genera la puesta en escena y, en algunos casos, llega a determinar la poética del espectáculo. La apertura y la polisemia del signo espacial favorecen la multiplicidad de miradas y la diversidad de puntos de vista, cuestionando la idea de percepción única, centralizada y totalizadora.

### **La necesidad de la memoria: El Periférico de Objetos**

El *Periférico de Objetos*, de Daniel Veronese, grupo paradigmático del teatro en la posmodernidad, se ubica en un lugar de tensión entre lo moderno y lo posmoderno, con elementos que responden a ambas tendencias.

Como otros grupos del teatro de los '80 y '90 en Buenos Aires es, en cierto sentido, heredero de la vanguardia histórica y de sus búsquedas experimentales. Baste señalar que *Ubu Rey* -puesta representativa de la vanguardia teatral, que Alfred Jarry estrenara en 1898- fue el primer espectáculo presentado por el grupo, en 1990, condensador de una serie de rasgos que se convertirán en constantes de su poética teatral. Pero la apropiación y resignificación de los modelos vanguardistas tiene que ver también con procedimientos compositivos que aparecen reformulados a partir de su inserción en otras condiciones culturales y del cambio de sus valores ideológicos, tales como la fragmentación, el montaje, el collage, el azar controlado, el oxímoron, la teatralidad de lo parateatral, el trabajo en la frontera entre personas y objetos, el simulacro, el pastiche y la negación de la coherencia psicológica del personaje. Rechazando la idea de teatro como escritura claramente decodificable, el Periférico pone en escena un conjunto de signos opacos y ambiguos que buscan impactar en la conciencia del espectador, recuperando de este modo el concepto artaudiano de un "lenguaje jeroglífico", que sumerge al espectador en un estado de shock y de desconcierto.

El procedimiento constructivo principal de las puestas del grupo es el trabajo con los objetos, recurso proveniente del simbolismo y de los *ready- mades* dadaístas. La autonomía de los objetos, que aparecen fuera de su contexto habitual, apunta a desautomatizar la percepción del espectador. La ruptura con el personaje tradicional supone la emergencia de un nuevo tipo de personaje: demultiplicado, desantropomorfizado, mutante, abierto en fragmentos. El actor debe "desrealizarse", convertirse en títere o en objeto, al tiempo que se produce el proceso inverso: el muñeco se humaniza y adquiere la entidad de un personaje. Los hombres, al igual que los muñecos, son juguetes del destino, de un mundo cruel y agobiante que no ofrece posibilidad alguna de escapatoria. Veronese

recurre también a la yuxtaposición -procedimiento ligado a la poética surrealista<sup>3</sup>- que, al colocar un elemento al lado del otro, establece un vínculo ambiguo que anula la relación de causalidad y acentúa la idea de obra inorgánica. Estos aspectos se vinculan productivamente con ciertas categorías estéticas posmodernas definidas por Frederic Jameson (1991) como la “diferencia radical”, en tanto exaltación de la disyunción entre los diferentes elementos de la puesta, y la “escisión esquizofrénica” o “écriture”, entendida como el aislamiento de los significantes en fragmentos autónomos.

Durante la década del 90 Veronese presenta una serie de obras que lo afianzan en el circuito teatral alternativo: *Señoritas porteñas*, *Luz de mañana en un traje marrón*, *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (las tres de 1993), *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna y equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, de 1994, *Unos viajeros se mueren* y *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, ambas de 1995 y *El líquido táctil*, de 1997, además de las obras que presenta junto a su grupo, El Periférico de Objetos: *Variaciones sobre Beckett* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994), *Circoneuro* (1996), *Zoedipus* (1998). Pero es sin duda *Máquina Hamlet*<sup>4</sup> (1995), de Heiner Müller, la pieza que lo consagra como un referente fundamental del teatro no oficial y que expone de manera contundente su concepción poética e ideológica, plasmada en la creación de un teatro de los sentidos y, a la vez, un “teatro inhumano”, como él mismo lo define en sus “Automandamientos”.

Cada una de sus puestas conforma un código particular de lectura que propicia el quiebre del principio de realidad. Sin embargo, a pesar de su hermetismo y su característica “autotextualidad” (Pavis, 1994: 30)<sup>5</sup>, configuran un discurso profundamente crítico hacia el contexto inmediato al abordar la semántica de la desintegración de la sociedad.

En evidente simbiosis con el universo poético de Müller, la versión de El Periférico de *Máquina Hamlet* constituye un teatro cruel, en el que los muñecos -fracturados, desmontados- y los sujetos -automatizados, desencantados y escindidos- intercambian sus roles y sus identidades. Los actores alternan la interpretación de un personaje con el rol de manipuladores de las marionetas. La voz *en off*, fría y deshumanizada, conforma un discurso en el que se unifican las didascalias con los parlamentos de los personajes y las alusiones de los actores al juego teatral: “Yo no soy Hamlet”- expresa el *Actor Hamlet*- “Ya no represento ningún papel. Mis palabras ya no me dicen nada. Yo no juego más.”

A partir de un lenguaje poético que rechaza la posibilidad de una palabra clara y transparente se expone la disociación, la tensión y la confrontación entre texto y acciones, entre sonidos e imágenes, lo que desordena aún más el relato de Müller, fragmentado y atravesado por una multiplicidad de voces. De lo que se trata es de no saldar el sentido, sino de ampliarlo, de poner en tensión el texto para generar nuevas significaciones.

---

<sup>3</sup> Siguiendo la célebre definición de André Breton, el surrealismo consiste en: “El dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética y moral”.

<sup>4</sup> *Máquina Hamlet* se estrena en Buenos Aires en agosto de 1995. Autor: Heiner Müller/ Traducción y adaptación: Gabriela Massuh y Dieter Welke/Actores- Manipuladores: Román Lamas, Alejandro Tantanián, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi/ Puesta en escena y dirección: Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado/ Sala: Callejón de los Deseos.

<sup>5</sup> La puesta autotextual es aquella que concentra en los mecanismos textuales y la construcción de la fábula en su lógica interna, sin hacer referencia a un extra- texto. Estas puestas inventan y aíslan un universo escénico coherente, cerrado sobre sí mismo en un sistema estético autónomo. (Pavis, 1994: 30).

La creación, desde todos los sistemas significantes de la puesta en escena, de un clima opresivo y siniestro que estéticamente remite al universo kafkiano y que, por otro lado, no puede dejar de asociarse con los horrores padecidos durante la dictadura militar argentina, es una constante en la poética de Veronese. En este sentido, la exhibición descarnada de lo siniestro, lo “obsceno” y lo reprimido genera un clima tenebroso, con una carga de violencia latente pero omnipresente que expone la problemática de la incomunicación, la crisis de los vínculos y los valores tradicionales y propone una reflexión sobre la importancia de mantener vigente, en nuestro país, la memoria de un pasado nefasto. En sus “Automandamientos” el autor explicita, a propósito de esto, su deseo de incomodar, de romper con las expectativas del espectador a partir del descentramiento de la mirada, de la inestabilidad, de la conciliación de “lo sublime” y “lo horroroso”. Propone, en este sentido, un teatro que ponga en duda los principios indubitables del arte” (2000: 311).

Del mismo modo, la creación de zonas oscuras, metafóricas y simbólicas que multiplican las posibilidades de significación y se ofrecen a la libre interpretación del espectador dan cuenta de una historia que, lejos de ofrecer una conclusión, podría repetirse constantemente en tanto metáfora de la violencia, la crueldad, la aniquilación del hombre por el hombre. En este sentido, según la concepción de Veronese, el universo escénico constituye una realidad alternativa, que no duplica ni imita la vida cotidiana. El teatro, por lo tanto, no puede asumir una función de esclarecimiento sino más bien contribuir a fortalecer la conciencia del conflicto, de las contradicciones y las confrontaciones, en vistas a esbozar la posibilidad de otro estado del mundo.

Las puestas de El Periférico buscan centrar el espectáculo en el trabajo sensorial, provocando al espectador, asediándolo con imágenes y sonidos estridentes, sometiéndolo a una permanente desterritorialización y reterritorialización, que funciona como metáfora de nuestra vida en sociedad, para dejarlo en un estado de perplejidad o para incitarlo a una determinada reacción emocional. El rol del espectador es entonces sumamente activo, desde el momento en que el procedimiento de la fragmentación -habitual en este tipo de teatro- lo obligan a reorganizar y rearmar la trama y decodificar la multiplicidad de signos e intertextos.

## **La desarticulación del lenguaje: José Fabio Sancineto y Emeterio Cerro**

Remitiéndonos al pensamiento de Rancière digamos que arte y política se definen como formas de disenso, como “operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” [...] “hay por lo tanto una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible” producen una ruptura con antiguas configuraciones de lo posible. (Rancière, 2017: 65).

José Fabio Sancineto propone una estética rabelesiana, en tanto visión desmesurada, caricaturizada. El grotesco, como ampliación y mostración de lo deforme, constituye siempre una mirada crítica sobre la realidad, que cuestiona el pensamiento dogmático y produce una inversión de valores. Del mismo modo, la reapropiación de técnicas típicas del actor popular -la maquieta, la mueca, el retruécano, el latiguillo, la declamación paródica, los chistes, la dislocación de lo verbal (Pellettieri)- contribuye a enfatizar el discurso crítico- paródico. Sus espectáculos de la década del 80 y del 90 están centrados en el cuerpo del actor, en sus gestos y movimientos, en su voz, en su capacidad expresiva y comunicativa y en la inmediatez de su contacto con el espectador. Este privilegio del

cuerpo como principal significante y condensador de sentidos se corresponde con un particular uso del lenguaje: la circularidad del discurso, el diálogo entrecortado, la repetición y deformación de las palabras, la experimentación con su materialidad sonora, la ruptura de la lógica discursiva y la trivialización del lenguaje, estrategias que aluden a la soledad de individuo y a su imposibilidad de establecer una verdadera comunicación con el otro. En este sentido, que el objetivo principal de su teatro sea el divertimento no significa ciertamente que permanezca ajeno a la realidad. Por el contrario, su discurso crítico al contexto socio político se inscribe en su poética a través de la parodia, la emergencia de lo siniestro, la comicidad, la sátira, la ridiculización, el chiste.

Por su parte, Emeterio Cerro esboza otro modo de cuestionamiento de la capacidad significativa y comunicativa del lenguaje. *Régisseur* de ópera, psicoanalista, poeta, dramaturgo, actor y director, formado en Buenos Aires y en París, Cerro configuró una de las poéticas más radicales en cuanto a los intertextos vanguardistas y a su carácter experimental. La ruptura que supuso su peculiar uso del lenguaje en los años 80, tanto en sus poesías y narraciones como con sus obras teatrales, dejó una huella imborrable en nuestra cultura.

Sus piezas más reconocidas -*La Juanetarga* (1983), *El Cuiscuis* (1984), *La Magdalena de Ojón* (1985), *El Bochicho* (1985), *La Barragana* (1985), *La Pipila* (1986) *La Marencоче* (1986), *Doña Ñoca* (1987), *El Bollo* (1988) y *La Papelona* (1988)- presentan evidentes deslizamientos semánticos, comenzando por la ambigüedad de los títulos. En ellas se expone una mezcla de idiomas, en un ida y vuelta sonoro sumamente rítmico (español y francés en *El Bochicho*; español, francés, italiano y latín en *El Cuiscuis*). Los recursos formales fundamentales en todos los casos son la parodia a los géneros y registros tradicionales, la decontextualización de la palabra y su vaciamiento de sentido.

El lugar central que Cerro confiere a la palabra contrasta con la mayoría de las puestas del *underground* -movimiento con el cual se vincula-, que generalmente otorgaban al lenguaje un valor completamente subsidiario con respecto a la expresión corporal y gestual. La palabra aparece, en su poética, des-semantizada, transgredida en su función convencional de dar cuenta del mundo exterior de un modo verosímil y de establecer lazos de continuidad entre el mundo y el ser. En este sentido, Cerro desarticula la capacidad comunicativa del lenguaje y altera su función sintáctica<sup>6</sup>. Como consecuencia de ello, el discurso aparece valorado en su dimensión expresiva y sonora, en su ritmo retórico, hasta adquirir un carácter casi objetual, en un estallido del sentido que conduce a una verdadera polisemia. La ambigüedad de los títulos, los neologismos e ilogismos constituyen una suerte de ideolecto que no comunica de manera convencional sino que propone al espectador múltiples posibilidades de decodificación. Acumulando lenguas, situaciones, personajes, signos visuales y sonoros, construye un discurso carnavalizado y barroco que parodia las obras fundantes del teatro y de la literatura argentina, los géneros consagrados por la tradición académica e, inclusive, los símbolos sacralizados por el imaginario popular.

---

<sup>6</sup> Es interesante considerar, en este punto, el modo en que el propio Emeterio Cerro definía su escritura y la relación que percibía con la tradición: "Lo mío es el teatro de texto. Muchos me compararon mal con el teatro del Di Tella o me acusaron de utilizar una suerte de dadaísmo. Mi estilo es barroco, paródico, no tiene ningún mensaje. Es una búsqueda por poner a prueba las reglas de la retórica y hacer participar al espectador de ese barroquismo, del humor, del grotesco. Si tengo que buscar un antecedente a esta forma de teatro tendría que remitirme a algunas de las obras de Enrique Santos Discépolo. Aunque también puede haber algo del Fausto criollo de Estanislao del Campo." (Revista *Maldodor. La otra liter/ hartura*. N°4/10. 2° época. Junín 1997: 21).

(Trastoy, 1991: 96). *El Bochicho*, escrita y dirigida por Cerro, aparece como una acabada muestra de su poética, en tanto condensa sus marcas autorales más destacadas. La pieza, interpretada por Lidia Catalano, se estrenó en la sala Varsovia, en Buenos Aires, y obtuvo el Premio Molière en 1985.

El quiebre del verosímil realista se produce también a partir de la irrupción del absurdo y el sinsentido. La mezcla y superposición de expresiones idiomáticas diversas, la asociación de elementos contrastantes e incoherentes va desplazando los límites del lenguaje, ampliando sus posibilidades expresivas. Sus personajes aparecen apenas esbozados, escindidos en una proliferación de palabras, en el exceso de un lenguaje vaciado de significado y, por momentos, brutalmente llano. Desde el primer parlamento el espectador es convocado a aceptar la suspensión del sentido, y a encontrar, en la sonoridad de las palabras, nuevos significados. Las acciones, fragmentadas, se repiten mecánicamente, la gestualidad y los comportamientos rehúyen del mimetismo de lo cotidiano y se muestran deformados y exagerados. Si bien por momentos se cita la gestualidad del mimo, ésta aparece también deshilachada, quebrada. El cuerpo de la actriz, desantropomorfizado, termina asemejándose al del títere y el muñeco.

La recuperación de procedimientos del teatro del absurdo alcanza también a su fundamento filosófico: el sinsentido de la vida, que se expresa de un modo privilegiado a través del sinsentido del lenguaje. Las estrategias compositivas de este tipo de obras “se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente o de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones” (2017: 66)

Tanto *El Bochicho* como *La Magdalena* y *La Barragana* poseen una estructura circular con situaciones teatrales apenas desarrolladas. La marca escritural de Cerro puede verse también en la organización musical de cada pieza, en su ritmo y su diseño onomatopéyico. La musicalidad no es, por lo tanto, únicamente una propiedad del lenguaje, sino que define la estructura dramática en su totalidad. El collage como procedimiento compositivo alcanza a todos los elementos del texto dramático y escénico. Como un recurso habitual en su poética, el teatrasta utiliza fragmentos musicales, algunos de ellos referentes reconocibles -en este caso *La Marsellesa*, y *La Traviata* de Verdi en el *El Bochicho*-decontextualizados, parodiados.

En estas piezas se destaca la impronta del teatro de vanguardia: el simbolismo en la exaltación de claves ocultas, en la imprecisión, la ambigüedad y el desprecio por lo objetivo, que aparece como “pura ficción”. Lo que Ernst Bloch define como una “manera de pensar típicamente surrealista”, que privilegia la mirada sobre lo marginal, aparece como un elemento fundamental en la obra de Cerro: el subrayado del detalle que pasa inadvertido para la cultura oficial, la elusión de los centros en favor de los márgenes, en una auténtica redefinición del lenguaje teatral. Del surrealismo toma el procedimiento de la escritura automática, especialmente en los fragmentos poéticos, en la ambientación sugerida, en las imágenes burlescas y barrocas también el procedimiento de la escritura automática, especialmente en los fragmentos poéticos, en la ambientación sugerida, en las imágenes burlescas y barrocas.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Del mismo modo, en la escritura dramática de Cerro pueden encontrarse reminiscencias de la poesía de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, del enorme valor que concedieron a las palabras. Como expresa Aguirre (Citado en Benjamin, 1998: 42) en este sentido: “En ellos se destaca una intención reveladora de un lenguaje

En su artículo *Emeterio Cerro, el carnaval del lenguaje*, Raúl García alude a la escritura de Cerro como “una máquina que hace estallar el lenguaje”, cuya estrategia fundamental es “una circulación por distintos bordes del lenguaje, recorriendo y poniendo al descubierto diferentes capas del mismo [...] de modo tal que la identidad de la lengua se altere, se metamorfosee, hasta que se vuelve una lengua monstruosa”. (1997: 28). Este estallido del lenguaje -que es también el estallido de la lógica dominante en la creación escénica- adquiere un correlato en la actuación expresionista y en un enunciado verbal también discordante, por cuanto la actriz alterna los registros, modula las palabras de manera exagerada, las canta o prolonga sus finales. Con la idea de un “verdadero carnaval del lenguaje”, como García caracteriza a su literatura, el escritor se refiere a la productividad del psicoanálisis de Freud y Lacan en la obra de Cerro, que: “tiene la marca del encuentro con aquel psicoanálisis de la promoción desafortunada del significante, de la fuga del sentido en la inmanencia [...], esa falta de un lugar que delimite el vacío”. (1997: 28).

Ante la presentación de *El Bochicho* un sector de la crítica y el público manifestaron su desconcierto por enfrentarse a experiencias escénicas demasiado novedosas, aún cuando el marco histórico y político admitiera ese corrimiento de límites en concordancia con las experiencias culturales de un nuevo tiempo. Como ejemplo de esta reacción baste citar una nota aparecida en *La Razón*, a propósito del estreno de *El Cuiscuis*: “A la manera de Dario Fo en ciertos pasajes de su *Mistero Buffo*, ni el caballero, ni su hermana ni el del capote hablan durante la obra algo que se parezca, ni remotamente, a un discurso natural [...]. Después de asistir a este espectáculo es dado preguntarse si son lícitos, lógicos, fructíferos estos intentos de sacudirle un poco -o mucho- el polvo al teatro tradicional. El teatro argentino no se ha caracterizado -sacando la época feroz del Di Tella- por apoyarse demasiado en lo totalmente nuevo, si bien algunos alardes revolucionarios en su momento pasaron a formar parte, con el tiempo, de lo que se puede ver en los escenarios.” Sin embargo, de acuerdo con el espíritu de la época, el crítico concluye celebrando la búsqueda de medios de expresión distintos para “inyectar sangre nueva en los odres viejos del teatro”. (Mario Ceretti, *La Razón*, 31-3-85).

Con el tiempo, el hermetismo del lenguaje en la obra de Cerro va cediendo lugar al humor, la parodia y a una referencialidad más clara, elementos que cobran cada vez más peso en las piezas de finales de la década del 80 y en sus relatos de la década del 90.

Todos sus textos, teatrales y no teatrales, pueden resumirse en un gesto irreverente por excelencia: la desacralización paródica de la lengua, pero también de la cultura, de la historia, de la vida y de la muerte, que aparecen como figuras carnavalescas, barrocas en sus excesos. Afirmando la multiplicidad y la apertura de los sentidos del lenguaje, la obra de Emeterio Cerro pone en evidencia que no existe una sola historia, sino tantas como sujetos la narren.

## Consideraciones finales

En los primeros años de la década del 80, a partir de la recuperación de la democracia en nuestro país, las actividades artísticas asumieron un compromiso social y

---

específicamente poético [...]. El acento se desplaza definitivamente de la prosa versificada hacia las palabras en sí como claves de un lenguaje posible, único capaz de develar -o de transmitir- poéticamente una realidad.”

político: el de convertirse en un instrumento de concientización y en un ámbito de debate en el que se reflexionara acerca de los horrores padecidos durante la dictadura más cruenta de nuestra historia, con la intención de comenzar a elaborar el dolor colectivo. Esta politización de la cultura se manifestaba en el rechazo de los discursos totalizadores y totalitarios y de las categorías homogeneizadoras, en la revisión de las normativas tradicionales, de su autoridad y productividad.

Más allá de la diversidad de poéticas, de la proliferación de “cánones alternativos” podemos hablar de una búsqueda común a todas ellas basada en la idea de diferenciarse del teatro oficial, en lo que respecta a la concepción ideológica y estética, ya sea instalando la ruptura en los diferentes niveles del texto dramático y espectacular, apelando a la memoria individual y colectiva o promoviendo cambios en el modo de producción y en la modalidad de exhibición.

En la década el 90, estas poéticas evidencian el mismo movimiento que la sociedad: el eclipsamiento de la política como práctica transformadora e instrumento de debate. En este sentido, como sostiene Trastoy (2017: 65) el neoliberalismo económico conlleva procesos salvajemente desniveladores en el ámbito social, pero homogeneizadores en el campo cultural. Sin embargo, la pérdida de potencia del lenguaje político no significó la ausencia de una voz crítica. Creemos, por el contrario, que a partir de la recuperación de la verdadera complejidad de las problemáticas histórico- sociales desde poéticas no lineales, con importantes zonas de ambigüedad y oscuridad, plagadas de metáforas y símbolos, logró conformarse un lenguaje poético- crítico mucho más rico y potente que la alusión política directa. Ya sea desde el propósito de recuperar la memoria colectiva, desde la desarticulación del lenguaje, o bien desde la reapropiación de los géneros populares tradicionales. Podemos decir, en este sentido, que el teatro porteño asume y encarna el pasaje de la *utopía* como fenómeno típicamente moderno a lo que Gianni Vattimo denomina *heterotopía* (1991: 63-83), concepción que implica la necesidad de redefinir “lo bello” entendido como multiplicidad.

## **Bibliografía**

- Aguirre, Jesús “Prólogo”, 1998 (1980) en Walter Benjamin *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* (Madrid: Taurus)
- Díaz, Silvina y Adriana Libonati 2017 *Teatro en democracia. Innovación y compromiso social. La escena de los ochenta en Buenos Aires* (Buenos Aires: Ricardo Vergara)
- Dubatti, Jorge 2002 *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral* (Buenos Aires: Atuel).
- Eco, Umberto 1985 *Obra abierta* (Barcelona: Ariel).
- García, Raúl, 1997 “Emeterio Cerro, el carnaval del lenguaje”, *Revista Maldodor. La otra Liter/hartura*. Número homenaje. Junín
- García Canclini, Néstor 1995 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo).
- Jameson, Frederic 1991 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. (Barcelona: Paidós).
- Lehmann, Hans- Thies 2013 (1999) *Teatro Posdramático* (México: Paso de Gato).
- Rancière, Jacques 2017 (2008) *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial).

Vattimo, Gianni 1991 (1989) “El arte de la oscilación. De la utopía a la heterotopía”, en *Criterios* (La Habana) n° 30.

Todorov, Tzvetan 1993 *Frente al límite* (México: Siglo XXI).

Trastoy, Beatriz 1991 “En torno a la renovación teatral argentina de los años 80”, en *Latin American Review* (Irvine) V 24, n°2 Spring: 93-100.

Trastoy, Beatriz 2017 *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad* (Buenos Aires: Libretto).

Veronese, Daniel 2000 *La deriva* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).