

# #15

# TEATRO Y CRISIS EN ARGENTINA: EL LENGUAJE COMO RESISTENCIA

**Silvina Díaz**

*Universidad de Buenos Aires / CONICET*



**Resumen** || Este artículo analiza el modo en que la crisis social, política, institucional y económica de fines de 2001 en Argentina impactó en la esfera teatral, específicamente en el campo de la dramaturgia. En este contexto de crisis e inestabilidad, el teatro asume y plantea un debate acerca de nuestra identidad, la necesidad de la memoria y la función social del arte. Analizamos algunos aspectos de la obra de dos dramaturgos fundamentales durante los años de crisis: Griselda Gambaro, vinculada con la poética del realismo crítico, y Daniel Veronese, asociado con un modelo más experimental e innovador. Ambos dramaturgos apelaron a diversas estrategias estilísticas, recursos poéticos y comunicativos para simbolizar y dar visibilidad a los conflictos sociales.

**Palabras clave** || Teatro | Lenguaje | Poética | Crisis | Política | Sociedad

**Abstract** || This article analyses the way in which the social, political, institutional, and economic crisis at the end of 2001 in Argentina struck in the theatrical field, specifically in the field of drama. In this context of crisis and instability, theater assumes and raises a debate about our identity, the need of memory, and the social function of art. We analyze some aspects of the work of two key playwrights during the years of crisis: Griselda Gambaro, linked with the poetics of critical realism, and Daniel Veronese, associated with a more experimental and innovative model. Both playwrights have appealed to different stylistic strategies, and poetic and communicative resources to symbolize and give visibility to social conflicts.

**Keywords** || Theatre | Language | Poetic | Crisis | Policy | Society

## 0. Introducción

Los comienzos del siglo XX estuvieron signados, en muchos países de Latinoamérica, por movilizaciones sociales y protestas populares que reivindicaban el derecho a una mayor participación en la política, repudiaban la corrupción y demandaban una distribución más equitativa de las riquezas. Los gobiernos reformistas y progresistas emergentes en esos años desplazaron las estrategias económicas dominantes en la década anterior y supusieron, para las organizaciones sociales, nuevos desafíos y nuevos horizontes de acción. Al mismo tiempo, asociado a estos cambios en las orientaciones políticas de algunos gobiernos, surgieron procesos de movilización social «con características regresivas, tintes derechistas y anhelos restauradores.» (Modonesi y Rebón, 2011: 9).

En Argentina particularmente, el gobierno de Carlos Saúl Menem atravesó la década del 90 con políticas que destruyeron la industria nacional y sumieron al país en la más profunda depresión, sentando las bases de la crisis sociopolítica, institucional y económica que marcaría los primeros años de la década siguiente. De este modo, los ajustes que respondían al mandato de organismos internacionales de crédito, las privatizaciones de bienes nacionales y la liberalización financiera, industrial y comercial que obedecía a los intereses del mercado implicaron la pérdida de soberanía y el desmantelamiento del Estado, así como también el empobrecimiento de la población y el alarmante aumento del desempleo.

El gobierno de la Alianza (Unión Cívica Radical-Frepaso) continuó con la política económica llevada adelante por Menem respecto al ajuste de la economía, la exclusión social y el asfixiante plan de convertibilidad implementado por el ministro de Economía, Domingo Cavallo. El decreto 1570/ 2001, que precipitó la caída del gobierno de la Alianza, impedía que los ahorristas extrajeran su propio dinero de los bancos y que los trabajadores dispusieran libremente de sus salarios, puesto que el llamado «corralito» limitaba las extracciones. Cuando el presidente decretó el estado de sitio la reacción popular fue en aumento y la represión policial no se hizo esperar.

En las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001, punto de eclosión de la crisis que había comenzado a gestarse en la década anterior, la movilización popular cuestionó la validez de las tradicionales estructuras del poder político y económico. Manifestaciones, cacerolazos, piquetes, marchas y asambleas de vecinos —que suponían «la convergencia entre la desobediencia civil y la democracia directa» (Svampa, 2008: 99)—, tenían como objetivo redefinir la función de la política como acción inmediata y directa, cuyo beneficiario debía ser el pueblo. La idea impracticable del

lema popular «que se vayan todos» dejaba entrever un profundo desencanto y descreimiento en la política y, al mismo tiempo, un llamado urgente a transformarlo todo y empezar de nuevo.

El espacio público fue también ámbito de expresiones artísticas y de distintas formas de creatividad colectiva. Si bien, como expresa Andrea Giunta, no es posible trasladar horizontalmente las prácticas de protesta popular a las formas de organización artística y, por otro lado, ambas fueron previas a la crisis, resulta innegable que «todas las formas de organización colectiva se intensificaron inmediatamente después de la crisis y, en ocasiones, se vincularon en un mismo espacio» (Giunta, 2009: 16). Desde diversos foros sociales se manifestaba la oposición a la mercantilización de las relaciones sociales y de la cultura, producto de la globalización neoliberal, del mismo modo que se propiciaba la defensa y la revalorización de la diversidad cultural. En este sentido, el 2002 fue un año a todas luces extraordinario, por cuanto:

la Argentina se deslizó por la más grave crisis política, económica y social de toda su historia, al tiempo que se reconoció como una sociedad movilizadora que, oscilando entre la desmesura y la desesperación, (re) descubría su capacidad de acción, inaugurando lazos de cooperación y solidaridad que habían sido fuertemente socavados durante una larga década de neoliberalismo. (Svampa, 2008: 153)

En consonancia con lo que sucedía en otros ámbitos artísticos, como las artes visuales —que, en plena crisis del país, experimentaron un momento de notable expansión— el teatro, como arte absolutamente sensible a su contexto, potenció su capacidad crítica y creativa. En efecto, los *teatristas* formularon una serie de estrategias para hacer frente a la pauperización social: la autogestión, el achicamiento de los espacios, el teatro *a la gorra*, la reducción del costo de las entradas, la publicidad *boca a boca*, el abandono de los espacios tradicionales y la adopción de ámbitos no convencionales (casas, fábricas y calles).

Sin embargo, otros recursos —como la utilización creativa de los materiales, la ubicación del actor en el centro del proceso creativo y la valorización del lenguaje escénico— no fueron únicamente decisiones forzadas por la situación económica sino también elecciones estéticas voluntarias y conscientes. Por su parte, en señal de complicidad y apoyo, el público respaldó estas iniciativas con su asistencia al teatro, museos, conciertos y espectáculos de danza, acaso impulsado por la necesidad de comprender lo que estaba sucediendo, pero también como una forma de recuperar la comunicación directa y fortalecer la interacción comunitaria.

Ante el vaciamiento de valores y el descreimiento en la política como herramienta de participación ciudadana, el teatro<sup>1</sup> asume su función social y plantea un debate sobre la necesidad de la memoria y sobre nuestra propia identidad como sujetos y como sociedad. Esta reflexión tomó cuerpo en piezas que abarcaban un amplio espectro: ya fuera en textos dramáticos de corte netamente político en los cuales se recurría a la explicitación directa, como en textos de mayor hermetismo que apelaban a un lenguaje con notable densidad metafórica y poética o bien desplazaban el discurso político-social desde el lenguaje hacia otros elementos de la representación — la actuación, la dirección, la espacialización y los distintos signos escénicos— integrándolo a una red de significaciones de mayor espesor simbólico. Nos proponemos analizar, en este sentido, algunos aspectos de la obra dramática de Griselda Gambaro — vinculada con la poética del realismo crítico— y de Daniel Veronese, asociado con un modelo «alternativo» e innovador. Recurriendo a distintos procedimientos estéticos, estrategias poéticas y comunicativas, ambos dramaturgos elaboraron un discurso crítico que metaforizaba y daba posibilidad de expresión a los conflictos sociales.

## 1. Griselda Gambaro: La palabra como acto de rebeldía

Las obras que Griselda Gambaro escribiera a partir de la década del 90 preanunciaron el estruendoso derrumbe, en nuestro país, del sueño primermundista y manifestaron la imperiosa necesidad de asumir una identidad nueva como país. En este sentido *Penas sin importancia* (1990), *Falta de Modestia* (1997), *De profesión maternal* (1997), *Mi querida* (2001), *Pedir demasiado* (2001) y *Lo que va dictando el sueño* (2002) son piezas que resultan representativas de las diversas etapas transitadas por la sociedad argentina.

Estos textos proponen una serie de cambios con respecto a los anteriores. Uno de ellos es la focalización en la vida privada de los personajes, quienes conducen el relato desde la propia subjetividad. La crítica a la realidad sociopolítica queda entonces relegada a un segundo plano, lo cual, lejos de reducir su eficacia, potencia su fuerza corrosiva.

El tema del poder constituye un eje central en la obra gambarina —tanto en la narrativa como en la dramaturgia<sup>2</sup>— y configura un núcleo omnipresente que estructura los sistemas de personajes, sus relaciones y sus conflictos. Pero se trata de un poder perverso, entendido como la facultad de gobernar y prohibir, someter y castigar, que interfiere y regula el campo de acción de los sujetos, generando

## NOTAS

1 | Cuando hablamos de *teatro* lo hacemos en dos sentidos: como un fenómeno amplio, producto cultural y social, práctica artística que elabora sus propios discursos críticos de la realidad, que resemantiza y resignifica los hechos sociales de los que forma parte y propone, desde sus códigos y su lógica interna, lecturas e interpretaciones acerca de los contextos histórico-políticos. En segundo lugar, entendemos por *teatro* al producto artístico terminado —esto es, la puesta en escena o texto espectacular— que implica, además del texto dramático emitido en escena, otras cadenas de signos: escenografía, vestuario, actuación, musicalización, iluminación-, un «espesor de signos» que genera distintos sentidos simultáneamente produciendo una verdadera «polifonía informacional» (Barthes, 1983: 310). En tanto articulación texto-representación el teatro se muestra como una práctica social que requiere la simultaneidad de la instancia de producción y de recepción y exige la participación física y psíquica del actor y del espectador.

2 | Con el concepto de *dramaturgia* nos referimos a la composición de obras de teatro o textos dramáticos por parte de un dramaturgo o bien de otro agente de escritura. El *texto dramático* es una clase de texto literario que posee una virtualidad teatral, es decir, ciertas «marcas» de escritura que evidencian su posibilidad de ser representado. Afirma Juan Villegas en este sentido «Los mismos elementos singularizadores de lo teatral manifiestan su presencia en el texto dramático [...] como integrados en un mundo que se configura en la imaginación del lector —el destinatario— fundado exclusivamente en signos lingüísticos.



vínculos asimétricos entre quienes lo ejercen y quienes deben padecer sus abusos. Víctima y victimario devienen entonces fuerzas antagónicas e irreconciliables, tanto en el ámbito de lo público como en la vida cotidiana, por cuanto el poder se filtra en la esfera privada de la existencia, generando relaciones de humillación y sometimiento que conducen nuevamente a una sociedad intolerante y represora.

Sin embargo, si en fases precedentes de la poética gambariana el «enemigo» resultaba claramente identificable (siempre en el espacio del opresor) en las piezas de este período aparece desdibujado por una cierta ambigüedad, sólo perceptible desde el acercamiento a los propios fantasmas. En efecto, si la ambición de poder y el despotismo constituían el móvil central que impulsaba el accionar de los personajes, a partir de la década del 90 los textos giran más bien en torno al tópico del amor, de los sueños y ambiciones, de las relaciones interpersonales y los conflictos de conciencia. Sin embargo, lejos de que suponga algún tipo de evasión, este desplazamiento del punto de vista puede ser leído en estrecha relación con el contexto: las problemáticas sociales y políticas invaden la vida privada de los individuos, condicionando profundamente sus relaciones, sus proyectos personales, sus sueños.

En *Penas sin importancia*, pieza que inaugura esta fase productiva de la autora, se encuentran en germen las constantes estilísticas e ideológicas que aparecerán plenamente en obras posteriores. En este caso, Gambaro incorpora intertextos de *Tío Vania* de Chejov, cuyas situaciones dramáticas alterna o fusiona con una trama contextualizada en Buenos Aires. En una suerte de guiño paródico se mantiene la inacción, la «posición de estancamiento» que caracteriza a los personajes chejovianos (Williams, 1997: 131) y que evoca los momentos de crisis, contradicciones y zonas oscuras del orden burgués de su tiempo. El teatro de Chejov es, tal como lo define Williams, el teatro de un «grupo como víctima», de un «grupo negativo» que carece de identidad efectiva; el encuentro de una multitud de extraños cuyo verdadero conflicto es la incapacidad de comunicarse y relacionarse con los demás. Como sucede con los personajes gambarianos, esta «comunicación de los límites de la comunicación» (1997: 132) se manifiesta en la creación de vínculos superficiales, definidos a partir de una verbalización exacerbada que versa sobre situaciones irrelevantes, y que disimula u oculta los verdaderos sentimientos, evitando establecer lazos profundos con el otro. Y es justamente el procedimiento de la *trivialidad deliberada* el que pone en evidencia un lenguaje disolvente que, en vez de comunicar, encierra a los personajes en su propio mundo. Este procedimiento, que da lugar a situaciones sin una aparente relevancia dramática, configuran *secuencias transicionales* que suelen desembocar, en poéticas realistas, en encuentros personales en los que los personajes se «desenmascaran» y exponen su propia verdad.

---

## NOTAS

Por lo tanto, su recepción se produce en la lectura» (2005: 20). Tanto el texto dramático, que posee una entidad autárquica, como el texto teatral o espectacular —esto es la puesta en escena, que comprende como uno de sus elementos al texto dramático, corporizado en la palabra del actor— «son entidades ontológicamente diferentes a pesar de sus semejanzas e interrelaciones en determinados momentos, y por lo tanto es legítimo su estudio como dos productos culturales diferenciados» (Villegas, 2005: 21).

---

Es precisamente la inercia de los sujetos y la potencia metafórica de la textualidad chejoviana lo que interesa a Gambaro en vistas a mostrar una situación de dominación, pero eludiendo su determinismo. La autora apela, en este sentido, a diversas formas de resistencia que suponen, si no soluciones concretas a los conflictos, al menos ciertas acciones posibles frente a la explotación. Esta diferencia esencial entre el texto de Chejov y el de Gambaro puede percibirse en el desenlace de *Penas sin importancia*, en el que, luego de que Sonia declarara que «ya no hay esperanzas» para Vania, el diálogo continúa del siguiente modo:

Rita: No importa la esperanza, no importa la desesperanza.

Sonia: Y entonces, ¿qué nos queda? Qué cansada estoy. Años que espero... Morir.

Rita: (*Le acaricia la cabeza. Triste y lentamente*): Pero ahora esperarás conmigo. En este mundo, vamos a esperar juntas. Sonia, pobrecita Sonia, ahora esperarás conmigo. Llama a tío Vania. Vamos a esperar juntos los débiles, los robados. Antes de que llegue nuestra hora, vamos a aprender juntos cómo ser fuertes, cómo vivir. De otra manera.

(*Se asoma Vania. Sonia levanta la cabeza y mira a Rita. Se oye la voz de Pepe que grita: ¡Rita! ¡Rita! ¡Rita! Los cascabeles vuelven a sonar, se alejan y cesan. Suena el aria de Mozart*). (Gambaro, 2002: 20)

En este desenlace los personajes salen parcialmente del estado de pasividad que les impedía actuar y establecen un pacto centrado en el deseo y en la idea de resistencia: se trata de aprender a ser fuertes, de aprender a vivir. La mezcla entre lo propio —la relación entre Rita y Pepe, claramente identificada con lo porteño, en especial por el uso de ciertas expresiones y giros lingüísticos— y lo ajeno —la historia de tío Vania— tiene por objeto universalizar tanto el conflicto como su solución, ya que el desenlace los aúna a todos —a todos los «débiles», a todos los «robados»—. Pero debemos aclarar también que el despojamiento material se encuentra asociado aquí a un nivel cultural elevado propio de los personajes- víctimas, que contrasta notablemente con la incultura de sus oponentes. En este sentido, la personalidad de Pepe se caracteriza, además del machismo y la pereza, por una evidente carencia de educación que lo convierte en una suerte de emblema de la barbarie.

Como vemos, en esta fase creativa de Gambaro, los «monstruos» ya no pertenecen al afuera, puesto que cada sujeto tiene su lado oscuro, sus frustraciones y temores. Ejemplo de esto es el extenso monólogo femenino de *Mi querida* en el que la protagonista, imposibilitada de asumirse como sujeto, termina animalizándose. Olga señala: «Mientras se me caían las lágrimas de los ojos cerrados, oí mi voz ronroneando como mi gata Briska, a la que ya no echaba» (2002: 38). De esta manera, la autora da cuenta brutalmente de los riesgos implícitos en la negación de la realidad, como una clara advertencia a la sociedad de su tiempo.

Asimismo, en *Pedir demasiado*, Mario se constituye como su propio oponente, en tanto su autocompasión lo conduce al aniquilamiento:

Quando ella me dejó, no sólo grité. Enflaquecí, bebí de más. No como esta noche, mucho más. Sin placer, por abandono, quizá despecho. También pensé en acostarme sobre las vías del tren como quien va a dormir la siesta, quedarme ahí, quietito. (2002: 69)

No son, pues, los opresores de otrora los que conducen a la muerte sino la imposibilidad de hallar una salida ante una realidad hostil que, por primera vez, los personajes han tenido el valor de enfrentar. Si en obras anteriores los sueños constituían la única posibilidad de escapar de un mundo trágico, se convierten, en esta etapa, en un obstáculo que debe ser sorteado para poder subsistir. El encuentro con la verdad requiere necesariamente la valentía de renunciar al autoengaño.

*De profesión maternal* recorre, en el mismo sentido, el proceso que va desde la frustración de ciertos sueños a la dolorosa asunción de la verdad. Portadora de una tesis que cuestiona los supuestos universales reguladores de las relaciones interpersonales, la pieza escenifica el camino que deben transitar Matilde y su hija hacia el mutuo reconocimiento. La acción avanza a partir de un encuentro que se concreta únicamente cuando cada una de ellas logra sustraerse de las fantasías que abrigaba con respecto a la otra.

Por su parte, *Lo que va dictando el sueño* también reflexiona acerca del peligro que supone la evasión de la realidad. La necesidad de comprensión, de tolerancia, de amor irrumpe como una realidad distinta, la de los propios anhelos, contrapuesta a un mundo cruel, cínico e indiferente. Este sufrimiento, sin embargo, no conduce a ningún sitio, como comprenden finalmente Ana y el Viejo, quienes, en el rumbo desolado de sus vidas, no han encontrado un recurso mejor que inventarse mundos inexistentes para poder tolerar la asfixia de sus frustraciones. Tan sólo cuando consiguen darse cuenta de que la soledad puede enfrentarse desde la tangible presencia de un otro, real y no ficticio, se abre un panorama esperanzador. Como el paso necesario para la asunción de una verdad dolorosa reside en la posibilidad de nombrarla, el tercer aspecto que se desprende de estas obras es la revalorización de la palabra. Nuevamente, el paralelo con la exigencia colectiva de «llamar a las cosas por su nombre» se torna evidente. Luego del afán de la dirigencia política de disfrazar la realidad argentina, la sociedad comenzó a celebrar la entidad de una palabra que ya no se empeña en relativizar su gravedad y que, justamente por eso, resulta esperanzadora. En los textos dramáticos de este período la posibilidad de futuro sólo logra configurarse a partir de la capacidad de los personajes de *reconocer* y *nombrar* sus tragedias personales, hasta el punto en



que, aquellos que se resisten a hacerlo —Olga en *Mi querida* o Mario en *Pedir demasiado*— terminan destruyéndose a sí mismos. Como contrapartida, en *Lo que va dictando el sueño*, Ana se enfrenta con su soledad, mientras que en *De profesión maternal* el porvenir estalla en la posibilidad de Leticia de llamar «mamá» a esa mujer que, si bien no es la madre que soñó, es la suya.

El camino introspectivo sugerido en estas piezas nos interroga acerca de nuestra propia responsabilidad como sujetos y, por extensión, como sociedad. En este sentido, dirá Olga en *Falta de modestia*:

Yo recibí la vida como una camisa demasiado estrecha para mis deseos. Y ahora, que estoy aquí, me pregunto cómo no me di cuenta de que ésa era la vida. No mi sueño de una cuna con lazos y moños, sábanas finas, sino esa cuna sobre la que debió inclinarse mi madre [...]. Debí hacerlo muchas veces, pero nunca la vi porque sentía vergüenza de su rostro ancho, sus manos toscas. No supe tragarme las lágrimas de desilusión para mirarla. [...] Ahora, cuando salga, trataré de ver el día como es. ¿Por qué pretendí tanto?  
(2002: 77)

Las obras gambarianas de esta etapa se constituyen en metáforas de la realidad argentina. La renuncia a la dimensión engañosa de los sueños, el reconocimiento del enemigo en los propios fantasmas y la recuperación de la palabra resultan así tópicos entrelazados, capaces de construir una red que, en lugar de apresarnos, esta vez sea capaz de liberarnos. Los personajes de sus piezas siguen el mismo derrotero de la sociedad, deslizándose paulatinamente desde la forzada pasividad de víctimas hacia la rebelión y, luego, hacia la dolorosa asunción de la realidad como primer paso para comenzar a esbozar una posible salida.

## 2. Daniel Veronese: el teatro de la desintegración

Los textos dramáticos que Daniel Veronese escribe en los años de crisis mantienen el principio compositivo de las fases anteriores: la combinación de formas modernas de la dramaturgia con elementos posmodernos y la apropiación y resignificación de intertextos provenientes de la escena mundial: Heiner Müller, Philippe Minyana, Valère Novarina, Raymond Carver y el teatro del absurdo. Al distanciarse del realismo moderno, sus piezas se apartan del verosímil psicológico realista. Se trata de textos fragmentarios, inconclusos, intertextuales —con géneros artísticos, discursos sociales y políticos— que confluyen en el desenmascaramiento de su carácter autorreferencial.

Veronese concibe la obra dramática como simulacro y recupera la dimensión lúdica del teatro, lo cual supone reconocerlo como un

mundo autónomo, paralelo a la realidad, que se rige por sus reglas particulares y genera sus propios referentes y sentidos, siempre ambivalentes, imprecisos y contradictorios. Adhiriendo al postulado de Alain Badiou (2005), el director argentino define el hecho teatral como un «acontecimiento de pensamiento» que produce «ideas-teatro» y cuya verdadera existencia es la representación. En tanto poseedor de una lógica propia, la lógica del devenir escénico, el teatro se limita a representar su propio discurso, sin recurrir a referentes externos para confirmarlo.

Esto no significa, sin embargo, que los textos de Veronese permanezcan ajenos al contexto sociopolítico. En primer lugar porque, atravesados por las contradicciones de nuestra realidad, se presentan como una práctica de resistencia frente a la crisis argentina y frente a los intentos de homogeneización propios de la globalización. En segundo lugar, porque la crítica social se inscribe, en su poética, de un modo oblicuo e indirecto. Y ello en tanto, lejos de realizar menciones explícitas al entorno inmediato o de plantear tesis político-sociales, el referente deja sus huellas a través de una amalgama de procedimientos provenientes del absurdo y del teatro de intertexto posmoderno. En este sentido, la ambigüedad, la aparente ahistoricidad de los significantes, la fragmentación, el quiebre de la coherencia del lenguaje y el carácter autotextual de las piezas constituyen rasgos de una lectura superficial que, al ser traspasada y profundizada, deja en evidencia un fuerte sentido crítico con respecto a ciertos aspectos de la realidad local. En consecuencia, todos los signos dramáticos, que asumen un sentido autorreferencial o paródico, pueden ser leídos simultáneamente como alusiones al referente social.

Sus textos cuestionan la concepción tradicional de texto dramático —es decir, de un texto que preexiste a la puesta en escena y que ha sido escrito por un dramaturgo para, eventualmente, ser representado—. La transgresión de Veronese a este concepto debe entenderse en relación a su rol de *teatrista* (Dubatti), figura que reúne, en sí misma, más de una función teatral. Como dramaturgo, Veronese escribe sus textos en una instancia previa a la puesta en escena, sin embargo, en su rol de director los somete a un proceso de reescritura a partir del trabajo actoral y los signos escénicos.

*Mujeres soñaron caballos* (2001), *La última noche de la humanidad* (2003), *Apócrifo I. El suicidio* (2003) conforman una serie de piezas que responden a lo que Pellettieri denomina «teatro de la desintegración» (2001: 487), y oscilan entre la evidencia de sentido y su ausencia<sup>3</sup>. El «teatro de la desintegración» se postula como la continuidad estético-ideológica del absurdo, poética de la cual incorpora lo abstracto del lenguaje, la inmovilidad de las situaciones dramáticas, la crisis del personaje tradicional y la suspensión de la

---

## NOTAS

3 | Hemos abordado la poética de Veronese a partir de la asistencia a varias funciones de las versiones escénicas de sus textos, y del análisis de diversos documentos: programa de mano, grabación del texto emitido en escena, texto publicado (*Mujeres soñaron caballos*). Para comprender su concepción del teatro hemos tenido en cuenta también sus reflexiones acerca del proceso creativo, el texto dramático y el proceso de puesta en escena (2000).

---

acción. Estas piezas ostentan un uso deconstructivo de la lengua al tiempo que ponen en crisis las categorías espacio-temporales tradicionales y la lógica causal directa, multiplicando las posibilidades de representación no realista y caótica de un presente en crisis. Ello redundaba en una semántica basada en la disolución de todo lo que operaba como sustrato del teatro moderno, las leyes universales que constituían y explicaban la realidad: racionalidad, determinismo, verdad, progreso, unidad, continuidad, capacidad comunicativa del lenguaje. En este sentido sostiene Lyotard (1993: 123) que la ruptura posmoderna con las grandes narraciones y legitimaciones implica también un rechazo de las formas del pensamiento totalizante y de las utopías de unidad, con la consiguiente aceptación del pluralismo de lenguajes y del carácter local de todos los discursos, acuerdos y legitimaciones.

Las piezas mencionadas presentan un carácter heterogéneo, fragmentado y discontinuo, con situaciones dramáticas que no se clausuran. Nuevos relatos se abren dentro del relato y crean referencias cruzadas. Los núcleos de sentido —que luego deberá rearmar el lector/espectador— aparecen dispersos en los pliegues intertextuales, en los efectos paródicos y deconstructivos. En oposición al texto dramático tradicional, la organización formal de los textos de Veronese responde a un devenir no lineal. Así, *Mujeres soñaron caballos* configura una estructura abierta, fragmentaria, determinada por situaciones independientes, que no ofrecen un sentido final, lo cual permite una mayor libertad de acción, movimiento y ritmo al trabajo escénico. A nivel semántico, se profundiza y se resignifica un eje temático de la etapa anterior: la deshumanización de los vínculos. En este caso, se recurre a la personificación de los animales con el propósito de dejar al descubierto el costado siniestro de las relaciones sociales. Los personajes, cínicos y desencantados, habitan un mundo que les es afín y que termina fagocitándolos: un universo devastador e indiferente que los condena al aislamiento, la incomunicación y la alienación. Así, en los momentos de *racconto*, que ofician como secuencias transicionales, los parlamentos se vuelven líricos, neutros e impersonales hasta el punto en que *el otro* desaparece. De este modo, todo intento de diálogo resulta frustrado por la violencia reprimida de los personajes, que deja entrever la inestabilidad de las relaciones afectivas.

Un grado similar de fragmentación ofrece la estructura dramática de *La última noche de la humanidad*. La obra se divide en dos partes, cada una de las cuales está conformada, a la vez, por tres momentos diferentes. En la primera de ellas, los cuerpos de seres humanos y muñecos —que aluden visualmente a la figura dantesca del infierno y encarnan la representación de un sujeto universal sometido y castigado— se dislocan, se resbalan, se torturan, como juguetes de una fuerza arrolladora e irracional. En la segunda parte

---

los personajes se relacionan por medio de una voz *en off* —la voz de Dios o del destino— a partir de un doble código lingüístico: español e inglés. La ambientación descrita en las didascalias —una habitación blanca, despojada y fría— asume el sentido ambiguo de un refugio o un calabozo en el que los personajes no pueden hacer otra cosa que esperar la muerte, y subraya la idea de un mundo hostil, frío, impersonal y ascético, acaso aludiendo metafóricamente a un país saqueado y vaciado de valores e ideales.

Si en *Zoedipus* (1998) los integrantes del Periférico de Objetos —grupo que Veronese dirigía y para quienes escribía los textos— jugaban con la idea de una siniestra humanización de los animales, en *La última noche de la humanidad* se interna en una analogía poética a partir de la entomología. En obvia referencia al universo kafkiano, y a partir de imágenes provocadoras, se muestra a un grupo de cucarachas en su desesperada huida de la muerte, con el recurso de una caja transparente que reproduce la habitación en la que se encuentran encerrados los personajes. Del mismo modo, una nueva alusión literaria al artificio de cajas chinas aproxima la obra a la poética borgeana, al tiempo que se esbozan ciertos rasgos nacionalistas —lo que resulta novedoso en el trabajo del grupo— reforzados por la música del tango.

Como en todas las piezas que Veronese escribe y pone en escena en los años de crisis, se cuestiona la lógica causal directa presentando una narración fracturada a partir de amplias zonas autorreflexivas que se apartan del verosímil psicológico-realista. La fragmentación se potencia, además, gracias a la incorporación de citas literarias, teatrales, filosóficas, sociales y políticas. Este juego intertextual, característico de la posmodernidad, consiste en un tipo de cita amplia a modelos estéticos, géneros o corpus de textos, que aparecen incorporados y diseminados, sin marcas que las evidencien como intertextos. Los discursos intertextuales se convierten en parte constitutiva y estructural del texto, aunque no operan activamente en él ni funcionan como motivos explícitos de reflexión, sino más bien como puras formulaciones estéticas.

La dimensión metateatral, presente en el texto dramático y en su escenificación, exhibe y desmonta los artificios de la escritura, de la puesta en escena y del estatuto de los personajes. El texto se repliega sobre sí mismo en un juego de espejos, cuya función es la puesta en evidencia del mecanismo teatral y de los recursos compositivos. Si bien se otorga una gran importancia a la palabra, ésta es valorada en su capacidad metafórica, irónica y paródica. Se trata, por otra parte, de una palabra completamente atravesada y condicionada por los lenguajes no verbales de la escena, que la potencian y la resignifican, en «una verdadera perturbación recíproca entre el texto y la escena» (Lehmann, 2013).

---

Tanto en *Mujeres soñaron caballos* como en *La última noche de la humanidad* y en *Apócrifo I. El suicidio* puede observarse un notable intertexto absurdista, manifestado especialmente en la circularidad de las situaciones, que no presentan cambios ni salidas, y en la creación de una escena opresiva y de una extraescena inquietante, generalmente vinculada con un contexto sociopolítico violento. La representación metafórica de la violencia ejercida por la dictadura y del pesimismo que entrañan las crisis socioeconómicas se plasma en las identidades y los cuerpos quebrados. Se trata de la profundización de un tópico que Veronese planteara en piezas anteriores: el de un mundo agobiante, habitado por personajes deshumanizados y obscenos, indiferentes y perversos, que han perdido su identidad. Por otro lado, la crítica y la parodia a las instituciones sociales alude por extensión a un país en crisis que, en este caso, halla su correlato estético y su continuación simbólica en una escenografía derruida y deteriorada.

La dramaturgia de Veronese mantiene, como ya señalamos, un carácter relativamente provisional y transitorio por cuanto será *atravesada* por los signos escénicos. En efecto, el director explota al máximo la polisemia de su escritura a partir de una «poesía escénica» que, de alguna manera, la cuestiona, la transgrede y la reformula, evitando su cristalización en una forma definitiva. En este sentido, su concepción del teatro como un instrumento capaz de poner en crisis el sentido común del receptor, busca interpelarlo no sólo a partir de su capacidad intelectual sino más bien desde una dimensión sensorial. Esta noción supone la extrema valorización de un rasgo fundamental del teatro como práctica artística y social: su dimensión convivial y aurática (Benjamin). Si el convivio es una práctica «de afectación comunitaria» es, por lo mismo, una experiencia vital que aparece sujeta «a la imprevisibilidad de lo real y lo posible, a la fluidez, al cambio y la imposibilidad de repetición» (Dubatti, 2003: 18). Esta idea de una producción y una recepción emocional, dirigida a los sentidos del lector/espectador, se condice con la noción artaudiana del teatro como «un lugar físico y concreto, que exige ser ocupado y hablar su propio lenguaje concreto, un lenguaje destinado a los sentidos e independiente de la palabra que debe, por lo tanto, satisfacer u los sentidos» (Artaud, 2002: 37).

### 3. A modo de conclusión

Digamos, en síntesis que, como reacción a la crisis política, social y económica que padeció nuestro país en 2001-2002 el teatro multiplicó su potencia cuestionadora, sus recursos y su nivel de creatividad. En el caso de las poéticas que nos ocupan, la dramaturgia aparece como un fenómeno de resistencia y, en este sentido, como una



praxis social y política.

Tanto las piezas de Griselda Gambaro —de clara raigambre moderna— como las de Daniel Veronese —cuya poética se asocia con el teatro posmoderno— presentan sujetos en crisis e inestables en tanto eslabones de una sociedad en constante transformación, que ostentan su incapacidad de comunicación y su imposibilidad de establecer lazos afectivos profundos y estables.

Por otro lado, la importancia de la narración y la puesta en primer plano del lenguaje poético convive, en ambos casos, con una mayor amplitud hacia el campo referencial. En las piezas de Gambaro se trata de alusiones indirectas al contexto social, que aparecen tamizadas en las vivencias individuales de los personajes. En el caso de Veronese, en cambio, se presenta un entramado de múltiples referencias literarias, cinematográficas, musicales, culturales, históricas y políticas que no remiten únicamente al universo teatral sino que lo exceden, buscando que el lector las reconozca rápidamente. Ya no se verifica una desintegración en la estructura dramática —como en sus obras anteriores—, sino más bien la multiplicación de centros narrativos y semánticos dentro de la misma pieza.

Una vez más, frente a un mundo globalizado, despolitizado y desideologizado, el teatro subraya su carácter comunitario y su dimensión social, no ya sólo haciendo visible la metáfora política —aún cuando esta metáfora aparezca desdibujada, opacada, complejizada— sino también asumiendo su inagotable capacidad crítica para llevar el conflicto al centro de la escena, para darle visibilidad y posibilidad de expresión, en vistas a recuperar la centralidad del teatro en el debate cultural.

## Bibliografía citada

- APPADURAI, A. (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ARTAUD, A. (2002): *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Retórica.
- BADIOU, A. (2005): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, R. (1983): *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- BAUMAN, Z. (2013): *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. (1999): *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Buenos Aires: Taurus.
- BRUSTEIN, R. (1970): *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Buenos Aires: Troquel.
- BURKE, P. (2005): *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica.
- CABRERA, M. (2001): *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*, Madrid: Cátedra.
- DE MARINIS, M. (2000): *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma: Bulzoni Editore.
- DÍAZ, S. y HEREDIA, F. (2004): «Griselda Gambaro: De la denuncia al reconocimiento» en Pellettieri, O. (dir), *Ficha de cátedra*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 7-21.
- DÍAZ, S. (2010): *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*, Buenos Aires: Corregidor.
- DÍAZ, S. y LIBONATI, A. (2013): *Metáforas escénicas y discursos sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*, Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones.
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2007): *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2003): *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2007): *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GAMBARO, G. (2002): *Teatro*, Buenos Aires: Norma.
- GRIGNON, C. y PASSERON, J. C. (1991): *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- GUMBRECHT, H. U. (1987): «Sociología y estética de la recepción» en VV.AA., *En busca del texto*, México: UNAM.
- HALBWACHS, M. (1968): *La mémoire collective*, Paris: PUF.
- HUYSEN, A. (2002): *El busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- JAMESON, F. (1999): *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial.
- LEHMANN, H. T. (2013): *Teatro posdramático*, México: Paso de gato.
- LYOTARD, J.F (1993): *Moralidades posmodernas*, Madrid: Tecnos.
- MÍGUEZ, D. (2013): *Diez años. Una década de gobierno kirchnerista*, Buenos Aires: Planeta.
- MODONESI, M. y REBÓN, J. (2011): *Una década en movimiento. Luchas populares en América Latina en el amanecer del siglo XXI*, Buenos Aires: CLACSO.
- PELLETTIERI, O. (1998): «La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)» en O. Pellettieri y E. Rovner (ed), *La dramaturgia en Iberoamérica. Teoría y práctica teatral*, Buenos Aires: Galerna, 21-40.
- PRADIER, J. M. (1997): *La scène e la fabrique des corps. Ethnoéscénologie du spectacle vivant en Occident*, Bordeaux: Presses Universitaires.
- RODRÍGUEZ, M. (1999): «Teatro de la desintegración» en Bertuccio, Cappa, León, Buenos Aires: Eudeba, 7-21.
- SVAMPA, M. (2008): *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- TODOROV, T. (2000): *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

- TRASTOY, B. (1990): «La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro», *Espacios de crítica e investigación teatral*, año 4, 6/7, 47-51.
- VATTIMO, G. (1989): *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós.
- VERONESE, D. (2000): *La deriva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- VILLEGAS, J. (2005): *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Galerna.
- WILLIAMS, R. (1997): *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformismos*, Buenos Aires: Manantial.

#15

# THEATER AND CRISIS IN ARGENTINA: LANGUAGE AS RESISTANCE

**Silvina Díaz**

*Universidad de Buenos Aires / CONICET*

**Illustration** || Paula Cuadros

**Translation** || Fedora Copley

**Article** || Received on: 11/01/2016 | International Advisory Board's suitability: 20/05/2016 | Published: 07/2016

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



**Abstract** || This article analyses the way in which the social, political, institutional, and economic crisis at the end of 2001 in Argentina struck in the theatrical field, specifically in the field of drama. In this context of crisis and instability, theater assumes and raises a debate about our identity, the need of memory, and the social function of art. We analyze some aspects of the work of two key playwrights during the years of crisis: Griselda Gambaro, linked with the poetics of critical realism, and Daniel Veronese, associated with a more experimental and innovative model. Both playwrights have appealed to different stylistic strategies, and poetic and communicative resources to symbolize and give visibility to social conflicts.

**Keywords** || Theatre | Language | Poetic | Crisis | Policy | Society



## 0. Introduction

---

The beginning of the twentieth century was, in many Latin American countries, punctuated by social movements and popular protests that claimed the right for greater participation in politics, denounced corruption and demanded a more just distribution of wealth. The reformist and progressivist governments that emerged in these years displaced the dominant economic strategies from the previous decade and posed new challenges and new action horizons for social organizations. At the same time, associated with these changes in the political orientations of some governments, social mobilization arose “con características regresivas, tintes derechistas y anhelos restauradores” (Modonesi and Rebón, 2011: 9).

In Argentina, in particular, Carlos Saúl Menem’s government created policies in the 1990s that destroyed national industry and submerged the nation in a deep depression, initiating the course of events that would lead to the socio-political, institutional, and economic crisis that would impact the first years of the following decade. In this way, the economic adjustments that responded to the mandate of international credit agencies, the privatization of national goods and the financial, industrial, and commercial liberalization that obeyed the market demands implied the loss of sovereignty and the dismantling of the state, as well as the impoverishment of the population and the alarming increase of unemployment.

The Alliance government (Unión Cívica Radical-Frepaso) continued with the economic policy brought forth by Menem in respect to economic adjustments, social exclusion, and the asphyxiating plan of convertibility implemented by the Minister of Economy, Domingo Cavallo. The decree 1570/2001 that precipitated the fall of the Alliance government denied wealthy people from withdrawing their money from banks and stopped workers from freely spending their salaries because the decree, called the *corralito*, limited their withdrawals. When the president decreed the state of emergency, popular reaction was on the rise and political repression was soon to follow.

On December 19th and 20th, 2001—the eruption point of the crisis that had begun to gestate in the previous decade—popular mobilization questioned the validity of traditional structures of economic and political power. Protests, *cacerolazos*, picketing, marches, and meetings of neighbors—that displayed “la convergencia entre la desobediencia civil y la democracia directa” (Svampa, 2008: 99)—attempted to redefine the function of politics as immediate and direct action, whose beneficiary should be the people. The impractical idea of the popular motto “Que se vayan todos” resulted in a profound disenchantment and disbelief in politics and, at the same time, an urgent call for change and a new beginning.

Public spaces were also home to artistic expressions and different forms of collective creativity. It may be true, as Andrea Giunta states, that it is not possible to horizontally transfer popular protest practices to the forms of artistic organization. In any case, both existed prior to the crisis, and it is undeniable that «todas las formas de organización colectiva se intensificaron inmediatamente después de la crisis y, en ocasiones, se vincularon en un mismo espacio» (Giunta, 2009: 16). Diverse social forums manifested opposition to the mercantilization of social relationships and culture as a product of neoliberal globalization, and at the same time, they promoted the defense and revalorization of cultural diversity. In this sense, the year 2002 was an extraordinary year, in that:

la Argentina se deslizó por la más grave crisis política, económica y social de toda su historia, al tiempo que se reconoció como una sociedad movilizadora que, oscilando entre la desmesura y la desesperación, (re) descubría su capacidad de acción, inaugurando lazos de cooperación y solidaridad que habían sido fuertemente socavados durante una larga década de neoliberalismo. (Svampa, 2008: 153)

In keeping with what happened in other artistic environments, such as in visual arts—which, in the middle of the country’s crisis, experienced notable growth— theater, being an art form that is fundamentally sensitive to its context, manifested its critical and creative potential. In effect, the *teatristas* developed a series of strategies to confront social impoverishment, such as: self-management, condensing of spaces, *a la gorra* theater, the reduction of the cost of tickets, mouth to mouth publicity, the abandonment of traditional spaces and the adoption of unconventional environments (houses, factories and streets).

Nevertheless, other resources—such as the creative utilization of materials, the placement of the actor in the center of the creative process, and the valorization of stage language—were not only decisions forced by the economic situation but were also voluntary and conscious aesthetic choices. For its part, as a display of complicity and support, the audience backed these initiatives by attending theatrical performances, museums, concerts and dance performances, perhaps motivated by the need to understand what was happening, but also as a form of recuperating direct communication and strengthening community interaction.

In reaction to the impoverishment of values and the disbelief in politics as a tool for civic participation, theater<sup>1</sup> assumes a social function and establishes a debate about the necessity of memory and about our own identity as subjects and as a society. This reflection was manifested in pieces that comprised a wide spectrum: both in dramatic texts of a clearly political nature that utilize direct, explicit stylistics, as in very hermeneutic texts that resort to a notably dense,

## NOTES

1 | When we speak about theater, we mean two things: theater as a broad phenomenon, a cultural and social product, an artistic practice that elaborates its own critical discourses on reality that resignifies and gives new language to social happenings that it influences and proposes, from its own medium and internal logic, readings and interpretations regarding the historical-political contexts. Secondly, theater is understood as the final artistic product—this is, the *mise-en-scène* or dramatic text—that implies, beyond the dramatic text represented on stage, other forms of expression: setting, costumes, acting, music, lighting, a “density of signs” that generates different meanings simultaneously producing a true “informational polyphony” (Barthes, 1972: 262). As in the articulation of text- representation of theater is shown as a social practice that requires the simultaneity of the moment of production and reception and demands the physical and psychological participation of the actor and the viewer.

metaphorical and poetic language or that shift the politico-social discourse from language to other representative elements—acting, direction, spatialization, and different stage symbols—integrating it in a thick, symbolic net of meaning. Our purpose here is to analyze, in this sense, aspects of Griselda Gambaro’s dramatic work—closely tied to critical realism poetics—and Daniel Veronese’s, associated with an “alternative” and innovative model. Turning to different aesthetic processes, poetic and communicative strategies, both playwrights elaborated a critical discourse that metaphorized and created space for the expression of social conflicts.

## 1. Griselda Gambaro: The word as an act of rebellion

The works that Griselda Gambaro would begin writing in the 1990s foretold the thunderous collapse, in our country, of the first-world dream and manifested the urgent necessity of creating a new national identity. In this sense, *Penas sin importancia* (1990), *Falta de Modestia* (1997), *De profesión maternal* (1997), *Mi querida* (2001), *Pedir demasiado* (2001) and *Lo que va dictando el sueño* (2002) are pieces that represent the different stages traversed by Argentinian society.

These texts propose a series of changes with respect to previous works. One of them is the focus on the private life of characters, who drive the story from their own subjectivity. The critique of the sociopolitical reality, then, is relegated to the second tier, which, far from reducing its efficacy, potentiates its corrosive force.

The theme of power constitutes a central axis in Gambaro’s work—both in narrative and in playwriting<sup>2</sup>—and configures an omnipresent nucleus that structures the systems of characters, their relationships and conflicts. However, such power is perverse, understood as the faculty of governing and prohibiting, subduing and punishing that interferes and regulates the actions of subjects, creating asymmetric bonds between those that exercise power and those that suffer the abuse. Victim and killer become antagonistic and irreconcilable forces, both in the public eye and in daily life, as such, power enters into the private sphere of life, generating relationships based around humiliation and subjectification that lead to an intolerant and oppressive society.

Nevertheless, if in previous phases of Gambaro’s poetics the “enemy” was clearly identifiable (always in the oppressor’s position), in the pieces from this period it appears vague because of a certain ambiguity only identifiable by looking closer. In effect, if the ambition of power and despotism constitute the central motive that initiated

---

## NOTES

2 | With the concept of playwriting we refer to the composition of theatrical works and dramatic texts by a dramatist or by another kind of writer. The *dramatic text* is a type of literary text that possesses a theatrical virtuality, that is to say, certain “marks” of writing that demonstrate its ability to be represented. Juan Villegas confirms this by saying “Los mismos elementos singularizadores de lo teatral manifiestan su presencia en el texto dramático [...] como integrados en un mundo que se configura en la imaginación del lector—el destinatario— fundado exclusivamente en signos lingüísticos. Por lo tanto, su recepción se produce en la lectura” (2005: 20). Both the dramatic text, which possesses an autarchical entity, and the theatrical or enacted text—this is, the *mise-en-scène*, which stems from the dramatic text, incarnated in the words of the actors— “son entidades ontológicamente diferentes a pesar de sus semejanzas e interrelaciones en determinados momentos, y por lo tanto es legítimo su estudio como dos productos culturales diferenciados” (Villegas, 2005: 21).

the character's actions, beginning in the 90s the texts revolve around the topic of love, dreams and ambitions, interpersonal relations and internal conflicts. Nevertheless, far from evasion, this shift in point of view can be read as an intimate relationship with the environment: the social and political problems invade the private life of individuals, deeply conditioning their relationships, their projects and their dreams.

In *Penas sin importancia*, the piece that inaugurates this productive phase of the author, we see the germination of the stylistics and ideologies that will appear consistently in posterior works. In this case, Gambaro incorporates intertexts from Chekhov's *Uncle Vanya*, the dramatic situations of which she alternate and fuse with a plot based in Buenos Aires. In a parodic wink, Gambaro maintains Chekhov's inaction—the "position of stalemate" that characterizes Chekhov's characters (Williams, 1989:101) and that evokes moments of crisis, contradictions and dark areas of the bourgeois order from that era. Chekhov's theater is, as Williams defined it, the theater of a "group as victim" of a "negative group" that lacks effective identity; the encounter of a multitude of strangers whose real conflict is the incapacity to communicate and relate to others. As happens with characters from Gambaro's works, this "enunciation and construction of limits [of communication]" (1989: 101) is manifested in the creation of superficial connections, defined by an exacerbated verbalization that revolves around irrelevant situations and that covers up or hides true feelings, avoiding the establishment of deep connections with others. It is the occurrence of *deliberate triviality* that demonstrates a dissolvent language that, in place of communicating, encloses the characters in their own worlds. This creates space for scenes without any apparent dramatic relevance and configures *transitional sequences* that, in realist poetics, usually flow into personal encounters in which the characters "unmask" themselves and expose their internal truth.

It is precisely the inertia of the subjects and the metaphoric potential of Chekhov's textuality that interests Gambaro in order to show a situation of domination, while evading its determinism. The author appeals, in this way, to the diverse forms of resistance that suppose, if not concrete solutions to the conflicts, at least certain actions that are possible in response to exploitation. This essential difference between Chekhov's text and Gambaro's can be seen in the development of *Penas sin importancia*, in which, after Sonia declares that "ya no hay esperanza" for Vania, the dialogue continues in the following way:

Rita: No importa la esperanza, no importa la desesperanza.

Sonia: Y entonces, ¿qué nos queda? Qué cansada estoy. Años que espero... Morir.

Rita: (*Le acaricia la cabeza. Triste y lentamente*): Pero ahora esperarás conmigo. En este mundo, vamos a esperar juntas. Sonia, pobrecita Sonia,

---

ahora esperarás conmigo. Llama a tío Vania. Vamos a esperar juntos los débiles, los robados. Antes de que llegue nuestra hora, vamos a aprender juntos cómo ser fuertes, cómo vivir. De otra manera.  
(*Se asoma Vania. Sonia levanta la cabeza y mira a Rita. Se oye la voz de Pepe que grita: ¡Rita! ¡Rita! ¡Rita! Los cascabeles vuelven a sonar, se alejan y cesan. Suena el aria de Mozart*). (Gambaro, 2002: 20)

In this final development, the characters partially break with their state of passivity that impeded them in acting and they establish a pact centered on the desire for and the idea of resistance: at the heart of the pact is learning to be strong, learning to live. The mixture of the local—the relationship between Rita and Pepe, clearly identified as being from Buenos Aires, in particular through the usage of certain expressions and linguistic turns—and the foreign—the story of uncle Vania—attempts to universalize both the conflict and the solution, since the development joins everyone together—“los débiles”, “los robados”. But we should clarify here that the material divestment is associated with an elevated cultural level of the victim-characters, which contrasts with their opponents’ lack of culture. In this sense, the personality of Pepe is characterized, in addition to the machismo and laziness, by an evident lack of education that becomes an emblem for barbarity.

As we see, in this creative phase of Gambaro’s work, the “monsters” no longer belong to the outside world, since each subject has his or her dark side, frustrations and fears. An example of this is the extensive feminine from *Mi querida* in which the protagonist, unable to accept her role as a subject, ends up animalizing herself. Olga states “Mientras se me caían las lágrimas de los ojos cerrados, oí mi voz ronroneando como mi gata Briska, a la que ya no echaba” (2002: 38). In this way, the author brutally paints the risks implicit in the negation of reality, as a clear announcement to the society of her time.

Likewise, in *Pedir demasiado*, Mario is constructed as his own opponent, as his self-compassion drives him to annihilation:

Cuando ella me dejó, no sólo grité. Enflaquecí, bebí de más. No como esta noche, mucho más. Sin placer, por abandono, quizá despecho. También pensé en acostarme sobre las vías del tren como quien va a dormir la siesta, quedarme ahí, quietito. (2002: 69)

It is not, then, the former oppressors that lead to death, but rather it is the impossibility of finding an exit in a hostile reality that, for the first time, the characters have had the bravery to face. If in previous works dreams constitute the only possibility of escape in a tragic world, in this phase, dreams become an obstacle that must be avoided in order to subsist. The encounter with truth necessarily requires the bravery of renouncing self-deception.



*De profesión maternal* turns to, in the same sense, the process that spans from the frustration of certain dreams to the painful ascent of the truth. The work posits a thesis that questions the supposed universal regulators of interpersonal relationships and dramatizes the path that Matilde and her daughter must traverse towards mutual recognition. The action advances from an encounter that is fulfilled only when both of them are able to extract themselves from the fantasies that they fostered about the other.

*Lo que va dictando el sueño* also reflects on the danger of evading reality. The need for understanding, tolerance, and love forcefully manifests as a distinct reality, that of yearning, opposing the cruel, cynical and indifferent world. This suffering, nevertheless, leads nowhere, as Ana and the Viejo finally understand. On the desolate path of their lives, these characters found no better resource than inventing nonexistent worlds to be able to tolerate the asphyxiation of their frustrations. When they finally realize that solitude can be confronted from the tangible perspective of another, real and not fictitious, it opens up a hope-filled panorama. Just as the necessary step for the acceptance of the painful truth resides in the possibility of naming it, the third aspect that we see in these works is the revalorization of the word. Again, the parallel with the collective demand to “llamar a las cosas por su nombre” becomes evident. After the eagerness of the political leadership to cover up Argentine reality, society started to celebrate the entity of a word that no longer insists on relativizing gravity and that, for this reason, creates hope. In the dramatic texts from this period the possibility of a future is able to be configured only from the characters’ ability to *recognize* and *name* their personal tragedies, until the point that, those that resist doing so—Olga in *Mi querida* or Mario in *Pedir demasiado*—end up destroying themselves. As two counterpoints, in *Lo que va dictando el sueño*, Ana is faced with solitude, while in *De profesión maternal* the future lights up in the possibility of Leticia calling “mum” the woman who, even if not the woman Leticia dreamed of, it is her mom.

The introspective path suggested in these pieces asks us to examine our own responsibility as subjects and, in extension, as a society. In this sense, Olga says in *Falta de modestia*:

Yo recibí la vida como una camisa demasiado estrecha para mis deseos. Y ahora, que estoy aquí, me pregunto cómo no me di cuenta de que ésa era la vida. No mi sueño de una cuna con lazos y moños, sábanas finas, sino esa cuna sobre la que debió inclinarse mi madre [...]. Debí hacerlo muchas veces, pero nunca la vi porque sentía vergüenza de su rostro ancho, sus manos toscas. No supe tragarme las lágrimas de desilusión para mirarla. [...] Ahora, cuando salga, trataré de ver el día como es. ¿Por qué pretendí tanto?

(2002: 77)

---

The works of Gambaro in this stage are made up of metaphors regarding Argentinian reality. Three fundamental aspects of her work—the renouncement of the deceitful dimension of dreams, the recognition of the enemy in their own illusions, and the recuperation of the word—knit together, forming a web that, in place of attempting to trap us, would instead liberate us. The characters in these works follow the same path of society, sliding gradually from the forced passivity of victims towards rebellion and then towards the painful ascent of reality as the first step in starting to think of a possible exit.

## **2. Daniel Veronese: *el teatro de la desintegración***

The dramatic texts that Daniel Veronese writes in the years of crisis maintain the beginning composition of the previous phases: the combination of modern forms of dramatic texts with postmodern elements and the appropriation and resignification of interrelated texts from the world scene: Heiner Müller, Philippe Minyana, Valère Novarina, Raymond Carver and absurdist theater. In placing himself apart from modern realism, his works distance themselves from realist psychological verisimilitude. His work pieces together fragmentary, inconclusive, intertextual texts—with artistic genres, social and political discourse—that come together in the unmasking of their self-referential nature.

Veronese conceives of dramatic texts as simulacra and recuperates the playful dimension of theater, which attempts to recognize it as an autonomous world, parallel to reality that is governed by particular rules and generates its own referentially and feelings, always ambivalent, imprecise and contradictory. Adhering to the postulate of Alain Badiou (2005), the Argentine director defines the theatrical act as an “acontecimiento de pensamiento” that produces “ideas-teatro” and whose true existence is representation. As for its own logic, the logic of the stage realm, theater is limited in representing its own discourse, without turning to external referents to confirm it.

Nevertheless, this does not mean that Veronese’s texts exist outside the socio-political context. In the first place because, imprinted by the contradictions of our reality, they are presented as a practice of resistance towards the Argentine crisis and towards the homogenization that comes along with globalization. In the second place, because the social criticism in his poetics enters in an oblique, indirect way. In this way, far from bringing about explicit references to the immediate socio-political environment or positing socio-political theses, the referent leaves its tracks through an amalgamation of events from the absurd and from the theater of postmodern intertextuality. In this sense, ambiguity, the apparent

ahistoricity of the significant, the fragmentation, the break with coherent language, and the self-textual character of the works constitute features of a superficial reading that, in being transcended and deepened, demonstrates a strong critical sense in respect to certain aspects of the local reality. In consequence, all the dramatic symbols that assume a self-referential or parodic sense, can be read simultaneously as allusions to the social referent.

His works question the traditional concept of the dramatic text; that is to say, of a text that exists before the *mise-en-scène* and that has been written by a playwright to eventually be represented. The transgression of Veronese in this concept must be understood in relation to his role as *teatrista* (Dubatti), a figure that unites, in himself, more than one theatrical function. As a playwright, Veronese writes his texts before the *mise-en-scène*, nevertheless, in his role as a director he subjects them to a process of rewriting, inspired by the acting and stage design.

*Mujeres soñaron caballos* (2001), *La última noche de la humanidad* (2003), and *Apócrifo I. El suicidio* (2003) form a series that responds to what Pellettieri names “teatro de la desintegración» (2001: 487) and oscillates between sense and its absence.<sup>3</sup> The “teatro de la desintegración” is postulated as an aesthetic-ideological continuation of the absurd, a poetic which incorporates the abstraction of language, the immobility of dramatic situations, the crisis of the traditional characters, and the suspension of action. These pieces parade a deconstructive usage of language at the same time that they question the traditional spatial-temporal categories and direct causal logic, multiplying the possibilities of non-realistic, chaotic representation of a present in crisis. It is wrapped up in a semantic based on the dissolution of everything that previously operated as a substrate of modern theater, the universal laws that constituted and explained reality: rationality, determinism, truth, progress, unity, continuity, and the communicative capacity of language. In this sense, Lyotard (1984) sustains that the postmodern rupture with the great narratives and legitimations also implies a rejection of forms of totalizing thought and of utopias of unity, with the resulting acceptance of the pluralism of language and the local character of discourse, agreements and legitimations.

The works referenced here present a character that is heterogenous, fragmented and discontinuous, with dramatic situations that do not conclude. New stories open within the storyline and create a network of interconnected references. The nuclei of meaning—that later the reader/viewer must put together—are scattered throughout intertextual folds, in the parodic and deconstructive elements of the text. In opposition to the traditional dramatic text, the formal organization of Veronese’ texts respond to a non-linear future. In

---

## NOTES

3 | We have approached Veronese’ poetics from a position of having attended various performances of his works, and from the analysis of different documents: programs, recordings of performances, published texts (*Mujeres soñaron caballos*). To understand his conception of theater we have kept in mind in reflections on the creative process, the dramatic text, and the process of enacting the text on stage (2000).

---

this way, *Mujeres soñaron caballos* configures an open, fragmentary structure, determined by independent situations that do not offer a conclusive meaning, permitting a greater sense of freedom in actions, movements, and rhythms in the stage work. On a semantic level, a new thematic axis, from the previous phase, is developed and resigified: the dehumanization of connections. In this case, it turns to the personification of animals with the purpose of uncovering the sinister side of social relations. The characters, cynics and disenchanted people live in a world that is similar to them and that ends up engulfing them: a devastating and indifferent universe that condemns them to isolation, lack of communication and alienation. In this way, in the moments of *racconto* that direct the transitional sequences, the speeches become lyrical, neutral, and impersonal until the point in which *the other* disappears. For this reason, all intents of dialogue end up frustrated by the suppressed violence of the characters, allowing us to see the instability of close relationships.

The dramatic structure of *La última noche de la humanidad* offers a similar level of fragmentation. The work is divided into two parts, each one of which is made up of three different moments. In the first, the bodies of human beings and mannequins—which visually allude to the Dantean figure of hell and incarnate the representation of the subdued and punished universal subject—are dislocated, moved around, and tortured like toys of an overwhelming and irrational force. In the second part the characters relate to one another through a voiceover—the voice of god or destiny—that utilizes linguistic code-switching between Spanish and English. The setting, as described in the text—a white room, bare and cold—assumes an ambiguous symbolism as refuge or dungeon in which the characters cannot do anything except wait for death, and underlines the idea of a world that is hostile, cold, impersonal and aesthetic, perhaps alluding metaphorically to a country bereft of values and ideals.

If in *Zoedipus* (1998) the members of *Periférico de Objetos*—a group that Veronese directed and for whom he wrote his works—played with the idea of a sinister humanization of animals, *La última noche de la humanidad* is penetrated by a poetic analogue inspired by entomology. In an obvious reference to Kafka's universe, alluded to in provocative images, we see a group of cockroaches in their desperate flight from death, with the artifice of a transparent box that reproduces the room in which the characters are trapped. In the same way, a literary allusion to the artifice of Chinese boxes reminds us of Borges' poetry, while simultaneously evoking certain nationalist features—novel in the work of the group—reinforced by tango music. As in all the works that Veronese writes and directs in the years of the crisis, causal, direct logic is questioned, presenting a fractured narration stemming from self-reflective spaces that depart from psychological-realist verisimilitude. The fragmentation is potentiated

---

thanks to the incorporation of literary, theatrical philosophical, social and political quotes. This intertextual game, characteristic of postmodernity, consists of a type of quote that includes many types of aesthetic models, genres, or corpus of texts that appear to be incorporated and disseminated without being cited as coming from other works. The intertextual discourses become constitutive and structural in the text, though they do not operate actively in it nor do they function as explicit motives of reflection, rather as purely aesthetic formulations.

The metatheatrical dimension, present in the dramatic text and in the dramatization, exhibits and dismantles the artifices of writing, from the *mise-en-scène* and the statute of the characters. The text retracts around itself in a game of mirrors, whose function is the demonstration of the theatrical mechanism and the resources of composition. If the word is granted great importance, this is valued in its metaphoric, ironic and parodic capacity. The word is also seen as completely molded and conditioned by the non-verbal languages of the scene, that potentiate it and resignify, in «una verdadera perturbación recíproca entre el texto y la escena» (Lehmann, 2013).

In *Mujeres soñaron caballos*, *La última noche de la humanidad* and *Apócrifo I. El suicidio*, we observe a notable absurdist intertext, manifesting in particular in the circularity of situations, that do not present changes or exits, and in the creation of an oppressive scene and a disturbing setting, generally linked to a violent socio-political context. The metaphorical representation of violence exercised by the dictatorship and the pessimism that the socio-economic crisis causes are expressed in identities and broken bodies. We see here the deepening of issues that Veronese proposed in previous pieces: about an overwhelming world, inhabited by dehumanized, obscene, indifferent and perverse characters that have lost their identities. On the other hand, the criticism and parody of social institutions alludes, by extension, to a country in crisis that, in this case, finds an aesthetic correlate and symbolic continuation in a demolished and deteriorated set design.

The drama of Veronese maintains, as we said above, a nature that is relatively provisional and transitional in that it is *traversed* by the symbols in the set design. In effect, the director bursts the polysemy of writing, stemming from a “set design poetry” that, in some way, questions, transgresses and reformulates it, avoiding the crystallization of a definitive form. In this sense, his conception of theater as an instrument capable of questioning the common meaning of the receiver, tries to interpret it not just from his intellectual capacity but also from a sensorial dimension. This notion supposes an extreme valorization of a fundamental feature of theater as an artistic and social practice: its convivial and auratic dimension (Benjamin).



---

If living together is a practice “de afectación comunitaria” it is also a vital experience that appears to be subject “a la imprevisibilidad de lo real y lo posible, a la fluidez, al cambio y la imposibilidad de repetición” (Dubatti, 2003: 18). This idea of a production and an emotional reception, directed to the senses of the reader/viewer, agrees with Artaud’s notion of theater, “a concrete physical place which asks to be filled, and to be given its own concrete language to speak. I say that this concrete language, intended for the senses and independent of speech, has first to satisfy the senses” (Artaud, 1958: 37).

### 3. Conclusion

Let us say, by way of synthesizing, that in reaction to the political, social and economic crisis that Argentina experienced in 2001-2002, the world of drama multiplied its questioning potential, its resources, and its degree of creativity. In the case of poetics that occupy us, drama appears as a phenomenon of resistance and, in this sense, as a social and political praxis.

Both the pieces of Griselda Gambaro—of a clearly modern tradition—and those of Daniel Veronese—whose poetics are associated with postmodern drama—present unstable subjects in crisis as links in a society in constant transformation, that display their incapacity for communication and the impossibility of establishing deep, stable affective connections.

On the other hand, the importance of the narration and the central role of the poetic language coexists, in both cases, with a greater amplitude towards the referential playing field. In Gambaro’s works this is seen in indirect allusions to the social context that appear screened in the individual experiences of the characters. In Veronese’s case we see a framework of multiple literary, cinematographic, musical, cultural, historical and political references that not only refer to the theatrical universe but rather exceed it, hoping that the reader will recognize them quickly. We no longer see the disintegration of dramatic structure—as in his previous works—but rather the multiplication of narrative and semantic centers in the same piece.

One more time, confronting a globalized, depoliticized and deideologized world, this theater highlights its community spirit and its social dimension, not only making visible its political metaphor—even when this metaphor appears blurry, opaque, complicated—but also taking on its tireless critical capacity to bring the conflict to the center of the stage, to make a place for it to be expressed and seen, supporting a vision of recuperating a central place for theater in the cultural debate.



## Works cited

- APPADURAI, A. (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ARTAUD, A. (1958): *The Theater and Its Double* (translation by Mary Caroline Richards), New York: Grove Press.
- BADIOU, A. (2005): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, R. (1972): *Critical Essays* (translation by Richard Howard), Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- BAUMAN, Z. (2013): *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. (1999): *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Buenos Aires: Taurus.
- BRUSTEIN, R. (1970): *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Buenos Aires: Troquel.
- BURKE, P. (2005): *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica.
- CABRERA, M. (2001): *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*, Madrid: Cátedra.
- DE MARINIS, M. (2000): *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma: Bulzoni Editore.
- DÍAZ, S. and HEREDIA, F. (2004): «Griselda Gambaro: De la denuncia al reconocimiento» in Pellettieri, O. (dir), *Ficha de cátedra*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 7-21.
- DÍAZ, S. (2010): *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*, Buenos Aires: Corregidor.
- DÍAZ, S. and LIBONATI, A. (2013): *Metáforas escénicas y discursos sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*, Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones.
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2007): *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2003): *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2007): *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GAMBARO, G. (2002): *Teatro*, Buenos Aires: Norma.
- GRIGNON, C. and PASSERON, J. C. (1991): *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- GUMBRECHT, H. U. (1987): «Sociología y estética de la recepción» in VV.AA., *En busca del texto*, Mexico: UNAM.
- HALBWACHS, M. (1968): *La mémoire collective*, Paris: PUF.
- HUYSEN, A. (2002): *El busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- JAMESON, F. (1999): *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial.
- LEHMANN, H. T. (2013): *Teatro posdramático*, Mexico: Paso de gato.
- LYOTARD, J.F. (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (translation by Geoff Bennington and Brian Massumi), Manchester: Manchester University Press.
- MÍGUEZ, D. (2013): *Diez años. Una década de gobierno kirchnerista*, Buenos Aires: Planeta.
- MODONESI, M. and REBÓN, J. (2011): *Una década en movimiento. Luchas populares en América Latina en el amanecer del siglo XXI*, Buenos Aires: CLACSO.
- PELLETTIERI, O. (1998): «La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)» in O. Pellettieri and E. Rovner (eds.), *La dramaturgia en Iberoamérica. Teoría y práctica teatral*, Buenos Aires: Galerna, 21-40.
- PRADIER, J. M. (1997): *La scène e la fabrique des corps. Ethnoéscénologie du spectacle vivant en Occident*, Bordeaux: Presses Universitaires.
- RODRÍGUEZ, M. (1999): «Teatro de la desintegración» in *Bertuccio, Cappa, León*, Buenos Aires: Eudeba, 7-21.
- SVAMPA, M. (2008): *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- TODOROV, T. (2000): *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

- TRASTOY, B. (1990): «La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro», *Espacios de crítica e investigación teatral*, year 4, 6/7, 47-51.
- VATTIMO, G. (1989): *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós.
- VERONESE, D. (2000): *La deriva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- VILLEGAS, J. (2005): *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Galerna.
- WILLIAMS, R. (1989): *Politics of Modernism: Against New Conformists*, New York and London: Verso.