



## La dramaturgia emergente en Buenos Aires: Nuevas estrategias de comunicación

Silvina Díaz<sup>1</sup>

CONICET - Universidad de Buenos Aires  
silvinadiazorban@yahoo.com.ar

Adriana Libonati  
Universidad de Buenos Aires  
superlibonati@gmail.com

**Resumen:** Frente al derrumbe de las grandes ideas del siglo XX y al rápido avance tecnológico, el teatro redefine sus estrategias comunicativas, su rol social y su posicionamiento dentro del campo cultural. Analizaremos los rasgos sobresalientes de la dramaturgia generada desde mediados de la década del '90 en nuestro país, tomando elementos de las poéticas dramáticas de Daniel Veronese, Claudio Tolcachir, Rafael Spregelburd y Romina Paula representantes de la enorme diversidad del campo teatral cuyas escrituras, sin embargo, presentan ciertos rasgos en común, vinculados por el contexto social, político y cultural y por un "sentimiento de época" del que el arte no puede escapar.

Sus textualidades presentan variantes que oscilan entre polos de mayor o menor intertexto posmoderno a partir de su cuestionamiento a la lógica causal directa, las amplias zonas autorreflexivas que se apartan del verosímil psicológico-realista, la fragmentación y la parodia como procedimiento compositivo fundamental.

**Palabras clave:** Dramaturgia - Teatro - Poética - Lenguaje - Comunicación

**Abstract:** Against the collapse of the great ideas of the 20th century and to the rapid technological advance, the theatre redefines its communication strategies, social role and its positioning within the cultural field.

We'll look at the salient features of the drama generated since the mid of the 90's in Argentina, taking elements from the dramatic poetry of Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Claudio Tolcachir y Romina Paula, representatives of the enormous diversity of the theatrical field whose writings, however, they have certain features in common, linked by the social, political and cultural context and a "sense of time" that the art cannot escape.

---

<sup>1</sup> **Silvina Díaz** es Doctora en Artes por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del GETEA, Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

**Adriana Libonati** es docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.



Their textualities have variants that oscillate between poles of greater or lesser postmodern intertext from their questioning of the direct causal logic, the large autorreflexivas areas that deviate from the plausible psicologico-realista, fragmentation and parody as an essential compositional procedure.

**Keywords:** Drama - Theater - Poetry - Language - Communication

El derrumbe de las grandes ideas del siglo XX pulverizó las nociones clásicas de libertad, la idea de progreso de la historia y los sistemas definitivos de explicación erigidos en la modernidad. Al mismo tiempo, los nuevos sistemas tecnológicos afectaron notablemente la percepción y la comunicación sumiéndonos en la paradoja que supone la hipercomunicación y el cada vez mayor aislamiento y ensimismamiento, con el consabido debilitamiento de los vínculos interpersonales en un “mundo líquido” en el que las relaciones afectivas se tornan cada vez más frágiles. (Bauman).

En este contexto, el teatro redefine sus estrategias comunicativas, su rol social y su posicionamiento dentro del campo cultural. Nos proponemos analizar brevemente los rasgos sobresalientes de la dramaturgia generada desde mediados de la década del '90 en nuestro país tomando algunos elementos de las poéticas dramáticas de Daniel Veronese, Claudio Tolcachir, Rafael Spregelburd y Romina Paula, representantes de la enorme diversidad del campo teatral argentino, cuyas escrituras, sin embargo, presentan rasgos en común. Se trata, en los casos mencionados, de creadores que desempeñan varias funciones dentro de la actividad escénica: autores, directores y, en ocasiones, también actores de sus propias obras, lo cual genera importantes cambios en la práctica de la escritura. En efecto, si por un lado la dramaturgia se define a partir de una fuerte matriz escénica -y por lo tanto aparece condicionada, cuando no generada por el acontecimiento teatral- al mismo tiempo se multiplican los agentes que la producen. Lejos de la figura del dramaturgo tradicional, quien escribe un texto completo y acabado *a priori* de la representación, en este tipo de dramaturgia son los mismos actores quienes inspiran, determinan o intervienen en el material dramático.

## III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

Confirmando el movimiento de retorno al teatro de texto, las piezas de Rafael Spregelburd de mediados de la década del '90 exponen historias mínimas, que ostentan importantes niveles de intertextualidad con respecto a diversos discursos sociales, culturales y artísticos. El mundo ficcional aparece como resultado de los juegos del lenguaje, que diseña sus propias referencias, reales o imaginarias, y deconstruye ciertos modelos teatrales, especialmente el realismo canónico, resignificando sus procedimientos y sus códigos a partir del procedimiento de la parodia, ya sea en su versión crítica o como homenaje.

En las piezas de esta fase creativa de Spregelburd, se realiza un profundo cuestionamiento a la narración convencional -sustentada en la lógica de la acción y la integridad de los sujetos-, a partir de la presentación de personajes con menor espesor y de amplias zonas autorreflexivas. En *La inapetencia* (1996), por ejemplo, se observa una doble autorreferencialidad: por un lado en relación a la dramaturgia del propio autor y por otro lado con referencia al sistema teatral del que forma parte, subrayando el carácter ficcional y subjetivo del hecho escénico. Spregelburd apela a procedimientos del absurdo en su variante satírica combinados con recursos melodramáticos y de la comedia costumbrista, para proponer una reflexión acerca del deterioro de los roles familiares y sociales tradicionales.

Se subvierte además la idea de una historia unilineal, progresiva y continua a partir de la fragmentación del relato y de lo que Eagleton denomina "el escepticismo frente a la causalidad y la explicación histórica". (1997: 78).

Ya en la nueva década, otro exponente del denominado "teatro de la desintegración" (Pellettieri), Daniel Veronese, se aboca a la recuperación y resignificación de textos clásicos de la historia del teatro universal, configurando una serie de nuevos tópicos y constantes estilísticas que redefinen su poética y sus intereses artísticos.

En el caso de *Un hombre que se ahoga* (2004), basada en *Tres hermanas*, de Chejov -que tomamos como ejemplo paradigmático por cuanto condensa los nuevos rasgos de su escritura directorial- puede decirse que, en principio, se conserva el gesto naturalista chejoviano: la exclusión de toda



## III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

forma afectada, falsa o melodramática. Esto redundará en una sensación de organicidad, que se desprende especialmente de la poética de actuación y de la generación de un efecto de verosimilitud, reforzado por recursos poco habituales para las convenciones teatrales, tales como la apelación al “no vestuario” -los actores utilizan ropa de calle- y a la “no iluminación” -luz neutra en las representaciones nocturnas y natural en las diurnas-.

Refiriéndose a la escritura chejoviana, Raymond Williams habla de una “poderosa creación de una posición de estancamiento” (1997: 131) 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”, una “multitud de extraños” que carece de una identidad afectiva y cuyo verdadero conflicto es la incapacidad para comunicarse. Esta “comunicación de los límites de la comunicación” se manifiesta en la creación de vínculos superficiales entre los sujetos, a partir de una verbalización exacerbada que oculta los verdaderos sentimientos. Y es justamente el procedimiento de la trivialidad deliberada el que pone en evidencia un “lenguaje disolvente” que, en vez de comunicar, aísla a los personajes en sí mismos.

Si bien en la puesta de Veronese se mantienen los encuentros personales y los diálogos triviales y se conservan algunos niveles de prehistoria, una serie de cortes, cambios y elipsis atenta contra la gradación de conflictos que toda poética realista requiere y atentan contra la morosidad, la monotonía y la densidad que Chejov exige y que se vincula con “tedio provinciano” y con la actitud entre crítica y nostálgica frente a formas de vida en franca decadencia.

Puede decirse entonces que los rasgos chejovianos de esta puesta se mantienen únicamente en la superficie, produciendo el pasaje de lo que en Chejov es “acción indirecta”, es decir, una acción superficial que oculta un sentido profundo (Brustein: 1970) hacia la “acción directa”, una acción que aparece parcialmente desvinculada del sentido profundo del texto y que se presentan como “pura acción”. Los artificios paródicos de la escritura del director transgreden el modelo autoral, en tanto se apropian de sus



## III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

convenciones y las hacen estallar otorgándoles una orientación ajena, que responde a propósitos distintos de los de la textualidad parodiada (Bajtín).

A mediados de la década de 2000, Claudio Tolcachir estrena *La omisión de la familia Coleman* (2005), obra que funcionó como una verdadera bisagra en el teatro emergente por cuanto configuró, a partir del humor, una serie de tópicos que se tornarían recurrentes en nuestra escena, principalmente los vinculados con la familia disfuncional. La pieza pone en escena la crisis de una familia al borde de la disolución -y, por extensión, la crisis por la que atravesaba el país-, aunque esta situación sea negada, o peor aún, ignorada por sus propios miembros. Como obra exponente del teatro de la desintegración, los vínculos entre los personajes se encuentran deteriorados por la convivencia, canalizadora de una violencia hasta entonces reprimida, que traspasa peligrosamente el límite de lo patético.

El personaje de la abuela -representante de lo institucional, que se esfuerza por mantener la coherencia y los valores tradicionales- funciona como nexo entre los miembros de la familia y, como tal, ocupa el centro dramático en torno al cual gira el resto de los personajes. Su muerte produce, como era de esperarse, la dispersión del grupo. Su hija, Meme, transgrede el rol tradicional de hija y de madre al representar al sujeto irreflexivo, fragmentado y consumista de la actualidad, que compite con sus propios hijos. Por su parte, Verónica, la única hija que no vive en la casa es quien logra mantenerse más tiempo a resguardo de la perturbación grupal, aunque finalmente, y debido a sus continuas visitas a la casa, termina siendo “deglutida” por la patología familiar.

La representación de la familia como metáfora de la sociedad -tanto si se trata de una intención reivindicadora del *status quo* o, como en este caso, desde una perspectiva crítica y cuestionadora de las instituciones- ha sido, y continúa siendo, uno de los tópicos más frecuentados del teatro argentino. Piezas de nuestra tradición teatral como *En familia* (1905) de Florencio Sánchez, *Las de Barranco* (1908) de Gregorio de Laferrere, *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo, *Así es la vida* (1934) de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las



Llanderas, o *La Nona* (1977) de Roberto Cossa se constituyen en paradigmas de esa larga tradición y en referentes esenciales para el teatro actual, funcionando como un trasfondo intertextual<sup>2</sup>.

Por su parte, rechazando las grandes historias, en *Algo de ruido hace* (2007), Romina Paula expone una valorización ficcional de acontecimientos irrelevantes que se corresponde con la creación de personajes desdramatizados y con una construcción minimalista de la puesta, lo cual confirma el movimiento del teatro hacia el interior de individuo, hacia el mundo íntimo de las historias pequeñas y cotidianas, que no pretenden incidir, al menos de un modo directo, en el plano social y político.

La historia transcurre en un espacio cerrado -una casa en la costa atlántica- que permanece sin fisuras, siempre igual a sí mismo. El universo ficcional aparece como la configuración de un tiempo que no es el del presente ni el del futuro -como lo demuestran la falta de incentivos y de proyectos de los hermanos-, pero tampoco el del pasado por cuanto los personajes se niegan a remover sus cenizas, sino más bien un tiempo muerto, recreado artificialmente a partir de la mirada subjetivizada de los personajes. Es necesaria la irrupción de un agente exterior para desestabilizar la quietud y el estatismo de la situación. Este personaje que viene del afuera -presentado a partir del recurso de la antítesis de caracteres- es la prima de ambos, cuya visita no anunciada tiene como finalidad el afianzamiento de los vínculos familiares, apelando a la única autoridad de los lazos sanguíneos y de algunas vivencias compartidas que los obligan a enfrentarse a experiencias negadas, al pudor de reconocerse en la infancia, en los propios deseos y recuerdos.

El tópico de la familia disfuncional se encuentra atravesado aquí por la problemática de la incomunicación: la postergación y la evasión de los encuentros personales, los teléfonos que no funcionan o están demasiado lejos, en la ruta, y que aparecen como la excusa perfecta para mantener el

---

<sup>2</sup> La idea de "intertextualidad" tal como la plantea Kristeva (1969), alude al entrecruzamiento de una serie de textos en la superficie de un texto base que, a su vez, está constituido como entrecruzamiento de otros textos.

# III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

aislamiento de la casa y sus habitantes. Objetivo reforzado también por la música, significativa que atraviesa toda la puesta y que funciona como uno de los pocos elementos de identificación entre los sujetos. Por otro lado, a partir del procedimiento de la trivialidad deliberada -que, lejos de desembocar en el encuentro personal, permanece en el nivel de las conversaciones cotidianas y banales-, se plantea la dificultad de establecer vínculos profundos y verdaderos con el otro, de conocer realmente a quien tenemos al lado.

## Conclusión

A pesar de la gran diversidad de poéticas que caracteriza al campo teatral porteño, pueden identificarse, en las obras de los dramaturgos del teatro de la desintegración que ingresan al campo teatral a mediados de la década del 90 ciertas variantes con respecto a los modelos dramáticos vigentes hasta ese momento.

En el contexto de textualidades que oscilan entre polos de mayor o menor intertexto posmoderno los nuevos parámetros estéticos cuestionan la lógica causal directa y presentan una narración fracturada a partir de amplias zonas autorreflexivas que se apartan del verosímil psicológico-realista. Asimismo, la fragmentación se potencia con la proliferación de citas -literarias, teatrales, sociales y políticas-, generalmente diseminadas en el cuerpo del texto sin que puedan determinarse claramente sus límites. Ya no se verifica una desintegración en la estructura dramática de las obras, sino más bien la multiplicación de centros narrativos y semánticos en una misma pieza.

A nivel semántico, la indagación de “el otro” se produce a partir de diversas perspectivas: familiares y sociales, étnicas, sexuales. Se explora especialmente al “otro” que es uno mismo, por lo cual las obras incluyen una fuerte tendencia hacia el desdoblamiento de los personajes. Se trata, como en los casos mencionados, de sujetos en crisis e inestables, en tanto eslabones de una sociedad en constante transformación, que ostentan su incapacidad de comunicación, su imposibilidad de establecer lazos afectivos profundos y estables.

## III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

La incomunicación, el ensimismamiento y el aislamiento que, a nivel semántico, signa el perfil de los personajes de este modelo dramático, se convierte en un procedimiento compositivo fundamental: el monólogo atravesado por múltiples voces, siempre desde una mirada subjetivada, o el *no- diálogo* -que si bien supone un intercambio de réplicas, se define por una serie de malentendidos que no tienen en cuenta la respuesta del otro-.

La importancia de la narración y la puesta en primer plano del lenguaje poético convive con una mayor amplitud hacia el campo referencial -en este sentido la *extraescena* cobra una importancia fundamental- en tanto se multiplican las referencias literarias, cinematográficas, musicales, culturales, históricas y políticas, que no remiten únicamente al universo teatral y buscan que el lector las reconozca rápidamente

### Bibliografía

- Aisemberg, Alicia; Adriana Libonati. "La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990- 2000)". *Teatro argentino del 2000*. O. Pellettieri (ed). Buenos Aires: Galerna, 2000. pp 20-25
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bauman, Zygmunt. *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1986.
- Brustein, Robert. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires: Troquel, 1970.
- Díaz, Silvina. "Del cuerpo cotidiano al cuerpo escénico: La disolución del personaje". *Escenas latinoamericanas*. H. Tahan (ed). Buenos Aires: Artes del Sur, 2006. pp 45-54.
- Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós, 1997
- Kristeva, Julia. *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: du Seuil, 1969.



Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Williams, Raymond. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformismos*. Buenos Aires: Manantial. 1997.