

POESÍA Y PERFORMANCE. FORMAS DE LA TEATRALIDAD EN LA POESÍA DE LA APERTURA DEMOCRÁTICA RIOPLATENSE*

Irina Ruth Garbatzky

Universidad Nacional de Rosario — Argentina

irinitag@gmail.com

Este trabajo se propone señalar las prácticas de poesía ligadas a la performance y la teatralidad en la región del Río de la Plata durante los procesos de finalización de la dictadura y comienzos de la democracia, hacia finales del siglo XX. Menciona brevemente una historia del género y los problemas metodológicos que presenta la investigación. Desarrolla, además, la emergencia de formas de la teatralidad en las producciones artísticas y políticas de comienzos de 1980 en Argentina, período marcado por la transición democrática, para ubicar en este marco la producción del poeta y dramaturgo Emeterio Cerro.

Palabras clave: artes de la performance; cultura en la postdictadura argentina; Emeterio Cerro; poesía argentina; poesía rioplatense; teatro rioplatense.

POETRY AND PERFORMANCE. FORMS OF THEATRICALITY IN THE POETRY OF THE DEMOCRATIC TRANSITION IN RÍO DE LA PLATA

The article discusses the poetic practices linked to performance and theatricality in the Río de la Plata region during the end of the dictatorship and the transition to democracy in the late 20th century. It outlines a history of the genre and mentions some methodological problems posed by the research. Additionally, it looks more closely at the emergence of *forms of theatricality* in the artistic and political productions of the early 1980's in Argentina, a period marked by the transition to democracy, locating the work of the playwright and poet Emeterio Cerro in this context.

Keywords: Argentinean Poetry; Emeterio Cerro; performance arts; post-dictatorship Argentinean culture; Río de la Plata poetry; Río de la Plata theater.

* Este trabajo forma parte de una investigación de tesis doctoral financiada por Conicet Argentina y titulada: "Oralidad, poesía y performance. Las prácticas poéticas rioplatenses hacia fin de siglo XX".

I

UNA PROLIFERACIÓN DE *FORMAS DE la teatralidad* en diversos ámbitos artísticos y políticos rozó un sector marginal del campo literario durante las transiciones a la democracia en Argentina y en Uruguay, a través de una serie de experiencias que convendremos en llamar *performances poéticas*. Me refiero especialmente a las prácticas ligadas a lo escénico, lo performático y lo poético que realizaron los poetas uruguayos Marosa di Giorgio, Luis Bravo, Roberto Echavarren, y los argentinos, que, aunque no específicamente poetas, trabajaron en los nexos entre poesía y performance, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Fernando Noy y el dramaturgo y escritor Emeterio Cerro, de quien me ocuparé más específicamente en este artículo.

La *performance poética*, como objeto, se encuentra en una zona fronteriza entre los estudios teatrales, los estudios artísticos y los estudios literarios. Las *performances poéticas* de las que nos ocupamos fueron prácticas efímeras, vincularon el recital de poesía con acciones artísticas visuales, teatrales y sonoras, y privilegiaron el proceso de su realización antes que su registro como obra acabada.

El término *performance*, traducido al español como actuación, interpretación, función y rendimiento, implica un sustantivo deverbal, un elemento ligado a una realización. En el sentido de *performance artística*, se trata de un género cuyos antecedentes provenían del viraje que se dio a finales de los sesenta en las artes en general, y cuyo punto de inflexión fue generado por las distintas reapropiaciones de la obra de Marcel Duchamp y de las vanguardias históricas europeas¹ en Estados Unidos. Esta orientación consistió en poner

1 Las primeras historias críticas de la *performance* la ubican en relación con las prácticas escénicas de la vanguardia (véase Goldberg 1979). *The Theatre of Images* (Marranca 1977) da cuenta del espectro de experiencias performáticas durante los años setenta y señala el giro del teatro del texto hacia el teatro de las imágenes en dramaturgos específicos. Para otras historias de la *performance* en EE.UU., véanse Battcock y Nickas 1984; Carlson 1996 y Shepherd y Wallis 2004. El consenso crítico que sostiene la noción de *giro conceptual* a partir de los

en primer plano el carácter procesual de la obra, su condición de proposición analítica y su necesidad de transformarse en acción. Denominado de manera amplia como *conceptualismo*, el fenómeno resultó un verdadero *giro* cuyas repercusiones afectaron a los artistas, al público y las instituciones, pero, fundamentalmente, desplazó la valoración de la obra concluida por todo lo que se atuviera a los procesos de construcción efímera de trabajo (Longoni 2007a, 2007b). Fue, en palabras de Benjamin Buchloh, una sustitución de las formas tradicionales de producción por una “nueva estética del acto de habla” (2004, 175).

En la tensión entre la obra como objeto y como proceso, uno de los términos que buscó explicar estas producciones fue el de *desmaterialización*, categoría proveniente del constructivista ruso El Lissitzky, quien la había utilizado para describir, ya en la década de 1920, la tendencia que debían adoptar los libros hacia los medios de comunicación de masas. Los artistas conceptuales de finales de los sesenta quitaban el énfasis de los aspectos materiales de la obra, entre los que se contaban la singularidad y la permanencia.

Este término fue reapropiado de manera *descentrada* —es decir, no sólo en Nueva York sino en diferentes puntos del Cono Sur (Longoni 2007b)— para definir el curso que tomaba el arte después del pop (“después del pop, nosotros desmaterializamos”, advertía Oscar Masotta en Buenos Aires). Un rumbo que parecía estar señalado por el acrecentamiento de lo invisible, y que podía observarse en ejemplos tan disímiles como la música producida con silencio o los movimientos copiados de la vida cotidiana —en las performances de John Cage y Merce Cunningham—, y que se precipitaba hacia el *antihappening* (arte de los medios), de Raúl Escari, Roberto Jacoby y Eduardo Costa.

La teatralidad involucrada en estas obras era un modo de señalar la modificación de su imaginario temporal, ya que su realización era

sesenta puede verse principalmente en Buchloh 2004; Marchan 1986; Longoni 2007b; Lippard 2004; Masotta 2004.

absolutamente puntualizada en el presente. Cuando en 1962 Susan Sontag sintetizó el *happening* como un “teatro de pintores” que suponía una ambientación, una serie de acciones y de materiales —“Los *happenings* son, según él [Allan Kaprow, el creador del género], aquello en que su pintura se ha convertido” (2005, 341)—, ya advertía este pasaje de la pintura al acto: llevar a las galerías lienzos de gran tamaño para provocar la inclusión del espectador, sumar objetos y materiales reciclados al espacio, crear modos de interacción con el público y planificar una secuencia de acciones.

No obstante, ni la crítica ni los artistas se cansaron de repetir que la desmaterialización en el arte no significaba una completa inmaterialidad. Por el contrario, muchas obras conceptuales profundizaban la investigación de la materialidad física con la que iban a montar sus obras. En lo concerniente a la performance, la presencia corporal del artista, referencialmente apuntada hacia sí mismo y no hacia ningún objeto o personaje exterior, se volvió su condición principal, al punto de funcionar como *dispositivo indicial* de aquello que acontecía de manera intangible o efímera (Krauss 1996)².

De modo que pensar la performance artística implica observarla inscrita doblemente. Por un lado, dentro de un *régimen de lo ausente*, en el sentido en que Gérard Wacjman (2001) entiende al objeto del siglo inaugurado por las vanguardias: perdido antes de su realización, se trata de un objeto que se planificó como ausente incluso

2 Rosalind Krauss (1977/1996) sintetiza el eclecticismo del arte de los setenta mediante la lógica del índice. A partir del análisis de una performance, Krauss descubre una secuencia cuya lógica se reitera en los trabajos del momento: alejamiento de las convenciones, énfasis en la presencia total y discurso verbal mediante el cual se reitera el simple hecho de dicha presencia. El índice, recuerda, es el tipo de signo que Charles Peirce denominó como aquel que comparte un elemento físico con su referente, que se presenta como manifestación física de una causa. Las huellas y los síntomas son ejemplos de ello. El arte contemporáneo, afirma, busca la lógica del índice, comparte un ambiente físico (*earthworks*, instalaciones, arte procesual) y se inscribe como huella (*body-art*, videos). Se trata de la inserción de presencias incodificables, marcaciones que actúan como vestigios de lo real, y que por tal motivo requieren habitualmente una adición conceptual o discursiva como complemento.

antes de ser evaporado, y por lo mismo es irreductible a su registro³. Por el otro lado, en virtud de que dicha objetualidad se sustenta en un dispositivo de acción sensorial (al introducir el vacío, las obras-faro de la vanguardia hacen ver lo invisible, señala Wacjman), la performance se inscribe dentro de un *régimen de la tactilidad*, también bajo el influjo des-anestésico de las vanguardias⁴ y de sus actos⁵, el cual propuso un tipo de obra regida por el concepto de vivencia

-
- 3 Wacjman (2001) señala que las obras-faro de la vanguardia, como *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp o *Cuadrado negro* de Kazimir Malevitch, introducen en sí mismas el vacío, “hacen ver lo invisible”, y por lo tanto se constituyen como los nuevos dispositivos de mirada del siglo. Su noción de “objetos-sin” (78) y de “objeto ausente” es retomada del trabajo de Jacques Lacan sobre el objeto (*a*) (*objet petit a*). Pensando en los genocidios que marcaron al siglo, Wacjman establece una analogía con los mecanismos de forclusión del inconsciente: aquello que no es reprimido, sino excluido desde antes de acceder a la conciencia, imposible de recordar, ausente para siempre de la representación simbólica, pero al mismo tiempo imposible de ser olvidado. La imposibilidad de su figuración en el imaginario le otorga el poder de retornar constantemente. “El siglo inventó la Ausencia como un objeto” (224-225).
 - 4 Como lo desarrolló Susan Buck-Morss (2005), la etimología de “estética” posee un significado sensorial, biológico. Con el advenimiento de la modernidad el concepto había dejado de remitir al conocimiento otorgado por los sentidos para vincularse con una *anestésica* cotidiana. Las búsquedas que propiciaron las vanguardias para lograr esta des-automatización de la percepción se orientaron hacia la destrucción del arte como forma de re-estetización de la vida en un sentido táctil. Así, la ruptura de la vanguardia y su postulación de una experiencia radicalmente nueva incorporó diversos elementos vinculados a la acción y al proceso, que escapaban de la pieza artística hacia la realidad física compartida con el espectador (Benjamin 1989). En este sentido, la crisis de la experiencia, en cuanto experiencia comunicable (*Erfahrung*) se involucraba con la experiencia como percepción sensorial y vivencia (*Erlebnis*).
 - 5 En *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger (1987) toma la precaución de delimitar lo que parece metodológicamente asible, esto es, la obra vanguardista, de sus manifestaciones: “En lugar de obra vanguardista conviene hablar de manifestación vanguardista. Un acto dadaísta no tiene carácter de obra, pero es una auténtica manifestación de la vanguardia artística” (105). Sin embargo, fue justamente el *acto* aquello que la vanguardia llevó a la condición de obra, como método de terminar con la cultura y con el arte. Para consultar historias del arte que proponen conexiones entre las vanguardias a través de los actos artísticos y sus manifestaciones en la vida, véase Marcus 1993; Goldberg 1979 y Bourriaud 2009.

(*Erlebnis*) para involucrar a “todos los órganos sensoriales y no sólo el ojo contemplativo o el oído desapasionado” (Jay 2009, 185-1)⁶.

Esta flexión táctil o corporal de la performance se corresponde con un encuadre histórico de la performance en el Río de la Plata. Si bien en su momento de emergencia la performance se encontró cercana al conceptualismo norteamericano, no hay que dejar de observar que, tanto en Argentina como en Uruguay, el conceptualismo fue una denominación tardía para un movimiento artístico que

-
- 6 Martin Jay (2009) historiza la demolición de la objetualidad de la obra en relación a la experiencia estética como experiencia de la percepción, la que había tenido su emergencia en el momento de deslinde de la categoría de la belleza de sus fuentes políticas y religiosas para pasar a formar parte del juicio de un sujeto experimentador de la obra de arte. Este regreso al sujeto como fuente de percepción era un retorno al cuerpo, denostado desde el platonismo hasta el empirismo. Jay demarca un primer momento de la erradicación de la desconfianza en el cuerpo en el siglo XVIII, cuando converge la primacía del sujeto moderno con la circulación de determinadas formas del capitalismo consumista ligadas al disfrute corporal (166). La creciente indiferencia hacia el objeto artístico fue el correlato paradójico de este adentramiento en la experiencia estética subjetiva. Lo que Jay intenta observar, más allá de la constitución moderna de campos autónomos del arte, es cómo a lo largo de la historia “el acento colocado en la experiencia de la obra viraba hacia la experiencia de una obra sin objeto”. Dicha tendencia se mantuvo, según el autor, incluso hasta los planteos del arte antirretiniano de Marcel Duchamp. Después de la segunda mitad del siglo y con las vanguardias, el arte asume que el lugar de la experiencia del espectador será constitutivo, productivo. “El desdén de Duchamp por lo que llamaba ‘el arte retinal’ conllevaba un ataque contra el placer tradicional producido por la experiencia estética, pero su hostilidad aun mayor a la idea del mérito intrínseco de los objetos que él consideraba artísticos significó inclinar aún más la balanza a favor del sujeto, un desequilibrio que había comenzado con el privilegio conferido por la Ilustración a la satisfacción desinteresada. [...] Tales objeciones [respecto de la desaparición del objeto artístico] no hicieron mella en gran parte del arte producido durante las últimas décadas del siglo XX, influido por el desdén de Duchamp hacia el objeto y receloso de cualquier canon intemporal. En casi todas estas obras —performativas antes que objetivadoras, efímeras antes que descontextualizadas— el aspecto cósico del arte fue deliberadamente desechado. Si bien se abandonó a menudo la satisfacción desinteresada y se reemplazó la contemplación por la implicación kinestésica, el sujeto aún dominaba el objeto. *La estimulación de experiencias cada vez más intensas en sujetos que reaccionaban con todos sus órganos sensoriales y no sólo con el ojo contemplativo o con el oído desapasionado, pasó a ser la meta de buena parte del arte contemporáneo*” (Jay 2009, 185-186 [el subrayado es mío]).

involucró y enfatizó lo sensorial-corporal tanto en los *happenings* como en el arte de acción política (de hecho, esta distinción en sí misma fue objeto de un extenso debate)⁷.

Durante el retorno democrático —el contexto específico que nos ocupa— el terreno de lo performativo y de la performance se vinculó, por un lado, a una serie de acciones artístico-políticas (la de las de Madres de Plaza de Mayo o El Siluetazo entre las más emblemáticas) que intensificaron la presencia del cuerpo como modo de confrontación con el régimen; y por el otro, a una proliferación de *formas de la teatralidad* que marcaron contrastivamente los cuerpos presentes y los cuerpos ausentes, el desborde de la alegría como contracara de lo trágico y las nuevas subjetividades que buscaban articular lo político con los derechos humanos y la sexualidad.

Dada la amplitud del campo de los estudios de performance, cuyas bifurcaciones, contemporáneas entre sí, abarcan tanto a las artes como a la antropología y a la lingüística, la perspectiva recién citada (la performance como una obra doblemente marcada por lo ausente y por lo corporal) se apoya fundamentalmente en la definición de performance relativa al teatro y las artes, que Patrice Pavis describió en su *Diccionario del teatro*:

[...] la performance asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros, sino en museos o salas de exposiciones. Es un ‘discurso caleidoscópico y multimediático’. Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de

7 La distancia o la cercanía entre el *happening* y el arte político fue un problema debatido en los sesenta, del que Oscar Masotta se ocupó especialmente en su artículo “Yo cometí un happening” del libro *Happenings*, de Jorge Álvarez (1967). Ana Longoni (2005) desarrolla las acusaciones que recibieron los happenistas tanto desde la izquierda como desde la derecha en “Oscar Masotta: vanguardia y revolución durante los años sesenta”, Séptimas jornadas de artes y medios digitales, <http://www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf>. Los libros de Masotta citados se refieren a su reedición y compilación de Longoni (2004).

arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación. (2008, 333)

La performance, en sí misma un género híbrido, ha sido abordada desde los estudios teatrales (Diéguez 2007), la antropología teatral (Turner 2002, Schechner 2000, Taylor 2003) y las artes visuales (Krauss 1996, Foster 2001). El problema se particulariza en las instancias en las que el trabajo en torno a lo escénico alcanza a la poesía. Por un lado, la performance poética pertenece a una esfera de lo vivencial y exige una reconstrucción testimonial o un registro para su análisis, por lo que se presenta como objeto ausente para el investigador. Por el otro lado, su relación con la poesía la distingue de los rituales, las acciones artísticas y políticas o las piezas teatrales en un sentido clásico, aunque pueda relacionarse con ellas. Por este motivo su estudio plantea la necesidad de cruzar herramientas del campo de los estudios teatrales con otras propias de la literatura y las artes. En este sentido, junto a la definición de Pavis, utilizaremos el concepto de *teatralidad* que elabora Josette Fèral (2004).

Fèral entiende que la teatralidad es un trabajo de deslindamiento o presentificación de una alteridad respecto del objeto teatral. La teatralidad es, antes que las cualidades de una pieza teatral delimitada y representativa, un *proceso* que se basa en una activación de la mirada sobre el espacio, el cual, implícita o explícitamente, formula su divergencia con lo cotidiano. La autora retoma la noción de teatralidad como intensificación de los signos sobre sí de Roland Barthes (2003)⁸ con el fin de buscar ampliar los estudios teatrales hacia todo lo que involucra la puesta en escena, entendiendo la

8 “un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes 2003, 53-61).

teatralidad como un vector de fuerza: “una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un espacio otro” (Fèral 2004, 92). La teatralidad surge así a través del abandono de los *performers* a la mirada y la decodificación del público, que los objetiva como alteración, y, por tanto, se encuentra supeditada a la capacidad de efectuación de un quiebre acontecimental sobre lo cotidiano. La propia construcción del cuerpo está destinada a auto-referir y ser soporte de ese proceso.

La teatralidad reside a su vez en el hecho de que la inscripción del espacio surge, aun cuando esté regida por la visión, de manera kinestésica. Un conglomerado “polisensorial” interviene en la decodificación teatral: “Lo importante para el espectador no es reconocer ahí espacios reales o ficticios, sino viajar dentro de las formas, las estructuras, la materia: colores, superficie, textura. [...] La percepción del espacio, lejos de ser un dato objetivo, [...] es ante todo un dato subjetivo que percibe el sujeto, a través de la mediación de sus propios puntos de referencia corporales” (Fèral 2004, 186-188).

Por tanto, si recordamos la perspectiva sobre performance señalada más arriba, —una obra estructurada mediante formas de la teatralidad que pone en tensión la desmaterialización del objeto artístico con el cuerpo del *performer*— se vuelve necesario trabajar en dos aspectos fundamentales que confluyen en ella: las configuraciones de los cuerpos y sus acciones con la poesía y el territorio.

El punto que compartieron todos los artistas que mencioné fue la producción de una singular puesta escénica de textos poéticos, propios o ajenos. Si agrupo sus acciones en torno a la perspectiva de *performances poéticas*, es a causa de su relación con dicho modelo doble de obra ausente, efímera, y sostenida por la presencia de un cuerpo y una voz que parten de un texto poético.

Ubicaré brevemente a estos artistas, para un público no familiarizado con el objeto: Marosa di Giorgio, oriunda de Salto, se muda definitivamente a Montevideo en 1978 y comienza a realizar sus primeros “recitales” de poesía en 1979. A pesar de haber publicado su primer libro en 1953, sólo hasta los años ochenta empieza a

recibir premios internacionales y a viajar haciendo presentaciones escénicas, especialmente con un espectáculo denominado *Diadema*, compuesto con sus propios poemas. Roberto Echavarren publicó su primer libro de poemas en 1969, pero desde 1981 dio continuidad a su trabajo poético; en 1989 realizó un film (*Atlantic Casino*) que consistió en una performance de sus poemas y, más adelante, un poema-instalación (*Pacific Palisades*) junto a los objetos del pintor Saúl Villa, en México D. F. (1994). En Argentina, los recitados de poesía de Batato Barea resultan ineludibles para pensar nuestro objeto, aun sin ser él mismo poeta: sus performances parodiaban el modo esclerosado de las declamaciones y habilitaron un modo de presentación escénica de la poesía inédito en la región. En 1982, Emeterio Cerro publicó su poema “La Barrosa”; en 1983 fundó su compañía teatral homónima, junto a otra, de títeres, denominada El Escándalo de la Serpentina, con la que realizaba presentaciones en colaboración con Arturo Carrera.

Ahora bien, este anclaje en torno a la puesta en escena de poesía transporta la cuestión hacia el plano de los límites de la literatura, o de los límites de la poesía. No se trata de hacer pasar estos límites únicamente por un problema de soporte, cuestión que nos dejaría únicamente en la confrontación entre oralidad y escritura. Se trata de que estas *performances poéticas* insieren, desde sus bordes, en el modo de entender la poesía que los propios artistas tenían; esto es, como una disciplina autónoma, sostenida en los criterios de obra, valor o autoría⁹. Al costado del poema, estos artistas compusieron, mediante formas de la teatralidad, poéticas paralelas, vocales

9 Es pertinente, para el caso, citar las veces que di Giorgio deslindó su poesía de sus “recitales”: “Yo creo que el poeta debe escribir; y que la poesía debe conocerse en silencio y soledad. Eso es lo primordial. Pero nací recitadora. Es un ritual. No quiero ni puedo sustraerme” (83-84); véase, *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004* (2010). En “Performance”, un poema-ensayo, Roberto Echavarren propone una dislocación irreductible entre poesía y performance. “La página versus el aire/ son los extremos de la poesía/ vertientes de la letra/ Ninguno es performance [...] los dos modos no se confunden/ obedecen a estrategias complementarias”, véase Estación Alógena, <http://www.estacion-alogena.com.ar/performance.html>.

y corporales, involucradas con un pensamiento sobre el cuerpo y un modo de acción sobre el territorio. El límite, por lo tanto, no es la escritura: lo que en estas performances poéticas resiste son las preguntas referentes al cuerpo; su exposición, su coherencia con los modos de vida, sus peligros y debilidades, su posibilidad de volverse objeto artístico.

Asimismo, es posible preguntarse qué efectos tuvieron la presencia del cuerpo y de la voz sobre los poemas puestos en escena. Poemas modernistas en discotecas, como los que leía Batato Barea; poemas dadaístas con marionetas, como en el caso de Emeterio Cerro; poemas neobarrocos entre rockeros, como los de Roberto Echavarren. ¿Sale ilesa la poesía de estas conjunciones? Y si no es así, si estas experimentaciones elaboraron cuerpos poéticos singulares, ¿ingresaron éstos en el sistema de lo letrado?, ¿dejaron las performances marcas de sus heridas?

Aunque podría llamar la atención esta imbricación entre ambas esferas, estaría equivocada si me esmerara en afirmar que para estos artistas la poesía como género había dejado de mantener su valor de autonomía. Ya como visión, ya como explosión de un estilo, para los *performers* la poesía era asunto de un régimen estético. ¿Por qué entonces llevar los poemas al escenario? Parte de la respuesta puede residir en la necesidad de su difusión, en la sociabilidad entre artistas o en la redefinición de vínculos culturales. La otra parte debe encontrarse en las preguntas respecto de la teatralidad que atravesaban los propios textos. Así, desde dicha ubicación en el borde, las performances poéticas activaron preguntas medulares sobre los poemas con los que trabajaban.

II

El cuerpo como soporte de acciones artístico-políticas recorrió distintos momentos de la apertura democrática argentina, después de 1983. Poner el cuerpo para denunciar a los desaparecidos fue la forma que asumieron las Madres de Plaza de Mayo desde su primera

ronda en 1977; mientras que El Siluetazo hizo del cuerpo una materia compartida entre la obra, la comunidad y el referente¹⁰. La práctica de siluetear fue emblemática, pero otros activismos actuaron en el período: Gas-tar – Ca.pa.ta.co, con intervenciones gráficas y performáticas en la calle, el colectivo de arte experimental Cucaño en Rosario o el grupo Escombros en La Plata¹¹.

El llamado a una reformulación del cuerpo supuso no sólo estas acciones de politicidad explícita, sino además otras cuya dimensión política se configuraba en relación con la emergencia de nuevas subjetividades¹² y la reconstrucción de lazos (Jelin 1985, Jacoby 2000). En este sentido proliferaron las *formas de la teatralidad* desplegadas

-
- 10 El pegado de siluetas fue una acción artístico-política que surgió a partir de la denuncia de las Madres de Plaza de Mayo sobre los desaparecidos por la dictadura militar. “¿Cuánto papel y cuánto espacio físico se necesita para la confección de treinta mil siluetas a escala natural?” era la pregunta que detonó la forma. “La magnitud es un hecho matemático y meramente cuantitativo pero no desprovisto de carga emocional y política cuando excede ciertos límites. No es lo mismo 2 que 1’000.000 de cualquier cosa y en este caso se suma a la multiplicidad de imágenes el espacio que pueden llegar a ocupar. Una simple cuenta nos mostraría que una silueta con las piernas y brazos medianamente abiertos se resuelve en un espacio de 2 m por 1 m; si multiplicamos 2 m² por 30.000 tenemos 60.000 m² de superficie. En otras palabras, seis manzanas. Se puede llegar a ‘forrar’ un buen pedazo de Buenos Aires” (Bruzzone y Longoni 2008, 64).
- 11 Para una semblanza sobre las acciones de Gas-tar Ca.pa.ta.co (“colectivo de arte participativo tarifa común”), ver la presentación realizada por Fernando Bedoya en “El arte en cuestión. Experiencias limítrofes entre el arte y la política” (Bedoya 2004). El período de Cucaño va de 1979 a 1982, el grupo Escombros se inicia en 1988.
- 12 Me interesa destacar que de aquí en adelante, salvo que se especifique explícitamente, por *subjetividades emergentes* me refiero al tipo de subjetivación que teorizan los filósofos Guatarri y Rolnik (1986): diferente de la individualidad, la subjetividad se entiende como un proceso de agenciamiento de elementos heterogéneos y múltiples. Desde fin de los sesenta, y de modos diversamente entrecortados durante los períodos dictatoriales, comienzan a visibilizarse *grupos sujeto*, subjetividades minoritarias, como los movimientos de homosexuales, negros, mujeres, derechos humanos, que intentan gestionar formas singulares de organización y de funcionamiento. “Lo que caracteriza a los nuevos movimientos sociales no es sólo una resistencia contra ese proceso general de serialización de la subjetividad, sino la tentativa de producir modos de subjetivación originales y singulares, procesos de singularización subjetiva” (62).

en el arte bajo la impronta de lo efímero. Los gestos disruptivos de las fiestas (primero clandestinas, luego abiertas) del grupo de rock Patricio Rey y los Redondos de Ricota¹³, los cuerpos exacerbados y caracterizados de las Bay Biscuits —el grupo que dirigía la directora Viviana Tellas como teloneras/actrices de rock—, las performances de la artista visual Liliana Maresca (1985-1986), los museos bailables organizados por Fernando “Coco” Bedoya (el mismo gestor de Ca.pa.ta.co) (1985-1988), y las obras de títeres que acompañaban las exposiciones de Marcia Schwarz se insertaron en ese marco.¹⁴ La referencia a lo escénico caracteriza los inicios de Guillermo Kuitca (Speranza 2009, Huyssen 2010) e insiste, de un modo muy distinto y posterior, en la fotografía de Alejandro Kuropatwa¹⁵.

-
- 13 Laura Ramos refiere: “El golpe de Estado de 1976 los había dispersado [a los Redondos de Ricota], pero todos los años se reencontraban, generalmente los 28 de diciembre, en referencia al Día de los Inocentes. La modalidad era alquilar entre todos un teatro y armar espectáculos” (Ramos y Lejbowitz 1993, 20). La Negra Poly, cantante del grupo, señaló, también: “El origen de las fiestas fue, en una época de tanta muerte y represión, salir a joder y a divertirse. El desenfado. Hasta entonces el rock era muy solemne, sin espacio para la diversión. Lo nuestro era romper con el ceremonial de lo estructurado, y era el espíritu dionisiaco lo que se ponía de manifiesto. Creo que era una excusa para estar juntos y ya las casas nos quedaban chicas porque éramos muchos” (20). En este libro, *Corazones en llamas*, se reconstruye, a partir de entrevistas, las experiencias del rock entre los años ochenta y ochenta y nueve, y se observa la interdisciplinariedad entre el rock y otras expresiones artísticas, lo que da lugar a esa estética de la hibridez y la acción en tiempo presente. Entre 1980 y 1982, por ejemplo, Los Redondos proponían un presentador que recitaba fragmentos de *El almuerzo desnudo* de William Burroughs en sus recitales o el grupo Virus preparaba eventos que reunían a artistas plásticos con músicos. El Café Einstein y el Olimpo fueron lugares en donde los recitales implicaron estos desbordes escénicos.
- 14 Para leer una crónica sobre los “museos bailables” itinerantes, véase Dutil 1988. En este caso funcionaba en Mediomundo varieté.
- 15 En el catálogo de su muestra retrospectiva *Kuropatwa en technicolor* (MALBA-Colección Constantini 2005) se puede rastrear una especial impronta de lo teatral en las fotografías, para las que armaba vestuarios y escenografías especiales. “Me convocó a su casa para una sesión fotográfica”, cuenta Variety Moszynski, uno de sus primeros profesores en Nueva York. “Inventó un traje espléndido para mí, hecho de bolsas de basura negras, enredadas alrededor de mi cuerpo. Me sentó en una silla con otro personaje a mis pies, con la cabeza reposando en mis rodillas. Los dos teníamos que parecer estar viviendo algún

Se trató de una multiplicación de obras, en distintas disciplinas, que tendió a proponer como materia lábil, evanescente, la presencia corporal, la acción, los vínculos sociales y la teatralidad. Jorge Dubatti (1993, 2003, 2007) también se centró en estas relaciones propias de la afectividad para desarrollar su investigación respecto de la renovación del teatro posdictatorial. Desde los encuentros de Teatro Abierto (1981-1983) hasta la redefinición de los circuitos “in” y “off”-Corrientes (Dubatti 1995)¹⁶, dicha renovación permitió un espacio de sutura y de comunidad en el cual se restablecieron tanto las formas de la producción (de la dramaturgia de autor a la dramaturgia de grupos o de actores) hasta los modos de recepción y vinculación con los espectadores.

III

La obra de Emeterio Cerro se sitúa en este contexto de tendencia hacia la teatralidad y la acción, de enfatización grotesca de los cuerpos y de tratamiento renovador de la cultura. Trazar un límite alrededor de su obra es una tarea muy difícil, no sólo a causa de la multivalencia genérica entre narrativa, poesía y teatro, sino además por la enorme cantidad de presentaciones escénicas sin registro¹⁷.

drama, y yo, con la mirada hacia el cielo, tenía que estar rezando.” (Gainza 2005, 74). El vínculo de la imagen teatral y del teatro visual también podría citarse cuando, a su regreso de EE.UU., Kuropatwa “debutó el 5 de diciembre de 1985 como director teatral con una obra del grupo Pravda en Cemento. El periodista Federico Oldenburg escribió en el *Expreso imaginario*: ‘Kuropatwa, debutando en la función de director, intentó generar un espectáculo puramente estético. No hay textos, sólo cinco actores que se mueven lánguidamente casi como bailando en una escenografía escueta pero lograda. El resultado es una serie de imágenes [...]’” (78).

- 16 La Avenida Corrientes de Buenos Aires tradicionalmente ha sido el centro del movimiento teatral y cultural, por la abundancia de librerías y teatros importantes. Lo que Dubatti denomina como circuito Off-Corrientes es el circuito de espacios teatrales alternativos o periféricos de la ciudad.
- 17 Según César Aira (entrevista realizada en octubre del 2010), Cerro habría agrupado, antes de su muerte, toda su última producción en un archivo que permanece en Francia, bajo la tutela de su viuda Ada Matus. En un homenaje realizado en 1997 por la revista *Maldoror, la otra liter/hartura*, se publica una

Las formas de la teatralidad que rigen su poética produjeron una poesía tan ilegible como espectacular. Al mismo tiempo, su teatro presenta largos monólogos o secuencias vocales paralelas, como las *oralinas*: textos para ser recitados en escena, pero que no poseen ninguna estructura teatral tradicional. El trabajo sobre los bordes fue característico de las propuestas teatrales de Cerro, quien además las organizaba como producciones colectivas, en las que colaboraban artistas plásticos, actores y músicos¹⁸.

Sin embargo, la lengua de las producciones de Cerro fue lo menos cercano a una dimensión comunitaria. Mezcla de francés, latín, español rioplatense, acriollado, italiano, ficción de franco-lusitano, sus palabras se formaban de acuerdo con procedimientos similares a los de las vanguardias de comienzos de siglo, como las reformulaciones categoriales, sufijaciones o desufijaciones imprevistas, las asociaciones sonoras. Los actores aprendían de memoria frases como “Glupunga glupunga fixo arst reina” o “Mirs cuells istaum natta per latta mio collo e ballo sul mare andare”. En sus obras “caen” —y utilizo el verbo de la fórmula con la que el autor abría casi todas las dedicatorias de sus libros: “Caiga, caiga a las manos de...”— los motivos de la gauchesca, los fundadores de la literatura argentina (Sarmiento, Echeverría), el sainete criollo, las tonalidades afrancesadas, la filosofía. Cerro pulverizó la tradición literaria e histórica

reseña bibliográfica que da cuenta de esta expansión de su obra: “Entre 1982 y 1996 publicó 23 libros [...]. En 1983 fundó la Compañía Teatral la Barrosa con la cual creó y dirigió más de 20 obras de su autoría [...]” (Álvarez 1997, 56). Sobre todo la dimensión teatral resulta la menos archivada. En 1985, en el volumen *Teatralones*, se publican sus primeras cinco obras teatrales. El resto permanece inédito. Roberto López transcribe fragmentos de algunas de sus obras posteriores (2000). Asimismo, por fuera de las piezas teatrales independientes, una multiplicidad de presentaciones escénicas proliferan en festivales, presentaciones de libros, fiestas, etcétera.

- 18 Sólo los artistas colaboradores de las obras que figuran en *Teatralones* (estrenadas entre 1983 y 1985), más allá de los actores, son plásticos y músicos como Alfredo Prior, Jorge Gumier Maier, Liliana Maresca, Elba Bairon, Angélica Fader, Gladis Nistor, Martín Reyna, José Garófalo, Paul Stringa, Gustavo Margulies, Alba Virasoro, Luis Pereyra, Fernando Fazzolari, Monica Altschul, entre otros.

occidental para abordar esa demolición desde la solemnidad y la ceremonia. El general Roca, el zapato de Alfonsina, los hijos del Padre Laguna, el hueso de Hudson y la quinta de Verne pasan en la *oralina* denominada *La Bristol*, esbozando un paisaje repleto de las excrecencias de la historia que finaliza repitiendo: “En agua divina de la mar oseosa escuendes la *mierdra* que el sol exita” (1985, 38)¹⁹.

El proceso no precisamente confronta el collage de un elemento con otro. Aquí se trata de dejar en tránsito, mediante el propio ejercicio del disparate, los restos de la historia argentina y de la cultura moderna aunadas en la idea de una lengua “arruinada”:

[...] una lengua arruinada que ya no puede decir lo que quiere decir,
[...] oídos arruinados que ya no escuchan lo que pueden escuchar
[...] ojos arruinados que ya no pueden ver por lo que pagaron ver.
Todos los motores del ser están arruinados tan sólo quizás puedan
mirar escuchar y construir otra ruina sobre la ruina, ámbito de la
pobreza. (Cerro 1985, 43)

Respecto de la representación del cuerpo, éste también portaba elementos de lo fugaz, lo residual y lo inubicable. “El teatro de Emeterio era un teatro móvil, pensado para viajar”, remarcó Claudia Schwarz, una de sus actrices (entrevista a Schwarz 2009). Un teatro sintético, listo para guardarse y llevarse a otro sitio, si era necesario marcharse, que provenía de la lógica del actor como escenografía, que “llevaba en sí mismo todo”. La idea de una escenografía montable y desmontable, que puede llevarse en una valija, fue un formato que incluso lo acompañó durante su residencia en París, cuando Elba Bairon le enviaba telones para sus obras.

19 *La Bristol* fue además uno de los textos leídos en el Festival Cerro en Mardel 1985, una performance que se llevó a cabo en “Aquí vivieron” (Casa de Arte de Mar del Plata), una casa de pasillo, con galería y patio, en la que mientras una serie de actores leían los textos de Cerro, otros pintores hacían dibujos sobre los mitos marplatenses, acompañados por un dúo de guitarras. Véase Archivo Vivodito, <http://www.vivodito.org.ar/node/184>.

La ilegibilidad de la lengua de Cerro fue motivo de una conocida discusión a partir de la reseña de C. E. Feiling a *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen* en el número 8 (marzo de 1989) de *Babel*, el libro que Cerro escribió junto a Carrera y que recopila los textos de las performances del Teatro de la Serpentina²⁰. Feiling criticó el uso del sinsentido de las palabras y los neologismos, ya que “más de sesenta años, si somos benévolos, separan los alaridos de las vanguardias europeas de sus epígonos argentinos” (36). El vanguardismo trasnochado devendría frivolidad en un tiempo en que los juegos de palabras son dignos de animadores televisivos. El problema de la legibilidad, respondió César Aira, es un problema de la vanguardia, y, por lo tanto, la incompreensión de Cerro respondía al tipo de test que elaboraba la mejor literatura respecto de sus contemporáneos. El debate, entonces, se posicionó no sólo en torno al valor literario, sino en torno a la institucionalidad del arte.

Sin embargo, más allá de si la falta residía en los lectores contemporáneos o si se encontraba en la obra del propio Cerro, lo que se evidenció fue un límite: su literatura no parecía ser aquella que formase *lectores*, sino que, antes bien, proponía una relación más cercana a la del *espectador*, en el sentido de una producción común a los textos y las puestas teatrales. Los indicadores de distintas voces, los diálogos visuales, las combinaciones sonoras, las armonías y cafonías presentes en los propios poemas permitían comparar una lectura de *El Bochicho* con el efecto desestabilizador de escuchar una ópera de la que se desconoce la lengua en la que está cantada. Cerro escribía como si montara una escena.

Un tipo particular de escena es, justamente, la escena operística. La formación de Cerro como *reggiséur* de ópera en el Teatro Colón repercutía en la musicalidad de las palabras subiendo o bajando de

20 La polémica se abrió con la posterior defensa de Aira (1990) en “El test” número 18 (agosto de 1990): 41, a causa de la salida de *Los teros del Danubio* y continuó en los números siguientes. En el número 19, (septiembre de 1990): 38), en la pastilla “Recienvenidos”, y en el número 20 (noviembre 1990): 7, con una contra-respuesta de Feiling a la que se suman una nota de Ana María Shúa y una reseña de Alejandro Ricagno (43).

la página, dispuestas paralelamente, con distintas tipografías. Cerro escribía desde el lugar del intérprete, comenta Jorge Dubatti al revisar su teatro desde la perspectiva neobarroca (1999, 200). Lo cierto es que un substrato musical funcionaba tanto en la escritura de las piezas teatrales como en la organización de las puestas escénicas.

Asimismo, esta cualidad de *espectador* que convocaría su obra estaría dada por la categoría de afectividad o familiaridad que giraba a su alrededor. Parecería que si con la poesía de Cerro muchos lectores no encontraban qué hacer, otra cosa ocurría cuando se la presentaba en una performance. No se trata de que allí los espectadores hayan participado mediante una anulación de la distancia entre actores y público —lo cual no sucedía estrictamente—, sino que se trataba de una actividad colocada en el mirar y el escuchar, que el teatro de Cerro explotaba en los trajes desmesurados y los escenarios.

“Para ser sincero debo decir que los textos de Cerro (los primeros al menos) me causaban gracia escenificados. Sobre todo cuando los recitaba Baby Pereyra Gez, allá por los principios del 1985 o 1986, sintetiza Alejandro Ricagno sobre el fin de una reseña en *Babel*. Es una cita curiosa, ya que además de ubicar como pasada la efusividad del “destape”, refiere a una valoración diferente de la literatura y el espectáculo en la cual lo ilegible cobra sentido en el imaginario corporal del teatro²¹. Lo más interesante de estas valoraciones era que abrían el sinsentido hacia el ámbito del cuerpo, desplazándolo de los libros. “Cerro, con francés, italiano, y antiguo español arma una lengua nueva, que más que decir, muestra”, comentaba Daniel Molina en una

21 Curiosamente un comentario similar aparece en los testimonios que compiló Rodolfo Álvarez (1997). Sergio P. Rigazio cuenta: “En realidad Rodolfo me rompía las bolas con la poesía de Emeterio, desde hacía mucho, pero hasta que no lo conocí personalmente, hasta que no lo tuve delante de mis narices parloteando y gesticulando, como cargado de cierta energía de saltimbanqui ingenuo, me había costado conectar con su poesía. [...] Pero [...] escuchándolo esa noche [...] y viendo en el taller cómo barajaba en el aire todo lo posible del palabraje, cómo exigía a sus alumnos de teatro ‘vamos muevan el culo’ [...] tuve otra visión, otra aproximación a su manera de masticar el lenguaje, y de rebote sanador, comencé a tomarle el gusto a la poesía ‘en voz alta’ y a perderle el miedo a ese [...] pegoteo de las palabras” (12-13).

reseña sobre la obra “El cuisquis” en la revista *El porteño*, en 1985²². Al revés de lo que sucedía con su literatura, mostrar y no comunicar resultaba un valor desde el punto de vista de sus puestas escénicas.

El efecto de arruinar la cultura se trasvasaba, en las puestas escénicas, en los vestuarios, que llevaban el cuerpo hacia la condición de muñeco. Los actores portaban tocados pesadísimos, pechos gigantes, máscaras. Se trataba de obras plásticas en sí mismas que despojaban a los actores de humanidad y los volvían parte de la escenografía. Bairon, quien fue la vestuarista y trabajó además en la composición de los telones y el maquillaje, señala que el objetivo de este trabajo era acercar a los actores a su Otro, transformarlos en parte de la obra. El cuerpo objetualizado, entonces, repetía la imagen de ruina señalada para la lengua. Materiales precarios, como *papier maché* y telas, daban el tono de parodia escolar, tan característico de varias presentaciones escénicas del período²³.

A pesar de lo delirante de la lengua, ya mencioné que los trabajos de montaje escénico tenían la misma rigurosidad que Cerro aplicaba a su trabajo como *réggiseur*. Aquello que en la página deja al lector atónito, impotente, se condensa en el escenario recortándose en unidades discretas. Una serie de imágenes de *El Bochicho* permite ver esto: Lidia Catalano, con la cara maquillada en dos mitades y el traje de colores también divididos, compone sus parlamentos secuencialmente, acompañada por una coreografía. Cada secuencia representa un personaje, que se reitera. El mismo timbre de voz, los mismos gestos, la misma risa.

22 “La cautiva del matadero” (89).

23 María Moreno (2003) comenta que los cuerpos de los artistas de los ochenta “mezclaban la estudiantina con el mamarracho, la iluminación genial y el papelón, y sobre todo se indisciplinaban yendo de una identidad a otra, pasándose de arte y reivindicando lo malo como un valor subversivo incluso contra los ordenamientos impuestos por las vanguardias”. “El cuerpo de los ochenta podría ser el de un bebé que juega con sus heces, hace estragos con un maletín de maquillaje y en vez de hablar hace glosolalia y se tira pedos. Aunque adquiera las formas maduras del monólogo poético, la murga de famosos y la ambientación que se deteriora antes de inaugurar. El mito es que en los ochenta hay una suerte de irrupción del cuerpo”.

Una objetualización del cuerpo en otro tono, acontece en “La Pindonga”, un unipersonal escrito y presentado en París, cuya lengua era una jergonza-petit-negré-francés (Álvarez 1997, 17). En el video se lo ve a Cerro recitando y vestido con túnicas, con un sombrero en forma de busto. De fondo, uno de los telones pintados. En este caso, el cuerpo se ha transformado en material visual, parte del escenario.

El problema de la falta de registro nos lleva a trabajar con los pocos fragmentos de obras que fueron grabados en video, obras que en sí mismas fueron puestas en escena, ensayadas y pautadas. Pero Cerro realizó muchísimas performances orientadas a una noción de una teatralidad incorporada sobre la propia persona. Una de estas performances fue la que realizó junto a Arturo Carrera en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, denominada “Las Berninas”, y en la que artistas plásticos elaboraron los títeres que los poetas llevaban en un teatrillo a cuestas. Habiendo grabado sus voces en un cassette, los poetas transitaban la muestra pronunciando definiciones y manifiestos respecto de la estética y el arte. En este caso, la teatralidad había sido desplazada de la pieza escénica y del escenario, y se llevaba a cuestas, sobre los títeres y sobre sí mismos.

IV

La performance de poesía se conforma de manera híbrida, atravesando los campos del arte, el teatro y la literatura. El movimiento de nuestro estudio ha tomado un autor que trabajó en el límite de las artes, y una categoría (“teatralidad”) que, aunque pertenezca al teatro, puede atravesar diferentes disciplinas. La noción de teatralidad como proceso permite trabajar con una práctica, antes que con una obra delimitada, ante todo por su vinculación con una idea general sobre lo acontecimental, y lo que sucede en dichas liminalidades. Lo que resulta interesante de la performance poética son los resultados arrojados al transponerse la noción de teatralidad sobre el *performer* y sobre el poema. En el caso de Cerro, esto permite plantear una

literatura ilegible e incodificable pero al mismo tiempo espectacular o espectacularizable, así como también convivial y colectiva.

Por otro lado, estas experiencias necesitan localizarse en un contexto determinado. La historia de la performance conlleva un pasaje de un momento estrictamente conceptual hacia una vinculación de mayor despliegue teatral durante la transición democrática en Argentina. El énfasis de lo teatral en diversas artes del período, como modos de repolitización del cuerpo y de resignificación subjetiva dio lugar a una serie de transferencias entre la poesía y la puesta en escena, en cuanto recomposición de lazos sociales como refuncionalización de los circuitos de difusión literaria. El caso de Cerro se acerca a estos episodios de producciones que agrupaban a artistas diversos, la búsqueda de tradiciones alternativas y la contaminación entre alta y baja cultura.

Obras citadas

Performances

Cerro, Emeterio. *El Bochicho*, interpretado por Lidia Catalano. Teatro San Martín, Buenos Aires, 1984-1985, http://www.youtube.com/watch?v=Dwij_bQy7Ug (consultado el 16 de junio de 2011).

Cerro, Emeterio. *La Pindonga*, interpretado por Emeterio Cerro. s/d, París, 1994-1996, <http://www.youtube.com/watch?v=Ha-LP6AVp6M>

Fuentes

Cerro, Emeterio. 1983. *El Bochicho*. Buenos Aires: Xul.

Cerro, Emeterio. 1985. *Teatralones*. Buenos Aires: Ediciones de la serpiente.

Entrevistas

Aira, César. 2010. Entrevista con Irina Garbatzky, octubre.

Schwarz, Claudia. 2009. Entrevista con Irina Garbatzky, noviembre.

Libros y artículos

- Aira, César. 1990. "El test. Una defensa de Emeterio Cerro". *Babel* 18: 41.
- Álvarez, Rodolfo. 1997. "Pampana de Emeterio". *Junín: Revista Maldoror. La otra liter/hartura* 4/10.
- Barthes, Roland. 2003. "El teatro de Baudelaire". En *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Battcock, Gregory y Robert Nickas. 1984. *The Art of Performance: a critical anthology*. Michigan: Dutton.
- Bedoya, Fernando. "El arte en cuestión. Experiencias limítrofes entre el arte y la política", <http://seminario-arteypolitica.blogspot.com/2007> (consultado en septiembre de 2010).
- Benjamin, Walter. 1989. "La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos II*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, Nicolás. 2009. *Formas de vida*. Madrid: CENDEAC.
- Bruzzone, Gustavo y Ana Longoni. 2008. *El siluetazo*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.
- Buck-Morss, Susan. 2005. "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte". En *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Camuffo, Marta. 1985. "Emeterio Cerro: tres obras". En *Cuadernillo de Segundas Jornadas Nacionales de Investigación Teatral*. Buenos Aires: Teatro San Martín.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance. A critical introduction*. Londres: Routledge.
- Cerro, Emeterio. 1983. *El Bochicho*. Buenos Aires: Xul.
- Cerro, Emeterio. 1986. *El Charmelo*. Buenos Aires: Último Reino.
- Cerro, Emeterio. 1985. *Teatralones*. Buenos Aires: Ediciones de la serpiente.
- Cerro, Emeterio. 2008. *Vivo Dito*. <http://www.vivodito.org.ar/node/184>
- Cerro, Emeterio y Arturo Carrera. 1989. *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*. Buenos Aires: Último Reino.
- Constantin, María. 2006. "Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985". En *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985. Catálogo muestra*. Buenos Aires: Fundación Osde-Espacio imago.

- Di Giorgio, Marosa. 2010. *No develarás el misterio*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Diéguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge. 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dubatti, Jorge. 1993. "El nuevo teatro de Buenos Aires". *Cuadernos Hispanoamericanos. La cultura argentina de la dictadura a la democracia* 517-519: 445-464.
- Dubatti, Jorge. 1999. "Emeterio Cerro: dramaturgia y neobarroco". En *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge, coord. *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Dutil, Carlos. 1988. "Lo que no se puede en otra parte. El *underground* de Buenos Aires". *El nuevo periodista* 197: 54-56.
- Echavarren, Roberto. "Performance". *Estación Alógena*.
www.estacionalogena.com/performance.html (consultado el 18 de enero de 2011).
- Feiling, C. E. 1989. "Reseña Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen". *Babel* 8: 36.
- Feiling, C. E. 1990. "El cencerro y las vacas. Reflexiones de un bienpensante". *Babel* 20: 20.
- Féral, Josette. 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Gainza, María. 2005. "Alejandro Kuropatwa: fondo blanco". En *Kuropatwa en technicolor*. Buenos Aires: MALBA-Colección Constantini.
- Goldberg, Roselee. 1979. *Performance: live art, 1909 to the present*. Nueva York: Abrams.
- Huyssen, Andreas. 2010. *Modernismo después de la posmodernidad*. Madrid: Gedisa.

- Jacoby, Roberto. 2000. "La alegría como estrategia." *Zona erógena* 43.
- Jay, Martin. 2009. *Cantos de experiencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Jelin, Elizabeth, ed. 1985. *Los movimientos sociales en la Argentina*. Vol. 1. *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL.
- Krauss, Rosalind. 1996. "Notas sobre el índice II". En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Akal.
- Kuropatwa, Alejandro. 2005. "Kuropatwa en Technicolor". En *Kuropatwa en Technicolor*. Buenos Aires: MALBA.
- Lippard, Lucy. 2004. *Seis años, la desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal.
- Longoni, Ana. 2004. "Prólogo". En *La revolución en el arte*, de Oscar Masotta. Buenos Aires: Edhasa.
- Longoni, Ana. 2005. "Oscar Masotta: vanguardia y revolución durante los '60". *Séptimas Jornadas de artes y medios digitales. Córdoba, 2005*, www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf
- Longoni, Ana. 2007a. "Conceptualismo". *Revista digital Territorio Teatral IUNA*. www.territorioteatral.org.ar/html.2/dossier701.html
- Longoni, Ana. 2007b. "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)". *Revista Arte nuevo*. <http://arte-nuevo-blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>.
- López, Roberto. 2003. "Compañía La Barrosa (el onírico juego de Emeterio Cerro)". En *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*. *Micropoéticas II*, coord. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Instituto movilizador de fondos cooperativos.
- Marchan Fiz, Simón. 1986. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal.
- Marcus, Greil. 1993. *Rastros de carmín. Una historia del siglo xx*. Madrid: Anagrama.
- Marranca, Bonnie. 1977. *The Theatre of Images*. Nueva York: Drama Books Specialists.
- Masotta, Oscar. 2004. "Después del pop, nosotros desmaterializamos". En *La revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, compilado por Ana Longoni. Buenos Aires: Edhasa.

- Molina, Daniel. 1985. "La cautiva del matadero". *El porteño* 40: 89.
- Moreno, María. "La generación del ochenta". *Página/12, Suplemento Radar*, 10 de Diciembre de 2003. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>
- Pavis, Patrice. 2008. *Diccionario de teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- Ramos, Laura y Cynthia Lejbowitz. 1993. *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar.
- Ricagno, Alejandro. 1990. "Reseña sobre Los teros del Danubio". *Babel*, 19: 43.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Shepherd, Simon y Mick Wallis. 2004. *Drama/theatre/performance. The new critical idiom*. Londres: Routledge.
- Sontag, Susan. 2005. "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical". En *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Speranza, Graciela. 2009. *Fuera de campo*. Buenos Aires: Anagrama.
- Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Nueva York: Duke University Press.
- Turner, Victor. 2002. *Antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Usubiaga, Viviana. 2006. "Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la posdictadura argentina". En *Arte y literatura en la Argentina del siglo xx*, de Ana Longoni y Viviana Usubiaga. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Wacjman, Gérard. 2001. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.