

“No nos une el amor sino el espanto”: Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina

“We Are United, Not by Love, but by Fright”: Re-mapping
the Argentine Theater Scene During the Last Dictatorship



Lorena Verzero

Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires, Argentina
lorenaverzero@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0267-8467>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 26/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/za4t0xx6b>

Resumen

El artículo propone reflexionar en torno a los elementos compartidos por experiencias diversas de la escena teatral durante la última dictadura cívico-militar argentina, desde una doble aproximación: estética y sociológica. En este último sentido, avanzamos sobre la construcción de una cartografía expandida de las prácticas escénicas desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires, incorporando una conceptualización de la noción de *mapeo*, una revisión de las historias del teatro que han legitimado el canon y una efectivización artesanal de una cartografía que incluye variadas experiencias; de esta manera, se confirma la hipótesis de que –contra el sentido común– las prácticas de intervención, de resistencia, activistas o clandestinas, se dieron mayormente en las mismas zonas de la ciudad en las que se encontraba

Palabras claves

Mapeo, Dictadura, Artes
escénicas, Metáfora.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



el teatro que ocupaba el centro del campo. La segunda hipótesis atañe a la estética y sostiene que la metáfora constituye, tal vez, el recurso más compartido por estas prácticas. El trabajo metafórico durante las dictaduras ha sido ampliamente estudiado en el caso del teatro de sala, pero se suele pensar que el activismo recurre a lenguajes más directos. Poniendo ese supuesto en cuestión, proponemos la hipótesis de que el teatro central en el campo y las intervenciones de resistencia comparten el uso de la metáfora casi como recurso estético privilegiado para evitar la censura y la persecución.

Abstract

The following article reflects on shared elements among diverse experiences in the Argentine theater scene during the last civic-military dictatorship through two lenses: an aesthetic lens and a sociological lens. With the latter, we advance an expanded cartography of scenic practices that took place in the city of Buenos Aires, as well as a conceptualization of “mapping,” a review of the theater histories that have legitimized a particular canon, and a handmade cartography that includes all the experiences. This new map includes varied experiences, confirming the hypothesis that—contrary to canonical sense—the practices of intervention, resistance, activist, and/or clandestine practices mostly took place in the same areas of the city as the theater that occupied the center of the field. Our second hypothesis concerns aesthetics and argues that metaphor is, perhaps, the most frequently shared resource among these counter-establishment practices. In theater, the use of metaphor has long been studied as a mode of indirect resistance during several twentieth-century dictatorships, but it is often thought that activism, unlike theater, resorts to more direct language. Questioning this assumption, we propose the hypothesis that the central theater in the field and activist interventions share the use of metaphor as a privileged aesthetic resource to avoid censorship and persecution.

Key words

Mapping, Dictatorship,

Performing Arts, Metaphor.

La frase que da inicio al título de este ensayo, “No nos une el amor sino el espanto”, es tomada de un poema de Jorge Luis Borges de 1963 titulado “Buenos Aires” en el que el autor narra su relación con la ciudad. En el imaginario argentino la frase se ha desterritorializado y su apelación es corriente para referirse a los más diversos escenarios. En esta ocasión no me alejaré por completo de la construcción imaginaria de la ciudad y de las relaciones que se dan en el marco de su territorio, puesto que más que observar características específicas que diferencian y distinguen a ciertos tipos de prácticas escénicas desarrolladas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), propongo develar elementos en común. Es decir, mientras que habitualmente trabajamos de manera analítica, desentrañando las particularidades de circuitos, estéticas y casos de estudio, en este artículo me interesa observar transversalmente experiencias disímiles a partir de aquello que las une. Expresado en términos amplios, aquello que reúne a diversos hechos escénicos bajo un régimen autoritario y desaparecedor no es ni más ni menos que la necesidad de desplegar tácticas para evadir la censura y evitar la persecución, tanto en materia estética como en cuanto a sus condiciones de producción.

En ese sentido, analizaré la ocupación de espacios en la ciudad como modo de re-situar las relaciones simbólicas que se desprenden de los itinerarios urbanos. Parto de la hipótesis de que, contrariamente a lo que el sentido común indicaría, el teatro legitimado, que ocupaba el centro

del campo teatral en el momento y que fue luego canonizado por las historias del teatro argentino, se desarrolló en el mismo espacio geográfico que las prácticas activistas y de resistencia clandestinas, subterráneas e invisibilizadas.

Este uso común de los recorridos urbanos, junto a la confluencia de itinerarios de artistas y, eventualmente, de cierto tipo de público, sin embargo, no es la única característica que el teatro de sala y el más alternativo compartieron. En el plano estético podríamos decir que la metáfora, que constituye el recurso por excelencia para evadir autoritarismos, está presente en buena parte de las experiencias.

Haciendo un alto en la indagación y en el análisis de casos particulares, me propongo, entonces, volver a mirar el desarrollo del campo teatral, volver a pensar en las relaciones de poder entabladas durante esos años al interior del campo y en las disputas por las representaciones de ese teatro que se han desplegado desde la transición democrática. Y, sobre todo, me interesa repensar los sentidos comunes que se han instalado durante las décadas de postdictadura que nos hacen imaginar circuitos diferenciados de manera tajante, artistas sin contradicciones internas, poéticas puristas o un mercado del arte perverso frente a una militancia impoluta.

Presento aquí un primer acercamiento a la construcción de un nuevo mapa del campo teatral bajo dictadura que incorpora experiencias que comenzaron a reconstruirse en los últimos años y no han sido incluidas en las historias del teatro argentino canónicas. Situaremos, así, el plano

material del recorrido por zonas específicas de la ciudad y la apelación a ciertos recursos estéticos, entre los que se destaca la metáfora, como usos en común para seguir haciendo un teatro crítico, experiencias performáticas o hechos escénicos contrahegemónicos durante la dictadura.

ENGROSAR LA HISTORIA PARA EXPANDIR EL MAPA

El objetivo que engloba esta investigación tiene que ver con volver a mirar el mapa del teatro bajo dictadura, reflexionar sobre las presencias y las ausencias, las tendencias más visibilizadas y las opacadas, considerando una periodización interna a la dictadura. En ese marco, hallamos una serie de prácticas activistas y de resistencia que hasta el momento solo habían formado parte de las memorias privadas de sus hacedores o del público que participó de ellas.

Como punto de partida para la concreción de esta relectura del mapa del teatro bajo dictadura, tomaré las historias del teatro que se han publicado a partir de la transición democrática y que incluyen ese período. Las historias del teatro que se inscriben en la historiografía tradicional son las publicadas por Pellettieri (2001) y Dubatti (2012). Ambas ofrecen miradas de conjunto, mientras que las construcciones históricas realizadas simultánea o posteriormente por investigadores e investigadoras de generaciones siguientes

se han abocado a estudios específicos realizando abordajes a partir de problemáticas.

En lo sucesivo definiré qué entiendo aquí por mapeo, presentaré un breve análisis de algunos puntos que estas dos historias del teatro proponen para estudiar el período y continuaré con la construcción de un nuevo mapa del teatro bajo dictadura que incorpore las experiencias activistas y acciones de intervención que oportunamente fueron invisibilizadas, que no han entrado en las historias del teatro y que aún no han sido recuperadas en su totalidad. En esta primera aproximación no nos detendremos en una periodización interna a los años de la dictadura¹.

Tomo como base conceptual la idea de mapeo que Julia Risler y Pablo Ares (2013) proponen en su *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. El libro se presenta como una sistematización de “metodologías, recursos y dinámicas de pedagogía crítica para incentivar su apropiación y uso derivado” (p. 4). “Concebimos al ‘mapeo’ –definen Risler y Ares– como una práctica, una acción de reflexión en la cual el mapa es sólo una de las herramientas que facilita el abordaje y la problematización de territorios sociales, subjetivos, geográficos” (p. 7). A esta definición práctica se suman los “dispositivos múltiples”, una serie de recursos creativos de diversa materialidad (en soportes gráficos y visuales) a partir de los cuales se propone pro-

¹ Junto con Bettina Girotti (2016) hemos realizado una aproximación que mapea las experiencias escénicas de años de la última dictadura a través de una periodización anual comparativa. Ver Girotti y Verzero (2016).

mover el debate. El mapeo es una herramienta para la socialización en pos de la organización colectiva de tácticas de emancipación. Es, subrayan los autores, “un medio, no un fin” (p. 7):

Debe formar parte de un proceso mayor, ser una “estrategia más”, un “medio para” la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con personas desconocidas, el intercambio de saberes, la disputa de espacios hegemónicos, el impulso a la creación e imaginación, la problematización de nudos clave, la visualización de las resistencias, el señalamiento de las relaciones de poder, entre muchos otros (p. 7).

Luego de la explicitación de su marco teórico, los autores comparten experiencias de talleres de mapeo propias y derivadas de ellas. El proyecto está orientado a un tipo de apropiación que dista del emprendimiento al que me abocaré aquí, pero me arriesgo a tantear un uso particular porque considero sugerente el modo de aproximación a los fenómenos culturales que se propone, basado en una combinación entre la teoría y su aplicación práctica modelada por elementos lúdicos.

El mapeo es, entonces, por definición, una práctica colectiva. Así, mi intención última sería que entre investigadores e investigadoras podamos abonar a la conformación de un nuevo mapa del teatro bajo dictadura, aportando datos, experiencias, intervenciones, acciones y otro tipo de prácticas que concebimos como teatrales y que, por diversos motivos, han sido elididas hasta el momento.

Entre los motivos por los cuales esas prácticas han sido invisibilizadas, por los cuales han

quedado fuera de la historia cultural, se podría pensar en su desarrollo en clandestinidad, en su carácter efímero, en la falta de archivos y de críticas. Y, en algunos casos, en la exploración formal debido a la cual no se trabajaba sobre la base de un texto dramático (elemento sustancial para la proyección histórica en los estudios teatrales tradicionales). La exploración formal hace también que ciertas experiencias permanezcan en la periferia del campo sin acceder a los lugares centrales. Muchas de ellas, de hecho, desbordan el campo teatral o no se encuadran en la concepción tradicional de *teatro*, por lo que no han sido consideradas por la investigación teatral; algunas son eminentemente exploratorias en el aspecto formal, de modo que tampoco han sido objeto de la sociología o de la historia.

Retomando las historias del teatro argentino que en el siglo XXI han propuesto un abordaje de conjunto, como hemos adelantado, se destaca la investigación que entre los años noventa y los primeros dos mil dirigió Osvaldo Pellettieri. Esta historización del teatro en Buenos Aires es la más ambiciosa de las últimas décadas y, en el primer tomo publicado en 2001, se aborda el período iniciado con el golpe de estado de 1976 que se extiende hasta 1998. Ese texto sentará las bases para las lecturas posteriores. Años después, Jorge Dubatti publicó en un solo tomo una relectura del teatro argentino entre 1910 y 2012.

Mientras que el trabajo dirigido por Pellettieri se propone aplicar la metodología de investigación por él mismo formulada años antes (Pellettieri, 1997), basada en la organización de

los materiales teatrales en microsistemas y fases de acuerdo a un análisis del contexto, texto dramático, puesta en escena y recepción; Dubatti, en consonancia con el cambio de época, concreta una variación metodológica en la que la aproximación es cronológica y, al interior de cada período, temática.

Estas historias ocuparon lugares centrales en el panorama de la investigación teatral en el país y, sobre todo el libro de Dubatti, funciona en la actualidad como construcción del canon. A pesar de los posibles cuestionamientos y críticas que se les pueda hacer o se les vaya a hacer en el futuro (y justamente por ellos), estos textos han sido aceptados como voces legitimantes.

Para volver la mirada sobre los recorridos por la ciudad que proponen esas historias, me interesa tomar la definición de mapa que enuncian Risler y Ares (2013) al comienzo de su texto. Los autores dicen con claridad, sintetizando diversas teorías, que “los mapas son representaciones ideológicas” (p. 5).

Como podremos comprobar al situar las experiencias en el mapa, las prácticas activistas o un teatro de resistencia ocupan los mismos lugares de la ciudad que las producciones visibilizadas, es decir, aceptadas, e incluso, sostenidas por un público amplio (sobre todo, el circuito de teatro comercial o “de arte”) o por el régimen (teatro oficial). La superposición de los mapas de los distintos circuitos teatrales de la época, tanto los circuitos centrales, legitimados y canonicados, como las experiencias subalternas, se entrecruzan en los mismos itinerarios.

Este período, según Pellettieri (2001) significó el auge del realismo crítico en sus diversas variantes. La tesis realista que intentaban probar estas piezas tenía que ver con un “cuestionamiento al autoritarismo en la realidad nacional” (p. 73). En una hipótesis enunciada de manera directa, ya en 2001, Pellettieri sostiene que

el teatro de los realistas entre 1976 y 1983/1985 estuvo marcado por una conceptualización que se puede sintetizar de la siguiente forma: la clase media, por su cobardía y su ya clásica alianza con el gobierno de turno, había colaborado con la implantación y el posterior afianzamiento de la dictadura y no ignoraba los actos aberrantes de la misma (p. 77).

Según el investigador, el público de este teatro estaba “espantado ante la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara” (p. 76). Considera que es durante esos años que el realismo crítico (que en 1997 define específicamente como “reflexivo”, debido a que de algún modo supera la posición “ingenua” de un realismo anterior) consigue su mayor auge, es decir, pasa a ocupar los lugares centrales del campo teatral inaugurando lo que define como su “etapa canónica” o “segunda fase”. Durante la dictadura, este realismo crítico gozó de notas periodísticas favorables, obtuvo premios, consiguió un público cautivo, etc. Todo esto le dio a sus hacedores la seguridad para “crear representaciones de la realidad social, inventadas, construidas con materiales propios de la simbología de la sociedad y que tuvieron una existencia anclada, ratificada en su recepción por parte del público y que ejercieron influencia en el comportamiento colectivo” (p. 78).

Así, el estudio que llevaron adelante varias investigadoras e investigadores dirigidos por Pellettieri pone el foco en el tratamiento de esas formas realistas. Este realismo crítico contaba con dramaturgos como Ricardo Halac, Mauricio Kartun, Roberto Cossa, Eduardo Rovner, Ricardo Monti, Carlos Gorostiza y Bernardo Carey. Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, cuyos inicios en la dramaturgia se ligaron a poéticas absurdistas, ya en los primeros años de los años setenta incorporaron procedimientos y recursos realistas, de manera que las poéticas de unos y otros ya se aproximaban estética e ideológicamente. Durante la segunda mitad de la década del setenta, tanto las obras de Gambaro como las de Pavlovsky

comenzaban a acercarse al realismo y empezaba a aparecer en ellas una incipiente tesis realista, [razón por la cual] críticos que tenían una postura favorable con relación al absurdo como Rómulo Berruti y Ernesto Shóo cuestionaron la falta de coherencia estética de la nueva textualidad (Rodríguez y Lusnich en Pellettieri, 2001, p. 221).

La historia publicada por Dubatti (2013) sitúa el período entre 1973 y 1983. El autor enumera las principales orientaciones, que organiza en torno a los temas de la violencia, la censura y la desaparición, además de las visitas de artistas extranjeros, el rol del teatro oficial y el desarrollo del teatro independiente, comercial y del circuito que denomina “profesional de arte”; para cerrar el capítulo con una presentación de Teatro Abierto como acontecimiento político-estético que se erige como exponente de un teatro de resistencia.

Las acciones de intervención, activismo o resistencia teatral que estamos incorporando en esta expansión del mapa, formarían parte del circuito que Dubatti define como teatro independiente. Al respecto, el autor señala que

la profundización de dos tendencias internas y opuestas dentro del teatro independiente: el proceso de mayor profesionalización o contacto de numerosos teatristas independientes con el teatro profesional de arte [tendencia descripta para el período inmediatamente anterior y que en estos años se acentúa], la radicalización del devenir micropolítico y el rechazo de la profesionalización y del teatro oficial, especialmente en algunos teatristas vinculados a la militancia (reformulado por la represión del teatro militante), como expresión del insilio, de la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos, suerte de dispositivos de ‘respiración artificial’ (retomando la metáfora que Ricardo Piglia despliega con su novela homónima en 1980), resistencia y sobrevivencia (p. 173) (El resaltado es mío).

Si bien la hipótesis de “rechazo de la profesionalización” y del trabajo en el teatro oficial durante la dictadura es sugerente para la construcción de identidades políticas opuestas al régimen, los testimonios obtenidos hasta el momento para esta investigación exponen un posicionamiento diferente. La figura del teatrista militante como un sujeto en búsqueda perpetua de lo alternativo, que pretende siempre mantenerse en la marginalidad, parecería acercarse más a una imagen idealizada que a lo que he recabado en las entrevistas tomadas para esta investigación; estas son la continuación de las que dieron como resultado el libro *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años ‘70* (Verzero, 2013b). De hecho, la militancia teatral

pasaba, en variados casos, por profesionalizar su labor y, sobre todo en los años anteriores a la dictadura, algunos grupos habían llegado a vivir del teatro. Por otra parte, el teatro oficial durante la última dictadura, con sus dilemas y contradicciones, albergó a teatristas comprometidos ideológicamente. Un caso paradigmático en ese sentido es el de Alejandra Boero quien, si bien no formaba parte de la vanguardia política del momento, tuvo un posicionamiento político de izquierda manifiesto.

Si bien, efectiva e indudablemente, la instalación de un régimen de facto significó una ruptura en las prácticas, en los discursos y en los sentidos sociales producidos, he trabajado sobre la hipótesis de que ese quiebre no ha podido darse sin fisuras. En ese sentido, en un artículo anterior (Verzero, 2013a) estudié algunas posibles continuidades en materia estética que se prolongaron a través del quiebre en todos los órdenes que significó la dictadura. Allí analizo en profundidad algunas continuidades en los lenguajes teatrales puestos en juego, observando refuncionalizaciones y cambios de sentido en algunos casos particulares; y confirmo que existen correlatos entre teorías y prácticas teatrales implementadas por colectivos de teatro militante (1966/69-1974/76)² y por el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales, 1977-1982), entre otros grupos, así como también, disrupciones en lo concerniente a ciertas prácticas sociales. En lo que a estas prácticas se refiere, la asociación

2 He realizado una historización y análisis de lo que defino como *teatro militante* en Verzero, 2013b.

en colectivos y la vida en comunidad se continuaron, aunque las motivaciones y fines solían ser diferentes; y el amor libre o el uso de drogas, difundidos entre sectores de jóvenes en los sesenta, mayormente desestimados desde la doxa de la militancia política de los primeros setenta, se recuperaron en el TIT y en otros grupos como búsqueda de libertades durante la dictadura, confirmando –de algún modo– la “necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos, suerte de dispositivos de ‘respiración artificial’” a los que alude Dubatti (2013, p. 173). Esta búsqueda de espacios de libertad es expresada en los testimonios de integrantes de grupos como el TIT, Cucaño y la EMC (Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro participativo).

Entre las continuidades en materia de búsquedas estéticas, es posible pensar la exploración estética del TIT en la línea de Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba o el Living Theater, cuyas propuestas ya habían sido apropiadas por el sector de colectivos militantes más vinculado con la modernización estética (como el grupo Once al Sur, por ejemplo) o relacionado con la izquierda trotskista (Libre Teatro Libre, entre ellos). Hemos comprobado, sin embargo, cómo estas y otras prácticas se cargan de sentidos distintos al ser desarrolladas antes o durante la dictadura³.

En otro artículo (Verzero, 2012a), avancé en algunas indagaciones sobre dos de las esferas más atacadas por el poder dictatorial: las

3 Una primera versión de ese estudio fue presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente en el Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti (Verzero, 2012b).

relaciones con el cuerpo y la ocupación del espacio público. Allí analizo los modos de creación y vinculación entre los cuerpos, experiencias de intervención realizadas en la calle y sus posibles significaciones en el contexto cultural y político. Entre otras problemáticas neurálgicas para el campo teatral, relaciono ciertas experiencias del TIT con el ciclo de Teatro Abierto 1981 y propongo algunas hipótesis que iluminan la necesidad de hacer una relectura de este ciclo⁴. Luego, incorporé a la discusión las experiencias de la ECM y de Teatro Participativo encabezadas por Alberto Sava, y comencé a indagar en el trabajo de Ángel Elizondo con la Compañía Argentina de Mimo, y en el ciclo de Teatro Abierto 1981 desde un enfoque que pone en perspectiva las estrategias y los modos de acción implementados para evadir la represión y la persecución, y enfrentar los mecanismos de censura en distintos momentos de la dictadura.

METAFORIZAR COMO TÁCTICA DE EVASIÓN

Entre los recursos asociados a la búsqueda de modos de expresión bajo regímenes dictatoriales, la metáfora aparece como uno de los más sobresalientes y, por lo tanto, estudiados. Los dramaturgos centrales del período echan mano de procedimientos propios de poéticas que denotan el artificio, como el expresionismo, el sai-

nete, el absurdo, la farsa y el grotesco, y los refuncionalizan o resemantizan para hablar de la realidad. Entre los recursos empleados para hacer una crítica oblicua al contexto en cualquiera de estas variantes, la metáfora aparece como uno privilegiado, y así es destacado por críticos e investigadores (entre ellos, Mogliani, en Pellettieri, 2001; Dubatti, 2013). La alusión indirecta a la realidad aparece para las historias del teatro argentino canónicas como uno de los fenómenos por los cuales este teatro se posiciona en el centro del campo teatral, representando a la intelectualidad.

En la misma dirección que las investigaciones anteriores, pero realizando un trabajo de largo aliento específicamente sobre Teatro Abierto, Ramiro Manduca (2019) observa el uso de la metáfora como recurso escénico. El autor se refiere al ciclo 1981, que fue construido como estandarte de la oposición teatral a la dictadura y motorizado por los dramaturgos centrales del momento, y postula que, si bien la composición estética es variada, sobresalen dos tradiciones: la stanislavskiana, representada por un teatro de tesis realista, y la brechtiana. Es en esta última línea que predomina la utilización de la metáfora y “las orientaciones brechtianas hegemonizaron las puestas” (p. 8). En ese sentido,

la metáfora entonces aparece como uno de los elementos propios del teatro brechtiano, aquel asociado a la idea de un teatro del conocimiento y del pensamiento, en la creencia de que el conocimiento permitiría una comprensión más rica y profunda de la realidad y que, en definitiva, los espectadores abandonarían la ignorancia y la alienación, actuando como seres socialmente comprometidos (p. 8).

⁴ Estos avances dialogan con los de Ana Longoni (2012a, 2012b) y Malena La Rocca (2012), con quienes en ese momento compartíamos el trabajo colectivo.

No es mi intención ahondar en el análisis de los usos y funciones de la metáfora en el teatro realizado bajo esta dictadura, empresa que ha sido eficazmente realizada por estudios anteriores (Graham-Jones, 2000; entre otros), sino pensarla como una de las tácticas implementadas para evadir la censura y evitar la persecución, no solo por parte de un teatro realista crítico, sino también de experiencias que exploraron otros lenguajes estéticos y que llegan a la metáfora, tal vez, desde otras poéticas.

En un artículo anterior (Verzero, 2016) analicé una cantidad de acciones de distintos colectivos teatrales a partir de las tácticas que pusieron en juego para poder hacer y decir aquello que el régimen prohibiría. Para la realización del análisis, organizo las tácticas de acuerdo a la siguiente clasificación:

- Ocultarse en lugares públicos
- Realizar hechos escénicos en espacios privados
- Abolir la representación
- Mentir
- Mostrarse como estrategia de invisibilización

En esta lista se enumeran sin solución de continuidad diverso tipo de acciones. No me interesa aquí tanto ordenar las tácticas utilizadas para evadir la censura y evitar la persecución de acuerdo a su diversa materialidad (por ejemplo, distinguir recursos de estilo de prácticas sociales), sino reunir aquellas, cualquiera sea su naturaleza, que cumplan con la función de ofrecerse como condición de posibilidad para la realización

de experiencias escénicas que, de otro modo, estarían condenadas. Es decir, observar cuáles son los recursos empleados para camuflar o disfrazar hechos escénicos que pudieran contrariar las normas ideológicas, estéticas o disciplinadoras impuestas por el régimen. De esta manera, las tácticas no se organizan por su distinción entre recursos estéticos o modos de producción, sino a partir de las relaciones entre lo dicho y lo no dicho, y por ende, entre lo hecho y lo no hecho.

La metáfora, en su operación por desviación, permite decir sin decir y, por su potencial crítico con fuerte sesgo literario y sin implicar necesariamente una acción en el terreno social, podría pensarse como recurso opuesto a la intervención. En este sentido, una primera hipótesis podría sostener que, mientras que un teatro de texto, realista crítico o de sala apela a la metáfora como recurso lingüístico, visual y también gestual privilegiado, un arte de acción maneja lenguajes más directos.

Esto se sostendría en que el uso de la metáfora opera por continuidad de las herramientas puestas en práctica por los artistas sartrianos con que –siguiendo el análisis de Gilman (2003) para el caso literario– he interpretado el trabajo de estos teatristas en los años sesenta (Verzero, 2013b). Si a comienzos de los sesenta la figura sartriana del intelectual comprometido constituía un referente para los artistas y pensadores puesto que “implicaba una alternativa a la filiación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como la posición desde la que era

posible articular un pensamiento crítico” (Gilman, 2003, p. 73), con el desplazamiento hacia la intervención política directa a comienzos de los setenta, el modelo del compromiso sartriano quedó sujeto a posiciones menos radicalizadas y la figura del “intelectual revolucionario” se con-
dijo con los procesos de transformación social y política, asumiendo una tarea militante realizada a través de un teatro de acción. Entonces, paralelamente al desenvolvimiento del realismo crítico emergente a comienzos de los sesenta, un sector del campo teatral integrado por individualidades provenientes de las más diversas líneas estéticas, interpretó el proceso de politización abocándose a la intervención teatral militante. Así, en el umbral entre los sesenta y los setenta, apareció en la escena cultural argentina la figura del teatrista militante que se presentó como un emergente del proceso de transformación del rol del intelectual en la época y comenzó a ganar cierta legitimidad en el campo intelectual a partir de 1970. La esencia activa del teatro como modo de expresión, la cualidad asociativa y la vitalidad del directo que supone la escena, aparecen como rasgos tendientes a favorecer este proceso de pasaje a la acción, frecuentemente en un marco de lecturas teóricas más vago que el que manejan otros sectores del campo intelectual.

De esta manera, algunos teatristas se erigieron como exponentes del nuevo rol asumido por el intelectual latinoamericano, sintetizable en la figura del “compromiso revolucionario”. Esta identidad del “intelectual revolucionario”, que se planteó como una problemática entre 1966 y

1968, inmediatamente se instaló como un “deber de hacer la revolución” (Gilman, 2003, p. 272), que implicaba como rasgo fundamental la transformación del compromiso sartriano sesentista en un compromiso vital, estigmatizado en la conversión de la palabra en *acción* y el compromiso no ya solamente de la obra, sino del artista como sujeto social.

A fines de los setenta y comienzos de los ochenta, el mandato heredado desde el compromiso sartriano se traduce en el teatro realista crítico, en esclarecer a los sectores de clase media, presumiblemente –según Pellettieri–, ya informados. Su público de clases medias gustaba de un teatro metafórico que le exigía cierta práctica intelectual para decodificarlo, lo cual, además, funcionaba como guiño de pertenencia social.

Llegado este punto, la hipótesis inicial según la cual la metáfora era patrimonio de un teatro realista crítico, mientras que el activismo teatral echaría mano a recursos más directos resulta satisfactoria, pero no es contundente. Si bien esta puede haber sido la tendencia predominante, la referencia a la realidad aun de manera oblicua es ya un modo de acción y, como contrapartida, las experiencias de intervención en ocasiones han recurrido a la metáfora como recurso lingüístico, visual o gestual. Tanto los documentos que dan cuenta de los casos de censura como los testimonios, me permiten inferir que bajo dictadura la metáfora es ya un modo de intervención política y que la acción directa, denotativa, casi por fuera de la representación, no solo podía ser suicida sino que también podía no

ser bien recibida por parte del público. Entonces, algunas de las experiencias de intervención teatral definidas por su acción, ya sea en el espacio público, en espacios privados o en el umbral entre ellos, durante la dictadura también utilizaron la metáfora como modo oblicuo de remitir a la realidad sobre la que pretendían incidir.

MAPEAR LAS EXPERIENCIAS

Situó, entonces, las experiencias en el mapa. En consonancia con la propuesta de mapeo de Risler y Ares (2013), llevé adelante la intervención artesanal de un plano de la ciudad de Buenos Aires a partir de la utilización de algunas de las imágenes que ellos mismos proponen, asociándolas a experiencias de teatro de sala o a intervenciones en el espacio público.

Primeramente, ubiqué estrenos fundamentales, aquellos que en su momento ocuparon lugares centrales en el sistema teatral, fueron legitimados por la crítica, obtuvieron premios y fueron consiguientemente canonizados por las historias del teatro argentino. Situé, luego, salas paradigmáticas de la época. Y en el mismo mapa, superpuse montajes, intervenciones performáticas y acciones realizadas por colectivos. Esta composición del mapa permite trazar recorridos por la ciudad, valorar la territorialidad de los artistas, de los tipos de públicos y de su circulación.



Imagen 1: Verzero, L. (2015-2016). “No nos une el amor sino el espanto”: Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina. Buenos Aires, Argentina. Imagen en primerísimo primer plano del mapa intervenido. Se observa la cualidad artesanal del mapeo y los íconos tomados de Risler y Ares (2013), y adaptados a esta acción de cartografiar las prácticas escénicas.

A. Entre las salas teatrales, situamos en el plano:

- Payró: San Martín 766. *Visita* (Ricardo Monti, 1977, por el Equipo Teatro Payró).
- IFT: Bulonge Sur Mer 549.
- Los Teatros de San Telmo: Cochabamba 370. *Marathon* (Ricardo Monti, 1980).
- Lasalle: Presidente Perón 2263. *La nona* (Roberto Cossa, 1977), *El viejo criado* (Roberto

Cossa, 1980) y *Telarañas* (Eduardo Pavlovsky, 1977).

- Teatro Auditorio Kraft: Florida 681 2° subsuelo (esquina Viamonte). *Chau Misterix* (Mauricio Kartun, 1980).

- Margarita Xirgu: Chacabuco 875. *La casita de los viejos* (Mauricio Kartun, 1982, Teatro Abierto '82). Tocaron allí Patricio Rey y sus redonditos de ricota (22 de diciembre de 1979).

- Teatro Del Picadero: Enrique Santos Discépolo 1857. Teatro Abierto '81.

- Teatro Del Picadero: Enrique Santos Discépolo 1857. *Apocalipsis según otros* (Ángel Elizondo, 1980).

- Teatro Tabarís: Corrientes 831. Teatro Abierto '81 segunda etapa.

- Teatro de la cortada: Venezuela 336. *Gente muy así* (Mauricio Kartun, 1976). Allí se daban recitales. Tocaron, por ejemplo, Patricio Rey y sus redonditos de ricota (30 de diciembre de 1978).

Dubatti (2012) enumera las salas que, según Ragucci, se inauguraron bajo la última dictadura y los años previos:

- Eckos: Rivadavia 2215, 1974
- Ángelus: Corrientes 1314, 1974
- Estrellas: Riobamba 280, 1976
- De la Universidad de Buenos Aires (a partir de 1984 se llamará Centro Cultural Rector Ricardo Rojas): Corrientes 2038, 1976

- De la piedad: pasaje De la piedad y Bartolomé Mitre, 1978

- De las Provincias (antes cine; a partir de 1981 se llamará Regio): Córdoba 6056, 1978

- Tabarís (antes cabaret): Corrientes 831, 1978

- LyF (Luz y Fuerza): Perú 823, 1979

- Del Picadero: Pasaje Enrique Santos Discépolo entre Callao y Corrientes, 1980

- Del Este: Viamonte 638, 1980

-Espacios: Bulnes 1350, 1982

- Piccolo: Corrientes 1624, 1982

- Centro Cultural Recoleta: Junín 1930, 1983 (ya en transición)

B. Entre las intervenciones desarrolladas en el espacio público⁵, situamos:

B.1. Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC):

El grupo de la EMC realizó decenas de trabajos en espacios públicos durante la última dictadura, pero en general lo hacían como entrenamiento o investigación. Estas intervenciones no fueron registradas, no solo por seguridad sino porque no se trató de montajes con público (y mucho menos de espectáculos en el sentido tradicional del término), sino de momentos de exploración. Trabajaron en medios de transporte (subtes, ómnibus y trenes), en **estaciones de tren** (sobre todo, **Once** y **Retiro**)⁶ y realizaron un trabajo en el **Aeroparque Jorge Newbery**. También intervinieron **plazas (de la República, 1º de mayo, Plaza Miserere, Congreso**, entre otras barriales, como plaza **Flores**), **calles (Corrientes, Florida** y Avenida de Mayo, entre otras)

5 Cada una de las acciones mencionadas a continuación son descritas y analizadas en los distintos trabajos de mi autoría referidos anteriormente.

6 Se resaltan en negrita los lugares que han sido incorporados al mapa.

y facultades (Medicina, Ciencias Económicas y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires). Hicieron algunos trabajos en hospitales públicos (**Hospital de Clínicas** y **Ramos Mejía**) y retomaron El estadio, un trabajo de intervención realizado en 1975 en la cancha del club Argentinos Juniors, que en 1977 fue presentado en el I Festival Internacional de Mimo de Brunoy, Francia.

Alberto Sava (2006) describe intervenciones en espacios públicos realizadas por la EMC durante la última dictadura en librerías de la calle Corrientes, en el **ex mercado de abasto** –hoy **shopping Abasto**–, en bares de la Ciudad de Buenos Aires y también presenta una intervención realizada como festejo del 17 octubre en **tres bares** frecuentados por sujetos de tres clases sociales distintas, uno de los cuales tuvo prolongación en la calle.

Otras acciones desarrolladas por el colectivo fueron: la experiencia durante el mundial '78: **esquina de Agüero y Santa Fe**, y a lo largo de esta avenida hasta llegar a la 9 de Julio. La experiencia comenzó saliendo de la Escuela de Teatro y Danza situada en la calle Charcas casi esquina Agüero, donde la EMC funcionó entre 1978-1979. Intervinieron la **línea A de subterráneo** con una acción que giraba en torno a una fiesta de casamiento y realizaron una experiencia de teatro invisible en el **Café de Los Angelitos**, sito en Rivadavia 2100, esquina Rincón.

B.2. Taller de Investigaciones Teatrales (TIT):

Entre otras acciones, el TIT intervino en el **Bar Los Pinos**, presumiblemente ubicado en Azcuénaga al 1500 (1978), en la Ciudad de los niños de la ciudad de La Plata (septiembre de 1978) y en el **Parque Lezama**. Tuvo la intención de montar *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* en el teatro **El Picadero** (25 de marzo de 1981) y, aunque la censura intentó cancelarla, la obra se transformó en una acción colectiva en la calle. En septiembre de 1980 hicieron un montaje titulado, justamente, *Septiembre de 1980*, que se llevó a cabo en una sala en el marco del Encuentro de las Artes II, un festival contra la censura impulsado por el PST (Partido Socialista de los Trabajadores) en el que predominaba la presencia de artistas más tradicionales. Incluimos en el mapa también las **casonas** en las que funcionó el grupo, ubicadas en Av. De los Incas y Forest (1978) y Córdoba 2081 (1980), antes de salir en el primer viaje a Brasil y San Juan 2851.

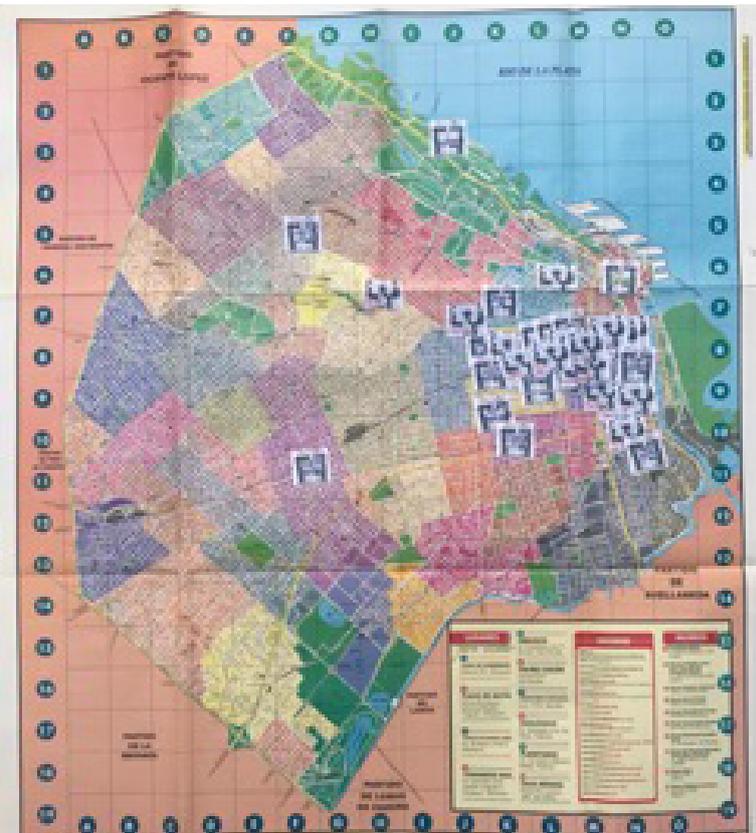


Imagen 2: Verzero, L. (2015-2016). “No nos une el amor sino el espanto”: Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina. Buenos Aires, Argentina. Imagen completa del estado actual del mapa de las prácticas escénicas realizadas en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar relevadas hasta el momento.

CONCLUSIONES PRELIMINARES

Estas reflexiones tienen por finalidad comenzar a trazar un mapa del campo teatral y de sus cambios durante la dictadura, contemplando prácticas performativas y acciones de intervención que no han sido consideradas ni reconstruidas hasta el momento.

Para ello, hemos comenzado a reconstruir las experiencias de intervención, activismo y resistencia teatral. Además de continuar explo-

rando los acontecimientos escénicos realizados por el TIT, la EMC, el grupo de Teatro Participativo y la Compañía Argentina de Mimo, es preciso seguir indagando en otros casos, como los Encuentros de las Artes, además de profundizar en una relectura del fenómeno de Teatro Abierto como experiencia paradigmática. El mapa que comienzo a delinear incluye estos casos junto al teatro ya presentado y analizado por historiadores y teóricos, representado por el realismo crítico como poética que ocupa los lugares centrales del campo teatral durante la última dictadura.

Los recorridos por la ciudad de Buenos Aires cruzan y entrelazan todas estas producciones. Una vista en primer plano de las zonas de la ciudad en las que se sitúan las experiencias nos permite confirmar la afinidad en los itinerarios. Tanto las salas de teatro comercial y oficial, como las que programaban teatro independiente se sitúan en la zona del centro, que es el área en la que también convergen la mayoría de las intervenciones de resistencia y activismo relevadas. Las intervenciones en zonas alejadas del centro son aisladas y se dan en espacios *a priori* cargados simbólicamente: el Aeroparque o la plaza Flores, por ejemplo. Podría afirmarse también que los grupos tienen cierta tendencia a ubicarse en determinadas zonas de la ciudad: mientras que la EMC interviene hacia el oeste, el TIT lo hace hacia el sur, pero en todos los casos el centro funciona como fuerza magnética que atrae al menos a las prácticas culturales relevadas hasta el momento.



Imagen 3: Verzero, L. (2015-2016). “No nos une el amor sino el espanto”: *Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina*. Buenos Aires, Argentina. Mapa de las prácticas escénicas realizadas en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar relevadas hasta el momento. Zoom a la zona de la ciudad más intervenida teatralmente.

La metáfora aparece como recurso de estilo privilegiado por el teatro que ocupa el lugar central en el campo y también es adoptado en las experiencias de intervención teatral; en este sentido, constituye un elemento ineludible a la hora de evadir la censura y evitar la persecución.

Cómo citar este artículo:

Verzero, L. (2021). “No nos une el amor sino el espanto”: *Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina*. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34560>

Queda mucho por seguir indagando. La construcción de un mapa expandido nos abrirá camino para seguir formulando interrogantes y analizando respuestas, por ejemplo, en torno a los tipos de públicos que circulaban por estas calles y asistían a unas y otras experiencias, los circuitos que realizaron artistas y grupos, los espacios de pertenencia que se forjaron y las identidades culturales que se construyeron.

Referencias

- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritorrevolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Girotti, B. y Verzero, L. (2016, 3-5 de noviembre). *Teatro y dictadura: Avances y perspectivas de una cartografía en construcción*. IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria “40 años del golpe cívico-militar. Reflexiones desde el presente”. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina.
- Graham-Jones, J. (2000). *Exorcising history. Argentine Theater under Dictatorship*. London: Associated University Presses.
- La Rocca, M. (2012). *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)* [tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona]. Girona, España.
- Longoni, A. (2012a, abril). Zona liberada. *Boca de sapo*, VIII(12), pp. 47-51. Recuperado 2021, 8 de julio de <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS12.pdf>
- Longoni, A. (2012b, diciembre). El delirio permanente. *Separata*, XII(17), pp. 3-20. Recuperado 2021, 8 de julio de <http://ciaal-unr.blogspot.com/>
- Manduca, R. (2019). *Entre la centralidad del dramaturgo y la producción colectiva: experiencias teatrales e izquierdas en la transición de la dictadura a la democracia* [ponencia]. X Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/eje-4/>.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri (Dir.) (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.

- Risler, J. y Pablo A. (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Sava, A. (2006). *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Verzero, L. (2012a, septiembre). Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia. *ERAS (European Review of Artistic Studies)*, 3(3), pp. 19-33. Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>.
- Verzero, L. (2012b, 4-6 de octubre). *La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura* [ponencia]. V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 2013, 20 de abril de <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/areas/ep/seminarios.shtml#.UXG1KbWQVqW>.
- Verzero, L. (2013a, mayo). Prácticas resignificadas: Continuidades estéticas a través del último golpe de estado en Argentina. *Apuntes de teatro*, (135), pp. 20-31.
- Verzero, L. (2013b). *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años '70*. Buenos Aires: Biblos.
- Verzero, L. (2016). Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina. En G. Remedi (Ed.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (pp. 87-104). Montevideo: Universidad de la República.
- Verzero, L. (2017, diciembre). Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (16), pp. 147-171. Recuperado el 2021, 8 de julio de [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n16/LorenaVerzero\(147-171\)n16.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n16/LorenaVerzero(147-171)n16.pdf).

Biografía

Lorena Verzero

AUTORA

Investigadora Adjunta del CONICET, Directora del Programa de Posgrado en Arte y Política en América Latina (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), Profesora Titular de Semiología en UBA XXI y del Seminario de Elaboración de Tesis, Maestría en Teatro (Facultad de Arte, UNICEN). Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA; Magíster en Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid; Licenciada y Profesora en Letras, UBA. Se especializa en las relaciones entre prácticas escénicas, política y sociedad en la historia reciente de América Latina, y en los estudios sobre memorias teatrales. Coordina el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Recientemente editó *Mutis por el foro: Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, junto con Lola Proaño Gómez (ASPO, 2020) y *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (Clacso-IIGG, 2020), junto con Pietsie Feenstra.



Lorena Verzero

CONTACTO:

lorenaverzero@gmail.com