

Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios*

THEATRICAL PRACTICES UNDER DICTATORSHIP: CHANGES, LIMITS AND POROSITIES OF SPACES

PRÁTICAS TEATRAIS NO CONTEXTO DA DITADURA: TRANSFORMAÇÕES, LIMITES E POROSIDADES DOS ESPAÇOS

Lorena Verzero *

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 11 - Número 2 / julio - diciembre de 2016
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 87-109

Fecha de recepción: 25 de septiembre de 2015
Fecha de aceptación: 16 de junio de 2016
Disponible en línea: 31 de octubre de 2016
doi:10.11144/Javeriana.mavae11-2.ptbd

* Artículo de investigación. El artículo es parte del proyecto de investigación personal de la autora como investigadora de conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). La investigación se titula: "Teatro y política: vínculos entre prácticas teatrales, política y sociedad en América Latina en la historia reciente".

** Investigadora en conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), profesora titular de semiología en la uba XXI, y directora de la revista Afuera. Estudios de crítica cultural.



Resumen

Este trabajo es parte del trazado de un mapa del campo teatral y de sus cambios durante la última dictadura argentina (1976-1983) que incluye prácticas performativas y acciones de intervención que no han sido consideradas ni reconstruidas hasta el momento. En este trabajo analizaremos experiencias de intervención que llevaron a cabo la Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo, el Taller de Investigaciones Teatrales y el grupo coordinado por Ángel Elizondo, entre otros colectivos artísticos, a partir de dos de las estrategias usadas por estos grupos: ocultarse en lugares públicos y realizar hechos escénicos en espacios privados. Reflexionaremos sobre los usos y funciones asignados a los espacios, tensionando la imagen de la extinción del espacio público en la dictadura que ha calado hondo en el imaginario social.

Palabras claves: teatro; intervención en el espacio; dictadura.

Abstract

This work is part of the layout of a map of the theatrical field and its changes during the last dictatorship in Argentina (1976-1983). This new map includes performative practices and intervention actions that have not been considered or reconstructed so far. In this paper, we analyze experiences of intervention developed by the following groups: Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo, Taller de Investigaciones Teatrales and the group coordinated by Ángel Elizondo, among other artistic groups, considering two of the strategies put into practice by these groups: hiding in public places and carrying out scenic events in private spaces. We reflect on the uses and functions assigned to the spaces, stressing the image of the extinction of public space in dictatorship that has penetrated deep into the social imaginary.

Keywords: theatre; intervention in space; dictatorship

Resumo

Este trabalho é parte da seleção de um mapa do campo teatral e de suas transformações durante a última ditadura argentina (1976-1983), que inclui práticas performativas e ações de intervenções as quais não foram analisadas nem revisadas até o momento. Neste trabalho, analisaremos experiências de intervenção que ocorreram na Escuela de Mimo Contemporáneo e Teatro Participativo, a Oficina de Investigações Teatrais, e o grupo orientado por Ángel Elizondo, entre outros coletivos artísticos. O enfoque se deu a partir de duas das estratégias usadas por estes grupos: esconder-se em lugares públicos e realizar atos cênicos em espaços privados. Refletiremos sobre os usos e funções relacionados aos espaços, provocando a imagem da extinção do espaço público na ditadura que ocultou o imaginário social.

Palavras chave: teatro; intervenção espacial; ditadura

Las memorias que la sociedad argentina ha construido respecto del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y de la dictadura que se inició ese día han delineado una fractura total e infranqueable con los años inmediatamente anteriores y posteriores. En los últimos años, los estudios sobre la dictadura en sus diferentes aspectos —artístico, cultural, económico, político, entre otros— han cobrado vigor y, desde nuevos posicionamientos, se ha comenzado a pensar en la posibilidad de hallar algunas continuidades entre los años de la dictadura, los anteriores y los posteriores. Efectiva e indudablemente, la instalación de un régimen de facto significó una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos. Sin embargo, una de las hipótesis sobre las que estoy trabajando sostiene que ese quiebre no ha podido darse sin fisuras. Y es sobre esas fisuras que me ha interesado indagar.

En ese sentido, en un artículo anterior (Verzero, 2013a) he comenzado a estudiar 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 materia de lenguajes teatrales, 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)¹ 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 en colectivos y la vida en comunidad se continúan, aunque las motivaciones y fines suelen ser diferentes; y el amor libre o el uso de drogas, difundidos entre sectores de jóvenes en los sesenta y desestimados desde la doxa de la militancia política de los primeros años setenta, se recuperan en el TIT y en otros grupos como búsqueda de libertades durante la dictadura.

Además, 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 vinculados con la modernización estética (*Once al Sur*, por ejemplo) o relacionado con la izquierda trotskista (*Libre Teatro Libre*, entre ellos). Ha sido posible comprobar, entonces, cómo estas y otras prácticas se cargan de sentidos distintos al ser desarrolladas antes o durante la dictadura.²

En otro artículo (Verzero, 2012a) comencé a deslizar algunas indagaciones sobre dos de las esferas más atacadas por el poder dictatorial: las relaciones con el cuerpo y la ocupación del espacio público. Allí analizo los modos de creación y relaciones entre los cuerpos, algunas 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 ciclo.³

En la misma línea, he comenzado a integrar a la discusión las experiencias de la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) y de Teatro Participativo encabezadas por Alberto Sava, y el trabajo de Ángel Elizondo con la Compañía Argentina de Mimo (CAM), así como también 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 (Verzero, 2013 inédito).

Todas estas reflexiones tienen por finalidad última comenzar a trazar un nuevo mapa del campo teatral y de sus cambios durante la dictadura, que contemple prácticas performativas y acciones de intervención que no han sido consideradas ni reconstruidas hasta el momento (Verzero 2014, inédito).

En este recorrido, he detectado que para evadir la persecución y evitar la censura se han puesto en práctica, al menos, las siguientes estrategias:

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

En este trabajo, me detendré en las dos primeras de ellas, presentando algunas experiencias que sirven de modelo para confirmar, por un lado, que si bien durante la dictadura la calle se convirtió en un lugar clausurado, en ocasiones se ha logrado transformarlo en un espacio no sólo de resistencia, sino también de construcción de sentidos alternativos al orden impuesto; y, por otro, que los límites entre los espacios se difuminan, los espacios privados se vuelven porosos o se potencia su especificidad intimista.

Haré foco en experiencias de intervención y de suspensión de lo cotidiano que llevaron a cabo la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) y Teatro Participativo, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) y la Compañía Argentina de Mimo.

No pretendo hacer una presentación exhaustiva de los usos de los espacios públicos y privados en las prácticas artísticas desarrolladas durante la última dictadura argentina, sino presentar algunos casos de activismo teatral que nos permiten revisar las construcciones que se han hecho hasta el momento de la vida cotidiana y de las prácticas artísticas de resistencia.

No me detendré aquí en una reflexión en torno a la noción de “espacio” ni de “espacio público”; aunque plantearé unas breves definiciones para hacer visible mi marco de lectura. De acuerdo con Michel de Certeau (2007), el lugar es el ordenamiento a partir del cual los elementos que lo ocupan entablan relaciones de coexistencia: “Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones” (129). Implica estabilidad y, por lo tanto, la posibilidad de que dos objetos ocupen el mismo lugar queda excluida. El espacio, por su parte, lleva impregnada la idea de desplazamiento.

El espacio es un entrecruzamiento de movildades (...) Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (129)

El espacio es, entonces, “un lugar practicado” (129). La práctica del lugar está dada por un sistema de signos interpretable. Es decir, el espacio se construye a partir de un sistema semiótico que otorga significación a un lugar. La interpretación de dicho sistema de signos posibilita el acceso a la significación del espacio. De esta manera, por ejemplo, la calle, que es a priori un lugar, se transforma en espacio al ser intervenida y se carga de valor simbólico al ser interpretada.

OCULTARSE EN ESPACIOS PÚBLICOS

A partir del 24 de marzo de 1976, la normativa explícita e implícita del régimen dictatorial impuso nuevos modos de “producir el espacio público” —en los términos en que Henri Lefevre ya en 1973 definía estas nociones. A pesar de que la derechización del gobierno democrático de Juan Domingo Perón (1973-1974) y, sobre todo, tras su muerte, durante el gobierno de

su viuda, María Estela Martínez de Perón (1974-1976), impuso ya una modificación en el uso de los espacios públicos, el golpe de Estado reafirmó la instalación de nuevas prácticas y de nuevos usos. Desde el 6 de noviembre de 1974 regía el estado de sitio y el gobierno de facto lo prolongaría durante todos sus mandatos. Se suspendió el estado de derecho y se impuso la ley marcial. Entre las acciones de irrupción en el espacio público por parte de las fuerzas armadas, se encuentran, por ejemplo, el patrullaje en las ciudades y los secuestros de personas (tanto en la vía pública como tras allanamientos en espacios privados).

El tránsito por la ciudad se modificó, así como también las relaciones que allí se construyen, y por ende la experiencia cotidiana en su totalidad. Es reiterado que el contexto de la dictadura condujo “a una fragmentación del espacio [que quebrantó] dramáticamente la movilidad espacial cotidiana” (Pablo Rizzo, 2011a, p. 9). Sin embargo, durante el régimen no se suspenden dos características centrales a partir de las cuales es posible definir el espacio público, que Chapman (2006) menciona con claridad a lo largo de su texto:

Public space often is seen as inclusive of everyone, where interaction between people is spontaneous and nonpolitical. But, in practice, this is rarely the case. Public spaces can be sites of political protest and struggle, where conflict often is inevitable.

These spaces often are used to challenge the powerful by providing a venue to give a voice to the excluded, dominated, and oppressed in society. (p. 389)

Por todo esto, me interesa poner en tensión la imagen de la extinción del espacio público en dictadura. Me propongo colaborar en desarticular la rigidez de esa imagen a partir del estudio de algunas experiencias que se presentan como grietas de las representaciones de ese espacio que más hondo han calado en el imaginario social. Es mi intención observar la conflictividad que emerge del espacio público aun (y sobre todo) bajo el “dos o más es reunión”. Intentaré comprobar que el espacio público es escenario de visibilización y de representación aun bajo dictadura.

Alberto Sava funda la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) en 1971, con la finalidad de generar un espacio para la investigación y la experiencia del mimo y el teatro. Y muy prontamente, a partir de 1973, la Escuela comienza a trabajar a partir de la idea de un “Teatro Participativo”, que conciben como una práctica basada en una triple ruptura: del espacio, del texto dramático como fundamento del hecho teatral y de la noción tradicional de espectador.

Sava ha reflexionado largamente sobre su práctica escénica en sus relaciones dialécticas con lo social. La conformación y la transformación de los espacios constituye uno de los puntos neurálgicos de su trabajo, por lo que ha se dedicado a pensar el tema (2006, pp. 56-59, entre otros). La exploración de los espacios y la búsqueda de conceptualizaciones de lo espacial se desarrollaron paralelamente en su trabajo. La búsqueda espacial se dio en sintonía con la de lenguajes teatrales y mimados a través de los cuales intervenir en lo cotidiano a partir de ciertas premisas sintetizables en que estas formas teatrales y mimadas debían basarse en acontecimientos del orden social-político, aunque su objetivo último consistía en sobrepasar los límites de la representación y, al mismo tiempo, llegar a darse por fuera de la ficción. A su vez, se procuraba integrar al público (que Sava denomina “gente”) “desde y con la realidad”. En la concreción de estos lenguajes estéticos, la investigación sobre el espacio constituye un elemento fundamental. De esta manera, el grupo realizó una investigación permanente sobre el espacio, una búsqueda “de prueba y error”, junto a una investigación teórica de materiales

bibliográficos que abordaran las problemáticas tanto del espacio de la representación como del espacio cotidiano.

Como parte de este itinerario, en los comienzos de la EMC en 1971, Sava dictó la materia “Estudio del Espacio”, donde se reflexionó directa y profundamente sobre la práctica escénica y el espacio. Luego, en 1972-1973, estas meditaciones se continuaron con trabajos con estructuras de espectáculo, como *Movimiento para todos*, una obra de ficción que transcurría en un espacio “real” —según la denominación de Sava—, el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires; o como las experiencias realizadas en los ascensores de la misma facultad, que eran trabajos más experimentales, en los que ficción y realidad se entremezclaban.⁴

En la publicación donde ha sistematizado su trabajo, Sava (2006, p. 39) describe las experiencias de mimo-teatro participativo según ciertas variables, entre las que se destaca la clasificación de los espacios en:

- Espacios abiertos sin gente (por ejemplo, un parque, un baldío)
- Espacios abiertos con gente (una plaza, una calle, un estadio)
- Espacios cerrados sin gente (un depósito, una casa)
- Espacios cerrados con gente (una fábrica, un hospital, un supermercado)

Distingue, a su vez, entre “espacio” y “lugar”: mientras que el primero “es el todo”, el segundo es “parte del todo”. Así, los espacios intervenidos pueden ser simples (no contienen lugares) o complejos (contienen lugares). Los espacios, además, pueden ser fijos (inmuebles) o móviles (un tren, un ómnibus) (40).

Esta clasificación le permite organizar y presentar las intervenciones de mimo-teatro participativo, bajo la premisa de que los lugares “con su expresa función, determinan actitudes corporales” (58). “Nuestro comportamiento corporal —explica Sava (2006, pp. 58-59)— es una forma de respuesta a ese espacio determinado, de tal forma que podemos caminar, correr, quedarnos móviles, etcétera, según sea el lugar con las posibilidades que nos ofrece”. De esta manera, el espacio escénico se construye “como universo único en el que se pueden dar ciertas cosas pero no otras”.

En respuesta a la pregunta sobre en qué aspectos la dictadura afectó el desarrollo del teatro participativo, Sava pondera la problemática del espacio:

En cuanto a Teatro Participativo, la dictadura me afectó en dos maneras: una positiva y otra negativa.

Empiezo por la NEGATIVA, porque en la medida que había represión, autorepresión y miedos, era muy difícil a veces, e imposible en otras, realizar trabajos en ESPACIOS CERRADOS SOCIALES FIJOS con libertad. Desde el momento que nadie nos daba permiso para utilizar esos espacios cerrados, tanto para entrenamiento como para investigación, y menos para realización (ejemplos: una librería, un bar, un supermercado o una fábrica, e incluso una casa, solo para nombrar algunos). Algo parecido nos pasaba en los ESPACIOS CERRADOS PÚBLICOS MÓVILES (un tren, un colectivo).

En los ESPACIOS ABIERTOS PÚBLICOS (una calle, una plaza), ya nos atravesaba más el tema de los miedos y autolimitaciones o autorrepresiones. A pesar de ello, buscábamos estrategias para desarrollar las propuestas teniendo en cuenta el contexto de cada lugar y, sobre todo, lo social. En muchos casos, utilizamos el formato del teatro de guerrilla o invisible.

Lo POSITIVO: paradójicamente, tuve más integrantes-alumnos en la Escuela y en los grupos de realizaciones, quizás porque eran lugares de lucha y de resistencia, a pesar del miedo y del terror. Además, creo que éramos los únicos que realizábamos este tipo de experiencias en Buenos Aires —por lo menos, hasta donde yo sé.

Posibilitó desarrollar estrategias y propuestas creativas de y en la realidad social, luchando, resistiendo, y muchas veces superando a nuestras contradicciones humanas en un clima político y social de terror, como nunca se había vivido en Argentina. Me permitió un crecimiento personal y artístico, un desarrollo mayor conceptual y de prácticas del TEATRO PARTICIPATIVO CON INTERVENCIÓN SOCIAL, realizando experiencias en formatos que en un contexto social “normal” hubiese sido absolutamente distinto (ejemplo, la experiencia de TEATRO PARTICIPATIVO EN INSTITUCIONES, cito la del BORDA, se comenzó a experimentar en épocas de la democracia, recién terminada la dictadura).

En democracia, antes de la última y feroz dictadura, comencé a realizar mis primeros trabajos teóricos y prácticos del TEATRO PARTICIPATIVO, utilizando también espacios sociales. Y después de la dictadura, en libertad, pude profundizar mucho más los conceptos y prácticas en todos los planos del TEATRO PARTICIPATIVO, pude lograr la experimentación del TEATRO PARTICIPATIVO EN INSTITUCIONES, que no lo había hecho hasta ese momento.

Se profundizó con más tiempo y tranquilidad la utilización [de] todo tipo de espacios, con y sin permisos, se trabajó más y mejor en el plano de entrenamiento de cada lugar, y también en la investigación y realizaciones que requiere este tipo de trabajo.

Ya en DEMOCRACIA, otros comenzaron a salir a la calle y realizar experiencias teatrales equivalentes.

Ahora, en estos tiempos, vuelvo a percibir que la gente vuelve a sentir otros miedos, que pasa por la desconfianza y la inseguridad. No es igual a la anterior, la de la represión política, es una especie de miedo o autorrepresión silenciosa, que atenta contra el comportamiento espontáneo y libre. Esto lo percibo en lo individual, en cada persona, en lo grupal-social e institucional.⁵

Este marco conceptual ha guiado los trabajos de la EMC y Teatro Participativo, organizando la conceptualización de las experiencias y la transmisión de la práctica.

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; sólo en contadas ocasiones hicieron realizaciones programadas. Estas intervenciones no fueron registradas entonces, no sólo por seguridad sino porque no se trató de montajes con público (y mucho menos de espectáculos), sino de momentos de exploración. Trabajaron en medios de transporte (subtes, ómnibus y trenes), en estaciones de tren (sobre todo, Once y Retiro) y realizaron un trabajo en el Aeroparque Jorge Newbery. También intervinieron plazas (de la República, 1° de mayo, Plaza Miserere, Congreso, entre otras barriales, como plaza Flores); calles (Corrientes, Florida y Avenida de Mayo, entre otras); 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.

Sava describe intervenciones en espacios públicos realizadas por la EMC durante la última dictadura en librerías de la calle Corrientes (2006, pp. 47-48), en el ex mercado de abasto

—hoy shopping Abasto— (pp. 52-55), en bares de la Ciudad de Buenos Aires (pp. 143-146) y también describe 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 (pp. 145-146).

Todos estos trabajos se realizaron en diferentes épocas y con un grupo integrado por distintos miembros.

En un trabajo anterior (Verzero, 2016) hemos vinculado las experiencias de este grupo con las del “teatro invisible”, coordinadas por Augusto Boal en Buenos Aires, entre 1971 y 1974. Si bien existen algunas diferencias conceptuales entre el teatro invisible definido y practicado por Boal y las experiencias coordinadas por Sava, en términos generales, en ambos se propone una ruptura total de las convenciones teatrales, a partir de la presentación de una situación teatral delineada previamente en un espacio cotidiano. Los actores provocan una situación conflictiva sin revelar su identidad actoral, suscitando la reacción del público, de manera que éste, sin ser consciente de ello, se transforma en actor, participa de un debate colectivo y se espera que retorne a su rutina con un *plus* a partir del cual podría generar cambios.

Entre las intervenciones en medios de transporte, se encuentra una que realizaban en subterráneos (Sava, 2006, pp. 147-151). Luego de un análisis de los distintos espacios de transporte público, concluyeron que en el subterráneo era en el que se daba una mayor incomunicación. Realizaron entonces estas experiencias con el objetivo de transformar ese tipo de vínculo en comunicación y participación de los pasajeros.

En la línea A de subterráneos, la intervención se desarrollaba de la siguiente manera: en la estación Florida subía un grupo y, entre ellos, una mujer vestida de novia que repartía flores de su ramo a los pasajeros. A lo largo del trayecto hacia la siguiente estación (Uruguay), se generaba la expectativa por la aparición del novio. En Uruguay, en medio de un bullicio proveniente del andén, el novio subía por la puerta delantera del vagón acompañado por un grupo de personas. La novia se encontraba en el otro extremo del vagón, por lo que ambos corrían para besarse en el centro. Se producía un festejo, les tiraban arroz y papelitos, un fotógrafo les sacaba fotos. Al grito de “¡Que bailen los novios!”, unos miembros del grupo comenzaban a tocar la guitarra, un acordeón a piano y panderetas. Los novios bailaban y sacaban a bailar a los pasajeros. Se repartían bombones, flores y caramelos. La mayoría de los pasajeros se integraba a la fiesta. El grupo bajaba del subterráneo en la última estación, festejando hasta salir a la calle.

El encuentro, la alegría y la fiesta lograban quebrar el miedo y la desconfianza generados por la dictadura.

Durante el mundial de fútbol de 1978, la EMC realizó una experiencia en la calle. Se dividieron en dos grupos de trabajo. Uno de ellos, integrado por ocho personas, se dedicó a la preparación del trabajo durante el día anterior a la experiencia, mientras que el otro, integrado por seis personas de primer año de la EMC y tres de segundo año, se encargó de llevar adelante la experiencia propiamente dicha. Cinco personas integraban ambos grupos. Alberto Sava e Ida Galer, coordinadora de talleres en la Escuela, acompañaron al grupo durante el recorrido.

La experiencia se desarrolló desde la esquina de Charcas y Agüero, y avanzaron a lo largo de la Avenida Santa Fe hasta llegar a la 9 de julio.

El día anterior armaron una serie de objetos que se utilizarían: muñecos-estandartes de Clemente y de José María Muñoz de un metro de longitud confeccionados con poliéster; papelitos cortados como los que se tiran en la cancha; y una pelota de fútbol rellena de papel y

telgopor, y fabricada con el cuero de una pelota verdadera. Y el mismo día de la intervención establecieron el desarrollo del trabajo, que constaría de los siguientes momentos:

Movilización: las acciones propuestas para desarrollar serían, por ejemplo, caminar en cámara lenta (técnica denominada “fundido”) al cortar el semáforo, caminar en puntas de pie, caminar en cuclillas, saltar en un pie, jugar con la pelota.

Comunicación con la gente: el objetivo de este momento era atraer la atención de la gente, pero consideraban que la excitación social era tal, que era algo muy difícil de lograr. Para ello, se implementarían los muñecos de Clemente y Muñoz, se jugaría con la pelota (que estaría atada con una soga para no perderla), se cantarían estribillos. También se propusieron juegos sonoros, pero se desestimaron, y corporales, como rondas, trenes y bailes. El manuscrito de la experiencia⁶ confiesa, sin embargo, que se encontraban “incapaces de lograr una propuesta que pudiera concentrar la atención de la gente” (2).

Realización: la experiencia propiamente dicha consistía en una improvisación sobre ciertas pautas. Se partiría de la idea de establecer dos “bandos” rivales identificados cada uno con una figura referente en el fútbol, con la intención de que la gente se sumara a uno de ellos. Estos dos grupos se identificaron con los personajes de Clemente y de Muñoz, puesto que el primero defendía la idea de festejar tirando papelitos y el segundo aborrecía esa propuesta porque se ensuciaba la cancha y daba una mala imagen de Argentina al mundo. Se repartirían papeles identificativos de cada bando y se corearían estribillos intentando lograr la participación activa de la gente. Entre las posibles respuestas, imaginaron que se podría desencadenar un partido de fútbol con la pelota.

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. Se dirigieron hacia la avenida Santa Fe, moviendo los estandartes de Clemente y de Muñoz, jugando con los ocupantes de los autos, estimulándolos a que aclamaran a los personajes. Se logró que algunos autos llevaran sobre sus capots a los integrantes del grupo que cargaban los estandartes. Luego entraron en un bar donde también concentraron la atención y consiguieron hacer un simulacro de enfrentamiento con policías. A continuación, con los papelitos, la gente participó aún más, tanto que la cantidad de papelitos que llevaron resultó escasa. La gente escuchaba los cánticos, pero no se sumaba a ellos, sino que promovía el grito de “¡Argentina! ¡Argentina!”. Este grito tapó todos los cánticos, se volvió potente y fue proclamado al unísono.⁷

La síntesis de la experiencia dejó un saldo amargo en el grupo, pues concluyeron que durante el momento de la “movilización” no lograron establecer acuerdos sobre qué acciones hacer y cómo llevarlas a cabo. Reconocieron que estuvieron dispersos en pequeños grupos, sin lograr la cohesión necesaria para conseguir los objetivos que se habían propuesto. Asumieron que un problema central fue que se dejaron llevar por las motivaciones de la gente sin lograr fundir con ellas sus propuestas. Además, el grupo se sintió inhibido por la vigilancia.

El manuscrito de la experiencia indica que “no todos los integrantes del grupo estaban totalmente de acuerdo con la ejecución del trabajo basados en cuestiones ideológicas de cada uno, tanto individuales como grupales” (1), aunque se decidió seguir adelante y realizarla. Aquí se encuentra, tal vez, la raíz de la frustrada experiencia. Actualmente Alberto Sava explica que: “A pesar del miedo de las contradicciones de exponerse a realizar ese trabajo en plena dictadura, teníamos la firme convicción del mensaje que quería transmitir, que tenía que ver con que mientras se realizaba un mundial de fútbol, se desarrollaba a pleno una dictadura militar con muertes y desapariciones.”⁸

La EMC realizó también una intervención en el Café de Los Angelitos durante la dictadura. Los bares, entre otros espacios de similar constitución, son lugares privados, pero la interacción y los intercambios allí producidos son análogos a los que se dan en lugares públicos. Sin embargo, la discrecionalidad de los propietarios en la aceptación de clientes o la capacidad económica para consumir determinan posibles limitaciones en su apropiación, por lo que Chapman (2012, p. 388) los define como “semi-públicos”. En esta investigación, opto por prescindir de tal conceptualización intermedia, atendiendo a que los bares donde estos grupos realizaron intervenciones son de dominio público y las funciones sociales que cumplen implican un orden colectivo con arraigo en la tradición local, por lo que los consideraré espacios públicos. Y para su conceptualización podríamos pensarlos en el marco de ciertos lugares de ocupación masiva —como son en la actualidad los *shopping malls*— que Chapman describe de la siguiente manera:

These spaces are part of the public domain, meaning all places taken together that are perceived as public —streets, squares, and parks as well as privately owned collective spaces that function as public spaces. (2006, p. 388)

El Café de los Angelitos es un bar tradicional de la ciudad de Buenos Aires. Ubicado en la avenida Rivadavia 2100 (esquina Rincón), fue fundado en 1890 y se autoafirma como un sitio histórico, por lo que su arquitectura y decoración enarbolan una tradición que se vincula con la “identidad porteña” gestada a comienzos del siglo xx y que ese espacio de encuentro habría colaborado en construir. Por todo ello, en ese bar se ofrecen actualmente shows de tango, y se ha transformado en un sitio de interés para los turistas.

El grupo de teatro coordinado por Sava eligió el bar Los Angelitos con la finalidad de tomar como tema “los ángeles” y que esto sirviera de excusa para debatir sobre la existencia de los ángeles en nuestra cultura, y esto, como disparador de las relaciones entre la Iglesia y la dictadura. El objetivo final consistía en lograr un debate con los asistentes al bar.

Durante varias clases-reuniones prepararon el trabajo que se iba a desarrollar al atardecer porque, según habían investigado, era el momento del día en el que se reunía mayor cantidad de gente. Un grupo iba a generar las situaciones previstas, y otro iba a observar y registrar por escrito lo ocurrido.

El trabajo se dividió en dos momentos. Durante el primero de ellos, es decir, en la primera parte de la intervención, los integrantes del grupo se organizaron en tres parejas que se sentaron en distintas mesas bien separadas, todos tenían un mismo objetivo: vincularse con la gente de distintas maneras. Algunos lo harían a través de la palabra, otros con los objetos del bar, otros a través del espacio y del cuerpo. Estos actores (o, más bien, *performers*) construían el vínculo entre la pareja a partir de opuestos. Es decir, las intervenciones se apoyaban en consignas que bocetaban personajes antagónicos, como por ejemplo, en una de las parejas uno es el dominador y el otro el dominado; en otra pareja, uno es muy nervioso y el otro demasiado tranquilo; en otra, uno está triste y el otro muy alegre. Los temas de conversación siempre giraban en torno al nombre del bar, “Los Angelitos”, y se generaban discusiones políticas.

Una vez lograda esa comunicación inicial con los mozos y los “parroquianos”, se entraría en el segundo momento de la intervención, cuyo objetivo consistía en implicarlos en un debate amplio sobre los ángeles, la Iglesia y los militares. Sin embargo, este segundo momento no se pudo realizar porque irrumpió la policía para realizar un operativo. Llegaron patrulleros y

autos, bajaron varios policías uniformados y otros de civil, y entraron abruptamente pidiendo documentos y revisando bolsos y carteras de todas las personas que se encontraban en el bar. El operativo duró alrededor de veinte minutos. No se llevaron detenido a nadie, ni de los miembros del grupo ni de los asistentes al bar.

El grupo evaluó en su momento que esta intromisión no fue azarosa. Sospecharon que una persona en particular le había brindado datos a la policía de que algo fuera de lo común iba a ocurrir allí a esa hora. Estas sospechas fueron confirmadas esa tarde-noche. Se trataba de un integrante del grupo (“un espía más en esas épocas”, define Sava)⁹ que no sólo no asistió ese día para llevar a cabo esta intervención, sino que no volvió más a las clases ni al grupo.

Continúa Sava:

Siempre pensé que la cana creía o tenía una información exagerada, y pensaron que se iban a encontrar con un grupo comando, armado o con panfletos y que iban a copar el bar, pero se encontraron con gente que solo estaba tomando un café y hablando o discutiendo —por lo menos nuestro grupo y menos aún el resto en el bar. Por supuesto, nosotros siempre teníamos la estrategia y conciencia del momento que se vivía y qué debíamos o no llevar en los trabajos que hacíamos en espacios públicos y comportarnos normalmente, no teatralmente.

El TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) es un colectivo teatral formado por jóvenes que rondaban los veinte años de edad y que comenzó a reunirse en torno a la figura de Juan Uviedo en 1977. Al año siguiente, Uviedo cayó preso y más tarde fue forzado a abandonar el país. El grupo buscó formas de continuidad, a través de la creación de subgrupos liderados por tres de sus integrantes: Marta Gali (Marta Cocco), Rubén “Gallego” Santillán y Ricardo D’Apice. El subgrupo de Marta Cocco trabajó sobre textos de Lautremont y más tarde incursionó en intervenciones de teatro de calle. El grupo del Gallego Santillán trabajó con textos de Genet, Artaud y el teatro de la crueldad. Mientras que el grupo coordinado por D’Apice se interesó por el teatro del absurdo, en particular, por Ionesco. Muchos de los miembros del TIT estaban vinculados al PST (Partido Socialista de los Trabajadores), que desde 1975 funcionaba en la clandestinidad y cuya conducción se encontraba en el exterior. Con interés en el surrealismo, el TIT se propuso crear espacios de libertad en medio del clima represivo. Se disolvió en 1982.

A lo largo de su trayectoria, el grupo indagó en la intervención del espacio público en diversas ocasiones. En el documento “Tres Intervenciones y un mismo mensaje revolucionario” (diciembre de 1981), se plantean nuevos objetivos, entre los cuales se encuentra la realización de trabajos en la calle. Se propusieron “ir hacia la calle”, puesto que “(habían comenzado a plantearse) una integración activa que (fuera) impulsando el arte hacia una revolución que (tuviera) como escenario el más rico: la calle.” Marta Cocco lo analiza de la siguiente manera:

Los objetivos de este tipo de montajes eran la realización de trabajos en la calle y la recuperación de espacios públicos en forma colectiva mediante acciones directas. La idea era producir actos relámpagos, invisibles e inmediatos que subvirtieran la realidad, y provocaran hechos teatrales que motivaran a la gente a participar y a producir nuevos hechos. (2011, p. 96)

Este momento en el que el grupo alcanza cierta madurez reflexiva es corolario de varios años de trabajo en los que ya habían tanteado modos de intervención en espacios públicos.

Cocco ha sido integrante del TIT y tomó al grupo como objeto de investigación de su tesis doctoral. Allí, reflexiona sobre las “Intervenciones callejeras y teatro de intervención” del gru-

po (2011, pp. 95-96) y relata dos experiencias previas a 1981, en las que no habían alcanzado a reflexionar teóricamente sobre los objetivos y fines perseguidos al intervenir en el espacio público como lo harían pocos años después.

La primera de estas intervenciones fue en 1978 el bar Los Pinos, “reducto de los intelectuales de izquierda, políticos y otros”, que era objeto de frecuentes allanamientos y en el que ya había habido arrestos. El grupo se quedó sin sala de ensayo y, por eso, decidió hacer en la calle la obra que estaban ensayando. Se trataba de una obra de Roberto Arlt en la que se trabajaba en torno a la idea de que el desierto entra en la ciudad. Los actores estaban afuera del bar y adentro solo se encontraban el director, “Beto”, un actor de la troupe de Uviedo que sólo integró el grupo en sus inicios, y Cocco, quien “iba llamando a los actores de a uno para darles instrucciones, que ellos seguían disciplinadamente”. El juego se extendió a lo largo de cinco manzanas aproximadamente. “Fue —continúa Cocco— un ensayo-montaje que duró horas en el medio de la noche. Una especie de juego como del poli-ladrón, donde le jugábamos al gato y al ratón a la policía”.

La segunda experiencia consistió en intervenir la Ciudad de los Niños de La Plata, se llevó a cabo en septiembre de 1978 y siguió una dinámica similar a la anterior. El objetivo era “tomar el poder de la ciudad”, de las instituciones y “cambiar la historia del país”. El hecho teatral consistió, entonces, en hacer una toma de la ciudad con la participación del público, que estaba integrado mayoritariamente por padres con sus hijos. La intervención fue coordinada por Beto, y los integrantes del grupo se dividieron en cinco sub-grupos encabezados por Pablo, Mauricio, Pablito, Ricardito y Ruth que se distribuyeron —según relata Cocco, a partir de los “Cuadernos de Carlos” (Chulu), 1978— en lugares clave con la intención de provocar a los chicos que estaban jugando, para que estos a su vez, rompieran con el espacio. “En un momento —describe Cocco— se logró que la gente llevara algo invisible y se desplazara por el espacio como si cargara con una cadena pesada”.

Estas intervenciones eran concretadas a partir de códigos y reglas de improvisación previamente establecidas, así como también, de algunos textos.

A comienzos de 1981, mientras transitaba el camino hacia la definición de los objetivos por los cuales intervendrían en el espacio público, el TIT llevó a cabo una experiencia callejera que devino tal de manera imprevista.

El 25 de marzo de 1981 (a cinco años del golpe de Estado), el TIT planea montar *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* en El Picadero, donde poco después se desarrollaría Teatro Abierto y donde el 6 de agosto estallaría la bomba que potenció la difusión del ciclo. Picun, un integrante y fundador del TIT (Taller de Investigaciones Cinematográficas, un grupo aliado del TIT), en una entrevista, indica que “Se alquila el Picadero, que hasta ese momento nunca habíamos estado en un teatro tan importante.”¹⁰ Esa sala era patrimonio de Guadalupe Noble, hija legítima del fallecido dueño del diario *Clarín*, y su esposo, Alberto Mónaco. Había sido inaugurada en 1980 y dejó de funcionar con la bomba de 1981, por lo que su construcción en el imaginario colectivo se asocia a la figura de Teatro Abierto. Permaneció cerrada desde entonces hasta el 22 de mayo de 2012, cuando se reinauguró, en manos de Sebastián Blutrach y con una programación ligada a lo comercial.

Ana Longoni (2012, p. 47) describe *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* con precisión. Este montaje está basado en la novela *Pompas fúnebres* de Jean Genet, y es recordado por los integrantes del TIT como el más complejo del grupo, cuya puesta involucraba a sesenta actores y músicos, y cuyo proceso de creación había llevado seis meses, superando el tiempo

dedicado a todos los demás montajes. Sin embargo, nunca llegó a ponerse en escena. El montaje fue levantado por los dueños de la sala media hora antes del estreno. Mónaco llamó al director, Rubén “Gallego” Santillán, y le pidió que cancelaran el estreno porque había recibido un llamado del poder político.

Era el 25 de marzo de 1981 y en el programa de mano se anunciaba el “aniversario (...) del 24 de marzo de 1976,” día del golpe de Estado. El hecho teatral había comenzado días antes, cuando empapelaron la calle Corrientes entre el pasaje Rauch (hoy Enrique Santos Discépolo), donde se encuentra El Picadero, y el obelisco con un autoadhesivo que decía la frase “Aquí cayó un joven” extraída de la novela de Genet a modo de graffiti y con la que también comenzaba la obra. Parte de la escenografía consistía en velas, coronas y flores marchitas, secas o podridas que habían recogido en los basurales del cementerio y desplegaban entre el escenario y la calle. En el programa de mano se anunciaba la invitación a velar por los cuerpos ausentes: “Señoras y señores, jóvenes de nuestra generación, aquí podrán tocar la sangre de sus muertos.” “(...) aquella inusitada aglomeración —analiza Longoni (2012, p. 45)— era a la vez un acto político y un ritual funerario, una ceremonia colectiva de duelo.”

Los 300 o 400 espectadores que habían adquirido su entrada con anticipación se encontraban en la puerta del teatro cuando se decidió la cancelación de la obra. Ante esa situación, Santillán, vestido de Genet, se subió a una camioneta y dio un discurso arengando a la gente, que siguió con una pequeña movilización detrás de una bandera que decía “Aquí cayó un joven.” La marcha duró unas cuadras, hasta que llegó la policía y tuvieron que dispersarse. La ceremonia de duelo —continúa Longoni (2012, p. 46)— se convirtió en una toma de la calle momentánea. La movilización que estaba prevista como final del hecho teatral, terminó reemplazándolo. De esta manera, como señalan algunos testimonios y también apunta Longoni, si bien no pudo concretarse la obra, sí se desarrollaron algunas de sus partes: la agitación previa con la pegatina, la ceremonia de duelo y la toma de la calle.

Por un lado, como ya hemos apuntado en otro ensayo (Verzero, 2012), este hecho de censura —sobre el cual es preciso seguir indagando— enmarca la construcción de Teatro Abierto e impide pensar este ciclo como un fenómeno aislado de enfrentamiento del campo teatral al poder. Asimismo, brinda la posibilidad de construir una historia de amenazas en El Picadero, que concluyó con la bomba del 6 de agosto, transformando el imaginario que indica que el poder fue directamente contra Teatro Abierto. Además, las relaciones entre los dueños de la sala y el campo de poder constituyen otro punto a indagar, puesto que Guadalupe Noble es la única hija legítima del dueño del diario *Clarín*, fallecido en 1969, y en ese momento las relaciones entre ella y la esposa de su padre y dueña del diario, Ernestina Herrera de Noble, ya estaban teñidas de un cariz oscuro.¹¹ Y respecto de la toma de la calle, este acto de censura en un momento en el que el régimen ya iba ostentando rasgos de debilidad, operó de manera contraria, potenciando la irreverencia con la que a este grupo de jóvenes le gustaba manejarse en sus búsquedas de espacios de libertad.

HECHOS ESCÉNICOS EN ESPACIOS PRIVADOS

La obturación que significó vivir bajo la dictadura hizo que los años más duros del régimen fueran un periodo especial para cualquier tipo de trabajo “invisible.” Así, además de la puesta en práctica de un teatro invisible, se desarrollaron otras estrategias de ocultamiento. Ángel Elizondo, por ejemplo, hizo teatro en la Escuela Argentina de Mimo con la Compañía Argentina

de Mimo sólo para invitados, y el TTT realizó montajes en casonas que alquilaba, y hacía la difusión de boca en boca, entre otras expresiones subterráneas.

Fue durante 1979 y 1980 que Elizondo realizó el espectáculo *Periberta* en la Escuela de la Compañía Argentina de Mimo de manera clandestina. Sus obras sufrieron la censura en varias oportunidades, fundamentalmente por el uso del desnudo. Tal es el caso de *La leyenda del Kakuy* (1978), cuya primera función se dio en el teatro Margarita Xirgu y luego pasó al Estrellas, para ser prohibida un mes después del estreno; o *Apocalipsis, según otros* (1980), que se daba en el Teatro El Picadero y que dos años después de haber sido censurada en Argentina fue llevada en gira a Alemania.

Nacido en Salta y criado en una finca en esa provincia del norte del país, entre 1954 y 1957 Elizondo vivió en Buenos Aires, donde participó como actor del estreno de la famosa obra *El herrero y el diablo*, de Juan Carlos Gené, con dirección de Roberto Durán y José María Gutiérrez, en el Teatro de la Luna, en 1955. Durante el verano de 1956-1957 fue parte del elenco de *Señores y señoras del tiempo de antes*, de Gené y Eduardo Fasulo, con dirección de Gené, en diversas salas de Capital Federal con el auspicio y la programación de la Municipalidad de Buenos Aires. Trabajó también bajo la dirección de Carlos Gandolfo y E. López Pertierra en *Tango*, de Rodolfo Kusch, que se estrenó en agosto de 1957 en el Teatro La Máscara; en *Margarita*, de Madeleine Badulée, en el año 1957, con dirección de Roberto Durán, que se dio en distintos sitios de la Capital Federal con programación de la Municipalidad de Buenos Aires.

El alejamiento de Elizondo de una tradición estética ligada a las expresiones realistas se produjo a partir de su estadía en París entre 1957 y 1964, donde estudió mimo, pantomima y expresión corporal con Etienne Decroux y Jaques Lecoq, integró la compañía del primero y dirigió algunas obras. Durante tres años actuó en la compañía dirigida por Maximilien Decroux, hijo de Etienne, con la que en 1959 participó del Festival de la Vanguardia en París. Dirigió los Ballets Populares de América Latina, con los que hicieron gira en Francia, Finlandia y el Líbano. También en París, realizó la coreografía de *La Grande Machine*, de Jean Jacques Azlanian en el Théâtre de Plaisance, y la mimografía de *Ping Pong Players*, de Saroyan en el Centro USA, y formó parte de *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, con dirección de Sara Pardo, que en 1962 ganó el "Premio Fuera de Concurso, con Felicitaciones del Jurado" de la Universidad del Teatro de las Naciones de París. Al año siguiente, integró la delegación argentina en la Biental de París. Montó luego *Théâtre de l'Etoile*, por el cual obtuvo un primer contrato de dos meses que fue luego extendido en dos oportunidades más gracias a la repercusión que obtuvo.

En 1964 se instala en Buenos Aires y funda la "Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal"; primera en el género en el país y con la que continúa trabajando hasta la actualidad. Hoy la Escuela lleva por nombre "Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal".

El 8 de septiembre de 1973 se funda la Asociación Argentina de Mimo, de la cual Elizondo y Sava son socios fundadores, y este último fue su presidente hasta 2003. En 1974 Elizondo, Sava y Carlos Palacios dirigieron el "Segundo Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo", que tuvo lugar en el Teatro Municipal General San Martín. Sava ha sido creador y Director de ese Congreso y Festival en las diez ediciones que se dieron entre 1973 y 2003. Según Sava, "Ángel Elizondo es uno de los renovadores del TEATRO en Argentina aunque su especificidad sea el Mimo moderno".¹²

En los últimos años de la década del setenta, La Compañía Argentina de Mimo estaba integrada por Gabriel Chemé Buendía, Omar Viola, Verónica Ginás, Oki Pinti, Georgina Martig-

noni, entre otros. En esa época, la Escuela llegó a tener 260 alumnos. Chamé era estudiante de la Escuela, tenía diecisiete años y fue asistente de Elizondo en *La leyenda del Kakuy*.

Kakuy estuvo un mes en cartel en el teatro Estrellas, hasta ser censurada. A mediados de los setenta esta sala se incorporaba al circuito de teatro comercial, con una programación que reunía espectáculos comerciales y recitales de rock. La sala estaba ubicada en Riobamba 280 y era regentada en ese momento por Héctor García, dueño de Radio Colonia entre otros medios de comunicación masiva y luego pasó a ser sede del canal de televisión Crónica TV.¹³

La obra remite a una leyenda sobre un pájaro del noreste y la temática de fondo propone una lectura sobre el inicio de un tabú y tiene que ver con el incesto entre dos hermanos. Gabriel Chamé sintetiza: “Todos desnudos, haciendo un espectáculo muy inocente, al mismo tiempo que muy provocativo, pero ningún tipo de erotismo, todo era como muy mimo —no tradicional, pero mimo físico—, con todo tipo de cuerpos. Catorce personas.”¹⁴

El trabajo con el desnudo en la Compañía Argentina de Mimo que dirigía Elizondo no tenía que ver con una simple provocación vaciada de sentido, sino con un intenso trabajo corporal. En respuesta a cuestionamientos acerca del desnudo en *La leyenda del Kakuy*, la Compañía sacó un escrito argumentando las motivaciones estéticas. El cuerpo, dicen, es para el actor como el violín para el violinista; es su herramienta de expresión. Es, además, bello y expresa belleza. Su implementación en *Kakuy* remitía a lo universal y les permitía evitar el folklorismo. En el mismo año, la revista *Propuesta* publicó una entrevista a Elizondo, quien respecto de este tema explica:

Los actores deben estar perdiendo entre un 20 y un 30% de su rendimiento al trabajar desnudos, esto te dará una idea de que el problema aún no está resuelto. El otro día hice una experiencia, hicimos lo mismo vestidos y la entrega aumentaba. Esto sirve para darse cuenta [de] que hay que atacar el problema a fondo, de entrada, de ahí que nosotros hicimos todo un trabajo previo. Todo fue manejado con ejercicios a través de la vista y el tacto para un reconocimiento adecuado. Esto nos permitió manejarnos de una manera más natural, sin mayores desviaciones desde un punto de vista exterior. Evidentemente también hay una cosa que es mucho más difícil y que tratamos de solucionar y es la problemática de uno mismo, con el cuerpo y el desnudo. Si bien no está todo resuelto, se hizo lo que se pudo. Además, el arte no tiene por qué ser perfecto, sobre todo en lo que hace a abrir caminos y de buscar cosas nuevas. (1978)

En este sentido, las rupturas provocadas por la compañía de Elizondo tenían más que ver con exploraciones estéticas que con acciones políticas. La eficacia de su acción se sitúa en el plano de *lo político*, en la constante búsqueda de ruptura de las normas coercitivas que impedían el desarrollo de nuevos lenguajes escénicos.

Luego de la censura sufrida con *Kakuy*, adoptaron la estrategia del refugio en el espacio cerrado como modo de preservarse. Chamé, quien actuó por primera vez en esta obra y también fue asistente de dirección, explica al respecto: “en el espectáculo siguiente decidimos retirarnos hacia adentro, retirarnos hacia la Escuela y no tener tanto lío y poder seguir investigando.” Así es como *Periberta* se dio en la Escuela de la Compañía Argentina de Mimo, donde la mayoría de los integrantes del grupo eran profesores.

Según Chamé, fue la primera vez que la Compañía hizo un espectáculo de creación colectiva. Los espectáculos anteriores, *Los Diarios* (1976-1978) y *Kakuy*, surgieron bajo propuesta de Elizondo y llevaban su rúbrica. A partir de *Periberta*, el grupo comienza a crear colectivamente, otros integrantes comenzaron a hacer propuestas y Elizondo a oficiar de director de

escena. “Con *Periberta* —define Chamé— empieza un trabajo de investigación en el que es mucho menos el mimo y más el cuerpo en el espacio. El cuerpo, el objeto, la abstracción, el simbolismo.” Esto tiene su continuidad en trabajos posteriores, como aquel en el que se investigó sobre la auto-hipnosis, donde si bien no se trabajaba con un cuerpo fuera de consciencia, el acontecimiento se generaba a partir de una suerte de espasmos físicos.

En *Periberta*, el público llegaba por invitación y, por seguridad, no se hacía ningún anuncio sobre cuándo iba a haber función. Había quince o veinte espectadores por función. Los invitados tenían que estar a cierta hora en la puerta de la Escuela, ubicada en el barrio de once, sobre la calle Paso, y se los hacía entrar al pasillo. La Escuela funcionaba en una casa “chorizo”, con tres pisos y dos escaleras. Se habían tirado abajo algunas paredes para hacer los estudios, las salas de ensayo de la Compañía.

La obra consistía en hacer un recorrido por toda la casa, que terminaba con todos comiendo choripán en la terraza.

El título con el que se empezó a trabajar esta obra, según propuesta de Elizondo, fue *Experiencias en libertad*. Tras sugerencias del grupo, redujeron el título a *Exper-liber*, pero el riesgo que ambos sintagmas acarrearán los llevó a combinarlos y crear una palabra, que es nombre de mujer, y que contiene los significados y significantes anteriores: *Periberta*.

Chamé y Oki Pinti hacían el número “Los fanáticos del tablón”, en el que se recorría toda la casa. Se trataba de dos hombres que llevaban un tablón de construcción, se trepaban, bajaban, pasaban de un lado a otro, subían por una terraza, etcétera, y así lograban llevar al público a través de los distintos espacios de la casa.

En la parte alta de una piecita se proyectaba un video en el que Jorge Luis Borges hablaba sobre la pornografía y se pasaban imágenes pornográficas. Luego de esa pequeña habitación se llegaba al baño. Una chica entraba al baño y hacía sus necesidades, sin que el público pudiera verla. Ángel Elizondo expresa al respecto: “Con el tiempo, esa escena a mí me pareció muy válida. Qué es lo que pasaba a nivel ideológico. Esa mezcla entre Borges, lo pornográfico y el hacer las necesidades era interesante, sobre todo, en esa época.”¹⁵

Otra de las escenas se desarrollaba en uno de los estudios de la Escuela. Consistía en que un hombre gordo perseguía a una chica muy guapa, comenzaban a tener relaciones sexuales, se abría la ventana que daba a la calle y, en el edificio de enfrente, aparecía Superman. Esto ocurrió en el año 1979, cuando el superhéroe estaba en pleno auge. En la terraza del edificio de enfrente, entonces, se encontraba uno de los integrantes del grupo vestido de Superman, iluminado con seguidores.

En otro de los estudios, entraba Clark Kent y defecaba en un inodoro. Luego, se abría la ventana, salía Clark Kent y, en simultáneo, aparecía Superman volando por arriba de las casas. El grupo había construido una estructura de iluminación sobre las terrazas de enfrente para crear la ilusión de que Superman volaba. Esta ilusión se generaba sólo a partir de elementos mímicos y de iluminación.

Así, la seguridad que imprime el espacio cerrado se rompe, los límites de la casa se amplían, la protección se diluye con la apertura de la ventana y, más aún, con la construcción de un espacio escénico que cruza la calle y se continúa en la manzana de enfrente. “¿Cómo estamos vivos? O, ¿cómo la policía no nos raptó? —se pregunta Chamé— Creo que son cosas del destino. Había un ángel —¡no sé si Elizondo!—, pero había un ángel que nos protegió, porque ese espectáculo era muy provocativo, era muy raro.” Y continúa reflexionando:

En la época de la dictadura no lo vivíamos como problemático. Todo lo contrario. En el sentido de que ensayábamos ocho horas mínimo por día. No era la vida que hay ahora, donde la variedad de posibilidades en la calle, de salir, de ver cosas, de estar en actividad, de tener millones de cosas...; no, no había nada. No había nada, entonces, lo mejor que podíamos hacer era ensayar. Y así yo aprendí el teatro, ensayando ocho horas por día con Elizondo, que fue y sigue siendo un obsesivo particular, y me enseñó el teatro independiente de la época de Gené, de Durán, con el rigor de los ensayos y el compromiso con la actividad. (...) Por supuesto que corríamos peligro todo el tiempo (...). Vivías así, temblando de miedo y, al mismo tiempo, en una inconsciencia absoluta, diciendo “voy para adelante”; “a esto es a lo que me dedico, lo que me gusta y necesito hacer esto, si no, me muero”.

La Compañía Argentina de Mimo no era un colectivo aislado o marginal, sino que presentaba sus espectáculos en un circuito de salas y teatros comerciales de la ciudad de Buenos Aires. Si bien fueron pocos los espacios por fuera de la sala en los que la Compañía realizó espectáculos, los trabajos que hicieron en salas fueron siempre extraños en relación al espacio teatral, a la disposición de los cuerpos en el espacio, a la utilización del espacio por parte de esos cuerpos mimados. Al entrar a un lugar, lo primero que el grupo hacía era una investigación sobre el espacio.

Éramos capaces —afirma Chamé— de cualquier cosa respecto del espacio, de meternos en los rincones más inverosímiles y lograr que el espectáculo tuviera una visión de 360°, porque el actor podía entrar por cualquier lado. Era a la italiana y espacial, en el teatro El Picadero, sobre todo.

Esa sala en ese momento tenía dos públicos, uno de cada lado del espacio escénico, y se actuaba a lo largo. En *Apocalipsis, según otros* (1980), aparecían imágenes por todos lados.

El trabajo que realizaron con *Periberta* rompía con la concepción de la sala como espacio privilegiado para la representación teatral. Estas rupturas provienen de la experimentación de vanguardia de los años sesenta que en Argentina tiene como sede privilegiada el Instituto Torcuato Di Tella. A la exploración formal, en un contexto dictatorial se suma la elaboración de estrategias para sobrevivir a la persecución y hacer que las obras esquiven la censura. El mismo sitio web de la Compañía Argentina de Mimo declara que el espacio de la casa se utilizaba “de forma lúdica y hasta disparatada”. Además, y tal como nos informaba Chamé, en el sitio web se confirma la hipótesis de que “el espectáculo se pudo llevar a cabo gracias a estrategias organizativas para impedir que el espectáculo fuera descubierto y por lo tanto censurado”¹⁶. Asimismo, en la entrevista antes mencionada, Elizondo nos confirma que el espacio elegido para *Periberta* fue el de la Escuela, tanto por la disposición espacial, como para evitar la censura y la persecución. Y continúa: “Estábamos muy perseguidos. Por esa razón tampoco invitábamos mucha gente, además de que no entrábamos. Hicimos la obra durante dos años. La gente nos llamaba para venir. Teníamos para meter trescientas personas, pero la hacíamos con quince”.

Con esta experiencia, el espacio privado de la casa se transforma. Al ingresar elementos del orden de lo público en el espacio privado, éste se carga de un plus de privacidad, pasa a ser portador de un secreto. Cuando la experiencia estética acabó, ese espacio privado es ya otro, es “+ privado”. Los límites entre los espacios público y privado, a su vez, se difuminan. Con escenas como la de Superman, la calle pasa a formar parte del mundo de lo privado. Desde adentro, desde la seguridad de la casa, se mira y se proyecta hacia afuera, donde aparece un superhéroe protector. La aparición del superhéroe en este contexto se carga, así, de signi-

ficados adicionales. La mirada desde la casa habita ese “afuera” y las miradas del “afuera” pueden penetrar en la intimidad del secreto que está transcurriendo en el interior. El espacio de la casa se ha transformado, se ha vuelto poroso, expuesto. Es, tal vez, lo inverosímil de la situación lo que vuelve seguro ese espacio exterior apéndice de la casa.

El TIT, por su parte, ofreció varios de sus montajes en casonas que alquilaba específicamente para los ensayos y sus experiencias con público. Tal como ocurría con la Compañía Argentina de Mimo, indudablemente, resultaba necesario camuflarse para poder realizar el tipo de trabajo experimental, físico, despojado, no mimético que les interesaba. Al riesgo que implicaba realizar experimentación formal (y, además, experimentación inscrita en el cuerpo), el TIT sumaba el riesgo que implicaba la participación política de sus miembros en el PST (Partido Socialista de los Trabajadores), que estaba clandestino.

El TIT tenía una política de apertura según la cual podían incorporarse nuevos integrantes constantemente y estos no necesariamente tenían que tener formación teatral previa ni ser miembros del partido. De hecho, el espacio colectivo funcionaba como modo de atraer gente a ambas filas, a la partidaria y a la artística. Tal es así, que este grupo llegó a tener entre 70 y 100 integrantes de manera permanente y otro tanto cuya participación era esporádica. Para lograr reunir a toda esa gente bajo una situación de estado de sitio, el trabajo en espacios privados a puerta cerrada resultaba una estrategia productiva. La herramienta de difusión era el boca a boca.

Los hechos teatrales del TIT, además, se desarrollaban sólo una vez (en el mejor de los casos), lo que reforzaba la necesidad de que los canales de la información fueran precisos. La información circulaba entre un grupo de conocedores, que volvían o no para el próximo montaje, pero que pertenecían a un sector social restringido: eran jóvenes, con voluntad de vivir nuevas experiencias, de arriesgarse a crear espacios ocultos de libertad.

A lo largo de su existencia, el grupo transitó por diferentes espacios, que eran alquilados por hora como salas de ensayo: cuando su líder, Juan Uviedo, cayó preso a menos de un año de constituido el grupo, en 1978, el TIT tenía asiento en una casona ubicada en la de Avenida de los Incas y Forest. El trabajo se continuó en tres grupos, coordinados por Marta Cocco (Marta Gali), el Gallego (Rubén Santillán), y Ricardo Chiari (Ricardo D'Apice), y cada grupo adoptó una línea estética. En enero de 1980 salieron hacia Brasil y la última sala que ocuparon antes del viaje fue una casona en Córdoba 2081. Allí ensayaban, los sábados realizaban proyecciones cinematográficas, y allí también circulaba clandestinamente la prensa del PST y podía llegar a realizarse alguna reunión de célula del partido. En ese momento, el grupo de Ricardo hace un primer viaje a Brasil y varios de sus integrantes se quedan a vivir allí, en una casa comunitaria. Los que permanecen en Buenos Aires no pueden sostener el alquiler de la casona y se movilizan hacia otro sitio. Alquilan entonces otra casona, ubicada en San Juan 2851. Para hacer salas de ensayo más amplias, demolieron paredes de algunas habitaciones, lo que les trajo serios problemas con el dueño del lugar. Ese espacio lo perdieron en 1981.

La fiesta fue la obra paradigmática que realizaron el TIT y la EMC-Teatro Participativo. En esta obra se consigue el objetivo último perseguido por Sava, que es la abolición de la representación. Se dio una primera experiencia como entrenamiento a mediados de 1977 en la casona alquilada por el TIT y ubicada en la avenida Córdoba 2081, a la que los asistentes llegaban por invitación. Luego se dieron tres ediciones: en el V Festival y Congreso Latinoamericano de Mimo, en Rosario en octubre de 1977; en el I Festival Internacional de Mimo, en Brunoy, Francia, también en 1977; y en la ciudad de Buenos Aires en el marco de un festival de teatro experimental que el grupo de Sava organizó junto con el TIT en el mismo año.

Como objetivo final de las búsquedas estético-políticas de Mimo-Teatro Participativo que coordinaba Sava, se encuentra la abolición de las formas representativas. En las propuestas que consiguen llegar a ese lugar no-representacional, no hay una diégesis, sino que la acción transcurre de acuerdo con una serie de pautas predeterminadas, con un cierto grado de incertidumbre, que está dado por la libre participación de todos los presentes. Por un lado, entonces, todos los espectadores se convierten en actores en todo momento. En tanto están viviendo la experiencia, están actuando.

Por otra parte, no existe la idea de personaje, sino la de rol:

En función de los actores, componés un juego dramático. No hay personajes, cada uno se comporta de acuerdo a dónde se siente mejor: reprimiendo, haciendo jugar. Hacemos roles, cada uno de nosotros cumple determinados roles.¹⁷

Cada integrante del grupo tiene pautas que cumplir, que funcionan como un guión, como una partitura sobre la que se improvisa de acuerdo al devenir de las intervenciones de cualquiera de los presentes.

En el caso del entrenamiento, los participantes fueron invitados a una clase abierta de Mimo-Teatro Participativo, en una casa ubicada en la calle Bulnes casi esquina Santa Fe. Tanto en Rosario como en Bruñoy, *La Fiesta* se planeó como última actividad de cada uno de los festivales y como un agasajo a los participantes y al público, aunque ambos desarrollos fueron muy distintos. La última edición de *La Fiesta* se realizó en la casona ubicada en la Avenida Córdoba 2081 que alquilaba el TIT.

Como consigna en todos los casos, los invitados a la fiesta tenían que llevar algo para comer y para beber. Los organizadores guardaban la comida y la distribuían durante la fiesta, pero lo hacían de manera diferenciada. En cada una de las ediciones el desarrollo del acontecimiento fue distinto, pero en términos conceptuales, la experiencia tenía que ver con generar una división entre los invitados que remedara la división de clases sociales, y así provocar reacciones. La remisión a las diferencias de clases sociales es frecuentemente puesta en práctica en los trabajos coordinados por Sava y se concreta de distintas maneras. Aquí, el objetivo final consistía en “que la gente, por la mala distribución de la comida (de la riqueza), tomara la fiesta (el Poder)” (Sava, 2006, p. 104). Demoras en servir la comida, distinciones entre lo que se servía a unos grupos y a otros, ofrecer comida salada y no dar de beber, fueron algunas de las acciones que provocaron agresiones, como que les tiraran con comida, o que hicieran carteles con leyendas como “comida o muerte”, entre otras reacciones.

Dado que en esta experiencia convergen dos de las estrategias de las que hemos detectado mediante las cuales se evadía la censura y la persecución: el trabajo en espacios cerrados y la abolición de la representación, no nos detendremos en su análisis, proponiendo un abordaje en profundidad en otro trabajo.

CONCLUSIONES

Los espacios públicos llevan inscritas las huellas de la historia y los discursos del presente que proyectan futuros posibles para una sociedad. En este espesor de temporalidades y de disputas por la hegemonía, se entrelazan modos de articular los usos del espacio, con las significaciones prácticas, políticas y simbólicas que ello conlleva. Esto forma parte del entretejido que hace a la construcción y a la transformación de subjetividades.

Si bajo la dictadura se exploran modos alternativos de sociabilidad y de prácticas artísticas, en lo que respecta espacio público, la búsqueda de nuevos usos y prácticas se convierte en el ejercicio de un derecho.

La vivencia diferenciada del espacio(s) público(s) a través de estos productos/procesos estéticos implicaría la disponibilidad potencial para asumir y afirmar, como derecho y obligación, un protagonismo e involucramiento político a través de la ocupación física y transformación concreta del ámbito material. (Aimaretti, 2014)

La apropiación de la calle y de otros espacios públicos funcionó en el contexto represivo como gesto de desobediencia y de búsqueda de libertades. Los espacios de tránsito habitual de los artistas e intelectuales eran vigilados y sufrían frecuentes allanamientos, por lo que el solo hecho de ir a una sala de teatro o a un bar resultaba peligroso, de manera que se volvió necesario generar espacios alternativos para la creación y para la exhibición.

La realización de trabajos en espacios privados también se convirtió en una opción. Así, por ejemplo, la realización de montajes en domicilios particulares, en las salas de ensayo o estudios de los grupos, fue implementada por diversos colectivos de artistas. Los usos alternativos de espacios privados los transforman, los vuelven permeables. La intromisión de elementos de lo público, como la figura del espectador o las remisiones a referencias colectivas, instalan una porosidad entre el adentro y el afuera que difumina los límites entre ambas espacialidades, produciendo un plus de significaciones.

Así también, se modificaron los usos y las funciones asignados al espacio público. La intervención en espacios públicos, sin embargo, no siempre se llevó a cabo de manera pública, es decir, más de una vez se ocultó el hecho de que se estaba realizando un montaje o una práctica artística. Esto evidencia una consciencia del peligro que implicaba ese tipo de desobediencia. Sin embargo, sobre todo durante los primeros tiempos de la dictadura, no todos los artistas eran conscientes de la politicidad o de los riesgos implicados en sus realizaciones. Algunos de ellos eran muy jóvenes, casi adolescentes, y recién comenzaban a involucrarse en prácticas artísticas y políticas.

Con el correr del tiempo, el accionar del régimen se fue esclareciendo para ciertos núcleos. Estos, sin embargo, no se conformaban con restringirse a lo permitido y enmascararon sus intervenciones para conseguir una libertad privada en el ámbito de lo público. Los espacios públicos se convierten, así, en sitios de exacerbación de lo privado, donde el camuflaje es una de las tácticas de supervivencia.

Otros trabajos tuvieron por finalidad movilizar al común de la sociedad, despertarlos de la confusión o de la ceguera ante la irregularidad de lo cotidiano. En estos casos, la calle es terreno para la visibilización y la toma de consciencia. La representación, generalmente metafórica o metonímica más que mimética, de escenas pregnantas en el imaginario social fue la metodología más implementada. Las asociaciones y las imágenes fueron algunos de los recursos más empleados por estos grupos. Se puso en marcha entonces una dinámica de la clandestinidad para hacer frente a la supresión de la esfera de lo público —y con ella de los espacios en común— que impuso la dictadura.

Todas estas experiencias proponen vivencias alternativas tanto del espacio privado como público, del espacio íntimo y del espacio en común, lo cual expone las fisuras de la prohibición.

Este gesto, ampliado a la búsqueda de espacios alternativos, de transformación de los espacios, de resignificación de lo público y lo privado, resulta potencialmente consolador, puesto

que si se toman estos casos como modélicos, se transmitiría una subjetividad que apuesta por involucrarse con el cuerpo de los procesos políticos y sociales, que se propone *siempre* —aun en las condiciones más desalentadoras— una ocupación y transformación de la materialidad de los espacios que habita. A pesar de la planificación y la dimensión con las que el régimen ejerció el poder, no pudo evitar la puesta en disponibilidad de los espacios en su *estar-ahí* para ser habitados ni de los cuerpos para vivenciarlos.

NOTAS

- 1 He realizado una historización y análisis de lo que defino como “teatro militante” en: Verzero, 2013b. Allí circunscribo una serie de características diacríticas a partir de las cuales es posible definir ciertas prácticas teatrales emergentes como parte del proceso de politización que tuvo lugar en América Latina entre las experiencias vanguardistas de los años sesenta y los regímenes dictatoriales que comenzaron con el golpe de Estado de 1973 en Chile. En Argentina, la existencia del teatro militante se extendió entre 1969 y 1974/76. Se trata de experiencias colectivas, con distinto tipo de vínculos con partidos o agrupaciones políticas de izquierda, y de diversa tradición estética. Todos los grupos trabajaban a partir de la convicción de que el teatro es una herramienta de transformación social y política, y rompieron con las nociones tradicionales de espacio, autoría dramática, actor, entre otras. En el teatro militante, el posicionamiento ideológico y los vínculos políticos determinan los lenguajes estéticos. Estas prácticas perseguían objetivos como la transformación social, la agitación y propaganda, la concientización, etc. En este periodo, en los distintos países de la región, las ideas de revolución, nación, pueblo, etcétera, se articulan en prácticas artístico-políticas, que dan como resultado procesos de construcción de identidades que modulan las especificidades nacionales y elementos comunes a cantidad de países del continente.
- 2 Una primera versión de ese estudio ha sido presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Verzero, 2012b).
- 3 Estos avances dialogan con los de Ana Longoni (2012a, 2012b) y Malena La Rocca (2012), con quienes compartimos un trabajo colectivo en el marco de una investigación de amplio alcance coordinada por la primera de ellas.
- 4 Correo electrónico de Alberto Sava a Lorena Verzero, 22 de julio de 2015.
- 5 Correo electrónico de Alberto Sava a Lorena Verzero, 2 de mayo de 2015. Resaltados en el original.
- 6 “Trabajo realizado en la calle durante los festejos posteriores a los partidos de fútbol del campeonato mundial”, 21 de junio de 1978, inédito. Manuscrito cedido por Alberto Sava.
- 7 En este punto, se podría reflexionar largamente sobre la identificación con “la nación” y las construcciones de “lo nacional” motivadas por las acciones de la dictadura, su prensa y publicidad, y sobre todo, en el marco del mundial de fútbol, pero no es el objetivo de este trabajo.
- 8 Correo electrónico de Alberto Sava a Lorena Verzero, 28 de junio de 2014.
- 9 Correo electrónico de Alberto Sava a Lorena Verzero, 11 de septiembre de 2014.
- 10 Entrevista con Ana Lonogni, Lorena Verzero y Jaime Vindel, Buenos Aires, 30 de junio de 2011.
- 11 Este tema se ha vuelto público en los últimos años, porque se llevó a la justicia la presunta apropiación de dos niños por parte de Ernestina Herrera, a quienes les dio (ilegalmente) el apellido de su marido muerto para garantizar la herencia. Con la embestida de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández hacia el monopolio del diario *Clarín* salen a la luz negociados y relaciones con el poder en las décadas pasadas (Mochkofsky, 2011) que nos permiten comenzar a delinear la hipótesis de que los atentados al teatro El Picadero tal vez tuvieran algunos matices extra teatrales que hasta ahora no han sido explorados.
- 12 Correo electrónico de Alberto Sava a Lorena Verzero, 22 de julio de 2015. Resaltado en el original.
- 13 Durante la dictadura, el canal dos (luego América TV) fue manejado por el estado provincial de Buenos Aires, que dependía del Ministerio de Economía de esa provincia. En las postrimerías de esa dictadura se le entregó

a Radiodifusora El Carmen S.A., empresa conducida por José Irusta Cornet y Teresa Flouret, y recién en 1987 pasó a manejarla García. Desde el Teatro Estrellas, García empezó las transmisiones que la planta de Florencio Varela retransmitía; cuando América TV nació, García siguió usando la sala para el canal Crónica, ahí en Riobamba 280. El teatro de la calle Riobamba es el Estrellas (Carlos Fos, correo personal a la autora, 24 de julio de 2015).

- 14 En conversación con la autora, 21 de julio de 2015.
- 15 Entrevista de Lorena Verzero con Ángel Elizondo, Buenos Aires, 24 de julio de 2015.
- 16 En línea: <http://www.escuelaargentinademimo.com/p/compania.html>. Fecha de consulta: 19 de julio de 2015.
- 17 Alberto Sava, en entrevista realizada por Ana Longoni y Lorena Verzero, Buenos Aires, 18 de junio de 2013.

REFERENCIAS

- Aimaretti, María Gabriela. "Reinscripciones discursivas del espacio público: un compromiso con la memoria y el encuentro social. Una aproximación al vínculo entre experiencias estéticas y territorio", en *Revista Culturas, debates y perspectivas*, N° 6, diciembre, Universidad Nacional del Litoral. En línea: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Culturas/article/download/4329/6570>. 2012. (Acceso: 10 de julio de 2015).
- Canavese, Mariana. "El espacio público entre la asfixia y la resistencia: usos de Foucault durante la dictadura argentina", en *Polis. Revista latinoamericana*. En línea: <http://polis.revues.org/3624>; DOI: 10.4000/polis.3624, n° 31, diciembre, 2012. (Acceso: 25 de agosto de 2014).
- Chapman, Thomas. "Public Space", en *Encyclopedia of human geography*, ed. Barney Warf. California: Sage Publications, 2012. 389-391.
- Cocco, Marta. "La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de Estado". *Tesis doctoral*, inédita. Londres: King's College, 2011.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007 [1996].
- Elizondo, Ángel. "Mimos en acción," entrevista realizada por Oscar Salorio, *Propuesta*, n° 11, noviembre (1978). En línea: <http://propuesta77.blogspot.com.ar/2013/07/EntrevistaAngelElizondo.html> (Acceso: 26 de julio de 2016).
- La Rocca, Malena. "El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)", *tesis de Maestría en Investigación en Humanidades*, inédita. Universidad de Girona, España: 2012.
- Lefevre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1973.
- Longoni, Ana. "El delirio permanente". En *Separata*, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, año XII, núm. 17, diciembre, 2012b: 3-20.
- Longoni, Ana. "Entre el terror y la fiesta: resistencia, militancia y activismo artístico en tiempos difíciles", N.º 11 de marzo, 2013. En línea: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Perder-la-forma-humana-resistencia-militancia-y-activismo-artistico_0_880712126.html (Acceso: 19 de junio de 2015).
- Longoni, Ana. "Zona liberada." En *Boca de sapo*, año VIII, núm. 12, abril, 2012a. 47-51.
- Lucena, Daniela y Gisela Laboureau. "¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución? Entrevista a Omar Viola". En *Argus-a*, vol. III, núm. 12, abril, 2014. En línea: <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/entrevista-a-omar-viola.pdf>. (Acceso: 22 de julio de 2015).
- Mochkofsky, Graciela. *Pecado original. Clarín, los Kirchner y la lucha por el poder*. Buenos Aires: Planeta, 2011.
- Rizzo, Pablo. "El derecho al espacio público urbano como espacio de expresión y disputa". En *Actas del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Ampliación del campo de los Derechos Humanos. Memoria y perspectivas*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo

- Conti, 2011a. En línea: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_17/rizzo_mesa_17.pdf. (Acceso: 25 de agosto de 2014).
- Rizzo, Pablo. "El espacio público urbano, entre la disputa y la dominación" *Boletín de estudios geográficos*, 100, 2011b. 9-30. En línea: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5520/001rizzo-beg-100.pdf. (Acceso: 10 de septiembre de 2014).
- Sava, Alberto. *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- Verzero, Lorena. "Activismo teatral durante la última dictadura en Argentina: Estrategias y modos de acción", *IV Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Historia, Arte y Política*, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires - UNICEN, Tandil, 20 al 28 de septiembre de 2013c, inédito.
- Verzero, Lorena. "Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina". En *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, ed. Gustavo Remedi. Montevideo, Universidad de la República, 2016. 87-10.
- Verzero, Lorena. "La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura"; ponencia presentada en el *V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 4-6 de octubre de 2012. En *Actas: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*, 2012b. En línea: <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/areas/ep/seminarios.shtml#UXG1KbWQVqW>. (Acceso: 20 de abril de 2013).
- Verzero, Lorena. "Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia". En *ERAS (European Review of Artistic Studies)*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, vol. 3, núm. 3, septiembre, 2012a. 19-33. En línea: <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>. (Acceso: 26 de octubre de 2012).
- Verzero, Lorena. "Prácticas resignificadas: Continuidades estéticas a través del último golpe de Estado en Argentina". En *Apuntes de teatro*, n° 135, mayo, 2013a. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. 20-31.
- Verzero, Lorena. "Re-mapeo del teatro en dictadura: entre la metáfora y la intervención"; ponencia presentada en: Segundas Jornadas de discusión de avances de investigación "*Entre la dictadura y la postdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina*," organizadas por: Grupo de estudios sobre arte, cultura y política en la Argentina reciente (IIGG-FCS-UBA); CRAL (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage), EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales); Núcleo de Historia del Arte y Cultura Visual (IDAES-UNSAM); Grupo de investigación "Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en la década de 1980" (Centro de Investigaciones de la FFyH-UNC); Proyecto de investigación "Territorios de la música contemporánea argentina 1973-2010", Departamento de Ciencias Sociales, UNQ); CEPESA (Centro de Estudios y Producción Sonora y Audiovisual) y Centro de Investigaciones Históricas (UNLA), Buenos Aires, 27-28 de octubre de 2014, inédito.
- Verzero, Lorena. *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos, 2013b.

Cómo citar este artículo:

Verzero, Lorena. "Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 87-109, 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.ptbd>