

Gustavo Remedi
coordinador

EL TEATRO FUERA DE LOS TEATROS

Reflexiones críticas
desde el archipiélago teatral

EL TEATRO FUERA DE LOS TEATROS

Reflexiones críticas
desde el archipiélago teatral

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2014.

© Gustavo Remedi, 2014

© Universidad de la República, 2015

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Roberto Markarian</i>	7
EL TEATRO FUERA DE LOS TEATROS: ARGUMENTOS PARA UNA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL CAMPO DEL TEATRO Y EL ESTUDIO CRÍTICO DE OTRAS TEATRALIDADES, <i>Gustavo Remedi</i>	9
<i>EL DESALOJO DE LA CALLE DE LOS NEGROS</i> (TAMBIÉN) FUE UNA OBRA DE TEATRO, <i>Cristina González Lago</i>	19
<i>PROYECTO FERLA: EL TEATRO CALLEJERO</i> Y LA NEGOCIACIÓN DEL ESPACIO-FERIA, <i>Ana Laura Barrios</i>	35
LA NARRACIÓN ORAL, TEATRO DE LA MEMORIA. LA COTIDIANEIDAD COMO ESCENARIO DE LO MÁGICO, <i>Néstor Ganduglia</i>	43
TEATRALIDAD Y ESCENIFICACIONES DEL PODER DE LA DICTADURA EN EL PENAL DE PUNTA DE RIELES, <i>Lucía Bruzzoni Giovanelli</i>	51
EL TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO (1983-2012). IMPACTO POLÍTICO Y SOCIAL, <i>Lola Proaño Gómez</i>	67
ENTRE LA CLANDESTINIDAD Y LA OSTENTACIÓN: ESTRATEGIAS DEL ACTIVISMO TEATRAL BAJO DICTADURA EN ARGENTINA, <i>Lorena Vérzero</i>	87
CONVERGENCIA(S): ARTE, ESPACIO PÚBLICO Y VIDA COTIDIANA, <i>Pedro Celedón</i>	105
DEL SOLÍS A FLOR DE MAROÑAS: UBÚ DE ENRIQUE PERMUY. REPENSAR EL TEATRO DESDE LA TRAVESÍA Y LA FRONTERA, <i>Gustavo Remedi</i>	115
MALETA DE CARTÓN Y TELA: EL PAPEL DEL TEATRO EN LAS ASOCIACIONES DE INMIGRANTES BALEARES, <i>Juan Estrades Pons</i>	131
ESCENAS Y ESCENARIOS DE LO POSIBLE. PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN EL CENTRO CULTURAL URBANO DIRIGIDO A PERSONAS EN SITUACIÓN DE CALLE, <i>Paula Simonetti</i>	149
TEATRO Y GUERRILLA: LAS FARC-EP EN ESCENA, <i>Lucía Andrea Morett</i>	169
ENTRE EL TEATRO Y EL RITUAL. <i>VIDA, PASIÓN Y MUERTE DE JESUCRISTO</i> DEL GRUPO NAZARETH, <i>María Noel Tenaglia</i>	193
DECONSTRUCCIÓN, REALIDAD Y ENCUENTRO. TALLERES DE TEATRO EN LA UTU, <i>Rosana Ferreira Barthaburu</i>	205

¿Y SI REALMENTE FUERA POSIBLE? TEATRO DEL OPRIMIDO: ENSAYOS DE OTRA REALIDAD, <i>Anabella Calisto</i>	213
EL ACTOR DEL TEATRO MILITANTE DE LOS SETENTA EN ARGENTINA Y LATINOAMÉRICA. LAS SEMILLAS DEL TEATRO COMUNITARIO ACTUAL, <i>Graciela González de Díaz Araujo</i>	229
LOS AUTORES	243

Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina⁵²

LORENA VERZERO

Conicet, Universidad de Buenos Aires

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 el tiempo inmediatamente anterior. En los últimos años, los estudios sobre la dictadura en sus diferentes aspectos —artístico, cultural, económico, político, etcétera— han cobrado vigor y, desde nuevos posicionamientos, se ha comenzado a pensar en la posibilidad de hallar algunas continuidades entre los años anteriores y los años de la dictadura. 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, mi hipótesis sostiene que ese quiebre no ha podido darse sin fisuras. Y es sobre esas fisuras que me interesa 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 (1966/1969-1974/1976)⁵³ y por el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT, 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 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

52 Una versión del presente capítulo ha sido presentada en las 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 setiembre de 2013.

53 He realizado una historización y análisis de lo que defino como «teatro militante» en Verzero, 2013b.

sido apropiadas por el sector de colectivos militantes más vinculado con la modernización estética (Once al Sur, por ejemplo) o relacionado con la izquierda trotskista (Libre Teatro Libre [LTL], 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.⁵⁴

En otro artículo de reciente realización (Verzero, 2012a) avancé en 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, 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.⁵⁵

Me interesa incorporar 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 de Mimo, así como también, ahondar 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.

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.

Teatro invisible: Ocultarse en espacios públicos

En 1971 Alberto Sava funda la EMC, con la finalidad de generar un espacio para la investigación y la experiencia del mimo y el teatro. Tempranamente, en 1972, el grupo redacta un documento interno que funciona como un manifiesto en el que se exponen los conceptos centrales que orientan el trabajo, entre ellos: «Debemos modificar totalmente los conceptos y formas de enseñanza y realización del Mimo y que también alcancen a las estructuras del Teatro» («Qué es lo que pretendemos en la Escuela de Mimo Contemporáneo», en Sava, 2006: 13).

La EMC funcionó en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires (UBA) hasta 1974, cuando el gobierno de María Estela Martínez de Perón tomó el control de las universidades. La *Escuela* de Mimo Contemporáneo

54 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).

55 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.

—como su nombre lo indica— funcionaba a partir de una concepción pedagógica: los asistentes se nucleaban en torno al rol de coordinador de Alberto Sava, asistían a talleres impartidos por él y elaboraban juntos las propuestas artísticas. Los talleristas eran alumnos de distintas carreras de grado de la UBA. El colectivo no tenía integrantes estables, sino que estos variaron con el tiempo y la figura de Sava funcionó siempre como congregadora. «La gente no aceptaba fácilmente este tipo de experiencias de teatro participativo y sobre todo en épocas de dictadura —explica Sava en una entrevista personal. Era bien difícil construir un grupo estable».⁵⁶ La autoría de las acciones, sin embargo, no es atribuible a una o a algunas personas, sino que eran realizadas por el grupo, que se inscribía de esta manera en la línea de la creación colectiva de la época.

A pesar de que su coordinador o los integrantes tuvieran militancia política, la EMC (luego Mimo-Teatro Participativo) no respondía a agrupaciones ni a partidos políticos orgánicamente, aunque integrará algunos espacios organizados por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), donde Sava militó desde 1972-1973. Y a partir de 1982, el grupo participará del Frente de Artistas del Movimiento al Socialismo (MAS).

El trabajo de la ECM tuvo su continuidad directa en la idea de un «teatro participativo», que Sava desarrolló ya a partir de 1973, basado en la triple ruptura del espacio, del texto dramático como base del hecho teatral y de la noción tradicional de espectador.

Esta búsqueda involucra, en primera instancia, la concepción del cuerpo como elemento de comunicación, experimentando plenamente en el espacio, que no es ya concebido como espacio escénico, sino que se trata de espacios «reales», es decir, espacios sociales intervenidos momentáneamente por un acontecimiento escénico.

El punto de partida de este proceso se origina en la experiencia de Sava en el grupo de Ángel Elizondo. Entre 1964-1965 y 1969, Sava se había formado en mimo con Ángel Elizondo y había participado de sus espectáculos. Las bases del trabajo con la EMC partirán de la vivencia y la conceptualización del cuerpo que tomó de aquellas experiencias: en las prácticas mimadas, el cuerpo es herramienta de expresión y comunicación, y permite además proyectar la experiencia artística en un espacio real. Según explica Sava (2006: 60), Elizondo fue el introductor del mimo moderno en Argentina. Esta forma moderna se distancia de la anterior, el mimo clásico, en la utilización del cuerpo en su condición normal y no estilizada, en la inclusión de la palabra y en la realización de obras de larga duración en lugar de *sketches*. El trabajo de Sava parte de estas experiencias e irá incorporando técnicas del mimo contemporáneo y del mimo experimental, que pondrá en contacto con técnicas teatrales. En última instancia, el mimo contemporáneo y el teatro participativo avanzan hacia el quiebre de la representación.

56 Entrevista con Alberto Sava realizada por Ana Longoni y Lorena Verzero, Buenos Aires, 18/6/2013. Inédita.

En las prácticas de mimo contemporáneo y teatro participativo, el espacio «real» es intervenido por los cuerpos de los actores/*performers* y también por los cuerpos del público, que ya no solo especta, sino que participa durante toda la acción. Así lo define Sava en la entrevista: «Y el público en vez de ser espectador que sea participante, pero no en un momento dado romper la cuarta pared, te hago participar y yo sigo con mi historia, sino cómo involucrarlo permanentemente en el proceso creador».

En muchos de estos aspectos, el Mimo-Teatro Participativo se acerca a las experiencias de «teatro invisible» definido y practicado por Augusto Boal también entre 1971 y 1974 en Argentina. Existen, sin embargo, algunas distancias conceptuales que llevan a diferentes modos de intervenir teatralmente en lo social-político.

Como el Mimo-Teatro Participativo, el teatro invisible propone una ruptura total de las convenciones teatrales. Consiste en la presentación en un espacio real (tren, restaurante, *hall* de un teatro, etcétera) de una situación teatral delimitada previamente, en la que los actores provocan una situación conflictiva sin revelar su identidad actoral, suscitando la reacción del público, de manera que este, sin ser consciente de ello, se transforma en actor, participa de una reflexión de índole social y retorna a su vida cotidiana con un *plus* a partir del cual podría generar cambios.

Augusto Boal (1980: 48-49) subraya la distinción entre esta forma teatral y otras, como el *happening* o el teatro de guerrilla. A diferencia del *happening*, «donde todo puede ocurrir, anárquicamente [...], el teatro invisible utiliza un tipo de guión, una estructura conflictiva, [...] pretende ser una organización en términos sensoriales de un determinado conocimiento de la realidad. El teatro invisible tiene ideología» (Boal, 1982: 92-93). En las formas teatrales que Boal considera «no-institucionalizadas», como el *happening*,⁵⁷ el ritual teatral es, de una u otra manera, sostenido: a través de la escenografía, de la dicotomía actor-espectador, de la sala teatral como espacio de representación, etcétera. Sin embargo, todo esto es abolido en el teatro invisible.

57 Boal puso por escrito algunas consideraciones provenientes de experiencias anteriores en 1974 y *Teatro del Oprimido* se publica en 1978. En esos escritos se refería al *happening* como forma artística «no-institucionalizada». Dicha valoración se efectúa una década después del desarrollo de las innovaciones de vanguardia en Latinoamérica, y aparece como un gesto frecuente desde el compromiso artístico que se propone metas político-ideológicas. En este caso, o bien no se otorga a las experiencias de vanguardia la trascendencia que tuvieron (legitimación e, incluso, institucionalización mediante), o bien se otorga a la idea de institucionalización una valoración que limita la posibilidad de institucionalización a cierto tipo de arte, del cual no participarían las experiencias de vanguardia (lo que implica la asunción de dicha posibilidad de institucionalización como algo positivo). Cualquiera fuera el caso, estamos frente a una concepción del hecho artístico que condice con las posiciones representadas en la figura del realismo como forma estética capaz de operar cambios sobre lo social-político. La afirmación de que «[a diferencia del *happening*] el teatro invisible tiene ideología», se basa en una definición de «ideología» como sinónimo de posicionamiento político e, incluso, de un posicionamiento político de izquierda.

Este es «el primer grado de la liberación del espectador. El espectador no tiene consciencia de serlo. Es cierto... Pero se convierte en actor» (Boal, 1980: 234). Boal reconoce este desconocimiento por parte del espectador-actor de estar formando parte de un hecho artístico como una limitación del teatro invisible. Sin embargo, no duda de su conceptualización como acontecimiento teatral ni de su eficacia como arma revolucionaria.

Sava no llegó a ver trabajos de Boal en los años setenta, pero tuvo acceso a algunos talleres que el brasileño dictó en la Facultad de Ingeniería de la UBA en 1970-1971, y ha sido lector de sus libros y ensayos.

Por su parte, Sava caracteriza la participación del público en consciente y no consciente, es decir, un espectador que sabe con anticipación que va a participar de un hecho escénico o que no lo sabe. En este último caso, puede enterarse durante la experiencia que eso que está ocurriendo es un hecho artístico, o no enterarse nunca. Este último caso es el del teatro invisible. Aquí el espectador nunca sabrá que participó de un hecho teatral. Los grupos coordinados por Sava practicaron teatro invisible en los años setenta como entrenamiento e investigación, pero a la hora de los montajes, optaron por alguno de los modos de hacer saber al público que será o está siendo parte de un hecho teatral. Así lo expresa en la entrevista:

No es lo mismo tu entrenamiento ante el público que sabe o no que está participando. Los obstáculos que se te presentan son totalmente distintos. La actitud del público que está indefenso o a la defensiva te requiere de una exigencia completamente distinta. Entonces, a nivel de entrenamiento es necesario, hago mucho de entrenamiento físico, sensitivo de la gente que no sabe que está participando. Pero me gusta más que la gente sepa que está participando, de qué, no importa, pero que sepa que va a participar.

Entre 1977 y 1979, el grupo coordinado por Sava realizó entrenamientos e investigación con teatro invisible en los subterráneos de Buenos Aires (Sava, 2006: 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.

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.

En un contexto social y político muy distinto, en 1971 y 1972, cuando la concientización para el cambio social y las expectativas de transformación política estaban en ebullición, el grupo Machete, coordinado por Boal, había realizado experiencias análogas en cuanto a las técnicas implementadas y afines en cuanto al espacio elegido: el ferrocarril Sarmiento. Aquí no se trataba de desbloquear la incomunicación naturalizada entre los pasajeros, sino de activar en ellos la lucha por la reivindicación de mejores condiciones de vida.

La protagonista de estas experiencias era Bárbara Ramírez, que está desaparecida. Ella encarnaba a una embarazada. Buscaban vagones llenos y la experiencia comenzaba con la entrada de la actriz. Se provocaba a los pasajeros a partir de la situación de que nadie le daba el asiento a una mujer embarazada. Otros integrantes del grupo, que se encontraban dispersos por el vagón, se sumaban en voz alta e instalaban un verosímil de discusión. Mientras tanto, la actriz solía sentarse y comenzaba a contar su situación personal referida a un despido laboral. Así, en cuatro o cinco puntos del vagón, se generaba una discusión a partir de esta problemática social y, cuando el debate crecía, los integrantes de Machete promovían la formulación de soluciones. Luego, se levantaban, se presentaban como grupo Machete, aclaraban qué es lo que se había vivenciado y cuáles eran sus objetivos, y se bajaban del tren.

De la misma manera, el grupo Machete llevó adelante experiencias similares en otros tipos de espacios públicos (calles, colas, etcétera). La idea de base consistía en interrumpir el desenvolvimiento cotidiano de un espacio público con un trabajo de agitación social.

Además de que en los hechos teatrales el teatro participativo prefiere trabajar con un público «consciente» (según lo define Sava, 2006: 129), la diferencia substancial con el teatro invisible es que, mientras que este se desarrolla en el ámbito de la representación, en el terreno de la referencialidad mimética, el trabajo encabezado por Sava busca alcanzar la no-representación, como forma estética de construir significaciones, pero también como estrategia para evitar la persecución y la censura.

Hechos escénicos en espacios privados

La obturación que significó vivir bajo la dictadura hizo que los años más duros del régimen fueran un período 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 casas particulares donde era necesaria una contraseña para entrar, el TIT realizó montajes

en casonas que alquilaba y la difusión se hacía de boca en boca, y así también, tuvo lugar el «arte correo»,⁵⁸ entre otras expresiones subterráneas.

Fue en 1979 y 1980 que Elizondo realizó el espectáculo *Periberta* en casas particulares 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), que fue prohibida un mes después de su estreno, o *Apocalipsis, según otros* (1980), que se daba en el Teatro El Picadero y que dos años después fue llevada en gira a Alemania.

Nacido en Rosario, 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, 1955. 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 de la Municipalidad de Buenos Aires durante el verano de 1956-1957. 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.

El alejamiento 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. Una vez en Buenos Aires, fundó la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima, Expresión y Comunicación Corporal. El 8 de setiembre de 1973 se fundó 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 2.º 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.

El trabajo con el desnudo en la Compañía 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 (1978), 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 que hay que atacar el problema a fondo, de entrada, de ahí que nosotros hicimos todo un trabajo previo. Todo fue

58 Sobre «arte correo», véase Davis *et al.*, 2013.

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.

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.

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 de Elizondo, 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, que estaba clandestino.

El TIT tenía una política de apertura a partir de 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 setenta y cien 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 solo 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 Av. de los Incas y Forest. El trabajo se continuó en tres grupos, coordinados por Marta Cocco (Marta Galí), 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 Av. 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.

Abolir la representación

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» (Sava, entrevista citada). 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.

La no-representación se dio por completo —según Sava mismo relata en la entrevista— en *La Fiesta*. Esta acción tuvo un ejercicio de entrenamiento en la ciudad de Buenos Aires a mediados de 1977 y 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.

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 Brunoy, *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 Av. 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: 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.⁵⁹

Mentir

En 1975 el grupo de Sava realizó *El estadio* (*La cancha*, o *Desquepelote, se oyen ruidos de pelotas*). A partir de la noticia aparecida en el diario *Clarín* sobre la reapertura del Estadio Nacional de Chile, que había funcionado como centro de detención y tortura en 1973, decidieron hacer una experiencia de Teatro Participativo en una cancha de fútbol. Esta acción se realizó en el Estadio de Argentinos Juniors de Buenos Aires, en el marco del IV Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, en octubre de 1975, y en el Estadio Municipal de Brunoy, durante el I Festival Internacional de Mimo, en Brunoy, Francia, en 1977.⁶⁰

Para conseguir el espacio en Buenos Aires, el grupo tuvo reuniones con la Comisión Directiva de Argentinos Juniors, que nunca supo que la acción se basaba en el caso del Estadio Nacional de Chile. En lugar de hacer mención de los acontecimientos chilenos, el grupo argumentó que su trabajo tenía que ver con «la pasión del fútbol en la sociedad» (Sava, 2006: 89).

La mentira sobre las verdaderas motivaciones y finalidades del hecho artístico como modo de evitar la censura es una práctica riesgosa, pero no poco ejercitada desde el campo artístico. Con otros sentidos, ya en la realización de *Tucumán Arde* (1968) se apeló a ella durante la investigación sobre el trasfondo social tucumano. En ese caso, argumentaban estar rastreando referencias acerca de las producciones culturales de Tucumán, para generar confianza, ganar legitimidad, evitar ser censurados y así poder indagar en la realidad tucumana.⁶¹

El estadio se proponía generar una situación de maltrato para motivar la reacción de los asistentes. Con la finalidad última de crear consciencia, la experiencia se basó en la manipulación del público, en la progresiva instalación de

59 Me propongo desarrollar en otro trabajo un análisis pormenorizado de cada una de las tres ediciones. Sava las describe en 2006: 99-112.

60 Alberto Sava describe este trabajo en 2006: 87-98.

61 Sobre *Tucumán Arde* en particular, y sobre las relaciones entre arte y política en esos años, se recomienda Ana Longoni y Mariano Mestman, 2008.

un clima represivo y en la ostentación de una distinción entre espectadores en la que unos eran beneficiados y otros perjudicados.

Para comenzar, y en referencia al estado de sitio que regía en la Argentina desde el 8 de noviembre de 1974, antes de entrar a la cancha, las personas que iban juntas eran separadas: azorosamente algunos recibían entradas para la platea y otros para el sector popular. Esta técnica es implementada por el grupo para hacer que el espectador viva en su cuerpo una experiencia que remite metonímicamente a la división de clases.

Como si se tratara de un espectáculo de fútbol, al ingresar a la cancha las personas entregaban su entrada, se les revisaban los bolsos y eran palpadas de armas. Esto lo hacían los miembros del grupo, personal del club y policía verdadera. La Policía Federal estuvo presente durante toda la obra porque las autoridades del club así lo dispusieron para evitar incidentes. En su descripción de la experiencia, Sava señala con ironía que «Estábamos custodiados “por expertos”» (2006: 89).

La acción transcurría en torno a la espera del comienzo de un partido de fútbol durante la cual se hacía una evidente distinción entre la gente de la platea y de la tribuna popular. Mientras que los primeros eran atendidos con celeridad, recibían café y bebida a granel, los segundos eran llevados al campo de juego. Allí había un grupo de mimo preparando una intervención, pero el grupo se retiraba y la gente quedaba encerrada en el campo de juego. En el piso había tiradas bolsitas con algo de comer y la siguiente leyenda: «Racionalice su contenido, piense que quizás no llegue y debe bastarle» (Sava, 2006: 91).

La «voz del estadio» daba indicaciones sobre cómo mantener el orden, mientras la policía verdadera controlaba las situaciones. Por los parlantes se escuchaba música pasatista, entre la que Sava menciona a Palito Ortega. La música se intercalaba con prohibiciones y algunas publicidades, y se daba el falso argumento de que el espectáculo estaba demorando su inicio debido a problemas técnicos.

El grupo se ubicaba en el campo de juego y motivaba las iniciativas de acción que surgieran del público. La gente se impacientaba, rompía las bolsitas, tiraba las botellas contra el alambrado... «Cuando veíamos que la gente se ponía muy nerviosa —comenta Sava en la entrevista personal— les dábamos de comer detrás del alambrado. [...] Fue al revés de lo que pasó en el Estadio Nacional de Chile —analiza—, en donde la gente estaba presa en las tribunas y en las gradas, en los baños y en los vestuarios».

Una vez superado el supuesto inconveniente técnico, las personas eran trasladadas a la tribuna y aparecían dos equipos de fútbol, uno con camiseta roja y otro blanca, integrados por empleados de una fábrica de un pariente de Sava y por jugadores de la cuarta división de Argentinos Juniors. Como estaba previsto, durante el primer tiempo, se fue haciendo de noche. Y, como la cancha de Argentinos Juniors no tenía iluminación artificial, el arbitro terminó suspendiendo el partido.

La reacción de la gente fue diferente en Buenos Aires y en Francia: en el primer caso, prendieron encendedores, reproduciendo una práctica propia del espectáculo de rock en la época; y, en el segundo, invadieron el campo de juego en actitud de protesta.

Al final, por los parlantes se explicitaron los objetivos de la experiencia, que duró tres horas y que contó con la asistencia de unos quinientos espectadores en cada una de sus ediciones. En ambos casos, el público estaba integrado por público del festival y por espectadores «conocedores» de los espectáculos de Teatro Participativo. El objetivo de que la gente invadiera la cancha se dio en Francia, donde la información respecto del desarrollo de las dictaduras en América Latina circulaba. Además, el perfil social del público de este tipo de teatro es el de un espectador afín ideológicamente, con interés en las búsquedas de nuevos lenguajes estéticos, progresista y, por ende, se lo especula informado sobre los hechos de represión que estaban ocurriendo en la Argentina y sobre los acontecimientos en torno al Estadio Nacional de Chile.

En *El estadio* el espectáculo es el tiempo de espera de un supuesto espectáculo que nunca se llega a desarrollar por completo. Durante el tiempo de la espera se vive una experiencia social que es una experiencia estética, aunque el público solo lo sabrá al final. La información sobre lo ocurrido brinda la posibilidad de resignificación de la experiencia como experiencia artística. Arte y vida se funden, ficción y realidad se interpenetran. Podríamos decir, incluso, que la obra comenzó antes de su inicio propiamente dicho: comenzó con la construcción de un falso argumento para conseguir el espacio del club. Es solo en el tiempo de la ficción que está permitido expresarse libremente, que se confía en el pacto escénico según el cual las sanciones a la expresión son parte del juego y no alcanzarán a violentar el cuerpo o a avasallar la integridad de las personas.

En este sentido, la obra se propone no solo como válvula de escape, como espacio de libertad para la expresión individual y colectiva, sino también como vivencia de lo que no es posible fuera del tiempo de la ficción. En dictadura no se intenta concientizar al público para que accione en lo social, como ocurría años antes con un arte revolucionario o militante, sino que se intenta concientizar sobre lo que está ocurriendo y se desconoce o se niega.


Desde nuestra perspectiva, es inevitable interpretar esta acción como una anticipación al mundial de 1978. Estas relaciones especulares tal vez tengan que ver con la confluencia de ciertos elementos de los procesos políticos de los países de América Latina y, especialmente del Cono Sur, y la permeabilidad de los artistas para advertirlos y trabajar sobre puntos neurálgicos.

Mostrarse como estrategia de invisibilización

La realización en 1981 del primer ciclo de Teatro Abierto aparece a la luz de las historias culturales no solo de la Argentina, sino también de Latinoamérica, como espacio de resistencia y visibilidad del teatro y de los teatristas argentinos

durante la dictadura. Teatro Abierto surgió en el seno de un grupo de dramaturgos reconocidos y como una iniciativa de Osvaldo Dragún durante 1980.

El día de la apertura del ciclo, Jorge Rivera López, quien en ese momento era presidente de la Asociación Argentina de Actores (AAA), leyó la «Declaración de principios» de Teatro Abierto, en la que se explicitan las razones de su realización:

En principio, la idea fue organizar una muestra representativa del teatro argentino contemporáneo, revelador de su vitalidad y vigencia tantas veces negada o soslayada; promover el encuentro creativo de la gente de teatro; ejercitar en fraterna solidaridad nuestro derecho a la libertad de expresión; recuperar para el teatro de arte un público en permanente disminución, por razones que vienen o no al caso [...]; investigar en la práctica nuevas formas de producción que nos liberen de  esquema chatamente mercantilista. En una palabra: crecer juntos (vv. AA., 1998: 9).

El enfrentamiento a la política de estado se constituyó como eje de la propuesta. Como en otras expresiones, la existencia de un «enemigo» poderoso logró congregarse a artistas que disintían tanto en cuestiones estéticas como políticas y partidarias. Con un acervo en la ideología del antiguo Teatro Independiente, Teatro Abierto 1981 defendió la idea del teatro como herramienta para la transformación social, valorando la dimensión ética por sobre la experimentación estética.

Ahora bien, en la motivación para concretar el proyecto influyeron dos razones materiales que afectaban el trabajo de los dramaturgos: la falta de espacio para la puesta en escena y para la enseñanza de textos de autor nacional en los teatros y escuelas oficiales. En el plano simbólico, esto significaba el menosprecio del teatro argentino por parte de las políticas culturales oficiales y, en términos materiales, conllevaba la escasa difusión de su trabajo y el consecuente impedimento de su profesionalización.

Concretamente, en 1980 se había cerrado la cátedra de Teatro Argentino en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Es decir, la institución nacional que otorgaba el título de «Actor nacional» dejaba de enseñar a sus alumnos autores nacionales.

Por otra parte, los teatros oficiales ponían en escena textos extranjeros y del pasado nacional, pero se evitaba montar obras de autores argentinos vivos. Roberto Cossa puntualiza que los autores nacionales estaban prohibidos en todos los espacios oficiales: no solo en teatro, sino también en la radio y en la televisión, que estaban en manos del Estado (en Villagra, 2013: 212). Carlos Gorostiza, en una entrevista a Jorge Dubatti (2013: 199), comenta que: «Todo empezó cuando un director de un teatro oficial nos dijo en 1980 que no se podían hacer obras de autores argentinos porque no había». Un testimonio casi análogo le ofrece a Villagra (2013: 226).

La poco feliz frase a la que se refiere Gorostiza fue proferida por el entonces director del Teatro Municipal General San Martín, Kive Staiff, durante la conferencia de prensa en la que anunció la programación de la temporada

del año siguiente, como respuesta a la pregunta de un periodista respecto de la ausencia de autores argentinos contemporáneos. Si bien este hecho aparece reiteradamente en gran cantidad de los muchos escritos y testimonios que se han producido respecto de lo que se ha llamado el «fenómeno» de Teatro Abierto, las descripciones eliden los datos concretos. Esto tiene que ver con la construcción de una memoria «oficial» en el campo teatral que no logró aún dar cuenta de situaciones o acciones controvertidas, como lo es la del teatro oficial y la figura de su director durante la dictadura. Los testimonios de descuido respecto de la labor de los dramaturgos conviven con otros tantos que definen al San Martín como «isla» en la que los teatristas no solo encontraban un espacio para trabajar, sino que era esa visibilidad lo que los protegía del régimen.

Estéticamente, Teatro Abierto 1981 representó el momento de mayor auge de la tendencia realista emergente en los años sesenta, crítica y comprometida a la manera de Sartre. Asimismo, la incorporación de artificios provenientes de poéticas teatralistas como el sainete, el absurdo o el expresionismo, y su resemantización, posibilitaron ampliar semánticamente las perspectivas del realismo. Estos cruces o apropiaciones tampoco significaban una innovación en materia estética, puesto que ya a comienzos de los setenta los textos realistas de autores consagrados o en vías de consagración, que transmitían un mensaje y sostenían una tesis, incorporaron procedimientos del absurdo o de géneros populares. Estos mismos dramaturgos gestarán o se incorporarán a Teatro Abierto. Entre ellos, además de Dragún y Gorostiza, Carlos Somigliana, Roberto Cossa, Pacho O'Donnell; con una emergencia unos años posterior a ellos: Ricardo Monti, Roberto Perinelli; y, como referentes en una estética de origen más ligada al absurdo, también emergente a comienzos de los sesenta: Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky.

El ciclo contaba con difusión en los medios debido a una serie de factores, entre ellos: la participación de figuras reconocidas (tanto dramaturgos como directores, actores, escenógrafos, etcétera), el hecho de que se reunía una gran cantidad de figuras que ocupaban el centro del campo teatral en sus diversas tendencias en un solo evento, la calidad de algunos de los textos y puestas, la poca oferta en teatro «de arte» de la ciudad, la explícita reunión contra la censura.

La efervescencia del público y la repercusión del ciclo en los medios, sin embargo, estalló cuando se conoció la información de que en la madrugada del 6 de agosto había explotado una bomba en El Picadero, y comenzó la elevación de la experiencia a la categoría de mito.

Ese mismo día, las ya existentes notas en los medios de prensa se multiplicaron, estallaron también las adhesiones institucionales y las ofertas de una cantidad de salas «de arte» y comerciales para trasladar el ciclo, que se continuó en el teatro Tabarís.

Villagra (2013) realiza una aproximación a Teatro Abierto desde la historiografía y aporta una serie de datos que contribuyen a su desmitificación. En el prólogo al libro de Villagra, Perinelli analiza que la mitificación

(sin duda halagadora) fue acrecentando, año tras año, las posibilidades de endurecimiento de las capas del suceso, de modo de impedir el paso de la investigación para dejar visible solo el rótulo que le da la citada y cómoda condición de leyenda (2013: 11).

Si bien Teatro Abierto contó con mayor visibilidad que cualquier otra expresión proveniente del campo teatral, no fue el único sector que apeló al encuentro como modo de enfrentarse a la coerción del régimen.

Un año antes, también en El Picadero, se había realizado el 1 Encuentro de las Artes y en 1981 se llevó a cabo el segundo, en otras salas. Estos encuentros fueron organizados desde el Frente de Artistas del MAS. «El Encuentro de las Artes —explica Sava en la entrevista— tenía un poco ese objetivo de abrir un espacio contra la censura» y, en ese sentido, lo asocia con Teatro Abierto. Define el encuentro como «una convención de artistas comprometidos en luchar contra la censura», puesto que no solo se convocó a gente de teatro, sino también a músicos, bailarines, mimos, plásticos y escritores «que tuvieran cierta línea de pensamiento y acción común contra la censura».

El II Encuentro de las Artes tuvo lugar entre el 9 y el 19 de noviembre de 1981 en el teatro Margarita Xirgu (Chacabuco al 800 de la Capital Federal), en el teatro Payró (San Martín y Córdoba), en la casa de Castagnino (Balcarce al 1000) y en el Auditorio UB (Federico Lacroze y Luis María Campos). Entre los teatristas que se presentaron, se encuentran algunos que también integraron Teatro Abierto, entre ellos, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Pacho O'Donnell (quien en el afiche de difusión es mencionado en el grupo «Los escritores» y no en «Gente de teatro»). Además, en este último grupo se menciona a Antonio Mónaco, quien era dueño del teatro El Picadero, junto con su mujer, Guadalupe Noble. Y, como mimos, la Compañía Argentina de Mimo dirigida por Elizondo y la EMC dirigida por Sava, entre otros. También estuvieron presentes Los Volatineros y Francisco Javier, como exponentes de una exploración formal.

El Encuentro de las Artes —continúa explicando Sava en la entrevista—, por encima de las rupturas conceptuales y formales del teatro, era más bien un encuentro político, se convocaba a gente que estuviera en una línea de avanzada del teatro, pero no necesariamente tenía que haber rupturas estéticas. [...] Era un poco eso de mostrar lo que hacíamos, lo que podíamos. Creo que fue un primer intento de abrir una puerta dentro del campo de la cultura más masiva.

La apelación a la estrategia de encontrarse, de dar visibilidad al trabajo colectivo en el ámbito teatral comenzó a poder ser pensada y organizada desde 1980, momento en que el régimen comenzaba a aceptar negociaciones para «lograr una convergencia cívico-militar a partir sobre todo del año siguiente» (Yanuzzi, 2000: 349). En ese sentido, por ejemplo, Osvaldo Dragún expone respecto del origen de Teatro Abierto: «Cómo empezó el proyecto de “teatro abierto”: *hace aproximadamente un año*, un grupo de teatro, de actores, autores y directores nos empezamos a reunir para conversar y sacamos como conclusión que éramos los únicos capacitados para producir una movilización

cultural necesaria» (Conferencia de prensa, 12/5/1981, Teatro El Picadero. El resaltado es mío).

La conformación de la Multipartidaria en julio 1980, con la integración de partidos de izquierda en agosto del mismo año, operó como paraguas de las actividades culturales (Villagra, 2013). Si bien Teatro Abierto siempre se reivindicó como un encuentro sin vinculaciones partidarias, varias de las figuras centrales eran cercanas al Partido Comunista (pc). El Encuentro de las Artes se gestó desde el MAS. Si bien ambos encuentros han sido abiertos en su convocatoria tanto estética como política, estos vínculos seguramente han sido determinantes a la hora de encontrar respaldos políticos y, del mismo modo, tal vez hayan influido en las relaciones personales y las tendencias estéticas preferidas para integrarlos.

Conclusiones

Las condiciones para vivir en dictadura obligaron a desarrollar distintas estrategias para invisibilizar no solo el trabajo creativo, sino la propia existencia. En ese sentido, algunos teatristas involucrados políticamente utilizaban pseudónimos, además de no usar agendas ni dar datos personales; algunos de ellos no solo realizaban sus acciones artísticas en clandestinidad, sino que vivían en ese estado. Los teatristas que gozaban de reconocimiento público o con cierta trayectoria en el espectáculo se veían protegidos por su estado público.

Junto a los modos de cuidarse como sujetos, las estrategias puestas en práctica para evadir la persecución y para evitar la censura de los acontecimientos teatrales durante los primeros años de la dictadura van desde trabajar en casas privadas en las que era necesario conocer una contraseña para poder ingresar, hasta mentir respecto de la actividad que se estaba realizando o llevar a cabo experiencias callejeras en las que nunca se exponía que estaban llevando a cabo un hecho artístico-político.

Como un recurso en el que converge estrategia política con finalidad artística, el grupo de Mimo-Teatro Participativo planteó la abolición de la representación, y llegó a lograrlo completamente en *La fiesta* (1977), una acción que en una de sus ediciones el grupo de Sava realizó junto con el TIT.

Todas las estrategias mencionadas se proponen ocultar, invisibilizar o volver clandestino un hecho artístico. Sin embargo, hacia 1980 se evidencia la implementación de la estrategia contraria: mostrarse, encontrarse y ganar fuerza en la ostentación pública como modo de protección y de apoyo desde la cultura a un proceso que comenzaba a abrir vías de negociación para la transición hacia la democracia.

En ese momento se produce un acercamiento entre artistas de distinta afinidad política, afiliación partidaria y preferencia estética, que se reúnen para visibilizar su trabajo cultural en explícita oposición a las condiciones impuestas por el régimen. Desde el MAS se promueven el I y II Encuentro de las Artes, y desde

una izquierda afín al PC, pero sin hacer manifiestos estos vínculos, se organiza Teatro Abierto. Ambos espacios, sin embargo, reivindican su apertura tanto en términos estéticos como políticos.

Resta, entonces, avanzar en la reconstrucción y puesta en foco de estas experiencias para continuar trazando un mapa de las prácticas culturales contrahegemónicas que se realizaron durante la dictadura, integrando las experiencias activistas que existieron de manera subterránea y aún no han sido visibilizadas.

Bibliografía

- BOAL, AUGUSTO. *Teatro del Oprimido/1. Teoría y Práctica* (1974). Ciudad de México: Nueva Imagen, 1980.
- *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* (1975). Ciudad de México: Nueva Imagen, 1982.
- DAVIS, FERNANDO *et al.* *Horacio Zabala, desde 1972*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013.
- DUBATTI, JORGE. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- ELIZONDO, ÁNGEL. «Mimos en acción», entrevista realizada por Oscar Salorio, *Propuesta*, n.º 11, (noviembre 1978). <<http://propuesta77.blogspot.com.ar/2013/07/EntrevistaAngelElizondo.html>>. Consultado el 12/8/2013.
- LA ROCCA, MALENA. *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)*, tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona, 2012. Inédita.
- LONGONI, ANA y MESTMAN, MARIANO. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2000). Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- LONGONI, ANA. «Zona liberada», *Boca de sapo*, año 8, n.º 12, (abril 2012a); 47-51.
- «El delirio permanente», *Separata*, Centro de Investigaciones del Arge Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional, de Rosario, año 12, n.º 17, (diciembre 2012b); 3-20.
- 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. «Prácticas resignificadas: Continuidades estéticas a través del último golpe de estado en Argentina», *Apuntes de teatro*, n.º 135, mayo, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile (2013a); 20-31.
- *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos, 2013b.
- «Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia», *European Review of Artistic Studies (eras)*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, vol. 3, n.º 3, (setiembre 2012a); 19-33. <<http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>>. Consultado el 26/10/2012.
- «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 2012b. Actas del Centro Cultural de la Memoria, Haroldo Conti. <<http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/areas/ep/seminarios.shtml#UXG1KbWQVqW>>. Consultado el 20/4/2013.
- «Teatro abierto: la metáfora que no fue», *Breviarios de Investigación Teatral*, Anuario de la Asociación de Investigadores de Teatro Argentino (Aitea), año VI, n.º 4 (2004); 77-85.
- VILLAGRA, IRENE. *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural*. La Plata: Al margen, 2013.
- VV. AA. *Teatro Abierto, 1981*, vol. 2. Buenos Aires: Corregidor, 1998.
- YANUZZI, MARÍA DE LOS ÁNGELES. *Política y dictadura*. Santa Fe: Fundación Ross, 2000.