



## Tras la pista de Uviedo: experimentos (socio)teatrales de un paria

**Ana Longoni**<sup>1</sup>

UBA/CONICET

[analongoni@gmail.com](mailto:analongoni@gmail.com)

**Resumen:** La pista de Juan Carlos Uviedo apareció al indagar sobre el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) y el grupo Cucaño, dos experiencias de activismo artístico que tuvieron lugar en Buenos Aires y Rosario durante los años de la última dictadura militar.

Reconstruir su enredado y casi desconocido periplo supone ensayar alguna explicación ante el rotundo mutis que obtura su memoria. Ensayo aquí algunas hipótesis para el espeso silencio que pesa sobre Uviedo: el carácter radicalmente efímero e irreplicable de sus “hechos socio-teatrales”, su condición de paria y la desmesura de sus actos y fabulaciones.

**Palabras clave:** Experimentalismo – Contracultura – Internacionalismo – Teatro

**Abstract:** Juan Carlos Uviedo’s trail appeared while researching the Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) and the Cucaño group, two art activist experiences that took place in Buenos Aires and Rosario during the last dictatorship in Argentina.

Reconstructing his tangled and almost unknown journey will invoice rehearsing some explanation in the face of the decisive silence that blocks his memory. Here I shall explore three suppositions for the thick silence that weighs upon Uviedo: the radically ephemeral and unrepeatable, character of his “socio-theatrical acts”, his status as a pariah, and the excessiveness of his acts and fabrications.

**Keywords:** Experimentalism – Counter-culture – Internationalism – Theatre

---

<sup>1</sup> **Ana Longoni** es escritora, curadora, investigadora independiente del CONICET y profesora de grado y posgrado de la Universidad de Buenos Aires y del Programa de Estudios Independientes (MACBA, Barcelona). Doctora en Artes (UBA), se especializa en los cruces entre arte y política en la Argentina y América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Ha publicado recientemente *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (Barcelona, La Central/Adriana Hidalgo/MNCARS, 2011), *Leandro Katz* (Buenos Aires, Espigas, 2013) y *Vanguardia y revolución* (Buenos Aires, Ariel, 2014). Impulsa desde su fundación la Red Conceptualismos del Sur.

Embarcados en una investigación colectiva sobre activismos artísticos durante la última dictadura argentina,<sup>2</sup> explorando en particular acerca de dos colectivos experimentales, el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) –Buenos Aires, 1977-1982– y el grupo Cucaño –Rosario, 1979-1983–, nos topamos por primera vez con el ignoto nombre de Juan Carlos Uviedo (San Carlos Centro, Santa Fe, c. 1939 - São Thomé das Letras, Minas Gerais, 2009). Uviedo aparece brevemente –aunque deja huellas insondables– en la historia fundacional del TiT en 1977, antes de caer preso. No solo varios hechos teatrales del TiT y Cucaño retomaron montajes previos de Uviedo, sino que con él aprendieron (de manera directa o indirecta) el método de exigente entrenamiento corporal, la sostenida apuesta por la provocación, la creación colectiva y el borramiento del límite entre teatro y vida.

Incitados por la curiosidad ante este personaje, fuimos encontrando y siguiendo rastros de capítulos dispersos de una vida errante, varios de los cuales concluían con el corolario de la deportación o la cárcel. La intensidad de los relatos de quiénes lo conocieron y trabajaron con él, aún cuando su rastro parecía desvanecido,<sup>3</sup> nos animó a rastrear su itinerario por distintas geografías y en medio de otras dictaduras, a lo largo de un largo periplo que no puede ser entendido como viaje de formación ni como exilio político. Al comienzo, no aparecían más que algunas trazas sueltas y dispersas acerca de este director teatral santafesino, que componían una imagen inverosímil, desmesurada: que había hecho teatro en el café La MaMa, en Nueva York, dirigido la compañía universitaria CITAC en Coimbra (Portugal) y compañía Tábano en Madrid, fundado el grupo Ergónico en México, dirigido alguna obra en el Instituto Di Tella en Buenos Aires... En todos estos lugares su presencia no pasaba nada desapercibida, más bien rozaba el escándalo, a la vez su rastro se entrecortaba en abruptos silencios y discontinuidades. Convencidos de estar lidiando con el

---

<sup>2</sup> Iniciada desde la Red Conceptualismos del Sur con el proyecto “Perder la forma humana” (2010-2012) y continuada desde el proyecto PICT “Poner el cuerpo. Nuevas relaciones entre arte, cuerpo y política entre 1976-1990”, radicado en el IIGG, FCS-UBA, también integran esta investigación la argentina Malena La Rocca, el español Jaime Vindel y el brasileño André Mesquita.

<sup>3</sup> Juan Margallo (2014) creía que había desaparecido en Guatemala, Sarah Minter (2013), que había desaparecido durante la última dictadura argentina.

fantasma de un mitómano, empezamos a seguir esas pistas que resultaron certeras y que poco a poco nos permitieron ir componiendo el itinerario complejo de un gran provocador.

Poco a poco se fue reuniendo un pequeño archivo: testimonios, algunas fotos, guiones mecanografiados o manuscritos, cuadernos de ejercicios, declaraciones en la prensa, guardadas amorosamente durante largos años aquí y allá por quienes fueron sus compañeros. Parte de esta investigación pudo mostrarse bajo la forma de un archivo en proceso en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México entre febrero y agosto de 2015, en la exposición “Con la provocación de Juan Carlos Uviedo. Experimentos teatrales de un paria”, que curé junto a Malena La Rocca. Allí fue posible empezar a ensamblar piezas de un rompecabezas aún inconcluso a partir del trabajo colaborativo entre varios investigadores<sup>4</sup> y artistas<sup>5</sup>. Es esta trama de complicidades y solidaridades la que sostiene y da sentido a esta investigación.

Reconstruir el enredado y casi desconocido periplo de Uviedo supone ensayar alguna explicación ante el rotundo mutis que obtura su memoria. En este texto exploraré algunas vías de acceso sobre el espeso silencio que pesa sobre él: el carácter radicalmente efímero e irrepetible de sus “hechos socio-teatrales”, su condición paria y la desmesura de sus actos y fabulaciones.

---

<sup>4</sup> André Mesquita trabajó el archivo de la casa de Uviedo en la montaña, cerca de Santo Tomé das Letras, en Minais Gerais, y en el archivo de Ricardo D'Apice en Ilhabela, Brasil. Jaime Vindel entrevistó en España a algunos viejos actores del grupo Tábano y al fotógrafo Carlos Morales Mengotti. La generosidad del investigador portugués Ricardo Seiza Salgado nos brindó acceso a su trabajo doctoral sobre el CITAC, y gestionó nuevos documentos fotográficos de su agitado paso por Coimbra. Lilian Tone, Karen Grimson y Eugenia Loewenthal nos ayudaron en la pesquisa neoyorquina “a distancia” y Ozzie Rodríguez, director del Archivo de La MaMa, nos brindó acceso a los registros del trabajo del argentino en ese importante espacio alternativo. Fernando Nogueira, del Archivo General de la Provincia de Santa Fe, y Guillermo Sierra Araujo, Jefe del Departamento de Certificaciones del Archivo General de la Nación de México, nos facilitaron el hallazgo de importantes documentos para este estudio.

<sup>5</sup> Los que compartieron con él distintos capítulos de sus andanzas y guardaron restos/rastros de su memoria, fueron sin duda clave entusiasta en esta aventura. En particular, Martha Cocco, que escribió su tesis sobre el TiT del que fuera miembro fundador, Ricardo D'Apice, quien conserva el mayor archivo del grupo, Pablo Espejo y Silvia Maturana, que filmaron “El provocador”, video documental que registra los últimos años de Uviedo, y muchos otros integrantes del TiT y de Cucaño. En México, nos brindaron su testimonio y aportaron documentos Sarah Minter, Mario Ficachi, Héctor de Anda, Zaniah Guvan, Selva Prieto y Athenea Baker, integrantes del grupo Ergónico.

## Con la provocación de Juan Carlos Uviedo

A esta fórmula recurría el director argentino para presentar en los programas de mano su activo lugar como instigador y partícipe de los “hechos socio-teatrales” –así los nombraba– que impulsó en distintas partes del mundo durante los años 60 y 70. Lejos de ocupar como director un lugar distante y neutral respecto de la obra, Uviedo era el primero en encarar el exigente entrenamiento corporal con su *troupe*, mezclarse con ellos entre los asistentes en medio de la puesta, desordenar cualquier guión previamente acordado al desatar situaciones inesperadas que desacomodaban a todos y terminaban muchas veces en situaciones caóticas, desaforadas.

La propuesta estética de Uviedo partía de una fuerte crítica a la retórica del teatro social, y a la idea misma de representación, así como al método actoral de Stanislavski. La definía –igual que Jerzy Grotowsky, a quien al parecer contactó en Europa– como “teatro laboratorio”: un *mix* revulsivo de radicalismo y contracultura, que incluía la exploración de técnicas psicoanalíticas y orientales. Compartía con otras experiencias experimentales de la época una posición radical de denuncia (de la cultura del espectáculo, la industria cultural, la sociedad de clases), la vida en comunidad, la indagación con drogas,<sup>6</sup> la libertad sexual. Lo aproximaban aún más a Grotowsky ciertos aspectos chamánicos y rituales. A la vez, sostenía que el hecho teatral socializado derivaba en un modo de acción política:

Mi objetivo en la vida no es hacer teatro. Mi objetivo es hacer tomar conciencia de la realidad que se vive a la gente” (...). Para mí la única solución para el teatro es la destrucción del teatro como elemento de consumo, transformar el teatro en un hecho socio-teatral de tal manera que este “hecho” se realice y tenga valor para hoy. No debe ser repetido porque si esto ocurre el “hecho” no surtió efecto (Clark 14).

Allí donde estuviera (y estuvo en muchas partes), acontecieron en torno a él situaciones irrepetibles. Trabajó no solo con actores: también lo hizo con presos cuando estuvo en la cárcel, pobladores, campesinos, niños, peatones. Su

---

<sup>6</sup> Sarah Minter relativiza esta cuestión: “No nos metíamos muchas cosas, éramos unos estoicos. Si bien la gente se imaginaba lo peor de nosotros, la verdad es que éramos unos santos que trabajábamos todo el día” (Minter 2013).

programa de provocación sistemática contra cualquier orden represivo (cultural, político) puede resumirse en un objetivo que él mismo proclamaba (y que de hecho muchas veces alcanzaron sus iniciativas): lograr no aparecer en las páginas culturales de los diarios, sino en la sección de las noticias policiales. Con precisión, el escritor argentino-mexicano Ricardo Clark definió su propuesta como “terrorismo teatral” (14).

### **Itinerarios de un paria**

Ciertas coincidencias en los relatos de quienes conocieron a Uviedo permiten pensar en un *modus operandi*: allí donde llegaba tendía a establecer una alianza de seducción afectivo-política con algún o alguna mecenas poderoso/a que lo protegiese y le habilitase espacio, recursos y contactos para armar una compañía experimental, a la que preparaba e incitaba a acciones cada vez más provocadoras que –en contextos de dictaduras o terrorismo de Estado– terminaron muchas veces en su expulsión o encarcelamiento.

Uviedo se habría formado (nótese el modo condicional, que registra datos aún inciertos) en la pionera Escuela de Cine Documental de Santa Fe, fundada por Fernando Birri en 1957. En medio de la radicalización artística y política de la vanguardia argentina del 60, transitó la década entre la Argentina, Estados Unidos y Europa.

Una de sus primeras actuaciones teatrales fue en “Numancia”, de Cervantes, dirigido por Jorge Petraglia en la Comedia Cordobesa en 1959. En 1964 fue parte del grupo editor de la revista literaria santafesina *Publique*, de la Universidad del Litoral (Santa Fe) e integró el comité de redacción de su primer número en la que circuló un poema suyo, fechado el 27-3-61, que concluye con tres versos que presentan un sujeto poético mutante a la vez que enmascarado: “Insoportable/ Cambio mi nombre/ pero no me descubro”.

En 1966 viajó por primera vez a España, adonde colaboró estrechamente con otros teatristas experimentales, entre ellos los argentinos Renzo Casali y Víctor García, y el chileno Daniel Bohr. También se vinculó a la escena artística local, frecuentando el café Gijón, lugar habitual de reunión de artistas e

intelectuales, en donde entabló amistad con el pintor Manuel Viola –integrante del grupo informalista El Paso– y su mujer, la poeta surrealista Laurence Iché.

Casali –más tarde fundador de Comuna Baires– significó una influencia singular en sus modos de encarar el hecho teatral como elaboración colectiva, en base a un guión mínimo, en el que el director aparecía implicado activamente en la escena, manipulando estados emocionales de actores y público que llevaban muchas veces a situaciones de violencia límite.

Uviedo participó como actor o director en varias compañías experimentales en Madrid y Barcelona, en medio de la conservadora vida cultural del tardofranquismo, signada por el control omnipresente de la censura, en una serie de montajes que fueron recibidos con tanta expectativa como hostilidad por la prensa.

En 1968 regresa a la Argentina adonde dirigió –en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella– “Los esperapalomas” (1968) con la actuación de Zulema Katz y Alberto Fernández de Roza<sup>7</sup>. Según el recuerdo del actor argentino Yoel Novoa, incluía una bandada de palomas que revoloteaban por la sala, se refugiaron en los sistemas de iluminación y desde allí excretaban sobre los desesperados espectadores de la obra... y de las que siguieron (Novoa 2014).

Ese mismo año fue parte del elenco bajo la dirección del argentino Delfor Peralta que viajó por Estados Unidos llevando la obra “Esta noche teatro”, una serie fragmentaria de escenas de autores españoles en su idioma original.

De vuelta en Madrid –con el grupo Tábano (activo en la resistencia cultural al tardofranquismo)– dirigió *El juego de los dominantes* (1969), una indagación de creación colectiva sobre Antonin Artaud (que años más tarde reeditaría junto al TiT Buenos Aires). Según el relato de Juan Margallo, uno de los integrantes de Tábano, la puesta consistía en un juego por completo arbitrario: el grueso de los actores sabía que algunas acciones estaban prohibidas, pero desconocía cuáles eran. Uno de los actores tenía el rol de vigilante, armado con silbato y porra, y castigaba duramente a quienes cometían –sin saberlo– actos

---

<sup>7</sup> Conocidos actores de cine y televisión que ya habían trabajado juntos en la película “Pajarito Gómez” (1965), dirigida por Rodolfo Kuhn, una notable parodia de la industria cultural.

prohibidos. Luego, tenía lugar una escena en que dos policías torturaban brutalmente a un prisionero interrogándolo. Los tres (los torturadores y el torturado) se alternaban para decir un mismo texto, la biografía de un conocido escritor franquista: “José María Pemán y Permartín nace en Cádiz/ el 8 de mayo del año de 1898. / Poeta y prosista, vive en la Tacita de Plata, su ciudad natal. / Entre sus obras más importantes están *Paca Almuzara* y *Por el camino de la vida*. / En la página 14 del ABC sale una crítica hoy que dice...”, etcétera. Las “preguntas” y las “respuestas” del violento interrogatorio se concatenaban armando ese texto fuera de contexto. En otro momento de la puesta, los actores se mezclaban entre el público interpeándolo con una única pregunta “¿Coca-cola?”. Mientras tanto, sobre el escenario oscilaba un enorme péndulo de madera, realizado por el pintor Manuel Viola, sobre el que se distinguían innumerables gorros de policía. En medio de la función, un apagón general era aprovechado por el público para clamar a los gritos “¡libertad, libertad!”.

Todo esto ocurría en un contexto en el que había que pasar estrictos controles de la censura para poder estrenar cualquier obra, y era bien sabido que en cada función se mezclaban policías y censores entre el público. La gente de Tábaro tomó la difícil decisión de no presentar la obra al control de la censura, y fueron sancionados con una abultada multa de 25.000 pesetas y la prohibición de continuar representándola (Margallo 2014). Ante ello, al culminar la tercera y última función, Uviedo redobló la apuesta encerrando con llave al público dentro de la sala, mientras sonaba una canción latinoamericana de protesta.

En Barcelona, Uviedo colaboró con el director experimental Ricard Salvat, como asistente de iluminación de “Guadaña al Resucitado” y en un seminario de dirección teatral en la Escuela de Arte Dramática Adriá Gual que tuvo su corolario en la puesta de “Casamiento” de Witold Gombrowicz. El montaje, de cuatro horas de duración, tuvo cinco representaciones privadas.

En 1969, fue invitado a dirigir el CITAC (Círculo de Iniciación Teatral de la Academia de Coimbra), un conocido y politizado grupo de teatro universitario portugués. Uviedo llegó a Coimbra, cuando la ciudad estaba convulsionada por masivas manifestaciones estudiantiles que habían llevado al régimen del Estado

Novo a intervenir la universidad. “Uviedo trajo experiencias a la *Living Theatre*, la conciencia colectiva, un teatro como modo de vida”, señala el investigador portugués Ricardo Seiça Salgado:

Introdujo métodos radicales en la puesta en escena de un espectáculo de improvisación libre en el que los actores y el público partían del mismo espacio en los límites de la representación (para algunos, la producción de un anti-teatro). (Seiça Salgado “A politica” s/n)

Junto al CITAC, Uviedo montó “Macbeth... o que se passa na tua cabeça?” en 1970, que resultó todo un suceso en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Parma (Italia), acaparó la atención de la crítica italiana y fue presentado en Pescara y Florencia, y ya de regreso a Portugal, en Coimbra y Oporto. En medio del conservador ambiente cultural del Estado Novo, durante la gira fueron acusados de provocar a los peregrinos de una procesión religiosa de la emblemática Virgen de Fátima. Uviedo fue deportado acusado de dirigir una “escuela de perversión” y el CITAC fue prohibido y permaneció inactivo hasta después de la Revolución de 1974 (Seiça Salgado Correspondencia s/n).

En 1970 fueron publicadas en alemán dos obras de Uviedo: “Zeremonie in Maria” y “Senor Wilson. Rate mich, sonst fress ich dich. Symbiotisches Stück in dreiakten”. Ambas permanecen inéditas en castellano (La Rocca 40).

Ese mismo año se instaló en Nueva York, adonde dirigió varias obras en el mítico y alternativo Café La MaMa, fundado en 1961 por Ellen Stewart, en donde se vinculó a Peter Brook, Julián Beck y Judith Malina. A mediados de diciembre de 1970, montó allí “Suicide In Alexandria. A ceremony within Federico García Lorca”, basado en el texto de la colombiana Nelly Vivas; y en marzo de 1971 presentó junto al grupo bilingüe de La MaMa “A Little History of the World”. Meses más tarde realizó con La MaMa Chinatown “Coffins for Butterflies”, una versión de un antiguo drama chino.

En junio de 1971, montó en el circuito *off-off Broadway* “Che Guevara”, basada de la obra del italiano Mario Fratti. De acuerdo con el testimonio del propio Uviedo, para concretar esta puesta coparon “cuatro manzanas alrededor de un edificio abandonado del New York Times (...) en apoyo a las luchas del

‘Civil Rights Movement’” (Uviedo 2002). Al asistir al estreno, el propio autor confiesa haber entrado en estado de shock:

Realmente pensé que me encontraba en un campamento de guerrilleros. (...) Un entrenamiento militar en las calles de Nueva York. Soldados sádicos (más tarde me enteré de que muchos de ellos eran derechistas; uno de ellos era un policía que se había infiltrado en la compañía) estaban cazando guerrilleros bajo los techos, en sótanos, áticos y subterráneos. Cuando alguien era capturado, realmente lo torturaban. Me sentía descompuesto del estómago. ¿Había estado en lo correcto al escribir una obra así? (Fratti s/n).

Aunque la entrada a la obra era gratuita, había que someterse a una suerte de interrogatorio, ser palpado de armas, presentar documentos y llenar formularios, en una situación semejante a la de la “burocracia estatal de cualquier gobierno militar latinoamericano” (Uviedo 2002). Se forzaba al público a tomar partido desde el momento de entrar a la sala: no había chance de situarse en el centro o al margen. Aquellos que se posicionaban a favor del Che eran situados en un sector de la sala, la “selva boliviana”, entre mosquitos y ratas, sometidos a intenso calor y con muy poca luz. Mientras tanto, podían observar del otro lado de la sala, a quienes habían optado por estar del lado de la alta sociedad boliviana, en medio de cómodos sillones, accediendo a prostitutas, licores y drogas. Según el relato del director, la obra se prohibió y tuvo que mudarse de sala, fue denunciada, sufrió un proceso judicial y uno de los actores terminó preso por protagonizar una situación de sexo explícito. Una de las crónicas aparecidas sobre la experiencia da cuenta de la incómoda experiencia:

No hay lugares designados para el público, que se mueven como en una feria callejera: elegimos qué es lo que queremos ver en cada momento. (...) Tendemos a perdernos una cantidad considerable de situaciones. El Che se parece menos a sí mismo y más a un tipo de *fluido monumento público* (Sainer s/p).

En el mismo sentido, Uviedo también señala, entrevistado por Clark: “la mayor virtud de esa obra fue desmitificar a un hombre mistificado por la máquina productiva del capitalismo” (Clark 14). Apenas tres años después del asesinato del guerrillero argentino en Bolivia, el montaje alertaba respecto de la construcción mediática del mito e interpelaba a los presentes respecto de posiciones “políticamente correctas” desde la comodidad neoyorquina.

## Una red internacional

Fue justamente durante la estancia de Uviedo en Nueva York cuando se gestó una iniciativa colectiva internacional, cuya consideración supone pensar en red las derivas en apariencia discontinuas que siguieron en su periplo:

Junto a Helen Stewart, del grupo La MaMa, y con otros directores europeos creamos un Taller de Investigaciones Internacional, con el objetivo de fundar el TiT en diferentes partes de América Latina. El primer taller fue en Guatemala, el segundo en México en la UNAM y el tercero en la Escuela de Teatro de Santa Fe. Por último en 1976 creamos el taller en Buenos Aires (Uviedo 2002).

La propuesta consistía en dispersar un modo de acción que concebían claramente como factor político en medio de la radicalización que signó la época. Un par de años más tarde, en Buenos Aires, Uviedo señalaba, en el mismo sentido: “en un período pre-revolucionario es necesario preparar entes revolucionarios (...) Cuando esa revolución se concrete, debemos estar preparados para esa creación que surgirá de la realidad” (Uviedo “Quo vadis” 55).

Seguramente alentado por ese propósito, Uviedo parte desde Estados Unidos hacia Centroamérica. Hay rastros de su paso por Puerto Rico, en el Festival de Teatro Latinoamericano de Puerto Rico en 1972, en donde dirigió la compañía de La MaMa en la puesta de “El amor de la estanciera”, un clásico del teatro argentino, y en “El delirio de la virgen loca”, basada en textos de Arthur Rimbaud.

Llega a México en abril de 1972, expulsado de Guatemala, entonces bajo la dictadura militar de Arana Osorio. Lo acompañaban la guatemalteca Ana María Quezada y el estadounidense Eddie Keagan, con quienes conformaba un trío amoroso y un sólido equipo de trabajo. A ellos tres se unen a poco de llegar a México Olivier Debrouse, de 19 años, Sarah Minter, de 17, su hermano Yago, de 15, Héctor de Anda, Athenea Baker, Zaniah Guvan, Mario Ficachi, Alejandra Zea, Nelson Oxman, Jacques Riviere, Julia Marichal y muchos otros. Todos ellos conformaron el grupo Ergónico,<sup>8</sup> que se instaló inicialmente en la Casa del Lago.

---

<sup>8</sup> Ergónico, de acuerdo al recuerdo de aquellos integrantes con los que pudimos conversar, era un neologismo que aludía a estar situado en el espacio.

Se trata de un predio de la UNAM dentro del popular Bosque de Chapultepec, que –dirigida entonces por Benjamín Villanueva– desplegaba una profusa actividad teatral, musical, literaria y artística. A poco de llegado a México, Uviedo realizó en la Casa del Lago talleres, conferencias y seminarios de entrenamiento corporal y formación teatral.

Allí estrenaron, en junio de 1972, la primera puesta de Ergónico “The Engels’ Family. Tu propiedad privada no es la mía”, basada en el libro de Federico Engels *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, ante una masiva concurrencia de mil quinientas personas. Unos cuarenta actores dispersos en los jardines, sobre los árboles o en el lago se entremezclaban entre los muchos asistentes a las sucesivas presentaciones, que continuaron durante dos meses, los viernes, sábados y domingos<sup>9</sup>.

El hecho teatral estaba construido a partir de una secuencia de bloques intercambiables (denominados “adoración”, “castración”, “revolución”, “amor”, “trabajo”), que se abrían con la lectura de un fragmento (desde una noticia sobre la represión a los estudiantes del Politécnico hasta una cita del Marqués de Sade o el estribillo de una reconocible publicidad televisiva). Cada bloque, a su vez, se subdividía en diversas “situaciones”. Sarah Minter reconstruye:

Uviedo, dentro de la obra, jugaba el papel de provocador. Con detalles musicales provocaba ciertas situaciones. Tenía grabaciones, un micrófono, un magnetófono. Estaba siempre dentro de la obra como dirigiendo o diciendo algo y poniendo música. A partir del trabajo que habíamos hecho, él hacía que lo identificáramos con algún tipo de sonido o música y esa era su manera de disparar un tipo de emoción o sentimiento. Aunque respondíamos a una situación precisa nunca era igual, porque no era un teatro de marcateje o de texto. (Minter 2013).

Como es de suponer, en medio de las funciones solían desencadenarse situaciones inesperadas o imprevistas. El actor argentino Yoel Novoa –también en México entonces– recuerda –en medio de la función a la que asistió en la

---

<sup>9</sup> El elenco estuvo integrado por: Julián Adame. Eduardo Aguilar. Guillermo Alcántara. Mario Ávila. Arturo Balderas. Athenea Baker. Miguel Braun. Eréndira Bringas. Raúl Busteros. Teresa Castro. Andrea Dabrowski. Héctor de Anda. Ricardo Govea. Aldo Grumelli. Zania Guvan. Eddie Keegan. Hilda Lorenzana. Carlos Macín. Julia Marichal. Sarah Minter. Yago Minter. Mario Martínez de Escobar (Mario Ficachi). Cristina Núñez. Iris O’Brvan. Oliver Debrouse. Nelson Oxman. Javier Esponda. Ana María Quezada, Jacques Riviere, Selva Prieto, Juan Carlos Uviedo, Keta Vargas, Xóchitl, Alejandra Zea.

Casa del Lago- una larga y violenta perorata de Uviedo contra los críticos teatrales, destinada directamente a provocar a una importante crítica presente en la función, quien se retiró iracunda (y luego escribió escandalizada contra la obra).

El segundo montaje del grupo Ergónico, “Un teatro que surge de la peste”, estaba basado en textos de Artaud, y se pudo ver en el teatro El Galeón, en el marco de la Primera Muestra de Teatro Latinoamericano, en la capital mexicana. En paralelo, los integrantes de Ergónico ensayaban en la Casa del Lago una compleja puesta dancística de “Sueño de una noche de verano”, que implicaba tres niveles de actuación (en la tierra, en el agua y en el aire) pero que no llegó a estrenarse por los acontecimientos que se sucedieron. Estaban grabando también un programa piloto para la televisión pública, en la que “se trabajaba de la misma manera que en el teatro; era creación colectiva, por bloques. Uviedo se llamaba ‘provocador’ y era a partir de vivencias muy fuertes que se construían escenas”, narra Sarah Minter (2013).

El 14 de marzo de 1973, pocas horas después de terminar de filmar el programa piloto, las autoridades mexicanas secuestraron a Uviedo y lo expulsaron del país junto a otros directores de teatro argentinos: Carlos Giménez, Carlos Trafic y José Omar Massini Abdalá (López CLETA 43). Los partes de inteligencia policial que registran el suceso dan cuenta de seguimientos previos en particular a Giménez, que trabajaba también en la UNAM junto a CLETA (Centro Libre de Expresión Teatral y Artística) dirigiendo la obra “Fantoche” de Peter Weiss, la que -de acuerdo al informe de la inteligencia policial- incluía una “crítica a Estados Unidos”<sup>10</sup>. CLETA reaccionó activamente ante la expulsión, organizando un concurrido festival en la UNAM y publicando una carta abierta en los medios de prensa<sup>11</sup>. Como señala el integrante de Ergónico Mario Ficachi, “México estaba en un momento sumamente represivo. Se respiraba un clima muy tenso y el grupo Ergónico estaba negando lo que uno respiraba” (Ficachi en Guvan et al. 2014). En medio de la tensa situación política posterior a la represión contra el movimiento estudiantil condensada en la

<sup>10</sup> Informe policial de Carlos Giménez, Dirección Federal de Seguridad (DFS), Archivo General De La Nación (Mexico DF), consultado en abril de 2014.

<sup>11</sup> Solicitada “Carta Abierta”, en *Excelsior*, México DF, 17 de marzo de 1973.

masacre de Tlatelolco (1968) y en la llamada “guerra sucia” contra los intentos insurgentes en la zona de Guerrero, la extranjería de quienes impulsaban estas experiencias teatrales fue rápidamente aprovechada por las autoridades mexicanas –dado que la Constitución mexicana prohíbe a los extranjeros participar en política– para devastar una escena teatral díscola.

Uviedo no pudo retornar a México salvo muy brevemente y bajo vigilancia a fines de 1974, en una efímera visita a México como integrante de la compañía de Nuria Espert que presentaba en gira latinoamericana la exitosa “Yerma” de Federico García Lorca dirigida por el tucumano Víctor García. El grupo Ergónico se disolvió, entre el miedo y el desánimo.

La expulsión de México (y el consiguiente forzado regreso a la Argentina) ocurren dos días después de la victoria electoral de Cámpora, que abriría la chance del tercer mandato peronista. Según señala Uviedo, apenas llegado se involucró en el teatro villero y militante en los primeros años 70, como parte de un grupo llamado “Teatro Hombre Pueblo” que habría presentado en diversas villas-miseria la obra “Lanusse al infierno, Cámpora al gobierno” (Uviedo “Quo vadis” 55). En esos convulsos primeros años 70, también trabajó como funcionario del Instituto de Cultura del gobierno de la provincia de Santa Fe, organizó un Taller Laboratorio con quienes repuso “El amor de la estanciera”, hasta que fue echado de su cargo en 1975 al parecer a causa del escándalo que produjo “Comunión”, una creación colectiva que apoyaba el ingreso irrestricto de los homosexuales a la universidad (Cocco 2011 106).

Tras ese intento fallido de fundar el TiT en Santa Fe, Uviedo optó por instalarse en Buenos Aires y relanzar desde allí la iniciativa. Fue entonces cuando conoció, en 1977, a Marta Gali (Marta Cocco), El Gallego (Rubén Santillán) y Ricardo Chiari (Ricardo D’Apice), que en medio de las condiciones de clandestinidad y clausura de la actividad política que imponía la dictadura iniciada en 1976 se volcaban a la actividad teatral como muchos otros jóvenes politizados que animaron entonces grupos teatrales, movimientos de poesía o ediciones de revistas subterráneas. El Gallego había sido militante secundario del Partido Socialista de los Trabajadores (PST), organización que había pasado a la clandestinidad en 1975 y cuya dirección estaba exiliada en Colombia. En busca

de una formación teatral alternativa a la estética realista que estos jóvenes asociaban al Partido Comunista, y a partir de un volante promocionando un Taller de Investigaciones Teatrales, se toparon con Uviedo, unos quince años mayor que ellos. Lo visitaron esa noche, y varias más, en la habitación que alquilaba en una céntrica pensión frente al teatro Moliere (Bartolomé Mitre 2020), con su mujer, Ana María Quezada, y su pequeña hija Eva.

A sabiendas de que en sus historias no estaban claros los bordes entre realidad y ficción, Uviedo los fascinó con sus historias inverosímiles y sus propuestas desorbitadas. Según Marta Cocco:

Trabajamos un año enérgicamente con mucho entrenamiento corporal, practicábamos yoga, artes marciales y diferentes técnicas orientales. Las primeras puestas fueron de creación colectiva con la dirección de Juan, en la Sala Moliere. Más tarde concretamos “La Navaja en el sueño”<sup>12</sup> (1977) y “El Balcón” (1977) de Jean Genet, que fueron trabajos donde aprendimos cosas básicas del teatro de Uviedo. El tercer montaje fue abortado porque Juan cayó preso (“Los inicios del TiT”).

Así nació el TiT (1977-1982), que llegó a nuclear a más de un centenar de jóvenes que –en medio y a pesar del terror reinante durante la última dictadura militar– desplegaron sus arriesgadas propuestas en teatro, música y cine desde la reivindicación del surrealismo.

Apenas un año más tarde, en 1978, Uviedo fue detenido (acusado de tenencia de marihuana), y pasó un año en la cárcel de Las Flores en Santa Fe. Diversos testimonios narran que continuó haciendo teatro con los presos mientras estuvo en la cárcel. Ante la obligada opción de salir del país, se refugió en Brasil, adonde realizó algunos intentos de insertarse en la escena teatral experimental. Una de sus últimas incursiones teatrales fue “Caixa de Cimento” de Carlos Henrique Escobar, obra que dirigió junto a Ana María Quezada en el Teatro Ruth Escobar en noviembre de 1978. Protagonizada por la conocida actriz Ruth Escobar, la obra (que fue censurada por la dictadura brasileña) transcurre

---

<sup>12</sup> En 1981, el grupo rosarino Cucaño retomó el mismo montaje “La navaja en el sueño”, lo que deja entrever que –aunque no tuvieron contacto directo con Uviedo– sus vínculos con miembros del TiT funcionaron como transmisores de su legado.

en un país imaginario en donde el poder mutila físicamente a marginales y opositores.

Tras este intento, que no terminó bien, Uviedo se aisló en la montaña, cerca de Sao Thomé das Letras (en Minas Gerais), una pequeña ciudad conocida por cobijar hippies y promocionar el avistaje de gnomos y extraterrestres. Allí vivió muchos años (murió en 2009), saliendo de su reclusión voluntaria solo de tanto en tanto para dar alguna charla como chamán en Sao Paulo o Río de Janeiro.

### **El delirio permanente**

La empresa iniciada por Uviedo continuaría sin él. El TiT se reorganizó en tres activos núcleos que continuaron trabajando hasta 1982. En 1979, surgió en Rosario el grupo Cucaño (1979-1983), hermano del TiT. Los lazos políticos y estéticos que unen a ambos colectivos no van en desmedro de la notable autonomía con la que Cucaño desplegó sus propuestas en teatro, música, producción de fanzines e intervenciones callejeras. Si bien no lo habían conocido directamente, Uviedo conservaba para ellos “un carácter mitológico. (...) Sabíamos poco de él, pero ante la falta de figuras de las cuales nutrirnos adquiriría el rol de un prócer de nuevo género”, recuerda Guillermo Giampietro (2011), uno de los fundadores del grupo rosarino, que retomó en diversos montajes tanto el método de trabajo como algunos textos poéticos de Uviedo.

Ambos colectivos promovieron la imaginación, la provocación y la creación colectiva como fuerzas capaces de trastocar las grises y represivas condiciones “normales” –o mejor normadas– de existencia. El arte se perfiló como la posibilidad de inventar territorios de libertad en medio del terror.

A partir de viajar a Brasil adonde un grupo de ellos se radicó y fundó el TiT Sao Paulo, el TiT y Cucaño confluyeron en 1981 con un tercer grupo afín, el colectivo paulista Viajou Sem Passaporte (VSP) (que existió entre 1978 y 1982). Este grupo nació al calor del activo movimiento estudiantil universitario y vinculado al grupo trotskista Libelu (Liberdade e Luta), uno de los primeros en lanzar públicamente la consigna “Abajo la dictadura” y organizar grandes manifestaciones contra el régimen militar. VSP fue uno de los primeros

colectivos de intervención artística que exploraron en Brasil formas de arte radicalmente alternativas, buscando espacios de acción por fuera de las instituciones, fundamentalmente la calle. Llamaban “intervenciones creativas” a una serie de lúdicas “actividades públicas destinadas a poner en crisis la normalidad vigente en situaciones externas al grupo”: por ejemplo, caminar alrededor de un árbol durante un minuto, o subir en grupo a un autobús con vendas cubriéndoles un solo ojo (Mesquita 59-60).

El momento clave de la confluencia de los tres grupos fue el festival *Anti-Pro-Arte - Alterarte II*, realizado en agosto de 1981 en las dependencias de la Universidad de São Paulo y otros espacios públicos de la megalópolis brasileña. Luego de realizar una serie de intervenciones a lo largo de una intensa semana, improvisaron fuera de programa una acción en medio de la feria artesanal dominical en Plaza de la República, inspirada en textos de Antonin Artaud sobre la peste. Simularon una intoxicación masiva en distintos puntos de la concurrida plaza: mareos, desmayos, convulsiones y sobre todo vómitos. Varios participantes recuerdan el hecho como una metáfora corporal precisa: había que vomitar la dictadura, sacarla del cuerpo. La situación derivó en un escándalo público y en el arresto y la deportación de algunos de los artistas argentinos. Habían logrado la aspiración de Uviedo: no aparecer en los suplementos culturales de los diarios, sino en las páginas policiales, adonde efectivamente el episodio tuvo enorme resonancia mediática, tanto en Brasil como en la Argentina.

A los pocos días, los tres grupos decidieron relanzar el Movimiento Surrealista Internacional. Si bien la iniciativa no se sostuvo en el tiempo, da cuenta -incluso en su desmesura y su anacronismo- del ánimo internacionalista que los alentaba. En un capítulo más de esta saga, a comienzos de 1984, Marcos Marinho -otrora integrante del ya disuelto TiT Buenos Aires- viajó a Polonia para crear allí también el TiT. En las fotos de las reuniones allí promovidas en un espacio alternativo puede distinguirse a Tadeusz Kantor reunido con jóvenes argentinos y polacos. La proclama en polaco se plantea traducir los nombres y las consignas principales de los grupos troskistas-surrealistas latinoamericanos: “Odróż Bez Paszportu” (Viaje Sin Pasaporte), “Orwaty Warsztat Teatralny” (Taller

Abierto Teatral), “Imaginacja Przewrót Obrona” (Imaginación subversión defensa).

### **Verdad es la mentira**

Es llamativo el contraste entre el escándalo que provocaba Uviedo a su paso (con los consiguientes corolarios de detenciones, cárcel, deportación) y la dimensión de silencio y clausura de la memoria que pesa hoy sobre él (como si el olvido que rodea su nombre fuera proporcional a su considerable capacidad de producir irritación). Para abordar ese contraste, propongo considerar cierto rasgo mitómano de su autoconstrucción de personaje así como la disolución del límite entre teatro y vida, representación y realidad. Como señaló en 1968 un periodista en la revista *Primera Plana*: “la gran obra de Uviedo sigue siendo el relato de sus andanzas europeas comparables quizá con las del Barón de Münchhausen” (s/f “El Barón de Uviedo” 80).

La fabulación como método de indagación creativa no se restringe en Uviedo al ámbito teatral: se desparrama en la vida misma. Podía inventar sin reparo frases de Santa Teresa de Jesús o del Che Guevara para usarlas como citas de autoridad en sus escritos, o anunciar premios para engrosar sus antecedentes (declaraba a la prensa haber recibido el premio Lenin, que se otorgaba exclusivamente a destacados ciudadanos... soviéticos).

Una anécdota permite abordar la cuestión. Yoel Novoa (2014) recuerda que estando ambos en Guatemala, Uviedo –gracias a su fluida relación con la gestora cultural Eunice Lima, funcionaria de la dictadura de Arana Osorio<sup>13</sup>– le había conseguido un muy buen puesto dentro de un elenco estable con un importante cachet de 2000 dólares, mientras los actores guatemaltecos cobraban por similar trabajo apenas el equivalente a 3 dólares. En paralelo, Uviedo alentaba la sindicalización de los actores locales e incluso organizó una manifestación de actores en contra de los privilegios de los extranjeros. Desconcertado, Novoa le pidió a Uviedo explicaciones (“¿me conseguís el trabajo y después me los ponés en contra?”) a lo que Uviedo le respondió: “¡no me

---

<sup>13</sup> Directora General de Bellas Artes durante los gobiernos de Carlos Manuel Arana Osorio (1970-74) y Kjell Eugenio Laugerud García (1974-78).

rompas las pelotas, Yoel, estoy trabajando!”. En esta escena compleja y mientras ensayaba una megalómana puesta –con autorización oficial– en la que participaba el Ballet Folclórico de Guatemala en medio de ruinas mayas, iluminada por reflectores de helicópteros militares en vuelo, Uviedo terminó confrontando con Lima, hasta entonces su protectora. Una mañana, Novoa advirtió que el edificio donde vivían estaba rodeado de militares que buscaban a Uviedo para llevarlo a “hablar con el presidente”. Esa noche, mientras todos sus amigos esperaban reunidos y consternados la peor de las noticias, volvió muy fresco. Seguía “trabajando”.

El rasgo fabulador y la expansión del teatro a la vida misma, señala Marta Cocco, se transfiere al TiT como estrategia de supervivencia en medio del terror dictatorial:

En Buenos Aires todo estaba cruzado por la clandestinidad. sus mentiras y el propio trabajo teatral. es decir actuábamos fuera del escenario. ensavábamos personajes fuera del teatro, era parte de su metodología, jugábamos con la mentira (Cocco “Los inicios del TiT”).

Allí radica, de alguna manera, una posible clave para pensar a Uviedo: la mentira como método sistemático y ubicuo, entre la clandestinidad política y la experimentación teatral, entre el nombre de guerra y la construcción del personaje.

En un fragmento mecanografiado de carta inconclusa que apareció en su archivo personal en la casa de la montaña, sin indicación de destinatario ni fecha, Juan Carlos Uviedo formula sus reparos ante el archivo y su modo de vivir en presente continuo, sin documentos ni certezas:

Soy un animal primitivo y extraño, me cansa escribir, me pesa, me molesta cuando no tengo necesidad de hacerlo. No creo en los compromisos sociales ni morales, solo creo en mi compromiso como hombre político. (...) No tengo hobby, no colecciono nada. Por esa razón me es imposible leer tu carta de una fecha ya pasada en un país y una ciudad que ya han dejado de ser hoy. No tengo archivo, creo demasiado en la gente, tal vez sea por eso que me siento importante cuando alguien desconfía de mí.

¿Quién fue finalmente este hombre que se sentía importante al provocar desconfianza? ¿Un seductor irredento capaz de manipular al extremo esa

potencia en quienes lo trataron? ¿Un visionario amoral que recurrió a las nuevas formas del teatro para desafiar los poderes autoritarios de su tiempo? ¿Un fabuloso fabulador capaz de inventar de la nada una red internacional de talleres de experimentación (y provocación) que siguió viva aún sin él? ¿Un artista que reivindicaba la fuerza revolucionaria del teatro, al tiempo que hacía estallar los lugares comunes del progresismo de izquierdas? ¿Un nómada cuyo éxodo estuvo marcado por acciones tan arriesgadas como autodestructivas? ¿Un chamán? ¿Un sobreviviente?

## **Bibliografía**

AA.VV. *Casa del Lago: un siglo de historia*. México: UNAM, 2001.

Clark, Ricardo. "Juan Carlos Uviedo: el terrorismo en el teatro". *Revista Diorama de la cultura*, México (1972): 14.

Cocco, Marta. "La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado". Tesis doctoral, King's College, Londres, 2011.

---. "Los inicios del TiT". Texto inédito enviado por carta a la autora, 2013.

Debroise, Olivier. "A solicitud del amable". *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo*. México: MUAC, 2015: 32-34.

Fratti, Mario. "'Che Guevara' in New York". *New Theatre Magazine*, Third World Theatre Issue. Philadelphia. Vol. XII n° 2 (1971).

La Rocca, Malena. "Cronología". *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo*. México: MUAC, 2015: 43-46.

Longoni, Ana. "Theatrical Activism during the Last Argentine Dictatorship". *Art Journal*. Vol. 73, n° 2. Philadelphia, 2014.

---. "Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura". *Revista Boca de Sapo* n° 12. Buenos Aires (2012): 46-51.

López, Julio César. CLETA. *Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. México: Citru/INBA/CNCA, 2013.

Mesquita, André. "Arte revolucionario. Entrevista con Luiz Sergio Ragnoli 'Raghy'". *Red Conceptualismos del Sur. Perder la forma humana*. Madrid: MNCARS, 2012. 59-60.

S/f. "El Barón de Uviedo". *Primera Plana* n° 272. Buenos Aires (12 de marzo de 1968): 80-81.

Sainer, Arthur. "My Che is your Che". *The Village Voice*. New York (24 de junio de 1971).

Seica Salgado, Ricardo. "A política do iogo dramático: marginalidade descentrada como resistência criativa (estudo de caso de um grupo de teatro universitário)". Paula Godinho (ed.). *Antropología e Performance*. Castro Verde-Alentejo: 100Luz, 2014. 77-98.

---. "A política de jogo dramático". Tesis doctoral. Instituto Universitario de Lisboa, Departamento de Antropología. Lisboa, agosto de 2011.

--- Correspondencia inédita con Malena La Rocca. Lisboa (20 de octubre de 2014).

Uviedo, Juan Carlos. Entrevista. VVAA. "¿Ouo Vadis teatro?". *Revista 2001*, Periodismo de Liberación nº 64 (noviembre de 1973): 55-56.

---. Fragmento mecanografiado de carta. Archivo Juan Carlos Uviedo. Santo Tomé das Letras: s/p.

## **Entrevistas**

Cocco, Marta, entrevista realizada por la autora en Roma, 18 de diciembre de 2011.

Giampietro, Guillermo, entrevista realizada por Jaime Vindel y la autora, Trieste, 15 al 17 de diciembre de 2011.

Guvan, Zaniah, Sarah Minter, Mario Ficachi y Héctor de Anda, entrevista colectiva realizada por Pilar García y la autora, en Arkheia, MUAC, México, 22 de julio de 2014.

Margallo, Juan, entrevista realizada por Jaime Vindel y la autora, Madrid, 15 de octubre de 2014.

Minter, Sarah, entrevista realizada por la autora, México, 23 de septiembre de 2013.

Novoa, Yoel, entrevista realizada por Malena La Rocca y la autora, Buenos Aires, 21 de agosto de 2014.

Uviedo, Juan Carlos, entrevista realizada por Marta Cocco, 15 de diciembre de 2002, inédita.