

**Clandestinidad, oficialidad y memoria:  
Planos y matices en las artes escénicas durante  
la última dictadura argentina**

Lorena Verzero  
*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas - Universidad de Buenos Aires  
(CONICET-UBA)*  
[lorenaverzero@gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com)

**Palabras clave:**

Dictadura. Clandestinidad. Oficialidad. Memoria. Argentina.

**Resumen:**

En el marco de una investigación de amplio alcance centrada en la indagación en las memorias respecto de las prácticas artísticas de la escena durante la última dictadura argentina, el presente artículo se propone problematizar las ideas de clandestinidad y oficialidad.

En términos generales, la sociedad ha pensado las agencias artísticas a partir de esquemas regidos por nociones como las de «apagón cultural», «isla», «complicidad» y «colaboracionismo». Al poner en tensión esas ideas, surge la necesidad de volver a pensar la clandestinidad y la oficialidad, sus funciones y sus finalidades. Es decir, es a partir de pensar las agencias artísticas en zonas grises, de encontrar matices y aceptar las contradicciones, que se vuelve sobre interrogantes tales como: qué entendemos por prácticas escénicas clandestinas, de resistencia o del régimen; cuál fue su alcance y cuáles los sistemas de pertenencia y circulación puestos en juego.

El artículo se organiza en dos secciones, la primera vinculada al eje de la clandestinidad, la invisibilidad o el camuflaje como formas de resistencia teatral, a partir del estudio de algunas experiencias desarrollados en espacios privados y otras en el espacio público; y la segunda, se centra en el caso del Teatro Municipal General San Martín, único teatro oficial dependiente de la ciudad de Buenos Aires.

---

**Clandestinity, officiality and memory:  
Plans and nuances in the performing arts during the last  
Argentine dictatorship**

**Key Words:**

Dictatorship. Clandestinity. Officiality. Memory. Argentina.

**Abstract:**

Within the framework of a wide-ranging investigation focused on the investigation of the artistic practices of the scene during the last Argentine dictatorship, this article proposes to problematize the ideas of clandestinity and officiality.

In general terms, society has thought of artistic agencies based on schemes governed by notions such as «cultural blackout», «island», «complicity» and «collaborationism». By putting these ideas in tension, the need arises to rethink the clandestinity and officiality, its functions and its purposes. That is to say, it is from thinking the artistic agencies in gray areas, to find nuances and accept the contradictions that it turns on questions such as: what we mean by clandestine stage practices, of resistance or of the regime; what was its scope and what the systems of belonging and circulation put into play.

The article is organized in two sections, the first linked to the axis of clandestinity, invisibility or camouflage as forms of theatrical resistance, based on the study of some experiences developed in private spaces and others in the public space; and the second, focuses on the case of the General San Martín Municipal Theater, the only official theater dependent on the city of Buenos Aires.

---

En los últimos años los estudios sobre las dictaduras militares en el Cono Sur y sus influencias en diferentes aspectos sociales –urbanos, industriales, artísticos, culturales, económicos, de política local, etc.– han cobrado vigor. Esta presentación forma parte de una investigación de amplio alcance en la que persigo el objetivo de volver a mirar el campo teatral bajo dictadura, a la luz de nuestro presente, y construir una cartografía de ese campo que intente responder a las preguntas que –como diría Hans R. Jauss (1976)– se formula nuestra época.

En ese marco, me encuentro indagando en las memorias construidas respecto de las prácticas artísticas de la escena durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Esta tarea impone la definición de herramientas metodológicas específicas, así como también, de nuevas categorías de análisis. Resulta, entonces, indispensable plantear y problematizar ciertas nociones que emergen tanto de testimonios o de archivos, como de la reflexión conceptual.

Las memorias sobre «lo clandestino» y «lo oficial» en el teatro desarrollado durante la última dictadura han sufrido algunas transformaciones a lo largo de estas décadas. Sin embargo, en términos generales, a lo largo de



los años la sociedad ha pensado las agencias artísticas a partir de nociones como las de «apagón cultural», «isla», «complicidad» y «colaboracionismo», y es a partir de esa configuración del mundo que delineamos lo clandestino, lo oficial, con sus espacios de pertenencia y sus públicos. Al poner en tensión esas ideas, emerge la necesidad de repensar la clandestinidad y la oficialidad, a partir del análisis de las prácticas artísticas «activistas» y de «resistencia» de la época, generadas en los espacios culturales o de otro tipo, clandestinos o públicos, así como también, de las producciones culturales impulsadas desde los espacios oficiales. Es decir, es a partir de pensar las agencias artísticas en zonas grises, de encontrar matices y aceptar las contradicciones, que podremos volver a pensar los alcances de lo clandestino y lo oficial del teatro bajo dictadura, y de las memorias al respecto.

Estas nociones forman parte del imaginario y han sido configuradas a partir de una trama de narrativas sobre la última dictadura que involucran testimonios y archivos de la época, como voces y trabajos desde el exilio, crónicas periodísticas en sus «dichos» y en sus «no dichos», archivos oficiales, etc.; y las memorias posteriores de quienes vivieron el exilio o el insilio, documentos recientemente desclasificados, etc. Todos estos elementos forman parte de los archivos y testimonios, que son fuente de este trabajo. Esta presentación forma parte de una investigación en proceso, por lo que plantearé una aproximación a estas cuestiones sin pretender arribar a conclusiones definitivas.

## **I. Experiencias teatrales de resistencia al régimen: Clandestinidad, invisibilidad y camuflaje**

Partimos de la idea de que durante el último régimen dictatorial en Argentina fue preciso ocultar algunas experiencias artísticas debido a motivos políticos pero también estéticos. Aquellas formas que tuvieran que ver con experimentaciones estéticas vinculadas, por ejemplo, a exploraciones o exhibición del cuerpo eran censuradas. Ahora bien, el interrogante que me planteo tiene que ver con dilucidar la situación de «clandestinidad» de una



cantidad de prácticas escénicas que no encontraban lugar entre los preceptos de la dictadura y que mayoritariamente tampoco respondían los cánones estéticos del momento. Se trata de prácticas colectivas de intervención estético-política que hasta el momento han permanecido invisibilizadas y que están siendo reconstruidas.

La relación entre visibilidad y clandestinidad aparece *a priori* como contradictoria. La *doxa* nos ha transmitido que se desarrollará clandestinamente aquello que contraría la norma. Existen, sin embargo, muchas formas de invisibilizar una práctica artística: esconderla, camuflarla, travestirla, disfrazarla, etc., pero también, es posible invisibilizar un hecho artístico haciendo ostentación del mismo -al modo de la carta robada de Edgar Allan Poe. Para poner en tensión los sentidos de esta relación entre clandestinidad e invisibilidad formulo algunos interrogantes: ¿Es posible pensar en una equivalencia entre las ideas de clandestinidad e invisibilidad? ¿Lo clandestino es necesariamente invisible en dictadura? ¿Invisible para quiénes? ¿Cuáles son las formas de clandestinidad en el teatro durante la última dictadura en Argentina? ¿Cómo son las relaciones visible/invisible-secreto/difusión del hecho teatral?

En un artículo anterior (Verzero, 2016a), he presentado la reconstrucción de algunas experiencias teatrales de intervención desarrolladas durante la última dictadura a partir de una perspectiva analítica que ponía en primer plano el estudio de los usos y funciones asignados a los espacios, profundizando en dos de las tácticas que se han puesto en marcha desde el campo teatral para evitar la censura y evadir la persecución: ocultarse en lugares públicos y realizar hechos escénicos en espacios privados (Verzero, 2016b). En ese sentido, la variable espacial es, probablemente, uno de los ejes que permitan observar algunas formas en las que se manejaron las relaciones entre visibilidad, invisibilidad y clandestinidad. A continuación, me permito transcribir las descripciones de algunos de los hechos escénicos allí reconstruidos con la finalidad de pensar no tanto ya sus relaciones con el



espacio, sino las mencionadas figuras del camuflaje, el secreto y otros modos de invisibilización.

## **I.1. Clandestinidad y secreto: El espacio privado**

### **Compañía Argentina de Mimo (CAM)**

#### ***Periberta (1979)***

Ángel Elizondo dirigió la Escuela Argentina de Mimo y la Compañía Argentina de Mimo, con quienes realizó algunos trabajos solo para invitados. En los últimos años de la década del '70, La Compañía Argentina de Mimo estaba integrada por Gabriel Chemé Buendía, Omar Viola, Verónica Ginás, Oki Pinti, Georgina Martignoni, entre otros. En esa época, la Escuela llegó a tener 260 alumnos.

En 1978 el grupo había sufrido la censura de su obra *La leyenda del Kakuy* debido al uso del desnudo. Con ese antecedente, al año siguiente estrenaron el espectáculo *Periberta* en el espacio que funcionaba como Escuela. Adoptando una serie de tácticas para evadir la censura, hicieron funciones durante 1979 y 1980. Con esa motivación, pero también como experiencia estética, esta obra pone de manifiesto algunos juegos entre visibilización e invisibilización.

El título con el que se empezó a trabajar esta obra, según propuesta de Elizondo, fue *Experiencias en libertad*. Tras sugerencias del grupo, redujeron el título a *Exper-liber*, pero el riesgo de ser censurados por la transparencia de los términos continuaba. Entonces, combinando esos dos lexemas, crearon una palabra, que es un nombre de mujer, y que contiene los significados y significantes anteriores: *Periberta*.

*Periberta* se hacía en la casa donde funcionaba la Escuela, ubicada en el barrio de once, sobre la calle Paso. Era una casa «chorizo», con tres pisos y dos escaleras. Se habían tirado abajo algunas paredes para hacer los estudios y las salas de ensayo de la Compañía. El público llegaba por invitación y, por



seguridad, no se hacía ningún anuncio sobre cuándo iba a haber función. En cada función ingresaban quince o veinte espectadores. Los invitados tenían que estar a cierta hora en la puerta de la Escuela y se los hacía entrar al pasillo. La obra consistía en hacer un recorrido por toda la casa, que terminaba con todos comiendo «choripán» (sándwich de chorizo a la parrilla) en la terraza.

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

Entre las escenas con las que se encontraba el público, se encuentran la siguientes: En la parte alta de una piecita se proyectaba un video en el que Jorge Luis Borges hablaba sobre la pornografía y se pasaban imágenes pornográficas. Luego de esa pequeña habitación se llegaba al baño. Una chica entraba al baño y hacía sus necesidades, sin que el público pudiera verla.

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

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

El espacio cerrado y la complicidad de los conocidos otorga seguridad a la experiencia, pero esa misma sensación es quebrada al abrir las cortinas y entrar en relación con el afuera. La protección se diluye con la apertura de la



ventana y, más aún, con la construcción de un espacio escénico que cruza la calle y se continúa en la manzana de enfrente.

Con esta experiencia, el espacio privado de la casa se transforma. En la casa tiene lugar un secreto compartido, pero al ingresar elementos del orden de lo público en el espacio privado, todo se carga de un plus de complicidad. Como hemos apuntado anteriormente (Verzero, 2016a), cuando la experiencia estética acaba, ese espacio privado es ya otro, es «+ privado». Los límites entre los espacios público y privado, a su vez, se difuminan. Con escenas como la de Superman, la calle pasa a formar parte del mundo de lo privado. Desde adentro, desde la seguridad de la casa, se mira y se proyecta hacia afuera, donde aparece un superhéroe protector. La aparición del superhéroe en este contexto se carga, así, de significados adicionales: es ironía sobre la protección, pero también es provocación al orden exterior. La mirada desde la casa habita ese «afuera» y las miradas del «afuera» pueden penetrar en la intimidad del secreto que está transcurriendo en el interior. El espacio de la casa se ha transformado, se ha expuesto, se ha vuelto poroso, potenciando el secreto. La seguridad de la casa a la que se apeló con la propuesta se pone en riesgo y esto es una decisión política y estética. Es, tal vez, lo inverosímil de la situación, la reminiscencia a lo lúdico, lo que vuelve seguro ese espacio exterior apéndice de la casa.

### **Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) – Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC). *La fiesta* (1977)**

El TIT, por su parte, ofreció varios de sus montajes en casonas que alquilaba específicamente para los ensayos y sus experiencias con público, y en muchas ocasiones la difusión fue «boca a boca». El TIT realizaba un trabajo no mimético, físico, experimental y, tal como ocurría con la Compañía Argentina de Mimo, indudablemente, resultaba necesario camuflarse para poder llevarlo a cabo. Al riesgo que implicaba realizar experimentación formal con centralidad en las relaciones entre los cuerpos, el TIT sumaba el riesgo que implicaba la participación política de sus miembros en el PST



(Partido Socialista de los Trabajadores), que estaba clandestino desde 1975. A pesar de la corta experiencia política de los miembros del colectivo debido a su juventud, ciertos modos del hacer militante se trasladaban al quehacer artístico. Entre ellos, tácticas de ocultamiento, camuflaje o disfraz.

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 táctica eficaz.

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 y al mismo tiempo evitaba la censura. La información circulaba entre un grupo de conocedores, que volvían o no para el montaje siguiente, 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. Entre 1978 y 1981 alquilaron tres casonas, ubicadas respectivamente en Avenida de los Incas y Forest, Córdoba 2018 y San Juan 2851.

*La fiesta* fue la obra paradigmática que realizaron el TIT y la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC)-Teatro Participativo que coordinaba Alberto Sava desde 1971. Hicieron una primera experiencia como entrenamiento a mediados de 1977 en una casa ubicada en la calle Bulnes casi esquina Santa Fe, a la que los asistentes llegaban por invitación. Luego se dieron tres ediciones durante el mismo año de 1977: en octubre, en el V Festival y Congreso Latinoamericano de Mimo, en Rosario; en el I Festival



Internacional de Mimo, en Brunoy, Francia; 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 la casona que este grupo alquilaba en la Avenidad Córdoba 2081.

Como objetivo final de las búsquedas estético-políticas de Mimo-Teatro Participativo que coordinaba Sava, se encuentra la abolición de las formas representativas y en *La fiesta* eso se consigue. En las propuestas que logran 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. Todos los espectadores, entonces, 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»<sup>1</sup>. Cada integrante del grupo tiene pautas que cumplir, que funcionan como un guión, como una partitura sobre la que se improvisa de acuerdo al devenir de las intervenciones de cualquiera de los presentes.

En el caso del entrenamiento, los participantes fueron invitados a una clase abierta de Mimo-Teatro Participativo. 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.

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

---

<sup>1</sup> Alberto Sava, en entrevista realizada por Ana Longoni y Lorena Verzero, Buenos Aires, 18 de junio de 2013.



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). Entre las acciones desarrolladas por los grupos para generar reacciones entre los presentes, se encontraban: 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. Esto provocó agresiones, como que les tiraran con comida, o que hicieran carteles con leyendas como «Comida o muerte», entre otras reacciones.

Como he apuntado anteriormente, en esta experiencia convergen dos de las tácticas que he detectado mediante las cuales se evadía la censura y la persecución: el trabajo en espacios cerrados y la abolición de la representación. Podemos pensar que si la primera se vincula con la clandestinidad a través del ocultamiento; la segunda lo hace a través de del camuflaje (además de que es en una herramienta estético-política mediante la cual se proponían crear consciencia entre el público).

¿Es posible afirmar, entonces, que el ocultamiento y el camuflaje insertan a estas experiencias en el terreno de la clandestinidad? Y, aún más, ¿es posible pensar todas esas tácticas como formas de secreto? En el caso de *Periberta* es factible prever la posibilidad de que sufriera censura debido a las relaciones con el cuerpo en base en la mencionada censura que la obra *La leyenda del Kakuy* (1978) del mismo grupo había sufrido el año anterior, por lo que el juego con «secretar» y provocar se vuelve atractivo. En el caso de *La fiesta*, la abolición de la representación es ya un modo de secreto. De hecho, se cuenta que en una de las experiencias en las casas tocaron el timbre y era la policía, que había sido advertida por ruidos molestos, y estaban dándole explicaciones cuando descubrieron que era una «falsa policía». Se trataba de un doblez más en el juego. En este sentido, lo lúdico aparece en



primer plano en todas estas acciones. Y el juego con el secreto es un motivo fuerte en la búsqueda de libertades, en la reminiscencia a la infancia, al tiempo en el que la libertad es un bien preciado.

Por otro lado, ¿qué tipo de «clandestinidad» opera en los Festivales? Estos parecen ser espacios en los que cierto tipo de censura opera en un nivel de programación, pero una vez programado el espectáculo, no hay operaciones de censura explícita. Estos festivales parecen desarrollarse en márgenes de permisibilidad que no ponen en riesgo al poder, sino que, por el contrario operan como vidriera de lo permitido desde las políticas culturales oficiales, que también juega con lo visible y lo invisible a la hora de ejercer el poder.

## I.2. Clandestinidad y camuflaje: El espacio público

### EMC

El grupo de la EMC realizó decenas de trabajos en espacios públicos durante la última dictadura, pero en general lo hacían como entrenamiento o investigación; solo en contadas ocasiones hicieron realizaciones programadas. Estas intervenciones no fueron registradas, entonces, no solo por seguridad sino porque no se trató de montajes con público (y mucho menos de espectáculos), sino de momentos de exploración. Trabajaron en medios de transporte (subtes, ómnibus y trenes), en estaciones de tren (sobre todo, Once y Retiro) y realizaron un trabajo en el Aeroparque Jorge Newbery. También intervinieron plazas (de la República, 1° de mayo, Plaza Miserere, Congreso, entre otras barriales, como plaza Flores); calles (Corrientes, Florida y Avenida de Mayo, entre otras); y facultades (Medicina, Ciencias Económicas y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires). Hicieron algunos trabajos en hospitales públicos (Hospital de Clínicas y Ramos Mejía) y retomaron *El estadio*, un trabajo de intervención realizado en 1975 en la cancha del club Argentinos Juniors que en 1977 fue presentado en el I Festival Internacional de Mimo de Brunoy, Francia.



Sava (2006) describe intervenciones en espacios públicos realizadas por la EMC durante la última dictadura en librerías de la calle Corrientes (47-48), en el ex mercado de abasto –la hoy shopping Abasto– (52-55), en bares de la Ciudad de Buenos Aires (143-146) y también describe una intervención realizada como festejo del 17 octubre en tres bares frecuentados por sujetos de tres clases sociales distintas, uno de los cuales tuvo prolongación en la calle (145-146).

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

### **EMC. *Subte***

Entre las intervenciones en medios de transporte, se encuentra una que realizaban en subterráneos (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.

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



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

### **EMC. *Mundial '78* (1978)**

Durante el mundial de fútbol de 1978, la EMC realizó una experiencia en la calle.

Se dividieron en dos grupos de trabajo. Uno de ellos, integrado por ocho personas, se dedicó a la preparación del trabajo durante el día anterior a la experiencia, mientras que el otro, integrado por seis personas de primer año de la EMC y tres de segundo año, se encargó de llevar adelante la experiencia propiamente dicha. Cinco personas integraban ambos grupos. Alberto Sava e Ida Galer, coordinadora de talleres en la Escuela, acompañaron al grupo durante el recorrido. La experiencia se desarrolló desde la esquina de Charcas y Agüero, y avanzaron a lo largo de la Avenida Santa Fe hasta llegar a la 9 de Julio.

El día anterior armaron una serie de objetos que se utilizarían: muñecos-estandartes de Clemente y de José María Muñoz de un metro de longitud confeccionados con poliéster; papelitos cortados como los que se tiran en la cancha; y una pelota de fútbol rellena de papel y telgopor, fabricada con el cuero de una pelota verdadera. Y el mismo día de la intervención establecieron el desarrollo del trabajo, que constaría de tres momentos: Movilización, Comunicación con la gente y Realización.

Este último momento se basaba en la improvisación sobre ciertas pautas. Se intentó crear dos «bandos» rivales, identificados cada uno con los personajes de Clemente y de Muñoz, que representaban dos imaginarios sociales respecto del Mundial: Clemente es un dibujo que salía en medios gráficos y agitaba a tirar papelitos en la cancha como festejo, representando lo popular; mientras que Muñoz fue un famoso relator de fútbol asociado a la construcción de una imagen de Argentina ligada al orden establecido por el poder de facto y se lo retrató a través de la idea de que los papelitos ensuciaban la cancha dando una imagen negativa ante mundo. El grupo planeó que se



repartirían papeles identificativos de cada bando y se corearían estribillos intentando lograr la participación activa de la gente.

La experiencia comenzó saliendo de la Escuela de Teatro y Danza situada en la calle Charcas casi esquina Agüero, donde la EMC funcionó entre 1978-1979. Se dirigieron hacia la avenida Santa Fe, moviendo los estandartes de Clemente y de Muñoz, jugando con los ocupantes de los autos, estimulándolos a que aclamaran a los personajes. Se logró que algunos autos llevaran sobre sus capots a los integrantes del grupo que cargaban los estandartes. Luego entraron en un bar donde también concentraron la atención y consiguieron hacer un simulacro de enfrentamiento con policías. A continuación, con los papelititos, la gente participó aún más, tanto que la cantidad de papelititos que llevaron resultó escasa. La gente escuchaba los cánticos, pero no se sumaba a ellos, sino que promovía el grito de «¡Argentina! ¡Argentina!». Este grito tapó todos los cánticos, se volvió potente y fue proclamado al unívoco, por lo que se evaluó que la experiencia no logró crear la consciencia necesaria para salir de la proclama oficial.

El grupo sintió que la experiencia tuvo un saldo negativo. Asumieron que un problema central fue que se dejaron llevar por las motivaciones de la gente sin lograr fundir con ellas sus propuestas, y afirmaron que se sintieron inhibido por la vigilancia. Luego de la experiencia, evaluaron que el resultado tuvo que ver con que no pudieron establecer previamente acuerdos firmes que generaran la cohesión necesaria para afrontar una experiencia de este tipo.

### **TIT**

A lo largo de su trayectoria (1977-1982), el TIT indagó en la intervención del espacio público en diversas ocasiones. En el artículo antes mencionado (Verzero, 2016a) analizo el documento «Tres Intervenciones y un mismo mensaje revolucionario» (diciembre de 1981), en el que se plantean nuevos objetivos, entre los cuales se encuentra la realización de trabajos en la calle. Esta problemática es retomada en la investigación que desarrolló para su tesis doctoral Marta Cocco (2011), integrante del grupo.



**TIT. *Bar Los Pinos* (1978)**

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

**TIT. *República de los niños* (1980)**

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



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

A partir de estas experiencias, es posible pensar en la ostentación del hecho teatral como modo de invisibilización. La mayoría de estas intervenciones en espacios públicos ponen en juego estrategias de encubrimiento de los verdaderos sentidos que porta la obra y que se espera sean interpretados por el público. Algunos recursos de estilo funcionan también como camuflaje: la metáfora o la metonimia permiten aludir por traslación omitiendo expresar de manera directa aquello a lo que se desea hacer referencia.

## **II. El Teatro Municipal General San Martín: Los problemas de la «isla»**

Las narrativas sobre la dictadura nos han hecho llegar la idea de que el teatro oficial, especialmente el Teatro Municipal San Martín, cumplió el papel de «isla», es decir, lugar de resguardo, refugio. La idea de que ciertos espacios culturales han funcionado como «islas» durante la dictadura se ha propagado en el imaginario, construyendo la imagen de que las instituciones culturales han sido opuestas al régimen, mientras que las prácticas culturales «cómplices» se darían en circuitos comerciales o comercial-populares (como las comedias o el teatro de revistas de la Calle Corrientes, o el cine «pasatista»). Así, no solo el Teatro Municipal General San Martín, sino el Teatro Colón, el Museo Nacional de Bellas Artes o el Centro Cultural Recoleta han sido definidos a través de la metáfora de la «isla» en numerosos testimonios. De acuerdo con esta metáfora, estos espacios protegieron a los artistas, y eso operaba en un doble sentido: les daba trabajo y es a través de esa labor que se visibilizaba su actividad protegiéndolos de la persecución.

La figura de Kive Staiff, director del teatro San Martín durante la dictadura, aparece en primer plano. Staiff ya había dirigido este teatro en la



dictadura anterior, entre el 29 de noviembre de 1971 y el 12 de junio de 1973, y retomaría la gestión en abril de 1976, continuando al frente del TMGSM hasta 1989. ¿Es posible decir que su trabajo fue colaboracionista con el gobierno de facto? Y, en el sentido contrario, ¿es posible decir que fue gracias a su labor que se protegió a una cantidad de artistas?

La idea de «isla» se vincula con la de «autonomía del arte». Sin embargo, esta idea de arte como evasión no solo es problemática sino contradictoria, y se esgrime a través de un razonamiento como el siguiente: las instituciones habrían desarrollado un arte «autónomo» de la serie social-política como manera de protegerse de la violencia del Estado.

En un seminario que Esteban Buch dictó en Buenos Aires en 2013, se refirió a esta relación entre la idea de «isla» y de autonomía del arte, y explicó con mucha claridad cómo este último es un concepto escurridizo: ¿la autonomía es una propiedad de las prácticas estéticas? ¿Es algo ideológico que se lleva con uno al realizar o experimentar esas prácticas? Es decir, es posible pensar que la experiencia estética es «autónoma»?

Si las «instituciones-islas» despliegan una programación que tiene por finalidad proteger de la vigilancia, de la persecución, de la censura y de las listas negras, entre las demás formas de violencia aún más cruentas, la idea de autonomía cae y pasa a ser una condición para pensar las relaciones, las tensiones entre el arte y el poder, es decir –siguiendo a Adorno–, la imposibilidad de la autonomía del arte.

Por otra parte, en esas mismas clases, Buch ha compartido sus reflexiones sobre la «isla» como metáfora: establecer esa imagen supone que todo lo que no cabe en esa isla es océano de horror. Sin embargo, las vidas continuaban en ese océano desarrollando diferentes posibilidades de crear fisuras. En ese sentido, la imagen del «apagón cultural», que ha resultado funcional no solo a los militares y a la derecha, sino también a sectores de izquierda, ha comenzado a fracturarse al pensar en experiencias como las de Teatro Abierto, y se ha roto por completo a partir de la reconstrucción de



prácticas disidentes, de resistencia o activistas que permanecían invisibilizadas y que demuestran las fisuras del régimen.

Por otra parte, si existieron todas las mencionadas «islas-instituciones», sería posible hablar de «archipiélago», puesto que cada una contaba con sus propias normas de funcionamiento, su diversa dependencia de las Fuerzas y su diferente capacidad de maniobra. La idea de «isla» como unidad, entonces, se rompe no solo en su carácter metafórico, sino también material.

Si estas instituciones no fueron una «isla», ¿qué lugar ocuparon en la producción cultural?

En su *Historia del Teatro en Buenos Aires*, Osvaldo Pellettieri estudia «El perfil del Teatro Municipal General San Martín» (2001: 199-202) y define que es posible hablar de un «sistema teatral de Kive Staiff», por cuanto «concretó textos espectaculares-modelo, que durante quince años produjeron otros textos en el teatro que se realizaba en Buenos Aires» (2001). A partir de esta y otras aclaraciones, es posible comprender algunos vínculos entre el teatro oficial y el teatro «de arte» o «independiente» (en el sentido del Teatro Independiente clásico).

En 1976, Staiff concretó un elenco estable que incluía a la mayoría de los actores que habían trabajado en el TMGSM durante su gestión anterior, entre 1971-1973, cuya formación aseguraría una profesional estilización del realismo (con la capacidad de apelar al «decoro interpretativo» y una tendencia al tono medio, necesarios para poner en escena teatro de repertorio). Durante los años de la última dictadura, el elenco estuvo integrado, entre otros, por: Alfonso de Grazia, Alicia Berdaxagar, Graciela Araujo, Elena Tasisto, Juana Hidalgo, Roberto Mosca, Walter Santa Ana, Alberto Segado, Osvaldo Bonet, Oscar Martínez, Alicia Zanca.

Es consecuente en su labro la concreción de una programación que considera el hecho teatral como un acto serio, didáctico, que cultiva el cosmopolitismo y la modernización.

En 1979, en una nota publicada en *Convicción* (16-09), Staiff expone los objetivos del teatro de repertorio puesto en marcha en el San Martín:



[...] por un lado, la preservación, y por el otro, la posibilidad de investigar, de mejorar, de rehacer, de volver sobre un trabajo hecho. Esto se debe a que un teatro de repertorio no lo puede mover simplemente el éxito. [...] Tener un teatro de repertorio es bastante difícil en una sociedad como la argentina, que no tiene una tradición en esa materia (...) Yo atribuyo ese fenómeno a la falta de hábito y a que nuestro público se mueve por esos estímulos exististas del espectáculo argentino en general (...) No creo que un espectáculo tenga que perderse cuando el presunto interés del público disminuye. Y además, porque al Teatro San Martín le está reservada una misión mucho más vasta que trabajar para el espectador de Buenos Aires. El Teatro San Martín tiene que salir al interior (...) tiene que salir al exterior (en Martín Rodríguez-Ana Laura Lusnich, «La recepción del teatro de Arte», Pellettieri, 2001: 212).

El elenco estable no dependía del teatro, es decir, sus integrantes no formaban parte de una planta del teatro como empleados efectivos –tal como ha ocurrido en algunos momentos con la Comedia Nacional o con el elenco del Teatro Nacional Cervantes–, sino que cada integrante tenía un contrato que se renovaba anualmente, y cuando el director lo decidía, podía prescindir de la contratación –tal como pasó con Estella Moly, que integró varias puestas en escena, pero en 1981 dejó de formar parte del elenco.

Según el rastreo realizado hasta este momento de la investigación, los integrantes de este elenco no tenían militancia artística ni política previa. Algunos de ellos podían haber integrado elencos independientes que llevaron adelante puestas sartreanas como modo de compromiso.<sup>2</sup> Es decir, la idea de que el San Martín ha funcionado como protección para artistas parece adecuarse más a una construcción mítica que a la realidad. Una mirada sobre la programación nos lleva a una conclusión de ese tipo: durante la última dictadura se ofrecen clásicos del teatro universal (básicamente, griego o europeo) y obras ya consagradas del pasado nacional. Durante la última dictadura, como actividad «disidente» podría contarse con el anuncio del estreno de *Anacrusa* para 1981, el grupo musical de Castiñeira de Dios (hijo), que «después no le dejaron poner a Kive» (Carlos Fos, Subdirector del Centro

---

<sup>2</sup> En Verzero (2013) he profundizado respecto de la transformación del rol del intelectual y del artista desde un compromiso sartreano a uno revolucionario entre mediados de los años '60 y los '70.



de Documentación de Teatro y Danza del Complejo San Martín, entrevista personal, 18 de julio de 2017).

Staiff convocaba figuras para actuar o dirigir obras, independientemente de que integraran el elenco estable, tales como: Ernesto Bianco, que actuó en *Cyrano de Bergerac*, con dirección de Osvaldo Bonet, 1977; Osvaldo Terranova, *El enfermo imaginario*; Alfredo Alcón, *Halmat*, 1980.

Alejandara Boero ha sido una de las artistas con un posicionamiento ideológico explícito que ha trabajado en el San Martín durante este período. Boero, quien ha sido una notable figura en el Teatro Independiente de los años anteriores y se relacionó con el Partido Comunista, participó asiduamente durante la gestión anterior de Staiff y fue convocada en varias oportunidades durante la última dictadura. En 1980 dirigió *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, que según Carlos Fos, es «prácticamente lo más jugado que hace Staiff en esa etapa, porque lo que hace Lorca es metaforizar poéticamente, pero es una dictadura»<sup>3</sup>. En 1980, Boero actúa en *El pibe de oro*. Al mismo tiempo, se pone *Casa de puertas*, una versión de danza moderna de Ana Itelman, quien ha desplegado un posicionamiento ideológico progresista, pero no tenía militancia política.

Clifford Odets era un autor comunista del que se puso una obra en 1979, pero parece más certero pensar que esta acción no perseguía objetivos destituyentes del *statu quo*, sino que con ello se pretendía apelar a un público bien pensante, culto, a una izquierda liberal, que a lo largo de la historia del siglo XX se ha encontrado en encrucijadas entre su antiperonismo y su «anti-derechismo», y que por lo mismo, no sería un problema para la estabilidad del régimen. En Argentina, el «antiperonismo» nuclea posiciones de extrema derecha y de extrema izquierda que son capaces de asociarse solamente con motivo de esa oposición.

---

<sup>3</sup> Entrevista personal con Carlos Fos, subdirector del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo San Martín, Buenos Aires, 18 de julio de 2017.



Durante la dictadura funcionó en el teatro San Martín una Subsecretaría de Cultura. Ricardo Freixá, un hombre vinculado a la iglesia y a la Fuerza Aérea, fue Subsecretario de Cultura durante la primera gestión de Staiff, en años de la dictadura de Lanusse, y regresó con la misma función en esta etapa. Según Fos «era la persona que sostenía a Staiff. Funcionó como un paraguas para él, más allá de otros contactos que Kive tenía en otros lugares importantes de poder» (entrevista citada). Staiff tenía contactos con la comunidad judía, «con sectores de la DAIA, aunque no tenemos archivos documentales que lo prueben fehacientemente» (entrevista citada). Los programas posteriores del TMGSM tienen el apoyo del Banco Mayo como *sponsor*, y Staiff aparece como director de la Fundación Banco Patricios, que era de la AMIA. Si bien pertenecía al otro sector del judaísmo, con los años las posiciones entre ambos sectores se fueron acercando y –según Fos– Staiff tenía contactos con ambos sectores. Además, su experiencia previa como crítico le había dado contactos en el ámbito periodístico, por lo que no le costó tener amplia repercusión en la prensa, apenas comenzada su gestión. Con el correr de los años, el diario *Clarín*, periódico de mayor tirada en el país, con un controvertido accionar durante los años de la dictadura, será difusor del teatro municipal.

Aparentemente, Freixá tenía reuniones con padres de familia y representantes de la iglesia católica en su oficina, ubicada en el TMGSM, que «evaluaban qué era bueno para la moral y las buenas costumbres de la sociedad» (Omar Viola, en Lucena y Laboureau, 2016: 107). Aparentemente, así operaba la censura previa y la autocensura en el medio teatral oficial.

Sin dudas, Staiff ha sido quien logró una estética a partir de la cual es posible definir al teatro municipal y esto se ha llevado a cabo a través de obras de calidad. Él fue quien organizó el TMGSM, dio vigor a su revista, a su fotogalería, a la creación de la sala Cunill Cabanellas, a la del hall Carlos Morel, y los elencos de danza, títeres y actores, tal como se ha historizado. Ahora bien, esta tendencia modernizante culturizante y universalizante (ya



tradicional del teatro oficial) establece un diálogo que por momentos parece de sordos con la realidad circundante, tal como ocurría en los años previos.<sup>4</sup>

El mismo Staiff fue quien en su anuncio de la programación del TMGSM para 1981, expresó la falta de autores nacionales, lo que fue uno de los dos motivos que los hacedores de Teatro Abierto mencionan como disparadores del ciclo.

El capítulo de la historia del TMGSM durante la última dictadura está aún por escribirse. No pretendemos saldar aquí las contradicciones y confluencias inherentes a un sistema teatral, pero sí dejar planteada la existencia de zonas grises, de múltiples planos moviéndose al mismo tiempo y tejiendo redes de significaciones en varios sentidos.

### **III. Conclusiones**

¿Hubo un teatro clandestino? ¿Hubo un teatro de la resistencia? ¿Hubo un teatro del régimen?

Hasta el momento, encontramos respuestas negativas para todos estos interrogantes. Sí existieron experiencias subterráneas, colectivos que desarrollaron experiencias aisladas, muchas veces de una única realización, con diferente grado de disidencia o resistencia ante el poder dictatorial, y con una capacidad de organización micropolítica. Es decir, no es posible pensar en la existencia de un tejido articulado de prácticas teatrales disidentes o activistas, que desarrollaran sistemáticamente trabajos de contrainformación, agitación o conscientización social, sino que estos grupos funcionaban a un nivel epidérmico de supervivencia, con objetivos de alcance microscópicos: forjar espacios de libertad, crear consciencia en un público reducido a partir de una experiencia artística concreta que no se repetiría, mantener los lazos entre la comunidad de allegados.

---

<sup>4</sup> He estudiado el desarrollo del teatro oficial (en su versión municipal, con el TMGSM, y su versión nacional, con el Teatro Nacional Cervantes) entre 1966 y 1976 en Verzero, 2013: 185-218.



La noción de «resistencia» que domina nuestro imaginario proviene de la resistencia francesa a la ocupación nazy y al gobierno colaboracionista de Vichy durante la Segunda Guerra Mundial, con su atribución de valores morales y de condiciones para la construcción de figuras heroicas. En Argentina, la «resistencia peronista» remite historiográficamente a los diecisiete años de proscripción del peronismo que se extendieron entre 1955 y 1973, cuando Juan Domingo Perón regresó de su exilio en España. Sin embargo, y en consonancia con otra serie de operaciones discursivas desarrolladas por el peronismo (Sigal-Verón, 2008), se opera una traslación por metonimia de esa experiencia histórica y la «resistencia peronista» es la experiencia de lucha por antonomasia.

Por otra parte, representación de la figura del militante ocupó el lugar de la resistencia durante largos años el imaginario social. Sin embargo, también es posible pensar otras formas de resistencia en la época, como por ejemplo, usos del cuerpo como modo de resistencia a normativas sexogenéricas o posiciones de otras minorías también emergentes entre las décadas del '60 y del '80, e incluso, es posible pensar en la resistencia al modelo de la militancia armada en los mismos años '70.

En suma, la idea de «resistencia» como una unidad iguala órdenes muy diversos y extrapola experiencias de un contexto a otro limitando las posibilidades analíticas. Para evitar dicha limitación, prefiero pensar que esas experiencias operan como fisuras, como espacios de riesgo, como formas alternativas de vivir el cuerpo y de habitar lo político. Y que esas resistencias encuentran canales que permiten desarrollar las experiencias culturales-políticas, entre los cuales, detecto algunos modos de «clandestinización», como el ocultamiento, el camuflaje y el secreto.

De la misma manera, es difícil pensar en la existencia de una política teatral unívoca ya sea a lo largo de los años que duró la dictadura, ya sea en todo el territorio. A nivel municipal en la ciudad de Buenos Aires, las políticas culturales no demuestran una planificación orgánica, sino que parecen responder a un modelo de agencia cultural que cumple con las expectativas



para la conformación de una ciudadanía ilustrada, no comprometida políticamente, pero con consciencia de ciertos órdenes sociales, para lo cual la figura de Kive Staiff al frente del TMGSM resultaba ideal. La capacidad de maniobra entre sectores de la derecha católica, militar, el judaísmo y el PC, además de la prensa, acercan la gestión al polo del poder. Al mismo tiempo, el TMGSM debía vincularse con sectores activos del medio teatral, los gremios de actores (Asociación Argentina de Actores) y de escritores (Argentores), que también se movían en zonas grises, y que también despliegan acciones en esta historia que está por construirse.

## BIBLIOGRAFÍA

- JAUSS, Hans-Robert. *La literatura como provocación* (1967), Barcelona, Península, 1976.
- LUCENA, Daniela y Gisela Laboureau (comps.). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp, 2016.
- PELLETTIERI, Osvaldo (dir). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V: El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires: Galerna, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- SAVA, Alberto. *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- SIGAL, Silvia y Eliseo VERÓN. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista* (2003), Buenos Aires, Eudeba, 2008.
- VERZERO, Lorena. «Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios», en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia, vol. 11, n° 2, diciembre 2016a: 87-109. Versión digital disponible en:



<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13526>.

Fecha de consulta: 28 de marzo de 2017.

- \_\_\_\_\_. «Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina», en Remedi, Gustavo (ed.), 2016b. *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Universidad de la República, Montevideo: 87-104.
- \_\_\_\_\_. *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos, 2013.

