

## PERFORMANCE Y DICTADURA: PARADOJAS DE LAS RELACIONES ENTRE ARTE Y MILITANCIA

*Performance and dictatorship: Paradoxes of the relationships between art and activism*

VERZERO, Lorena

---

### Resumen

Nos proponemos reconstruir algunas experiencias performáticas y hechos teatrales llevados a cabo por el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) durante la última dictadura militar argentina, y a partir de entonces, reflexionar sobre los modos de construcción de subjetividades, las relaciones entre arte y política, y arte y militancia, en un contexto no sólo de represión, sino también de desinformación y aislamiento. Este trabajo se enmarca en un proyecto colectivo que se propone complejizar las perspectivas analíticas mediante las cuales se han estudiado las producciones artísticas y culturales desarrolladas durante la última dictadura militar en Argentina que consideran de manera dicotómica las prácticas “de resistencia” al régimen (manifestaciones contrahegemónicas o alternativas), frente a las prácticas “cómplices” o proclives a aceptar la hegemonía (insertas en la industria cultural, en los medios masivos o en las instituciones culturales oficiales). Nos interesa explorar en el “entre”, en la imprecisión de esos límites: cómo se entrecruzan y redefinen, cómo se contaminan y superponen, cómo se imponen las lógicas dominantes de un territorio en el otro. El TIT fue un colectivo teatral integrado por adolescentes que desarrollaron un arte experimental y tuvieron pertenencia al PTS (Partido Socialista de los Trabajadores), de orientación trotskista, durante la dictadura. Los integrantes del TIT y de colectivos culturales afines concibieron de modo programático el encuentro entre vanguardia artística y vanguardia política. Intentaron entrecruzar experimentalismo y trotskismo. La investigación y la experimentación permanentes estaban en el centro de sus prácticas escénicas. Estos jóvenes trotskistas tomaron la opción de la militancia política en tiempos de dictadura. La concepción de la militancia en este contexto –y, más aún, una militancia político-cultural– reclama su historización y análisis. Las relaciones del partido (que se encontraba en la clandestinidad) con los militantes que realizaban tareas artísticas fueron variables, tensas y complejas. Nos interesa penetrar en los intersticios entre la lógica dominante y este tipo de hechos político-culturales, cuya consideración como “de resistencia” resulta simplificadora; indagar en la densidad, las paradojas y las fisuras de estas relaciones.

## Abstract

We propose to reconstruct some performative experiences and theatrical events performed by the TIT (Taller de Investigación Teatral) during the last military dictatorship in Argentina, and thereafter, to reflect on the modes of construction of subjectivities, the relationship between art and politics, and art and activism in a context not only of repression but also disinformation and isolation. This work is part of a collective project that aims to complicate the analytical perspectives through which the artistic and cultural productions developed during the last military dictatorship in Argentina have been studied. Those studies considered the practices "of resistance" to the system (counter-demonstrations or alternative) and practices "accomplices" or inclined to accept the hegemony (embedded in the culture industry, mass media or official cultural institutions) dichotomously. We are interested in exploring in the "between", in the imprecision of these limits: in exploring how they intersect and redefine, how they overlap and become contaminated, how the dominant logics of territory impose one on the other. The TIT was a performance collective comprised of adolescents who developed an experimental art and had membership in the PTS (Socialist Workers Party), Trotskyist orientation, during the dictatorship. The members of the TIT and related cultural groups conceived the encounter between artistic and political avant-garde art as a program. They tried to interbreed experimentalism and Trotskyism. The permanent research and experimentation were in the center of their performance practices. These young Trotskyists took the option of political activism during the dictatorship. The concept of activism in this context –and, indeed, a cultural-political militancy- claims its historicization and analysis. The relations of the party (who was in hiding) with the militants that carried out artistic endeavors were variable, tense and complex. We intend to penetrate the interstices between the dominant logic and this type of political-cultural facts, whose definition as "resistance" is simplistic. We will research the density, the paradoxes and fissures of these relationships.

**Keywords:** Theater and politics; Activist art; Dictatorship.

**Palavras-chave:** Teatro y política; Activismo artístico; Dictadura.

**Data de submissão:** Março de 2012 | **Data de publicação:** Setembro de 2012

---

LORENA VERZERO - Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) - UBA (Universidad de Buenos Aires), Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Magíster en Humanidades (Universidad Carlos III de Madrid), Licenciada y Profesora en Letras (UBA). Directora Artística de Proteatro, Co-Directora de la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* ([www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com)). Correo electrónico: [lorenaverzero@gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com)

### **Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia**

La última dictadura militar (1976-1982) impuso en Argentina una obturación sin precedentes en materia cultural. En lo que respecta directamente a la producción artística, se censuraron obras de arte, publicaciones, películas; se persiguió a los artistas, se los expulsó, apresó y, como sabemos, se los torturó y desapareció. La persecución en la esfera artística tuvo que ver con que los artistas se involucraron de diferentes maneras con proyectos políticos, a partir de los cuales los límites entre arte y política / arte y militancia toman diversas formas. A pesar de la instalación del terror como forma de censura y auto-censura, han existido acciones artístico-políticas que de manera aislada consiguieron subvertir momentáneamente el *status quo*. El estudio de este tipo de prácticas es una asignatura pendiente en la historia del arte argentino. Son recientes las investigaciones que se han propuesto analizar las experiencias subterráneas, clandestinas o no, que existieron aisladamente, ya sea con una deliberada intención de contrahegemonía política y/o artística, o simplemente como espacios de resistencia a través de prácticas colectivas no visibilizadas.

La dictadura provocó una ruptura en cuanto a las prácticas, lenguajes y sentidos producidos en una sociedad movilizada por un proceso que algunos sectores consideraron (pre)revolucionario. Esa ruptura produjo significaciones en diversos órdenes, desestabilizando la construcción de subjetividades, las concepciones del otro y las relaciones sociales; afectando las concepciones de lo público y lo privado; y produciendo un hiato en la transmisión de legados, al intimidar, expulsar y desaparecer a una generación. Las investigaciones existentes hasta el momento ponen mayormente el foco en el quiebre en las prácticas culturales y lenguajes estéticos que se produjo con la dictadura. Sin embargo, indagar en aquellas prácticas que en esos años propusieron lenguajes y sentidos alternativos nos permitirá comenzar a observar continuidades entre los años anteriores, los años del terror y la posdictadura.

Las producciones culturales en el exilio y las llamadas por algunos “cómplices” del régimen o proclives a aceptar la hegemonía (insertas en la industria cultural, en los medios masivos o en las instituciones culturales oficiales) están siendo estudiadas hace algunos años. A partir de que esos vértices son reconocidos, es posible explorar el *entre*, las fisuras a través de las cuales se filtran otro tipo de experiencias. En este sentido,

aunque resulta impensable la existencia de un arte militante durante la última dictadura argentina, existieron algunas experiencias que hasta el momento han sido silenciadas. Es ese silencio el que las ha vuelto impensables.

Entre los grupos que exploraron formas estéticas y políticas, se encuentra el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), un colectivo que entre 1977 y 1982 empecinadamente se propuso la provocación como modo de actualizar la capacidad revulsiva del arte, y que funcionó en conexión con el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas) y el TIM (Taller de Investigaciones Musicales), y que entabló relaciones con colectivos afines, como Cucaño, un grupo de jóvenes rosarinos (sobre este grupo, ver Malena La Rocca, 2011).

El TIT estaba integrado por jóvenes que no tenían más de veinte años que desarrollaron un arte experimental y tuvieron diferentes tipos de pertenencia al PST (Partido Socialista de los Trabajadores), de orientación trotskista. Desarrollaron experiencias teatrales efímeras a partir de la idea programática de cruzar vanguardia artística y política, experimentalismo y trotskismo. Actuaban en superficie, mientras el partido estaba en la clandestinidad. Buscaron la libertad política, estética y moral.

En este trabajo nos proponemos reconstruir algunas de las acciones que llevó adelante el TIT, e ir hilvanando el itinerario del grupo junto con algunas significaciones sociales o políticas que se desprenden de sus prácticas.<sup>1</sup>

### **Habitar el cuerpo propio e irrumpir en el otro: improvisar, provocar**

Los relatos de los integrantes del TIT cuentan distintas versiones sobre el inicio del grupo. Para algunos de ellos, el TIT nació de un encuentro casual en el subterráneo entre Juan Uviedo y unos jóvenes con inquietudes políticas y artísticas en 1977. Marta Cocco, por ejemplo, discute con este relato y otorga un carácter más activo a los jóvenes: no se trató de una casualidad, sino que vieron un cartel de un taller y fueron a buscarlo. Uviedo era una persona mayor que ellos, nacido en la provincia de Santa Fe, que había trabajado en Instituto Di Tella, espacio que nucleó a la experimentación

---

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de una investigación incipiente que desarrollamos en el marco del proyecto de investigación “Entre el terror y la fiesta” (IIGG, FSOC, UBA), dirigido por Ana Longoni. Debemos nuestro agradecimiento a los integrantes del TIT, TIM y TIC que nos han brindado sus archivos documentales y testimonios, sin los cuales esta investigación no podría llevarse a cabo.

artística en los '60, luego pasó por el teatro militante setentista y realizó teatro experimental en Europa, Estados Unidos, México y Centro América. Se acercó al Living Theatre, Peter Brook y Eugenio Barba. Comenzó a trabajar como actor y luego pasó a dirigir. “El TIT tiene que ver con un director de teatro como Uviedo que era peronista de izquierda, más que militante más bien era teatrero” – define Marta Cocco, integrante del TIT que luego coordinará uno de los sub-grupos.<sup>2</sup>

Su “misticismo marxista” –según lo define Pablo Espejo, integrante del TIT en una entrevista<sup>3</sup>-, atrapó a estos y otros jóvenes con los que iniciaron un camino de experimentación que –aun sin la presencia de Uviedo- se extendió hasta el fin de la dictadura.

En mayo de 1978 Uviedo es acusado de tenencia de drogas y apresado, y un tiempo después sale a un exilio en Brasil que duró hasta su muerte en 2010. Desde entonces, el TIT continúa su camino sin su liderazgo. Durante ese primer año, el grupo estaba subdividido en tres: el grupo madre, el grupo llave y el grupo iniciación. El primero estaba integrado por quienes tenían más experiencia, el último se conformaba con los jóvenes que “juntábamos en los ensayos para acercarlos al taller” –explica Espejo en la entrevista mencionada anteriormente.

Trabajaron siempre a partir de improvisación. Se trataba de un teatro, o mejor dicho, de “hechos teatrales” o “montajes” –como ellos los definen-, físico, logrado a partir de ejercicios actorales con intertextualidad grotovskiana, barbiana o al estilo del Living. No sería pertinente intentar dilucidar aquí cuál de estas líneas se aplicaba con mayor precisión, porque confluían más bien como parte de un clima de época –tal vez como eco de una época- y no como una búsqueda cargada de meticulosidad teórica. Eran jóvenes, muy jóvenes, y en su mayoría tenían poca o ninguna experiencia en actuación. La vitalidad por hacer, por crear y crearse, los reunía y motorizaba tanto sus prácticas artísticas como políticas. En ese sentido, eran inquietos buscadores y, sobre todo, experimentadores, cuyas lecturas incipientes los iban llevando a probar con el

---

<sup>2</sup> Entrevista con Ana Longoni, Roma, 11 de diciembre de 2011. Los únicos trabajos existentes sobre el TIT son: *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado*, tesis doctoral de Marta Cocco, King's College, Londres, inédita; y Ana Longoni, 2012.

<sup>3</sup> Entrevista con Pablo Espejo y Elías Palti “Chester”, realizada por integrantes del grupo de investigación “Entre el terror y la fiesta” (IIGG, FSOC, UBA), Buenos Aires, 26 de julio de 2011.

cuerpo y con la palabra herramientas provistas por distintas estéticas y metodologías teatrales.

Tenían claro, sin embargo, que les atraía un teatro experimental, físico, despojado, no mimético. Se distanciaban de toda tendencia estética que fuera moralizante o didáctica. No les interesaba la representación realista y, aunque podían llegar a implementar elementos metodológicos de la teoría brechtiana, como la noción de distanciamiento, sus obras les resultaban panfletarias. Chester, integrante del TIM (en la entrevista citada), reflexiona en torno a que podía resultar que “estuviéramos en contra de todo arte militante, de todo arte moralizante, pedagógico”, en tanto que en su mayoría habían tenido o intentaban seguir teniendo relaciones con el PST, que estaba en la clandestinidad desde 1975 y cuya conducción se había salido al exilio. La paradoja reside en que, a pesar de su identificación política con un partido de izquierda, repudiaban la tradición estética de la izquierda. Sus hechos teatrales tenían que ver con la experimentación estética, que el pensamiento de izquierda consideraría superficial, vacío de contenido y estéril.

Las relaciones del TIT con el PST, que se sustentaba, básicamente en el vínculo inmediato con algunos dirigentes, sobre todo con uno en particular (“El Gordo Emilio”), fueron tensas y variables a lo largo de estos pocos años. Para algunos y en algunos momentos, el teatro fue excusa para sumar militantes al partido; para otros, fue la forma de militar en un tiempo de censura total y con un partido en la clandestinidad. Todos encontraron en el TIT un lugar de libertad estética y moral, y la identificación con el partido era secundaria o resultaba de la vinculación afectiva con el grupo. El ideario de izquierda y de experimentación artística era compartido por todos.

Pablo Espejo (en la entrevista citada) describe algunos de los ejercicios que hacían durante el entrenamiento guiado por Uviedo, entre los cuales se encuentran los “equilibrios”. Tenían una serie de alrededor de quince ejercicios que implicaban el desarrollo del equilibrio. El más simple consistía en hacer un trípode con la cabeza y las dos manos, y el más complejo –que, según señala Espejo, sólo lo podía hacer Juan– consistía en sostenerse con los dos pulgares y la nariz, y levantar alternadamente cada uno de los pulgares.

En la mayoría de los relatos de los miembros del TIT, la figura de Uviedo es portadora de un aura casi mágica, que los hechizaba y los adentraba en mundos

insospechados. Uviedo era un chamán, un encantador, un gran orador y conquistador que los sedujo con una propuesta que respondía a lo que estos jóvenes estaban buscando y que, por su experiencia y su vitalidad, logró organizar. Esta imagen tiene que ver con una construcción mítica de la experiencia con el grupo y está presente en algunas versiones, mientras que otras relativizan la presencia de Uviedo.

Algunos de ellos cuentan también que era exigente con el trabajo corporal. Cuando se presentaba alguien que no era parte del grupo –cuentan Espejo y Chester– “provocaba” al resto durante el entrenamiento para que rindieran al máximo. Relatan también que “cuando venía alguien medio pacato, nos hacía hacer un ejercicio que era el túnel”. Este ejercicio se realizaba con dos aros de gimnasia alejados pero unidos por una tela elástica, que construían un túnel. Ingresaba un grupo de actores desde cada uno de los extremos del túnel “y había que pasar fregándose todos en el medio, y ahí el pacato renunciaba”.

La idea de que participaran del taller personas nuevas tiene que ver con una política de apertura del TIT, que llegó a tener entre 70 y 100 integrantes de manera permanente y otro tanto cuya participación era esporádica, “cantidad que –como bien apunta Longoni (2012, p. 49) resultaba llamativa en medio de las condiciones cotidianas de la represalia a las actividades colectivas (“tres es reunión”, amedrentaban las fuerzas del orden)”.

Uviedo les transmitió la idea de la *provocación*. “Provocar” significaba desnaturalizar la cotidianeidad, irrumpir en un orden de cosas. Pablo Espejo y Chester lo definen así en la entrevista citada: “Lo que queríamos cambiar era la chatura, la mediocridad y el miedo que había. Provocar, sacar a las personas de su estado natural con toda una base, un sustento ideológico que daba Juan. Él decía que es muy difícil relacionarse a las personas tal como son. Si querés relacionarte, lo mejor es sacarlo de su personaje, cambiárselo, meterlo en un juego que haga otro personaje, ahí le vas a sacar las mejores cosas”. Casi shakespereumamente, la provocación intenta romper con el teatro de lo cotidiano y crear uno nuevo. Los hechos teatrales constituyen, entonces, un medio para modificar el entorno y para algunos de estos jóvenes viene a suplir la imposibilidad de acción política directa.

En ese momento, el TIT trabajaba en el teatro Molière, de Juan Forn. La sala se encontraba en Bartolomé Mitre 2020, es decir, en una zona céntrica, muy próxima a la

esquina de Callao y Corrientes, y a pocas cuadras del obelisco; y se caracterizaba por un eclecticismo y diversidad en su programación. A lo largo de su existencia, el grupo transitó por diferentes espacios, que eran alquilados por hora como salas de ensayo. En 1977 Uviedo dirigía en el Molière un taller de teatro que difundían a través de un afiche en el que se invitaba a los posibles talleristas a ser “provocados” (entre la información que se daba decía: “Dirige y provoca: Juan Uviedo”) y se indicaba que el taller finalizaría con un “montaje”.

Los hechos teatrales del TIT, contrariamente a la lógica del teatro, que se funda en la repetición de una misma obra función tras función, duraban sólo una vez. Picun, integrante y fundador del TIC, relata sobre la estética del TIT en una entrevista<sup>4</sup>: “Eran cosas de un solo día, no eran buenas. Ciertamente no eran buenas, pero como no era bueno el punk de garage, si lo comparas con Pink Floyd. Pero justamente lo que querían era sonar mal, vomito. Y de alguna manera el TIT era así. Una cosa inconexa, gritos, las actuaciones no eran realistas, los textos podían variar totalmente. La ligazón con el público era directa, todo el tiempo. Estaba roto el escenario”.

En lo que respecta a la puesta en escena y a la actuación, como en otros aspectos que hacen a la identidad del grupo, como la vida en comunidad o la relación con las drogas, el TIT parece estar mirando a los años '60. El desmantelamiento producido por la dictadura en todos estos sentidos, sin embargo, no logró impedir que estas prácticas se propagaran. La obturación tal vez haya potenciado la necesidad de construirse identitariamente a partir de la búsqueda de reflejos en las prácticas heredadas de años anteriores, más que en la construcción de nuevas formas.

---

<sup>4</sup> Entrevista con Ana Lonogni, Lorena Verzero y Jaime Vindel, Buenos Aires, 30 de junio de 2011.



### Ocupar espacios: Entre la sala y la calle

Cuando Uviedo cae preso, estaban trabajando en una casona de Av. de los Incas y Forest. El trabajo se continúa en tres grupos, cada uno coordinado por un joven de alrededor de veinte años con una línea estética que lo distinguía de los otros: Marta Cocco (Marta Gali), cuyo grupo trabaja sobre textos de Lautremont y luego hace intentos de intervención callejera; el Gallego (Rubén Santillán), que se aproxima a Genet y a Artaud; y Ricardo Chiari (Ricardo D'Apice), que incursiona en el absurdo de Ionesco.

Aunque la toma del espacio público estaba completamente vedada, el grupo que coordinaba Marta Cocco incursionó en las formas de intervención callejera. En septiembre de 1980 hicieron un montaje titulado, justamente, *Septiembre de 1980*, que se llevó a cabo en una sala, en el marco del “Encuentro de las Artes II”, un festival contra la censura impulsado por el PST, en el que predominaba la presencia de artistas más tradicionales. Picun señala que incluso al interior del partido los “talleres de investigación” eran considerados “locos”. La pieza finalizaba con el ingreso de los actores con carteles al estilo de los que se ven en las movilizaciones políticas, cantando “Que no hay alegría ni la hubo ayer... Que no hay, que no hay. No la puede haber...” (Picun, en la entrevista antes mencionada). Picun señala, incluso, la paradoja de que “Era una cancioncita casi de cancha donde planteaba esto, ‘no hay alegría’, pero nosotros estábamos cantando”. La denuncia de esta carencia remitía a que, ya pasada la efervescencia del mundial del '78, se hacía visible la falsedad de la toma de la calle popular, de la alegría colectiva que se intentó construir desde las esferas de poder con la fiesta deportiva.

La última sala que el TIT ocupó antes de salir hacia Brasil en enero de 1980 fue una casona ubicada en Córdoba 2081. Allí ensayaban, realizaban proyecciones cinematográficas los sábados, y allí también circulaba clandestinamente la prensa del PST o podía llegar a haber alguna reunión de célula del partido del PST. En ese momento, el grupo de Ricardo hace un primer viaje a Brasil y varios de sus integrantes se quedan a vivir allí, en una casa comunitaria. Los que permanecen en Buenos Aires no pueden sostener el alquiler de la casona y se ven obligados a movilizarse hacia otro sitio. Alquilan, entonces, otra casona, ubicada en San Juan 2851. Para hacer salas de

ensayo más amplias, demolieron paredes de algunas habitaciones, lo que les trajo serios problemas con el dueño del lugar.

En agosto de 1981 vuelven a Brasil y participan de “Alterarte II” en San Pablo, donde realizan una acción en la Plaza de la República. Allí entablaron vínculos con el grupo brasileño “Viaje sin pasaporte”. En esa acción intervinieron algunos miembros de Cucaño. La acción fue concebida por Rubén “Gallego” Santillán en base a la idea artaudiana de la peste. Los actores –o performers- estaban “apestados”, intoxicados, en medio de la feria multitudinaria de la plaza. Estos “apestados” vomitaban, se retorcían, generando una psicosis en los lugareños que terminó con la llegada de la policía y la deportación de varios de ellos a la frontera argentina. La acción tuvo repercusión en los medios, concretando lo que Espejo señala risueñamente como el objetivo de Uviedo, que las intervenciones del grupo no tuvieran por objetivo salir en la página de espectáculos, sino en los policiales.

Esta acción no fue algo espontáneo o no programado, sino que fue planeada hasta en los mínimos detalles. Se había pensado hasta en la seguridad de los performers (“Gracias al partido –reflexiona Magoo (Eduardo Nico), integrante del TIC, sobre esta acción- teníamos una conciencia de que la represión no era joda, había que cuidarse”)<sup>5</sup>. El trabajo comenzó a la mañana del mismo día de la acción y durante algunas horas los actores se “infiltraron” entre la gente, se integraron entre los lugareños. Cuando comenzaron a sentirse descompuestos, la gente los reconocía porque habían estado allí durante todo el día. Magoo destaca la actuación de los miembros de Cucaño, que seguían vomitando en la comisaría. En ningún momento dijeron que eran actores, aún cuando los estaban dejando en libertad afirmaban que se sentían mal. Magoo evalúa este acto como signo de valentía. Ese tipo de acción podría ser pensada como “teatro invisible”, un concepto que llegó a la Argentina en los primeros setenta con Augusto Boal. Al parecer, ni Cucaño ni el TIT practicaban teatro invisible programáticamente, pero acciones como la de Plaza de la República comparten con él la intervención en la realidad a partir de la ruptura total de las convenciones teatrales.

El teatro invisible que Boal practicó en la Argentina desde su exilio brasileño en 1972 consiste en la presentación en un espacio real (tren, restaurante, hall de un teatro, etcétera) de una situación teatral delineada previamente, en la que los actores provocan

---

<sup>5</sup> Entrevista con Ana Lonogni y Jaime Vindel, Buenos Aires, diciembre de 2011.

una situación conflictiva sin revelar su identidad actoral, suscitando la reacción de los presentes que, sin ser conscientes, son en verdad público y, más aún, se transforman en actores, participan de una reflexión de índole social y retornan a su vida cotidiana con un *plus* a partir del cual podrían generar cambios (VERZERO, 2012).

Tanto en el teatro invisible como en intervenciones del TIT como la de la Plaza de la República, se busca abolir por completo los rituales teatrales: la dicotomía actor-espectador, la sala teatral como espacio de representación, la escenografía, etc.

La posibilidad de la toma de la calle en Brasil es parte de la libertad que Brasil significó para todos. A pesar de que allí también se vivía una dictadura, encontraron un lugar para lo que en Argentina estaba prohibido: además de tomar la calle, hacer prácticas colectivas, hablar de política, etc. En los relatos sobre el viaje a Brasil se reitera la vitalidad, la explosión, la efervescencia, la liberación de la autocensura.

Las descripciones de la vida que llevaban en Brasil delinear una cotidianeidad que aún más fuertemente que en Buenos Aires parece replicar el imaginario sobre los años sesenta: Brasil fue el lugar de la mostración de la experimentación con el cuerpo y la ruptura de las convenciones, del amor libre y el uso de drogas.

Ese mismo año se lleva adelante en Buenos Aires Teatro Abierto, una expresión teatral que reunió a muchos teatristas, que pusieron en escena 21 obras escritas por 21 dramaturgos y dirigidas por 21 directores (GIELLA, 2005). Teatro Abierto constituye un hito insoslayable del teatro argentino y ha pasado a la historia como el acontecimiento en el que el campo teatral se unió para expresarse en contra de la dictadura. Este ciclo se comenzó a dar en agosto de 1981 en el teatro El Picadero, hasta que una bomba explotó en el teatro el día 6 de ese mes y comenzó la construcción mítica del movimiento de Teatro Abierto. Luego de la explosión, los artistas hicieron pública la situación y se ofrecieron algunas salas para continuar con el ciclo, que siguió desarrollándose en el Tabarís, un teatro emplazado en la calle Corrientes, a metros del obelisco, y que integra el circuito comercial. Para ese momento, si bien la dictadura ya comenzaba a dar muestras de vulnerabilidad, esta acción colectiva no dejaba de representar cierto riesgo para sus hacedores.

Ahora bien, aunque son varios los investigadores y periodistas que han abordado el “fenómeno de Teatro Abierto” –como se lo ha llamado-, no se lo asocia a ningún

partido o tendencia política. Muy por el contrario, se lo venera como el espacio en el que lo colectivo puede enfrentar al monstruo de facto. Sin embargo, varios testimonios de miembros del TIC, TIM o TIT subrayan que fue un acontecimiento organizado por el PC (Partido Comunista). En ese sentido, ellos se quedaron al margen de Teatro Abierto y lo cuestionaron por izquierda. El teatro promovido o realizado militantes o allegados al PC era aquello que ellos desechaban: realista, edificante, de denuncia. Lo cierto es que la amplitud de estéticas presentes en Teatro Abierto sería un índice de que, aunque puede haber habido alguna participación orgánica desde el PC, ésta no fue excluyente.

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

Ana Longoni (2012, p. 47) describe *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* con precisión. Este montaje está basado en la novela *Pompas fúnebres* de Jean Genet, y es recordado por los integrantes del TIT como el más complejo del grupo, cuya puesta involucraba a 60 actores y músicos, y cuyo proceso de creación había llevado seis meses, superando el tiempo dedicado a todos los demás montajes. Sin embargo, nunca llegó a darse. Fue levantado por los dueños de la sala media hora antes de estrenarse: Mónaco llamó al director, Rubén “Gallego” Santillán, y le pidió que cancelaran el estreno porque había recibido un llamado del poder político. Era el 25 de marzo de 1981 y en el programa de mano se anunciaba el “aniversario (...) del 24 de marzo de 1976”, día del golpe de estado. El hecho teatral había comenzado días antes, cuando empapelaron la calle Corrientes entre el pasaje Rauch (hoy Enrique Santos Discépolo), donde se encuentra El Picadero, y el obelisco con un autoadhesivo que decía la frase “Aquí cayó un joven” extraída de la novela de Genet a modo de graffiti y con la que también comenzaba la obra. Parte de la escenografía consistía en velas, coronas y flores marchitas, secas o podridas que habían recogido en los basurales del cementerio y

desplegaban entre el escenario y la calle. En el programa de mano se anunciaba la invitación a velar por los cuerpos ausentes: “Señoras y señores, jóvenes de nuestra generación, aquí podrán tocar la sangre de sus muertos”. “(...) aquella inusitada aglomeración (LONGONI, 2012, p. 45) era a la vez un acto político y un ritual funerario, una ceremonia colectiva de duelo”.

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

*Pompas fúnebres*, de alguna manera, se anticipa como final del TIT. Tiempo después de este episodio, pierden la casona de San Juan, y todo va coagulando hacia la disolución del grupo, en mayo de 1982.

Este hecho de censura –sobre el cual es preciso seguir indagando– enmarca la construcción de Teatro Abierto e impide pensarlo como un fenómeno aislado de enfrentamiento del campo teatral al poder. Asimismo, permite construir una historia de amenazas en El Picadero, que concluyó con la bomba del 6 de agosto, transformando el imaginario que indica que el poder fue directamente contra Teatro Abierto. Asimismo, las relaciones entre los dueños de la sala y el campo de poder constituyen otro punto a indagar, puesto que Guadalupe Noble es la única hija legítima del dueño del diario *Clarín*, fallecido en 1969, y en ese momento las relaciones entre ella y la esposa de su padre y dueña del diario, Ernestina Herrera de Noble, ya estaban teñidas de un cariz oscuro.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Este tema ha tomado estado público en los últimos años, porque se llevó a la justicia la presunta apropiación de dos niños por parte de Ernestina Herrera, a quienes les dio (ilegalmente) el apellido de su marido muerto para garantizar la herencia. Con la embestida de los gobiernos de Néstor Kirchner y

### En síntesis

Podría decirse que el TIT forma parte de lo que se conoce como cultura de resistencia al régimen. Esa definición, sin embargo, es lo suficientemente imprecisa como para albergar experiencias de muy diversa índole tanto en lo que respecta al compromiso político o ideológico, como a las formas de asociación, de vinculación con otras esferas sociales y de lenguajes estéticos puestos en marcha.

La dictadura atacó muy directamente dos esferas a las que nos hemos acercado en este trabajo de aproximación al TIT: las relaciones con el cuerpo y la ocupación del espacio público. Este colectivo encontró formas de apropiación de ambas materialidades en algunas referencias del arte del siglo XX, entre las cuales ellos mencionan el surrealismo y nosotros señalamos el experimentalismo de los años '60. Las dos modernizaciones del siglo se reflejan en las elecciones estéticas del TIT y entendemos estas afinidades como modo de escapar a las proscripciones impuestas por el régimen.

Por otra parte, entre las problemáticas que enmarcan y definen las producciones culturales de los colectivos que hacen un arte de intervención política, cobran especial relevancia las vinculaciones que entablan con los partidos que representan o que los contienen. Esta cuestión, que constituye un tema para otro trabajo, sin embargo, hace a la identidad del grupo y lo diferencia de otros colectivos que podían producir un arte subterráneo o contrahegemónico pero que funcionaban independientemente en términos partidarios.

Quedan aquí planteadas, entonces, una serie de problemáticas en torno a las relaciones entre arte y dictadura que habremos de seguir hilvanando a lo largo de esta investigación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOAL, Augusto (2005) *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GIELLA, M. A. (1991) *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Vol. I. Buenos Aires: Corregidor.
- INVERNIZZI, H. & GOCIOL, J. (2002) *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- LA ROCCA, M. (2012) *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)*". Tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona. España: Mimeo.
- LONGONI, A. (2012) "Zona liberada": in *Boca de sapo*, año VIII, nº 12, abril 2012: 47-51.
- MOCHKOFISKY, G. (2011) *Pecado original. Clarín, los Kirchner y la lucha por el poder*. Buenos Aires: Planeta.
- QUIROGA, H. "El tiempo del 'Proceso': In Juan Suriano (dir.), *Nueva historia argentina*. Tomo X: "Dictadura y democracia (1976-2001)". Buenos Aires: Sudamericana, 2005, pp. 33-86.
- VERZERO, L. *Pensamiento y acción en la Argentina de los '70: El teatro militante como emergente del proceso socio-político*. Buenos Aires: Biblos. En prensa.