

Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura argentina

Lorena Verzero

CONICET-UBA

lorenaverzero@gmail.com

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

En ese sentido, en un artículo anterior (Verzero, 2013a) he comenzado a estudiar algunas posibles continuidades en materia estética que se prolongaron a través del quiebre en todos los órdenes que significó la dictadura. Allí analizo en profundidad algunas continuidades en materia de lenguajes teatrales, observando refuncionalizaciones y cambios de sentido en algunos casos particulares y confirmo que existen correlatos entre teorías y prácticas teatrales implementadas por colectivos de teatro militante (1966/69-1974/76)¹ y por el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales, 1977-1982), entre otros grupos, así como también, disrupciones en lo concerniente a ciertas prácticas sociales. En lo que a estas prácticas se refiere, la asociación en colectivos y la vida en comunidad se continúan, aunque las motivaciones y fines suelen ser diferentes; y el amor libre o el uso de drogas, difundidos entre sectores de jóvenes en los '60 y desestimados desde la doxa de la militancia política de los primeros '70, se recuperan en el TIT y en otros grupos como búsqueda de libertades durante la dictadura.

¹He realizado una historización y análisis de lo que defino como “teatro militante” en: Verzero, 2013b.

Además, es posible pensar la exploración estética del TIT en la línea de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba o el Living Theater, cuyas propuestas ya habían sido apropiadas por el sector de colectivos militantes más vinculado con la modernización estética (Once al Sur, por ejemplo) o relacionado con la izquierda trotskista (Libre Teatro Libre, entre ellos). Ha sido posible comprobar, entonces, cómo éstas y otras prácticas se cargan de sentidos distintos al ser desarrolladas antes o durante la dictadura.²

En otro artículo (Verzero, 2012a) comencé a deslizar algunas indagaciones sobre dos de las esferas más atacadas por el poder dictatorial: las relaciones con el cuerpo y la ocupación del espacio público. Allí analizo los modos de creación y relaciones entre los cuerpos, algunas experiencias de intervención realizadas en la calle y sus posibles significaciones en el contexto cultural y político. Entre otras problemáticas neurálgicas para el campo teatral, relaciono ciertas experiencias del TIT con el ciclo de Teatro Abierto 1981 y propongo algunas hipótesis que iluminan la necesidad de hacer una relectura de este ciclo.³

En la misma línea, he comenzado a integrar a la discusión las experiencias de la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) y de Teatro Participativo encabezadas por Alberto Sava, y el trabajo de Ángel Elizondo con la Compañía de Mimo, así como también, el ciclo de Teatro Abierto 1981 desde un enfoque que pone en perspectiva las estrategias y los modos de acción implementados para evadir la represión y la persecución, y enfrentar los mecanismos de censura en distintos momentos de la dictadura (Verzero, 2013 inédito).

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

²Una primera versión de ese estudio ha sido presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente, Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti (Verzero, 2012b).

³Estos avances dialogan con los de Ana Longoni (2012a, 2012b) y Malena La Rocca (2012), con quienes compartimos un trabajo colectivo en el marco de una investigación de amplio alcance coordinada por la primera de ellas.

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

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

En este breve estudio, me detendré en la primera de ellas, presentando algunas experiencias que sirven de modelo para confirmar que, si bien durante la dictadura la calle se convirtió en un lugar clausurado, en ocasiones se ha logrado transformarlo en un espacio no sólo de resistencia, sino también de construcción de sentidos alternativos al orden impuesto. Haré foco en experiencias de intervención y de suspensión de lo cotidiano que llevaron a cabo la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) y Teatro Participativo, y el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT).

Ocultarse en lugares públicos

No me detendré aquí en una reflexión en torno a la noción de “espacio” ni de “espacio público”, aunque plantaré unas breves definiciones para hacer visible mi marco de lectura. De acuerdo con Michel de Certeau (2007), el lugar es el ordenamiento a partir del cual los elementos que lo ocupan entablan relaciones de coexistencia: “Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones” (129). Implica estabilidad y, por lo tanto, la posibilidad de que dos objetos ocupen el mismo lugar queda excluida. El espacio, por su parte, lleva impregnada la idea de desplazamiento. “El espacio es un entrecruzamiento de movilities (...) El espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (129). El espacio es, entonces, “un lugar practicado” (129). La práctica del lugar está dada por un sistema de signos interpretable. Es decir, el espacio se construye a partir de un sistema semiótico que otorga significación a un lugar. La interpretación de dicho sistema de signos posibilita el acceso a la significación del espacio. De esta manera, por ejemplo,

la calle, que es a priori un lugar, se transforma en espacio al ser intervenida y se carga de valor simbólico al ser interpretada.

A partir del 24 de marzo de 1976, la normativa explícita e implícita del régimen dictatorial impuso nuevos modos de “producir el espacio público” –en los términos en que Henri Lefevre ya en 1973 define estas nociones. A pesar de que la derechización en el gobierno democrático de Juan Domingo Perón (1973-1974) y, sobre todo, tras su muerte, durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón (1974-1976), impuso ya una modificación en el uso de los espacios públicos, el golpe de estado reafirmó la instalación de nuevas prácticas y de nuevos usos.

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

- “Public space often is seen as inclusive of everyone, where interaction between people is spontaneous and nonpolitical. But, in practice, this is rarely the case. Public spaces can be sites of political protest and struggle, where conflict often is inevitable”. (389)
- “These spaces often are used to challenge the powerful by providing a venue to give a voice to the excluded, dominated, and oppressed in society”. (389)

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

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

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. Estas intervenciones no fueron registradas, no sólo por seguridad sino porque no se trató de montajes con público (y mucho menos de espectáculos), sino de momentos de exploración. Trabajaron en medios de transporte (subtes, ómnibus y trenes), en estaciones de tren (sobre todo, Once y Retiro) y realizaron un trabajo en el Aeroparque Jorge Newbery. También intervinieron plazas (de la República, 1º 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.

Alberto 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 -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 distintas épocas y con un grupo integrado por distintos miembros. La mayoría de estas experiencias se llevaron a cabo como entrenamiento e investigación, y solo en contadas ocasiones, como realización programada.

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.

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 Agüero y Santa Fe, y a lo largo de esta avenida hasta llegar a la 9 de Julio.

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

- Movilización: las acciones propuestas para desarrollar serían, por ejemplo, caminar en cámara lenta (técnica denominada “fundido”) al cortar el semáforo, caminar en puntas de pie, caminar en cuquillas, saltar en un pie, jugar con la pelota.
- Comunicación con la gente: el objetivo de este momento era atraer la atención de la gente, pero consideraban que la excitación social era tal, que era algo muy difícil de lograr. Para ello, se implementarían los muñecos de Clemente y Muñoz, se jugaría con la pelota (que estaría atada con una soga para no perderla), se cantarían estribillos. También se propusieron juegos sonoros pero se desestimaron, y corporales, como

rondas, trenes y bailes. El manuscrito de la experiencia⁴ confiesa, sin embargo, que se encontraban “incapaces de lograr una propuesta que pudiera concentrar la atención de la gente” (2).

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

La experiencia comenzó saliendo de la Escuela de Teatro y Danza situada en la calle Charcas casi esquina Agüero, donde la EMC funcionó entre 1978-1979. Se dirigieron hacia la avenida Santa Fe, moviendo los estandartes de Clemente y de Muñoz, jugando con los ocupantes de los autos, estimulándolos a que aclamaran a los personajes. Se logró que algunos autos llevaran sobre sus capots a los integrantes del grupo que cargaban los estandartes. Luego entraron en un bar donde también concentraron la atención y consiguieron hacer un simulacro de enfrentamiento con policías. A continuación, con los papelitos, la gente participó aún más, tanto que la cantidad de papelitos que llevaron resultó escasa. La gente escuchaba los cánticos, pero no se sumaba a ellos, sino que promovía el grito de “¡Argentina! ¡Argentina!”. Este grito tapó todos los cánticos, se volvió potente y fue proclamado al unívoco.⁵

La síntesis de la experiencia dejó un saldo amargo en el grupo, pues concluyeron que durante el momento de la “movilización” no lograron establecer acuerdos sobre qué acciones hacer y cómo llevarlas a cabo. Reconocieron que estuvieron dispersos en pequeños grupos, sin lograr la cohesión necesaria para lograr cabalmente los objetivos que se habían propuesto. Asumieron que un problema central fue que se dejaron llevar

⁴“Trabajo realizado en la calle durante los festejos posteriores a los partidos de fútbol del campeonato mundial”, 21 de junio de 1978, inédito. Manuscrito cedido por Alberto Sava.

⁵En este punto, se podría reflexionar largamente sobre la identificación con “la nación” y las construcciones de “lo nacional” motivadas por las acciones de la dictadura, su prensa y publicidad, y sobre todo, en el marco del mundial de fútbol, pero no es el objetivo de este trabajo.

por las motivaciones de la gente sin lograr fundir con ellas sus propuestas. Además, el grupo se sintió inhibido por la vigilancia.

El manuscrito de la experiencia indica que “no todos los integrantes del grupo estaban totalmente de acuerdo con la ejecución del trabajo basados en cuestiones ideológicas de cada uno, tanto individuales como grupales” (1), aunque se decidió seguir adelante y realizarla. Aquí se encuentra, tal vez, la raíz de la frustrada experiencia. Sin embargo, actualmente Alberto Sava explica que: “A pesar del miedo de las contradicciones de exponerse a realizar ese trabajo en plena dictadura, teníamos la firme convicción del mensaje que quería transmitir, que tenía que ver con que mientras se realizaba un mundial de fútbol, se desarrollaba a pleno una dictadura militar con muertes y desapariciones”.⁶

La EMC realizó también una intervención en el Café de Los Angelitos durante la dictadura. Los bares, así como también, otros espacios similares, son lugares privados, pero la interacción y los intercambios allí producidos son análogos a los que se dan en lugares públicos. Sin embargo, la discrecionalidad de los propietarios en la aceptación de clientes o la capacidad económica para consumir determinan posibles limitaciones en su apropiación, por lo que Chapman (388) los define como “semi-públicos”. En mi caso, opto por prescindir de tal conceptualización intermedia, atendiendo a que los bares donde estos grupos realizaron intervenciones son de dominio público y las funciones sociales que cumplen implican a un orden colectivo, por lo que los consideraré espacios públicos. Y para su conceptualización podríamos pensarlos en el marco de ciertos lugares de ocupación masiva –como los shoppings– que Chapman (2006: 388) describe de la siguiente manera: “Thesespaces are part of thepublicdomain, meaningall places takentogetherthat are perceived as public –streets, squares, and parks as well as privatelyownedcollectivespacesthatfunction as publicspaces”.

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

⁶Correo electrónico de Alberto Sava a Lorena Verzero, 28 de junio de 2014.

bar se ofrecen actualmente shows de tango, y se ha transformado en un sitio de interés para los turistas.

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

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

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

Una vez lograda esa comunicación inicial con los mozos y los "parroquianos", se entraría en el segundo momento de la intervención, cuyo objetivo consistía en implicarlos en un debate amplio sobre los ángeles, la iglesia y los militares. Sin embargo, este segundo momento no se pudo realizar porque irrumpió la policía para realizar un operativo. Llegaron patrulleros y autos, bajaron varios policías uniformados y otros de civil, y entraron abruptamente pidiendo documentos y revisando bolsos y carteras de todas las personas que se encontraban en el bar. El operativo duró alrededor de veinte minutos. No se llevaron detenido a nadie, ni de los miembros del grupo ni de los asistentes al bar.

El grupo evaluó en su momento que esta intromisión no fue azarosa. Sospecharon que una persona en particular le había brindado datos a la policía de que algo fuera de lo común iba a ocurrir allí a esa hora. Estas sospechas fueron confirmadas esa tarde-

noche. Se trataba de un integrante del grupo (“un espía más en esas épocas” –define Sava⁷) que no sólo no asistió ese día para llevar a cabo esta intervención, sino que no volvió más a las clases ni al grupo.

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

El TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) indagó en la intervención del espacio público en diversas ocasiones. En el documento “Tres Intervenciones y un mismo mensaje revolucionario” (diciembre de 1981), el grupo se plantea nuevos objetivos, entre los cuales se encuentra la realización de trabajos en la calle. Se propusieron “ir hacia la calle”, puesto que “(habían comenzado a plantearse) una integración activa que (fuera) impulsando el arte hacia una revolución que (tuviera) como escenario el más rico: la calle”. Martha Cocco (2011: 96) lo analiza de la siguiente manera: “Los objetivos de este tipo de montajes eran la realización de trabajos en la calle y la recuperación de espacios públicos en forma colectiva mediante acciones directas. La idea era producir actos relámpagos, invisibles e inmediatos que subvirtieran la realidad, y provocaran hechos teatrales que motivaran a la gente a participar y a producir nuevos hechos”. Este momento en el que el grupo alcanza cierta madurez reflexiva es corolario de varios años de trabajo en los que ya habían tanteado modos de intervención en espacios públicos.

Cocoha sido integrante del TIT y tomó al grupo como objeto de investigación de su tesis doctoral (2011). Allí, reflexiona sobre las “Intervenciones callejeras y teatro de intervención” del grupo (95-96) y relata dos experiencias previas a 1981, en las que no habían alcanzado a reflexionar teóricamente sobre los objetivos y fines perseguidos al intervenir en el espacio público como lo harían pocos años después.

La primera de estas intervenciones fue en 1978 el bar Los Pinos, “**reducto de los intelectuales de izquierda, políticos y otros**”, que era objeto de frecuentes allanamientos

⁷Correo electrónico de Alberto Sava a Lorena Verzero, 11 de septiembre de 2014.

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

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

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

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

El 25 de marzo de 1981 (a cinco años del golpe de estado), el TIT planea montar *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* en El Picadero, donde poco después se desarrollaría Teatro Abierto y donde el 6 de agosto estallaría la bomba que potenció la difusión del ciclo. Picun, un integrante y fundador del TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas, un grupo aliado del TIT), en una entrevista, indica que “Se alquila el

Picadero, que hasta ese momento nunca habíamos estado en un teatro tan importante”⁸. Esa sala era patrimonio de Guadalupe Noble, hija legítima del fallecido dueño del diario *Clarín*, y su esposo, Alberto Mónaco. Había sido inaugurada en 1980 y dejó de funcionar con la bomba de 1981, por lo que su construcción en el imaginario colectivo se asocia a la figura de Teatro Abierto. Permaneció cerrada desde entonces hasta el 22 de mayo de 2012, cuando se reinauguró, en manos de Sebastián Blutrach y con una programación ligada a lo comercial.

Ana Longoni (2012: 47) describe *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* con precisión. Este montaje está basado en la novela *Pompas fúnebres* de Jean Genet, y es recordado por los integrantes del TIT como el más complejo del grupo, cuya puesta involucraba a sesenta actores y músicos, y cuyo proceso de creación había llevado seis meses, superando el tiempo dedicado a todos los demás montajes. Sin embargo, nunca llegó a ponerse en escena. El montaje fue levantado por los dueños de la sala media hora antes del estreno. Mónaco llamó al director, Rubén “Gallego” Santillán, y le pidió que cancelaran el estreno porque había recibido un llamado del poder político.

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

⁸Entrevista con Ana Lonogni, Lorena Verzero y Jaime Vindel, Buenos Aires, 30 de junio de 2011.

policía y tuvieron que dispersarse. La ceremonia de duelo –continúa Longoni, 2012: 46- se convirtió en una toma de la calle momentánea. La movilización que estaba prevista como final del hecho teatral, terminó reemplazándolo. De esta manera, como señalan algunos testimonios y también apunta Longoni, si bien no pudo concretarse la obra, sí se desarrollaron algunas de sus partes: la agitación previa con la pegatina, la ceremonia de duelo y la toma de la calle.

Por un lado, como ya hemos apuntado en otro ensayo (Verzero, 2012), este hecho de censura –sobre el cual es preciso seguir indagando- enmarca la construcción de Teatro Abierto e impide pensar este ciclo como un fenómeno aislado de enfrentamiento del campo teatral al poder. Asimismo, brinda la posibilidad de construir una historia de amenazas en El Picadero, que concluyó con la bomba del 6 de agosto, transformando el imaginario que indica que el poder fue directamente contra Teatro Abierto. Además, las relaciones entre los dueños de la sala y el campo de poder constituyen otro punto a indagar, puesto que Guadalupe Noble es la única hija legítima del dueño del diario *Clarín*, fallecido en 1969, y en ese momento las relaciones entre ella y la esposa de su padre y dueña del diario, Ernestina Herrera de Noble, ya estaban teñidas de un cariz oscuro.⁹ Y respecto de la toma de la calle, este acto de censura en un momento en el que el régimen ya iba ostentando rasgos de debilidad, operó de manera contraria, potenciando la irreverencia con la que a este grupo de jóvenes le gustaba manejarse en sus búsquedas de espacios de libertad.

Conclusiones

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

⁹ 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 Cristina Fernández hacia el monopolio del diario *Clarín* salen a la luz negociados y relaciones con el poder en las décadas pasadas (Mochkofsky, 2011) que nos permiten comenzar a delinear la hipótesis de que los atentados al teatro Picadero tal vez tuvieran algunos matices extra teatrales que hasta ahora no han sido explorados.

espacios alternativos para la creación y la exhibición. La transformación de espacios privados en públicos se convirtió en una opción. Así, por ejemplo, la realización de montajes en domicilios particulares fue implementada por diversos grupos de artistas.

En el mismo sentido, también se modificaron los usos y las funciones asignados al espacio público.

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

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

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

Bibliografía

Canavese, Mariana (2012) “El espacio público entre la asfixia y la resistencia: usos de Foucault durante la dictadura argentina”, en *Polis. Revista latinoamericana*. En línea: <http://polis.revues.org/3624>; DOI: 10.4000/polis.3624, n° 31, diciembre. Fecha de consulta: 25 de agosto de 2014.

Chapman, Thomas (2006) "PublicSpace", en Barney Warf (ed.) *Encyclopedia of human geography*, California, SagePublications: 389-391.

Cocco, Martha (2011) *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado*. Tesis doctoral, King'sCollege, Londres, inédita.

De Certau, Michel (2007 [1996]) *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer* México, Universidad Iberoamericana.

La Rocca, Malena (2012) *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)*", tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona, España, mimeo.

Lefevre, Henri (1973) *El derecho a la ciudad*. Barcelona, Ediciones Península.

Longoni, Ana (2012a) "Zona liberada", en *Boca de sapo*, año VIII, n° 12, abril: 47-51.

Longoni, Ana (2012b) "El delirio permanente", en *Separata*, Centro de Investigaciones del Arge Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional, de Rosario, año XII, n° 17, diciembre: 3-20.

Mochkofsky, Graciela. 2011. *Pecado original. Clarín, los Kirchner y la lucha por el poder*. Buenos Aires, Planeta.

Rizzo, Pablo (2011a) "El derecho al espacio público urbano como espacio de expresión y disputa". En Actas del "IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Ampliación del campo de los Derechos Humanos. Memoria y perspectivas", Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. En línea: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_17/rizzo_mesa_17.pdf. Fecha de consulta: 25 de agosto de 2014.

Rizzo, Pablo (2011b) "El espacio público urbano, entre la disputa y la dominación", en *Boletín de estudios geográficos*, n° 100: 9-30. En línea: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5520/001rizzo-beg-100.pdf. Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2014.

Sava, Alberto (2006) *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Verzero, Lorena (2012a) “Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia”, *ERAS (European Review of Artistic Studies)*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, vol. 3, nº 3, septiembre: 19-33. Versión digital disponible en: <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>. Fecha de consulta: 26 de octubre de 2012.

Verzero, Lorena (2012b) “La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura”, ponencia presentada en el *V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente*, Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 4-6 de octubre de 2012. En Actas: Centro Cultural de la memoria, Haroldo Conti, <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/areas/ep/seminarios.shtml#.UXG1KbWQVqW>. Fecha de consulta: 20 de abril de 2013.

Verzero, Lorena (2013a) “Prácticas resignificadas: Continuidades estéticas a través del último golpe de estado en Argentina”, *Apuntes de teatro*, nº 135, mayo, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile: 20-31.

Verzero, Lorena (2013b) *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.

Verzero, Lorena (2013c) “Activismo teatral durante la última dictadura en Argentina: Estrategias y modos de acción”, *IV Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Historia, Arte y Política*, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, UNICEN (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires), Tandil, 20 al 28 de septiembre de 2013, inédito.