

**REPRESIÓN Y DISENSO: LAS POLÍTICAS DE PROGRAMACIÓN DEL
TEATRO PAYRÓ DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR
ARGENTINA (1976-1983)**

**REPRESSION AND DISSENT: POLITICS AND PROGRAMMING
STRATEGIES OF THE *TEATRO PAYRÓ* DURING THE LAST ARGENTINEAN
MILITARY DICTATORSHIP (1976-1983)**

Eugenio Schcolnicov

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad de Buenos Aires (UBA)

eugeniobuzon@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2078-6114>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.172>

Fecha de recepción: 14.07.2023 | Fecha de aceptación: 16.08.2023

RESUMEN

El artículo se propone analizar algunos aspectos de la labor del director teatral argentino Jaime Kogan y el *Equipo Teatro Payró* durante los años de la última dictadura militar argentina (1976-1983). Gestado en 1967, el *Equipo Teatro Payró* fue uno de los exponentes más representativos de la actividad teatral independiente de Buenos Aires durante la década del setenta y del ochenta. En el contexto represivo, las dinámicas de producción desplegadas por la compañía expresaron diversos modos de intervención “micropolítica” y de supervivencia cultural. En una primera parte, describiré las características de los esquemas de programación en la primera edición del ciclo “Teatro al mediodía” (1977) y observaré cómo los sistemas de repertorio del teatro Payró fueron uno de los blancos predilectos de la censura. De forma complementaria, señalaré de qué manera los marcos de representación de los espectáculos estrenados ilustran la emergencia de diversas estrategias “contracensoriales” (Graham-Jones, 2017). Posteriormente, describiré los vínculos constituidos entre Kogan y algunas iniciativas culturales desarrolladas por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) a partir de la reconstrucción del evento “Encuentro de las Artes” (1981-1982).

PALABRAS CLAVE: Historia del teatro en Buenos Aires, Teatro Payró, Jaime Kogan, Dictadura militar, Teatro y Política.

ABSTRACT

This article analyse some aspects of the work of the Argentinean theatre director Jaime Kogan and the *Equipo Teatro Payró* during the years of the last Argentinean military dictatorship (1976-1983). Founded in 1967, *Equipo Teatro Payró* was one of the most representative exponents of independent theatre activity in Buenos Aires during the 1970s and 1980s. In the repressive context, the production dynamics of the company expressed diverse modes of “micro-political” intervention and cultural survival. In the first part, I will describe the characteristics of the programming schemes in the first edition of the cycle “Teatro al mediodía” (1977) and I will observe how the repertory systems of the Payró theatre were one of the favorite targets of censorship. In a complementary way, I will point out how the representational frameworks of the shows illustrate the emergence of various “counter-censorial” strategies (Graham-Jones, 2001). Subsequently, I will

describe the links between Kogan and some cultural initiatives by the Socialist Workers' Party (PST), based on the reconstruction of the event “Encuentro de las Artes” (1981-1982).

KEYWORDS: Theatre History in Buenos Aires, Payró Theatre, Jaime Kogan, Military dictatorship.

INTRODUCCIÓN

Las dinámicas de la vida cultural y política durante la última dictadura militar argentina pusieron de manifiesto el carácter singular que el período comprendido entre 1976 y 1983 adquirió frente a los procesos represivos anteriores. De acuerdo con las definiciones elaboradas por Hugo Quiroga (2004), es posible caracterizar al gobierno de las Juntas Militares como un tipo de “dictadura soberana”, es decir, aquella que asume una voluntad fundacional basada en “la producción de un nuevo orden, la transformación del Estado y la sociedad” (p. 46). La apelación a un “estado de necesidad”, evocación recurrente del discurso militar de la época, constituyó una forma de legitimación para el ejercicio del poder *de facto*, garantizando el apoyo de un amplio volumen de la sociedad civil en los primeros años del régimen. La violencia represiva —amparada en la “lucha contra la subversión” y el peligro de la presunta “infiltración marxista”— encontró en el ámbito cultural y educativo un terreno de disputa privilegiado. El impacto de esta violencia, ejecutada de forma ubicua e impredecible, condicionó de manera radical el desarrollo de las prácticas artísticas y simbólicas. De allí que los criterios desde los cuales el gobierno dictatorial organizó sus mecanismos de control cultural oficiaron como un sistema de acción complementario al ejercicio de la represión política y de la violencia estatal (Gociol & Invernizzi, 2010). En simultáneo, la arremetida del poder en estos ámbitos no se limitó únicamente a una posición “reactiva, represiva y policial” (Terán, 2007, p. 297); por el contrario, los estudios de Risler (2018), al igual que las recientes investigaciones compiladas por Schenquer (2022), expusieron la dimensión “productiva” de las políticas culturales y comunicacionales del régimen militar, orientado a la transformación de la subjetividad de la sociedad argentina en su conjunto.

A pesar del terror autoritario, el análisis pormenorizado de algunas experiencias culturales revela la emergencia de un conjunto de estrategias de oposición y resistencia al orden “macropolítico” imperante (Altamirano, 1996). Miradas en conjunto, es posible reconocer en ellas un sistema de saberes específicos que cifró nuevas alianzas para el

desarrollo intelectual y artístico. En paralelo, estas prácticas posibilitaron nuevos mecanismos para pensar la articulación entre la actividad cultural y la praxis política. En este contexto, los modos de producción y organización desplegados por el Teatro Independiente¹, al igual que gran parte de la producción escénica gestada en este ámbito, adquirieron un rol protagónico.

A continuación, analizaré algunos aspectos de la labor del director teatral argentino Jaime Kogan y del Equipo Teatro Payró (ETP) durante los años de la última dictadura militar argentina². Gestado en 1967 bajo la dirección del propio Kogan, el Equipo Teatro Payró constituye uno de los exponentes más representativos de la actividad teatral independiente de Buenos Aires durante la década de los años setenta y ochenta. Tal como desarrollaré en este estudio, las dinámicas de producción desplegadas por la compañía durante el gobierno de las Juntas Militares expresaron diversos modos de intervención micropolítica³ y de supervivencia cultural, desplegando un conjunto de estrategias que se enfrentaron al ejercicio sistemático de la violencia represiva. Mi análisis se focalizará en algunas propuestas de programación y en los sistemas de repertorio elaborados por la

¹ Dubatti (2008, 2012) define al Teatro Independiente como un fenómeno específico de la actividad escénica de Buenos Aires, caracterizado por “una dinámica sustentada en la asociación grupal, la horizontalidad, la militancia progresista, el rechazo del mercantilismo, la promoción del teatro-escuela [...], la accesibilidad de la gente al teatro (ya sea por las entradas económicas para el público, por la apertura del hacer teatro a todo el mundo), la búsqueda de conexión con las tendencias internacionales y el rescate de formas del pasado teatral nacional” (2008, p. 517). A su vez, Dubatti pone el acento en el aspecto diverso y heterogéneo que caracterizó a cada una de las agrupaciones del movimiento teatral independiente desde sus orígenes, aspecto investigado y desarrollado en profundidad por Fukelman (2017).

² Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio, orientado al estudio de las prácticas de dirección teatral en Buenos Aires durante el último régimen militar argentino a partir de los siguientes ejes de análisis: la observación de los cambios y las transformaciones que acontecieron en el desarrollo del teatro independiente y la relación que el oficio de la dirección entabló algunas de esas formaciones; la integración de un conjunto de directores y directoras en los modos de producción oficial y comercial; el estudio de las poéticas de un conjunto de directores representativos mediante un análisis de los sistemas de repertorio, los procedimientos de espacialización, las concepciones visuales y sonoras, etc.; por último, y en consonancia con el punto anterior, el estatuto político que un conjunto de prácticas de dirección afirmaron en el período.

³ Deleuze y Guattari (1987) utilizan el concepto de “micropolítica” para caracterizar un conjunto de actividades y conductas que poseen un efecto en la vida pública y colectiva, pero que no son tenidas en cuenta en los paradigmas habituales de la acción política. La distinción entre lo “macropolítico” y lo “micropolítico” parte de la presunción de que toda sociedad y todo individuo están atravesados por líneas de segmentación molares y moleculares. Mientras que lo molar define entidades “unificables, totalizables y organizables” (p. 39), lo molecular remite a multiplicidades “intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar las unas a las otras dentro de un umbral, o antes, o después” (p. 39). Tanto lo molar como lo molecular configuran diversas maneras de organizar y ocupar el espacio social. De allí que, para los autores, “la política es representada en conflictos entre entidades sociales molares, tales como clases sociales, sexos y naciones” (Patton, 2013, p. 70) pero también “a nivel molecular, en términos de afinidades sociales, orientaciones sexuales y variedades de pertenencia comunal” (p. 70). Según Bennett (2004), las acciones micropolíticas tienen como objetivo reformar, intensificar o disciplinar las emociones, los impulsos estéticos y morales, o los estados de ánimo que posibilitan la emergencia de programas políticos o compromisos ideológicos más amplios (p. 51).

agrupación liderada por Kogan entre 1977 y 1981, a partir de tres ejes específicos: en primer lugar, describiré algunas características de los esquemas de programación en la primera edición del ciclo “Teatro al mediodía” (1977). Por medio de la reconstrucción de este evento, observaré cómo los sistemas de repertorio del teatro Payró fueron uno de los blancos predilectos de la censura y, como respuesta, señalaré de qué manera los marcos de representación de los espectáculos estrenados en la sala ilustraron la emergencia de diversas estrategias “contracensuriales” (Graham-Jones, 2017). En segundo término, describiré los vínculos constituidos entre Kogan y algunas iniciativas culturales desarrolladas por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), a partir de la reconstrucción del evento “Encuentro de las Artes” (1981-1982).

Este estudio se integra a una serie de perspectivas que en los últimos años han intentado repensar las dinámicas de la producción artística y cultural durante el último régimen militar argentino. En principio, resulta necesario abandonar la caracterización de ese período como un tiempo de “apagón cultural” o de interrupción absoluta de las prácticas artísticas. Según Longoni (2013), en el contexto represivo:

[...] existió una variada, compleja y contradictoria trama de producciones culturales y artísticas que van desde las políticas oficiales (que no se restringieron a la censura y la persecución sistemática), sus vínculos con la industria cultural así como ciertas complicidades de parte del campo intelectual con el régimen, hasta aquellas diversas (y arriesgadas) estrategias de producción, circulación y asociación (pp. 4-5).

A continuación, Longoni define estas estrategias como:

[...] iniciativas colectivas alternativas que lograron sobrevivir a la cruenta represión y a la sistemática censura que impuso el terrorismo de Estado, e incluso nacieron en medio de esas adversas condiciones de manera precaria pero vital, y desplegaron diversas estrategias que encontraron para decir lo suyo en medio del (y a pesar del) terror (p. 5).

En la misma dirección se inscriben, entre otros, los trabajos de Margiolakis (2011) —en torno a las tramas culturales de las revistas subterráneas—, los análisis de Burkart (2017) sobre la sátira política en la revista *Humor Registrado*, y los estudios de Verzero (2013, 2014a, 2014b, 2016, 2017), La Rocca (2018a, 2018b, 2020), Manduca (2022a, 2022b), y Suárez y Manduca (2020), quienes analizaron diversos aspectos de las prácticas teatrales y de la política cultural en esos años.

La segunda perspectiva invita a considerar el desarrollo de las experiencias teatrales durante la última dictadura más allá del hito que marcó el ciclo “Teatro Abierto”⁴. Como advierte Graham-Jones (2017):

[...] por lo general, los críticos de teatro argentinos han preferido sintetizar todo el teatro producido bajo la dictadura militar en el fenómeno Teatro Abierto (1981-1985). Sin embargo [...] el teatro creado durante los primeros años del régimen mostraba una gran vitalidad y diversidad, mucho antes de Teatro Abierto (p. 33).

La observación pormenorizada de un conjunto de acontecimientos teatrales gestados antes de 1981 y su continuidad hasta 1983 permite corroborar esta hipótesis, no solo por la fuerte productividad que se observa en el período, sino también a partir de las connotaciones políticas que se advierten en muchas de las producciones estudiadas. Según Jorge Dubatti (2012), el desarrollo del Teatro Independiente durante los años de la última dictadura militar argentina revela la profundización de dos tendencias ya consolidadas desde los primeros años de la década del setenta. Por un lado, las trayectorias de un amplio número de teatristas independientes asumieron un proceso de profesionalización, al entrar en contacto con el Teatro Profesional de Arte y con el ámbito teatral oficial. Por otro lado, en un sentido opuesto, se puso de manifiesto:

[...] la radicalización del devenir micropolítico y el rechazo de la profesionalización y del teatro oficial, especialmente en algunos teatristas vinculados a la militancia (reformulado por la represión del teatro militante), como expresión del insilio, de la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos, suerte de dispositivos de ‘respiración artificial’ (retomando la metáfora que Ricardo Piglia despliega con su novela homónima en 1980), resistencia y sobrevivencia (p. 173).

Por su parte, Pellettieri (1995) considera que el sistema teatral respondió a las dinámicas de la violencia autoritaria a partir de un cuestionamiento “oblicuo” al régimen militar, por medio de un intercambio procedimental entre realistas y vanguardistas. Estas expresiones teatrales formularon una crítica progresiva al contexto social, basada en la “complicidad semántica entre creadores y público” (p. 17).

Tal como desarrollaré a continuación, las formas de producción inscriptas en la labor directorial de Jaime Kogan y el Equipo Teatro Payró dan cuenta de las tendencias enumeradas por Dubatti (2012), y exponen algunos modos específicos desde los cuales el cuestionamiento “oblicuo” identificado por Pellettieri se materializó en la escena.

⁴ Para un análisis pormenorizado del fenómeno “Teatro Abierto” en sus diversas ediciones, remitimos a los siguientes estudios: Giella (1991), Trastoy (2001), Villagra (2013), Manduca (2018) y Saura Clares (2018).

“TEATRO AL MEDIODÍA”: AUTORES NACIONALES FRENTE A LA CENSURA, LA CONTRA-CENSURA Y EL DISENSO

Desde sus orígenes, la labor de Jaime Kogan dentro del Equipo Teatro Payró articuló una doble función: Kogan ofició, de manera simultánea, como director artístico y administrativo de la compañía y como director de diversas puestas en escena. Este aspecto marca una clara continuidad con los roles y las tareas asignadas en el período anterior al director teatral dentro del circuito independiente, y permiten reconocer en su labor convergencia del *metteur en escéne* (director escénico) y el *intendant* (director artístico y administrativo)⁵.

En lo que refiere a los criterios de programación, en un artículo anterior (Schcolnicov, 2023) señalé que los sistemas de repertorio diseñados por Kogan y su equipo de trabajo le brindaron un lugar privilegiado a la representación de poéticas dramáticas argentinas y contemporáneas. Dentro de los ciclos “Encuentros 1977” y “Estrenos de autor nacional” (1978) se presentaron espectáculos de autores como Jorge Goldemberg, Roma Mahieu, Eugenio Griffero, Martha Gavensky o Eduardo Rovner. A la par, algunos dramaturgos noveles, como Máximo Salas o Susana Torres Molina, estrenaron sus primeros textos dramáticos dentro de la sala. En el mismo artículo, analicé de qué manera la visibilización de la producción nacional fue una de las marcas distintivas del teatro Payró desde los orígenes de la agrupación, y destacué que, durante los años del último régimen militar, esta política de programación adquirió un nuevo fundamento de valor, al oficiarse como una respuesta a la omisión de la producción dramaturgica nacional y contemporánea en los sistemas de repertorio del teatro oficial⁶.

En sintonía con estas iniciativas, una de las propuestas más novedosas desarrolladas por Kogan y el ETP en los primeros años de la última dictadura fue la organización del ciclo “Teatro al mediodía”, durante las temporadas de 1977 y 1978. El evento consistía

⁵ En la introducción al volumen *Contemporary European Theatre Directors* (2010), Rebellato y Delgado afirman que, durante el período de posguerra, la integración institucional de diversos directores teatrales europeos ha determinado que la figura del *metteur en escéne* se fusione en algunos casos con la del *directeur* o el *intendant*, en tanto agente ejecutivo y emprendedor cultural. De esta manera, la labor de la dirección teatral se vincula de forma estrecha a las instituciones culturales que conducen y administran. En lo que refiere a las dinámicas del teatro independiente en Buenos Aires, la integración de ambas figuras se puso de manifiesto, por lo menos, desde la década del 30.

⁶ En el mismo período, otras compañías teatrales independientes también llevaron adelante una política de programación orientada a la visibilización de la producción dramática nacional: a partir de 1976, el teatro Lasalle, gestionado por la cooperativa “Grupo de Trabajo” (conformada por Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Hipólito Ragucci, Hèctor Aure y Hèctor Gómez) configuró un sistema de repertorio dedicado de forma integral a la representación de autores nacionales.

en la presentación de un conjunto de obras dos días a la semana, en el horario de las 13 h. Según declaraciones de Carlos Ianni —integrante del equipo de gestión de la sala—, la iniciativa para la realización del ciclo nació de una encuesta realizada en 1976, y pretendía formular un acercamiento a estudiantes secundarios y universitarios (en *La Nación*, 1977, p. 2). En un apartado ubicado en el reverso del programa de mano de *Telarañas*, obra que participó de la primera edición de “Teatro al mediodía”, el Equipo Teatro Payró presentó las premisas que guiaron el ciclo:

La Dirección del Teatro Payró, al promover esta nueva modalidad de horarios, ha tenido fundamentalmente en cuenta la posibilidad de generar un “espacio” más para el trabajo teatral en nuestro medio. Actores, autores, directores, podrán así contar con una nueva posibilidad para ejercer propuestas de creación, experimentación y búsqueda. Siempre sumando esfuerzo y creatividad, dirigidos a aportar, más y mejor, si fuera posible, en un proceso de teatro argentino. Proceso al que el público podrá también adherir, agregando ahora un nuevo horario a sus posibilidades de asistir a los espectáculos teatrales. La experiencia concreta permitirá medir la eficacia de esta propuesta y sus resultados. Tal es la intención del Equipo Teatro Payró (Programa de mano de la obra *Telarañas*, s/p).

En el mes de noviembre, el diario *La Opinión* publicó una nota promocionando el evento. Algunos de los testimonios relevados en el artículo, pertenecientes a diversos miembros del ETP, amplificaban las motivaciones y los objetivos de la propuesta:

[...] ‘nuestro espacio de trabajo nos quedaba chico’ dicen en la sala, por lo que hicimos una encuesta entre los espectadores preguntando, entre otras cosas, a qué hora les gustaría ver obras. Un 30 por ciento respondió que a mediodía, y como sabemos que en Europa la idea ha funcionado, aunque con características algo distintas (allí se come mientras se desarrolla la representación, aquí no), decidimos consultar a varios grupos y hallamos una respuesta favorable (citado en Potenze, 1977, p. 37).

La primera edición de “Teatro al mediodía”⁷ tuvo como marca distintiva la presencia de autores y textualidades nacionales. A partir del 14 de noviembre, se presentaron las obras *La isla desierta* (de Roberto Arlt, Dir.: Juan Cosín), *Una foto...* (de Eduardo Rovner, Dir.: Mirta Santos), *Cada cual a su juego* (de Américo Almiron, Dir.: Héctor Kohan) y *Telarañas* (de Eduardo Pavlvosky, Dir.: Alberto Ure). Durante el desarrollo de este evento se produjeron los primeros intentos de censura en la programación del teatro Payró, que tuvieron como blanco predilecto la producción de autores nacionales. El primer espectáculo prohibido fue *Telarañas*⁸. Estrenada el 16 de

⁷ En una segunda edición, realizada en el mes de abril de 1978, “Teatro al mediodía” presentó “Por Strindberg” —programa integrado por *La más fuerte* y *El paria*— dos obras “de cámara” del dramaturgo danés, bajo la dirección de Juan Cosín.

⁸ El elenco de *Telarañas* estuvo conformado por Eduardo Pavlvosky, Tina Serrano, Juan Naso, Arturo Maly y Héctor Calori. La escenografía fue realizada por Horacio Ramos.

noviembre, la obra no escondía su voluntad contestataria. En el prólogo del texto dramático⁹, su autor señalaba: “‘Telarañas’ es una obra que propone explorar dramáticamente la violencia en las relaciones familiares. Su objetivo apunta a hacer visible la estructura ideológica invisible que subyace en toda relación familiar” (Pavlovsky, 1976, p. 9). *Telarañas* tenía un interlocutor privilegiado: en esos años, las alegorías en torno a la Argentina como una “gran familia”, junto a la comprensión del gobierno como un “padre” que “ordena” y “toma las decisiones”, fueron algunas de las estrategias retóricas más comunes de la discursividad militar (Favoreto, 2009, pp. 41-42). En la puesta elaborada por Ure, la tortura como una práctica corriente y naturalizada aparecía en escena sin eufemismos: al promediar la obra, una pareja de “gasistas” irrumpía en la casa familiar y sometía al personaje de “El pibe” a un violento interrogatorio. En vez de salir en su defensa, el personaje de “El padre” —interpretado por el propio Pavlovsky— se plegaba al accionar de los “gasistas”, golpeando brutalmente a su hijo y cortándole el rostro con una “sevillana”. Durante el proceso de ensayos, el texto dramático de la obra tuvo una serie de modificaciones que se materializaron en su versión escénica. La más significativa es la que refiere al oficio y la identidad de “los gasistas”, Beto y Pepe. La versión del texto dramático pre-escénico los presentaba explícitamente como una pareja de torturadores que ingresaban a la casa familiar donde se desarrollaba la acción. Según Pavlovsky (2001):

[...] decidimos que los interrogadores no fueran dos torturadores perversos, dos villanos execrables, y como la obra iba a tener para la gente un carácter explosivo (esto lo sabíamos porque para nosotros también lo tenía, no éramos ingenuos), cambiamos el oficio de los torturadores y los convertimos en dos “gasistas” que vienen a preguntar por el suministro y le piden datos al Pibe sobre el medidor de gas. Era más ambiguo, para poder realizar desde allí el interrogatorio torturante al que se pliega el Padre (p. 80).

Las modificaciones señaladas en el texto dramático, al igual que el contexto atípico configurado para la representación del espectáculo, pueden ser considerados como dos ejemplos de lo que la investigadora Graham-Jones (2017) denomina como “estrategias contracensurales”. A partir de los estudios desarrollados por Hozven (1982) y Cánovas

⁹ El texto dramático de *Telarañas*, de carácter pre-escénico, fue publicado por ediciones Búsqueda en 1976. Según Dubatti (2004), junto a *La mueca* (1970) y *El señor Galíndez* (1974), *Telarañas* inaugura una nueva etapa en la producción de Pavlovsky, al hallar en las premisas ideológicas del trotskismo un nuevo fundamento de valor para su teatro. Bajo esta nueva concepción, el teatro de Pavlovsky se transforma “en una herramienta macropolítica de choque contra otros discursos macropolíticos, especialmente los que provienen en la Argentina del autoritarismo/totalitarismo dictatorial: el fascismo, el nacionalismo católico, las estructuras del capitalismo y el “colonialismo”, el liberalismo de derecha, y en particular los dictadores militares, gobernantes e instituciones oficiales de la convulsionada Argentina entre 1969 y 1977” (p. 184).

(1980), este concepto caracteriza diversas tácticas que los creadores teatrales utilizaron para burlar y desarticular el sistema discursivo represor y su incidencia en el ámbito cultural. Graham-Jones (2017) menciona como ejemplos de estas estrategias a la parodia, la cita con efecto de orfandad, el doble sentido y la transferencia, junto a las diversas operaciones enunciativas que se apoyan en la ironía, la alusión y la presuposición de que el texto y el espectador manejan un lenguaje en común (p. 27). En la misma dirección, la autora comparte la perspectiva elaborada por Taylor (1997), quien considera que los públicos argentinos en dictadura cultivaron una “espectación contracensural” (p. 237). En su estudio de las prácticas escénicas desarrolladas por la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC), el Teatro Participativo, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) y la Compañía Argentina de Mimo entre 1976 y 1983, Lorena Verzero (2016) aporta nuevas categorías para pensar estas estrategias: según la autora, junto a la metaforización y la abolición de la representación, las prácticas escénicas en espacios privados, el ocultamiento en espacios públicos y el mostrarse como una forma de invisibilización configuraron un sistema de tácticas específicas que apelaron a burlar la persecución. Las modificaciones definidas para la versión escénica de *Telarañas* y su integración dentro del ciclo “Teatro al mediodía” ilustran de qué manera las modalidades de producción del teatro Payró abordaron estas estrategias. Sin embargo, no fueron suficientes: en noviembre de 1977, el decreto 5695 de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires prohibió la representación de la obra, al considerar que el espectáculo formulaba “una línea de pensamiento directamente encaminada a conmover los fundamentos de la institución familiar” (citado en Avellaneda, 1986, p. 161). Algunos acontecimientos que se sucedieron luego de su estreno, el 16 de noviembre de 1977, ya anticipaban este desenlace: una semana después de la primera función, desde las páginas del diario *La Prensa*, el crítico teatral Erwin Félix Rubens publicó una crítica lapidaria sobre el espectáculo. Con el título “Pieza objetable en el teatro Payró”, el crítico describía la obra de Pavlovsky como:

[...] una serie de escenas sin mayor ilación, en que aparecen, en sus aspectos más desfavorables y desagradables, distintos momentos de la vida de familia, desde la alimentación del hijo hasta la fiesta de cumpleaños, sin omitir las funciones fisiológicas ni las situaciones conflictuales entre marido y mujer (p. 15).

Rubens objetaba la puesta en escena de una “violencia al natural, no elaborada, evidentemente intencionada, pero desmesurada y grosera...” (p. 15), al igual que cuestionaba el uso permanente de “palabras soeces”, los actos fisiológicos a telón abierto,

los ademanes y el desnudo masculino (p.15). Por último, el crítico esgrimía de forma directa una reprobación moral sobre el espectáculo:

La factura dramática de ‘Telarañas’, deliberadamente no artística, está, por supuesto, subordinada totalmente al propósito previo de enjuiciamiento y ulterior destrucción de la familia tradicional, al rechazo de los considerados tabúes de la vida familiar; y revela una mezcla heterogénea de elementos de los más diferentes y antagónicos sistemas dramáticos [...]. El mundo que el autor intenta dramatizar no está elaborado ni controlado críticamente, y la obra aparece, más bien, como una descarga autodestructiva y masoquista (p. 15).

Los elementos enumerados por Rubens para formular una crítica adversa sobre el espectáculo se basaron en muchos de los principios que motivaron los criterios de censura de las producciones artísticas y culturales por parte del dispositivo censorio. Según Avellaneda (1986), la configuración del discurso de la censura cultural articuló dos grandes unidades de significado: por un lado, se asumió la subordinación del sistema cultural a un orden moral; de forma complementaria, el dispositivo de censura implementado por la dictadura militar concibió la encarnación del sistema cultural en un territorio de pertenencia definido (lo católico/cristiano), en abierta oposición a expresiones de corte “marxista/comunista”. Dentro de la primera unidad de significado, los usos considerados como inmorales señalaban aquellas representaciones de la sexualidad y la familia ajenas al espíritu de lo nacional (el desamor filial, el aborto, el adulterio o aquellas expresiones que atentaran contra la institución matrimonial) junto con las manifestaciones que, de manera más o menos explícita, denigraran la religión, la moral cristiana o el mantenimiento del orden y la soberanía nacional. Da la impresión que las objeciones desplegadas por Rubens se hallan en plena sintonía con las unidades de significado características del discurso censorio. A la vez, Avellaneda destaca un aspecto central de las dinámicas organizativas de la censura, que permiten pensar cómo la crítica de Rubens se inscribía en un conjunto de prácticas más amplias. Según el investigador, junto al discurso oficial de la censura existía otro, proveniente de fuerzas y conjuntos diversos de la sociedad: desde dirigentes políticos y oficiales retirados hasta solicitadas asociaciones civiles (vinculadas en la mayoría de los casos al catolicismo), o bien de referentes periodísticos, culturales y mediáticos. Avellaneda llama la atención sobre la incidencia que el denominado “discurso de apoyo” tenía sobre el ejercicio de la censura; así, su impacto “se evalúa en toda su magnitud cuando se advierte la conexión que tiene con las medidas concretas tomadas por las autoridades o con los acontecimientos que van preparando y anunciando los hechos de las autoridades futuras” (p. 33).

Luego de la publicación de la crítica, Ricardo Freixá —secretario de cultura de la Municipalidad de Buenos Aires— convocó a Eduardo Pavlovsky y a Alberto Ure para tener una reunión en su oficina. Según Pavlovsky (2001), Freixá era “un típico funcionario del Proceso [...] de esos personajes contradictorios, que se muestran siempre como muy buena gente” (p. 52). Haciendo gala de su presunta amabilidad, el funcionario inició el encuentro felicitando a los artistas y subrayó que obra le parecía “extraordinaria”. Había quedado tan impresionado que “llamó a un amigo suyo para decirle que en Nueva York, en París y en Tokio no había un espectáculo de este nivel” (p. 52). Sin embargo, la exigencia de prohibición no se hizo esperar: “La obra me sorprendió, estuve una hora y cuarto impresionado. Pero mañana la sacan” (p. 52). Ante el pedido de Freixá, Pavlovsky respondió: “No, no la puedo levantar porque tengo hijos, y tengo vergüenza de que un hijo mío se entere de que retiré una obra mía porque alguien me dijo que había que sacarla” (citado en Dubatti, 2006, p. 31). Sin perder elegancia, la amabilidad inicial del secretario de Cultura comenzó entonces a resquebrajarse: “Si no la saca usted, me obliga a sacarla a mí. Bueno, haga la función de mañana pero yo la saco por decreto” (citado en Pavlovsky, 2001, p. 82). Al día siguiente, Pavlovsky y Ure llegaron al teatro Payró para realizar la tercera función del espectáculo, pero no pudieron ingresar. En la entrada de la sala los esperaba Jaime Kogan. Al tanto de lo sucedido en la reunión con Freixá, el director del ETP había clausurado la puerta con cadenas, y Pavlovsky recuerda lo siguiente: “No íbamos a entrar ni por putas. Entendí por qué cerraba el teatro. Yo complicaba al teatro si hacía la obra” (citado en Dubatti, 2006, p. 32).

La prohibición de *Telarañas* inauguró una seguidilla de censuras sobre diversos espectáculos estrenados en el teatro Payró a partir de 1977, todos ellos pertenecientes a autores argentinos. El 15 de enero de 1978, por ejemplo, el decreto 15 del Poder Ejecutivo de la Nación inhabilitó la representación de *Juegos a la hora de la siesta*, alegando que la obra escrita por Roma Mahieu y dirigida por Julio Ordano “demuestra su clara intención disociadora toda vez que tiende a destruir y menoscabar valores fundamentales que hacen a la esencia del ser nacional” (citado en Avellaneda, 1986, p. 164). Durante el mismo mes, un nuevo decreto emitido por el Poder Ejecutivo Nacional impidió las representaciones de *María Lamuerte*, segundo espectáculo escrito por Mahieu y dirigido por Luis Cordara. Esta vez, el decreto señalaba que la pieza “agravia a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que este compone” (citado en Avellaneda, 1986, p. 164).

La censura sobre algunos espectáculos estrenados en el teatro Payró continuó en 1980 con la *La sartén por el mango* (de Javier Portales, dir: Ángel Falduti). En el diario *Convicción*, el periodista Ernesto Schoó recordó que la pieza escrita por Portales ya había sido representada en el año 1972, durante otro régimen militar. En aquel momento, sin embargo, el espectáculo no había sido objetado, e inclusive obtuvo críticas favorables en *Equiú* y *Criterio*, dos publicaciones vinculadas al catolicismo. En la misma nota, Schoó reprodujo los considerandos que fundamentaban la prohibición. El decreto afirmaba que la obra renegaba de todos los valores, para luego objetar la “profusa sucesión de expresiones, gestos y actitudes de inclasificable grosería”, destacando la presencia de “una grotesca e irrespetuosa interpretación de una canción patria” (citado en Schoó, 1980, p. 35). En sus apreciaciones finales, el documento consideraba que la obra pretendía “subalternizar los valores esenciales en los que se basa nuestra sociedad mediante procedimientos burdos y groseros, incompatibles con la norma del respeto más elemental que se merece el público” (citado en Avellaneda, 1986, p. 193).

Al observar los criterios esgrimidos en los sucesivos decretos de censura, se pone en evidencia de qué manera muchas de las obras representadas en el teatro Payró apelaron a formular una mirada crítica sobre los valores, los sentidos y las representaciones consideradas legítimas desde los paradigmas ideológicos del régimen militar. En esa dirección, los esquemas de programación de la sala gestionada por Kogan asumieron una dimensión “micropolítica”, basada en la producción de disenso en el plano de las disputas simbólicas desplegadas por el accionar represivo.

De tal modo, la ola de censuras de los espectáculos estrenados por el Payró fue tan solo una de las formas de persecución padecidas por Kogan y otros miembros del ETP. De acuerdo con la información publicada por el Ministerio de Defensa de la Nación (2014), tanto Kogan como el dramaturgo Ricardo Monti figuraban en las listas negras elaboradas por las Juntas Militares con la “Fórmula 4”, es decir, aquellos artistas que registraban antecedentes ideológicos marxistas. Por lo tanto, no podían desempeñar cargos en la administración pública ni recibir la colaboración o el auspicio de agentes estatales. Los nombres de Kogan y Monti también aparecen en diversos informes de

acción psico-social elaborados por algunos organismos del Ministerio del Interior, alojados actualmente en el “Archivo BANADE”¹⁰.

EL TEATRO PAYRÓ EN EL “ENCUENTRO DE LAS ARTES” (1980-1981): ARTICULACIONES ENTRE EL CAMPO TEATRAL Y LA PRAXIS POLÍTICA

Los primeros años de la década del ochenta inauguraron una nueva etapa del régimen militar, signada por un claro debilitamiento del consenso social, la progresiva expansión de las libertades civiles y por un resurgimiento de las expresiones culturales que afirmaron, en muchos casos, una impronta explícitamente contestataria. Bajo este nuevo contexto, la programación del teatro Payró formó parte de una iniciativa que puso en diálogo al campo teatral con la práctica política. Se trató del “Encuentro de las artes” (EdA), una propuesta interdisciplinaria desarrollada por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST). En su estudio sobre las actividades culturales motorizadas por este partido, Ramiro Manduca (2022) caracteriza al encuentro como “un festival que buscó ser el embrión de un espacio frentista interdisciplinario entre 1980 y 1981” (p. 8)¹¹. A la vez, el historiador destaca la enorme relevancia del evento, en tanto “ha quedado invisibilizado como acontecimiento de resistencia cultural a la dictadura” (pp. 163-164).

Algunas iniciativas culturales del PST en los años anteriores a la realización del EdA revelan un vínculo estrecho entre esta agrupación y el Equipo Teatro Payró: el número 1 de la revista *Textual* le dedicó una entrevista a Jaime Kogan por el estreno de *Visita*, en la cual el director describió algunos aspectos del proceso de gestación de la obra. Posteriormente, en diciembre de 1979, la revista *Cuadernos del Camino* (segunda publicación cultural gestionada por el grupo de intelectuales del PST)¹² organizó una

¹⁰ Encontrado en el mes de marzo del año 2000 en una bóveda del ex Banco Nacional de Desarrollo (BANADE), el “Archivo BANADE” está constituido por documentos que formaron parte del Ministerio del Interior durante la última dictadura militar, emitidos por diversas instituciones gubernamentales y militares. En la actualidad, se encuentra disponible para su consulta en el Archivo Nacional de la Memoria.

¹¹ Junto al “Encuentro de las Artes”, la investigación de Manduca estudia otras iniciativas culturales desarrolladas por el partido en esos años: el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) (1977-1982), el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TiC) (1980-1982), el Taller de Investigaciones Musicales (TiM) (1978-1982), el Grupo de la Mujer, las revistas culturales *Propuesta para la Juventud (Propuesta)* (1977-1981), *Textual* (1977), *Cuadernos del Camino (CdC)* (1978-1980), *Todas* (1979-1980) y el festival “Alterarte I”, impulsado por algunos militantes jóvenes de la agrupación en 1979.

¹² *Cuadernos del Camino* se editó entre octubre de 1978 y agosto de 1980. Sus directoras fueron Mónica Giustina y, a partir de septiembre de 1979, Alicia Padula. Según Manduca (2022), la nota editorial del primer número “no dudaba en definir al estado del campo cultural como un espacio fragmentado (tal como años después lo categorizaría Sarlo) y asumía como tarea principal quebrar la dispersión y el aislamiento en las ciencias y las artes, así como también abonar al acercamiento del público a estas últimas. Inmediatamente postulaba libertad total en la creación y por lo tanto se definía como una revista que no se embanderaba en ninguna corriente estética” (p. 151).

mesa redonda en la que diversos referentes brindaron su opinión sobre algunos problemas por los que atravesaba la vida artística y cultural. Junto a Liliana Heker (escritora y coordinadora por esos años de la revista literaria *Ornitorrinco*), Arturo Álvarez Lomba (presidente de la Asociación de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes) y el psicoanalista Carlos Villamor, Jaime Kogan fue uno de los invitados. Algunos fragmentos de la charla se publicaron en el número 4 de la revista, en una nota editorial firmada por Alicia Padula. En el artículo, la periodista denunciaba el desmantelamiento de la cultura, producto de dos factores decisivos: la precaria situación económica por la que atravesaba el país y el asedio de la censura. El testimonio de Kogan reproducido en la nota destacaba un tercer aspecto:

Mi sensación es que se está atravesando un apagón cultural y personalmente yo rehuyo dos elementos: uno es cierta explicación mecanicista del fenómeno, y lo otro es cierto optimismo, también mecanicista, de que las cosas van a cambiar. A pesar de eso, no ignoro que los factores económicos como importantes, y también soy consciente de que ya vendrán los que barrerán con todo esto y nuevamente habrá luz y vitalidad. (...) No creo que el proceso esté ligado solamente al problema económico o al problema de la censura, sino que hay un fenómeno más general de desapetencia, al que le tenemos que encontrar una explicación. No sé si las encontraremos en estas charlas, pero es alentador el solo hecho de poder hacerlas (citado en Padula, 1979, p. 1).

Anteriormente, en el segundo número de *Cuadernos del Camino*, la obra *Telarañas* fue mencionada en una serie de notas que denunciaban el accionar de la censura, aspecto que constituyó uno de los ejes temáticos de la publicación ya desde su primer número (Manduca, 2022). El editorial que introducía el número, sin firma, incluía la pieza de Pavlovsky junto a otras expresiones artísticas censuradas:

Nos duele e indigna que los lectores argentinos no tengamos ‘derecho’ de leer a un autor de la talla de Vargas Llosa; ni a Álvaro Yunque, uno de los iniciadores de la literatura infantil en nuestro medio; ni a Cooper, creador junto con Line de una importante corriente psiquiátrica. Nos duele y nos indigna que no podamos ver “La leyenda de Ka-Kuy” o “Telarañas” [...]. Nos duele e indigna todo lo que se pierde de pensar y de crear por la cruel consecuencia de esta situación: la autocensura. Resumiendo, lo que nos parece intolerable es que, a esta altura del siglo, todavía exista seres mesiánicos que se arroguen el derecho de determinar qué es lo que el público puede consumir y lo que el artista o el científico debe crear (citado en Padula, 1979, p. 1).

Por último, en agosto de 1980, la misma publicación le realizó una nueva entrevista a Kogan con motivo de la gestión de la programación de los Teatros de San Telmo, que a partir de ese año comenzó a estar en manos del Payró¹³. Kogan también eligió este

¹³ Entre 1978 y 1980 el teatro Payró padeció diversos intentos de desalojo. El predio que ocupaba la sala, emplazado dentro de las Galerías Pacífico, era propiedad de Ferrocarriles Argentinos, sociedad estatal

espacio para realizar allí su nueva producción, *Marathon*, texto teatral escrito por Ricardo Monti. En la entrevista, Kogan afirmó que la decisión de estrenar este espectáculo en Los teatros de San Telmo estaba vinculada a la necesidad de hallar una sala que le permitiera desarrollar una estrategia espacial no convencional, con el fin de explorar diversas modalidades de relación entre la escena y los espectadores.

La mesa redonda en la que participó Kogan inauguró a una serie de iniciativas desarrolladas por el PST que buscaron organizar un frente artístico y cultural dispuesto a enfrentarse a la censura. En 1980, un grupo de intelectuales pertenecientes a la agrupación, junto a diversos referentes del campo teatral, comenzaron a darle forma al “Encuentro de las Artes”. La primera edición del encuentro se realizó en el mes de noviembre de 1980 y tuvo como sede principal al Teatro Picadero. Junto a esta sala, el EdA llevó adelante una serie de actividades en otros espacios teatrales¹⁴, entre los que se encontraba el teatro Payró. El 11 de noviembre, en la sala gestionada por Kogan y su equipo, se presentó una mesa de diálogo con la escritora Martha Lynch, cuya presencia en el encuentro resulta significativa: en los primeros años del gobierno dictatorial, la escritora formó parte de una serie de campañas mediáticas desarrolladas por el régimen autoritario para legitimar su proyecto político. El pronunciamiento público de algunas figuras de la cultura o del espectáculo que se mostraban “arrepentidas” o “equivocadas” respecto de sus apreciaciones acerca del gobierno fue una de las modalidades que asumió esta campaña (Risler, 2018). En esa dirección, el 23 de marzo de 1978, la revista *Gente* publicó una entrevista a la escritora con el título “Martha Lynch: reflexiones de una mujer que estuvo confundida” (ver Risler, 2018). Sin embargo, un año después, desde las páginas del diario *Clarín*, la autora expresó un duro cuestionamiento de los mecanismos de la censura cultural, en el cual reclamaba lo siguiente: “No sigamos con esa loca inmolación en la que los diferendos de fuerza signifiquen patriotismo y la actividad intelectual signifique forzosamente ‘subversión’” (citado en Manduca, 2022b, p. 158). Es posible inferir que la presencia de Lynch dentro de la primera edición del EdA apelaba a

fundada en marzo de 1948. En dos ocasiones, producto del déficit económico por el que transitaba la empresa, se intentaron llevar adelante algunos proyectos de remodelación que implicaban la venta de la sala gestionada por el ETP. Frente a la posibilidad de tener que abandonar su lugar de trabajo, la compañía llevó adelante una serie de convenios con otros espacios teatrales: por ejemplo, en 1978 realizaron un acuerdo con el Teatro Planeta (ubicado en Suipacha 927) y se inauguró allí una segunda sala. El otro convenio se gestó en 1980 con *Los Teatros de San Telmo* (Cochabamba 360), espacio administrado por el arquitecto Osvaldo Giesso y por la empresaria teatral Julieta Ballvé.

¹⁴ La sala *Planeta*, el *Teatro Molière* y los *Teatros de San Telmo* fueron otros espacios escénicos que participaron del evento.

amplificar estas opiniones y a fortalecer el repudio sobre el control cultural ejercido por el gobierno militar.

En la misma jornada, también dentro del Payró, se presentó la obra *El viejo Criado*, texto escrito y dirigido por Roberto Cossa¹⁵. Por su parte, Kogan y el ETP realizaron para el ciclo una función especial de su obra *Marathon*. Luego de la representación, el propio Kogan junto a Ricardo Monti participaron de una charla con los espectadores.

En 1981, un año después de la realización del EdA, el régimen militar inauguró un nuevo ciclo político. En el mes de marzo, el general Roberto Viola fue designado por las Juntas Militares como el nuevo presidente de la Argentina. Las primeras propuestas de su programa de gobierno implicaron un intento de apertura y de diálogo con la sociedad civil. Según Franco (2018):

[...] 1981 se recuerda como el momento del ‘renacer’ cultural y político, posibilitando la ampliación de libertades y la relajación de la censura. La reactivación política estuvo ligada a la formación de la Multipartidaria y de una creciente movilización sindical opositora, pero también al surgimiento de iniciativas, actividades y formas de encuentro social y cultural de ánimo desafiante, cuando no claramente antidictatoriales. Por eso, en el marco del proceso de deslegitimación más amplio, 1981 es el inicio del giro opositor (p. 90).

Hacia fines de ese año tuvo lugar la segunda edición del EdA, realizada entre el 9 y el 19 de noviembre. El teatro Payró volvió a ser una de las sedes del evento, junto al Teatro Margarita Xirgu, el Auditorio UB, la Casa Castagnino y Los Teatros de San Telmo. Durante este segundo encuentro, el 14 de noviembre se presentaron en la sala gestionada por Kogan diversos espectáculos de mimo, el primero de ellos a cargo de la Escuela de Mimo Contemporáneo (dirigida por Alberto Sava); también participaron del evento Alberto Ivern, Edgardo Mazzino y Daniel Suan, artistas representativos en la misma disciplina. El encuentro contó con la presencia del grupo musical Alacanto y concluyó con una mesa de reflexión dedicada al mimo, la danza y la expresión corporal¹⁶. Dos días después, el lunes 16 de noviembre, Kogan formó parte de un segundo panel

¹⁵ En un análisis de la pieza, Graham-Jones (2017) afirma que la obra de Cossa evocaba diversos arquetipos nacionales “con el propósito de dismantelarlos” (p. 90). Las referencias históricas representadas en la escena (vinculadas al peronismo y al campeonato de fútbol de 1978) expresaban un sentimiento marcadamente nacionalista para revelar su manipulación “por parte de unos pocos titiriteros, por lo general militares, con el resultado de varias muertes sin sentido en la mayoría de los casos” (p. 97).

¹⁶ Angel Elizondo, Alberto Sava, Susana Zimmerman, Beatriz Amabile y Silvia Vladimivsky, entre otros, fueron los artistas que participaron del panel.

dedicado al teatro, junto a Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Francisco Javier, Alfredo Zemma, Antonio Mónaco y María Visconti.

La participación del Payró en las dos ediciones del EdA da cuenta del rol que la sala gestionada por Kogan y su equipo asumió en un amplio entramado de propuestas político-culturales que, a partir de la década del ochenta, comenzaron a organizar un frente de resistencia ante dispositivo represivo de las Juntas Militares. El ciclo Teatro Abierto, por ejemplo, inaugurado en julio de 1981, fue una de sus expresiones más significativas, pero, como se desprende del análisis realizado hasta aquí, no fue la única. En esta dirección, en 1984, durante la nueva etapa democrática, Kogan señalaba que:

Teatro Abierto es un fenómeno muy importante de aglutinamiento, de camaradería. Pero me preocupa la mistificación [...] el ciclo recogió lo que se fue sembrando en un verdadero frente de resistencia de la dictadura. No nos olvidemos de los famosos encuentros de las artes, que eran semiclandestinos y de los que participaban pintores, cineastas, plásticos, escritores y gente de teatro. O los estrenos de Juegos a la hora de la siesta, Escarabajos, El viejo criado o Marathon. Teatro Abierto fue la consecuencia de todo este fenómeno de resistencia (citado en Quirós, 1984, p. 36).

Aún de manera dispersa y atomizada, estas acciones, junto a la amplia movilización de diversos agentes sociales que durante el mismo período empezaron a alzar su voz y a recuperar la ocupación del espacio público, perfilaron una avanzada cada vez más contundente sobre el régimen militar. A partir de ese momento, el proyecto autoritario ingresará, de forma progresiva, en su fase de descomposición.

CONCLUSIONES

Las experiencias totalitarias, como la que aconteció en la Argentina en el período estudiado, implican siempre un desafío para el desarrollo de la producción intelectual. La última dictadura militar ejecutó un asedio constante sobre el desarrollo artístico, comunicacional y educativo por medio de un amplio dispositivo que, en muchos aspectos, se manifestó como un poder omnímodo e inquebrantable. Sus aristas más siniestras se expresaron en la desaparición, la elaboración de listas negras, la segregación laboral y el exilio. Por su parte, las prácticas de censura sobre diversos objetos culturales formularon un modo específico de represión política, que produjo “un daño colectivo y un daño en la subjetividad de cada individuo, privándolo del acceso a los bienes a los que tiene un derecho inapelable” (Gociol & Invernizzi, 2010, p. 22). Esto no significa, necesariamente, que la violencia y las intervenciones ejecutadas por el campo de poder impliquen una parálisis absoluta del desarrollo cultural. Como observa Bourdieu (1992), la autonomía

de los campos artísticos no es necesariamente reductible al grado de independencia y permisividad de los poderes políticos y económicos (p. 327).

En la misma dirección, la dimensión política de las experiencias artísticas (tanto en sus dinámicas organizativas como en el sistema de sentidos y representaciones que despliegan) tampoco se ve completamente obturada por el incremento de la coacción y la violencia del poder. De acuerdo con Raymond Williams (2009), todo orden político y cultural hegemónico es, por definición, dominante, pero nunca de un modo exclusivo. Por el contrario, según destaca Williams, “[E]n todas las épocas, las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos” (pp. 149-150). Como he señalado en este estudio, los sistemas de repertorio y los esquemas de programación, al igual que los marcos de producción y recepción de diversos espectáculos estrenados en el teatro Payró durante la última dictadura militar, elaboraron una serie de propuestas y de imaginarios críticos frente al sistema de valores y representaciones desplegado por el accionar militar. Miradas en conjunto, estas diversas iniciativas pueden concebirse como ejercicios de supervivencia cultural y política. De este modo, en la búsqueda de un modelo de “imaginación alternativa” (Sarlo, 2014, p. 115), las prácticas teatrales y culturales analizadas en este trabajo alimentaron una trama de disenso y de disputa simbólica frente a la represión cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (13 de noviembre de 1977). Una nueva experiencia en el teatro Payró: espectáculos al mediodía. *La Nación*, 2.
- ANÓNIMO (agosto de 1980). Reportaje a 2 proyectos. *Cuadernos del camino*, (5), 5.
- ALTAMIRANO, C. (1996). Régimen autoritario y disidencia intelectual: la experiencia argentina. En Quiroga, H. & Tach, C. (comps.), *A veinte años del golpe: con memoria democrática* (pp. 59-64). Homo Sapiens.
- AVELLANEDA, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960—1983/ 1 y 2*. Centro Editor de América Latina.
- BENNETT, J. (2004). Postmodern Approaches to Political Theory. En Gaus, G. & Kukathas, C. (eds.). *Handbook of Political Theory* (pp. 46-56). Sage Publications.
- BOURDIEU, P. (1992). *Las reglas del arte*. Anagrama.

- BURKART, M. (2017). *De Satiricón a Humo®. Risa, cultura y política en los años setenta*. Miño y Dávila Editores.
- CÁNOVAS, R (1980). *El arte de la palabra*. Pomaire.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1987). *Mil mesetas*. Pre-textos.
- DUBATTI, J. (2004). *El teatro de Eduardo Pavlovsky. Poéticas y Política* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires].
- DUBATTI, J. (2006). El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente. En Dubatti, J. (coord.), *Teatro y producción de sentido político en la posdictadura. Micropoéticas III* (pp. 27-38). Ediciones del CCC.
- DUBATTI, J. (2008). Teatro independiente. En Biagini, Hugo & E. Roig, A. (dir.). *Diccionario del pensamiento alternativo* (pp. 517-518). Biblos.
- DUBATTI, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Biblos.
- FAVORETTO, M. (2009). *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*. [Tesis de doctorado, Universidad de Melbourne]. <https://core.ac.uk/download/pdf/162208061.pdf>
- FRANCO, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Fondo de Cultura Económica.
- FUKELMAN, M. (2017). *El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4668/uba_ffyl_t_2017_se_fukelman.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- GIELLA, M. Á. (1991). *Teatro Abierto 1981. Teatro bajo vigilancia*. Corregidor.
- GRAHAM-JONES, J. (2017). *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura*. Instituto Nacional del Teatro.
- HOZVEN, R. (1982). Censura, autocensura y contracensura: reflexiones acerca de un simposio. *Chasqui*, 12(1), 68-73.
- INVERNIZZI, H. & GOCIOL, J. (2010). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba.
- LA ROCCA, M. (2018a). Rompiendo la piñata del mundial. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (12), 2020-2271.

- LA ROCCA, M. (2018b). Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Karpa, Cartografías críticas - V.II*. <https://www.calstatela.edu/al/karpa/m-la-rocca>
- LA ROCCA, M. (2020). 'Más allá del apagón cultural'. Usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina. En Ramírez Llorenz, F., Marrona, M. & Durán, S. (eds), *Televisión y dictaduras en el Cono Sur: apuntes para una historiografía en construcción* (pp. 245-264). Instituto de Investigaciones Gino Germani/Facultad de Información y Comunicación Udelar.
- LONGONI, A. (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 13(9), 1-4. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28015>
- MANDUCA, R. (2018). *Teatro Abierto (1981-1983): Teatro y política en transición a la democracia* [Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires]. https://www.academia.edu/39513551/Tesis_de_Licenciatura_Teatro_Abierto_1981_1983_teatro_y_pol%C3%ADtica_en_la_transici%C3%B3n_a_la_democracia
- MANDUCA, R. (2022a). Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura argentina. *Cuadernos del CILHA*, (37), 1-21. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/5670>
- MANDUCA, R. (2022b). "Por una hora menos de sueño...": militancias culturales vinculadas al partido socialista de los trabajadores en la ciudad de buenos aires durante la última dictadura (1976-1983) [Tesis inédita de maestría, Universidad de Buenos Aires].
- MARGIOLAKIS, E. (2016). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas en la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires].
- MINISTERIO DE DEFENSA, PRESIDENCIA DE LA NACIÓN. (2014). *Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas*. Facsimilar.
- PADULA, A. (1979). Editorial. *Cuadernos del camino*, (4), 1.
- PATTON, P. (2013). *Deleuze y lo político*. Prometeo Libros.
- PAVLOVSKY, E. (1976). *Telarañas*. ediciones Búsqueda.
- PAVLOVSKY, E. (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Atuel.
- PELLETTIERI, O. (1995). Introducción. En *Teatro Latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio* (pp. 17-19). Corregidor.
- POTENZE, J. (1977, 15 de noviembre). En la sala del Payro. *La Opinión*, 38.

- QUIROGA, H. (2004). *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares: 1976-1983*. Homo Sapiens.
- QUIRÓS, E. (1984, 25 de enero). Teatro Payró: quince años de pelearla. *El Porteño*, 35-27.
- REBELLATO, D. & DELGADO, M. (2010). Introduction. En Delgado, M. & Rebellato, D. (eds.) *Contemporary European Theatre Directors* (pp. 1-27). Routledge.
- RISLER, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Tinta Limón ediciones.
- RUBENS, E. F. (1977, 23 de noviembre). Pieza objetable en el teatro Payró, *La Prensa*.
- SARLO, B. (2014). El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. En Saúl Sosnowski (comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (pp. 133-151). Eudeba.
- SAURA CLARES, A. (2018). *El Movimiento Argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, Política y Poéticas Dramáticas* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia].
- SCHENQUER, L. (comp.). (2022). *Terror y consenso*. Editorial de la UNLP.
- SCHCOLNICOV, E. (2023). Actitudes políticas: Jaime Kogan y el Equipo Teatro Payró (1967-1980). *Latin American Theatre Review* [En prensa].
- SCHOÓ, E. (1980, 4 de julio). Si hay tantas transgresiones, debe ser una real hazaña, *Convicción*.
- SUAREZ, M. & MANDUCA, R. (2020). Artes escénicas entre la oficialidad y el "underground": las políticas culturales en los primeros años 80. *Reflexión académica en diseño y comunicación*, 44, 116-122.
- TAYLOR, D. (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Duke University Press.
- TERÁN, O. (2007). *Historia de las ideas en la Argentina*. Siglo XXI.
- TRASTOY, B. (2001). Teatro Abierto 1981: Un fenómeno social. En Osvaldo Pellettieri (dir.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V* (pp. xx-xx). Galerna.
- VERZERO, L. (2012). Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política. *European Review of Artiscct Studies*, 3(3), 19-33. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5575641>

- VERZERO, L. (2013). Experiencias teatrales antes y durante la última dictadura argentina: conexiones estéticas, divergencias simbólicas, *Apuntes de teatro* (135), 20-31. <http://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/31849>
- VERZERO, L. (2014a). Entre la clandestinidad y la Ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina”. En Gustavo Remedi (coord.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral* (pp. 87-105). CSIC.
- VERZERO, L. (2014b). La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina. *Questión. Revista de periodismo y comunicación*, 1(41), 91-98. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/21255>
- VERZERO, L. (2016). Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 89-107. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13526>
- VERZERO, L. (2017). Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (16), 147-171. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/73269>
- VILLAGRA, I. (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. Ediciones Al Margen.
- WILLIAMS, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.