

Represión, censura y contracensura en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires (1976-1979). Nuevas claves de interpretación

Repression, censorship and counter-censorship in the theatre of the city of Buenos Aires (1976-1979). New keys to interpretation

Resumen

La censura teatral durante la última dictadura militar ha suscitado una relativa atención por parte de los estudios teatrales (Brates, 1989; Zayas de Lima, 1991, 2002; Mogliani, 2002; Graham-Jones, 2018). Sin embargo, esta problemática no ha sido profundizada a la luz de los nuevos acervos documentales que revelan una atención particular del dispositivo represivo sobre el medio teatral. Aún es una vacancia el estudio de lo que aconteció con el prolífico teatro de la Ciudad de Buenos Aires. En este trabajo nos proponemos analizar las diversas modalidades que entraron en juego entre el año 1976 y 1979, es decir entre los años en los que se desplegó con mayor virulencia la represión estatal sobre el conjunto de la sociedad, y que en lo que respecta al campo teatral, más allá de las prohibiciones de obras por decreto tuvo como formas concretas, las intimidaciones informales protagonizadas por el Secretario de Cultura, Ricardo Freixá, y la concreción de operativos de secuestro finalmente fallidos. Nos interesa ver de conjunto estas diversas modalidades represivas y articuladamente indagar en las estrategias contracensorias (Graham Jones, 2017) que los teatristas desplegaron desde los escenarios ¿Cuáles fueron los alcances de la represión sobre el campo teatral? ¿Cuán efectivas fueron las puestas en escena que buscaron evadir la censura? ¿Qué marcos de negociación existieron? Estas serán alguna de las preguntas que rondarán el trabajo. Para poder responderlas apelaremos a entrevistas y memorias autobiográficas de protagonistas del momento, fuentes hemerográficas, decretos municipales y documentos que forman parte del Fondo BANADE dentro del Archivo Nacional de la Memoria.

Palabras claves: Represión, Censura, Teatro

Abstract

Censorship of theatre during the last military dictatorship has attracted relative attention in theatre studies (Brates, 1989; Zayas de Lima, 1991, 2002; Mogliani, 2002; Graham-Jones, 2018). However, this issue has not been examined in depth in the light of the new documentary collections that reveal a particular attention of this repressive device on the theatrical medium. The study of what happened to the prolific theatre in the city of Buenos Aires has yet to be carried out. In this paper we set out to analyse the different modalities which came into play between 1976 and 1979, that is to say, between the years in which state repression of society as a whole was most virulently deployed, and which, as far as the theatre field was concerned, in addition to the prohibition of plays by decree, took the form of informal intimidation by the Secretary of Culture, Ricardo Freixá, and the carrying out of kidnapping operations which ultimately failed. We are interested in looking at these different forms of repression as a whole and, in a coordinated way, in investigating the counter-censorship strategies (Graham Jones, 2017) that theatre artists deployed on stage. How effective were the productions that sought to evade censorship? What were the frameworks of negotiation that existed? These are some of the questions that will be addressed in the work. These are some of the questions that will be addressed in this work. In order to answer them, we will appeal to interviews and

autobiographical memories of protagonists of the time, newspaper sources, municipal decrees and documents that form part of the BANADE Fund in the National Archive of Memory.

Keywords: Censorship, Repression, Theatre

Fecha de recepción: 13 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2025

Represión, censura y contracensura en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires (1976-1979). Nuevas claves de interpretación

Ramiro Manduca*
Eugenio Schcolnicov[▲]

El 24 de marzo de 1976, luego de meses de especulaciones e intrigas, las Fuerzas Armadas, de manera conjunta, concretaron un nuevo golpe de Estado que puso fin al gobierno de María Estela Martínez de Perón. Las metodologías represivas —como la desaparición de personas—, que hasta entonces se habían ejecutado de manera paraestatal o de forma focalizada pasaron a convertirse en los puntales fundamentales para el disciplinamiento social sobre el que se estructuró el nuevo régimen militar (Franco, 2012). Como corolario, los centros clandestinos de detención, consumación brutal y siniestra de las tecnologías del poder concentracionario, expandieron capilarmente el terror al conjunto de la sociedad (Calveiro, 2014: 45).

Como han enfatizado Hernán Invernizzi y Judith Gociol, al otro lado de los campos de concentración, las prisiones y los Grupos de Tarea (GT) existía una “compleja infraestructura de control cultural” (2002: 23) que implicaba equipos de censura, análisis de inteligencia, planes, decretos y demás instrumentos tendientes completar los objetivos del régimen. De este modo, “la estrategia hacia la cultura fue funcional y necesaria para el cumplimiento integral del terrorismo de Estado como estrategia de control y disciplinamiento de la sociedad argentina” (Invernizzi y Gociol, 2002: 23).

Las dinámicas específicas de la censura y la represión en el ámbito teatral durante la última dictadura militar han suscitado una relativa atención por parte de los estudios especializados (Brates, 1989; Zayas de Lima, 1991, 2002; Mogliani, 2002; Graham-Jones, 2018). Sin embargo, esta problemática no ha sido profundizada a la luz de nuevos acervos documentales que revelan una atención particular del dispositivo represivo sobre el medio teatral. Una excepción al respecto lo constituye la investigación emprendida por Paulina Bettendorff (2021) en torno a los informes sobre los grupos de teatro independiente que forman parte del archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía Bonaerense (DIPBA). No obstante, aún queda vacante el estudio pormenorizado de los conflictos, las negociaciones, las disputas y las vicisitudes experimentadas en el teatro porteño frente al *in crescendo* de los dispositivos represivos. En este trabajo nos proponemos trazar una cartografía centrada en las tensiones entre el campo de poder y campo teatral de la Ciudad de Buenos Aires¹ entre 1976 y 1979, atendiendo al diálogo y la interrelación entre las dinámicas de censura, autocensura y contracensura. El recorte temporal definido se circunscribe a un período en el desarrollo de la política autoritaria en el cual la represión estatal se desplegó con mayor virulencia e intensidad sobre el conjunto de la sociedad. En lo que respecta al campo teatral, más allá de las prohibiciones ejecutadas por decreto, la represión asumió formas concretas y diferenciadas, ya

* Instituto de Investigaciones Gino Gemani (IIGG), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
Mail: ramiromanduca@gmail.com

[▲] Instituto de Artes del Espectáculo (IAE)/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Mail: eugenibuzon@gmail.com

¹ El uso de la noción bourdeana de campo (Bourdieu, 2002) será tomada de una manera axiomática con el fin de no generar encorsetamientos respecto al objeto puntual de esta investigación. Es decir, no nos proponemos reconocer las disputas al interior del campo teatral entre los distintos actores, sino demostrar los modos en que las relativas autonomías de estos campos- el teatral y el de poder- se vieron difuminadas en gran medida bajo el contexto dictatorial.

sea a través de intimidaciones informales o por medio de la concreción de operativos de secuestro finalmente fallidos. Nos interesa, por lo tanto, reconstruir los modos de intervención de diversos agentes estatales en el ámbito escénico durante estos años, en tanto que es en relación a ellos que los artistas teatrales configuraron sus propios espacios de organización y sus estrategias de producción.

En articulación con estas modalidades represivas, nos proponemos indagar en las “estrategias contracensorias” que los teatristas desplegaron desde los escenarios. A partir de los estudios desarrollados por Roberto Hozven (1982) y Raúl Cánovas (1980), la investigadora teatral Jean Graham-Jones (2018) apela a este concepto para caracterizar aquellas tácticas que los creadores teatrales utilizaron para burlar y desarticular el sistema discursivo represor y su incidencia en el ámbito cultural. Jones cita como ejemplos algunos procedimientos propiamente estéticos, tales como 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 en la presuposición de que el texto y el espectador manejen un lenguaje en común (Graham Jones, 2018: 27). Lorena Verzero aportó también nuevas categorías para pensar el sistema de estrategias “contracensorias”: 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 constituyeron estrategias específicas para burlar la persecución (2016: 2). Durante los primeros años de la última dictadura militar, estas estrategias abarcaron tanto las dinámicas productivas del texto dramático y de la puesta en escena como así también sus mecanismos de circulación y recepción. Para el análisis que aquí nos planteamos apelaremos a entrevistas y memorias autobiográficas de protagonistas del momento, fuentes hemerográficas, decretos municipales y documentos que forman parte del Fondo BANADE dentro del Archivo Nacional de la Memoria.

Decretar, persuadir e intimidar: tres modalidades articuladas para el control cultural

En la Ciudad de Buenos Aires fue la Secretaría de Cultura a cargo de Ricardo Freixá quién cumplió principalmente la función de control respecto a las representaciones teatrales. De ella dependía la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Espectáculos Teatrales y Publicaciones, conformada por dos subcomisiones específicas (la abocada a las publicaciones y la abocada a espectáculos teatrales) que habían sido creadas por el decreto Municipal 115 del 8 de enero de 1958.² Allí mismo se planteaba la necesidad de conformar un cuerpo de “inspectores honorarios” para la supervisión de las producciones teatrales en todas las salas de la Ciudad. Sin embargo, de manera superpuesta, el andamiaje burocrático de la última dictadura otorgaba prerrogativas sobre este ámbito a otras instancias como la Dirección General de Publicaciones (Ministerio del Interior) y la Dirección General de Contralor Operativo (dependiente de la Secretaría de Información Pública, SIP) que podían fiscalizar esporádicamente espectáculos teatrales. De acuerdo a lo planteado por Laura Schenquer (2018) es posible afirmar que esta superposición obedecía a una pretensión del régimen por subordinar desde el Estado nacional a los organismos locales.

Desde 1976 y hasta 1980 fueron prohibidas por decreto sólo cinco obras teatrales en la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, este número reducido no fue representativo del clima que sobrevenía en la escena teatral. De acuerdo al relevamiento realizado en los Boletines Oficiales de la Municipalidad de Buenos Aires, el primer espectáculo que padeció la censura fue la obra *Fin de la Raza*, de Jorge Mordkowicz, que estaba desarrollando sus funciones en el

²“Decreto Municipal 115. Comisión Asesora de Moralidad de la Ciudad de Buenos Aires” (1958). Archivo BANADE en Archivo Nacional de la Memoria, Paquete 3.

Teatro Eckos bajo la dirección de Jorge Bustamante. La prohibición se materializó en el decreto 1791 del 5 de mayo de 1976.³ Resulta destacable señalar que esta prohibición nunca fue mencionada en los trabajos centrados en la censura durante el período estudiado. Su autor, alumno de Augusto Fernandés en lo relativo al escénico y de Víctor Pronzato en lo autoral, había tenido una breve participación en experiencias teatrales en villas junto a la Juventud Peronista en 1973. Al mismo tiempo, Pronzato —su “maestro” como lo define él mismo— había colaborado en el guion de *Los Traidores*, película de Raymundo Gleyzer, motivo por el que se había exiliado unos meses antes del golpe. Ambas cuestiones pueden haber influido, pero sumado a ello, la obra en cuestión, erigía críticas a las instituciones fundamentales de la sociedad, particularmente a la iglesia.⁴ Fue a partir de esta prohibición que se optó por un nombre artístico, Jorge Maestro, con el que continuó su exitosa trayectoria como guionista de televisión y autor de obras infantiles.⁵

Sí, en cambio, se ha identificado a *Expornoshow de Ladivaverde* como la primera obra en ser censurada a partir de 1976 (Trastoy, 1992). En este caso, se trataba de un espectáculo de Café-Concert protagonizado por la pianista Gladys Le Bas —una de las animadoras de ese explosivo circuito entre finales de los años ‘60 y mediados de los ‘70 cuyo seudónimo era La Diva Verde (Fisher, 2019)— que había sido estrenado en 1973 en los Teatros de San Telmo (Cochabamba 360) y al momento de su prohibición se representaba en La Rueda Cuadrada (Defensa 800). El decreto Municipal 199, fechado el 19 de mayo de 1976, establecía que los motivos de su prohibición radicaban en la abierta “ridiculización de los valores e instituciones básicas de nuestra sociedad”.⁶ Por este mismo espectáculo, en 1975, Le Bas había sido detenida durante unas horas. Ese mismo año, su hermano Carlos Alejandro Le Bas, delegado sindical de La Cantábrica —industria metalúrgica de la zona oeste del conurbano bonaerense— había sido secuestrado y asesinado por la Triple A.⁷ Las controversias de la obra parecen haber estado vinculadas a la ejecución en piano de fragmentos del himno nacional argentino y del estadounidense alterados por la inclusión de compases de malambo, todo esto, bajo los burlescos parámetros del género. Tras la prohibición y nuevas amenazas recibidas, Le Bas se exilió en París.

Con mayor pregnancia en las memorias del campo teatral aparece la censura de la obra *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky, dirigida por Alberto Ure y estrenada en el Teatro Payró el 18 de noviembre de 1977.⁸ En una nota previa al estreno del espectáculo, publicada en el diario *La Opinión*, Pavlovsky no dudaba en definir que el objetivo de la pieza era “mostrar de qué manera, la célula familiar, encerrada en sí misma y aislada de su contexto social engendra una violencia insoportable y no ofrece, a sus componentes, oportunidad de salida” (*La Opinión*, 17/11/1977). A modo de alerta —pero también como evidencia— el programa de mano hacía hincapié en el objetivo señalado por el autor y, debajo del título inscribía una leyenda: “una obra que propone explorar dramáticamente la violencia en las relaciones familiares” (*La*

³ Decreto N°1791/76. Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 14/05/1976. Biblioteca de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires Esteban Echeverría.

⁴ Referencias extraídas de una entrevista realizada al autor en un medio de la Universidad Nacional de Cuyo en 2013: <https://www.unidiversidad.com.ar/ilusionista-de-alto-impacto>.

⁵ Durante los años noventa fue el guionista de series televisivas de enorme taquilla como *Montaña Rusa* (1994), *Clave de sol* (1991), *La banda del Golden Rocket* (1991), entre otras.

⁶ Decreto N°1999/76. Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 24/05/1976. Biblioteca de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires Esteban Echeverría.

⁷ Información extraída de la base de datos del Parque de la Memoria: <http://basededatos.parquedelamemoria.org.ar/registros/8998/>

⁸ El elenco estaba conformado por Tina Serrano (Madre), Juan Naso (el pibe), Arturo Maly (Beto), Héctor Calori (Pepe) y el mismo Pavlovsky (Padre). La escenografía y producción: Luis Carminio, Horacio Ramos y Jorge Tepper.

Opinión, 17/11/1977). Atento a las posibles repercusiones de la obra, Jaime Kogan, director artístico y administrativo del Teatro Payró, programó el estreno de *Telarañas* como parte del ciclo “Teatro al Mediodía”. Este ciclo tendría funciones los días miércoles y viernes a las 13 hs con el fin de “generar un espacio más para el trabajo teatral”⁹ priorizando obras de autores y autoras argentinas, rasgo que, como hemos señalado en un trabajo anterior, fue estructurante en el repertorio del Payró desde sus inicios ((Schcolnicov, 2023). Durante los procesos de ensayo, el texto dramático de *Telarañas* transitó una serie de modificaciones que se materializaron en su versión escénica. La más significativa es la que refiere al oficio y la identidad de Beto y Pepe, dos personajes que en el texto dramático eran explícitamente identificados como una pareja de torturadores que ingresaban al interior de la casa familiar donde se desarrollaba la acción. Según Pavlovsky, “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” (2001: 80). De este modo, tanto el marco de recepción definido para el espectáculo -la elección de un horario atípico respecto de los esquemas de programación habituales en la cartelera teatral- como las modificaciones introducidas en el estatuto de los personajes respecto de su versión textual, pueden ser entendidas como dos estrategias específicas de contracensura.

En lo que refiere a la recepción crítica del espectáculo, los medios gráficos prácticamente no se hicieron eco del estreno de la obra. La única crítica publicada salió el día 23 de noviembre en el diario *La Prensa* y esgrimiría fuertes argumentos en contra. Titulada “Pieza objetable en el teatro Payró” y firmada por Erwin Félix Rubens, el breve escrito de una columna y media enfatizaba la mirada “desfavorable y desagradable” sobre la familia que transmitía la obra, cuyo fin, para el crítico, no era otro que “el enjuiciamiento y ulterior destrucción de la familia tradicional”. Del mismo modo, subrayaba la “presencia de palabras soeces, actos fisiológicos a telón abierto, ademanes y un desnudo masculino” que parecieran indicar la voluntad de los actores, el autor y el director de “sobrepasar a cuanto se ha hecho en lo que respecta a suciedad y violencia en escena” (Rubens, 1977). Dos días después, el Intendente de la Ciudad, Brigadier Osvaldo Cacciatore emitía el decreto 5695 prohibiendo su representación, considerando que la línea de pensamiento sostenida “se encaminaba a conmover los fundamentos de la institución familiar” (Avellaneda, 1986: 161). Conjuntamente, se realizó una inspección del teatro en horario de función para verificar el cumplimiento (*La Razón*, 25/11/1977; *La Nación*, 26/11/1977).

Ahora bien, lo interesante del caso es que entre la crítica de Rubens y el decreto, tanto Pavlovsky como Ure fueron citados por el Secretario de Cultura. El autor rememora esta reunión en una entrevista pública realizada por Jorge Dubatti:

En 1977, cuando hicimos *Telarañas* con Alberto Ure, el comisionado de la Municipalidad nos llamó a Ure y a mí, y nos dijo que nos felicitaba porque la obra era extraordinaria. Primero nos aclaró: “Entre nosotros, muchachos, vos Pavlovsky, vos Ure y yo Freixá [secretario de cultura de la comuna dictatorial], somos gente bien. De CUBA, del Club Universitario”. Para comenzar a conversar... “Pero creo que acá *Telarañas* no va, hay que sacarla ya. Si yo la viera en Roma, diría: qué buena obra que vi en Italia, qué puesta valiente, pero ¡acá sacála mañana!”. Y yo cometí el error político, típico en mí, por apresuramiento, y le dije “No, no la puedo

⁹“Programa de mano “Ciclo de Teatro al Mediodía: *Telarañas*” (1977), Archivo del Teatro Nacional Cervantes, Caja de programas Teatro Payró.

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”. Fue un error, porque si querés hacer política no te metés con la familia... “Te voy a hacer un decreto me dijo. “Bueno, hacelo”, le contesté. “Bueno hace una función más, que no te va a pasar nada”, dijo (Dubatti, 2006: 31).

Al finalizar la reunión, Pavlovsky se dirigió al Payró para concretar esa función, pero Kogan había cerrado sus puertas con cadenas. La intervención de Freixá articulaba una aparente vocación de diálogo no exenta de cinismo con rasgos explícitos de intimidación tendientes a incentivar la autocensura. De ese modo, evitaría la emisión de un decreto y así, formalmente, el accionar censor en la Ciudad se vería reducido en las cifras.

Esta situación no fue una excepción: Ángel Elizondo¹⁰ —referente y renovador de la técnica de mimo en nuestro país— cuyas producciones, como se verá, sufrieron diversas formas de control y censura, recuerda un episodio acontecido en 1976. Ese año, cuando su obra *Los diarios*¹¹ comenzaba a tener éxito, fue entrevistado por un agente de la comisión asesora que ya había asistido a funciones previas. La pieza trabajaba sobre aspectos de la realidad social, cultural y política del país tematizando el rol de los medios de comunicación desde el humor. Los tres mimos que participaban —Horacio Marassi, Rodolfo Quirós y Juan Carlos Ochipinti— comenzaban representando las distintas partes de una máquina de la que luego saldrían los diarios. En las butacas había bollos de papel para que —llegado el momento— el público también participara, tirándolos tanto a los actores como a otros espectadores. Una de las escenas encontraba a los mimos en una posición erguida y firme, dando muestras de autoridad, imagen que remitía a los tres integrantes de la Junta Militar. Fue justamente sobre esta escena que circuló la interrogación. Rememora Elizondo:

Cuando empezamos a tener éxito con *Los diarios* en el Teatro Planeta, un agente de la censura que ya había venido previamente a ver la obra, quiso hablar conmigo después de la función. Me dijo que le había gustado mucho, que era muy divertido el espectáculo, pero que quería saber quiénes eran los tres personajes que aparecían en un momento de la obra. Para nosotros esos tres personajes eran claramente los jerarcas militares. En ese momento, le contesté que eran tres diplomáticos que discutían sus negocios. Como no lo convencí y él no entendía el comportamiento de ellos porque, según dijo, le parecía muy “argentino”, le respondí que eso se debía

¹⁰ Elizondo, oriundo de Salta, comenzó su formación en grupos de teatro vocacional de la provincia estando al mismo tiempo en estrecho vínculo con activos sectores culturales de la capital norteña como los hermanos Dávalos y el “Cuchi” Leguizamón. En 1954 viajó a Buenos Aires para comenzar a estudiar en Nuevo Teatro, pero antes de iniciarse allí encontró trabajo como actor en *El Herrero* y *el Diablo* de Juan Carlos Gené, dirigida por Roberto Durán en el Teatro de la Luna. Sería con ellos dos y con Osvaldo Bonet-entre otros- con quienes continuaría trabajando algunos años más hasta su partida a París. Allí se instaló entre 1957 y 1964 formándose en técnicas de mimo, pantomima y expresión Corporal con Etienne Decroux y Jaques Lecoq. Fue parte de la Compañía de Maximilien Decroux (el hijo de Etienne) durante tres años e integró y dirigió otros elencos. Retornó a Argentina en 1964 y ese mismo año fundó la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal de la que luego derivaría la Compañía Argentina de Mimo. Esos dos espacios fueron sus refugios y espacios de creación colectiva hasta su muerte en el año 2022. Para profundizar en su trayectoria ver: (Elizondo, 2021).

¹¹ *Los diarios* (1976) se estrenó en el Teatro Planeta. Posteriormente se realizaron funciones en los teatros Margarita Xirgu, Teatro IFT, Teatro Father’s Moustache (Villa Gesell), y Teatro Estrellas. Dirección: Ángel Elizondo, con la colaboración de Georgina Martignoni, Willy Manghi, Rodolfo Quiros y el resto de la Compañía. Autoría colectiva: Compañía Ángel Elizondo (Patricia Baños, Silvio Gane, Horacio Marassi, Georgina Martignoni, Diana Mijal, Juan Carlos Ochipinti, Elda Pugliese, Rodolfo Quiros y Omar Viola). Música y elementos sonoros: Roque de Pedro. Coreografía Folk: Carlos Alberto Díaz. Ambientación y vestuario: Carlos Daniel Espiro. Asistencia de Dirección y Sonido: Norma Berrade. Esta información fue reconstruida por Ignacio González. Ver: (Elizondo 2021: 184).

a que eran unos diplomáticos que estaban en el país. No pudo rebatir esa respuesta, y dijo que en ese caso estaba bien. Como el lenguaje del mimo es, en alguna medida, ambiguo, creo que tiene la posibilidad creativa de evadir las fronteras ideológicas, o morales, que lo podrían condenar: el mimo da la libertad que a veces la palabra no puede dar (Elizondo, 2021: 229).



Imagen 1: Los tres comandantes en *Los Diariosss* (1976).
Archivo personal de Ángel Elizondo (gentileza de Ignacio González).

Como ha enfatizado Zayas de Lima (2001), la censura teatral recayó sobre la palabra y sobre los cuerpos. Sin embargo, en el testimonio citado, Elizondo pone de manifiesto ciertas posibilidades de escamoteo vinculadas a una alusión explícita, desde una estética que, centrada en el carácter lúdico y esquivo del lenguaje corporal, intentaba escabullirse del control estatal. En este caso, será la ambigüedad referencial que caracteriza a los tres protagonistas de la obra el elemento que permite identificar en la puesta la elaboración de una estrategia contracensoral. Pese a que la censura no se concretó, esta visita funcionó como una alerta para el director.

En 1978, el trabajo emprendido por Elizondo al frente de la Escuela Argentina de Mimo se plasmó en la obra *Ka... Kuy*. Esta pieza supuso una profundización en la experimentación corporal con la característica de que todos sus integrantes permanecían durante la totalidad de la obra desnudos. La creación estuvo basada en una leyenda nortea en torno a dos hermanos —un varón y una mujer— en la que esta última pergeña diversas maldades y formas de hacerle daño al primero, que termina articulando un castigo ejemplar. A partir de esta leyenda y de la lectura de textos de Claude Levi Strauss en torno al incesto como tabú fundamental de las sociedades se fue construyendo la dramaturgia colectiva de la obra. Los ensayos comenzaron en el Teatro Margarita Xirgu (Chacabuco, 875) donde estaba planificado el estreno. Allí tuvo lugar una primera circunstancia que permite dimensionar otras capilaridades del control y la censura, proyecciones de una sociedad que —al decir de Guillermo O'Donnell— estaba “autovigilada” y generaba “micro déspotas” en todas las cuerdas (2010). Pareciera ser que un rumor de algún miembro del personal llegó a la Comisión Directiva del teatro, informando

acerca de la presencia de desnudos en la obra.¹² El 19 de agosto Elizondo fue notificado de la decisión tomada por la dirección mediante una carta en la cual se señalaba la oposición de la institución a la representación de la obra, por considerarla “incompatible con las normas morales propias de nuestra asociación y con la dignidad de la actriz con cuyo nombre designamos nuestra sala” (Elizondo, 2021: 235).

Frente a esta censura la obra se trasladó al Teatro Estrellas (Cochabamba, 280) del empresario y dueño del diario *Crónica*, Héctor Ricardo García. Atendiendo a lo ocurrido en el Xirgu, el programa de manos de la obra buscaba anticiparse y desarrollaba extensamente los motivos del desnudo. Partiendo de la pregunta “¿Desnudo? ¿Verdadero?” la compañía asumía ese material como una instancia de diálogo frente a la pregunta evidente que surgiría de la puesta. Compartiendo un profundo proceso de reflexión y con el fin de construir una clave de lectura asimilable para el público, afirmaban que la obra se desarrollaba en tres tiempos vinculados a la estructura cultural de nuestra sociedad: “un tiempo primitivo dado por el desnudo, un tiempo actual simbolizado por el poncho y un tiempo intermedio por el taparrabo”¹³. Asimismo, descartaban la posibilidad de apelar a una vestimenta local o regionalista ya que entendían que eso sólo hubiera llevado a la “imitación y el folklorismo”. Sin embargo, en el punto 3 del escrito señalaban:

Creemos que el cuerpo es bello y que no es malo. La belleza del cuerpo desnudo la prueba el arte de todos los tiempos. Hubo y hay desnudos en la Iglesia y es común la imagen de la virgen María dando de mamar a su niño. No es malo porque si lo consideraríamos malo no haríamos mimo, es decir arte con el cuerpo. Podemos mostrarlo y no avergonzarnos de él porque es nuestro noble instrumento (...) Cuando decimos que no nos avergonzamos del cuerpo, incluimos el cuerpo en su totalidad. No podemos avergonzarnos de los órganos con que fuimos concebidos. Respetamos demasiado a nuestros padres para ello. Consideramos algo bello la parte del cuerpo de nuestra madre por donde nacimos.¹⁴

En el texto se revela cómo Elizondo y su compañía desviaban la lectura del cuerpo desnudo como una cuestión moral para inscribirla en una tradición expresiva universal. Pero, más aún, establecían suspicazmente tópicos caros para los parámetros culturales del régimen (como la Iglesia y las figuras materna y paterna) no sentando una relación de oposición con ellos sino por el contrario estableciendo un vínculo armónico.

En esta oportunidad, la crítica operó favorablemente. En *La Nación*, Osvaldo Quiroga afirmaba que el desnudo total era chocante en primera instancia pero que, con el transcurrir de la representación, se advertía que “no implica aspiraciones espurias o inmorales o se lo utiliza como factor sorpresa extra artística” (*La Nación*, 22/10/1978). Pese a esto, la presencia de miembros de la Comisión Asesora e inclusive la mediación de Freixá fueron inevitables. Nuevamente traemos a cuenta las palabras de Elizondo:

Con *Ka...kuy*, que había estado un mes en cartel, recibíamos constantemente la visita de censores y teníamos reuniones después de cada función en las que se me cuestionaban diversas cosas. Un día yo estaba en Córdoba dando un curso cuando me avisaron de la posible prohibición y retorné de urgencia a Buenos Aires. Me

¹² Según relata Omar Viola, integrante de la compañía, en una entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau fue una empleada de limpieza la que notificó a la comisión directiva (Lucena y Laboureau, 2016: 107).

¹³ “Programa de mano de Ka.Kuy”, octubre de 1978. Archivo personal de Ángel Elizondo.

¹⁴ “Programa de mano de Ka.Kuy”, octubre de 1978. Archivo personal de Ángel Elizondo.

entrevisté con el Señor Freixá, quien me sugirió cubrir los desnudos para evitar la prohibición. Como esto no era posible, ya que atentaba contra la estética de la obra, la administración decidió levantar *Ka...kuy* para no tener problemas mayores, luego de la evidencia de un intento de incendio del teatro (Elizondo, 2021: 246).

Un paso más allá de lo ocurrido con *Los Diarios* —en tanto intervino el Secretario de Cultura— pero también diferenciando el modo de proceder respecto a *Telarañas* —ya que no se emitió un decreto— lo sucedido con *Ka...Kuy* pone de manifiesto una trama más compleja de intervenciones de agentes estatales y civiles en los que los límites entre censura y autocensura se difuminan. Conjuntamente, Freixá aparece como un engranaje de enorme relevancia, con un rol político que no se adecua a la figura más hosca del “censor” que, por esos años, encontraba una caricaturesca representación en Miguel Paulino Tato. Es oportuno añadir que —tal como lo expresa Elizondo— el motivo que llevó a que la obra sea levantada fue un principio de incendio, cuestión que no pasó a mayores. Sin embargo, las precauciones de García no pueden disociarse de lo ocurrido a principios de ese mismo año 1978 cuando el otro teatro del que era propietario —el Astros— sufrió un incendio que causó severos daños inhabilitando su funcionamiento por meses y cuyos motivos nunca se esclarecieron)¹⁵ (*La Prensa*, 2/01/1978).

Intentos de secuestro y amenazas

A los decretos e intimidaciones se añade una tercera forma de control: las amenazas y los intentos de secuestro. En estos casos, claro está, no se trató de una situación exclusiva de los teatristas, sino que coincidió de manera más evidentemente con los años en los que se concentró el mayor número de secuestros, encarcelamientos y desapariciones del período dictatorial. El 6 de mayo de 1976 irrumpió un Grupo de Tareas (GT) en la casa donde Elizondo vivía junto a su segunda esposa, María Julia Harriet, ubicada en el barrio porteño de Retiro. Ante el llamado a la puerta en plena madrugada y la presunción de que esa irrupción tenía como destinatario al director, Harriet le sugirió a Elizondo que se escapara por el balcón de la parte trasera del departamento. Elizondo saltó por el balcón y se refugió en la casa de su vecina (Elizondo, 2021: 218). El operativo dentro de su domicilio continuó durante una hora: Harriet fue secuestrada y llevada al Centro Clandestino de Detención “El Vesubio”, donde estuvo detenida durante tres días para luego ser liberada. En el medio, recuerda Elizondo, varias camionetas fueron al departamento y se llevaron su “botín de guerra” (Elizondo, 2021: 218). Asimismo, él buscó refugio en hogares de diversos amigos y rápidamente acudió a un abogado para presentar un *hábeas corpus*. El operativo no estaba dirigido hacia el mimo, pero involucraba a otro miembro del campo teatral.

En “El Vesubio”, Harriet¹⁶ fue torturada para que brindara información sobre Héctor Fabiani¹⁷, el “Moncho” o “El Gordo” para sus compañeros de militancia. Fabiani era militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y —tal como reconstruyó Lorena Verzero (2013) — en 1971 había conocido en Chile a los integrantes del grupo cordobés Libre Teatro Libre (LTL). Para entonces ya se había formado como escenógrafo en Córdoba y en el Teatro Colón. Militaba desde 1968 en las filas partidarias y desde que conoció a los miembros de LTL

¹⁵ Es de destacar que relación de García con el régimen no era particularmente armoniosa. Debido a la publicación del asesinato de Mario Roberto Santucho —dirigente del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)— en julio de 1976 sufrió múltiples amenazas y persecuciones.

¹⁶ Harriet aportó su testimonio a la Comisión Nacional de Personas Desaparecidas (CONADEP) en 1985. El mismo fue utilizado como parte de las pruebas para causas de crímenes de lesa humanidad que involucraron a miembros del I Cuerpo del Ejército.

¹⁷ El cuerpo de Fabiani fue encontrado y reconocido por el Equipo Argentino de Antropología Forense en una fosa individual sin identificación del Cementerio de Avellaneda en el año 2010.

sería el principal enlace de estos teatristas con el partido. Ante el avance de la represión se trasladó de Córdoba a Buenos Aires. Todo indica que ocupaba un lugar importante dentro del frente cultural de la organización. Entre la noche del 4 y la madrugada del 5 de mayo de 1976 fue secuestrado y desaparecido junto al escritor —y también militante del PRT— Haroldo Conti. Fabiani conocía a Harriet desde la infancia ya que ambos eran oriundos de Bahía Blanca. Según Elizondo —que en su libro no menciona explícitamente a Fabiani— unas semanas antes, un amigo de María Julia se había comunicado con ella con el fin de que su casa sirviera como correo alternativo de una organización guerrillera (Elizondo, 2021: 220). El hecho de ser parte de la agenda del militante llevó a que el domicilio de ambos caiga también bajo el accionar represivo de manera inmediata.¹⁸

Ahora bien, pareciera ser que este no fue el único episodio vinculado a la desaparición de Fabiani. Esa misma madrugada un grupo de tareas irrumpió en la casa del director Rubens Correa y de la actriz Lucrecia Capello. Ambos habían integrado el grupo *Once al Sur* durante los primeros años de la década del '70. Debido a la participación en el Festival de Manizales (Colombia) en 1973, la pareja había entablado vínculos con LTL. Los dos grupos —como ha planteado nuevamente Verzero (2013)— coincidían en la articulación del compromiso político con la experimentación estética, si bien en el caso de *Once al Sur* no se encontraban ligados a ninguna organización política. Correa y Capello, junto a otros integrantes del grupo, habían retornado a Argentina a finales de 1975 y durante un lapso se alojaron en la casa de Julio Saldaña, integrante del grupo cordobés, quien estaba aguardando que le emitieran el pasaporte para partir rumbo a México. Quién estaba a cargo de esas gestiones, tanto en el caso de Saldaña como de otros integrantes de LTL era, precisamente, Fabiani.

Retornando lo sucedido en mayo de 1976 y tal como relata Correa, ni él ni Capello se encontraban en su domicilio en la noche del 5 de mayo, debido a que había asistido a una cena organizada por la actriz y directora teatral Alejandra Boero —con quién habían compartido la icónica experiencia del grupo *Nuevo Teatro*— junto a integrantes del grupo uruguayo *El Galpón*. La pareja regresó a su hogar recién cerca de las 2 de la mañana. Al llegar, los efectivos ya habían forzado la puerta y se encontraban adentro. Debido a la disposición del edificio, estructurado alrededor de un patio interno que daba a una ventana de su departamento, pudieron ver que las luces de su domicilio estaban prendidas. Asimismo, los padres de Correa eran vecinos y por lo tanto habían escuchado ruidos extraños. Se comunicaron con ellos por teléfono y luego se dirigieron a la casa de Arnaldo Stasnoy, actor que era parte de la escuela dirigida por Raúl Serrano con quién también Correa tenía una estrecha relación. El Sindicato de Actores se puso a su disposición, pero fue sobre todo el acompañamiento del Partido Comunista (PC) lo que destaca el director. La militancia aparece entonces no como un peligro sino como el marco colectivo para afrontar la sinuosa coyuntura histórica. El paso del tiempo fue disipando la hipótesis de que eran ellos los que habían sido buscados. Como hemos afirmado más arriba, los vínculos y relaciones de Correa y Capello con LTL y la coincidencia de este operativo con el efectuado en el departamento de Elizondo y Harriet aparecen como indicios de peso para estimar que también en este caso el despliegue represivo estuvo relacionado a la desaparición de Conti y Fabiani.

En marzo de 1978 tuvo lugar otro intento de secuestro, cuya víctima fue Eduardo Pavlovsky. Narrado en diversos lugares (Pavlovsky, 2001; Dubatti, 2004; Cosentino, 2008 y también en la entrevista que forma parte del archivo Memoria Abierta) la situación asumió rasgos similares a lo ocurrido con Elizondo. En momentos donde Pavlovsky se encontraba

¹⁸ El 27 de mayo también fue desaparecido y trasladado a “El Vesubio” el cineasta y militante del PRT Raymundo Gleyzer, cuestión que permite pensar la “caída” en cadena de los referentes culturales de esta organización.

desarrollando una sesión de análisis grupal, irrumpieron en su consultorio dos personas. Ante el aviso de su secretario con la perspicaz frase “llegaron los gasistas”¹⁹, el teatrista y psiquiatra escapó por los techos, se refugió en la casa de una amiga de su esposa, luego fue asistido por un amigo de Gerardo Romano y finalmente pudo salir del país acompañado por su hermano. Su primer y provisorio destino fue Montevideo. Luego de una semana se trasladó a Río de Janeiro donde fue alojado por el psicoanalista y sexólogo Juan Carlos Kusnetzoff, pero debido a un reportaje publicado en la revista *Veja* donde narraba su periplo, se reiteraron las amenazas, incluso, en la ciudad carioca. Tras el arribo de su esposa —la dramaturga Susana Torres Molina— y su hijo, se exiliaron en Madrid. Al igual que en el caso de Correa, Pavlovsky menciona que fue trascendental el acompañamiento de miembros del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) para concretar su exilio (Pavlovsky en Memoria Abierta, 2011).

Finalmente —y aunque escape a la periodización planteada en este apartado— considero relevante introducir un caso más que amplía las modalidades de la represión y los sectores del campo teatral afectados por ella durante los años dictatoriales. El viernes 5 de enero de 1979 el empresario teatral Carlos Rottemberg recibió en el departamento del barrio de Caballito (en la intersección de las Avenidas José María Moreno y Rivadavia) donde vivía con sus padres un panfleto confeccionado manualmente que llevaba inscripta la siguiente amenaza:

El señor Carlos Rottemberg está produciendo espectáculos artísticos en su teatro de Pinamar que cuentan con la participación de elementos que hacen la apología marxista que tantas vidas costó al país. Ellos son Mercedes Sosa, Luis Brandoni, Marikena Monti y Moncho Mieres. Si continúa con esa actitud procederemos a “volarle” el departamento como primera medida.
¡Vecino! no acepte en su edificio a un apañador de subversivos
Comando Tte, Berdina²⁰.

Este material había sido repartido por debajo de las puertas de los departamentos en todo el edificio. Una reunión de consorcio de carácter urgente brindó su total solidaridad con el joven empresario haciendo oídos sordos al llamado moralizador del comando que llevaba por nombre a una paradigmática figura del *Operativo Independencia*²¹. Rottemberg por esos momentos recién comenzaba su carrera. En la Ciudad de Buenos Aires estaba al frente del *Teatro El Ateneo*, sala que alquilaba desde el año 1975 y ese mismo verano de 1979 había abierto el Teatro del Mar (en Pinamar) y una primera sala en Mar del Plata. Veinte días después de estas amenazas cerraría el teatro de Pinamar, en cambio, su arribo a “La Feliz” sería sólo el comienzo de una exitosa trayectoria en la gestión de salas teatrales veraniegas.

Junto a esta situación, en la misma entrevista, Rottemberg hizo referencia a las constantes interrupciones con pastillas de gamexane en las funciones de obras que poseían un elenco

¹⁹ Justamente en *Telarañas* quiénes ingresaban al universo familiar desde el exterior eran Beto y Pepe, dos gasistas.

²⁰ Este material y todo lo que reconstruyo en este apartado respecto a la trayectoria de Rottemberg proviene de la entrevista personal realizada junto a Eugenio Schcolnicov el 20 de marzo de 2023 en la Ciudad de Buenos Aires. El empresario tiene en su despacho en un portarretratos el original de este volante. Asimismo fue publicada una foto en la siguiente nota periodística realizada por Milton del Moral: <https://www.infobae.com/sociedad/2023/02/07/ofrecio-lavandina-y-paso-peliculas-en-cumpleanos-la-vida-de-carlos-rottemberg-antes-de-vender-22-millones-de-entradas/>

²¹ Rodolfo Hernán Berdina fue un teniente del Ejército Argentino que participó del Operativo Independencia desplegado en la provincia de Tucumán durante el año 1975 y considerado el antecedente inmediato del plan represivo que luego se expandió al conjunto del territorio nacional. Debido a que fue uno de los primeros “caídos” en los enfrentamientos con la Compañía de Monte “Ramón Rosa Jiménez” del Ejército Revolucionario del Pueblo, su nombre quedó como emblema de la “lucha contra la subversión”, en términos castrenses.

conformado por actores o actrices que eran parte de las listas negras o cuyos contenidos abordaban aspectos disruptivos. Al evocar este otro método de intimidación —inclusive jocosamente con expresiones tales como “habrán subido las acciones de las empresas fabricantes de esos productos” o “El año 78... mucho gamexane...mucho”— el empresario traía a cuenta ciertos procedimientos que se habían convertido en protocolos habituales de las salas comerciales como evitar que el público se levante en medio de la función para ir al baño o en caso de que esto ocurriera supervisar posteriormente esa parte del teatro para corroborar que no se perpetre ningún atentado.

Recuperar el testimonio de Rottemberg, aún con las diferencias manifiestas respecto a los casos anteriores, permite trazar un mapa más amplio de los alcances represivos en el campo teatral incluyendo también, al menos tangencialmente, lo sucedido en el llamado “circuito comercial o empresarial”. Asimismo, los casos en torno a Elizondo, Correa y Pavlovsky iluminan un aspecto fundamental: la persecución a los teatristas —como también lo manifiesta la lista de desaparecidos de esta disciplina— estuvo signada por los vínculos con la militancia política. Finalmente, no es menor subrayar que todos los mencionados tuvieron posteriormente cierta participación ya sea en Teatro Abierto —Correa como director, Pavlovsky como autor y Rottemberg como empresario a cargo del Tabarís donde continuó el ciclo de 1981 tras el incendio del Picadero— o en espacios de organización colectiva del campo teatral previos —como los Encuentros de las Artes de los que fue partícipe Elizondo— y en torno a los cuales me centraré en el próximo capítulo.

Más decretos y algunas controversias internas al propio régimen

En enero de 1978 se emitieron los restantes dos decretos de prohibición con la singularidad de centrarse en obras de una misma autora. Estas fueron *Juegos a la hora de la siesta* y *María Lamuerte* de Roma Mahieu que en ese momento formaban parte de las carteleras del *Teatro Embassy* (Suipacha 751) y el *Teatro Payró* —donde meses antes había sido prohibida *Telarañas*— respectivamente.

*Juegos a la hora de la siesta*²² —que contaba con la dirección de Julio Ordano —había sido estrenada en julio de 1976 en la sala *Eckos* (Rivadavia 2215) con una alentadora recepción de la crítica que destacó las virtudes de la novel autora y de un elenco también compuesto por jóvenes intérpretes. Del mismo modo, las notas publicadas en los diarios *La Razón* (16/07/1976) y en *La Nación* (16/07/1976), si bien escuetas, enfatizaban el correcto tratamiento de la violencia a partir del choque entre el universo infantil y el mundo adulto sobre el que tematizaba la pieza. Más aún, la lectura propuesta por el primero de los medios subrayaba que el conflicto principal de la obra dejaba al descubierto “dolientes momentos de la sociedad contemporánea” al tiempo que afirmaba que “detrás de una aparente simpleza” era mucho lo que decía Mahieu pero para captarlo era necesario “saber valorar el subtexto, los símbolos y cuánto subyace en cada fragmento” (*La Nación*, 16/07/1976). Este carácter metafórico, en el que para Martín Rodríguez y Ana Laura Lusnich (2001) se condensaba un claro mensaje antidictatorial, es el que abonó al éxito de público, por el que tan sólo unos meses después, la obra debió trasladarse al *Teatro Embassy* que contaba con una sala que duplicaba en butacas a la anterior. También en ese año su director y su autora fueron galardonados con los *Premios Molière* (a mejor

²²La obra fue realizada por el Grupo Repertorio con el siguiente elenco: Estela Ponce (Susana), Carlos Olmi (Diego), Gerardo Romano (Andrés), Gustavo Luppi (Alonso), Laura Moscovich (Claudia), Virginia Lombardo (Carolina), Gonzalo Urtizberea (Sergio), Arnaldo Tytelman (Rulito). Asistencia técnica: Boris Rubacha. Música original: Raquel Merediz. Diseño del programa: Lidia Catalano. Asistente de dirección: Norma Darienzo. Dirección: Julio Ordano. Programa de Mano, Biblioteca de Argentores.

director y mejor autora) y con los *Premios Talía* (a mejor obra nacional y mejor dirección).

Es sugerente que la medida de prohibición haya sido emitida recién tras un año y medio de funciones. Con fecha del 9 de enero, el decreto número 15 del Poder Ejecutivo Nacional prohibía el guion y la representación de la pieza de Mahieu en todo el territorio nacional considerando su “clara intención disociadora [...] que tiende a destruir y menoscabar valores fundamentales que hacen a la esencia del ser nacional” y sumado a ello se le aducía su intención de “deteriorar instituciones nacionales” (Avellaneda, 1986:164). Sin embargo, los criterios para llegar a esta conclusión no parecen haber sido unívocos. Como parte de los documentos del archivo BANADE hemos logrado dar con una serie de escritos en torno a la obra, entre los que uno en particular, pone de manifiesto algunas tensiones entre instancias nacionales y locales en materia de control de los espectáculos públicos.²³

El informe el 111-1 del 7 de diciembre de 1977 firmado por el Teniente Coronel Jorge Menéndez de la Dirección General de Publicaciones se titula “Opinión final referente a la obra *Juegos a la hora de la Siesta*”.²⁴ Allí se menciona la existencia de tres informes distintos, uno realizado y actualizado luego por la Comisión Asesora Honoraria de la Municipalidad de Buenos Aires y otros dos por parte de miembros del Ejército para el organismo del que formaba parte quién labró el escrito. Mientras el de la Comisión recomendaba restringir la exhibición de la obra para mayores de 18 años haciendo hincapié en la violencia hacia los niños que en ella aparecía proyectada, Menéndez recuperaba de los otros dos informes la relevancia de la ofensa a elementos institucionales (como jueces, Fuerzas Armadas y familia) que eran omitidos por la Comisión. Ante esta divergencia, instaba con preocupación a aunar criterios por parte de los distintos organismos ya que el caso de *Juegos a la hora de la siesta* no hacía más que confirmar las diferencias en los juicios emitidos por las instancias municipales y nacionales. Para subrayar este aspecto, el funcionario citaba lo ocurrido ese mismo año con *La Nona* de Roberto Cossa “cuya prohibición solicita[ban] la Secretaria de Información Pública y las FF.AA” mientras que “la municipalidad la ha[bía] autorizado con restricciones”, al tiempo que afirmaba:

Vale decir, la dispersión orgánica de responsables de emitir juicio sobre expresiones culturales, en este momento, puede y debe neutralizarse con una orientación común inspirada en los elementos y criterios expresados en los objetivos del proceso, que, por otra parte, son obligatorios para los funcionarios de todo nivel de gobierno.²⁵

Esta valoración era reforzada con la resolución de prohibir la representación de la obra —atendiendo a la finalización de la temporada de 1977, motivo que explica porque el decreto fue emitido en enero del año siguiente— y la edición, impresión y circulación del guion. Si bien aparece como ítem una solución “alternativa” que les diera a los gobiernos municipales y/o provinciales la posibilidad de evaluar nuevamente la calificación de la pieza, el decreto de enero se inclinó por su prohibición en todo el territorio nacional. En este caso quedan de manifiesto

²³ Debido a que los informes de calificación de las obras eran confeccionados por la Comisión Asesora de Moralidad de la Municipalidad de Buenos Aires, no hemos podido acceder a ellos en tanto no existe-hasta el momento-conocimiento acerca de su preservación. En el caso de la *Juegos a la Hora de la Siesta* se da la particularidad de que, al haber intervenido agentes de la Dirección General de Publicaciones dependiente del Min. del Interior algunos informes se han conservado. No me centraré en esta ocasión en los rasgos específicos de los documentos que analizaron la obra sino en la divergencia de criterios que aflora a partir de uno de los informes específicamente.

²⁴Tte. Coronel, Jorge Menéndez, “Opinión referente a la obra *Juegos a la Hora de la Siesta*”, Archivo BANADE en Archivo Nacional de la Memoria, Paquete 6, 7/12/1977.

²⁵Tte. Coronel, Jorge Menéndez, “Opinión referente a la obra *Juegos a la Hora de la Siesta*”, Archivo BANADE en Archivo Nacional de la Memoria, Paquete 6, 7/12/1977, p. 2.

las porosidades del control de los espectáculos teatrales, no por descuido o falta de atención de las autoridades, sino por la existencia de criterios divergentes e instancias superpuestas que por lo tanto nos acercan una imagen más abigarrada de la censura en la última dictadura. Del mismo modo se evidencia la pretensión —ya señalada por Schenquer— de subordinar las instancias locales a las estructuras nacionales.

Por su parte, *María Lamuerte*²⁶ —estrenada el 27 de mayo de 1977 y dirigida por Luis Cordara— no contó con la misma recepción auspiciosa de la crítica. La obra apeló a un universo distinto al de *Juegos...* para abordar problemas de similar índole: relaciones de poder y sometimiento. En este caso, se trató de un ambiente familiar —que como ha rebelado Graham Jones (2017) fue el espacio primordial para metaforizar el clima autoritario de estos primeros años— en el que María y su abuela —en el texto original, reemplazada en la puesta de Cordara por un personaje masculino que ofició de tío y concentró las críticas negativas de la prensa— a decir de Mahieu “entablan una extraña relación (...) un lazo entre verdugo y víctima que las va uniendo y haciendo cómplices en el juego y no les permite escapar de sus roles, aunque traten de zafarse de ellos, aunque sientan una cierta piedad” (*Diario Popular*, 26/05/1977, p. 18). Para Gerardo Fernández en su crítica publicada en *La Opinión*, la intuición teatral de la autora no logró estar lo suficientemente pulida y a diferencia de lo ocurrido con la obra anterior, la dirección en esta oportunidad sólo acentuó esos errores, buscando antes que una puesta armoniosa la construcción de un dispositivo efectista (*La Opinión*, 24/06/1977. p.7). Tampoco la crítica de *La Nación* —que no lleva firma— encontró grandes virtudes en la puesta y en el texto. Sobre este último, achacaba su carácter rebuscado y extravagante que apelaba infructuosamente a elementos beckettianos —ubicados por el crítico en la relación de dependencia y sometimiento de los protagonistas— y pinterianos, por la búsqueda de sórdidos climas cargados de dolor y crueldad (*La Nación*, 21/06/1977, p. 4). Más allá de las valoraciones estéticas, el eje de la obra volvía sobre algunos puntos convergentes con *Juegos...* que llevaron a la prohibición de esta pieza con el decreto 39 del Poder Ejecutivo Nacional emitido el 12 de enero de 1978. Allí se consideraba que la misma agraviaba “a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que este compone” (Avellaneda, 1986: 164). Tras esta seguidilla de prohibiciones Mahieu decidió exiliarse en España donde continuó su carrera. Regresará en 1984, momento en el que *Juegos...* fue reestrenada, sin embargo, las amenazas recibidas por ella y el elenco que iba a realizar la nueva versión hicieron que su retorno a la península ibérica fuera inmediato. También en este caso, las fronteras entre dictadura y democracia de la mano de las persistencias represivas parecen ser más porosas que lo que sea supuesto.

Conclusiones

Tanto la memoria de protagonistas del campo teatral como investigaciones en torno al período han considerado que el teatro no sufrió la censura de manera tan programática e incisiva como otras disciplinas. La indagación realizada en esta ponencia permite reconocer diversas modalidades de control y articulaciones que escapan a las prohibiciones ejecutadas por medio de los dispositivos legales a partir de las que se puede al menos matizar dicha perspectiva. En esa dirección, resulta importante destacar que, si solo se observan las obras censuradas por decreto, no se logra construir una mirada de conjunto sobre el ejercicio de la represión y sus

²⁶ El elenco estaba conformado por Cecilia Cenci (María), Luis Cordara (Tío), Juan (Roberto Romano), M. (Sandra Denino). Escenografía: Mónica Vargas. Iluminación: Mónica Vargas y Daniel Goldstein. Realización escenográfica y asistencia técnica: Juan Carlos Flores. Banda sonora: Daniel Goldstein. Maquillaje: Oscar Mulet. Diagramación programa: María Vargas. Prensa y relaciones públicas: Helba Ferreyra y Berta Esión. Asistente artístico: Carlos Abreu. Ayudantes de dirección: Jorge Sánchez y Raúl Turina. Producción: Néstor Musotto. Puesta en escena y dirección general: Luis Cordara. Programa de mano de María Lamuerte, biblioteca Argentores.

diferentes formas de control sobre el campo teatral. Al mismo tiempo, el recorrido realizado en este trabajo permite dilucidar en qué medida la contrariedad de criterios a la hora de evaluar las producciones teatrales operó en muchos agentes estatales en el ejercicio sensorial, poniendo de manifiesto la superposición de instancias municipales y nacionales. En tercer lugar, así como la censura se articuló por medio de modalidades diversas por parte del poder estatal, este estudio expuso diversas expresiones de respuesta por parte de los artistas teatrales. Integradas bajo la categoría de “estrategias contracensoriales”, sus diversas manifestaciones apelaron a un repertorio plural y heterogéneo, tendiente sobrevolar por encima de los radares del control cultural, logrando en ocasiones sus objetivos y en otros no.

Por su parte, los intentos de secuestro relevados iluminan un aspecto fundamental: la persecución a los teatrístas —como también lo manifiesta la lista de desaparecidos de este sector— estuvo signada por sus vínculos con la militancia política, ese fue el estructurador de la represión más allá del teatro más o menos comprometido que realizasen. Finalmente, no es menor subrayar que todos los artistas mencionados tuvieron —posteriormente— cierta participación en eventos teatrales que entablaron vínculos directos con la esfera política: ya sea en Teatro Abierto— Correa como director, Pavlovsky como autor y Rottemberg como productor— o en espacios de organización colectiva del campo teatral previos (Manduca, 2022), como los Encuentros de las Artes vinculados al Partido Socialista de los Trabajadores (PST) de los que fue partícipe Elizondo.

Bibliografía

Avellaneda, Avellaneda (1986), *Censura, autoritarismo y cultura argentina. 1960-1983*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Bettendorff, Paulina y Chiavarino, Nicolás (2021), *Discurso y control cultural en Argentina. Literatura, teatro, cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

Bourdieu, Piere (2002), *Campo de poder, campo intelectual*, Montresor, Buenos Aires.

Brates, Vivian (1989), “Teatro y Censura en Argentina”, en Osvaldo Pellettieri (comp.) *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Galerna, Lerncke Verlag, Buenos Aires, pp. 219-239.

Burkart, Mara (2017), *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los años setenta*, Miño y Dávila editora, Buenos Aires.

Calveiro, Pilar (2014), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires.

Cánovas, Raúl (1980), *El arte de la palabra*, Pomaire, Barcelona.

Correa, Rubens (2023), *Una vida en el Teatro Argentino. Rubens W. Correa. Conversaciones con Sandra Wainszelbaum*, Editorial INTeatro, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge (2006), *Teatro y producción de sentido político en la posdictadura. Micropoéticas III*, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.

Elizondo, Ángel (2021), *Testimonio H: Una pasión, una vida, un legado* (I. González, Ed.),

Editorial INTeatro, Buenos Aires.

Franco, Marina (2012), *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia “subversión”, 1973-1976*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Graham Jones, Jean (2017), *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo dictadura*, Editorial INTeatro, Buenos Aires.

Hozven, Roberto (1982), “Censura, autocensura y contracensura: Reflexiones acerca de un simposio”, *Chasqui*, N° 12, Vol. 1, pp. 68-73.

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2002), *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Eudeba, Buenos Aires.

Lucena, Daniela y Laboureau, Gisella (2016), *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*, Edulp, La Plata.

Manduca, Ramiro (2022), “Teatro Abierto como punto de llegada: Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura argentina”, *Cuadernos Del CILHA*, n°37, pp. 1–21.

Mogliani, Laura (2002), “Campo teatral y serie social” en Osvaldo Pellettieri (comp.), *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V*, Galerna/Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, Buenos Aires, pp. 81-93.

Pavlovsky, Eduardo (2001), *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Atuel, Buenos Aires.

Schcolnicov, Eugenio (2023), “Represión y disenso: Las políticas de programación del Teatro Payró durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)”, *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 11, pp.1-22.

Trastoy, Beatriz (1985), “La primera obra teatral censurada por la dictadura”, *Letras de Buenos Aires*, N° 14, pp. 49-52.

Verzero, Lorena (2012), “Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia”, *ERAS (European Review of Artistic Studies)*, N° 3, Vol. 3, pp. 19-33.

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

Zayas de Lima, Perla (2001), “La censura teatral en la época del proceso”. En Pellettieri, O. (Coord.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Vol. V*. Buenos Aires: Galerna. pp. 259-264.

Fuentes

Entrevista personal realizada por los autores a Carlos Rottemberg, 20 de marzo de 2023, Ciudad de Buenos Aires.

Decreto Municipal 115. “Comisión Asesora de Moralidad de la Ciudad de Buenos Aires”

(1958). Archivo BANADE en Archivo Nacional de la Memoria, Paquete 3.

Decreto N°1791/76. Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 14/05/1976. Biblioteca de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires Esteban Echeverría.

Decreto N°1999/76. Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 24/05/1976. Biblioteca de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires Esteban Echeverría.

Programa de mano *Ciclo de Teatro al Mediodía: Telarañas* (1977), Archivo del Teatro Nacional Cervantes, Caja de programas Teatro Payró.

Programa de mano de *Ka...Kuy*, octubre de 1978. Archivo personal de Ángel Elizondo.

Tte. Coronel, Jorge Menéndez, “Opinión referente a la obra Juegos a la Hora de la Siesta”, Archivo BANADE en Archivo Nacional de la Memoria, Paquete 6, 7/12/1977.

Artículos de prensa

Fernández, Gerardo (1977), “Las equivocaciones de María Lamuerte”, *La Opinión*, 24/06.

Quiroga, Osvaldo (1978), “Ángel Elizondo y la leyenda del Kakuy”, *La Nación*, 22/10.

Quiroga, Osvaldo (1976), “Cuando los niños remedan la realidad”, *La Nación*, 16/07.

Rubens, Erwin (1977), “Pieza objetable en el teatro Payró”, *La Prensa*, 23/11.

S/F (1978), “Un incendio destruyó casi totalmente el teatro Astros la madrugada del sábado”, *La Prensa*, 2/01/1978

S/F (1977), “La obra “Telarañas” fue prohibida”, *La Nación*, 26/11/1977.

S/F (1977), “Prohibióse una obra teatral”, *La Razón*, 25/11/1977

S/F (1977), “Telarañas en la sala Payró”, *La Opinión*, 17/11/1977

S/F (1977), “Ineficaz realización de una rebuscada obra”, *La Nación*, 21/06/1977, p. 4.

S/F (1977), “Un viernes de gala para María Lamuerte”, *Diario Popular*, 26/05/1977.

S/F (1976), “Con una interesante y digna obra ha debutado Roma Mahieu en el Panorama Teatral Porteño”, *La Razón*, 16/07.