

Gestión de los afectos en contextos autoritarios: Las prácticas mimadas de la Escuela y la Compañía de Ángel Elizondo

**Managing emotions in authoritarian contexts:
The mimed practices of Angel Elizondo's School and Company**

Resumen

La Escuela y la Compañía de Mimo de Ángel Elizondo, fundadas en 1964 y 1965, respectivamente, se volverían un referente fundamental en lo que respecta a las relaciones entre vanguardia estética y formas de politicidad. Nos ocuparemos de las experiencias que realizaron durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983), puesto que resultan particularmente iluminadoras no solo en términos estéticos e historiográficos, sino también sociológicos, como ejemplo de continuidad y cuidado de la vida y de posibilidad de creación bajo un régimen autoritario y en un contexto de violencia social.

El trabajo artístico en dictadura implicó desarrollar tácticas para evadir la persecución y evitar la censura. En este artículo, partimos de la premisa de que la gestión de los afectos constituye una táctica para lograr continuar trabajando en la creación escénica durante la última dictadura que atraviesa a todas las demás. Es por ello que analizamos una serie de archivos que dan cuenta del trabajo de la Escuela y de la Compañía desde el enfoque de la teoría de los afectos. Nos proponemos activar los archivos desde la pregunta por cuáles son y cómo se organizan los mecanismos de gestión de los afectos que posibilitan la generación de una economía afectiva particular. Luego de analizar de diversas fuentes, concluimos que la gestión de los afectos de estos colectivos durante la última dictadura cívico-militar se basó en la combinación de disciplina y diversión, la exploración del placer y del goce, el sentido del cuidado y la búsqueda de libertades.

Palabras clave: Afectos, Prácticas escénicas, Dictadura

Abstract

Ángel Elizondo's School and Mime Company, founded in 1964 and 1965 respectively, became a key reference of the relationship between avant-garde aesthetics and forms of political engagement. We will focus on their experiences during the last civil-military dictatorship (1976-1983), as they are particularly illuminating not only in aesthetic and historiographical terms, but also sociologically, as an example of continuity and care for life and the possibility of creation under an authoritarian regime and in a context of social violence.

Artistic work during the dictatorship involved developing tactics to evade persecution and avoid censorship. In this article, we start from the hypothesis that managing emotions was a tactic to continue working in theatre during the last dictatorship, that crossed all the other tactics. That is why we analyze archives that display the work of the School and the Company from the perspective of affect theory. We propose to activate the sources by asking what the mechanisms for managing affect were, how they were organized, and how these affections enabled the generation of a particular affective economy.

After analyzing a variety of sources, we conclude that the management of these groups' emotions during the last civil-military dictatorship was based on a balance of discipline and fun, the exploration of pleasure and enjoyment, a sense of care, and the pursuit of freedom.

Keywords: Affections, Performing Arts, Dictatorship

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 5 de noviembre de 2025

Gestión de los afectos en contextos autoritarios: Las prácticas mimadas de la Escuela y la Compañía de Ángel Elizondo

Lorena Verzero*

¿Te acordás de tu espectáculo *Mime, mimo, mímese, mima* (1969)? –le digo–, ya en ese entonces te gustaba jugar con las palabras y hacerte el galán diciendo que el nombre de nuestro arte también habla de caricias y de besos...
Víctor Hernando (2021)

Por el juego a la libertad, que es como decir que el juego nos hace libres.
Víctor Hernando (2021)

La primera escuela de mimo de Argentina fue fundada por Ángel Elizondo en 1964. Al año siguiente, el mismo Elizondo daría inicio a la compañía que encabezó hasta su muerte en 2022. Sesenta años después, ambos espacios aún continúan en actividad y dejaron marcas imborrables no solo el campo del mimo en particular sino el teatro contemporáneo en general. A mediados de los años sesenta, entonces, en pleno auge de las experiencias de vanguardia, se inauguraba un espacio singular en el que no solo se trabajaba desde técnicas del mimo, sino que se entretejían lenguajes provenientes del teatro, la performance, las artes del cuerpo y la imagen. Así, desde el campo del mimo se gestaba un espacio para prácticas que, dada su transversalidad y su construcción de afectividad, llamaremos aquí “mimadas”. Prontamente, la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo y la Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo (luego llamadas Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal, y más adelante, Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal; y Compañía Argentina de Mimo) se volverían un referente fundamental en lo que respecta a las relaciones entre vanguardia estética y formas de politicidad, sobre todo, entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado. En ese trayecto, el trabajo que realizaron durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) resulta particularmente iluminador no solo en términos estéticos e historiográficos, sino también sociológicos, es decir, como ejemplo de continuidad y cuidado de la vida, y de posibilidad de creación en libertad durante un régimen autoritario y en un contexto de violencia social.

Partimos para este trabajo de la premisa de que la creación en dictadura estuvo dada en buena medida por el papel que jugó la gestión de los afectos y que esta puede ser pensada como una táctica transversal a otras que se pusieron en marcha desde el campo artístico para evitar la censura y evadir la persecución. Es por ello que en estas páginas nos proponemos indagar en la gestión de la afectividad en algunas experiencias de la Escuela y la Compañía de Ángel Elizondo.

* Universidad de Buenos Aires, CONICET. Mail: lorenaverzero@gmail.com

Con anclaje en la teoría de los afectos, no pensamos solo lo que los afectos y las emociones *son*, sino lo que *hacen*. Las emociones y los afectos no son simplemente expresiones de sentimientos o reacciones individuales, como podría pensarse desde el sentido común o desde algunas disciplinas de las ciencias humanas, sino que son concebidas aquí como prácticas sociales, y, en tanto tales, mueven a los cuerpos a actuar, producen una cierta circulación de los cuerpos. Así, las emociones se mueven entre cuerpos y signos, generando identidades, filiaciones sociales y relaciones de poder. Es por eso que resulta aquí productivo el concepto de “economía de las emociones”, tal como lo plantea Sarah Ahmed (2014). La teórica británica de ascendencia australiana y pakistaní propone que las emociones “trabajan” para vincular sujetos con objetos, y que este trabajo emocional tiene un carácter económico, en el sentido de circulación, acumulación y distribución de afectos en contextos sociales, culturales y políticos.

En ese sentido, proponemos analizar una serie de archivos que dan cuenta del trabajo de la Escuela y de la Compañía desde esta óptica particular, es decir, activar las fuentes desde la pregunta por cuáles son y cómo se organizan los mecanismos de gestión de los afectos, mediante los cuales estos circulan, se acumulan y producen sentidos.

A continuación, presentaremos una descripción contextualizada del trabajo de la Compañía en sus comienzos, para poder situar específicamente su experiencia durante la última dictadura y finalmente analizar algunas de las obras a partir de herramientas provistas por la teoría de los afectos. Para ello, analizaremos documentos de archivo, entre los que se encuentran entrevistas personales inéditas y publicadas, notas periodísticas, manuscritos, fotografías y registros audiovisuales.

Orígenes de la Escuela y de la Compañía de Ángel Elizondo: del Mimo a las Prácticas Mimadas

Para pensar el valor de los afectos en el trabajo de la Escuela y de la Compañía de Ángel Elizondo en los años setenta, realizaremos a continuación una breve reconstrucción de los puntos más sobresalientes de su trabajo durante los años previos, con la intención de observar cuál fue su *habitus* y su trayectoria, y en qué lugar del campo cultural se encontraban para el advenimiento del régimen que se inició con el golpe de Estado de marzo de 1976.

Oriundo de la provincia de Salta, Elizondo se instaló en Buenos Aires en 1955 y allí comenzó su formación como actor. Poco después, emprendió un viaje iniciático a Francia, con la intención de estudiar mimo con Marcel Marceau. Sin embargo, en París los límites de la práctica mímica se expandirían para él, fundamentalmente de la mano de la formación con Étienne y Maximilien Decroux. Es allí donde Elizondo encontró los elementos que serían definitorios de su práctica artística, que darían el puntapié para las búsquedas que desarrollaría en su regreso a Argentina, y que se plasmarían y ampliarían con el trabajo colectivo. A poco de regresar a Buenos Aires, en 1964, fundó la Escuela e integrantes de la misma se nuclearon como Compañía para una presentación en el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) al año siguiente.¹

Como señala Elizondo, el término “mimo” en griego no significa “imitación” sino “aproximación a la realidad”. Y, “la realidad más realidad es la reacción”.² Es decir, la reacción

¹ Para una aproximación autobiográfica y testimonial a todo el trabajo de Elizondo, con materiales de archivo inéditos y precisas notas del editor, ver: González (2021).

² Documental *La rebelión del cuerpo*, Dirección, montaje y producción: Ana Szeslak, Gabriela Dangelo, Ela Schmidt, realizado con apoyo del Fondo Nacional de las Artes, 2012, 5’50’’ a 6’21’’. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C145Z6wJ394&t=190s>

del cuerpo es la más auténtica respuesta a lo real. De esta manera, la expresión corporal forma parte sustancial de la cadena dialógica a partir de la cual se construye la realidad.

Sin embargo, a diferencia del mimo tradicional, que busca la referencialidad realista a través de expresiones claras y movimientos estilizados, el mimo contemporáneo trabaja la acción corporal integrando elementos de otras disciplinas, como la danza, el teatro físico o el clown. El mimo contemporáneo, además, no descarta la incorporación de sonidos, la interacción directa con el público o con objetos, y la realización de obras de larga duración en lugar de *sketches*. Uno de sus ejes centrales es la locomoción, la posibilidad de trasladarse, que se consigue gracias al trabajo de la columna vertebral. Asimismo, esta forma moderna del mimo utiliza el cuerpo en su condición normal y no estilizada, contempla la inclusión de la palabra y el abordaje de temas sociales. Esta práctica se acerca a algunas estéticas teatrales pero preserva características que lo distinguen.

Para el momento en que Elizondo regresó de Europa y fundó su espacio colectivo, el campo teatral porteño se nutría centralmente de dos tendencias dominantes: el realismo crítico y las experiencias de vanguardia (Pellettieri, 1997). Mientras que el primero se identificó con el realismo sartreano asumiendo un compromiso social-político en sus contenidos y temáticas, y buscando construir una representación más o menos mimética de la realidad, con fuerte centralidad en el texto dramático; las (neo)vanguardias se abocaron a la experimentación en consonancia directa con las experiencias europeas. En ambos circuitos y tipos de propuestas se batalló con el problema de la autenticidad: mientras que el teatro realista encontraba el verosímil en el sostenimiento de la cuarta pared y la construcción de una teatralidad que reflejara ciertos aspectos de “lo real” con una finalidad reflexiva y la búsqueda de identificación por parte del espectador, las experiencias asociadas a las vanguardias europeas buscaban autenticidad en la exposición del artificio, en la puesta en primer plano de la performatividad, en la intencionalidad de que el espectador viviera una experiencia estética en el preciso momento del presente de la acción. Hacia fines de la década del sesenta, ambas tendencias se acercaron tanto en el tratamiento de temas como en la implementación de procedimientos estéticos, en el marco de la profundización del proceso de politización social que iba alcanzando todos los aspectos de la vida cotidiana. En buena medida, esta fue una causa sustancial de la aproximación estética y política entre estas dos tendencias que, si bien contaban con cantidad de expresiones distintas en su interior, a comienzos de la década constituían dos circuitos claramente diferenciados.

En este contexto teatral, es posible afirmar que la Compañía y la Escuela de Ángel Elizondo navegaron un terreno propio. Con estrecha relación con las experiencias de vanguardia europeas, con contactos y circulación en el campo, el trabajo de Elizondo se desarrolló entre el mimo, el teatro y la danza, construyendo un tipo de teatralidad performativa que ponía por delante la corporalidad, la indagación en lo sensible y la mirada en la transformación no solo poética sino también política. A diferencia de las tendencias teatrales de vanguardia que veían referentes en Samuel Beckett, Eugene Ionesco o Harold Pinter, y por lo tanto se destacaron en la puesta en escena de textos dramáticos ligados al absurdo, como Griselda Gambaro o Eduardo “Tato” Pavlovsky, el trabajo de Elizondo no partía de un texto previo, sino que se sustentaba en la improvisación, la acción, lo lúdico y lo corporal. En la primacía de estos elementos radica la particularidad del trabajo desde el mimo contemporáneo que proponía Elizondo.³

³ Un análisis más exhaustivo de las diferencias y similitudes entre el mimo contemporáneo y otras estéticas teatrales, como el teatro del absurdo, el teatro físico, el teatro pobre, el teatro laboratorio, e incluso, ciertos tipos de prácticas que realizaban una aproximación mimética a la realidad, excede los objetivos de este artículo.

Como hemos mencionado, la Compañía se fundó para presentarse en el ITDT. Elizondo ya había creado la Escuela, pero necesitaban un modo de referenciarse con el grupo porque, gracias a una invitación de Roberto Villanueva, director del Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del ITDT, prepararían un primer espectáculo para presentar en la sala que él dirigía. Así, en octubre de 1965, el mismo año en el que se estrenó en el ITDT *El Desatino*, de Gambaro, la compañía debutó con la obra *Mimo* como “Compañía de Mimo de Ángel Elizondo”. Más adelante, la Compañía y la Escuela se desprenderían del personalismo de su director en el título, aunque su impronta continuaría hasta la actualidad.

Ya en los años sesenta se observan las huellas de la formación en la compañía de Elizondo en artistas que comenzaban a ser reconocidos y formarían parte, luego, de la historia de la cultura de vanguardia local. Tal es el caso del grupo Lobo, fundado por Norberto Campos y otros integrantes de la Compañía y de la Escuela, valorado por su impacto en el ITDT y en la ciudad de Rosario.

Entre fines de los años sesenta y los primeros setenta, la Compañía estrenó obras en diferentes teatros de la ciudad y fue posicionándose en el campo artístico. Tanto en la Compañía como en la Escuela siguieron trabajando con improvisación, atendiendo con exigencia a las cuestiones técnicas y teóricas que Elizondo había conocido en Europa, desarrollando una práctica colectiva con un sello propio.

Mimar durante la última dictadura cívico-militar

Durante mucho tiempo se ha instalado la idea de que, con la toma del poder por parte de los militares, y muy especialmente en la última dictadura cívico-militar, se ha dado un “apagón cultural”. Esta idea se apoyaba en otra análoga según la cual todas las respuestas de resistencia o contra el régimen habrían provenido del exilio. Efectiva e indudablemente, la instalación de un régimen de facto siempre significa una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales, y más aún con la instauración de un sistema de terror de la envergadura que tuvo el de la última dictadura cívico-militar. Sin embargo, todo quiebre tiene necesariamente algunas fisuras y este no fue la excepción. A pesar del riesgo que implicaba hacer trabajos que en algún sentido contrariaran el dispositivo militar e, incluso, con el peligro que implicaba la sola realización de algún trabajo artístico o la mera vinculación con el campo cultural, se ha comprobado que el “apagón cultural” no fue tal. Ya Beatriz Sarlo (2005) argumentaba en contra de la simplificación de ver los años de la dictadura como un vacío cultural, y demostraba cómo la cultura (el teatro, la música, la literatura, la academia) sobrevivió y se reinventó en bares, centros culturales y espacios académicos alternativos, y también en la esfera privada, desafiando así la censura y el control. En los últimos quince años se han realizado estudios de caso sobre experiencias artísticas, y específicamente, escénicas, en dictadura (Longoni, 2011; Verzero, 2012; La Rocca, 2024; Manduca, 2024). Estos estudios colaboraron en corroborar la hipótesis de que, si bien muchos colectivos y grupos se disolvieron, muchas personas salieron al exilio, se sumieron en un insilio o abandonaron la práctica artística, también hubo quienes se animaron a continuar trabajando desde posiciones que, dado el contexto de censura, se tornaron en resistencia o activación artística. Así es como es posible constatar que luego de iniciada la dictadura hubo continuidades en la permanencia de algunos grupos, en el desarrollo de ciertas prácticas sociales y en la tenacidad de la implementación de lenguajes estéticos.

La Escuela y la Compañía de Elizondo formaron parte de los colectivos que decidieron desarrollar tácticas para continuar trabajando bajo dictadura. Así también, el grupo de Mimo

Contemporáneo y Teatro Participativo que coordinaba Alberto Sava fue parte de los colectivos que no cedieron ante la presión y el miedo. Incluso, se formaron colectivos, como el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) (1977–1982). Y también existieron grupos orientados a la experimentación escénica y la intervención política en otras ciudades del país, como Cucaño (1979-1982) en Rosario.

Aunque respecto de los años anteriores las motivaciones y los objetivos variaron, se continuaron la asociación en colectivos y la vida en comunidad y, por ejemplo, la idea del amor libre o el uso de drogas, difundidos entre sectores de jóvenes en los sesenta y desestimados desde la doxa de la militancia política de los primeros setenta, se recuperaron durante la dictadura en el TIT y en otros grupos como búsqueda de libertades.

Ya desde antes del golpe de estado de 1976, los objetivos de los colectivos artístico–políticos se habían modificado. En los años inmediatamente anteriores a la dictadura, en los que la militancia ocupaba un lugar central para las prácticas sociales, se formaron una buena cantidad de colectivos artísticos, entre ellos los de teatro militante, que se propusieron utilizar el arte como herramienta para concientizar a la sociedad de la necesidad de una transformación social, agitar y hacer propaganda desde el arte para acompañar el cambio político y, en última instancia, lograr la revolución, es decir, un cambio radical en los modos de producción. Estos colectivos estuvieron integrados no solo por teatristas que venían de la tendencia realista, sino también por artistas de vanguardia.⁴

Tanto los colectivos militantes que no se disolvieron como los grupos que no habían tenido una actividad de militancia política directa pero sí una actividad de transformación y de corrimiento de los límites en el terreno de lo político, como la Escuela y la Compañía de Elizondo, en el contexto dictatorial cuestionaban el régimen. Así lo expresan Verónica Llinás, integrante de la Compañía, y el mismo Ángel Elizondo en el documental *La rebelión del cuerpo* (2012):

La Compañía fue un refugio, en cierto sentido, porque canalizó un espíritu combativo que teníamos todos, que por ahí no lo teníamos tan claro en una tendencia política, pero sí en una pulsión interna. O sea, había algo que no nos estábamos bancando de la situación, sin la claridad política [...], pero sí toda esa pulsión que estaba pasando y que, aunque uno no tuviera demasiada consciencia se registraba en otro orden de percepción, creo que todo eso fue a canalizarse a la Compañía. Había algo de la lucha, casi de la lucha armada que fue la lucha artística. Ese espíritu combativo creo que se volcó... era casi combativo. Lo que la gente veía era fuerte y creo que tenía que ver con eso, tenía que ver con algo opresor que estábamos sintiendo todos (1'40'' a 3'08').

En lo nuestro también había críticas a lo que estaba pasando en ese momento. Lo que pasa es que no era una crítica política, era una crítica humana (17'10").

Los objetivos perseguidos por todos los grupos investigados hasta el momento que trabajaron durante la dictadura coinciden: buscaban, principalmente, estar juntos, no aislarse, encontrarse con otras personas con las cuales compartir la vida. Y crear espacios de libertad, construir territorios de “respiración artificial”. Algunos de los grupos, incluso, intentaron

⁴ Para mayor detalle, ver: Verzero, 2013.

“despertar” a la sociedad de la película en la que la dictadura los estaba haciendo vivir a través de algunas experiencias de intervención.

El trabajo artístico en dictadura implicó desarrollar tácticas para evadir la persecución y evitar la censura. Entre ellas, hemos podido detectar las siguientes: ocultarse en espacios públicos, realizar hechos escénicos en espacios privados, abolir la representación, mentir, mostrarse como estrategia de invisibilización y metaforizar.⁵ Y, como anticipamos y analizaremos en lo sucesivo, la gestión de los afectos constituye una táctica para lograr continuar trabajando en la creación escénica durante la última dictadura que atraviesa a todas las demás.



Imagen 1. *Periberta*, Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, 1979-1980.
 Fotografía: Archivo Ángel Elizondo. Gentileza Ignacio González.

La gestión de los afectos

En principio es necesario recordar que las emociones han sido históricamente objeto de regulación y control social.⁶ Lauren Berlant (2015) describe cómo la subjetividad liberal moldea las fuerzas afectivas y disciplina el imaginario colectivo. Tal como afirma la autora, el estado y las instituciones ejercen una suerte de pedagogía afectiva para alinear las fuerzas de los afectos con el "realismo normativo", disciplinando el imaginario sobre lo que es "vivir bien" y cómo deben actuar las personas "de bien".⁷ Por consiguiente, podemos afirmar que la

⁵ Para mayor detalle, ver: Verzero, 2016a.

⁶ En su artículo "La relación entre emociones y enfermedad mental: Breves reflexiones sobre la propuesta de Enrique Aragón en la explicación", Olivia López Sánchez ofrece un claro ejemplo de este punto en su análisis de cómo la psiquiatría mexicana, a través de la figura de Enrique Aragón, atribuyó a las emociones una función diagnóstica en la enfermedad mental, particularmente en el caso de la histeria femenina (en Macón y Solana, 2015: 85-110).

⁷ La traducción es nuestra. En el original: "The story of how attachment to reproducing the intelligibility of the world nudges affective forces into line with normative realism is also the story of liberal subjectivity's fantasies

resistencia a las normas establecidas no solo se ejerce a través de acciones, sino también a nivel de las emociones, poniéndolas en tensión, exagerándolas, minimizándolas, contrariándolas. En ese marco, el uso del cuerpo ocupa un lugar central en la performatividad de toda economía de las emociones.

Como se ha adelantado, el elemento neurálgico tanto de la técnica como de la construcción de sentidos en los colectivos que lideraba Elizondo estaba depositado en el cuerpo. De esta manera, la gestión activa de los afectos, incluyendo el entusiasmo, el apego, el miedo o la disociación -como veremos a continuación- se convierte en una táctica específica y transversal a las otras que se fueron desplegando durante el régimen de facto.

Como hemos anticipado al comienzo y también hemos subrayado en trabajos previos (Verzero, 2020a), no entendemos aquí los afectos como una categoría subjetiva, sino que estos pertenecen al orden de lo social. Como explica Ernst van Alphen (en Depetris Chauvin y Taccetta, 2019: 61), los afectos pueden surgir de una persona o de la interacción con objetos, de un ambiente o de circunstancias por fuera de los sujetos. Son –sostienen diversos autores del llamado giro afectivo, como Benett (2009), entre otros– previos a la consciencia. Tal como expone van Alphen siguiendo a Deleuze, “[los afectos son] intensidad[es] encarnada[s] en reacciones autonómicas sobre la superficie del cuerpo cuando interactúa con otras entidades” (en Depetris Chauvin y Taccetta, 2019: 63). Tienen origen en una interacción, “su transmisión es social en su origen, pero biológica y física en efecto”. La experimentación de un afecto tiene una capacidad transformadora sobre la persona, haya surgido este de su propio interior en interacción con algo exterior, o el afecto le haya sido transmitido por un objeto o un ambiente. De esta manera, podríamos afirmar que los afectos operan en una paradoja: poseen naturaleza social y están inscriptos en el cuerpo individual al mismo tiempo.

El trabajo de la Escuela y de la Compañía de Elizondo puso en primer plano los cuerpos en escena, muchas veces desnudos y conectados. A partir de que comenzaron a radicalizarse las posiciones de derecha en el país, el solo hecho de exponer la desnudez les valió la censura en diversas oportunidades. Tal es el caso de la obra *Ka...Kuy* (1978), cuya primera función se dio en el teatro Margarita Xirgu y luego pasó al teatro Estrellas, para ser prohibida un mes después del estreno; o *Apocalipsis, según otros* (1980), que se daba en el Teatro El Picadero – y que dos años después de haber sido censurada en Argentina, sin embargo, salió en gira a Alemania.

Los distintos gobiernos de facto, en su diferente nivel de establecimiento de un estado de terror, se manifestaban escandalizados por el tratamiento del desnudo en obras que, además, abordaban problemáticas sensibles que disgustaban al poder, por lo que la causa moral era suficiente para, de paso, silenciar ciertos cuestionamientos.⁸ Los temas tratados durante los años de la última dictadura se extienden desde las creencias populares atravesadas por problemáticas como el incesto (en *Ka...Kuy*, 1978), pasando lo pornográfico (en *Periberta*, 1979) y hasta la violencia social (*Apocalipsis según otros*, 1980).

of individual and collective sovereignty, the public and the private, the past's relation to the future, and the distribution of sensibilities that discipline the imaginary about what the good life is and how proper people act" (Berlant, 2011: 53).

⁸ Los últimos dos períodos en que la Argentina ha sido gobernada por dictaduras militares son: 1966-1973: Juan Carlos Onganía (1966-1969), Roberto M. Levingston (1970-1971) y Alejandro A. Lanusse (1971-1973); y 1976-1983: Jorge Rafael Videla (1976-1981), Roberto E. Viola (1981), Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982) y Reynaldo Benito Bignone (1982-1983).

Otros dos elementos centrales del trabajo que también resultarían sin dudas moral y políticamente sospechosos para el régimen eran la primacía de lo lúdico y la expresión de liberación. En ese sentido, será posible entrever cómo el impulso del juego como motor de la creación artística opera desde una racionalidad poético-afectiva (Proaño Gómez y Verzero, 2023) que se retroalimenta con la experiencia momentánea de un sentido de liberación generando entusiasmo gozoso. Esta afectación ha sido recurrentemente referida en relatos de participantes de la Compañía y por el mismo Elizondo sobre todo respecto de las experiencias de trabajo en una (semi)clandestinidad.



Imagen 2. *Periberta*, Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, 1979-1980.
 Fotografía: Archivo Ángel Elizondo. Gentileza Ignacio González.

En ese sentido, la obturación que significó vivir bajo la dictadura hizo que los años más duros del régimen fueran un periodo especial para cualquier tipo de trabajo “invisible”. Así, además de la puesta en práctica de un teatro invisible, se desarrollaron otras tácticas de ocultamiento. Elizondo hizo teatro en la Escuela –que para ese entonces ya se llamaba Escuela Argentina de Mimo– con la Compañía –que se denominaba Compañía Argentina de Mimo– solo para invitados, que podían entrar con una contraseña.

Luego de la censura sufrida con *Ka...Kuy* (1978), adoptaron la estrategia del refugio en el espacio cerrado como modo de preservarse. “Tuvimos miedo –afirma Omar Viola–. Durante mucho tiempo sí pudimos seguir trabajando como en un laboratorio, como en una especie de cueva, de baticueva. Sacábamos la cabeza para poner el espectáculo y volvíamos a entrar, pero teníamos por lo menos ese espacio de libertad para trabajar” (en Lucena y Laboureaux, 2016: 110). Gabriel Chamé Buendía, quien actuó por primera vez en *Periberta* (1979) y también fue asistente de dirección de la obra, comenta: “decidimos retirarnos hacia adentro, retirarnos hacia

la Escuela y no tener tanto lío y poder seguir investigando” (en conversación con la autora, 21 de julio de 2015).

En sus reflexiones sobre la política afectiva del miedo, Sarah Ahmed (2014) detecta que este afecto implica no solo una relación con el presente sino también, y muy especialmente, con el futuro, puesto que algo (un objeto, una situación, etc., que Ahmed refiere como “objeto”) se presenta como una amenaza que genera una forma de intensidad desagradable anticipando lo que puede suceder.

El miedo implica –dirá Ahmed (2014: 109) – una anticipación de daño o herida, nos proyecta del presente hacia un futuro. [...] De modo que el objeto que tenemos no está simplemente ante nosotros, o en frente de nosotros, sino que causa una impresión en nosotros en el presente, como un dolor anticipado del futuro.

El miedo se abre en una latencia presente respecto de algo que puede o no alcanzarnos.

Ahmed explicará luego, siguiendo a Freud, que el miedo puede funcionar como síntoma, como mecanismo de defensa del yo ante el peligro. A través de un ejemplo explora hacia dónde lleva la huida del miedo, y concluirá que “darle la espalda al objeto de miedo también implica volverse hacia el objeto de amor, que se convierte en una defensa contra la muerte, pues aparentemente el objeto de miedo amenaza con provocarla” (p. 113). Difícilmente podría encontrarse una explicación más literal que esta para fundamentar la exploración del apego en el trabajo de los colectivos artísticos (y en otros tipos de grupalidades) en un régimen del terror, como lo fue la última dictadura argentina. El miedo es -continúa Ahmed (2014)- lo que mantiene viva la fantasía del amor como preservación de la vida, pero de manera paradójica solo lo hace anunciar la posibilidad de muerte” (p. 113).

Es en este punto donde -alejándonos de Ahmed- podemos analizar la aparición del Eros en los colectivos artísticos de esta época, conformados por personas jóvenes que, junto a la irreverencia propia del cuestionamiento al padre como expresión de individualidad, se refugian en una experiencia marcada por la intensidad de las pulsiones de goce y de muerte. La obra *Periberta* constituye un ejemplo notable de la gestión de estos afectos. El mismo Elizondo lo define de esta manera: “Fue el espectáculo menos ‘mostrable’ que realicé, ya que había escenas muy fuertes” (en González 2021: 187), se abordaban “temas que transgredieran la moral dominante de la época” (en González, 2021: 240).

Periberta se montó durante 1979 y 1980 de manera clandestina en el espacio en el que funcionaba la Escuela en el barrio de Once. Elizondo confirma en una entrevista personal (Verzero y Girotti, 2016) que el espacio elegido para *Periberta* fue el de la Escuela, tanto por la disposición espacial, que permitía una exploración -que hoy llamaríamos- *site specific*, como para evitar la censura y la persecución. Y continúa: “Estábamos muy perseguidos. Por esa razón tampoco invitábamos a mucha gente, además de que no entrábamos. Hicimos la obra durante dos años. La gente nos llamaba para venir. Teníamos para meter trescientas personas, pero la hacíamos con quince”.

La propuesta consistía en un recorrido por los ambientes del edificio, que era una “casa chorizo”. Se partía de la calle, se subían los tres pisos hasta la terraza, allí se comía un choripán y se bebía, y se volvía a bajar. Durante el descenso, el público se encontraba con que las escenas eran otras, el juego proponía que habían transcurrido diez años. Según Elizondo (en González, 2021: 241), estas escenas eran mucho más contundentes y radicales que las de la subida.

La mayor parte de las personas que integraron la obra eran profesores de la Escuela. Según recordaba Chamé (en conversación con la autora, 21 de julio de 2015), se trató del primer trabajo que realizaron de manera colectiva y el resultado fue más cercano a formas teatrales que mímicas. El eje central de la pieza estaba dado por el juego con el adentro y el afuera de la casa y la instalación de escenas en las habitaciones.⁹ El mismo sitio web de la “Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal” declaraba que el espacio de la casa se utilizaba “de forma lúdica y hasta disparatada”, al tiempo que “el espectáculo se pudo llevar a cabo gracias a estrategias organizativas para impedir que fuera descubierto y por lo tanto censurado”.¹⁰

Podría decirse que se trataba de escenas performáticas, en las que existían pautas sobre las que se improvisaba, y los actores y actrices llevaban al extremo situaciones vinculadas a las pulsiones eróticas y tanáticas. Resulta interesante que el por ese entonces ya respetado crítico teatral, César Magrini encontraba un *ethos* similar al erótico-tanático en *Apocalipsis según otros* (1980), la obra que siguió a *Periberta*. En una nota publicada en el diario *El Cronista Comercial*, Magrini (1980: 27) advierte la “vertebradura de todo el espectáculo” en “la constante oposición, el filoso contrapunto entre la vida (o llegar a la vida, a través del nacimiento), y lo que precisamente Unamuno llamaba desnacer, la muerte”.

Confirmando también este espíritu, Elizondo (en González, 2021: 240) define y describe el desnudo de algunas obras anteriores en comparación con el que se hacía en *Periberta*, afirmando que aquí “tenía un carácter más subversivo”. Mientras que, por ejemplo, en *Los diarios* el desnudo se daba en una escena “muy linda” de un beso entre un hombre y una mujer, y en *Ka...kuy* “se lo utilizó con fines plásticos, estéticos, y de necesidad dramática”, en *Periberta* “se usaba con un fin ‘paracultural’, es decir, por fuera, al lado, de la cultura (no en contra como lo sugiere el término americano de ‘contracultura’)” (p. 240). El desnudo en *Periberta* mostraba los instintos más bajos del cuerpo, situaciones eróticas o violentas: “Había escenas donde se mostraba explícitamente lo más obsceno del cuerpo, como el ano y la vagina”. En el recorrido, por ejemplo, se pasaba por una *toilette* en el que se escuchaba un audio de Jorge Luis Borges monologando sobre temas elevados, mientras entraban una o dos personas y hacían sus necesidades. El público asistía también a una escena en una habitación en la que un hombre gordo perseguía a una chica muy guapa y comenzaban a tener relaciones. En otra escena se representaba un parto: “Era un parto, donde la actuación era muy verosímil y conmovedora. Era de por sí una escena fuerte y posiblemente chocante, ya que se podía observar aquello que no se mostraba de un nacimiento, como el dolor, lo natural, y lo incómodo y/o revulsivo que podía ser presenciar esa situación tan íntima de una mujer” (Elizondo en González, 2021: 242).

⁹ Para una descripción más pormenorizada de la pieza y un análisis del trabajo espacial, ver: Verzero (2016b).

¹⁰ El sitio web de la Escuela, hoy “Escuela Argentina de Mimo y Teatro Físico”, se encuentra offline y se puede acceder a información solamente a través de sus redes sociales: https://www.instagram.com/mimo_teatrofisico/. Fecha de consulta: 27 de mayo de 2025.



Imagen 3. *Periberta*, Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, 1979-1980.
Fotografía: Archivo Ángel Elizondo. Gentileza Ignacio González.

Otra escena consistía en la performance de una mujer comiendo una sandía, pero lo hacía de un modo “muy erótico y salvaje”, “evocando con diferentes matices la relación entre sexo, violencia y placer” (Elizondo, en González, 2021: 242).



Imagen 4. *Periberta*, Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, 1979-1980.
Fotografía: Archivo Ángel Elizondo. Gentileza Ignacio González.

Esta pulsión erótica encuentra su correlato en la expresión de Tánatos, por ejemplo, en una escena en la que Chamé “hacía equilibrio en estado de trance caminando por una cornisa” (Elizondo, en González, 2021: 242). El actor estaba dispuesto a hacerlo sin red de contención, pero Elizondo se lo prohibió y la escena continuó formando parte de la pieza gracias a la instalación de un dispositivo de cuidado.

Este tipo de trabajo íntimo implicaba la necesaria disociación con el mundo exterior: puertas adentro existe un mundo que se construye por decisión como diferente al externo. La obra jugaba con esta edificación de fronteras materiales y simbólicas, y sus posibilidades de ruptura, desde recursos como la ironía y la irreverencia.

La escena “de Superman” es una expresión clara de ello. En pleno auge de la figura del superhéroe, una de las escenas consistía en verlo volar sobre los edificios de enfrente desde la casa. La escena comenzaba con un actor vestido de Clark Kent haciendo sus necesidades en un inodoro que, en un determinado momento, se veía movilizado por un cierto llamado de la justicia, se ponía de pie, se dirigía a unos ventanales que daban a la calle Paso, corría las cortinas y desaparecía. En simultáneo aparecía Superman volando por arriba de las terrazas de la vereda de enfrente. En un artículo anterior (Verzero, 2016a), analizaba el sentido de la ampliación de los límites de la casa con la apertura de la ventana y la extensión del espacio escénico en los techos de las casas de enfrente. Con esta acción, se rompe la protección que ofrece el espacio privado al tiempo que se genera una continuidad de la ficción. Al mismo tiempo se opera un estrechamiento de los vínculos con la cultura popular.



Imagen 1. *Periberta*, Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, 1979-1980.
Fotografía: Archivo Ángel Elizondo. Gentileza Ignacio González.

Por otra parte, el humor constituye otra herramienta potente para la transformación de afectos desagradables -como el miedo- en intensidades más agradables. Al mismo tiempo, la risa en comunidad colabora en la construcción de un “nosotros” afectivo que potencia la sensación de seguridad por acentuar la participación como individuos en un colectivo. Elizondo recordaba con humor que los chicos del barrio, cuando se cruzaban con integrantes de la Compañía, les preguntaban: “¿Cuándo va a venir Superman?” Pero ellos no podían anunciar

cuándo lo iban a poder volver a ver, es decir, cuándo iba a haber una próxima función del espectáculo, porque lo hacían en clandestinidad (en Verzero y Girotti, 2016).

La búsqueda de libertades y una economía de los afectos como legado

En plena dictadura, a fines de los años setenta, la Escuela llegó a tener 260 alumnos y la Compañía no era un colectivo aislado o marginal, sino que presentaba sus espectáculos en un circuito de salas y teatros comerciales de la ciudad de Buenos Aires, y estaba integrada por artistas que se destacarían en el *under* de los años ochenta. Entre muchos otros, formaron parte de la Compañía: Gabriel Chamé Buendía, Omar Viola, Verónica Llinás, María José Gabín, Oki Pinti, Georgina Martignoni, Horacio Marassi y Horacio Gabín.

Luego de la apertura democrática, aquellos jóvenes que habían dedicado años a la creación escénica en el espacio seguro de la Escuela se lanzaron de lleno a la vida de la ciudad. En 1986 Omar Viola abrió el Parakultural, espacio que terminó por definir a los años ochenta porteños. Junto a Cemento y algunos otros espacios, el Parakultural dio forma al circuito en el cual se redefinieron los límites de lo posible, las relaciones entre los cuerpos, las formas que era necesario explorar y explotar para crear a un nuevo estado de cosas, y esto sucedió sobre la base del trabajo realizado en años anteriores.

Gianni Mestichelli dejó fijadas imágenes y momentos del trabajo de la Compañía. El fotógrafo se contactó con ellos luego de ver *Apocalipsis según otros* y comenzó a hacer las fotos de sus espectáculos. Se destaca una serie de fotografías tomadas en una sesión de improvisación y juego con libertad absoluta que Mestichelli organizó para una muestra que se montó en la Galería Pacífico en 1984 y también fue censurada, pero que se pudo ver finalmente en 2011 en el Centro Cultural Recoleta. En las fotografías de Mestichelli es posible distinguir la plasticidad de los cuerpos, imaginar el movimiento, escuchar los sonidos que pueden haber tenido esas escenas. La cámara capta momentos efímeros en los que la mirada es especialmente significativa. Las fotos de Mestichelli son especialmente valiosas en su capacidad de transmitir humor, delirio y diversión, al mismo tiempo que el horror y el terror que esos cuerpos habitaban.

Como cabalgando entre décadas, el trabajo de Elizondo dejó huellas no solo en quienes se formaron en el ámbito de la Escuela y de la Compañía, sino en el arte argentino y latinoamericano, borrando los límites entre diversas prácticas artísticas, logrando aunar disciplina y diversión; y, sobre todo, consiguiendo adaptar el trabajo a las distintas coyunturas sin perder de vista su premisa fundamental: la búsqueda de libertades.

Para ello, con el trabajo realizado durante la última dictadura cívico-militar, colaboraron en la consolidación de una economía de los afectos construida en distintos espacios privados en la que se promovió la circulación del placer, el goce, el apego y el cuidado, como intensidades que se antepusieron al miedo o el dolor, que tienden a anular la creación y a paralizar la realización de los sujetos como seres plenos.

En suma, es posible afirmar que la gestión de los afectos de estos colectivos durante la última dictadura cívico-militar se basó en la combinación de disciplina y diversión, la exploración del placer y del goce, el sentido del cuidado y la búsqueda de libertades.

Bibliografía

Ahmed, Sarah (2014): *La política cultural de las emociones*, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), Universidad Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México.

Beneett, Jill (2009): “A Feeling of Insincerity: Politics, Ventriloquy and the Dialectics of Gesture”, en Ernst van Alphen *et al.*, *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford University Press, Standford, California, pp. 195-213.

Berlant, Lauren (2011): *Cruel optimism*, Duke University Press, Durham, North Caroline.

González, Ignacio (comp.) (2021): *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, INT, Buenos Aires.

Jacoby, Roberto (2000): “La alegría como estrategia” en *Zona Erógena* (43).

La Rocca, Malena (2024): “El Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) de Buenos Aires. Encuentros y desencuentros entre experimentación y militancia” en *Cuadernos Del Sur Historia*, (53), pp. 89–116. <https://doi.org/10.52292/csh5320244893>

Longoni, Ana (ed.). (2011): *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*, Ediciones La Central, Barcelona.

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

Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.) (2015): *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Título, Buenos Aires.

Magrini, César (1980): “Sacudiente polivisión”, *El Cronista Comercial*, 30 de octubre, pp. 27.

Manduca, Ramiro (2014): *Teatro abierto (1981-1986): Un prisma del campo teatral en la ciudad de Buenos Aires durante la transición democrática*. Tesis de Doctorado en Historia, Universidad de Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo (1997): *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Galerna, Buenos Aires.

Proaño Gómez y Lorena Verzero (2023): Introducción al dossier “Racionalidad poético-afectiva una aproximación política a la escena teatral contemporánea”, en colaboración con Lola Proaño Gómez, en *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 8, núm. 35, enero-marzo Consultado: 27 de mayo de 2025. Disponible en línea: <https://revista.religacion.com/index.php/religacion/issue/view/36>

Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Van Alphen, Ernst (2019): “Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos”, en Depetris Chauvin y Natalia Taccetta (comp.): *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*, Prometeo, Buenos Aires, pp. 55-71.

Verzero, Lorena (2012): “Experiencias teatrales antes y durante la última dictadura argentina: conexiones estéticas, divergencias simbólicas”, *Apuntes de teatro*, n° 135, pp. 20-31.

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

Verzero, Lorena (2016a): “Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina” en Remedi, Gustavo (ed.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Universidad de la República, Montevideo, pp. 87-104.

Verzero, Lorena (2016b): “Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 11, n° 2, pp. 87-109. Consultado: 27 de mayo de 2025. Disponible en línea: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13526>.

Verzero, Lorena y Bettina Girotti (2016): “Compañía Argentina de Mimo: corporalidad y búsquedas de ‘experiencias en libertad’. Entrevista a Ángel Elizondo”, *Argus-a. Artes y humanidades*, N° 19, enero. Consultado: 27 de mayo de 2025. Disponible en línea: <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/entrevista-a-angel-elizondo.pdf>

Verzero, Lorena (2020a): “Cartografía afectiva de la patria: *Relatos situados*, la ciudad palimpsesto”, en Cecilia Sosa, Jordana Blejmar y Philippa Page (coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*, Librería, Buenos Aires, pp. 150-171.

Verzero, Lorena (2020b): “Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino”, en *Revista Historia y Memoria*, N° 21, junio-diciembre, pp.: 137-172. Consultado: 27 de mayo de 2025. Disponible en línea: https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/9853