

## **Teatro y dictadura: Avances y perspectivas de una cartografía en construcción**

**Lorena Verzero<sup>1</sup>**

**Bettina Girotti<sup>2</sup>**

### **Resumen**

Presentaremos los avances del proyecto de investigación colectiva “Teatro y dictadura: Re-mapeo de la escena teatral”, cuyo objetivo a mediano plazo consiste entrazar un nuevo mapa del teatro bajo dictadura en la ciudad de Buenos Aires que incluya aquellas obras que forman parte de nuestra historia teatral y, a la vez, incorpore experiencias de resistencia o activistas, algunas clandestinas, que oportunamente han sido invisibilizadas y que aún no han sido recuperadas.

Partimos de la hipótesis de que si bien la instalación de un régimen de facto significó una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos, ese quiebre no ha podido darse sin fisuras: existe una continuidad entre ciertas prácticas culturales desarrolladas antes del golpe de estado de 1976 y otras realizadas durante los años posteriores, así como también existen continuidades entre experiencias llevadas a cabo durante la dictadura y los primeros de posdictadura.

Tomamos como base conceptual la idea de “mapeo” que Pablo Ares y Julia Risler proponen en su Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa (Tinta Limón, 2013).

---

<sup>1</sup> Es Investigadora del CONICET, con sede en el IIGG (Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA; Magíster en Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid; Licenciada y Profesora en Letras, UBA. Es profesora titular de la materia Semiología en UBA XXI y directora de la revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural ([www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com)). Se especializa en las relaciones entre prácticas escénicas, memoria, y movimientos políticos y sociales en la historia reciente. Recientemente publicó Teatro militante: Radicalización artística y política en los años '70 (Biblos, 2013).

<sup>2</sup> Es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la UBA. Integra el Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (Instituto de Investigaciones Gino Germani, FSO-C-UBA) y se desempeña como co-coordinadora del área "Teatro para Niños y Teatro de Títeres" del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Ha compilado y prologado Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas, libro de ensayos de Carlos Fos (Eudeba, 2015). Se especializa en teatro de títeres y objetos en Argentina y ha publicado artículos e intervenido en numerosos congresos y jornadas con trabajos sobre tema.

## **Teatro y dictadura: Avances y perspectivas de una cartografía en construcción**

En esta presentación vamos a comunicar un trabajo en proceso, que estamos desarrollando de manera colectiva y en el que nos proponemos colaborar en la construcción de una historia crítica del teatro argentino reciente, a partir del estudio, análisis y mapeo de las prácticas teatrales realizadas en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura y en torno a ella. Es nuestra intención trazar un nuevo mapa del teatro bajo dictadura en la ciudad que incluya las obras que forman parte de nuestra historia del teatro y que, a su vez, incorpore una cantidad de experiencias de resistencia o activistas, algunas de ellas clandestinas, que oportunamente han sido invisibilizadas como táctica de seguridad y que aún no se han recuperado, así como también algunas prácticas afines en otras disciplinas (recitales de poesía, acciones realizadas por artistas visuales, entre otras).

Para ello, por un lado, hemos comenzado a revisar las cartografías del teatro porteño que nos han legado las Historias del Teatro que nos precedieron, con la finalidad de establecer cuál o cuáles son los mapas ya construidos de ese teatro. Por otro lado, hemos comenzado a reconstruir prácticas teatrales de resistencia y activistas desarrolladas durante la última dictadura militar (1976-1983) en relación con algunas inmediatamente anteriores y aquellas realizadas durante los primeros años de la posdictadura (Broitman, Feld, Varela y otros, 2000; Dubatti, 2006; Giella, 1991; Girotti y Verzero, 2016; González, 2015; La Rocca, 2012; López, 2015; Manduca, 2016; Verzero, 2004, 2012a, 2012b, 2013a, 2013b, 2014, Villagra 2013, 2015). Es nuestra intención analizar las experiencias ya historizadas (que incluyen fenómenos como Teatro Abierto) en relación con aquellas prácticas subterráneas o clandestinas que hemos comenzado a visibilizar. La instalación de un régimen de facto significó efectiva e indudablemente una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos. Sin embargo, sostenemos que ese quiebre no ha podido darse sin fisuras. Y es sobre esas fisuras que nos interesa indagar. Es decir, partimos de hipótesis de que existe una continuidad entre ciertas prácticas culturales desarrolladas antes del golpe de estado del 24 de marzo de 1976 y otras realizadas durante los años posteriores, así como también existen continuidades entre experiencias llevadas a cabo durante los años de la dictadura y durante los primeros de posdictadura. Ahondaremos, entonces, en esas persistencias, así como también, en las interrupciones y rupturas.

## **Construir nuevas herramientas: mapeo colectivo**

Nos interesa, entonces, plasmar todos estos resultados y otros a los que arribaremos durante el transcurso de la investigación en un nuevo mapa del teatro porteño bajo la última dictadura, que no tendrá pretensión de exhaustividad, sino que será un primer paso hacia una nueva relectura de las prácticas culturales de la época.

Para ello tomamos como base conceptual la idea de “mapeo” que Pablo Ares y Julia Risler proponen en su reciente *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* (2013). El libro se presenta como una sistematización de “metodologías, recursos y dinámicas de pedagogía crítica para incentivar su apropiación y uso derivado” (4). “Concebimos al “mapeo” como una práctica, una acción de reflexión en la cual el mapa es sólo una de las herramientas que facilita el abordaje y la problematización de territorios sociales, subjetivos, geográficos” (Ares y Risler, 2013: 7). A esta definición práctica suman los “dispositivos múltiples”, una serie de recursos creativos de diversa materialidad (en soportes gráficos y visuales) a partir de los cuales se proponen promover el debate. El “mapeo” es una herramienta para la socialización en pos de la organización colectiva de tácticas de emancipación. Es -subrayan los autores- “un medio, no un fin” (7). El mapeo debe formar parte de un proceso mayor, ser una “estrategia más”, un “medio para” la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con personas desconocidas, el intercambio de saberes, la disputa de espacios hegemónicos, el impulso a la creación e imaginación, la problematización de nudos clave, la visualización de las resistencias, el señalamiento de las relaciones de poder, entre muchos otros (7).

El proyecto de Ares y Risler está orientado a un tipo de apropiación que dista del emprendimiento al que estamos abocados, pero nos arriesgamos a tantear un uso particular, porque consideramos sugerente el modo aproximación a los fenómenos culturales que se propone, basado en una combinación entre la teoría y su aplicación práctica modelada por elementos lúdicos.

El mapeo es por definición, una práctica colectiva. Así, nuestra intención última sería que entre muchos pudiéramos abonar a la conformación de un nuevo mapa del teatro bajo dictadura, aportando datos, experiencias, intervenciones, acciones y otro tipo de prácticas que concebimos como teatrales y que, por diversos motivos, han sido elididas hasta el momento.

Entre los motivos por los cuales esas prácticas han sido invisibilizadas, por los cuales han quedado fuera de la historia cultural, se podría pensar en su desarrollo en clandestinidad, en su carácter efímero, en la falta de archivos y de críticas. Y, en algunos casos, en la exploración formal debido a la cual no se trabajaba sobre la base de un texto dramático (elemento sustancial para la proyección histórica en los estudios teatrales clásicos). La exploración formal hace también que ciertas experiencias permanecieran en la periferia del campo sin acceder a los lugares centrales. Muchas de ellas, de hecho, desbordan el campo teatral o no se encuadran en la concepción tradicional de “teatro”, por lo que no han sido consideradas por los investigadores teatrales; algunas son exploratorias formalmente, por lo que tampoco han sido objeto de sociólogos, historiadores o estudiosos del teatro; otras tantas aún no han sido recuperadas porque no ha llegado –podríamos decir con Walter Benjamin- su “tiempo-ahora”, ese momento en que esas imágenes fragmentadas del pasado irrumpen en el presente del historiador (que él definirá como “historiador materialista”, en oposición al “historiador tradicional”) y lo desvelan. A algunas de esas experiencias, pues, parece estarles llegando la hora.

### **El teatro bajo dictadura según las Historias del teatro**

Como punto de partida para la concreción de esta relectura del mapa del teatro bajo dictadura, tomamos las historias del teatro que se han publicado a partir de la apertura democrática. Los textos más ambiciosos en su incidencia en la historia del teatro argentino son los de Osvaldo Pellettieri (2001) y Jorge Dubatti (2013). Pellettieri dirige la investigación sobre historia del teatro en Buenos Aires más amplia de las últimas décadas, y en el primer tomo publicado en 2001, se aborda el período iniciado con el golpe de estado de 1976 y que se extiende hasta 1998. Ese texto sentará las bases para las lecturas posteriores. Recientemente, Dubatti ha publicado en un solo tomo una relectura del teatro argentino entre 1910 y 2010 aproximadamente.

Mientras que el trabajo dirigido por Pellettieri se propone aplicar la metodología de investigación por él mismo formulada años antes (Pellettieri, 1997), basada en la organización de los materiales teatrales en microsistemas y fases, de acuerdo a un análisis del contexto, texto dramático, puesta en escena y recepción; Dubatti, en consonancia con el cambio de época, concreta una variación metodológica en la que la aproximación es cronológica y, al interior de cada período, temática.

Estas historias ocupan lugares centrales en el panorama de la investigación teatral en el país y, por tanto, funcionan como relatos “oficiales”. A pesar de los posibles cuestionamientos y críticas que se les han hecho o se les vayan a hacer en el futuro (y justamente por ellos), estos textos son aceptados como voces privilegiadas.

Para volver la mirada sobre los recorridos por la ciudad que proponen esas historias, nos interesa tomar la definición de mapa que enuncian Ares y Risler (2013) al comienzo de su texto. Los autores dicen con claridad sintetizando diversas teorías: “Los mapas son representaciones ideológicas” (5). Así, observaremos si las prácticas activistas o un teatro de resistencia ocupan los mismos lugares de la ciudad que las producciones visibilizadas, es decir, aceptadas, e incluso, sostenidas por un público amplio (sobre todo, el circuito de teatro comercial o “de arte”) o por el régimen (teatro oficial).

Veremos si los espacios centrales del campo teatral y los espacios intervenidos se entrecruzan en la ciudad, o si las nociones de centro y periferia en términos de campo teatral se corresponden literalmente con los usos de los espacios urbanos.

Dubatti enumera las principales orientaciones del período y, en lo que respecta al “teatro independiente” señala:

*la profundización de dos tendencias internas y opuestas dentro del teatro independiente: el proceso de mayor profesionalización o contacto de numerosos teatristas independientes con el teatro profesional de arte [tendencia descripta para el período inmediatamente anterior y que en estos años se acentúa], la radicalización del devenir micropolítico y el rechazo de la profesionalización y del teatro oficial, especialmente en algunos teatristas vinculados a la militancia (reformulado por la represión del teatro militante), como expresión del insilio, de la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos, suerte de dispositivos de ‘respiración artificial’ (retomando la metáfora que Ricardo Piglia despliega con su novela homónima en 1980), resistencia y sobrevivencia (2013:173). (El resaltado es nuestro).*

Los testimonios obtenidos hasta el momento no nos hablan de tal contundente “rechazo de la profesionalización” ni del teatro oficial. La figura del teatrista militante como un sujeto en búsqueda perpetua de lo alternativo, que pretende siempre mantenerse en la marginalidad, se acerca más a una imagen idealizada que a lo que hemos recabado en las entrevistas realizadas hasta el momento, como parte de una investigación que es

continuación de la que dio como resultado el libro *Teatro militante: Radicacalización artística y política en los años '70* (Verzero, 2013b). De hecho, la militancia teatral pasaba en variados casos por profesionalizar su labor y, sobre todo, en los años anteriores a la dictadura algunos grupos han llegado a vivir del teatro. Por otra parte, el teatro oficial durante la última dictadura, con sus dilemas y contradicciones, albergó a teatristas comprometidos ideológicamente (un caso paradigmático es el de Alejandra Boero, quien si bien no formaba parte de la vanguardia política, tenía un posicionamiento político manifiesto).

Nos interesa resaltar, sin embargo, la idea de Dubatti de “necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos, suerte de dispositivos de ‘respiración artificial’”. Grupos como el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), Cucaño y la EMC (Escuela de Mimo Contemporáneo) - Teatro participativo exponen estas búsquedas claramente tanto en sus trabajos de la época como en sus testimonios actuales.

Este período, según Pellettieri (2001: 73) significó el auge del realismo crítico en sus diversas variantes. La tesis realista que intentaban probar estas piezas tenía que ver con un “cuestionamiento al autoritarismo en la realidad nacional”. En una hipótesis enunciada de manera directa, ya en 2001, Pellettieri sostiene que

el teatro de los realistas entre 1976 y 1983/1985 estuvo marcado por una conceptualización que se puede sintetizar de la siguiente forma: la clase media, por su cobardía y su ya clásica alianza con el gobierno de turno, había colaborado con la implantación y el posterior afianzamiento de la dictadura y no ignoraba los actos aberrantes de la misma (2001: 77).

Según él, el público de este teatro estaba “espantado ante la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara” (76). Y considera que es durante esos años que el realismo crítico (que en 1997, define específicamente como “reflexivo”) consigue su mayor auge, es decir, pasa a ocupar los lugares centrales del campo teatral inaugurando lo que define como su “etapa canónica” o “segunda fase”. Durante los años de la dictadura este realismo crítico gozó de críticas periodísticas favorables, obtuvo premios, consiguió un público fiel, etc. Todo esto le dio a sus hacedores la seguridad para “crear representaciones de la realidad social, inventadas, construidas con materiales propios de la simbología de la sociedad y que tuvieron una

existencia anclada, ratificada en su recepción por parte del público y que ejercieron influencia en el comportamiento colectivo” (78).

Así, el estudio que llevan adelante varios investigadores dirigidos por Pellettieri pone el foco en el tratamiento de esas formas realistas. Este realismo crítico contaba con dramaturgos como Ricardo Halac, Mauricio Kartun, Roberto Cossa, Eduardo Rovner, Ricardo Monti, Carlos Gorostiza y Bernardo Carey. Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, que venían de escribir un teatro más ligado a estéticas absurdistas, incorporan (ya desde comienzos de los ‘70) procedimientos y recursos realistas, de manera que las poéticas de unos y otros ya se aproximaban estética e ideológicamente. Durante la segunda mitad de los años ’70, tanto las obras de Gambaro como las de Pavlovsky “comenzaban a acercarse al realismo y empezaba a aparecer en ellas una incipiente tesis realista, [razón por la cual] críticos que tenían una postura favorable con relación al absurdo como Rómulo Berruti y Ernesto Schóo cuestionaron la falta de coherencia estética de la nueva textualidad” (Lusnich, Ana Laura y Martín Rodríguez, 2001: 221).

### **Preguntas que se desprenden de este mapa en (constante) construcción**

En la propia definición de mapa aparecen algunas características que entran en fricción con los objetivos de la actividad de mapeo que estamos desarrollando. En este sentido, aquellos trabajos que se proponen desgranar la noción de cartografía artística, permiten echar luz sobre algunas cuestiones que también atañen a la actividad de (re)mapeo al intentar definir los parámetros básicos para comprender las diferencias entre el imaginario de cartografía que se suele tener y el que tratamos de desplegar.

Los mapas, como ya dijimos, son representaciones ideológicas, es decir, instrumentos de poder, “miradas interesadas”, de ahí que muchas de las prácticas que nos proponemos rescatar hayan sido excluidas de los mapas teatrales, artísticos y culturales del periodo 1976-1983: no se trata simplemente de pensar estas prácticas como disidentes en el terreno de la militancia política, sino también de pensar su “disidencia” en cuanto a la concepción de teatro vigente.

Otro de los elementos destacados en los trabajos sobre cartografías artísticas es el hecho de que el mapa se nos presenta como una herramienta -privilegiada entre muchas otras herramientas- que facilita el abordaje y la problematización en la construcción de circuitos. Sin embargo, el mapa -como destacan Ares y Risler- no es un fin en si mismo.

El mapa tampoco es el territorio, sino una imagen estática incapaz de aprehender la mutabilidad y el cambio que operan *en* el territorio. Es por este motivo que uno de los problemas (aún a resolver) consiste en traducir cartográficamente la dimensión temporal, potenciando y complejizando las informaciones plasmadas visualmente en el dispositivo/herramienta “mapa”. Por ello se afirma que los mapas o cartografías “geográficas” muestran una realidad inmóvil que contrasta con las cartografías artísticas las cuales se proponen representar una realidad relacionada con el movimiento y con el cambio, marcando la trama de múltiples relaciones ocultas que configuran la realidad social (Torres, 2015).

Esta realidad ligada al movimiento y al cambio -que, entendemos, es inseparable del problema de traducir cartográficamente la dimensión temporal- puede ser abordada desde el soporte arquitectónico urbano: edificios, monumentos y esculturas.

Una idea similar encontramos en *Present pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory* de Andreas Huyssen (2003), quien partiendo de la noción de palimpsesto -manuscrito en el que se ha borrado el texto primitivo para volver a escribir uno nuevo- propone pensar las ciudades y los edificios: “cities, after all, are palimpsests of history, incarnations of time in stone, sites of memory extending both in time and space” (101) [Las ciudades, después de todo, son palimpsestos de la historia, encarnaciones del tiempo en la piedra, sitios de la memoria que se extiende en el tiempo y el espacio]. Si bien el autor toma esta noción del campo de la literatura para aplicarla en el de la arquitectura y los estudios culturales urbanos y desentrañar las relaciones entre historia, memoria y el espacio urbano construido como trazo material del pasado histórico en el presente, aquí tomamos esta noción dejando de lado su relación con la memoria, para comenzar a incorporar la dimensión temporal en nuestro mapa.

En un primer vistazo al mapa, entonces, se desprenden una serie de informaciones “superficiales” que atañen al paisaje urbano y que pueden ser entendidas desde la noción de palimpsesto pensado como un edificio “borrado” sobre cuyo espacio se ha vuelto a construir un nuevo edificio. La primera serie de informaciones atañe a la desaparición de muchas de las salas teatrales: Sala Planeta (Suipacha 927), Teatro Olimpia (Sarmiento 777), Teatro Popular de la Ciudad (Corrientes 3671), Teatro Odeón (Esmeralda 367), Teatro Eckos (Rivadavia 2215), Teatro Estrellas (Riobamba 280), Los Teatros de San Telmo (Cochabamba 360), El Ombligo (Independencia 345), Teatro Chacabuco (Chacabuco 947), Theatron (Santa Fe 2450), El Periscopio Café-concert (Cerrito 228), Teatro Embassy (Suipacha 751), Teatro Armando Discépolo (Pichincha



53), Teatro de la Cortada (Venezuela 336), Teatro de la Fábula (Agüero 484), Teatro de la calle Rincón (Rincón 374), muchas de las cuales hoy funcionan como estacionamientos, pese a lo estipulado en la ley 14.800/1959 en su artículo 2 “en los casos de demolición de salas teatrales, el propietario de la finca tendrá la obligación de construir en el nuevo edificio un ambiente teatral de características semejantes a la sala demolida.”

También en un primer vistazo, puede vislumbrarse cómo, desde estos años, el eje “histórico” de la actividad teatral en la ciudad, la calle Corrientes, comienza a “derramar” y aparecen nuevas “zonas” teatrales tanto en el sur de la ciudad (San Telmo, Los Teatros de San Telmo, Teatro Chacabuco, El Ombligo, teatro de la Cortada), como en la zona norte (Retiro Teatro Embassy, Sala Planeta) y en dirección al oeste (Teatro Popular de la Ciudad, Teatro Armando Discépolo, Teatro de la calle Rincón, Teatro Eckos) .

Otra serie de informaciones que se desprende de este primer acercamiento al mapa es la superposición de distintos circuitos. Llevando aún más lejos la idea de palimpsesto, podemos pensar en aquellas salas cuya programación reunió propuestas teatrales heterogéneas. Tal es el caso del Teatro Estrellas, sala en la que Antonio Gasalla presenta en 1976 su espectáculo *Gasalla For Export* y en 1978 se estrena *La leyenda del Kakuy* o el caso del Teatro Tabaris, sala en que se desarrolla Teatro Abierto '81, luego del atentado ocurrido en el Teatro el Picadero, entre otros.

Desde el campo de las políticas culturales se han relevado los distintos tipos de circuitos culturales y sus características, pero hasta el momento no hemos encontrado ninguna investigación estadística ni cualitativa sistemática ni exhaustiva sobre el caso porteño. Desde esta lógica se entiende “de la combinación típica de agentes y de instancias institucionales de organización surge la matriz básica de *circuitos culturales* (...) En términos generales, llamamos a cada combinación típica de agentes e instancias institucionales de organización un *circuito cultural*, el que abarca además (en una desagregación no representada en el cuadro) las fases de producción, transmisión y consumo de los respectivos bienes culturales” (Brunner, 1988: 354-355). En cada circuito se realizan, además, funciones de *producción*, de *transmisión* y de *recepción* de bienes simbólicos.

Existirían cuatro tipos de *agentes*: productores profesionales (individuos o grupos), es decir, un agente cultural individual o integrado en un grupo que realiza continuada y sistemáticamente alguna actividad cultural de manera *independiente*, empresa privada,

agencia pública y asociación voluntaria, un agente *colectivo*, instituido como grupo *no-profesional*, que actúa en el terreno cultural habitualmente con motivaciones de "testimonio", "compromiso" o "militancia" de algún tipo. Y por otro lado, tres tipos de *instancias organizativas*, dispositivos o mecanismos de organización social de actividades y de regulación o control de ellas: el mercado (que existe donde quiera que hay competencia), la administración pública y la comunidad, una instancia institucional y de organización de la producción, transmisión y consumo de la cultura que opera sobre la base de relaciones de solidaridad interpersonal los que no poseen una dimensión fundamental de competencia ni, tampoco, una dimensión esencial de autoridad (los fenómenos de competencia y de autoridad pueden estar presentes pero no definen a este tipo de instancia organizativa). La comunidad se basa, por el contrario, en una forma de control por normas compartidas en el grupo y, frecuentemente, también por tradiciones, valores, lideratos carismáticos, experiencias comunes significativas, etc. De la serie de combinaciones posibles, históricamente existen tres tipos de circuitos que podrían ser denominados "puros", en el sentido de que han surgido como una combinación sistemática y casi natural de agentes e instancias institucionales de organización -los circuitos privados de producción industrial para el mercado, los circuitos públicos cuya producción es organizada administrativamente, los circuitos de asociación voluntaria que organizan su producción comunitariamente. Estas tres instancias se corresponderían, en el caso del teatro en la ciudad de Buenos Aires, con los tres circuitos en que se ha organizado el mapa teatral: comercial, oficial e independiente (término bajo en cual se pretende englobar una multiplicidad de prácticas sumamente heterogéneas).

### **A modo de cierre (o de apertura a nuevas construcciones)**

Comenzamos este trabajo insistiendo en el carácter abierto y "en (constante) construcción" de un nuevo mapa teatral porteño en dictadura y en el deseo de que siga creciendo nutriéndose de otros mapas culturales de la ciudad de este mismo período a través del trabajo colectivo, tal como proponen Pablo Ares y Julia Risler (2013). Trabajar colectivamente resulta fundamental en esta propuesta: la construcción de un mapa que se proponga incluir la multiplicidad y diversidad de prácticas y experiencias teatrales junto a aquellas obras que forman parte de nuestra historia del teatro y que sirva como instrumento para el estudio y análisis de estas lo exige.

El volcar todas estas informaciones cartográficamente implica, a su vez, repensar los conceptos y herramientas con los que abordamos las múltiples experiencias: el mapa se transforma, entonces, en una herramienta para analizar los diversos casos y, simultáneamente, en una excusa para problematizar las metodologías y nociones que nos han sido legadas.

## **Bibliografía**

Ares, Pablo y Julia Risler 2013. *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* (Buenos Aires: Tinta limón)

Benjamin, Walter 1973 (1940; 1972) “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus)

Broitman, Ana, Claudia Feld, Mirta Varela y otros 2000 “Memoria, dictadura y cultura. Reconstrucción de la recepción mediática y los consumos culturales de adolescentes de la Ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura”, Jornadas Interdisciplinarias de Discusión de Investigaciones sobre Memorias de la Represión y Procesos de Transición en el Cono Sur, Buenos Aires, 14 al 16 de agosto de 2000.

Brunner, José Joaquín 1988 *El Espejo Trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales* (Santiago de Chile: Flacso)

Dubatti, Jorge 1999. “El teatro como crítica de la sociedad” en Jitrik, Noé y Cella, Susana. (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 10: La irrupción de la crítica. (Buenos Aires: Emecé)

Dubatti, Jorge 2006a “Teatro y producción de sentido político en la postdictadura” *Micropoéticas III* (Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini)

Dubatti, Jorge 2006b “El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar”, en *Picadero*, Revista del Instituto Nacional de Teatro (Buenos Aires) No. 16

Dubatti, Jorge 2008 *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado* (Buenos Aires: Atuel)

Dubatti, Jorge 2013 *Cien años de teatro argentino* (Buenos Aires: Biblos)

Fos, Carlos y otros 2003 *El archivo oral* (Buenos Aires: Inédito)

Giella, Miguel Ángel 1991 *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Vol. I (Buenos Aires: Corregidor)

- Girotti, Bettina y Lorena Verzero 2016 “Compañía Argentina de Mimo: corporalidad y búsquedas de “experiencias en libertad” entrevista a Ángel Elizondo en *Argus-a* (Buenos Aires-Los Ángeles) Vol. V, No. 19  
<http://www.argus-a.com.ar/reportajes-interviews/1086:entrevista-a-angel-elizondo.html>  
[Consultado 3/8/16]
- González. Malala 2015 *La organización negra : Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo* (Buenos Aires: Inerzona)
- Heredia, María Florencia 2008 “Desplazamientos corporales en la década del 80: el teatro de la parodia y el cuestionamiento” en Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Perspectivas teatrales* (Buenos Aires: Galerna)
- Huyssen, Andreas 2003 *Present Past. Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press)
- La Rocca, Malena 2012 “El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)”, Tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Girona, Universidad de Girona,
- López, Vanina Soledad 2015 “Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80” en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* (Buenos Aires), N° 15.  
<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=333&nro=15>
- Lusnich, Ana Laura y Martín Rodríguez 2001 “La recepción del Teatro de arte” en Pellettieri, Osvaldo (dir) 2001 *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V: El teatro actual (1976-1998)* (Buenos Aires: Galerna)
- Manduca, Ramiro 2016 “Teatro Abierto (1981-1983): un testigo cultural de la transición democrática”, Terceras Jornadas de Discusión de avances de Investigación “Entre la Dictadura y la Posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina”, Buenos Aires, 21 al 23 de Marzo.
- Pellettieri, Osvaldo 1996 “Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual (1985-1997)” en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* (Puebla) N° 13-14.
- Pellettieri, Osvaldo 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)* (Buenos Aires: Galerna)
- Pellettieri, Osvaldo (dir) 2001 *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V: El teatro actual (1976-1998)* (Buenos Aires: Galerna)

- Torres, Isabel 2015 “Cartografía y ciudad” en *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* (Alemría) Vol. 5, N° 2  
[http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/torres\\_isabel](http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/torres_isabel) [Consultado 27/9/2016]
- Verzero, Lorena 2004 “Teatro abierto: la metáfora que no fue”, en *Breviarios de Investigación Teatral*. Anuario de la Asociación de Investigadores de Teatro Argentino (Buenos Aires) Año VI, N° 4.
- Verzero, Lorena 2012a “Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia”, *ERAS. European Review of Artistic Studies* (Vila Real) Vol. 3, N° 3.  
<http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf> [Consultado 21/8/16].
- Verzero, Lorena 2012b “La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura”, V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente, Buenos Aires, 4 al 6 de octubre.
- Verzero, Lorena 2013a “Prácticas resignificadas: Continuidades estéticas a través del último golpe de estado en Argentina” en *Apuntes de teatro* (Santiago de Chile) N° 135.
- Verzero, Lorena 2013b *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70* (Buenos Aires: Biblos)
- Verzero, Lorena 2014 “Activismo teatral durante la última dictadura en Argentina: Estrategias y modos de acción” en Gustavo Remedi (ed.) *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (Montevideo: en prensa)
- Villagra, Irene 2013 *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio crítico de fuentes primarias y secundarias* (La Plata: Al Margen)
- Villagra, Irene 2015 *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto 1982 y 1983* (Buenos Aires: Editado por la autora e impreso en el taller de la Cooperativa El Zócalo Ltda.)