

Malena La Rocca y Lucía Cañada

RUMOR DEL ESCÁNDALO EN (EL) ROSA: UNA INVESTIGA- CIÓN A PARTIR DEL MONTAJE COMUNIÓN, DE JUAN CARLOS UVIEDO.

El montaje teatral «*Comunión*», realizado por Juan Carlos Uviedo (1939-2009) en el Museo Rosa Galisteo en 1975, es —al igual que muchas otras de sus provocadoras puestas— un relato difícil de comprobar. La intervención constituía un apoyo al movimiento homosexual que luchaba por el ingreso irrestricto a la universidad. Fomentadas por el rumor de lo que sucedía en ella, las sanciones y prohibiciones no tardaron en llegar. Este proyecto indaga, precisamente, sobre lo ocurrido, considerando al rumor como una forma de conocimiento que da lugar a los deseos y miedos de las personas, a derivas o reverberaciones dislocadas. El proyecto a su vez explora los usos que «*Comunión*» hizo del Museo Rosa Galisteo, la institución encargada de resguardar el patrimonio artístico provincial. ¿Se estarían disputando otros sentidos en torno a la función social del museo y los nuevos discursos museológicos? ¿Qué nexos pueden establecerse entre la obra, el itinerario transgresor de Uviedo y la tradición de experimentación artística santafesina?

Rumor del escándalo en el Rosa Galisteo: una investigación a partir del montaje *Comunión* de Juan Carlos Uviedo / Malena La Rocca; Lucía Cañada. - 1a ed. -
Rosario: Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe, 2026.

ISBN 978-631-90087-8-4

1. Arte. 2. Arte Argentino. 3. Historia de la Provincia de Santa Fe . I. Cañada, Lucía II.
Título
CDD 700

*Rumor del escándalo en (el) Rosa: Una investigación a partir del montaje *Comunión*, de Juan Carlos Uviedo*



PROVINCIA DE SANTA FE

© Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez
Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe,
2026

Gobierno de la Provincia de Santa Fe

Maximiliano Pullaro
Gobernador

© de los textos Malena La Rocca y Lucía Cañada

Susana Rueda
Ministra de Cultura

Coordinación de edición (Museo Rosa Galisteo):

Lucía Stubrin

Edición: Agustín Alzari

Corrección: Ornela Barisone

Diseño y maquetación: Martín Bochicchio
y Verónica Franco

Registro de documentos: Rodrigo Stettler

Sebastián Cáceres
Secretario de Gestión Cultural

Natalia Enrico
Subsecretaria de Identidad y Territorio

4 de Enero 1552 (3000) Santa Fe, Argentina

Tel: +54 342 4573577

museorosagalisteo@santafe.gov.ar

www.museorosagalisteo.gob.ar

Laura D'Aloisio
Directora Provincial de Museos

Lucía Stubrin
Conductora Cultural

Malena La Rocca y Lucía Cañada

RUMOR DEL ESCÁNDALO EN (EL) ROSA: UNA INVESTIGA- CIÓN A PARTIR DEL MONTAJE COMUNIÓN, DE JUAN CARLOS UVIEDO.

El proyecto del cual deriva este informe resultó ganador del V Certamen Padeletti (2022). El jurado estuvo conformado por Jazmín Adler, Guillermo Fantoni y Lucía Stubrin. El Certamen Padeletti tiene como objetivo fomentar la investigación y el pensamiento crítico sobre el Museo Rosa Galisteo, la institución y su patrimonio, sosteniéndose como una política pública del Ministerio de Cultura desde su creación en el año 2018. Toma su nombre del poeta y escritor argentino Hugo Padeletti, ex director del museo.

Índice

Introducción	7
Hacer archivo de <i>Comunión</i>	12
<i>Comunión</i> : un rito de iniciación	14
La(s) puesta(s) en escena	17
Entre la crítica y el rumor	20
Más allá de <i>Comunión</i>	25
1975, un momento bisagra	25
La renovación artística en los años sesenta y setenta: una mirada desde Santa Fe	27
El Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez» y los vaivenes de las políticas culturales de la provincia	31
La Escuela de Teatro de la Provincia y el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales	38
Uviedo, antes y después de su paso por Santa Fe	40
El método actoral de Uviedo	50
Artaud: algunas réplicas en torno a un iconoclasta	52
Componiendo un archivo (menor)	59
Bibliografía	70

*«Allí donde Uviedo estuviera (y estuvo en muchas partes),
generaba situaciones irrepetibles».*

(Longoni, 2015, p. 8)

Introducción

El presente trabajo indaga sobre el montaje teatral *Comunión*, dirigido por el artista escénico santafesino Juan Carlos Uviedo (1939-2009) en el invierno de 1975 en el Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez» (Santa Fe). Recordado por sus provocadoras acciones, Uviedo mantuvo, algunos meses antes de morir, una entrevista con los integrantes de uno de los tantos talleres que organizó, el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) de Buenos Aires, allí relata:

A mediados de 1970 trabajé para la Secretaría de Cultura de Santa Fe y desarrollé varios eventos culturales alternativos que me confrontaron con el sistema político imperante. Por ejemplo, *Comunión* fue un montaje que dirigí y provocó mucha polémica, porque apoyó al movimiento homosexual que luchaba por el ingreso irrestricto a la universidad, una pelea que fue ganada. Durante el peronismo hice propuestas y trabajos «atrevidos», según los militares y la derecha peronista, que provocaron en el gobierno de Santa Fe la renuncia del secretario de Educación y Cultura, Marcos Castro [sic], que era mi protector. Él militaba en la izquierda peronista y coincidía ideológicamente con nosotros (Uviedo en Cocco, 2016, p. 32).

Uviedo se había presentado a sí mismo de distintas maneras en la prensa, en un programa de mano o con sus compañeros de ruta. Por ejemplo, dentro de su periplo se mencionaba que había participado en la Escuela Documental de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri; sido director en el Café La MaMa de Nueva York; realizado un montaje en el Instituto Di Tella; publicado una pieza teatral en Alemania Democrática; sido premiado

en un festival en Italia; recibido una mención honorífica en la URSS; dirigido grupos teatrales en Coímbra (Portugal) y en la casa cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (Debroise, Longoni y La Rocca, 2015). Como contracara estaba su faceta transgresora: fue censurado durante el franquismo, expulsado de Portugal, de México, de Guatemala y encarcelado en la Argentina durante la última dictadura militar.

Uviedo aparece como una figura esquivada para la historia de las artes escénicas. Hasta el momento, su trayectoria vanguardista conforma un relato fragmentario de su paso por cada ciudad, en el cual conviven algunos datos comprobables y otros que suponemos inventados por él (como el vínculo de *Comunión* con la lucha del movimiento homosexual santafesino por el libre ingreso a la Universidad). Sus montajes han sido escasamente abordados hasta hoy. Ana Longoni señala como posibles causas de ese silencio en torno a la figura de Uviedo: «el carácter radicalmente efímero e irrepetible de sus “hechos socioteatrales”, su condición de paria y la desmesura de sus actos y fabulaciones» (Longoni, 2015, p. 8). El regreso a Santa Fe, su provincia natal, y lo sucedido en *Comunión* no fueron la excepción.

Al comenzar este trabajo solo sabíamos que Marcos Miguel Casco –y no «Marcos Castro», como circuló en la entrevista– renunció a la Subsecretaría de Cultura de Santa Fe en septiembre de 1975. Fue el creador del Instituto de Cultura Popular, desde el cual impulsó talleres y actividades artísticas. Su dimisión fue aceptada en medio de varias denuncias publicadas en *El Litoral*, un periódico cuyas intervenciones sobre asuntos públicos suponían una suerte de interlocución con las autoridades de turno (Alonso, 2017, p. 118). Sin embargo, entre los argumentos esgrimidos por los querellantes no se menciona ningún montaje en particular.

La bibliografía únicamente nos permitía comprobar que *Comunión* se realizó en 1975 en el Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez» y que formaba parte de un taller teatral que dirigía el propio Uviedo (Beltzer, 2005; Ricci, 2005, p. 443). A partir de recortes de prensa supimos que a fines de octubre se cerró el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales, se limitaron los servicios del encargado Juan Carlos Uviedo y se transfirieron «en custodia los materiales al Departamento de

Cine, Teatro y Audiovisuales» (*El Litoral*, 24/10/1975, p. 4). El trabajo realizado a lo largo de este año en los archivos de la ciudad de Santa Fe junto a las entrevistas efectuadas nos permitieron componer una imagen más completa y compleja tanto de *Comunión* como del paso de Uviedo por la ciudad.

Entre las múltiples miradas, enfoques y formas de aproximación a *Comunión*, aquí optamos por poner la obra en diálogo con una trama artística y cultural más amplia que desborda los marcos geográficos y disciplinares del montaje. En particular nos interesa indagar los usos que dicho montaje hizo del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez». ¿Se trataba solo de un escenario no convencional? ¿Se estarían disputando otros sentidos en torno al rol del Museo como institución cultural y pública? ¿Cómo dialogaba la propuesta de *Comunión* con el espacio del Museo y sus usos habituales? ¿Qué nexos se pueden establecer entre el montaje, el itinerario vanguardista internacional de Uviedo y la tradición de experimentación artística santafesina? ¿De qué modo está presente (o no) *Comunión* en la memoria del Museo?

Para dar respuesta a esos interrogantes, reconstruimos el montaje *Comunión*: los actores, la trama, la puesta en escena y el marco institucional en el que se produjo (es decir, el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales de la Subsecretaría de Cultura de Santa Fe). Luego, trazamos vínculos con la praxis estética rupturista de Uviedo: su trayectoria artística y pedagógica, su propuesta para el Laboratorio Teatral de Santa Fe y los vínculos con la tradición de experimentación artística provincial. La experiencia escénica, en tanto efímera, no puede ser conservada, aunque sí los materiales previos –sobre los que se funda la *poiesis*– y posteriores, provenientes de la expectación (Dubatti, 2007). El relato aquí presentado está conformado a partir de esos materiales y memorias conservados hasta hoy.

Nuestra hipótesis inicial postulaba que *Comunión* era una acción artística (realizada en el marco del proceso de paso a la acción y de ocupación de los espacios culturales) que buscaba tensionar la narrativa del Museo, al tiempo que hacer ingresar otros sujetos y relatos, aunque sea en forma de escándalo y rumor. La investigación en curso nos permitió matizar esa

primera imagen. Por un lado, al visualizar una trama de complicidades y alianzas que sostenían el montaje *Comunión* y el proyecto que la hizo posible, en particular la Escuela de Teatro y el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales. Por otro lado, la investigación nos permitió poner en relación las implicancias estético-políticas del montaje con la trayectoria de su director, su contexto inmediato de producción y las prácticas artísticas de los colectivos de la escena de renovación y radicalización artística santafesina de fines de los sesenta.

Comunión no irrumpió en el Rosa de forma efímera y escandalosa. El montaje fue una experiencia más en el marco de un proyecto político-cultural más amplio –encarnado en la gestión de Marcos Casco–. Este proyecto cuestionaba el lugar elitista otorgado al arte (y a la cultura en general) y buscó acercarlo a los sectores populares con acciones como la puesta en funcionamiento de una escuela de teatro en un museo históricamente dedicado a las bellas artes.

Por su parte, Uviedo y el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), haciendo uso de un espacio «propio», montaron una obra que –como un rito de iniciación– acercó actores y público (bajo las órdenes de un maestro de ceremonias). Se generaron allí espacios de escucha íntimos que habilitaron la construcción de comunidades efímeras, en las que primaron los encuentros persona a persona, los lazos de confianza y también de vulnerabilidad. En una coyuntura de violencia política y de arrasamiento de los cuerpos, *Comunión* propiciaba la humanidad del contacto íntimo, de la confesión de deseos y del diálogo. Tal vez lo disruptivo de este ritual radique en la posibilidad de construir esos territorios comunes de existencia (Rolnik, 2013).

Apelamos a la figura del rumor en tanto forma de conocimiento que permite dar lugar a los deseos y a los miedos de las personas y, en tanto tal, es un proceso de comunicación privilegiado para vislumbrar otras concepciones sobre la gestión política y cultural. El rumor se diferencia del mito, se trata de una forma de comunicación efímera o un rumiar con reverberaciones dislocadas que recupera la agencia activa de sus produc-

tores. ¿Qué relatos y silencios generó *Comunión*? ¿Qué rumores echó a andar? ¿Qué formas de escucha requieren hoy esas historias?

El recorrido de esta investigación nos permitió recuperar la dimensión de rumor que había adquirido *Comunión*, el paso de Uviedo por la ciudad de Santa Fe y el funcionamiento de la Escuela de Teatro de la Provincia. Estando allí nos llegaron diferentes relatos –más o menos contradictorios– sobre lo que había sucedido, sobre el funcionamiento de la Escuela, sobre el rol del subsecretario de Cultura, Marcos Casco y la directora del Museo, Nidya Pereyra Salva de Impini. Dichas memorias nos permitieron advertir cómo lo sucedido se había convertido en rumor en tanto práctica social colectiva cuyos relatos y saberes desperdigados se crean y circulan en las periferias de las instituciones, fuera de los sistemas comunicativos oficiales y en los intersticios de la sociedad.

Entendemos el rumor como un saber grupal que permite mostrar los canales subterráneos de información (De Ipola, 2005). Por su parte, Margarita Zires Roldán (2005) explica la verosimilitud de los rumores a partir de su interdependencia discursiva: su construcción es contingente, así como sus transformaciones y múltiples reelaboraciones. En función de estos aportes teóricos, consideramos el rumor como un fenómeno disruptivo en el entramado institucional, así como una caja de resonancia de la vida cultural en la ciudad. Esta figura nos permitió hilvanar algunos de los rastros dispersos dejados por *Comunión*.

Este trabajo está integrado por un texto principal centrado en el montaje *Comunión*, su puesta en escena y algunas lecturas posibles. De este escrito inicial se desprenden nuevos textos que amplían algunas nociones. Están pensados para contextualizar, ampliar, profundizar o complejizar diferentes zonas o preguntas de la investigación. Se trata de escritos independientes que pueden ser leídos de corrido –van de lo general a lo particular– o por separado –en la medida en que la persona que lee se sienta interpelada por alguna cuestión particular–. Son textos que invitan al lector/a a seguir leyendo, investigando, preguntándose.

Hacer archivo de *Comunión*

Esta investigación reconstruye una acción artística que ha sido escasamente estudiada. Los dos referentes del teatro santafesino que habían hecho alguna mención a *Comunión*, Hugo Beltzer y Jorge Ricci, fallecieron en los últimos años sin profundizar en su abordaje. Parecía que la obra, como el paso de Uviedo por Santa Fe, habían quedado en el olvido.

Para reconstruirla apelamos a distintas fuentes de información. En primer lugar, indagamos en el patrimonio del Museo. Sabiendo que *Comunión* no formaba parte de su programación ni de su «memoria oficial», nos sumergimos en su archivo y biblioteca en búsqueda de algún rastro. El Museo no poseía, hasta hace pocos años, un archivo institucional, sino que contaba con algunos catálogos y documentos que fueron recuperados gracias a la iniciativa de una de las trabajadoras: Silvia Gianecchini. Lo recuperado es solo una parte de los documentos allí producidos, existen por ello varios saltos temporales y la información resulta fragmentaria.

El relevamiento de los catálogos conservados nos permitió aproximar-nos a la actividad del Museo a principios de la década de 1970. Esta se centraba en el Salón Anual y en el Salón de Aspirantes a Becas, cuyas premiaciones coincidían con las principales fiestas patrias: el 25 de mayo y el 9 de julio. Otros catálogos corresponden a exposiciones del Grupo Santa Fe y Palabra e imagen, una exhibición de afiches pertenecientes al Museo de Arte Moderno de Nueva York¹. En las carpetas de correspondencia y de

¹ Además, en la carpeta de recortes de prensa se mencionan las exposiciones de Joaquín Ezequiel Linares, Juan del Prete, el montaje didáctico de obras de compromiso social, tapices y arte indoamericano. Complementamos esta información con las «Notas de arte», escritas por Jorge Taverna Irigoyen para *El Litoral* y conservadas en la biblioteca del Museo. Jorge Taverna fue integrante de la Academia Nacional de Bellas Artes, vicepresidente de la Asociación Amigos del Museo Rosa Galisteo (creada en 1971) y director general de Cultura entre 1976 y 1977. El crítico menciona exposiciones de jóvenes artistas, como el ceramista Juan Vergel, exhibiciones de los dibujos de Federico Aymá, de Pintura del Litoral –procedente de colecciones privadas– y de orfebrería italiana, gracias a la colaboración de la Asociación de Amigos del Museo.

recortes de prensa tampoco encontramos ninguna mención de *Comunión* ni de Uviedo. Aunque sí de Casco.

En un intento por insertar a *Comunión* en una trama cultural e institucional más amplia, consultamos –en segundo lugar– una serie de repositorios provinciales: el Archivo Jurisdiccional de Educación, el Ministerio de Innovación y Cultura, el Archivo General de la Provincia de Santa Fe, el Archivo Fernando Birri, el Museo Histórico de la Universidad Nacional del Litoral «Marta Samatán» y la Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de la Nación. Así, pudimos constatar que en 1975 Uviedo fue contratado como director de la Escuela de Teatro de la Provincia (Ministerio de Innovación y Cultura, disposición n.º 24/75, 3 de abril de 1975), y, a partir de fuentes periodísticas, acceder a anuncios y reseñas críticas de *Comunión* y de otras obras del Taller y Laboratorio de Uviedo, como *El amor de la estanciera*, presentes tanto en *El Litoral* como en *Nuevo Diario*.

En tercer lugar, entrevistamos a dos espectadores de *Comunión*: José «Pepe» Volponi y Roberto Schneider. Ellos nos compartieron sus impresiones sobre el montaje y la vida cultural en la ciudad.

Estando en Santa Fe, una sumatoria de colaboraciones, causalidades y casualidades nos permitieron abrir puertas impensadas. No habiéramos llegado a recabar la información que nos permitió conocer algunos recovecos de la trama cultural de Santa Fe sin las largas charlas con investigadoras e investigadores de la Universidad Nacional del Litoral (Laura Schenquer, Luciano Alonso y Natalia Vega) y la colaboración de las y los trabajadores del Museo, los archivos y bibliotecas (Analía Solomonoff, Silvia Gianecchini, Leonardo Scheffer, Juan Bautista Walpen, Matías Graizaro, Leandro Allarague, Amiel Rodríguez y María Emilia Cortés). Fue a partir de un dato en una ponencia de Paula Ramírez (2015) y de seguir pequeñas pistas que conocimos a nuestra informante clave y tercera entrevistada: Iris Sedlacek, integrante del taller-laboratorio y actriz de *Comunión*.

En esta investigación –y en nuestra estancia en la ciudad de Santa Fe– no fuimos en búsqueda de un archivo completo que nos permita narrarlo todo, sino que, tal como propone Philippe Artières (2019), nos pro-

pusimos construir un archivo menor, por fuera de los relatos canónicos, compuesto apenas por restos fragmentarios del pasado. Como formula Artières:

Practicar el archivo menor como un despojo; no estar en la búsqueda desenfrenada sino aceptar lo inesperado, la sorpresa, la decepción y sobre todo la impotencia. No ver en ello una fragilidad sino una fuerza. Estos papeles son fragmentarios, están llenos de agujeros, de ausencias, de faltas. Es necesario renunciar al principio de comprensión exhaustiva, nuestro rompecabezas tendrá siempre una mayoría de piezas faltantes; es necesario aceptar que lo esencial se nos escapa, que no sabremos más que una parte; que del pasado no producimos más que una narración frágil, con tantas zonas de sombra (2019, p. 23).

Así, frente a los imprevistos y faltantes, como resultado de esta investigación construimos una narración con algunas zonas de luz y otras de sombra, con preguntas aún sin respuestas, que funciona a su vez como un archivo abierto y en construcción, y que habilita diferentes lecturas y apropiaciones. Por ello, una parte importante de este trabajo selecciona y compila artículos de diarios y documentos institucionales que componen un archivo menor de *Comunión*. Esperamos que ello impulse nuevas lecturas a la vez que funcione como su reingreso –no poco problemático– al Museo.

***Comunión*: un rito de iniciación**

El montaje teatral *Comunión* se realizó entre junio y agosto de 1975, los días viernes y sábado a las 21 horas en la sala Tte. Gral. Perón del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez», con entrada libre y gratuita. Contó con una programación estable y fue difundido a través de los principales periódicos de la provincia. *Comunión* era anunciado como un «hecho socioteatral de creación colectiva» (*El Litoral*, 3/7/1975), presentado por el Museo y por el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales.

El Taller, dirigido por Uviedo, formaba parte de la recientemente creada Escuela de Teatro de la Provincia, que dependía de la Subsecretaría de Cultura, a cargo de Marcos Casco. Tanto la Escuela como la Subsecretaría funcionaban en el Museo, que desde 1972 estaba dirigido interinamente por Nidya Pereyra Salva de Impini, una funcionaria y exponente de un museo concebido como reservorio del patrimonio cultural de la provincia.

Así, lejos de la imagen de escándalo por la irrupción de Uviedo en el Rosa Galisteo, *Comunión* era un montaje que condensaba un proceso de trabajo teatral en sus instalaciones y un proyecto político-cultural provincial que tensionaba el rol tradicional que sostenía el Museo. Y, según pudimos reconstruir, fue bien recibida entre el público y los medios locales. En el diario *El Litoral* (25/7/1975) se informa que generó interés en los medios culturales y por ello se prolongó más de lo previsto. Iris Sedlacek recuerda:

Hubo muchas funciones (...) Siempre tuvimos público, así la moviera la curiosidad a la persona que iba, fueron y se quedaron, y cada uno después, por supuesto, vivió *Comunión* como la puede interpretar (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

Como docente y director de la Escuela de Teatro de la Provincia (ver documento), Uviedo seleccionaba a algunos estudiantes de la Escuela para participar en el Taller y Laboratorio, que también funcionaba en el Museo pero a contraturno (por la mañana). Entre quienes formaron parte del Taller se encuentran: Ana María Quezada (pareja de Uviedo), Ricardo Alegre, Rita Flores, Eva Ruiz Díaz, Nicolás Ballistreri, Peti Lazzarini, Iris Sedlacek, Daniel Cavagna y Walter Galo (*El Litoral*, 23/6/1975). Junto con Uviedo, participaba muy activamente Ana, su pareja. Iris Sedlacek nos relata lo siguiente: «Ana, una chica muy talentosa. Mano derecha *a full* de Juan porque Juan escribía, pero ella tomaba nota permanentemente, muchas propuestas salían de ella, una mujer muy, muy lúcida» (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

Los integrantes del Taller crearon y montaron *Comunión*, Iris Sedlacek narra:

Comunión fue un proceso que lo íbamos escribiendo de acuerdo a las experiencias de cada uno. Después, Juan Uviedo iba armando todo eso y ya iba armando los textos, los encuentros, la escenografía, todo eso lo armaba él. Gran parte del año se trabajó en la composición de los textos y cada uno de los que participamos del Taller hacíamos como una búsqueda propia. Ejercicios teatrales, ver qué te conmueve, qué cosas te hacen bien e íbamos con todo eso armando lo que era *Comunión* (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

Como en otras partes del mundo, en el taller santafesino Uviedo puso en marcha un proceso creativo del que participaban todos los integrantes. Él narra a la prensa:

En abril iniciamos nuestra tarea de estudio e investigación. Todos los días, a partir de las 8, realizamos nuestro trabajo de física y plástica. Para preparar *Comunión* intercambiamos observaciones sobre temas de la ciudad. Creamos lo que hemos denominado un bloque, (conjunción de experiencias, observaciones, impresiones) en torno de un mismo tema. Después creamos el clima teatral y por último revisamos ese clima (*El Litoral*, 19/7/1975).

Este modo de trabajo formaba parte de lo que Uviedo llamó «teatro del inconsciente», inspirado en el Teatro de la crueldad de Antonin Artaud. En palabras del director santafesino, este estaba orientado a hallar los signos propios del «verdadero» lenguaje teatral, que permitiera una «comunicación que fuera más allá de las clases sociales y de los idiomas» (Pouplana, 1969-1970). El método incluía ejercicios de relajación que eran interrumpidos de forma violenta para que los actores alcancen cierto automatismo psíquico que les permitiese trabajar con sus vivencias traumáticas.

En las largas sesiones de trabajo en el Taller, no se elaboraban personajes sino roles que cumplían distintas funciones en relación con el espacio íntimo del actor. Estos conflictos eran estructurados en bloques intercambiables, los cuales conformaban la partitura del montaje, que siempre era transformada por alguna provocación «ambiental» del maestro de cere-

monias, encarnado por Uviedo. Estas situaciones podían ser estimuladas a partir de indicaciones mediante un altoparlante, contrapuntos sonoros, musicales o cambios en el espacio por la intervención de la policía. En definitiva, mediante su método, Uviedo lograba provocar y desbordar la escena a partir de las consecuencias del trabajo sobre el inconsciente del actor en la vida cotidiana. Ello procuró generar también con *Comunión*, un ritual de iniciación que transformara tanto a actores como a público, desdibujara sus roles y los uniera en una íntima comunidad efímera.

La(s) puesta(s) en escena

Una mirada poética y detallada del montaje, recuperada en una reseña periodística, nos permite una primera aproximación a lo que sucedía:

A modo de propileo y ambulacro, los celebrantes del ritual fueron formando en la sala mayor del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez», pequeños grupos de catecúmenos que contestaban por escrito las preguntas de un test. Desde el pequeño balcón de planta alta, el hierofante (túnica blanca, botas, látigo, maquillaje ocre y rizada peluca) instaba a gritos el fiel cumplimiento de los pasos iniciáticos, flanqueado por un asistente litúrgico y otro investido de fuerza ejecutora.

Tras una estancia apacible, donde los guías convocaron a la hermandad tribal y universal y un simbólico recorrido laberíntico dentro del ámbito ceremonial, cuyas tinieblas eran amortiguadas por faroles mortecinos y rasgadas por zigzagueantes haces de linternas, se fueron encendiendo los velones, mientras el montaje sonoro y los órdenes de mando, interjecciones y garrulería del conductor ponían en movimiento los pasajes de un singular frenesí, destinado a provocar el trance compartido de los misterios órficos y eleusinos (*El Litoral*, 23/6/1975).

Es la voz de Iris Sedlacek, integrante del Taller y actriz del montaje, quien nos habilita una mirada desde adentro, vinculada al proceso de creación y desarrollo de la obra. Ella recuerda que los actores recibían a los espectadores en el *hall* de entrada del Museo y seleccionaban a quienes serían sus propios invitados. Cada pareja de actor/actriz-invitado/invitada conversaba mientras recorría los distintos espacios del Museo. En un momento, todos se acercaban a la escalera principal, «ahí aparecía Juan Uviedo con un atuendo muy particular, una túnica blanca, un látigo, todo maquillado como si fuera un domador» (Sedlacek, comunicación personal, 16 de mayo de 2023). Él iba introduciendo a cada pareja por un laberinto de sillas a oscuras que conducía al primer piso del Museo. En un círculo de velas con sirios, de un lado se sentaba el/la invitado/a, y en el centro el/la actor/actriz, quien comulgaba sus sentimientos con su invitada/o.

Luego, en una ronda en la que sumaba el resto del público, realizaban ejercicios de expresión corporal. A continuación se disfrazaban y bailaban al ritmo de la música de *Carmina Burana*, una cantata épica que apela al movimiento, al goce festivo. Cuando la energía del baile iba disminuyendo, sonaba la melancólica *Adagio en mi país*, del cantautor popular uruguayo Alfredo Zitarrosa. Finalizado el montaje, se les pedía a los espectadores que sobre un papel escribieran lo que quisieran.

De todo lo sucedido Roberto Schneider, espectador de una de las funciones, recuerda especialmente la performance de Uviedo:

pero él estaba allá [señala una zona alta del Museo] en el medio y con el rebenque, ¿viste? Un rebenque largo usaba y pegaba en el borde. Arriba hay salas de exposición... y vos sentías el ruido. Era una figura despótica (...) solo, de lo despótico que era, y estaba él solo allá arriba. Él nunca tuvo contacto con los compañeros, *Comunión* era de él, pero él no tenía contacto, estaba allá (...) porque además tenía una voz muy particular, de eso sí me acuerdo, cascada (...) Uviedo era una reina. ¡Más malo! No sabés cómo pegaba con un rebenque que tenía en la mano y pegaba fuerte. Yo me acuerdo de los gritos de él, con una

especie de túnica de bambula y un collar con metales... nos trataba como un hijo de puta (comunicación personal, 10 de mayo de 2023).

Iris Sedlacek (comunicación personal, 16 de mayo de 2023) nos relata que *Comunión* estaba organizada por tiempos: recibían a los espectadores, elegían un invitado y conversaban; subían por la escalera y pasaban por el laberinto; comulgaban entre velas. Otro tiempo era el de expresión corporal, de desinhibición y placer que se transformaba en un clima triste e introspectivo hacia el final del montaje.

A pesar de la apariencia de improvisación que podría dar la obra, Sedlacek explica que estaba muy elaborado:

En la primera función no sabíamos qué iba a hacer porque él [Uviedo] era así, sorprendente. Cuando se apareció hasta yo me quedé congelada. Porque te digo, Juan era chiquito y con ese atuendo, ese látigo para mí era un gigante. En medio de esa escalera magnífica que tiene el Museo, impactaba. Es probable, si entrevistás al público que vio [el montaje], que le pareciera como una gran cosa porque era vertiginoso para el público, para nosotros no había tanta sorpresa ni [Uviedo] nos modificaba tanto las cosas (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

Paula Ramírez (2015) afirma en relación a *Comunión*: «eran los actores quienes elegían al público (quien no era elegido por alguien del elenco no podía acceder a la obra y debía retirarse) y lo hacían “entrar” en la obra, en un sentido físico y espiritual, en base a disparadores emocionales en donde el cuerpo es el elemento por excelencia, un cuerpo tensado hasta los límites de la expresividad». Al respecto Iris Sedlacek señala:

(...) muchos pensaban que después de comulgar nosotros quedábamos destruidos. No quedábamos destruidos porque eso era una actuación donde vos ponías tus sentimientos. (...) la persona que entraba con cada actor al espacio de creación tenía que confiar porque no sabía adónde iba a ir (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

En síntesis, *Comunión* funcionaba como un rito de iniciación, se buscaba generar un espacio de confianza –una comunidad– entre los actores y el público «elegido» que fuera capaz de activar la vulnerabilidad de ambos, en el sentido en que lo plantea Suely Rolnik. Dice la autora:

Una de las búsquedas que ha movido especialmente las prácticas artísticas es la de la superación de la anestesia de la vulnerabilidad al otro, propia de la política de la subjetivación en curso. Y es que la vulnerabilidad es la condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad (Rolnik en Rolnik y Guattari, 2013, p. 477).

Así, actores y público afectan y se dejan afectar, y se entregan a una percepción sensible que se distancia de la subjetivación impuesta. Para ello, esta experimentación escénica recurría –entre otras cosas– a cierto apoyo institucional y artístico. Utilizaba el Museo como particular ambientación y el ritual como forma de organizar experiencias colectivas donde construir otras formas de intimidad, de escucha, de contacto entre los cuerpos. Las sensaciones experimentadas durante y luego del montaje se tornan más acuciantes si se ponen en relación con las situaciones autoritarias y perturbadoras ejercidas por Uviedo, sumadas a la tensión por ocupar un tradicional espacio simbólico ubicado frente a la legislatura en una coyuntura atravesada por la violencia política.

Entre la crítica y el rumor

¿Cómo fue vivida, experimentada y recordada aún hoy *Comunión* por el público y por sus actores? ¿Qué códigos, convenciones y/o saberes se ponían en juego en esta experiencia? Para analizar ese modo singular de hacer, escuchar y poner en circulación, recurrimos a la imagen de lo *en secreto*. Lucía Cañada, Fernando Davis y Suset Sánchez afirman que esta forma:

(...) establece una relación de escala íntima del cuerpo y el gesto que se desdobra atravesando críticamente la dimensión pública de la vida cotidiana. Como secreto, entendemos la (contra)información oculta escamoteada, tachada o compartida de manera clandestina o semi-clandestina, las conexiones invisibles entre movimientos, las contra-memorias susurradas con insistencia. En secreto se construyen comunidades de lectores cómplices, se traman relaciones de confianza y formas de cuidado, se comparten experiencias vividas en común, se inventan códigos para (no) ser descifrados. (...) Estas imágenes y textos recurren a lo críptico o a lo hermético como valor diferencial de un secreto compartido que permite su reconocimiento por parte de una comunidad de afines (2022, p. 156).

En relación a ese modo de hacer, para que este ritual acontezca, en *Comunión* se ponían en juego una serie de recursos escénicos, modos de percepción y momentos que Uviedo recuperaba a través de su particular reappropriación de los preceptos artaudianos. Artaud era un referente insoslayable para la renovación escénica de los sesenta, maestro para Peter Brook, Jerzy Grotowski y el Living Theatre, por mencionar algunos de sus principales exponentes (Croyden, 1977). En una reseña crítica de *Comunión* titulada «Experiencia ritual colectiva, en pos del legado de Artaud», se afirma:

(...) se hizo presente el hálito caliente, esa fusión de místico e iconoclasta, de alucinado e iluminado que en vida se llamó Antonin Artaud, cuyos pasos liberadores (Théâtre de la Cruauté o de l'Épouvante; la provocación ritual; la recuperación catárquica y ceremonial, proyectada a través de la capacidad demiúrgica de las formas, los objetos, los sonidos, los colores, las sensaciones, los sentimientos y la danza) produjeron una fecunda fractura en el teatro de nuestro siglo. Haber patentizado en Santa Fe esa nueva óptica perceptiva y renovadora del genial, alucinado francés, cuya vigencia se percibe latente a 27 años de su muerte, son méritos que deben anotarse a la gente del TIT (...)

Que *Comunión* fuera considerado por el crítico «RA»² dentro de ese legado, implicaba que el grupo a través del montaje «ponía en sintonía» a Santa Fe en relación con las principales tendencias de la modernización escénica euroatlántica. Además, entendemos que este tipo de crítica posibilitaba la afluencia de público interesado en estas experiencias, curiosos que se veían interpelados por la figura de Artaud y la renovación cultural.

¿Qué tipo de percepción requería un montaje de este tipo? ¿De qué modos son recordados y compartidos hoy? Como había ocurrido otras veces (Longoni, 2015), tras ser visibilizado por la crítica, Uviedo abandonó la escena santafesina y su paso adquirió una vez más una inquietante dimensión del silencio a voces. Fue el rumor, en su condición de relato menor, el que permitió que escucháramos distintos relatos susurrados, cuchicheados, balbuceados, temblorosos, intermitentes. Relatos de quienes han participado del ritual y han atesorado para sí imágenes, sensaciones, olores, saberes, confesiones, preservadas del paso del tiempo (Cañada, Davis y Sánchez, 2022).

Para participar del montaje era preciso involucrarse, establecer lazos de confianza, generar encuentros con otros. Había que *hacer* comunión en tanto participar en lo común, comunicarse unas personas con otras, conocer su intimidad. Así, en las cuatro horas que duraba cada función, se inventaban códigos, se confesaban secretos y se creaban pequeños rituales. Para hacer comunión se involucraban el cuerpo, los recuerdos y los deseos. Iris Sedlacek narra: «Era fuerte la obra por todo lo que se manifestaba ahí porque cada uno de nosotros, de los actores y las personas participantes tenía su propia experiencia de vida» (comunicación personal, 16 de mayo de 2023). Era el encuentro de esas experiencias personales –susurradas en secreto– lo que finalmente permitía construir territorios comunes de existencia desde donde afectar y dejarse afectar.

² Es posible que la firma RA corresponda a Ricardo Ahumada, crítico teatral, profesor de la Escuela Universitaria del Profesorado de la UNL, entre 1973 y 1975 director del grupo teatral Alpha (Alonso, 2020).

Uno de los imaginarios recuperados es aquel que vincula a Uviedo con la disidencia sexual, él mismo lo menciona en el testimonio del 2002 citado al comienzo de este trabajo. Según este, el montaje buscaba el apoyo al ingreso irrestricto de las y los homosexuales a la universidad. Dicha descripción no se condice con la reconstrucción que hicimos de la puesta en escena, ni –hasta donde pudimos rastrear– con las consignas del movimiento estudiantil santafesino o de alguna organización política de los y las homosexuales en la ciudad en aquellos años. Sin embargo, en la reseña de RA publicada en *El Litoral*, se alude a la figura de Uviedo como a la de un súcubo; según el diccionario de la Real Academia Española: «Dicho de un espíritu, diablo o demonio que, según la superstición vulgar, tiene comercio carnal con un varón, bajo la apariencia de mujer».

Además, al hacer las entrevistas y preguntar por algún nexo entre el montaje y la disidencia sexual, nos mencionaron, por un lado, la performance del propio Uviedo y, por el otro, la presencia de algunos de los intérpretes del TIT: Eva Ruiz Díaz, Rita Flores y Juan Ramón «Peti» Lazzarini. En relación con las dos mujeres, Roberto Schneider recuerda «había dos viejas actrices, que eran pareja, dos grandes que tendrían cincuenta años que participaban del montaje» (comunicación personal, 10 de mayo de 2023). Con respecto a Peti, Pepe Volponi relata: «era ceramista, su show principal en la terminal de ómnibus, calle Belgrano, era un puticlub, el Peti hacía un show divino de *strip*, con globos de colores que eran la esperanza y se le pinchaban» (comunicación personal, 10 de mayo de 2023).

Cabe señalar que ninguno de estos tres artistas fue recordado por alguna performance que visibilizara la homosexualidad en *Comunión*. De hecho, Roberto Schneider (comunicación personal, 10 de mayo de 2023) nos cuenta que Peti cumplía un rol secundario en el montaje «se arrastraba por el piso» y estaba completamente supeditado a las directrices que daba Uviedo, quien oficiaba como maestro de ceremonias.

Otros relatos provienen de quienes participaron de *Comunión* y conservan imágenes sueltas, sensaciones encontradas, no codificables; también recuerdos corporales, como haber vomitado después de la obra. Entre los/as participantes hay quienes prefieren no volver sobre lo sucedido y otros que conservan relatos fragmentarios. Roberto Schneider recuerda

especialmente la voz y la figura de Uviedo en la parte alta del Museo. Y a su vez narra: «Con *Comunión* no pasó nada (...) Era difícil que te gustara eso era grito, pelea, cosa gorda, era un *happening*» (comunicación personal, 10 de mayo de 2023). Iris Sedlacek cuenta que los del TIT «eran los raros» en la ciudad y que en el 76 perdimos contacto, cada uno quedó haciendo sus cosas» (comunicación personal, 16 de mayo de 2023). Y Pepe Volponi señala –como un hito– que esa fue la primera vez que entró al Rosa Galisteo mientras que «ese año estuve parado en el Palacio de la Legislatura, acá enfrente, vestido de soldado de guerra con un casco, con pasto en la cara, el FAL. Parado en la puerta de la legislatura por un mes» (comunicación personal, 10 de mayo de 2023).

En *Comunión*, la acción secreta echaba a andar rumores individuales o colectivos sobre lo que iba sucediendo en las diferentes puestas en escena. Quizás para sacarle al ámbito religioso la jurisdicción de la intimidad de las personas y la regulación de la heteronorma o para fundar otro tipo de comunión entre pares dispuestos a compartir sus deseos, miedos, padecimientos y maneras de gozar.

En síntesis, *Comunión* hizo del secreto y del rumor su potencia disruptiva, a la vez que su opacidad y la dificultad por descifrarlo. Su relato múltiple, compuesto muchas veces por silencios a voces, permite explorar otras formas de construir imaginación política vinculada a su condición precaria. Esta manera de circular posibilitó que el rumor siguiera andando, de manera intermitente, difuso, fragmentario, alimentando otros relatos imposibles de reconstruir. Así también, casi cincuenta años después del montaje, *Comunión* llegó a nuestros oídos.

Más allá de *Comuni3n*

1975, un momento bisagra

Tras un breve gobierno de Héctor J. Cámpora, en octubre de 1973 Juan Domingo Per3n asumi3 la presidencia despu3 de dieciocho a3os de exilio. Desde all3 se propuso «depurar» el movimiento por 3l liderado, eliminando al «enemigo interno» y a los «infiltrados», para lo que utiliz3 tanto el aparato partidario como el estatal (Franco, 2012). Ello gener3 una agudizaci3n de la violencia pol3tica (tanto de derecha como de izquierda) y –sobre todo– de la represi3n estatal. Tras su muerte, ocurrida el 1 de julio de 1974, fue sucedido por Isabel Mart3nez de Per3n.

Durante el gobierno de Mart3nez de Per3n se dio un «salto cualitativo en la tendencia autoritaria» (Franco, 2012, p. 112) y se resquebraj3 el equilibrio que establec3 la figura de Per3n. A partir de entonces el poder se inclin3 hacia los sectores m3s de derecha. En ese contexto se intervinieron los gremios m3s combativos (como las seccionales cordobesas de Luz y Fuerza y SMATA), se dict3 orden de captura sobre Agust3n Tosco y Ren3 Salamanca (l3deres sindicales del clasismo combativo) y se encarcel3 a Raimundo Ongaro. Meses despu3 se aprob3 la Ley de Seguridad –impulsada por el Poder Ejecutivo–, que promov3 «la represi3n de la actividad terrorista y subversiva» (citado en Franco, 2012). Dicha ley fue utilizada para la detenci3n de personas, la clausura de medios de prensa, la persecuci3n de la militancia de izquierda y la intervenci3n en conflictos laborales. Las detenciones, secuestros y asesinatos comenzaron a acumularse. Gran parte de las universidades nacionales fueron intervenidas y sus centros de estudiantes clausurados. En unos meses m3s de 4000 docentes e investigadores fueron desplazados de sus cargos y m3s de 1600 estudiantes encarcelados (Nicanoff y Pita, 2006). El 6 de noviembre de 1974 se decret3 el estado de sitio en todo el territorio argentino, el cual se mantuvo hasta el final de la 3ltima dictadura militar.

El a3o 1975 fue particularmente dif3cil en cuanto al recrudecimiento de la violencia, las violaciones a los derechos humanos se hab3an acrecentado en todo el pa3s. Franco se3ala que entre 1973 y 1976 se fue «cons-

tituyendo progresivamente una lógica político-represiva centrada en la eliminación del enemigo interno» (Franco, 2012, p. 17) a través de la implementación tanto de prácticas y políticas consideradas legales como de otras de carácter clandestino o paraestatal. Roberto Schneider recuerda sobre ese año: «Lo que yo puedo contar es lo que me acuerdo, era el año 75 que fue HO-RRI-BLE, HORROROSO yo terminé ahí mi escuela secundaria en el 75. (...) era el año 1975 y yo insisto mucho en eso porque realmente es una fuerza muy grande lo que se genera porque estaban los militares en la calle» (comunicación personal, 10 mayo de 2023).

Iris Sedlacek recuerda: «Si bien en el 75 todavía estábamos en democracia se vivían situaciones difíciles. Ya empezaba a haber en la Escuela de Teatro personajes, por decirlo de una manera, que iban a ver lo que estábamos haciendo. Viste que vos los detectás, bueno, en este caso aparecían algunas personas viendo qué era lo que estábamos haciendo ahí» (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

En el caso de Santa Fe, la alianza electoral entre el Movimiento de Integración y Desarrollo (MID), partido fundado en 1963 por el expresidente radical Arturo Frondizi, y los sectores del Partido Justicialista santafesino llevó al poder, en mayo de 1973, a la fórmula Carlos Sylvestre Begnis-Eduardo Cuello.³ Tras haber ganado las elecciones en segunda vuelta, las relaciones entre el gobernador y el vicegobernador se tornaron tirantes, según el primero, producto de «diferencias personales más que

³ Damián Antúnez (2015) señala que, por un lado, el Congreso del Partido Justicialista de Santa Fe había nominado como candidatos a gobernador y vice al capitán (RE) Antonio Campos y al gremialista Alberto Bonino, respectivamente, mientras que, por el otro, un sector del peronismo local siguió la directiva de Perón de nominar al exgobernador desarrollista, Carlos Sylvestre Begnis, junto al sindicalista metalúrgico Eduardo Cuello, que lo acompañó como candidato a vicegobernador. De todos modos, la impugnación ante la justicia electoral propiciada por el sector de Antonio Campos –quien hasta último momento no desistió de presentarse a las elecciones con la boleta del Partido Justicialista– impidió que pudieran utilizarse las siglas del FREJULI, y la fórmula Begnis-Cuello tuvo que inscribirse a través del MID.

políticas» (*El Litoral*, 26/10/1973). Los enfrentamientos personales, que en verdad encubrían la debilidad de la alianza entre los sectores radicales desarrollistas y los sindicales justicialistas en torno a la lealtad a Perón, se profundizaron con la escalada de conflictividad gremial en la provincia y, más tarde, con la muerte del líder, la renuncia de López Rega y el pedido de licencia de Isabel. Días después de este último hecho, el 15 de septiembre de 1975 el Consejo Nacional del Partido Justicialista decidió dejar sin efecto la alianza que había elegido al gobernador Begnis y pasar a formar parte de las fuerzas opositoras. Esto provocó la inmediata renuncia de gran parte de la nómina de los funcionarios justicialistas de la provincia, entre los que se destacan varios cercanos a la gestión del por entonces exsecretario de Cultura, Marcos Casco (*El Litoral*, 16/9/1975).

Es preciso leer *Comunión* en el marco de las transformaciones en el ámbito de la cultura impulsadas por la gestión de Casco, su pretensión de democratizarla y acercarla a los sectores populares. Pero también en un contexto, 1975, en el que se agudizaba la violencia y se resquebrajaban las alianzas políticas (entre ellas, la que había llevado a Casco a su cargo).

La renovación artística en los años sesenta y setenta: una mirada desde Santa Fe

Entre fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, en América Latina los artistas de vanguardia comenzaron a abandonar la superficie de la tela y, luego, la pretensión de materialidad de la obra. El arte se convirtió en acto, en movimiento, en acontecimiento, en aquello que tras suceder desaparecía. Los límites entre disciplinas se desvanecieron. Según afirman Longoni y Mestman (2008), en unos pocos años los artistas plásticos abandonaron el cuadro para construir objetos, luego se expandieron en el ambiente y finalmente alcanzaron la desmaterialización, es decir, la desaparición del objeto físico. Con ello pretendieron poner el acento en los conceptos y procesos que producían ante una situación creada.

En 1967 el argentino Oscar Masotta dictó una conferencia en el Instituto Di Tella en la que, retomando algunas ideas del constructivista ruso El

Lissitsky, utilizó por primera vez el término *desmaterializar* para referirse al proceso de abandono de los formatos tradicionales y paso a las ambientaciones, los *happenings* y al arte de medios que se estaba produciendo en Argentina (Longoni, 2005). Se produjo entonces un proceso en el que el aquí y el ahora cobraron un sentido renovado frente a lo permanente. Ya nada se exhibía de forma acabada, sino que —mediante la acción— era el proceso de creación el que se presentaba ante el público. En ese sentido, Rodrigo Alonso afirma: «El carácter efímero de las obras basadas en la acción cuestiona el estatuto del objeto artístico y la legitimidad de las instituciones que lo sustentan, desplazando el énfasis desde la materialidad del objeto hacia la temporalidad del acto» (1999, p. 1). Las distancias entre las disciplinas también se fueron diluyendo.

En paralelo, las artes escénicas se modernizaron a partir de la incorporación de técnicas actorales, escenografías y dramaturgias provenientes del movimiento de vanguardias de entreguerras que les permitieron interpelar nuevos públicos (Sánchez, 1997). Por su parte, en los bordes de las instituciones artísticas, emergieron las *performances*, prácticas creativas colectivas que abrevaban de diferentes recursos visuales, poéticos, escénicos, plásticos, que demandaban nuevas tácticas de representación y de simbolización en contextos represivos y autoritarios. El cuerpo de las/os artistas, que operaba como soporte e instrumento de significaciones, fue redefinido como un cuerpo político por el que fluyeron acontecimientos históricos y sociales (Richard, 2007). Como parte de ese proceso de transformación, los artistas abandonaron las instituciones y convirtieron las calles, plazas, comercios, medios de comunicación y sindicatos en escenarios de sus puestas en escena.

En el caso singular de Santa Fe, Paula Ramírez (2015) afirma que el proceso de modernización cultural entre mediados de los cincuenta y fines de los sesenta se produjo a través de un movimiento vanguardista que impulsó nuevos circuitos de difusión e intercambio entre la plástica, el cine y el teatro, así como también discusiones en torno a las estéticas. Entre las instituciones artísticas que menciona se encuentran: el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, el Cine Club Santa

Fe, el Cine Club Núcleo Joven, el Cine Club Gente de Cine, El Galpón, UFF! Bazar de la Vanguardia del Gabinete Experimental de la Creación, el Teatro de Arte, Cíncel Taller de Teatro, el Teatro de los 21, el Grupo 67, el Grupo Ubú, el Museo Provincial de Artes Visuales, el Museo Municipal de Artes Visuales, la Escuela Provincial de Artes Visuales, la Escuela Municipal de Artes Visuales, 22 Salas de cine, la Galería de Arte El Puente y Libretex Galería Privada (Ramírez, 2015, pp. 870-871).

En este itinerario de renovación de los lenguajes artísticos, Ramírez (2015) identifica, en un primer momento, la confluencia de circuitos alternativos de producción y difusión artística, la promoción y apoyo de instituciones de la cultura dominante. Con respecto al teatro independiente, señala que en los años sesenta se produce cierta ruptura con respecto al método actoral de Konstantin Stanislavsky a partir de los postulados de Grotowski, quien recupera a Artaud y sostiene que «lo físico es una expresión de lo espiritual, se basa en el trabajo físico del actor y la relación que establece con el espectador, intentando quitar elementos tradicionales del escenario, como decorados, vestuarios o iluminación especial» (Ramírez, 2015, p. 873). En esta tendencia, aunque algunos años más tarde, la autora ubica a *Comunión*.

En relación con las artes visuales, Ramírez (2015) señala la existencia de un intenso proceso de renovación de la mano de jóvenes artistas portadores de códigos emergentes, quienes, frente a representaciones de corte naturalista tradicionales, comenzaron sus primeros pasos en el arte abstracto, el informalismo, la nueva figuración. A su vez, la autora destaca el surgimiento de circuitos de arte alternativo. Por ejemplo, UFF! Bazar de la Vanguardia de Experimentación Estética era un espacio de producción y venta de arte en donde la obra se hacía frente al público, o El Galpón, una galería de arte que refuncionalizó un taller mecánico, se ubicaba en otra zona de la ciudad ajena al circuito del centro, y que, además, promovió la participación de diversas expresiones del arte y diversas prácticas culturales como recitales, exhibiciones cinematográficas, puestas de teatro, conferencias, debates, talleres y muestras literarias. Al respecto de El Galpón, Pepe Volponi considera que «es nuestro Di Tella en Santa Fe, trajo en 1965 la muestra de la neofiguración, eran los personajes de culto, el

prototipo de vanguardia» (comunicación personal, 10 de mayo de 2023). El uso de espacios no convencionales, la performatividad de las artes y el intercambio con otras disciplinas artísticas eran prácticas que también estuvieron presentes en *Comunión*.

Hacia fines de la década del sesenta, Ramírez (2015) detecta un segundo momento caracterizado por ciertas tensiones, límites y rupturas entre estas prácticas renovadoras y las instituciones culturales dominantes de la ciudad. En esta búsqueda de lenguajes artísticos que «alternativizaran» la relación naturalista con el arte también surgieron una serie de diferencias. Por un lado, entre los productores, en torno a la contradicción entre la crítica social de las obras y su condición pequeñoburguesa y las estéticas de la denuncia: ¿era el panfleto político la única manera de denunciar? Por otro lado, tensiones con los grupos políticos, culturales de la ciudad, instituciones que dejaron de contar con apoyos económicos, por ser tildada como «comunistas». También grupos o acciones que confrontaron directamente contra el poder y se tuvieron que alejar de las instituciones que los habían apoyado. Entre ellas, Ramírez (2015) destaca *La ciudad*, de Teatro de Arte, que denunciaba explícitamente a determinados personajes ilustres de Santa Fe, lo cual generó un debate público encarnado por el *Diario El Orden* y las respuestas, a modo de panfletos, dadas por los actores. Otro ejemplo que brinda la autora es el del Salón de los Rechazados del Museo Rosa Galisteo cuya acción se centra concretamente en una denuncia a las políticas de legitimación del Museo:

nosotros queríamos hacer el Salón de los Rechazados porque en realidad la mentalidad de los salones oficiales es un poco darle el premio a los consagrados, y nosotros luchábamos para que los jóvenes pudiéramos entrar en ese circuito, nosotros queríamos que la obra se vea, que circulara y no lo permitían (testimonio de Graciela Borthwick en Ramírez, 2015).

A pesar de que algunas de estas prácticas podían ser interpretadas como antecedentes de *Comunión*, –e incluso Ramírez (2015) lo señala de

esta manera–, cabe señalar que este vínculo era menos directo, al menos en el recuerdo de la actriz y un espectador de dicho montaje:

Lo que hacía Juan era, si querés llamarlo, antiteatro, el impacto y las otras escuelas, bah no sé si había tantas otras: teatro Llanura y no sé si mucho más. Con ellos era con los que más nos vinculábamos, bueno, íbamos a ver sus obras y ellos venían a ver las nuestras. Pero ellos no acordaban con las formas de hacer teatro de Uviedo. Ellos tenían otra manera de hacer teatro, con escenario, otro tipo de escuela (Iris Sedlacek, comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

Yo creo que él siguió la escuela de Eugenio Barba del teatro antropológico, él sabía de todo eso. Yo una sola vez lo entrevisté pero era muy parco (Roberto Schneider, comunicación personal, 10 de mayo de 2023).

Esta dificultad de establecer las conexiones entre generaciones de experimentación artística es un rasgo de este tipo de prácticas. Por un lado, debido a su búsqueda por romper con la tradición artística, difícilmente se inscriban en una escena más amplia. En este caso, está relacionado con el periplo internacional de Uviedo y su rechazo tanto a la moda de la renovación escénica como al teatro realista o panfletario, palpable en el recuerdo de Iris. Por el otro, se debe a la coyuntura de la violencia política y sus consecuencias, vinculadas al silenciamiento, la dispersión y el repliegue cultural, la vigilancia, el miedo y la desconfianza, así como las reconfiguraciones de la escena teatral posteriores.

El Museo Rosa Galisteo y los vaivenes de las políticas culturales de la provincia

Desde 1973 se produjeron una serie de cambios en las políticas culturales provinciales de la mano del subsecretario de Cultura Marcos Miguel Casco, quien ocupó el cargo entre el 9 de junio de 1973 y el 9 de septiembre de

1975. A pocos días de haber asumido, consiguió que la cartera de Cultura ganara prestigio tanto en el organigrama como en las partidas presupuestarias de la administración provincial. Las coincidencias programáticas en materia de cultura entre Santa Fe y los lineamientos nacionales propuestos por los sectores más progresistas del gobierno peronista remitían a la noción compartida de la necesidad de librar una batalla cultural popular desde el Estado. Consciente de esta guerra de posiciones, Casco declaró «la cultura no es inocente» (*El Litoral*, 18/6/1973). Estas palabras fueron pronunciadas en la presentación de los talleres de folklore, artesanías y teatro del Instituto de Cultura Popular, la propuesta más ambiciosa de su gestión al contribuir a la «revolución cultural» que estaba realizando el tercer gobierno peronista. El subsecretario de Cultura, en sus recurrentes apariciones en la prensa provincial, instaló en la agenda política las coordenadas de lo que consideraba la «revolución cultural del peronismo» y la valoración del sujeto popular nacional como pilar fundamental de este proyecto.

Podemos afirmar con María Julia Logiódice (2015) que en el significado dado a la cultura popular había una vocación de ordenar el campo artístico hacia adentro. Un campo que, en la capital de la provincia, tradicionalmente ha estado estrechamente vinculado a la gestión estatal (Alonso, 2017). Allí se enfrentaban un sector del movimiento de teatro independiente de raíz más clásica –ligado a los partidos de izquierda que controlaban el gremio– con otro más cercano al peronismo, que creó un sindicato provincial alternativo. Además, estaba latente la tensión entre la autonomía y la subordinación política de la planificación de las instituciones culturales provinciales. Mientras que, tras el derrocamiento de Perón, las elites culturales tradicionales –la Asociación de Amigos del Museo Provincial de Bellas Artes y su homónima del Museo Histórico y de la Orquesta Sinfónica– eran las que proponían sus directivos a los máximos funcionarios de Cultura, durante el tercer gobierno peronista Casco tomó esas decisiones y relegó a los «expertos en la materia» a cuestiones de asesoría técnica (*El Litoral*, 4/12/1973).

Desde los lineamientos planteados por Casco, la cultura popular debía ser conducida y planificada desde el Estado a partir de sus instituciones,

las políticas públicas y los sindicatos afines. El control de los productores y directores culturales respondía también a la necesidad de purgar el peronismo ante la «infiltración marxista» y el liberalismo, que –según el funcionario– eran dos expresiones de ideologías foráneas y ajenas al sentir nacional. En coincidencia con la matriz culturalista del revisionismo histórico de corte nacional-popular, Casco expresaba lo siguiente:

Cultura popular es la que se hace desde el pueblo, de abajo hacia arriba, con sus luchas y sufrimientos, la que reniega de esa cultura importada que nos ha dado el sistema liberal y a la que el pueblo con su sabiduría e intuición le ha dado la espalda. La cultura popular está dada en el lenguaje que va recreando el pueblo cada día, en la música que surge del folklore, ciudadano o rural, en las artesanías y creaciones plásticas, en la literatura no condicionada que surge anónima o individualmente de las raíces más profundas del alma nacional (*El Litoral*, 18/6/1973).

Desde esta perspectiva, Casco enmarcó la labor de la Comedia Provincial –elenco teatral estable de la provincia– en la actividad nacionalizadora de la cultura, y subrayó el propósito de «poner en práctica una actividad cultural que llegue a la clase trabajadora y la misión del trabajador teatral de hacer vigentes los principios justicialistas» (Campana, 1999, p. 127). El margen para la creación artística quedaría acotado a ilustrar y difundir la palabra del «caudillo» y de asociarse a los gremios afines. Otra razón para enfrentarse con el proyecto de las instituciones culturales tradicionales, como el Museo Rosa Galisteo, en donde funcionó su oficina.

Frente a las políticas culturales provinciales implementadas por Casco, la directora del Museo presentó las siguientes actividades: «tapices, obras de Castagnino, Salón Anual de mayo; obras de Julio Le Parc; salón de becarios muestra de la colección Lorenzutti; retrospectiva de Diomedea, cursillo sobre orígenes del arte argentino a cargo de críticos y especialistas; muestra de platería gauchesca, de piezas arqueológicas; retrospectiva de Armani y Mele Bruniard, grabados de Goya en el mes del grabado, arte-

sanía chilena y mejicana; exposiciones que enviará el Museo Nacional de Bellas Artes, muestras itinerantes en Casas de Cultura; presentación de audiovisuales y la colaboración que prestará la Asociación de Amigos del Museo» (*El Litoral*, 4/3/1975). Estas actividades evidencian cierto margen de acción que detentaba Pereyra Salva de Impini en relación a la programación del Museo.

El Museo Rosa Galisteo, ícono de la cultura oficial de la provincia, puede ser pensado con vínculos más o menos tensos con la vanguardia artística y abierto al diálogo con otros sectores sociales y políticos, siempre conservando el rol de reservorio de la alta cultura. Pepe Volponi menciona en relación a esto último:

[en los años setenta el Museo] estaba muy replegado a lo que yo llamo el patriciado del sur, era el baluarte y el bastión del *establishment*, (...) al Rosa se venía el 25 de mayo porque era la fiesta tradicional y muchos venían a escuchar la banda, otros venían a ver qué tenía puesto Esmeralda Gandola... la nieta de Rosa Galisteo, cuñada de Rosatti. Después había programación, pero era lo suficientemente acotada para que no viniera nadie sin lustrarse los zapatos (comunicación personal, 10 de mayo de 2023).

Con el recrudecimiento de la violencia política en las calles, durante los primeros años setenta, diferentes artistas recurrieron a las instituciones como un espacio de resguardo. Participaron, con obras individuales o colectivas, de sus convocatorias y haciendo uso de cualquier resquicio posible, al tiempo que seguían ocupando espacios alternativos (como plazas, espacios públicos, calles y la ciudad misma). Las instituciones culturales, aún las más tradicionales y conservadoras, fueron utilizadas como espacios desde donde amplificar sus voces. La utilización de esos espacios públicos adquirió distintas características. Tal como señala Ana Longoni, el vínculo entre vanguardias e instituciones artísticas «es, en todo caso, un lazo cambiante e incluso contradictorio, signado por convivencias pasajeras o pertenencias más persistentes, rupturas estruendosas y “copamientos” coyunturales, asincronías y también consonancias que

permitieron el desarrollo de iniciativas comunes» (Longoni, 2005, p. 2). La realización de *Comunión* en el Museo funcionó en ese contexto como resguardo o refugio para quienes participaron, así como también como un espacio desde donde ampliar sus repercusiones.

En el caso de Uviedo, Ana Longoni identifica, además, una estrategia común en los distintos lugares por los que pasó. Afirma: «allí donde llegaba tendía a establecer una alianza de seducción afectivo-política con algún mecenas poderoso que lo protegiese y le habilitase espacio, recursos y contactos para armar una compañía experimental, a la que incitaba a realizar acciones cada vez más provocadoras que, en contextos de dictaduras o violencia de Estado, terminaron muchas veces en su expulsión o arresto» (Longoni, 2015, p. 9). Este parece haber sido el rol ocupado por Casco en el paso de Uviedo por Santa Fe. Para la utilización del Museo fue central la presencia del subsecretario de Cultura allí mismo. De hecho, su despacho estaba de forma contigua al de la directora, espacios que actualmente ocupan el archivo y la biblioteca del Museo. Al respecto, Iris Sedlacek explica:

Hay una estructura a nivel de los museos de que el museo no se toca. (...) Imaginate... si hasta hoy es muy estructurado... en el 75 te cae un director de teatro totalmente fuera de serie a querer ocuparte todos los espacios cuando vos la directora de un museo donde querés que no se ocupe nada y él ocupa todos los espacios, todos los lugares, es difícil. (...) el subsecretario de Cultura, él fue quien puso el hombro, la cabeza para que funcionara en ese espacio como escuela. Es más, él se hacía responsable de eso. Él se hacía cargo frente a la directora. Cualquier cosa pasaba por él y por el director, claro (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

Como telón de fondo de esa tensión entre Impini y Casco consideramos que se encontraban dos concepciones diferentes del rol (función social) de un museo. Por un lado, aquella tendiente a preservar y promover las «bellas artes» desde la perspectiva de la alta cultura y el mercado, y, por otro, las orientadas a que las producciones circulen por pueblos y ciu-

dades, a generar talleres y promover una cultura más plebeya vinculada al folklore y la cultura de los sectores populares. Una disputa que, como vimos a partir de los aportes de Campana (1999) y Ramírez (2015), tenía un historial previo. Sin embargo, en 1975 esta tensión adquirió rasgos, actores y acontecimientos específicos en relación con la ruptura de la alianza entre el desarrollismo y el peronismo que gobernaba la provincia y el clima de violencia política que imperaba en todo el país.

Uno de aquellos acontecimientos fue una «toma» del Museo Provincial Rosa Galisteo en apoyo a la continuidad de Casco en su cargo. En la carpeta de recortes de prensa del archivo del Museo se conserva el registro periodístico y el seguimiento administrativo de este suceso. El diario informó:

En la fecha, según testimonios de personas que pasaron por el lugar, un grupo de personas ajenas al edificio habría ingresado al museo, permaneciendo en su interior. El motivo de esta actitud sería reclamar por la permanencia en su cargo del subsecretario (...) Los ocupantes, algunos de los cuales estarían presumiblemente armados, habrían hecho saber que si no se confirmaba en su cargo al Dr. Casco se iban a producir destrozos en el museo. Al formular una consulta telefónica a la subsecretaría se nos hizo saber que allí no sucedía nada. No obstante, por otra fuente se expresó que el director de Cultura, Dr. Salva, había requerido del mayordomo las llaves de las diversas puertas de acceso, tras cuya entrega habría manifestado que se deslindaba su responsabilidad ante el valioso patrimonio con que cuenta el museo (*El Litoral*, 9/5/1975).

Al día siguiente *El Litoral* publicó dos notas. En una se presentó el descargo de Salva, quien negó las acciones denunciadas y calificaba el suceso como producto de «intenciones aviesas de personas que no se informan correctamente por los conductos naturales, creando así un clima adverso o una campaña intencionada de evidente mala fe que en resumidas cuentas pretende desprestigiar al organismo y a sus autoridades». En otra le dio la palabra a la directora del Museo quien, contrariamente, señaló que

había avisado por telegrama al secretario de cultura que «personas ajenas al mismo procedieron a ocupar el mismo» y se habrían reunido en la sala Juan D. Perón hasta las 22 horas (*El Litoral*, 10/5/75).

En este acontecimiento inédito se ponía de manifiesto la tensión entre la directora del Museo, Nidya Pereyra Salva de Impini, el director y el subsecretario de Cultura de la provincia, así como los apoyos políticos de cada uno de ellos. Dos meses después del conflicto, la directora del Museo se tomó una breve licencia por problemas de salud (ver documento: Disposición n.º 91/75), y Marcos Casco terminó renunciando el 29 de agosto de 1975 (ver documento: Decreto n.º 03019), en el marco de la dimisión de prácticamente todos los representantes peronistas de la alianza gubernamental provincial que había llegado al poder en 1973. Luego de eso no hubo nuevas funciones de *Comunión*, dos meses después fue cerrado el taller de Uviedo y desafectado de la Subsecretaría de Cultura; a fin de año la Escuela de Teatro de la Provincia dejó de funcionar en el Museo. Además, la sala Juan D. Perón y Evita volvieron a sus nombres previos (Disposición n.º 2/1976).

El vínculo de Pereyra Salva de Impini con la gestión provincial mejoró considerablemente a partir de la designación por el gobierno de facto del nuevo secretario de Cultura, Héctor Ruiz de Galarreta. La directora del Museo provincial fue felicitada en diferentes ocasiones por su «sincera preocupación por el éxito de la función que ejerce y cariño por la institución que dirige» y «por su esfuerzo imaginativo encomiable sobre todo en épocas en que las circunstancias fuerzan a la pobreza y a la sencillez» (Disposición n.º 63/1976). También fue destacada «por su acción cultural por fuera del ámbito oficial» (Disposición n.º 130/1976) en particular por la organización de los conciertos del ciclo «Domingos musicales» en el Museo. Pereyra Salva de Impini se mantuvo en el cargo aun luego de finalizada la dictadura, hasta su trágico fallecimiento en 1997.

La Escuela de Teatro de la Provincia y el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales

La Escuela de Teatro fue creada en febrero de 1975 por disposición de la Subsecretaría de Cultura (perteneciente al Ministerio de Educación y Cultura) a cargo de Marcos Miguel Casco (ver documento: Disposición n.º 2/75) como parte de su proyecto de transformación cultural. En paralelo también se crearon la Comedia Provincial y el Taller de Teatro, del cual Uviedo fue designado *encargado*. En marzo fue nombrado como profesor en la Escuela de Teatro de las asignaturas de Formación del Actor y Dirección Teatral (ver documento: Decreto n.º 00816), y, en abril, director de la Escuela, que funcionaba en el Museo Provincial Rosa Galisteo. Lejos de la incógnita sobre el rol de Uviedo con la que comenzamos este trabajo, pudimos constatar que el artista santafesino formó parte de la nómina de personal contratado por la provincia para que dirigiese la Escuela de Teatro.

Iris Sedlacek narra sobre la Escuela en los tiempos en que era dirigida por Uviedo:

Era una escuela que tenía su director, su secretaria, los profesores. Era una escuela organizada, no solo los talleres. Teníamos los diferentes módulos, profesores de Teatro, de Escenografía, de Iluminación, muchos módulos. (...) Vos ingresabas por el *hall* y, viste que hay distintas salitas en el Rosa, bueno, había una sala que se ocupaba por los profesores de teatro. Después había otro lugar que era como un subsuelo donde estaba el taller de títeres, que también se utilizaba para iluminación. En otro espacio, siempre dentro del Museo, con las esculturas, los cuadros, con todo. Nunca le pasó nada a nada a ningún cuadro ni a ninguna escultura, éramos todas personas civilizadas. Hubo mucho miedo con respecto a eso. Ocupábamos los distintos espacios, dábamos Escenografía. En el *hall* principal se daba Expresión Corporal también. Ahí estaba la profesora Turganoff y ella también tenía su propio taller. Compartíamos, como es tan grande el Museo, Turganoff... Diana tenía su espacio ahí, y nosotros íbamos por la escalera

del fondo. Mirá, viste que hay una escalera principal, vos entrás por el *hall* donde está la pileta, seguís y están las otras salas. En el fondo hay otra escalera que sube a otro espacio. En ese espacio, que es bastante grande y tiene piso de madera, ahí también teníamos los talleres y las clases. Ahí también funcionaba el TIT a la mañana, en ese espacio de arriba. Entonces vos no interferías para nada con el Museo (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

A contraturno de la Escuela funcionaba el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales, en el cual se creó *Comunión*. Según recuerda Iris Sedlacek, Uviedo seleccionaba a algunas personas de la Escuela y las invitaba a participar del Taller de Investigaciones Teatrales o TIT (mismo nombre que adoptará el taller que fundó en Buenos Aires en 1977). Sedlacek cuenta: «Al TIT te invitaba el director, iba sumando gente de la escuela, no las traía de afuera. Seguramente iba viendo qué personas podían interactuar en *Comunión* y las iba invitando. También sabíamos que podíamos quedar o no» (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

Uviedo fue director de la Escuela de Teatro hasta diciembre de 1975, cuando fue removido por el entonces subsecretario de Cultura Juan Scalliter (ver documento: Disposición n.º 173/75:). En su lugar fue designado Hillyer Schurjin. En la disposición que aprueba su reemplazo se afirma que la Subsecretaría lo considera conveniente para la normalización del organismo (Disposición N°173/1975). Es posible que los cambios en la gestión, tras la renuncia de Casco unos meses antes, estuvieran relacionados a su desvinculación de la Escuela. Sedlacek recuerda sobre esa transformación:

(...) para terminar ese año había que presentar propuestas, entonces cada grupo presentó su propuesta con lo que había aprendido en teatro. Eso fue una exigencia. A Casco ya lo habían corrido y vino otro secretario y exigió al director un cierre del año con lo que habíamos aprendido en una pequeña puesta. Y fuimos evaluados por un tribunal de examen, quería ver qué habíamos hecho... a partir de ahí se terminó la Escuela de Teatro (comunicación personal, 16 de mayo de 2023).

A fines de 1975 concluyó el TIT, la Escuela de Teatro y el Departamento de Teatro, Cine y Audiovisuales, y se los suprimió del organigrama de la Secretaría de Cultura. La Escuela de Teatro fue disuelta luego de un informe realizado por su nuevo director, en la disposición n° 5/1976 se informa: «la misma ha desarrollado sus actividades en el más absoluto descontrol, faltando nómina de alumnos, legajos personales de alumnos, registros de calificaciones, datos personales de los alumnos y todos los recaudos que exige una mínima organización administrativa, al punto de que no puede determinarse siquiera la cantidad de alumnos que cursan o cursaron estudios, ni precisar el grado de estudios realizados», por el vencimiento de los contratos de sus profesores, la ausencia de un espacio de funcionamiento y la desproporción de las actividades que quería realizar en relación con los fondos disponibles por la Subsecretaría, en cuyo reemplazo se fundó un Taller-escuela de Teatro con un director y cinco profesores (Disposición n.º 5/1976). Los organismos que continuaron en funcionamiento –Comedia Provincial Santafesina, Teatro Estable de Muñecos, Cine y Audiovisuales, Literatura Infantil, Promoción Teatral– quedaban bajo la órbita directa de la Dirección General de Cultura (Disposición n.º 17/1976).

Luego del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, hubo cambio de funcionarios en las instituciones, a la vez que se redujo el presupuesto y los trabajadores del área de Cultura. Además, se intensificaron los controles y vigilancia de las dependencias de Inteligencia. Aun así, se siguieron impulsando programas culturales provinciales centralizados y subordinados a la Dirección General de Cultura. En las artes escénicas se desarrolló «Teatro para la salud», un ciclo orientado a la educación sobre enfermedades (Schenquer, 2017), y, en relación al Museo Rosa Galisteo, este cedía las instalaciones para «Domingos musicales», un ciclo de conciertos para la televisión provincial.

Uviedo, antes y después de su paso por Santa Fe

La trayectoria de Uviedo está signada por la itinerancia, los rumores y el escándalo: Madrid, Barcelona, Coímbra, Nueva York, Antigua Guatemala,

Ciudad de México, Buenos Aires, Santa Fe y San Pablo son algunas de las ciudades en las que legó un disperso pero abultado archivo personal integrado por entrevistas, en las cuales presentaba sus diferentes propuestas, documentos de sus montajes y proyectos que llevaba a cabo con los grupos que había conformado en cada ciudad y que, en su mayoría, se disolvieron de la noche a la mañana.

Uviedo nació en 1939 en San Carlos Centro, en la provincia de Santa Fe. Sus primeras noticias vinculadas al teatro son de 1961: fue actor del numeroso elenco de *Numancia*, obra de Miguel de Cervantes, dirigida por Jorge Petraglia y perteneciente a la Comedia Cordobesa, donde además era integrante del Seminario de Arte Dramático dictado por Adelaida de Castagnino (Ferreira, 2012). Entre 1966 y 1970 fue actor, docente y director en instituciones españolas vinculadas a la modernización teatral.

Como actor del Teatro Estudio de Madrid, Uviedo fue recordado por su capacidad de inquietar y por la fuerza desde un personaje femenino, Halibut, en *Cuentos para la hora de acostarse* (1966) (Salvat, 2016, p. 398). Esta obra era dirigida por el italoargentino Renzo Casali, quien destacaba por haber llevado al extremo la improvisación actoral hacia la liberación del director de la puesta en escena del texto dramático. Esta fue una constante en la poética de Uviedo. Como director, en una breve estancia por Buenos Aires en 1968, dirigió su hecho socioteatral *Los esperapalomas* dentro del ciclo de verano del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella. Este espacio interdisciplinario estaba abierto a recibir propuestas que seleccionaba su director, Roberto Villanueva (Pinta, 2013). Yoel Novoa, integrante de otra compañía y espectador recuerda sobre los efectos de la puesta en escena:

[Uviedo] soltó no sé cuántas palomas, las palomas se fueron ahí a las luces y se quedaron. Entonces después vos ibas a ver [cualquier espectáculo del Di Tella] y demás, y te cagaban las palomas. ¿Quién fue? El hijo de puta de Uviedo. (Novoa, comunicación personal con Malena La Rocca y Ana Longoni, 21 de agosto de 2014).

Uviedo regresó a España y dirigió el grupo Tábano en el montaje de creación colectiva *El juego de los dominantes* (1969) en el Colegio Mayor, la principal residencia de estudiantes universitarios de Madrid. Aquí, el público, los actores e incluso Uviedo como director estaban expuestos a las arbitrariedades del poder en el que se superponían ficción, representación y convención social. Los actores sabían que algunas acciones estaban prohibidas pero desconocían cuáles eran. El grupo Tábano no presentó la obra al control franquista y fueron sancionados con una multa y la prohibición de continuar representándola. En la tercera y última función, Uviedo encerró con llave al público dentro de la sala, mientras sonaba una canción revolucionaria cubana (Longoni, 2015).

Uviedo dejó Madrid por Barcelona. Ricard Salvat, el «padre del nuevo teatro catalán», lo incorporó como docente, técnico y director en Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Allí hizo presentaciones privadas de *El casamiento*, de Witold Gombrowicz. Salvat lo recomendó en el Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC). En Coimbra montó obras de William Shakespeare, presentó *Macbeth o que se passa na tua cabeça?* en el Festival Universitario de Parma (Italia), donde el montaje fue reconocido por la prensa. De regreso a Portugal, los integrantes del CITAC parodiaron la devoción religiosa de una procesión de la Virgen de Fátima desde el ómnibus de la universidad, lo cual generó la ira de los feligreses y la intervención de la opinión pública, que consideraron al grupo como una «*escola de perversão*» (Seiça Salgado, comunicación personal con Malena La Rocca, 20 de octubre de 2014). Después de este episodio, Uviedo, al igual que meses antes Salvat, fue detenido y expulsado de ese país; el CITAC fue cerrado hasta 1974.

En esos años Uviedo publicó en España sus obras *Tener una ventana* y *Ceremonia en María*, las cuales también fueron traducidas al alemán. La primera, además, en 1968 fue mencionada al Premio de Teatro Iberoamericano Tirso de Molina y presentada por distintos grupos españoles independientes en los primeros años de la década del setenta (Sánchez, 1997). Además integró equipos técnicos o de dirección en la gira de la exitosa

actriz catalana y directora de su compañía, Núria Espert, y en la de Delfor Peralta, un director argentino residente en París, en Estados Unidos.⁴

Con Delfor Peralta, Uviedo también fue actor en las giras por las universidades estadounidenses que realizaron a fines de 1968 y en 1970. En ambas oportunidades presentaron *Esta noche teatro. Monumentos del teatro español*, una selección de obras dramáticas españolas –Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán y Federico García Lorca– en su idioma original. En conjunto, esta selección de dramaturgos clásicos recuperaba la psicología, la sensibilidad, el erotismo y los modos de hacer femeninos en las pequeñas y cotidianas transgresiones de la norma. Una de esas obras, *La Rosa de papel*, fue televisada por Canal Three y, junto a *La cabeza del Bautista*, fueron presentadas en La MaMa, sede del *off-off-* de Broadway. Allí comienza otra etapa en el periplo de Uviedo.

Por aquel entonces, el café La MaMa, fundado por la afroamericana Ellen Stewart, se encontraba en plena expansión internacionalista.⁵ Allí Uviedo, fue sumamente requerido. Dirigió *Suicide in Alexandria* (basada en textos de García Lorca, facilitados por el hermano y traducidos por Nelly Vivas), *Coffins for Butterflies* (basada en una obra clásica china) con el grupo repertorio asiático-americano. Con el grupo bilingüe (integrado por latinos y estadounidenses) presentó su obra *Breve historia de un mundo* y *El amor de la estanciera*, una adaptación de la primera novela gauchesca rioplatense. Con esta última participó en el Primer Festival Latinoamericano de Puerto Rico en 1971.

⁴ Delfor Peralta, un artista escénico argentino estrechamente vinculado al Instituto de Cultura Hispánica de París, corresponsal de Primer Acto, cercano a Fernando de Arrabal y nexa con el café *La Promenade de Vénus* de André Breton.

⁵ La MaMa había sido fundado en 1961 por Ellen Stewart. Logró su consagración montando obras de dramaturgos experimentales. Había sido elegido por Peter Brook para llevar a cabo sus experiencias del Centro de Investigación, y fue allí donde Grotowski, por entonces embajador teatral de la UNESCO, dictó su taller que luego dio lugar al grupo Plexus de La MaMa (Ardiles Gray, *La Opinión Cultural*, s/f).

En el Teatro de las Américas de Nueva York, dirigió obras de escritores hispanoamericanos como *Las manos de dios del mexicano*, de Carlos Solórzano y *Los ángeles terribles*, del venezolano Román Chalbaud; en pequeñas salas del *off-off-* de Broadway presentó *Che Guevara*, escrita por el italoestadounidense Mario Fratti. En este montaje sobre los últimos días de Ernesto Guevara antes de ser asesinado en Bolivia, Ana Longoni (2015) señala que al ingresar a la sala se obligaba al público a tomar partido sin posibilidades de ubicarse al centro o al margen. La puesta en escena requería que los espectadores adoptasen un lugar desde el cual situarse y ser parte: desde el lado de la guerrilla revolucionaria, en un ascético campamento entre hombres con barbas largas, uniformados y armas o desde el lado de la alta burguesía boliviana en una lujosa fiesta de entre música, alcohol y drogas. La puesta terminaba con las denuncias de los vecinos o intervención de la policía; a veces desencadenaba fiestas de liberación sexual o la captura y tortura de «revolucionarios» en los suburbios de «la Gran Manzana» (Fratti, 1971). Para el crítico Arthur Sainer (1975), *Che Guevara* constituía una de las experiencias más radicales de la escena neoyorquina, en la que no había lugar para la expectación pasiva, llevando al límite los supuestos ambientalistas de Richard Schechner.

De Nueva York pasó a ser convocado para dirigir *El infierno de Dante*, la obra principal del V Festival de Arte y Cultura de Antigua Guatemala. Durante meses reunió a la numerosa Compañía Nacional de Teatro, compuesta por bailarinas, músicos y artistas plásticos para recrear los círculos del infierno. Como compañía del exterior se presentarían Yoel Novoa y Marta Skiza, dos actores argentinos que había conocido de su presentación en el Instituto Di Tella. La obra tendría lugar en un sitio arqueológico y contaría con la iluminación de los helicópteros del ejército. Sin embargo, esta presentación no se realizó y el festival fue boicoteado por sus elencos oficiales. Instigados por Uviedo, denunciaron la diferencia de cachet entre los artistas locales y los internacionales (que habían sido propuestos por él). A pesar de haberse «clandestinizado» con parte de la compañía, Uviedo desde los balcones de su departamento hizo flamear banderas revolucionarias y sonar música de protesta latinoamericana a todo volumen. Replicaba el encierro con el que había finalizado *El juego*

de los dominantes, en un autoencierro con su compañía. Nuevamente fue detenido, torturado e «invitado a retirarse del país».

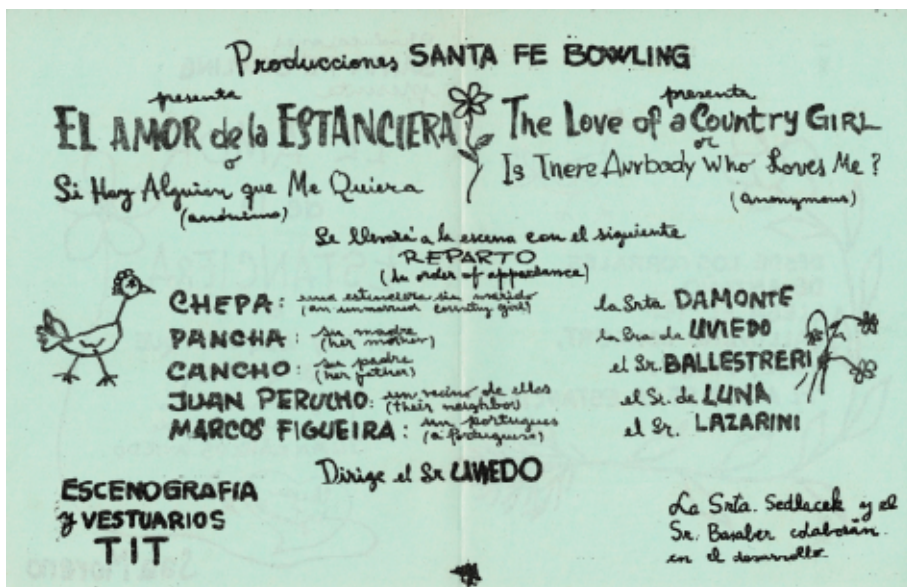
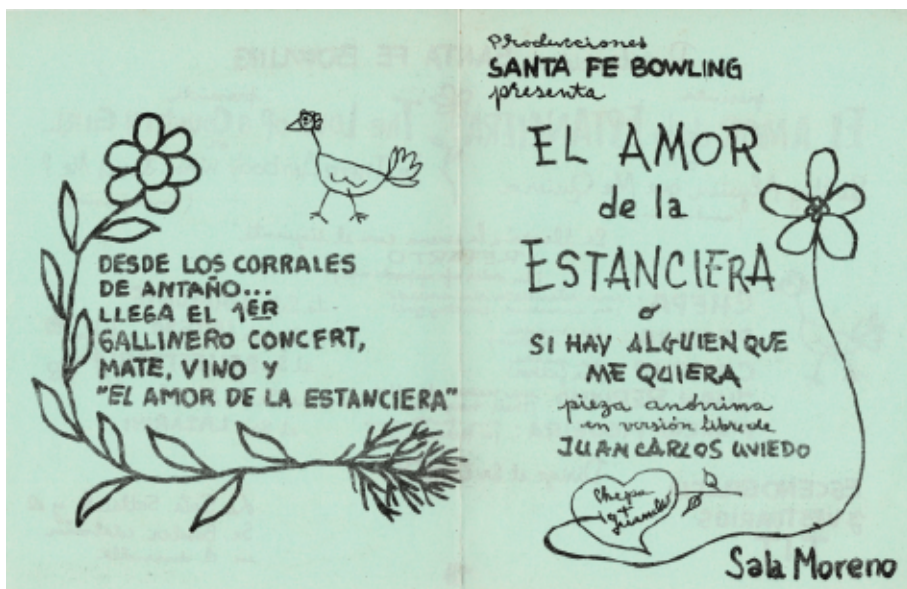
En 1972 Uviedo llegó a México junto a su pareja, la actriz guatemalteca Ana María Quezada y el actor estadounidense Eddie Keagan, con quienes conformaba un trío amoroso (Longoni, 2015). Formó el grupo Ergónico con jóvenes artistas y estudiantes, cuyo centro de operaciones era la Casa del Lago, un centro cultural de la Universidad Autónoma de México en los Bosques de Chapultepec. En ese enorme predio, realizó el montaje *The Engels family. Tu propiedad privada no es la mía* (basado en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, de Federico Engels), que fue llevado a cabo por cuarenta actores ante mil quinientos espectadores (Longoni, 2015). Además presentó *Un teatro que surge de la peste* en la Primera Muestra de Teatro Latinoamericano.

En marzo de 1973 Uviedo fue secuestrado junto a otros directores argentinos y expulsado de México. La parte visible de esa actividad había sido su participación con montajes provocadores en una escena teatral díscola (Longoni, 2015), estéticamente heterogénea y vinculada tanto a un movimiento estudiantil politizado como a la conformación de redes artísticas latinoamericanas. Quedaron truchos otros proyectos del grupo Ergónico, como el montaje de *Sueño de una noche de verano* y la realización de un programa piloto en la televisión en el que los camarógrafos participaban en la creación colectiva.

A mediados 1974 presentó *El amor de la estanciera* en la sala Planeta de Buenos Aires, con funciones exclusivas para estudiantes a través del programa del Departamento de Acción Educativa (*Noticias*, 4/6/1974). Luego llegó a Santa Fe, su provincia natal, donde conformó Escuela de Teatro de la Provincia y el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales, con el que presentó *Comunión*. En paralelo realizó *El grito* y *El amor de la estanciera*. Con esta última hizo presentaciones en Helvecia y Cayastacito, dos centros de cultura popular de la provincia.



Programa de mano de "El grito", obra dirigida por Juan Carlos Uviedo, 1975.



Programa de mano de "El amor de la estanciera", obra dirigida por Juan Carlos Uviedo, 1975.

De Santa Fe se trasladó a Buenos Aires. Ya en tiempos de la última dictadura militar, Uviedo presentó *La navaja en el sueño* en el Teatro Olimpia, donde conjugaba «experimentación, rock, ritual y locura» (*Clarín*, 5/2/1977). En 1977 fundó el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) de Buenos Aires, en el que participaban tanto Ana María Quezada como Ricardo Alegre, de Santa Fe. A este taller, que funcionaba en el Teatro Molière, concurrieron jóvenes militantes trotskistas del Partido Socialista de los Trabajadores, quienes se fascinaron con la forma de trabajo de Uviedo y las anécdotas de su periplo internacionalista. Ana Longoni afirma: «en medio del terror reinante estos grupos generaron espacios de libertad y experimentación, apostaron por inventar modos de vida distintos al gris disciplinado por el régimen y se propusieron alterar (y afectar) subrepticamente la “normalidad” cotidiana e institucional» (Longoni, 2015, pp.15-16).

Uviedo con el TIT presentó *El balcón*, basado en la obra de Jean Genet, y *Fiesta de campo*. En 1978 fue detenido en el hotel en el que vivía y fue encarcelado en un penal de Santa Fe. Desde 1979 hasta su muerte en 2009 se instaló en Brasil. El TIT continuó sin él y al año siguiente se contactaron con el grupo Cucaño de Rosario (La Rocca, 2018).

En poco tiempo en un Brasil, que también vivía bajo dictadura, Uviedo organizó talleres, grupos, participó y dirigió sus obras teatrales en diferentes circuitos teatrales independientes. En Porto Alegre formó parte de la compañía de Ruth Escobar, una actriz y productora cultural portuguesa que era una de las figuras públicas de la defensa de las libertades democráticas. Durante la gira universitaria con la exitosa *Revista do Henfil*, Juan Carlos Uviedo, junto a tres integrantes de la compañía, fueron detenidos por la Dirección de Orden Político y Social (DOPS), encargada de reprimir movimientos políticos y sociales contrarios al régimen.⁶

⁶ Los otros tres detenidos eran el escenógrafo Antonio Carlos Dantas, el actor Domingos Fuschini y el iluminador José Roberto Harbs (*Jornal do Brasil*, 14/4/1979).

Meses después en San Pablo formó la compañía Circus Brothers Sisters, con la cual presentó *Ahmooooor!* en el Teatro del Sindicato de Bancarios. Este montaje se presentaba como una compañía de circo que estaba a punto de perder su terreno en manos de la prefectura y, a través de la creación artística, comprometía a la comunidad con la defensa del circo. Para ello parodiaron el teatro popular: «una familia en la cuerda floja», «canarios que juegan fútbol», «la dentadura mágica», «la torre de Boal», «secretaría sindical» (*Folha Bancaria*, julio de 1979). Además, denunció en la prensa la pérdida de un predio de los bancarios como un hecho real, borrando una vez más los límites entre ficción y realidad.

En septiembre de 1979 Uviedo logró mayor notoriedad como director de *Caixa de cimento*, nueva obra de repertorio producida y protagonizada por Ruth Escobar en su propio teatro. La obra, escrita por el marido de Escobar, trataba sobre una pequeña familia nómada marginal, de una gran ciudad, que hace lo posible por sobrevivir en un clima de violencia policial. En una puesta en escena ostentosa, Uviedo escenificaba un gran altar en cuyo hueco la «vagina» era objetualizada por una mezcladora de cemento que lanzaba basura sobre los personajes. Dieciocho enormes marionetas actuaban frente a diecinueve actores distribuidos en tres planos: el cielo, donde están las divinidades; la tierra, el lugar de las autoridades; y el infierno, donde reside la masa marginada. Mientras que la opresión sobre la familia latinoamericana, «burguesa, europea y decadente», la cual sufre por no pertenecer a estos valores, era personificada por la madre, la encarnación de la castración y conservación del orden decadente. En esta obra, los trabajadores sindicalizados y los soldados entraban gratis (*Jornal do Brasil*, 18/9/1979). El montaje, y en particular su dirección, dejaron a la crítica perpleja, todos los dardos recayeron sobre Uviedo por su exceso de «neoyorkismo» y su irresponsabilidad política en el contexto de aquel país. En paralelo la crítica reclamaba que se le diera mayor lugar a los creadores nacionales.

Después de estas experiencias tan visibilizadas no encontramos más rastros teatrales de Uviedo en la prensa, «ni en las páginas culturales ni en las policiales» (Longoni, 2015) Sabemos que permaneció en Brasil hasta su muerte en 2009. Pasó los últimos años en São Thomé das Letras, un

pueblo de montaña en Minas Gerais, donde realizó tareas comunitarias para las infancias con la asociación Viva Criança, creada por él mismo y financiada con sus servicios como «chamán» para la burguesía.

El método actoral de Uviedo

Las primeras noticias del método teatral de Uviedo se vinculan con su paso por Madrid a mediados de los sesenta, específicamente con la renovación teatral durante el tardofranquismo. Allí, las propuestas del teatro de la crueldad de Artaud eran un referente obligado –para muchos, una moda intelectual– dentro de la escena experimental euroatlántica que iba desde las puestas contraculturales del Living Theatre, la internacionalización de Brook, hasta las nuevas comunidades teatrales propiciadas por Grotowski. En esta coyuntura, Uviedo trazó vínculos afectivos con otra vertiente surrealista revolucionaria, aquella del pintor informalista Manuel Viola y su compañera, la poeta Laurence Iché (Longoni, 2015). Con ellos, el artista argentino parece haber compartido el trabajo a partir del automatismo psíquico, la violencia creadora expresionista, la noción de antiarte ligada a que una obra de arte tiene más importancia por lo que ella niega que por lo que afirma, así como la rebelión contra los poderes fácticos, valores disruptivos para la escena teatral española de aquellos años.

Uviedo denominó a su propuesta pedagógica «teatro del inconsciente». En la práctica, el entrenamiento actoral incluía ejercicios de relajación, durante los que utilizaban técnicas de respiración de yoga:

[Uviedo] se instala en una tarima, suena un silbato, a relajarse todos (...) «Pesa, el cuerpo pesa, pesa y cada vez pesa más... y más... los músculos se relajan, se relajan... y el cuerpo adquiere calor, y cada vez más calor... calor... calor...» un silencio absoluto envuelve [todo el lugar] [...] los alumnos completamente relajados se hallan en completo abandono síquico y físico... Juan Carlos se saca el cinto... un golpe brusco corta todo el silencio... ruidos, patadas, voces, canciones, mú-

sica estridente... estos son los elementos provocativos que usará para sus ejercicios (Pouplana, 1969-1970, p. 48).

La práctica estaba dirigida a lograr cierto automatismo psíquico del actor a partir del trabajo con sus vivencias traumáticas:

buscar con los ojos cerrados una imagen surgida de la psiquis que nos transporte a la vivencia del sentimiento correspondiente al recuerdo de los hechos acontecidos en la imagen. Observarla, recrearla, experimentar sensaciones, ir pasando de otra pero evitar los cortes que suponen una presencia, consciente, del intelecto. (...) La imagen reproducida en nuestra mente estará cercana a algún trauma o alguna realidad perjudicial para nuestro sentido de lo moral, por lo que los cortes conscientes son provocados por un autoestímulo de censura física o síquica. (...) De esta continuidad de imágenes hay que rescatar un objeto que se hace presente y nos va a reproducir esta imagen origen en cualquier momento. (Pouplana, 1969-1970, p. 49)

Este momento de introspección, cuyo máximo objetivo era llegar a un estado de completa relajación –«baba orgánica» (Januário, 2006, p. 299)–, era interrumpido violentamente: Uviedo hacía sonar un silbato e instaba a sus alumnos a transcribir en fichas los estados emocionales que habían transitado durante los ejercicios, a registrar minuciosamente los movimientos corporales, las sensaciones percibidas, los objetos asociados para poder volver a ellos en alguna otra oportunidad (Pouplana, 1969-1970). Luego, conversaban sobre sus vidas, las vivencias traumáticas, la situación política y las experiencias vanguardistas y transgresoras de Uviedo.

En estos cuadernos, además, se incorporaban diferentes improvisaciones obtenidas de los ejercicios-juegos realizados para ocupar colectivamente el espacio escénico. En estos la performatividad de la palabra también era supeditada a la construcción de un lenguaje perceptivo basado en los movimientos corporales y la gestualidad. La dramaturgia era utilizada no tanto para interpretar la palabra del autor sino como «excusa» o

detonante para que los actores expresasen, de aquello «no dicho» por el autor, el contenido de su inconsciente.

Artaud: algunas réplicas en torno a un iconoclasta

Antonin Artaud (1896-1948) fue más que un surrealista díscolo. En el Teatro de la crueldad (1964 [1938]) fueron reunidos diferentes escritos sobre su concepción poética de la puesta en escena, la cual era entendida como un «lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico» para comunicar «estados espirituales» y no sentimientos, cuya finalidad ritual estaba orientada a «exorcizar los demonios» tanto de los actores como de los espectadores. En los años sesenta estas ideas habían inspirado desde los happenings hasta los montajes del Living Theatre y de Brook, las performances de Richard Schechner, y de maneras más indirectas también a Grotowski y Samuel Beckett, entre otros (Croyden, 1977). Además, la influencia de Artaud había trascendido las apropiaciones disciplinarias y había reverberado en diversas reinenciones del lenguaje, del cuerpo y de la otredad a partir de las cuales se propusieron modernidades alternativas (Acquaviva y Cabañas, 2012). Una de las más relevantes estuvo vinculada a su recepción en la filosofía francesa postestructuralista, en particular, por la influencia en el pensamiento de Maurice Blanchot, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Julia Kristeva (Percia, 2018).

La figura de Artaud también había trascendido al ámbito de la experimentación artística y académica. Según Croyden (1977), tanto su pensamiento como su experiencia de vida se correspondieron con la generación contracultural de los sesenta: sus sueños y fantasías surrealistas; la negación a enrolarse en el Partido Comunista Francés; la aversión a las palabras en tanto corsé del pensamiento; la resurrección del cuerpo; la exploración de otras formas de vida (y de conexión con el arte) en la filosofía oriental, en los rituales precolombinos, en el uso de alucinógenos; su experiencia de vida ligada al sufrimiento físico, las sesiones de electroshock y al encierro prolongado en instituciones psiquiátricas.

Artaud no era una novedad en la cultura argentina. En principio su recepción se restringió a pequeños reductos de poesía, surrealismo y psicología social.⁷ Posteriormente fue un insumo privilegiado del teatro experimental, el cual fue promovido por Roberto Villanueva en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella y tuvo su hijo «pródigo» en el grupo Lobo (Pinta, 2013), especialmente recordado por su revulsiva comunicación corporal en escena.⁸

Los preceptos artaudianos también fueron utilizados por un amplio sector de la renovación del teatro independiente de los setenta, en muchos casos a partir de la lectura de *Hacia un teatro pobre* (1968), de Grotowski, quien proponía un teatro ritual que se despojara de los medios audiovisuales presentes en el cine y la televisión para focalizarse en el trabajo corporal del actor. Estas nociones dieron lugar a diferentes laboratorios escénicos, algunos que privilegiaron la comunicación corporal y la creación colectiva desde el teatro documento, como Libre Teatro Libre en Córdoba; otros que exploraron desde la «situación límite» de los actores, como Renzo Casali (director de la Comuna Baires); o que transformaron la dramaturgia realista-costumbrista a partir de formas de creación que desbordaban la palabra, como Eduardo Pavlovsky y la épica latinoamericana de David Viñas.⁹

⁷ Uno de sus primeros introductores fue el poeta Mario Trejo en la revista *Cinedrama* (1953); dentro del ámbito surrealista, cabe destacar las traducciones de Aldo Pellegrini, Alejandra Pizarnik y su influencia en la psicología social, de la mano de Enrique Pichon-Rivière (Percia M., 2002; Zito Lema, 1993 [1976]).

⁸ En el ámbito escénico, el grupo Teatro de la Peste fue de los primeros en trabajar a partir de los escritos de Artaud. En 1965 Trejo, quien era miembro de su cooperativa, fue invitado por Roberto Villanueva a realizar sus montajes en el Instituto Di Tella (Pinta, 2013). Esta línea fue profundizada desde 1967 por el grupo Lobo, integrado por discípulos de Ángel Elizondo como Norberto Campos, Carlos Trafic y Robertino Granados junto a Krishna Bogdan, Lili Presti y Sergio Timi (Tabachnik, 1984).

⁹ David Viñas (1927-2011) fue un ensayista y escritor crítico del liberalismo y el comunismo. Formó parte del grupo de la revista *Contorno* (1953) y fue miembro del consejo editorial de *La Comuna* (1971-1973), órgano cultural del Partido Comunista Revolucionario, aunque no se consideraba militante de aquel partido (Valverde, 1989).

Esta renovación de la escena independiente abarcó colectivos de «teatro militante» (Verzero, 2013; Vidal, 2016), cuyas propuestas experimentales se focalizaron en ampliar el público con el objetivo de interpelar a distintos sectores populares en sus espacios de sociabilidad. Además, tematizaron las gestas y los conflictos obreros o de los barrios y representaron las consignas de las agrupaciones partidarias afines. El teatro era considerado como un «arma al servicio de la revolución», y, sus hacedores, militantes culturales. En contraposición Uviedo exponía a la prensa que «en un periodo prerevolucionario era necesario preparar entes revolucionarios (...) cuando esa revolución se concrete, debemos estar preparados para esa creación que surgirá de la realidad» (en Longoni, 2005, p. 12).

El horizonte de expectativas abierto con la primavera camporista le dio visibilidad a otras apropiaciones de la teoría y la experiencia de vida de Artaud, vinculadas con la psicología para la liberación y el movimiento contracultural en torno al rock. En relación con la primera, la revista *Crisis* publicó un *dossier* titulado «el hospicio: testimonios y lenguaje de los oprimidos», que condensaba una investigación de cinco años en los psiquiátricos coordinada por Vicente Zito Lema (*Crisis*, marzo 1974, pp. 3-25).¹⁰ Este abogado defensor de presos políticos y psicólogo social denunciaba la precarización y los maltratos del sistema de salud mental que, sumados a la marginación económica y social, reforzaban la producción de enfermos. También, en sintonía con su sensibilidad poética y su militancia social, reivindicaba el uso de los lenguajes artísticos como medio de comunicación de la situación de opresión que requería ser compren-

¹⁰ Vicente Zito Lema (1939) es abogado, periodista, escritor y poeta. Como abogado se especializó en derechos humanos y, a fines de los sesenta, integró la Asociación Gremial de Abogados, la cual estaba orientada a defender las libertades públicas. Se formó en psicología social y fue discípulo de su fundador, Enrique Pichon-Rivière; también se instruyó en los talleres del pintor surrealista Juan Batlle Planas. Fue director de las revistas *Cero* (1964-1967), *Talismán* (1969), *Liberación* (1973) y colaborador de *Nuevo hombre* (1971-1974) y de *Crisis* (1973-1976).

dida, ya no desde la dicotomía entre arte sano o patológico, sino como parte de la lucha integral por la liberación.

Dentro de los testimonios recogidos, Zito Lema recuperó la obra, la palabra y la biografía del poeta Jacobo Fijman (1898-1970), quien a pesar de haber sido reconocido dentro de los circuitos modernistas porteños y de haber establecido contacto con los surrealistas franceses (incluso con Artaud), permaneció recluido en un psiquiátrico durante veintiocho años. Mientras que Artaud simbolizaba la rebeldía diabólica contra los dispositivos psiquiátricos, Fijman encarnó la reivindicación del místico, un «Cristo rojo», posición que había adoptado desde su conversión al catolicismo y materializado en su obra. En este sentido, el *dossier* de Zito Lema puede ser interpretado como una invitación a escuchar y valorar otras maneras de transmitir experiencias de opresión.

Con relación a la contracultura rockera, se destaca el disco *Artaud* (1973), de Luis Alberto Spinetta. Las alusiones e intertextualidades artaudianas del disco son variadas y de diferente índole: desde la composición de las letras y la música hasta el arte de tapa. Este contaba con sus colores representativos (el verde y el amarillo), una fotografía joven y decrepita de cada lado, con un diseño de polígono estrellado que, tal como Artaud concebía el arte, incomodaba a los eslabones comerciales de la industria de la música. *Artaud* fue seguramente, en la cultura rockera vernácula, la mayor propagación de la poesía surrealista y de la difusión de vínculos con los poetas malditos y la Generación Beat.¹¹

En tiempos de la última dictadura el germen de Artaud continuó por los circuitos contraculturales, revistas, fiestas, recitales (La Rocca, 2022). Entre diferentes lecturas y apropiaciones e incluso su «fetichización», Artaud circuló como una cita (no tan secreta) entre distintas generaciones de creadores, las cuales apostaban, al decir de Walter Benjamin (1973 [1940]), «por hacer saltar el *continuum* de la historia» al crear nuevas formas de

¹¹ Un lector de *Expreso Imaginario* criticaba en el ámbito del rock cierta «fetichización» de Artaud para congraciarse con Spinetta, aunque en la mayoría de los casos no lo hubieran leído o comprendido (diciembre de 1977, p. 3).

comunidad artística y política. En todos los casos, el teatro de la peste de Artaud permitía desencadenar el movimiento creativo, así como su apelación al ritual permitía un replanteo implícito sobre lo colectivo y lo común. Artaud, en definitiva, seguía siendo un referente (un tanto críptico), el cual permitía canalizar a través de la poesía y del dolor diferentes disidencias.



EL LITORAL — Lunes 23 de junio de 1975 — 7

Experiencia ritual colectiva, en pos del legado de Artaud

Momento de la creación socio-teatral, mostrada por los alumnos del Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales en el Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez"

A modo de prolegómenos y antecuriosos, los celebrantes del ritual fueron llevados en la sala mayor del Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", pequeños grupos de celebrantes, que comienzan por recitar las preguntas de un test. Desde el pequeño banco de plaza alta, el hipotético ritualista blanco, ota, rojo, azul, amarillo, verde y otros colores, vestidos a gritos el fin cumplimiento de los pasos antecuriosos, lanzando por un asistente litúrgico y otro invitado de fuerte ejecución.

Tras una estancia apacible, donde las guías convocan a la hermandad ritual y universal y un ambiguo recorrido laberíntico dentro del ámbito ceremonial, cuyas tinieblas eran amortiguadas por faros incandescentes y rasgadas por diglósicos haces de luz, se fueron sucediendo los rituales, mientras el montaje sonoro y los ademanes de mano, interpretados y articulados de cadencias, posaban en movimientos

los pasajes de un singular frenesí, destinado a provocar el trance compartido de los misterios élficos y eleusinos.

De tal modo y en el curso de las cuatro horas que dura la experiencia litúrgica "Común", que el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales de la Subsecretaría de Cultura de la provincia californiana de "hecho socio-teatral de creación colectiva", se han presente el hábito californiano, una fusión de misterio e incógnita de alucinación e iluminación que en vida se llamó Antonin Artaud, cuyos pasos libertadores (de la Creación) o de lo Esporádico, la provocación ritual; la recuperación catártica y ceremonial, propiamente a través de la capacidad demérgica de los rituales, los objetos, los

sonidos, los colores, las sensaciones, los sentimientos y la danza, produjeron una forma fractura en el teatro de nuestro siglo.

Haber patentizado en Santa Fe esta nueva óptica perceptiva y recuperación del gesto alucinado francés, cuya vigencia se percibe latente a 27 años de su muerte, son méritos que deben atribuirse a la gente del TIT, en las personas de Ricardo Alegre, Rita Flores, Eva Ruiz Díaz, Ana Uribe, Nicolás Ballesteros, Del Lacarini y Iria Sedbeck, quienes intensificaron su participación hasta palmar todas las obras del patetismo ritual, secundadas por Daniel Cavagna y Walter Galo y bajo el venado imperio de un desmenuado y poético, ágil y corporizado por Jara Carlos Uribe. — R.A.

El Litoral, 23 de junio de 1975, "Experiencia ritual colectiva, en pos del legado de Artaud".

Componiendo un archivo (menor)

Archivo Iris Sedlacek

El Litoral, Santa Fe, 23 de junio de 1975

Experiencia ritual colectiva, en pos del legado de Artaud

Momento de la creación socioteatral, mostrada por los alumnos del taller y laboratorio de investigaciones teatrales del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez».

A modo de propileo y ambulacro, los celebrantes del ritual fueron formando en la sala mayor del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez», pequeños grupos de catecúmenos que contestaban por escrito las preguntas de un test. Desde el pequeño balcón de planta alta, el hierofante (túnica blanca, botas, látigo, maquillaje ocre y rizada peluca) instaba a gritos el fiel cumplimiento de los pasos iniciáticos, flanqueado por un asistente litúrgico y otro investido de fuerza ejecutora.

Tras una estancia apacible, donde los guías convocaron a la hermandad tribal y universal y un simbólico recorrido laberíntico dentro del ámbito ceremonial, cuyas tinieblas eran amortiguadas por faroles mortecinos y rasgadas por zigzagueantes haces de linternas, se fueron encendiendo los velones, mientras el montaje sonoro y los órdenes de mando, interjecciones y garrulería del conductor ponían en movimiento los pasajes de un singular frenesí, destinado a provocar el trance compartido de los misterios órficos y eleusinos.

De tal modo y en el curso de las cuatro horas que dura la experiencia titulada «Comunión», que el Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales de la Subsecretaría de Cultura de la provincia calificó de «hecho socioteatral de creación colectiva», se hizo presente el hálito caliente, esa fusión de místico e inconoclasta, de alucinado e iluminado que en vida se llamó Antonin Artaud, cuyos pasos liberadores (Théâtre de la Cruauté o de l'Épouvante; la provocación ritual; la recuperación catárquica y ceremonial, proyectada a través de la capacidad demiúrgica de las formas,

los objetos, los sonidos, los colores, las sensaciones, los sentimientos y la danza) produjeron una fecunda fractura en el teatro de nuestro siglo.

Haber patentizado en Santa fe esa nueva óptica perceptiva y renovadora del genial, alucinado francés, cuya vigencia se percibe latente a 27 años de su muerte, son méritos que deben anotarse a la gente del TIT, en las personas de Ricardo Alegre, Rita Flores, Eva Ruiz Díaz, Ana Uviedo, Nicolás Ballistreri, Peti Lazzarini e Iris Sedlacek, quienes intensificaron su participación hasta pulsar todas las cuerdas del patetismo ritual, secundados por Daniel Cavagna y Walter Galo y bajo el versátil imperio de un desmesurado y perverso súcubo corporizado por Juan Carlos Uviedo. RA [firma]

El litoral, Santa Fe, jueves 3 de julio de 1975

[Anuncio]

Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa G. de Rodríguez» -4 de enero 1510- Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales, presenta:

«COMUNIÓN»

Hecho socioteatral de creación colectiva. Dirección: Juan Carlos Uviedo. Viernes, sábado, domingo: noche 21 horas.

"Por momentos el público participa y se integra al juego. En otras ocasiones se ríen. Hay un caso en que debemos pedirles que se queden en la sala porque realmente se acercan participando de nuestra 'Comunidad'. Pero, en general, la gente ha entendido, se ha convencido, ha participado", nos dice Nicolás Balistreri, ira docente, Ana Llerena, Petti Lameri y Daniel Cuyarano, integrantes del Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales que conduce José Carlos Urecho.

"Por momentos el público participa y se integra al juego. En otras ocasiones se ríen. Hay un caso en que debemos pedirles que se queden en la sala porque realmente se acercan participando de nuestra 'Comunidad'. Pero, en general, la gente ha entendido, se ha convencido, ha participado", nos dice Nicolás Balistreri, ira docente, Ana Llerena, Petti Lameri y Daniel Cuyarano, integrantes del Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales que conduce José Carlos Urecho.

"Habrán realizado nuestra tarea de estudio e investigación. Todos los días a partir de las 8, realizamos nuestro trabajo de física y química. Para preparar 'Conciertos' intercomunitarios observamos sobre temas de la ciudad. Creemos lo que hemos denominado un 'taller' conjunto de experimentación, observación, improvisación, en forma de canciones, poemas. Después creamos el clima ideal y por último revalidamos sus ideas", nos informa, Brindó.

"He estado muchas veces. Siempre haciendo turismo. Fue en México donde me di cuenta de que Atatürk había dejado una realidad, la aristocracia, con su estufa entre los indios turcos. Cuando vino la crisis, vino en pos de Atatürk. Hoy día pretenden, dicen que lo hemos olvidado. Pero al buscar un legado, hemos conseguido una colección de grupo que consideramos ideal. No se debe olvidar la idea de un aristócrata. Fue así, la vez pasada. Los turcos, los nuevos aristócratas, para exponerlos mejor, porque el director del equipo."

Herbert A. Holmes, author of "The American Revolution and the British Empire," is a professor of history at the University of California, Berkeley.

Por último, nos proporcionan primicias: tienen en preparación una exposición colectiva a la que le llamarán "La Conciencia". Tienen en estudio el original manuscrito de un clásico argentino: "El amor de la esclavitud" (sala TBA), atribuido al Caudillo Manuel de Juan Cruz Urquiza (1810-1870) y el "Misterio de la 12.ª división", en las EE. UU., catalogado como la "primera

romentis raxical latinam-
rara". Se trata de pre-
sentar una obra de tipo
retorico popular, con
riscos peralimica (como
lo indica la obra original)
y temas de lengua abori-
gines.

Adeudo, el grupo ha proyectado otro espectáculo "Santa Fe, mi adorado río", que será presentado en una carpeta directa. "En segundo, una vez más estamos en playas y parques, actividades al pueblo en forma muy directa", concluyen.

Minist. Provincial de Salud, Edif.
"ROSA SAMARTIN DE BICCHI-
GIAN", - 4 de Mayo 1482, Ta-
lor de Laboratorio de Bacteriología
y Virusología, PROSER.
"COMUNICACION"

Mañana socio-cultural de creación colectiva. Dirección: Javier Carrion Ovando. — Hoy 3 canciones. Mañana 21 poemas.

El litoral, Santa Fe, jueves 18 de julio de 1975

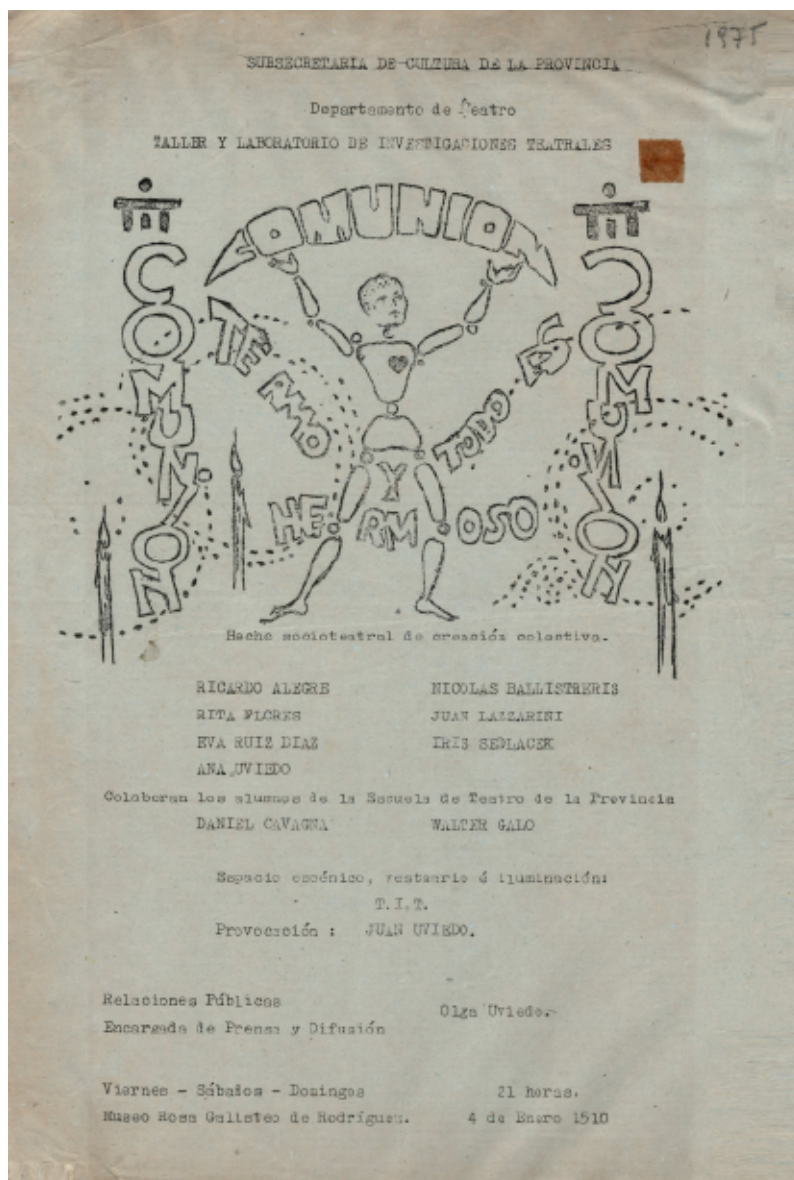
Una experiencia teatral colectiva

En la sala Tte. Gral. Perón del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez» se prosigue ofreciendo la experiencia teatral colectiva titulada *Comunión*, con la participación del grupo de alumnos del taller y laboratorio de investigaciones teatrales de la Subsecretaría de Cultura de la provincia, que conduce Juan Carlos Uviedo.

Las personas interesadas en asistir y participar de dicha manifestación escénica cultural deberán presentarse media hora antes del comienzo en la sala mayor del referido museo, a fin de ser iniciados en la mecánica formal de experimento. Las representaciones se ofrecen con entrada libre sábados y domingos a las 21.



El Litoral, 12 de julio de 1975, "Comunión"



Programa de mano de *Comunión*, obra dirigida por Uviedo.

El litoral, Santa Fe, sábado 19 de julio de 1975

La experiencia de «Comunión», Artaud y algo más de teatro

Lazzarini, Ana Uviedo, Cavagna, Sedlacek, Juan Uviedo y Ballistreri hacen un paréntesis en la charla mantenida con *El Litoral* [pie de foto].

«Por momentos el público participa y se integra al hecho. En otras funciones, se resiste. Hubo un caso en que debimos pedirles que se quedaran en la sala los que realmente se sintieran partícipes de nuestra “Comunión”. Pero, en general, la gente ha entendido, se ha conmovido, ha participado». Nos dicen Nicolás Ballistreri, Iris Sedlacek, Ana Uviedo, Peti Lazzarini y Daniel Cavagna, integrantes del Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales que conduce Juan Carlos Uviedo.

La charla se centraliza en la experiencia socioteatral que vienen ofreciendo en los altos del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez».

«En abril iniciamos nuestra tarea de estudio e investigación. Todos los días, a partir de las 8, realizamos nuestro trabajo de física y plástica. Para preparar “Comunión” intercambiamos observaciones sobre temas de la ciudad. Creamos lo que hemos denominado un bloque, (conjunción de experiencias, observaciones, impresiones) en torno de un mismo tema. Después creamos el clima teatral y por último revisamos ese clima», nos informa Uviedo.

El nombre de Antonin Artaud se sobrepone luego de la conversación.

«He andado mucho mundo. Siempre haciendo teatro. Fue en México donde me di cuenta de que Artaud había develado una realidad latinoamericana, con su estadía entre los indios Tarahumaras. Como ha dicho la crítica, vamos en pos de Artaud. Sería mucha pretensión decir que lo hemos alcanzado. Pero al buscar su legado, hemos conseguido una comunión de grupo que consideramos ideal. No desdeñamos de Brecht, ni de Stanislavski. Por todas las vías buscamos nuevos caminos para expresarnos mejor», prosigue el director del equipo.

En otro momento señalan la libertad de expresión y acción que han recibido del titular de la Subsecretaría de Cultura de la provincia, doctor

Marcos M. Casco. «En pocos países he llegado tanta comprensión, en este aspecto de la libertad artística», añade huido punto aparte, por último nos proporcionan primicias: tienen en preparación otra experiencia colectiva, a la que titulan «Segunda comunión». Tienen en estudio el original montaje de un clásico argentino «El amor de la estanciera» (año 1784) atribuido al icónico Maciel y que Juan Carlos Uviedo halló en la biblioteca de la fundación Ford, en los Estados Unidos, catalogado como la primera comedia musical latinoamericana. Se trata de presentar una obra de tipo netamente popular, con música pentatónica (como lo indica la obra original) y textos de lenguas aborígenes. Además, el grupo ha proyectado otro espectáculo, «Santa Fe mi adorado circo», que será presentado en carpas circense en verano, «nos verán actuar en playas y parques acercándonos al pueblo en forma muy directa», concluyen.

El litoral, Santa Fe, viernes 25 de julio de 1975

Nueva puesta de «Comunión» en el Museo Provincial

«Dado el interés que ha generado en los medios culturales la experiencia teatral colectiva titulada “Comunión” (...) se ha dispuesto proseguir con las actuaciones de dicha creación escénica».

Nuevo Diario, Santa Fe, miércoles 6 de agosto de 1975

Nota del TIT

La subsecretaría de cultura de la provincia informa que el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) que dirige Juan Carlos Uviedo, no hará este fin de semana las representaciones de su experiencia «Comunión», por considerar que el trabajo necesita una revaluación por parte de sus creadores. «Comunión» es una creación colectiva que ya alcanzó treinta puestas. El grupo agrega que está preparando «Comunión II».

Paralelamente se ensaya «El amor de la estanciera» que será estrenada en breve.

Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez»

Carta de Casco a Pereyra Salva de Impini solicitando información sobre el supuesto conflicto ocurrido el 9 de mayo de 1975 (25 de mayo de 1975).

Carta a Pereyra Salva de Impini sobre el supuesto conflicto ocurrido el 9 de mayo de 1975 (mayo de 1975) [foto borrosa].

Carta de Pereyra Salva de Impini a Capellini sobre el supuesto conflicto ocurrido el 9 de mayo de 1975 (12 de mayo de 1975).

Carta de Pereyra Salva de Impini a Salva sobre el supuesto conflicto ocurrido el 9 de mayo de 1975 (12 de mayo de 1975).

Carpeta con recortes de prensa 1974-1977

El Litoral, 10 de mayo de 1975: sobre los sucesos de la noche anterior.

El Litoral, 4 de marzo de 1975: «Casas de cultura, artes visuales y promoción de obras comunitarias» [sobre la programación del Rosa].

El Litoral, 8 de octubre de 1975: «Nuevo director de Cultura de Santa Fe es Osvaldo Salva».

Archivo del Ministerio de Educación

1973-Tomo II -d: Designación de Casco como Subsecretario de Cultura de la Provincia (5 de junio de 1973).

1974-Tomo III: Decreto n.º 4519. Aprobación de contratos para la Escuela de Teatro y Teatro Municipal (28 de noviembre de 1974, pp. 7 y 8).

1975-Tomo I: Decreto n.º 00816. Designación de Juan Carlos Ernesto Ramón Uviedo como profesor en la Escuela de Teatro de las asignaturas: Formación del Actor y Dirección Teatral (24 de marzo de 1975).

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

Fue posterrada ayer la presentación del libro "Días de cuando viví" de Adolfo Torro Arca, editora valizana en la asamblea del Rincón Chelón, a las 18.00 con a su lacha.

En cuanto al espectáculo de los reos para el día 10 de la Sala Arca de la Pu fue diferido para el día 11.

1975-Tomo II: Decreto n.º 03019. Renuncia de Marcos Miguel Casco (29 de agosto de 1975, p. 2).

1975-Tomo III: Decreto n.º 04888. Prórroga de contratos hasta el 31 de diciembre de 1975, incluye el de Juan Carlos Uviedo (2 de diciembre de 1975).

Archivo del Ministerio de Innovación y Cultura, Subsecretaría de Cultura

Tomo año 1975:

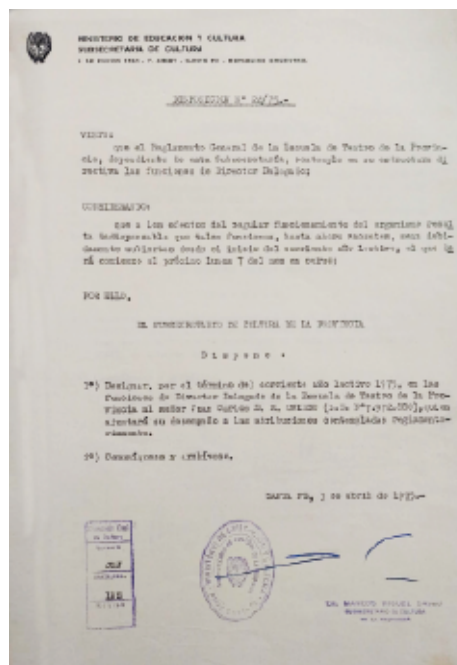
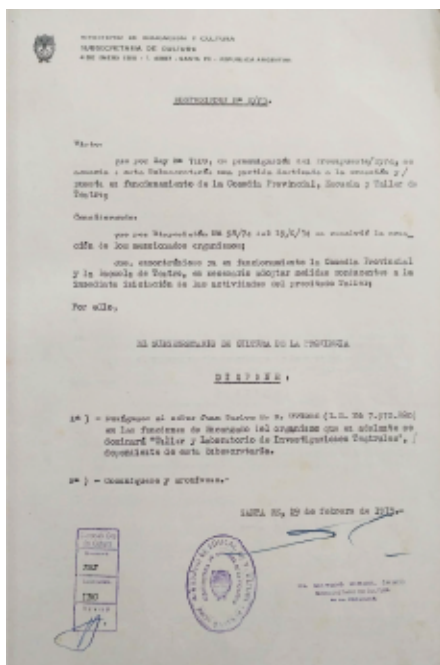
Disposición n.º 2/75: Creación y puesta en funcionamiento de la Comedia Provincial y la Escuela y Taller de Teatro. Designación de Juan Uviedo como encargado del organismo, que pasa a llamarse «Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales».

Disposición n.º 24/75: Designación de Juan Carlos Uviedo como director de la Escuela de Teatro de la Provincia (3 de abril de 1975).

Disposición n.º 91/75: Licencia de Nidya Pereyra Salva de Impini.

Disposición n.º 173/75: Reemplazo de Juan Carlos Uviedo como director de la Escuela de Teatro (16 de diciembre de 1975).

Disposición n.º 5/1976. Cierre de la Escuela



(izquierda) Disposición n.º 2/75: Creación y puesta en funcionamiento de la Comedia Provincial y la Escuela y Taller de Teatro. Designación de Juan Uviedo como encargado del organismo, que pasa a llamarse «Taller y Laboratorio de Investigaciones Teatrales». Archivo del Ministerio de Innovación y Cultura, Subsecretaría de Cultura.

(derecha) Disposición n.º 24/75: Designación de Juan Carlos Uviedo como director de la Escuela de Teatro de la Provincia (3 de abril de 1975). Archivo del Ministerio de Innovación y Cultura, Subsecretaría de Cultura.

Bibliografía

Acquaviva, F. y Cabañas, K. (2012). *Espectros de Artaud: lenguaje y arte en los años cincuenta*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Alonso, L. (2017). Teatro en transición: dramaturgia, política y relaciones sociales en Santa Fe (Argentina) entre la última dictadura y la transición democrática. *Revista Binacional Brasil Argentina*, 116-147. DOI: <https://doi.org/10.22481/rbba.v6i2.3666>

Alonso, L. (2020). Trayectos y articulaciones socio-políticas en el teatro independiente santafesino, c. 1966-1984. *Prohistoria*, XXIII(3), 221-247.

Alonso, R. (1999). *Arte de acción 1960-1990 (cat. exp.)*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Antúnez, D. (2016). Conflictos provinciales entre la tendencia y la ortodoxia. La Rioja, un caso de estudio. *Revista de historia americana y argentina*, 51(1). Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/revihistoriargenyame/article/view/1247/813>

Ardiles Gray, J. (s/f). Ellen Stewart, suplemento *La Opinión Cultural*. Recuperado de <https://www.julioardilesgray.com/ellen-stewart/>

Artières, P. (2019). Escribir el murmullo del mundo. En F. Carvajal, M. Dávila Freire, y M. Tapia (Eds.), *Archivos del común II: el archivo anómico*. Pasafronteras/Red Conceptualismos del Sur. Recuperado de https://redcsur.net/wp-content/uploads/2021/03/ArchivoAnomico_Espanol_PFD_lectura.pdf

Beltzer, J. (30 de septiembre de 2005). Dirigir en Santa Fe: entrevista de Silvia Debona a Julio Beltzer. *Didascalia escénica. Revista de teoría y práctica de artes performáticas*, 30.

Benjamin, W. (1973 [1940]). Tesis sobre filosofía de la Historia. En W. Benjamin, *Iluminaciones* (pp. 175-194). Taurus.

Campana, J. (1999). *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920-1999)*. Ediciones culturales santafesinas.

Cañada, L., Davis, F. y Sánchez, S. (2022). *En Secreto*. En AA.VV., *Giro Gráfico. Como en el muro la hiedra*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Cocco, M. (2016). *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina*. La isla en la luna.

Croyden, M. (1977). *Lunáticos, amantes y poetas: el teatro experimental contemporáneo*. Las paralelas.

De Ipola, E. (2005). *La bamba: acerca del rumor carcelario*. Siglo XXI.

Debroise, O., Longoni, A. y La Rocca, M. (2015). *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo*. MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM).

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I*. Galerna.

Franco, M. (2012). Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y «subversión», 1973-1976. Fondo de Cultura Económica.

Fratti, M. (1971). «Che Guevara» in New York. *New Theatre Magazine. Third World Theatre Issue*, XII (2).

Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill/Interamericana editores.

Januário, L. (2006). Entrevista. En M. M. Cruzeiro y R. Bebian, *Anos inquietos: Vozes do movimento estudantil em Coimbra (1961-1974)* (pp. 298-300). Edições Afrontamento.

Logiódice, M. J. (2015). Políticas teatrales en Santa Fe (1940-1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado provincial. *Revista Sociedad Argentina de Análisis Político*, 9 (1), 75-92. Recuperado de <https://revista.saap.org.ar/index.php/revista/article/view/246>

Logiódice, M. J. y Di Filippo, M. (2015). De la militancia a la institucionalización. La experiencia de Arteón en los 70. *Telón de fondo*, 22, 1-13.

Longoni, A. (20 de noviembre de 2005). *¿Afuera, adentro, adónde? Preguntas en torno a la relación entre vanguardias e instituciones artísticas*. Trabajo presentado en la Conferencia Anual de CIMAM (Consejo Internacional de Museos de Arte Moderno y Contemporáneo), San Pablo.

Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a «Tucumán arde»: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.

Longoni, L. (2015). (Sin)razones para un paria. En: Debroise, O., Longoni, A. y La Rocca, M. *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo*. MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM).

Nicanoff, S. y Pita, F. (2006). Regreso y fracaso en tres actos: El peronismo (1973-1976). En AA.VV., *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea* (pp. 319-351). Dialektik.

Palacios, P. C. (2015). Arte, política y redes transnacionales: el teatro La Mama en Nueva York y Bogotá, 1961-1972. *Historia Crítica*, 55. Recuperado de <http://journals.openedition.org/histcrit/8084>

Percia, V. (2018). El módulo Artaud en el cuerpo simbólico de la poesía argentina: las escrituras de Pizarnik, Fijman y Perlongher. *Revista de literaturas modernas*, 48(1), 97-119. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/13152>

Pinta, M. F. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Biblos.

Pouplana, R. (1969-1970). Ideograma con Juan Carlos Uviedo. *Yorick. Revista de teatro*, 37, 48-51.

Puig Taulé, O. (2007). *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*. (Tesis doctoral en Artes escénicas, Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperado de <https://ddd.uab.cat/record/44610>

Ramírez, P. E. (2015). Arte y política en Santa Fe en los años 60. Una aproximación a la estructura del campo cultural santafesino a través de la plástica, el teatro y el cine. En C. C. Giletta y B. Carrizo (Eds.), *Actas del VI Congreso de Historia e Historiografía* (pp. 863-883). *Universidad Nacional del Litoral*. Recuperado de https://www.fhuc.unl.edu.ar/wp-content/uploads/2017/08/VI-Congreso-de-Historia-e-historiografia_FHUC_UNL_2015.pdf

Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Metales pesados.

Rolnik, S. (2013). Geopolítica del rufián. En S. Rolnik y F. Guattari, *Micropolítica* (pp. 475-493). Tinta Limón.

Sainer, A. (1975). *The Radical Theatre Notebook*. Avon Books

Salvat, R. (2016). *Diariis (1962-1968)*. Universitat de Barcelona.

Zires Roldán, M. (2005). *Del rumor al tejido cultural y saber político*. Universidad Autónoma Metropolitana.

