

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



Teatro y Violencias de Estado en América Latina y España

Maria Morant Giner ed. n. 23 / 2024

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TEATRO Y VIOLENCIAS DE ESTADO EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Theater and State violence in Latin America and Spain

Presentación. Teatro y violencias de Estado en América Latina y España 5-20
María Morant Giner

LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y MÉXICO

Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste 21-45
Diego Rivadulla Costa

De la memoria histórica a la 'memoria de lo real' en la escenificación sobre la dictadura franquista 47-70
Alba Saura-Clares

Memoria y ausencia en el teatro de Alberto Conejero 71-87
Markel Hernández Pérez

La cristalización de la violencia mediante la palabra y su trauma: *Ushuaia* (2017) de Alberto Conejero 89-112
Miriam García Villalba

La "guerra sucia" en México: prácticas de la memoria en la escena del siglo XXI 113-139
Beatriz Aracil Varón

DE LOS FANTASMAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL AL ESPECTRO DE LAS MALVINAS

Morfología del encierro: obturación del espacio público y expresionismo en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso de *Visita* (1977) 141-166
Eugenio Scholnicov

Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo	167-187
Maximiliano de la Puente	
Performance, espectralidad y ritual: <i>ANTIVISITA</i> como dispositivo escénico para representar la ausencia radical	189-215
Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti	
La guerra de Malvinas desde el activismo teatral. La soberanía, la deserción y el rol de los intelectuales en <i>Lógica del naufragio</i> (2012) de Mariano Saba	217-239
Mora Hassid	
Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en <i>Two Big Black Bags</i> de Julieta Vitullo (2023)	241-261
Verónica Perera	

AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO

Violencia estatal y el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar chilena. El caso de la carpa <i>La Feria</i> (1977)	263-282
Matías Alvarado Leyton	
Accessing Traumatic Pasts through Play: Children's Perspectives in Two Chilean Theatre Pieces	283-310
Marin Laufenberg	
"Memory is Not for Sale!" La Venda Sexy and Political Sexual Violence in Chile	311-337
Terri Gordon-Zolov	
Irán 3037. Entrevista a la directora	339-348
Maria Morant Giner	
<i>Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]</i>	349-376
Patricia Artés	

Portada: fotografía de la puesta en escena de *Irán #3037* realizada por Cris Saavedra.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

MORFOLOGÍA DEL ENCIERRO: ESPACIO PÚBLICO Y EXPRESIONISMO ESCÉNICO DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR ARGENTINA (1976-1983). EL CASO DE *VISITA* (1977)

Morphology of confinement: public space and scenic expressionism during the last military dictatorship in Argentina (1976-1983). The case of *Visita* (1977)

EUGENIO SCHCOLNICOV

CONICET-Universidad de Buenos Aires (Argentina)

eugenioazon@gmail.com

Recibido: 2 de abril de 2023

Aceptado: 7 de noviembre de 2023

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

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.26429>

N. 23 (2024): 141-166. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El siguiente trabajo se propone indagar las resonancias políticas que se advierten en las concepciones espaciales desplegadas en la obra *Visita* (1977), escrita por Ricardo Monti y dirigida por Jaime Kogan en el Teatro Payró. En la primera parte del estudio señalaremos algunos rasgos específicos del dispositivo de censura construido por el régimen militar y describiremos su incidencia en la estructura del espacio público, en las dinámicas de la vida colectiva y en los modos de organización y producción del campo cultural. Posteriormente, focalizaremos nuestro análisis en las concepciones espaciales que se advierten en la obra, tanto en el nivel del texto dramático como en las estrategias de escenificación desplegadas en la puesta en escena. En ambos casos, identificaremos la reformulación de una serie de procedimientos vinculados al expresionismo teatral que incidieron en las características del espectáculo y en sus imaginarios espaciales. Nuestro estudio parte de algunos supuestos teóricos elaborados por David Harvey (2006) y Edward Soja (2008, 2010) en torno a la construcción social del espacio, su articulación con el desarrollo de las prácticas artísticas y sus connotaciones políticas. Tanto en sus aspectos temáticos como en su dimensión formal, los imaginarios espaciales desplegados por *Visita* pueden ser leídos como síntoma y como metáfora de la obturación del “espacio público” y de las dinámicas que la conducta social asumió durante el último régimen militar.

PALABRAS CLAVE: Historia del teatro en Buenos Aires, Teatro y política, Última dictadura militar argentina, Ricardo Monti, Jaime Kogan.

ABSTRACT: The following study aims to analyze the political resonances of the spatial conceptions in the play *Visita* (1977), written by Ricardo Monti and directed by Jaime Kogan at the Payró Theatre. In the first part of the study we will point out some specific features of the censorship device developed by the military regime and its impact on the structure of “public space”, as well as on the modes of production of the cultural field. Then, we will focus our analysis on the spatial conceptions that can be seen in the play, both at the level of the dramatic text and in the staging strategies deployed in the *mise-en-scène*. In both cases, we will observe the re-elaboration of a series of procedures linked to theatrical expressionism, which affected the characteristics of the performance and its spatial imaginaries. Our study is based on some theoretical assumptions elaborated by David Harvey (2006) and Edward Soja (2008, 2010) about the social construction of space, its articulation with the development of artistic productions and its political connotations. Both in their thematic aspects and in their formal dimension, the spatial imaginaries deployed by *Visita* can be read as a symptom and a metaphor of the obstruction of “public space” and the dynamics that social behaviour assumed during the last military regime.

KEYWORDS: History of theatre in Buenos Aires, Theatre and politics, Last Argentine military dictatorship, Ricardo Monti, Jaime Kogan.

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XX, la sociedad argentina padeció una vertiginosa sucesión de golpes de Estado que interrumpieron el desenvolvimiento sostenido de la vida democrática y de las garantías constitucionales. Sin embargo, frente a los procesos represivos anteriores, el régimen autoritario instituido el 24 de marzo de 1976 afirmó una cualidad distintiva: amparado en la crisis política y económica que lo precedió, el gobierno de las Juntas Militares “dio paso a un régimen mesiánico inédito que pretendió producir cambios irreversibles en la economía, el sistema institucional, la educación, la cultura y la estructura social, partidaria y gremial, actuando de cara a una sociedad que, a diferencia de episodios anteriores, se presentó debilitada y desarticulada, cuando no dócil y cooperativa, frente al fervor castrense” (Novaro y Palermo, 2003: 19). En paralelo, con la intención de paralizar de manera absoluta el desarrollo de la participación política en el país, el Estado autoritario “incorporó una doble faz de actuación de sus aparatos coercitivos: una pública y sometida a las leyes y otra clandestina, al margen de toda legalidad formal” (Duhalde, 2013: 249).

En este contexto, la violencia represiva —respaldada en la “lucha contra la subversión” y en el peligro de la presunta “infiltración marxista”— encontró en las prácticas culturales y educativas un terreno de disputa privilegiado. El impacto de esta violencia, ubicua e impredecible, condicionó de manera radical el desarrollo de los intercambios simbólicos. Los mecanismos de control y vigilancia en el ámbito cultural oficiaron como un sistema de acción complementario al ejercicio de la represión política y de la violencia estatal (Gociol e Invernizzi, 2010). La arremetida del poder en este ámbito no se limitó, únicamente, a una posición “reactiva, represiva y policial” (Terán, 2007: 297). Por el contrario, los estudios de Risler (2018), al igual que las recientes investigaciones compiladas por Schenquer (2022), expusieron la dimensión “productiva” de las políticas culturales y comunicacionales del régimen, orientadas a la transformación radical de la subjetividad social.

La institucionalización del “terrorismo de Estado” (Duhalde, 2013) determinó un enorme repliegue de las prácticas artísticas y culturales, heridas por la censura, la represión, las desapariciones y el exilio. Asimismo, la implementación de un sistema de control estricto y omnipresente confinó a los agentes culturales al ejercicio de la autocensura y al exilio interior (también denominado “insilio”). Sin embargo, el estudio pormenorizado de algunas de sus prácticas revela la voluntad de afirmar una posición resistente al orden macropolítico imperante (Altamirano, 1996). Miradas en conjunto, es posible reconocer en ellas un sistema de saberes novedoso, que cifró nuevas alianzas para el desarrollo cultural y su articulación con la praxis política. De acuerdo con Jorge

Dubatti (2012), el teatro de Buenos Aires —especialmente en el ámbito independiente— se consolidó durante el período como un espacio de confrontación “micropolítica”. En los últimos años, los trabajos de Verzero (2013, 2014a, 2014b, 2016, 2017), La Rocca (2018a¹, 2018b, 2020) y Manduca (2022a, 2022b), orientados al estudio de las prácticas artísticas vinculadas a la militancia política y a los modos de organización del campo teatral, han expandido aún más esta perspectiva.

En continuidad con estas premisas, el siguiente trabajo se propone indagar en las resonancias políticas que se advierten en las concepciones espaciales desplegadas en la obra *Visita* (1977), escrita por Ricardo Monti y dirigida por Jaime Kogan en el Teatro Payró, sala perteneciente al ámbito teatral independiente de Buenos Aires que desarrolló una extensa producción durante el período. En la primera parte del estudio señalaremos algunos rasgos específicos del dispositivo de censura elaborado por el régimen militar y describiremos su incidencia en la estructura del espacio público², en las dinámicas de la vida colectiva y en los modos de organización del campo cultural. Posteriormente, focalizaremos nuestro análisis en las concepciones espaciales que se advierten en la obra, tanto en el nivel del texto dramático como en las estrategias de escenificación desplegadas en la puesta en escena. En ambos casos, identificaremos la manifestación de una serie de procedimientos vinculados al expresionismo teatral³ que incidieron en las características escénicas del espectáculo y en sus “espacios concebidos” (Lefebvre, 2013; Soja, 2010). Tanto en sus aspectos temáticos como en su dimensión formal, los imagi-

1 La Rocca, Marina. “Rompiendo la piñata del mundial. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 12 (2018a): 2020-2271.

2 Bajo el concepto de *Öffentlichkeit*, el filósofo alemán Jürgen Habermas define al “espacio público” como una esfera social específica en la que “las personas privadas se reúnen en calidad de público” (1962: 65). Allí, emergen diversas formas de expresión que, por medio del cuestionamiento y de la evaluación crítica, despliegan un campo de tensión entre el Estado y la sociedad. Según Habermas, el despliegue del espacio público acontece solo en aquellos contextos políticos en los cuales los ciudadanos tratan asuntos de interés general sin estar sujetos a coerción, asumiendo la garantía de unirse y expresar sus opiniones libremente (1991: 348). Si bien somos conscientes de las problematizaciones a las que este concepto fue sometido en diversos estudios, consideramos que sigue siendo una categoría pertinente a la hora de identificar los modos en los cuales la violencia militar condicionó el desarrollo de la vida social entre 1976 y 1983. En este estudio, recuperamos la definición de este concepto formulada por Novaro y Palermo (2003). Según los autores, la noción de “espacio público” puede comprenderse como “un ámbito hipotéticamente al alcance de todos, de libre circulación de voces y discursos, y de libre vinculación y contienda entre actores, relacionado pero diferenciable de la sociedad civil, la política y el Estado” (150).

3 De acuerdo con Dubatti (2009), es posible concebir al expresionismo como un poética teatral que “trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” (126). A lo largo de este estudio, partiremos de las definiciones esbozadas por Dubatti para observar las diversas modalidades expresionistas que se advierten en *Visita*.

narios espaciales desplegados por *Visita* expusieron una “reconfiguración disensual de la experiencia común de lo sensible” (Rancière, 2019: 182) y pueden ser leídos, a la par, como síntoma y como metáfora de la obturación del espacio público y de las dinámicas que la conducta social asumió durante el último régimen militar.

Nuestro estudio parte de algunos supuestos teóricos enunciados por David Harvey (2006) y Edward Soja (2008, 2010) en torno a la construcción social del espacio, su articulación con el desarrollo de las prácticas artísticas y sus connotaciones políticas. En primer lugar, consideramos que la determinación de las coordenadas espaciales y temporales están vinculadas a las estructuras de poder, a las relaciones sociales, y a los modos de producción y consumo que existen en una sociedad determinada (Harvey, 2006: 127). En segundo término, asumimos que las ideas del tiempo y del espacio en las sociedades contemporáneas tienen una naturaleza heterogénea, y que dentro de ellas es posible identificar la convivencia de múltiples formas espaciales (128). De manera complementaria, para Soja (2008), el despliegue de la imaginación geográfica nace de la convergencia de tres perspectivas entrelazadas: el diálogo entre lo que el autor denomina un “primer espacio” (un complejo de “prácticas espaciales” materializadas, que producen y reproducen las formas concretas del urbanismo como forma de vida); un “segundo espacio”, concebido por la imaginación urbana y sus representaciones simbólicas; por último, la emergencia de un “tercer espacio”, un lugar “enteramente vivido, simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas, individuales y colectivas” (40). Como veremos en este estudio, los imaginarios espaciales configurados por *Visita* definieron un tipo de territorialidad particular, un “tercer espacio” que puso de manifiesto el carácter opresivo de la vida colectiva en el contexto dictatorial.

OBTURACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO Y PRIVATIZACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA

Con la toma del poder por parte de las Juntas Militares, las prácticas artísticas, los medios masivos de comunicación y el sistema educativo en su conjunto padecieron una plena intervención del aparato represivo. La historia intelectual elaboró de forma temprana un diagnóstico minucioso y certero de estos mecanismos. Según Avellaneda (1986), el discurso autoritario ingresó, desde mediados de 1974 y durante el ciclo dictatorial que se inicia en 1976, en su fase de sistematización. Las prácticas censorias desplegadas sobre el ámbito cultural se organizaron por medio de dos grandes unidades de significado: por un lado, el gobierno militar asumió la subordinación del sistema cultural a un orden moral, y consideró que dicho sistema podría ser manipulado por la infiltración ideológica. De manera simultánea, concibió la encarnación del sistema cultural en un territorio de pertenencia definido (lo católico/cristiano), en abierta oposición con expresiones de

corte “marxista/comunista” (19-21). Aún con fronteras difusas y poco claras, la organización del discurso autoritario tuvo una profunda incidencia en los modos de vigilancia y de control que se desplegaron sobre todas las esferas de la vida cultural. En uno de los primeros estudios dedicados a analizar estos fenómenos en el ámbito escénico, Vivian Brates (1989) identificó algunos episodios de censura padecidos por el campo teatral. Según la investigadora, la regulación en los modos de circulación de los espectáculos se articuló a partir de una serie de estrategias heterogéneas: ya sea a través de la emisión de decretos que prohibían algunas obras en particular, por intermedio de la clausura de salas y locales, a través de procedimientos judiciales o por medio de una serie de atentados ejecutados durante las funciones de algunos espectáculos. En lo que refiere al fenómeno de la autocensura, en un coloquio realizado por la Asociación de Directores Teatrales (ADIT) en diciembre de 1977, el director Jaime Kogan afirmaba: “La autocensura existe (...) ninguno de nosotros ignora que hay una temática que no aparece sobre el escenario, que hay, en fin, temas, personajes, lenguaje, etc. auto-prohibidos. Pero también nadie ignora que se sigue creando, creando las cosas que importan, o por lo menos que se intenta crear” (s.p.).

Al analizar las características de la política cultural ejecutada por el régimen autoritario, Invernizzi y Gociol (2002) afirmaron que el gobierno militar formuló en el ámbito artístico, educativo y comunicacional un modelo racional, sistemático y funcional a los objetivos específicos del “terrorismo de Estado”. Este modelo se mantuvo de forma sostenida hasta el ocaso del régimen. Los efectos de la censura y la persecución tuvieron su correlato en las dinámicas específicas que adoptó el sistema cultural en general y el campo teatral porteño en particular: ante la feroz arremetida de la acción represiva, los campos artísticos e intelectuales asumieron la condición de espacios “doblemente fracturados” (Sarlo, 2014), marcados por la expulsión de la intervención política de los intelectuales disidentes al orden autoritario, la clausura de la esfera pública, la segregación, el exilio y la interrupción del diálogo de los agentes intelectuales con diversas expresiones del campo popular (143).

En paralelo, como consecuencia de la violencia estatal y para-estatal desplegada por el gobierno de las Juntas Militares, a partir de 1976 la actividad civil se replegó hacia una progresiva privatización de la vida cotidiana. Según el sociólogo Guillermo O’Donnell (2017),

Luego de los años de gran movilización e hiperpolitización de la primera mitad de la década del setenta, muchos estaban predispuestos a lo que la represión y la propaganda post-1976 buscó: un fuerte viraje hacia la privatización de las vidas, una generalizada reducción de la incertidumbre en la vida diaria (para lo cual, por supuesto, quedó claro que había que marcar

el paso según lo querían los gobernantes) (140).

En el mismo estudio, O'Donnell señaló que el miedo, aún de forma precaria, constituyó una de las victorias ideológicas del régimen autoritario. Junto a un enorme sentimiento de pérdida, consecuencia del extremo confinamiento de la conducta social en Buenos Aires hacia 1976, los testimonios recogidos por el investigador evidenciaban un “acuerdo con algunos de los mensajes con los que el régimen los bombardeaba día tras día”, e identificaban que el origen de los problemas por los que transitaba el país eran consecuencia de una “demagogia irresponsable” que dio nacimiento a la “subversión” y a la extrema polarización en los momentos previos al golpe de Estado (170-171). En el nuevo contexto político y social, “el deber de cada argentino era trabajar duro y tener cuidado de que la subversión no volviera a levantar su cabeza en la familia, la escuela, el lugar de trabajo y las calles” (171).

Resulta fundamental señalar aquí la manera en la cual el ejercicio institucionalizado del “poder desaparecedor” (Calveiro, 2004) y la instauración de los campos de concentración constituyó uno de los instrumentos de disciplinamiento y coerción privilegiados por el poder militar, condicionando, de manera radical, el desarrollo de la vida social. Si bien, como señala Calveiro, la figura de la desaparición y los campos de concentración se implementaron antes del último régimen de facto, el golpe de 1976 marcó un cambio sustancial. A partir de ese momento,

la desaparición y el campo de concentración-exterminio dejaron de ser una de las formas de la represión para convertirse en *la* modalidad represiva del poder, ejecutada de manera directa desde las instituciones militares. Desde entonces, el eje de la actividad represiva dejó de girar alrededor de las cárceles para pasar a estructurarse en torno al sistema de desaparición de personas, que se montó desde y dentro de las Fuerzas Armadas (2004: 27)

Calveiro señala que los campos de concentración y la sociedad constituyeron dos componentes de una misma trama. En tanto realidad sabida y a la vez negada, los mecanismos de secuestro, tortura y desaparición consolidaron un medio eficiente para la diseminación del terror. Así, la sociedad en el contexto dictatorial ofició como una “caja de resonancia del poder concentracionario y desaparecedor”, permitió la circulación de ese poder, y fue, en última instancia, su “destinataria privilegiada” (148).

Las transformaciones en torno a las dinámicas de la conducta social, el ejercicio de la violencia represiva y el despliegue del “poder desaparecedor” incidieron de manera decisiva sobre el funcionamiento de la esfera pública. Con el fin de eliminar y silenciar cualquier expresión crítica, el estricto control y la regulación de las producciones

culturales y comunicacionales obturaron de manera casi absoluta el desarrollo de este espacio. Según Polgovsky,

El espacio público en la Argentina antes de 1976 no era plural ni vigoroso. En cambio, era un espacio dotado de una gran violencia, donde los patrones de participación política se caracterizaban por un alto grado de intolerancia a las identidades políticas alternativas. El gobierno militar, sin embargo, acabó con todo resquicio de éste, poniendo un alto a los esfuerzos democratizantes y participativos (2009: 41).

De esta manera, tal como advierte María Matilde Ollier (2009), el desenvolvimiento de la violencia represiva tuvo como correlato la emergencia de un nuevo universo simbólico, que concibió al espacio público como una *zona de detención*.

Las transformaciones que se advierten en la arquitectura urbana de la ciudad de Buenos Aires durante el período dictatorial pueden analizarse en esta dirección: al frente de la intendencia de la municipalidad porteña entre 1976 y 1982, Osvaldo Cacciatore desarrolló una serie de iniciativas que tuvieron un fuerte impacto en el paisaje urbano, tanto en términos materiales como simbólicos. Luján Menazzi Canese (2013) afirma que las principales medidas implementadas por el funcionario en la primera etapa de su gestión se orientaron a la “racionalización” del municipio —por medio de la cesantía y remoción de miles de empleados públicos—, el cuidado estético e higiénico de la ciudad y la búsqueda de orden, con medidas como la limpieza de edificios públicos y privados, la reparación de aceras y la prohibición de ventas de productos en la vía pública (2). Durante el mismo período, se sucedieron un conjunto de obras orientadas a la restauración de parques y plazas. La remodelación de los espacios verdes llevó implícita la necesidad de repensar las formas de ocupación legítimas de estos lugares, de acuerdo con los criterios del gobierno militar. Según Ana Sánchez Trolliet, las formas de ocupación “políticas” en parques y plazas “fueron constreñidas con el imperativo de la ‘circulación’” (2018: 9). Los años de Cacciatore fueron también recordados por la construcción de las autopistas 25 de Mayo y Perito Moreno. Para Gandolfi y Silvestri (2004) y Menazzi Canese (2013), estos emprendimientos fueron el símbolo de la gestión de Cacciatore y del impacto de la dictadura en la ciudad. El modo subrepticio e individualizante de llevar adelante las expropiaciones de los terrenos donde se construyeron las autopistas, la falta de soluciones para la población afectada y el paralelo entre la desaparición física del patrimonio y la destrucción de barrios enteros con las desapariciones masivas de personas fueron sus marcas distintivas.

Tal como observaremos en el análisis de *Visita*, la nueva consideración del espacio público como una *zona de detención* impactó de forma decisiva sobre la imaginación espacial formulada por la ficción teatral del período. Gran parte de la producción escénica

de esos años comenzó a trabajar sistemáticamente con figuras vinculadas al encierro, a la representación de espacios clausurados, rodeados de un ámbito exterior que adquiriría un carácter amenazante y violento. A la par, resulta destacable la proliferación de espectáculos que asumieron, ya sea desde las propuestas del texto dramático o en el nivel de la puesta en escena, la evocación de procedimientos expresionistas, con diversos grados de variación y radicalidad. Desde nuestra perspectiva, el expresionismo constituyó una modalidad específica a partir de la cual diversos espectáculos teatrales expresaron un cuestionamiento “oblicuo” a la violencia desplegada por el régimen autoritario, por medio de una crítica implícita y velada al contexto social, basada en la “complicidad semántica entre creadores y público” (Pellettieri, 1995: 17).

VIOLENCIA DOMÉSTICA, EXPRESIONISMO SUBJETIVO Y “ESPACIOS INTERIORES”

Visita se estrenó el 10 de marzo de 1977 en el Teatro Payró. Algunos meses antes, el texto dramático de la obra fue galardonado con el XII Premio Carlos Arniches, otorgado por el Ayuntamiento de la ciudad de Alicante. Era la primera vez que se brindaba esta distinción a un escritor hispanoamericano. Una anécdota relatada por Kogan en las páginas del diario *El porteño*, en 1984, ilustra el contexto en el cual se desarrolló el proceso de ensayos de la obra:

Estábamos ensayando *Visita* (...) eran las tres de la tarde y a plena luz del día presenciamos el secuestro de dos muchachas muy jóvenes. Una de ellas gritaba su nombre con desesperación. Esto ocurría en Córdoba y Florida. Fueron arrastradas del cabello, semidesnudas, hasta un Ford Falcón estacionado frente a Harrods. Yo tomé la mano de mi mujer Felisa, pensando que no había que dar un solo paso, o estos tipos arrasaban con todo. Te podés imaginar que ese día fuimos a tomar Whisky al bar y suspendimos el ensayo. También nos preguntamos para qué hacíamos teatro (Kogan en Quirós, 1984: 35).

La poética dramática formulada por *Visita* ha sido analizada desde perspectivas heterogéneas: Charles Driksell la concibe como una pieza grotesca que expone, desde una visión tragicómica, las complejidades y los sufrimientos humanos, al retratar la lucha de su protagonista por la preservación de la libertad al interior de un mundo rígido y siniestro (1978: 107). Por su parte, Peter Podol (1980) reconoce en la pieza una exacerbación de los componentes surrealistas que poblaron el teatro de Monti desde *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1970), introduciendo a los espectadores en un “reino mágico”, distante de la realidad objetiva de la vigilia (69). Al igual que Driksell, Podol identifica en la pieza una serie de elementos que la emparentan con el grotesco, por medio de la exhu-

mación de la angustia y la incertidumbre a través la risa⁴ y de las indicaciones escénicas que evocan el tópico de las máscaras en la caracterización visual de los personajes (ibid).

En un análisis dedicado a la producción de Monti en el contexto dictatorial, López (2001) considera que el universo dramático delineado por *Visita* impide establecer correlatos referenciales directos (157). De este modo, los personajes que habitan la obra despliegan “roles intercambiables que juegan situaciones básicas: el extraño que llega de visita -el extranjero-, el viaje ascensional, la muerte y sus ceremonias, la anagnórisis del hijo pródigo; rituales que desencadenan funciones de pulsiones cuyas leyes son propias de ese universo cerrado, y por tanto, singulares, pero casi siempre violentas” (158). En un estudio que indaga en las raíces simbólicas que alimentaron el teatro de Monti, Liliana Griskan (2010) se detiene particularmente en los arquetipos femeninos que se exponen en la obra, estableciendo una lectura comparativa entre la pieza y algunos paradigmas simbólicos presentes en el teatro expresionista de George Kaiser, Franz Wedekind y del autor argentino Francisco Defilippis Novoa. Según la autora, el desenlace de *Visita*

se realiza bajo el símbolo de lo materno. Equis sabe que la casa es una metáfora simbólica del vientre materno. Abandonarla implica pues salir de la infancia para ingresar en el mundo real. Pero, esa infancia, líricamente invocada implica no sólo entrar en el mundo del nacimiento y la muerte sino también despojarse de las certezas, de los juegos escénicos que ese gran vientre consolida para olvidar la historia (136).

Sin embargo, las lecturas que se asientan en la dimensión simbólica y metafísica de la pieza, omitiendo los rasgos que señalan vínculos históricos y referenciales precisos, no fueron las únicas: Pellettieri y Rodríguez (2008) advierten que la obra de Monti “recurre a la manipulación referencial y, si bien los aspectos contextuales se encuentran muy limitados, una serie de indicios permiten al receptor reponer un contexto y aún entrever una módica metáfora referida a la situación del país” (12). A partir del análisis de las coordenadas espaciales y temporales de la historia, de las características del sistema de personajes y de las acciones desplegadas en el texto dramático, los autores consideran que *Visita* expone un punto de inflexión en la textualidad de Monti, motivada por una lógica interna e inmanente pero también por las transformaciones acontecidas en el sistema teatral, como consecuencia del ejercicio represivo y de la injerencia del campo de poder. De este modo, los conflictos que en la obra anterior del autor se exteriorizaban

⁴ “Perla finge su muerte al final del primer acto, y el segundo se abre con la preparación de su cuerpo para el funeral. (...) En medio de esta ceremonia, repleta de pasajes latinos y bíblicos, Perla se incorpora de repente y comenta: ‘Me estaba meando’ (p. 30). Después de banalizar la muerte, el concepto de inmortalidad también es ridiculizado por Perla, que relata su experiencia con la muerte de forma rocambolesca; su interminable caída en un abismo fue interrumpida por un ridículo encuentro con la reina Victoria” (Podol, 1980: 69. La traducción es mía).

abiertamente, aludiendo a una dinámica social explícita, adquieren en *Visita* un carácter *interiorizado* y se trasladan a la esfera privada (17). En la misma dirección, Sandra Ferreyra (2012) destaca que la dimensión metafísica sobre la experiencia humana que se advierte en el texto dramático no impide reconocer elementos vinculados a la situación socio-histórica que evidencian su eficacia crítica. Según la investigadora, *Visita* “pone a jugar en el disenso una dimensión inexplorada de la experiencia, aquella que Carl Jung describió como el pensamiento simbólico o arquetípico en oposición al pensamiento conceptual” (80). En continuidad con el análisis de la pieza elaborado por Pellettieri y Rodríguez, Ferreyra reconoce en *Visita* una interiorización de los conflictos públicos, pero también la “exteriorización, en la forma del arquetipo y el mito, de una posible respuesta a esos conflictos que surge desde el interior del individuo” (Ferreyra, 2012: 80).

El enlace entre los componentes dramáticos de *Visita* y su articulación con el contexto histórico y social ha sido igualmente destacado por Irene Villagra (2010) y por Jean Graham-Jones (2017). Villagra señala que Monti elaboró esta pieza a lo largo de siete años, diferenciando tres instancias en su proceso de trabajo: una etapa inicial, en 1971, durante un período de auge revolucionario tanto a nivel nacional como internacional; un segundo momento, durante los primeros años del gobierno militar, caracterizado por el despliegue más despiadado del dispositivo de persecución y exterminio; por último, el momento de conclusión y estreno de la pieza, en 1977 (2010: 2). Cada una de estas etapas determina diversas dinámicas de articulación entre la experiencia personal de Monti y el contexto político, exponiendo el pasaje de una perspectiva marcada por la posibilidad de una transformación radical en la sociedad argentina hacia un proceso de reflujo y negación de los cambios esperados, en un momento de plena incertidumbre respecto de la evolución y la duración del régimen autoritario iniciado en 1976 (6). Por su parte, Graham-Jones considera que *Visita* se integra en un conjunto de espectáculos estrenados durante el período dictatorial que se sirvieron de la representación de las dinámicas familiares como metáfora de las relaciones de poder asimétricas instituidas por la violencia militar⁵. En estas obras, “el espacio cerrado de la casa o el departamento representaba en efecto al país bajo la dictadura, y la casa familiar, con sus connotaciones psicológicas y emocionales, se convirtió en una institución creada para limitar el cuerpo y el espíritu humano” (36). En paralelo, la recreación de una serie de juegos sadomasoquistas aludían, según la autora, a la violencia perpetrada por el dispositivo estatal (41). Las apreciaciones enunciadas por Jones permiten establecer un sistema de significados

5 Junto a *Visita*, Graham-Jones identifica en *Segundo tiempo* (de Ricardo Halac, 1976), *La nona* (de Roberto Cossa, 1977), *El destete* (de Ricardo Halac, 1978), *Los hermanos queridos* (de Carlos Gorostiza, 1978), *Encantada de conocerlo* (de Oscar Viale, 1978), *No hay que llorar* (1979) y *La luna en la taza* (de Beatriz Mosquera, 1979) diversas variantes de este tópico común.

asociados a los espacios domésticos y a la violencia desplegada en ellos, exponiendo así la dimensión política inscrita en estos espectáculos.

Desde nuestra perspectiva, las características que asumen las representaciones espaciales desplegadas por *Visita* exigen pensarla en sintonía, no solo con la dimensión temática que se afirma en la representación de lo doméstico y en la teatralización de una violencia ritualizada, sino también en el marco específico del espacio en el que se desarrolla la acción y que remite a la subjetividad de Equis, su protagonista. Algunas reflexiones enunciadas por Monti antes del estreno de la pieza dan cuenta de esta interpretación: “Ocurre (...) que la acción se desarrolla en la zona imaginaria de uno de los personajes que dialoga con sus visiones, con sus fantasmas internos. Estos espectros lo acosan con distintos signos sociales, personales, culturales. Son los padres arcaicos del subconsciente y, en un terreno metafísico, sus dioses” (Monti en *La Nación*, 1977: 37).

La alusión a una “zona imaginaria” vinculada a la subjetividad del protagonista de la historia posibilita leer *Visita* desde las matrices del “expresionismo subjetivo”⁶: en tanto las representaciones se corresponden con las objetivaciones escénicas de Equis, las coordenadas espaciales en la obra asumen la condición de un *espacio interior*, un territorio ajeno a la realidad, “susceptible de figurar los mecanismos del sueño en los que el espectador podrá proyectarse” (Pavis, 2018: 182). Posteriormente, analizaremos las resonancias políticas de este imaginario espacial con la serie histórico-social en la que se desarrolló el espectáculo. Por ahora, nos limitaremos a describir cuáles son los rasgos distintivos de este espacio, al igual que identificaremos las características específicas de los personajes que lo habitan y del sistema de acciones que despliegan. Posteriormente, describiremos algunos elementos de la puesta en escena diseñada por Kogan. En ellos, observaremos cómo las estrategias de espacialización del espectáculo y su articulación con el resto de los sistemas significantes de la puesta en escena actualizaron el carácter onírico y distorsivo del universo ficcional creado por Monti.

En el primer acto de la obra, *Visita* sitúa la acción en un antiguo departamento, un interior de “paredes altas y sin ventanas (...) un lugar desapacible y frío” (Monti, 2008: p. 31). En él viven Perla, Lali (su esposo) y Gaspar, un hijo adoptivo de ambos. La pertenencia de clase de los personajes de Lali y Perla remite a una aristocracia decadente. Según se describe en las didascalias, la condición lúgubre del espacio se manifiesta en el estado desecho de los muebles, en donde conviven restos de una “recargada decoración” que en la actualidad adquieren un carácter “incongruente” (31). En este espacio ingresa de manera sorpresiva Equis, un personaje que nunca revelará de manera clara su identidad.

⁶ El “expresionismo subjetivo (o de personaje)” refiere a las “objetivaciones escénicas de la conciencia de un personaje o conjunto de personajes particulares e internos a la obra, diferenciables por su visión subjetiva de otros personajes y del mundo que intervienen” (Dubatti, 2009: p. 126).

En un primer momento, Perla asume que se trata de un ladrón. Posteriormente, en el desenlace del segundo acto, se especula con que tal vez se trate de un hijo del propio matrimonio. Sin embargo, la dimensión enigmática y ambigua en torno a su identidad persistirá a lo largo de toda la obra.

El carácter cerrado y opresivo que define las cualidades del espacio dramático en *Visita* se complementa con la construcción de una extra-escena amenazante. Durante el desarrollo del primer acto, los indicios de una violencia latente se evidencian tanto en el plano sonoro como en los signos gestuales que introduce el personaje de Equis. En lo que refiere al sonido, la manifestación de una violencia exterior se revela durante el primer encuentro entre Equis y Perla. Las didascalias los describen como “gritos confusos, aullidos, estrépito de vidrios rotos y objetos que caen” (35) que, conjetura la propia Perla, dan cuenta de una pelea en el exterior de la casa. Sin embargo, al acusar recibo de los ruidos, Perla le otorga una trascendencia menor a estos acontecimientos. En el caso de Equis, el objetivo de su irrupción en el hogar se vincula desde el inicio con la voluntad de perpetrar un crimen. Cuando Perla le pregunta por qué ha decidido entrar a la casa, Equis responde con un gesto: “sonríe tímidamente, baja los ojos y luego se pasa un pulgar por el cuello, en ademán de degüello” (36). Este gesto inaugural hallará su correlato en la decisión de Equis de portar un hacha, descolgada de una de las paredes de la casa. Sin embargo, a pesar de su intencionalidad homicida, Equis revelará un enorme terror hacia Perla y Lali, sus potenciales víctimas. Así, luego de inspeccionar el mobiliario del departamento, se ocultará sigilosamente, huyendo de la mirada de Perla. A partir de este momento, Equis será víctima de una serie de humillaciones: al encontrarse por primera vez con Perla, ella lo examinará sigilosamente, “como si fuera un objeto” (33). Posteriormente, luego de sacar un cigarrillo de uno de los cajones de la cómoda, le ordenará: “Desde ahora, con ese encendedor de oro, que tiene grabadas *mis* iniciales, usted va a encender *mis* cigarrillos” (35). Más adelante, al intentar ubicar el hacha en su lugar de origen, Equis será reprendido constantemente por Lali por su incapacidad de acomodar el objeto en la exacta posición en la que se encontraba. Equis se pondrá al servicio de Lali y responderá obedientemente a todas sus órdenes. La posición física que asume el personaje ratifica el gesto servil de sus acciones, ubicado de rodillas junto a Lali. Durante este primer encuentro, Equis intentará golpear a Lali, pero este esquivará sus golpes y se impondrá con su fuerza, golpeándolo ferozmente hasta dejarlo en el suelo. Luego de esta secuencia, Lali invita a Equis a realizar un viaje imaginario en el interior del living: según el propietario de la casa, se trata de un ritual de “elevación”, reconstrucción teatral del tópico mítico del “viaje ascensional”. Se introduce aquí una nueva concepción espacial en el universo estructurado por Monti. En este caso, la dimensión cerrada del ámbito doméstico se opone a las cualidades del espacio imaginado por Lali: un espacio

lleno de nubes, capaz de doblegar al tiempo, en el cual “la muerte ha perdido su vigencia” (44). De esta manera, ante el encierro doméstico, Lali construye viajes imaginarios y efímeros, describiendo un territorio abierto que contrasta con la dimensión lúgubre y opresiva del espacio material que habita. La recreación de este viaje impone nuevas humillaciones para Equis: durante el desarrollo de esta secuencia, Lali se pone en cuatro patas y le ordena a su víctima que se monte sobre él. El juego perpetrado por Lali lo descompone. En el final, Equis estalla en ira y comienza a golpearlo. Lali, sin embargo, no se inmuta: ríe desenfrenadamente y, de forma sorpresiva, lo domina aferrándole los genitales. En la versión del texto dramático, Perla irrumpe en escena durante el transcurso de la pelea acompañada de Gaspar, una suerte de sirviente e hijo adoptivo que se sienta sobre su regazo y comienza a pulirle las uñas. Mientras tanto, Equis ahorca a Lali hasta desmayarlo. Pareciera ser que esta vez el protagonista logró su cometido. Sin embargo, luego de que Perla, sin mostrar la menor conmoción ante la muerte de su esposo, invite a Equis a lavarse las manos en el baño, Lali recupera su lucidez. En el final del primer acto, Equis regresa del baño, aún más afectado y descompuesto que antes, y es sometido a un interrogatorio por parte de la familia. De forma abrupta, el primer acto concluye con la muerte de Perla.

El segundo acto de *Visita* se inaugura con una sucesión de acciones que organizan una ceremonia funeraria sobre el cuerpo de Perla. Durante el desarrollo del ritual, Perla resucita y Equis muere sorpresivamente. Al descubrir el cadáver, la familia lo observa como si no supieran quién es. Se sucede entonces un nuevo interrogatorio, acompañado por el despliegue de una brutal tortura sobre Equis: Gaspar y Lali le tiran del pelo, le retuercen los miembros. Mientras tanto, Perla lo interroga. Equis despierta lentamente. Acto seguido, Perla acusa a Equis de haber escrito “palabras obscenas en los baños” (69) y le solicita a Gaspar que restablezca el orden de la rutina doméstica. Luego propone arrojar el cuerpo de Equis a un tacho de basura. Se suceden entonces dos acciones simultáneas: por un lado, Equis intenta escapar de la casa, pero Lali se lo impide. Mientras tanto, Perla le reprocha a Gaspar su impericia como sirviente. Las dos secuencias ponen de manifiesto las humillaciones perpetradas por el matrimonio sobre Gaspar y Equis, dos personajes que, de diversas maneras, asumen su condición de hijos. *Visita* despliega así una semántica en las acciones de los personajes que subraya la violencia omnipotente de las figuras paternas, ratificando las hipótesis de lectura enunciadas por Graham-Jones. El conflicto desplegado entre padres e hijos tendrá su correlato en las representaciones espaciales: mientras que el encierro constituye una experiencia naturalizada para los personajes de Lali y Perla, en diversos momentos de la obra los personajes de Gaspar y el propio Equis contraponen la hostilidad del hogar frente a las posibilidades que ofrece el espacio exterior. Luego de su aparición, el personaje de Gaspar advierte que, al asumir

su lugar en la familia, el confinamiento en el ámbito doméstico cercenó su intimidad: “Ustedes hicieron mi vida miserable. Yo era feliz. No tenía conciencia. Era libre. En cambio acá, no tengo vida privada. No tengo un instante de soledad” (50). Por su parte, en el final del segundo acto, Equis pugnará por huir de la casa: “¡Déjeme en libertad, por favor! No quiero que mi decisión se transforme puramente en un acto mental (...) ahí afuera, un acto, aunque sea mínimo, aunque sea inútil, mover un dedo, por ejemplo. Es suficiente. Ahí está la vida (...) Ahí afuera estoy en riesgo de morir en cualquier momento. Por mera presencia. Y el gesto más inocente puede contener mi muerte...pero esa es mi condición. Solo puedo existir poniendo en riesgo mi existencia” (76). Resulta interesante destacar aquí las diversas connotaciones que adquiere el “afuera” en el discurso de Equis: es, en primer lugar, la posibilidad de trascender la dimensión mental que define al personaje y al universo recreado por él. En paralelo, el afuera se define como un territorio antitético y paradójico: es “el lugar de la vida”, pero también implica el riesgo de morir. *Visita* concluye su segundo acto con un posible descubrimiento de la identidad de Equis: al observar un lunar en el cuello del personaje, Perla afirma que se trata de su hijo. Mientras tanto, Lali y Gaspar abandonan el espacio. En la versión del texto dramático, Equis se sienta sobre el regazo de Perla. La imagen final construida por los dos personajes evoca, de forma vaga y difusa, *La Pietá*, escultura de Miguel Ángel en la cual la Virgen María sostiene el cuerpo de Jesucristo.

La versión del texto dramático de *Visita* concluía con un último acto, descartado en la puesta en escena estrenada por el Equipo Teatro Payró. Esta secuencia final consolidaba el interior de la casa de Lali y Perla como un espacio cerrado y claustrofóbico, pero al mismo tiempo exponía el ejercicio de vigilancia y control con el que una presencia desconocida, ubicada en el exterior, asediaba a los personajes. Así, luego de asesinar a Perla y Lali con un cortaplumas, Equis, escoltado por Gaspar, se dirigía sigilosamente hacia la puerta de entrada y descubría que ambos personajes eran observados. En ese momento, Gaspar preguntaba qué sucedería si esa misteriosa presencia ingresaba en la casa. Equis respondía: “No puede entrar. La puerta está clausurada y las ventanas herméticamente cerradas” (86). Finalmente, sentenciaba: “Si logra entrar... (*pausa*) habremos vivido al menos un instante de imaginación” (86). La puesta en escena dirigida por Kogan omitía este desenlace, eliminando la acción vengativa de los hijos sobre los padres y modificando la imagen final contenida en el texto dramático: en la puesta, luego del último monólogo de Equis, Lali ingresaba al espacio escénico y colgaba sobre la mano de Perla la máscara que durante el desarrollo de la obra portó el personaje de Gaspar. En cámara lenta, Lali y Perla caminaban hacia el interior de la casa. Mientras tanto, las luces se concentraban sobre el personaje de Equis, quien, sin abandonar el proscenio, se desplazaba lentamente en dirección a los espectadores. El final elaborado

en la puesta en escena permite considerar que los personajes que rodeaban a Equis eran entidades creadas por su propia imaginación, fantasmas que habitaban en su interior, en sus propios recuerdos. Un giro que, en este caso, concretizaba el desarrollo de los acontecimientos como la materialización de una conciencia subjetiva, al igual que clausuraba el sentido de la acción dramática en torno a la violencia ejecutada por las figuras paternas sobre el personaje de Equis.

EXPRESIONISMO FIGURATIVO: DISPOSITIVO ESCENOGRÁFICO, VESTUARIO, ILUMINACIÓN Y

“ESPACIOS GESTUALES”

Si el espacio dramático elaborado por Monti puede ser considerado en términos de un “expresionismo subjetivo”, recreando un interior que ponía de manifiesto el ejercicio de la violencia doméstica, la estructura del espacio escénico diseñado por Kogan puede pensarse en sintonía con los elementos distintivos del “expresionismo figurativo”⁷. La carpeta escenográfica diseñada por el director, junto a Graciela Galán y el Equipo Teatro Payró, dan cuenta de estas características: en su versión escénica, el living de Perla y Lali se componía de una silla, un puff y un sofá “chaise longue”, todos ellos tapizados de una “tela color gris o un verde claro o descolorido” (1976: s.p.). El mobiliario de la casa se completaba con un mueble aparador, una cajonera, pedestales y arañas de distintos tamaños y un candelabro de pie, acompañados de diversos objetos: copones, una palangana, una bandeja de metal, una maceta, un hacha, un libro grande, un bastidor de bordado y un espejo de mano. Las indicaciones escenográficas destacaban que tanto el mueble aparador como la cajonera y el bastidor debían estar revestidos de un color “oscuro”, o que “pueda oscurecerse”. Respecto de la silla, la carpeta agregaba: “debe ser de estilo y es preferible que sea vieja y deteriorada...” (s.p.). La condición “de estilo” es señalada como una marca distintiva de todo el mobiliario que compone la escena, remitiendo a “las mansiones tradicionales a principios de siglo” (s.p.).

Kogan dispuso estos elementos en un espacio despojado, sin puertas que conectaran la escena con los ámbitos exteriores, y prescindió del “decorado superfluo”, procedimiento característico de la escena canónica realista. A la par, el mobiliario se ubicó de manera frontal a los espectadores, diluyendo el efecto de volumen y tridimensionalidad de los objetos. De forma complementaria, la marcada distancia entre cada uno de los elementos que componían el mobiliario contribuía a segmentar el espacio. Estas

⁷ El expresionismo figurativo puede ser entendido como una modalidad procedimental característica de las poéticas expresionistas, en la cual los elementos que componen la escena se corresponden con una realidad material posible, pero que, “en su materialización visual y sonora, se manifiestan distorsionados, remitiendo a una subjetividad” (Dubatti, 2009: 132).

características alejan las imágenes escénicas de *Visita* de cualquier voluntad mimética, desplegando una atmósfera marcada por la decadencia, la oscuridad, el deterioro y la atomización. Las cualidades expresionistas se afirmaron también en las características del vestuario, privilegiando su dimensión simbólica por encima de su función indicial o icónica. De este modo, el atuendo que portaba el personaje de Perla era un vestido de “crochet abierto”, que se expandía hasta el piso del escenario. Según recuerda Graciela Galán, vestuarista del espectáculo, su diseño remitía “a un ser que venía de las tinieblas. Era como un fantasma. Yo me imaginé una persona que venía de una tela de araña y buscaba recrear eso en el vestuario. Entonces tiene ese vestido, que no sabés si es agujereado, si es bordado, si es viejo. No tiene época”⁸. El carácter extemporáneo del vestuario se evidenciaba también en el personaje de Lali, envuelto en una “robe de chambre” de un tejido rústico y degradado. Los tonos verdosos y opacos que caracterizaban el revestimiento de las sillas se replicaban en el color de los atuendos, estableciendo una correlación entre los signos espaciales y el vestuario de los personajes. Nuevamente, el recuerdo de Galán explicita el simbolismo desplegado en este uso particular del color: “Todo era musgo. Algo que está encerrado y va creando musgo. Aquello que queda después del encierro. Por eso las telas de arañas. El musgo va cubriéndolo todo”. Por otra parte, el diseño en el vestuario de los personajes “paternos” contrastaba con la vestimenta de los “hijos”. En el caso de Gaspar, su vestuario se componía de un conjunto de terciopelo de color rosado, que subrayaba su carácter infantil y aniñado. La presencia de las máscaras, distintiva del modelo de escenificación expresionista, fue utilizada como un elemento central para la caracterización de este personaje. La única marca contemporánea se observaba en el vestuario de Equis, conformado por un traje de color bordó. Por último, la recurrencia de colores fríos para el vestuario de Lali y Perla difería de los tonos cálidos en el vestuario de los hijos, e introducía un código de lectura específico que permitía singularizar a los personajes.

El carácter lúgubre y descolorido del dispositivo escenográfico se complementó en la puesta en escena de *Visita* con un uso específico de la luz, también en sintonía con los procedimientos característicos de la escena expresionista. En la información que nos proveen las didascalias iniciales, la iluminación de la casa de Lali y Perla adquiría un carácter turbio (Monti, 2008: 31); recreaba una atmósfera velada que impedía el reconocimiento nítido de los personajes que recorrían la escena. La carpeta técnica actualizaba estas referencias, al solicitar la utilización de reflectores que permitieran una absoluta concentración de la luz, incrementando el efecto de fragmentación del espacio y apelando al uso constante del claroscuro. Por su parte, la palidez artificial de los rostros de los personajes, otro aspecto señalado en las didascalias del texto dramático, se evidenciaba

8 Entrevista realizada el 6 de septiembre de 2022.

en el uso explícito del maquillaje blanco sobre el rostro de los intérpretes.

Estos elementos visuales entran en correspondencia con una serie de indicaciones definidas por Kogan en el trabajo actoral. Luego de un período de lecturas de mesa y de análisis del texto dramático, el proceso de ensayos de *Visita* se orientó hacia una instancia de entrenamiento corporal vinculada a la construcción de los personajes, coordinada por Antonio Mónaco, quien, a su vez, interpretaba a Equis. Según recuerda el propio Mónaco, Kogan delegó la coordinación de este trabajo en él dado que el actor contaba con una formación específica en la Técnica de Gimnasia Rítmica Expresiva, disciplina creada por la docente y coreógrafa Susana Milderman. De acuerdo con Mónaco, el trabajo físico con los actores se desarrolló durante dos períodos:

Visita comienza en el preciso instante en que Equis (interpretado por mí) entra subrepticamente a la vieja y otrora aristocrática casa de un matrimonio de dos viejos (...) El enigmático Equis declara que viene a matar a los viejos, y el trato que recibe como respuesta es de un nivel de crueldad, tanto física como emocional, que por momentos se hace insoportable (...) Entonces, el primer período de mi trabajo consistió en proponer ejercicios con manejo de objetos, improvisaciones, y manejo de textos absolutamente ambiguos, que pusieran a los actores en el desarrollo de esa crueldad al extremo del desborde. Cuando esa capacidad de crueldad fue conseguida con absoluta autenticidad, comienza el segundo período: a la vez que comenzamos a trabajar con los textos de Monti bajo la dirección de Jaime, yo iba conduciendo el trabajo para que los actores encontraran la particularidad corporal de cada personaje. Su ritmo, su tono muscular, su manejo de posiciones, su modo de caminar.⁹

¿En qué consistían estos ejercicios? Algunos apuntes dispersos vinculados al proceso de ensayo permiten reconstruir sus dinámicas y sus características¹⁰. Uno de ellos, denominado “Ejercicios de nacimiento”, implicaba que los actores recrearan diversas etapas de la infancia de Equis y Gaspar, a partir de una serie de acciones físicas realizadas por los personajes de Lali y Perla: los vestían, les enseñaban a caminar, a hablar y, fundamentalmente, los castigaban. Otro ejercicio, dedicado al trabajo con los objetos y al vínculo entre los personajes, apelaba a formular una relación entre dominadores y dominados, a partir de la siguiente consigna: “Hay un objeto que determina el poder de dominación del que lo posee (impunidad-sumisión). Solo cuando el dominador se satisface respecto a los dominados elige al que más y mejor ha ‘cumplido’ y le entrega el objeto, con él su

⁹ Entrevista realizada por el autor y Ramiro Manduca el 31 de julio de 2022.

¹⁰ Los materiales que serán citados a continuación se encuentran, sin orden ni numeración, en una carpeta de documentos vinculados a la obra *Visita*, dentro del archivo de Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET).

poder de dominación”. En el mismo apunte se advierte que “los pedidos del dominador deben implicar dificultades para el o los ‘dominados’” (s.p.).

En un apunte redactado por Jaime Kogan durante el proceso de ensayos del espectáculo, el director destacaba también en qué medida el trabajo de improvisación definió nuevos hallazgos en torno al vínculo que se teje entre los personajes, al igual que construyó diversas hipótesis sobre la dimensión temporal del relato:

¿Cómo asumir el momento histórico en la relación de los personajes?
 ¿El momento en que transcurre la obra? ¿La zona de inmortalidad de los padres (y lo que ellos representan)? Hemos descubierto la necesidad de transitar tres áreas que permitan cargar de verdad la historia y los sentimientos de los actores-personajes. AYER - AHORA - MAÑANA. La obra transcurriría en ese mañana (onírico - sueños) de los personajes. Ayer: crear anecdóticamente la historia real de los personajes - Ahora: salto en el tiempo, hacia la vejez y un posible regreso de Equis. Mañana: el tiempo en que, proyectando verdaderamente lo anterior, se salta no solo en el tiempo, sino en el espacio (s.p.).

El desarrollo de las improvisaciones se articuló entonces a partir de las “zonas” descritas por Kogan, introduciendo en los personajes diversas circunstancias y niveles de pre-historia que no se deducen, necesariamente, del texto dramático escrito por Monti.

Tanto el proceso de improvisaciones como el trabajo corporal coordinado por Mónaco determinó un rasgo particular en el “espacio gestual”¹¹ del espectáculo: en primer lugar, la dinámica del movimiento de los actores se afirmó en una semántica específica de sus acciones, vinculada al ejercicio de la violencia y de la humillación, tanto sobre Equis como sobre Gaspar. En su concretización escénica, el primer acto del texto dramático se reconfiguró a partir de un nuevo guión, conformado por cinco grandes secuencias narrativas. Sus títulos eran: “Presentación de armas”, “Ejercicios de dominación paterna”, “El viaje”, “Pequeña muerte de Lali” y “Reconocimiento y shock”. Cada una de estas secuencias dividía el desarrollo de la trama en tres dimensiones: un nivel argumental, un nivel de acción y un tercer nivel, denominado “dramático”. A modo de ejemplo, proponemos una breve síntesis de la dimensión dramática en las dos secuencias iniciales. La primera, que abordaba el encuentro entre Perla y Equis, señalaba: “Equis es obligado

¹¹ Patrice Pavis define al “espacio gestual” como el espacio que crean “la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; un espacio ‘emitido’ y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo susceptible de extenderse o replegarse” (179). La composición de los espacios gestuales se manifiesta en el terreno que el actor cubre con sus desplazamientos; en la experiencia kinestésica que transmite a los espectadores; en los puntos de referencia y orientación espacial que definen la subpartitura; en las variantes proxémicas que regulan las distancias y cercanías entre los diversos actores; por último en el “espacio centrífugo”, el cuerpo del actor “encuentra una prolongación en la dinámica del movimiento” (180).

a abandonar su rol de espía y presentarse. Interrogando, Perla desjerarquiza a Equis. Lo envuelve. Su arma es colocarlo en culpa. (...) marca su lugar, adelantando lo desigual de la batalla (...) logra colocar a Equis en culpa, pues él tiene que negar discupándose (sic). Logra su primer ‘toque’ (1). Durante la segunda secuencia, la afirmación del poder y el ejercicio de dominación se inclinaba sobre el personaje de Lali: “Lali se enerva y aumenta la torpeza de Equis. Cuando este pide disculpas lo ha aceptado. Allí es cuando Lali lo perdona. Dócilmente, Equis cumple el nuevo pedido de Lali” (2).

En segundo término, el trabajo desarrollado sobre el movimiento de los actores y sus desplazamientos se afirmó en una ostensible artificialidad, aspecto que subraya la condición expresionista y deformante de las imágenes escénicas. Así, en el inicio de la obra, los personajes de Perla y Equis ingresaban al espacio con una serie de desplazamientos en cámara lenta, ajenos a cualquier convención realista. Posteriormente, en diversos tramos de la acción, los actores interrumpían el flujo del movimiento y se sumían en una estaticidad absoluta, como si se tratara de estatuas o muñecos que de repente cobraban vida. La evidencia más clara de este recurso se advierte en la decisión de ubicar al personaje de Gaspar (interpretado por Rubén Szuchmacher) acurrucado sobre una parte del mobiliario, en una posición absolutamente estática, durante los primeros 30 minutos del espectáculo. Szuchmacher recuerda el efecto de ambigüedad que este recurso generaba en los espectadores: “Muchas personas pensaban que yo era un muñeco. Eso era lo que pasaba con esa idea. Cuando yo saltaba hacía dos movimientos: sentarme y luego saltar. Pero los espectadores no veían el primer movimiento. Cuando yo saltaba los gritos que se escuchaban en los espectadores eran increíbles. La lógica era esta: la gente pensaba que era una persona. Pero como no me movía, la gente terminaba resolviendo que yo era un muñeco”¹². Estas referencias permiten ilustrar de qué manera la alteración del movimiento inscripta en la puesta de Kogan complementaba la cualidad distorsionada que asumía el espacio, ratificando así la atmósfera onírica y subjetiva de los acontecimientos que se desplegaban en la escena. Otro de los hallazgos escénicos cristalizados en *Visita*, de raíz marcadamente expresionista, se vinculan al uso de las pantomimas. Durante la aparición de Gaspar, este recurso definía una imagen especular que asimilaba, de forma simbólica, la identidad de Equis y Gaspar en tanto hijos.

Por último, las características en la dirección del movimiento de los actores y su articulación con los procedimientos lumínicos permiten analizar de qué manera el “espacio gestual” desplegado en la puesta estableció una relación particular entre el espacio escénico y la zona de expectación. A diferencia de lo que se observará posteriormente en *Marathon* —segundo espectáculo concebido por la dupla Monti-Kogan durante el período dictatorial— *Visita* no se propuso una anulación directa entre ambos espacios,

¹² Entrevista realizada el 11 de abril de 2022.

respetando, de forma general, los códigos característicos del teatro “a la italiana”. Sin embargo, Kogan introdujo una serie de indicaciones vinculadas al desplazamiento de los actores: como señala David W. Foster en un estudio publicado en 1979, el personaje de Equis ingresaba al espacio “como si invadiese el escenario *desde el público*” (20. La cursiva es nuestra). La misma suspensión en el movimiento y el contacto implícito con el espacio de expectación se advertía en el final del espectáculo, cuando Equis, ubicado en el proscenio, iniciaba una caminata en dirección a los espectadores. La articulación entre el uso de los recursos lumínicos y las marcas del movimiento de los actores le otorgaba a este desenlace la definición de una lectura particular, también en clave expresionista.

Luego de besar la mejilla de Equis, Perla pronunciaba las últimas palabras de la obra, dirigidas a Gaspar. Posteriormente, ella y su marido caminaban lentamente hacia atrás. Con la misma lentitud, el personaje de Equis se incorporaba y dirigía sus pasos hacia los espectadores, mientras las luces se concentraban sobre su cuerpo. Los sonidos de *The great gig in the sky*, tema de Pink Floyd utilizado en esta secuencia final, invadían el espacio y acompañaban sus movimientos, mientras, de manera progresiva, una oscuridad densa y opresiva se apoderaba de la escena.

CONCLUSIONES: ZONA DE DETENCIÓN Y EXPRESIONISMO SOCIAL

Como observa Liliana B. López (2001: 158), el grado de ambigüedad que atraviesa *Visita* en todos sus niveles procedimentales impide la consolidación de una lectura unívoca. *Visita* es un espectáculo cuya semántica se resiste a quedar doblegada en una construcción de significados mecánicos o fácilmente reconocibles. Opera, de forma deliberada, en el territorio de “lo obtuso” (Barthes, 2009). Sin embargo, las interpretaciones que restituyen el enlace entre el universo poético ideado por Monti y Kogan frente a la situación social bajo el gobierno dictatorial se manifestaron, de forma más o menos explícita, en diversas críticas periodísticas y en varios estudios académicos que regresaron sobre las implicancias políticas de la obra. Por ejemplo, Graham-Jones afirma que *Visita* es “una obra altamente política acerca de la acción y el cambio” (2017: 46). Según la investigadora, los indicios que fundamentan esta lectura se encuentran en el desenlace del texto dramático, omitido en la versión escénica del espectáculo. Mientras que el asesinato de Equis a sus padres instituía en el final el tópico del parricidio, en la versión estrenada en 1977 “Equis queda en brazos del ‘enemigo’, aparentemente dormido, pero con los ojos abiertos. El intruso parece estar en trance, en un éxtasis temporario, pero se mantiene alerta. La posibilidad de la acción perdura” (57). En este final, Graham-Jones observa un reconocimiento,

el primero en su tipo dentro de la obra de Monti, de la dificultad de que

el “niño” rebelde aniquile a los padres represivos. El impasse del trance se sostiene como un momento de reconocimiento del fracaso del ritual parricida, pero también del nacimiento de la autoconciencia, de una posición autocrítica (...) Dadas las condiciones sociohistóricas en que se estrenó la obra, el final de *Visita* enunciaba un férreo consejo: en un momento en que la presencia del padre-junta era abrumadora y apocalíptica, no convenía luchar, ya que tales acciones eran reprimidas con violencia. Los primeros años de la dictadura obligaban a una pausa atenta y a una evaluación tanto crítica como autocrítica de la situación nacional (2017: 57-58).

Estas lecturas fueron puestas en tensión por el propio autor del texto dramático, al ser interrogado por las implicancias políticas que se advertían en la obra: “Los críticos suelen decirme que *Visita* era una especie de modelo de un teatro que alude, metafóricamente, a la realidad y toman la fecha de estreno para vincularla a la metáfora de la censura. Pero en realidad, *Visita* yo la venía escribiendo desde varios años antes del proceso” (Monti en Pellettieri, 1989: 76). Si bien, en la misma entrevista, Monti reconoce que la recepción histórica de una obra puede transformar los marcos interpretativos y otorgarle un nuevo valor al espectáculo, el autor concluía: “no creo que pueda ser vista de este modo, pero tiene características que en aquel momento se leían como herméticas. Nosotros teníamos la idea de que hacíamos la obra porque nos gustaba, pero sin confiar demasiado en que podía plantear una relación con el público” (76). El testimonio de Monti permite articular una reflexión en torno a los diversos horizontes de lectura que la distancia histórica posibilita a la hora de reconocer la construcción de sentido de un espectáculo teatral. En efecto, es posible aceptar que el desfase histórico entre el tiempo de escritura de la pieza y el momento de su estreno impiden reconocer en las referencias del texto dramático alusiones directas a la experiencia social durante la última dictadura militar. Sin embargo, también vale la pena destacar que las dinámicas represivas y el despliegue del terrorismo de Estado no se instituyeron de manera súbita y repentina a partir de la instauración del gobierno de facto. Por el contrario, el accionar represivo describe un arco temporal extenso, que tiene sus primeras manifestaciones —por lo menos— hacia 1972 (Pittaluga, 2010). Lo mismo puede señalarse en torno a la progresiva desarticulación de la actividad política y sindical, que muestra sus primeros indicios de debilitamiento a partir de la violencia y la persecución ejecutada por la Triple A y por diversos grupos paraestatales¹³. Por lo tanto, más allá de la intencionalidad explícita de su autor, los diversos elementos de la puesta en escena estrenada en 1977 que han sido analizados en este estudio posibilitan la construcción de un sistema de lecturas

¹³ Según Novaro y Palermo (2003) “tanto en términos estratégicos como ideológicos existió (...) una

en clave política. En ellos, se cifra el reconocimiento de una crítica oblicua al ejercicio de la violencia del dispositivo represivo, expresada en la atmósfera opresiva y clausurada que caracterizaba al espacio escénico en el cual se desarrollaba la acción. De este modo, si el tratamiento de la puesta en escena diseñada por Kogan afirmó la emergencia de un conjunto de procedimientos característicos del “expresionismo figurativo”, el enlace que se teje entre la representación teatral y las dinámicas de la conducta social durante los primeros años del régimen militar permiten concebirla como un ejemplo de “expresionismo social”¹⁴. En esa dirección, *Visita* puede considerarse como la manifestación teatral de una subjetividad colectiva particular, una “estructura de sentimiento” (Williams, 1997) que puso de relieve el impacto de la violencia ejecutada por el gobierno de las Juntas Militares, a partir de una alusión metafórica sobre el espacio público devenido en una zona de detención y de la progresiva privatización de la vida cotidiana. De forma indirecta, algunas críticas periodísticas del espectáculo dieron cuenta de esta dimensión latente. La primera de ellas fue redactada por Ernesto Schoo, en una reseña publicada el 18 de marzo de 1977. Allí, el crítico teatral afirmaba: “La enigmática esencia de la obra (...) permite que cada espectador vea en ella todo lo que *Visita* tiene para ofrecerle; pero la catarsis es colectiva, y tiene un impacto tremendo” (59). Algo similar advirtió Emilio Stevanovitch, desde las páginas de la revista *Siete Días*, al señalar: “Esta obra es un amargo cuento de hadas de 1977, perfumado con incienso, del tipo que se huele en los velorios, y cargada de tules para cubrir nuestra propia existencia, porque la máscara que usa Equis, en su viaje a la apoteosis —o a ninguna parte— no es más que la que usamos todos” (32). ¿Cuál era la máscara que había que portar en los primeros años del autodenominado “Proceso de reorganización nacional”? ¿Qué debía ocultar? ¿Qué proyectaba? *Visita* no da respuestas, pero deja estos interrogantes flotando en la atmósfera opresiva que reinaba en la sociedad argentina durante 1977.

La recurrencia de un espacio claustrofóbico volverá a manifestarse en *Marathon*, espectáculo estrenado en 1981 en Los Teatros de San Telmo. A la vez, el tópico de la clausura espacial será un motivo recurrente en gran cantidad de puestas en escena durante los primeros años de la última dictadura militar.¹⁵ De este modo, las representaciones escénicas del encierro acompañaron el pulso de una vida asediada por la violencia y el

marcada continuidad entre las Tres A y el plan de la Junta: éste consistió en involucrar al conjunto del sistema de defensa y seguridad estatal, de modo orgánico, en la formación de un ejército secreto para llevar a cabo un plan de operaciones que sistematizaba y perfeccionaba lo que las bandas paramilitares habían venido haciendo” (82)

14 A nivel semántico, Dubatti identifica el expresionismo social con “la objetivación de los contenidos de la subjetividad vinculados a la experiencia histórica, empírica, de la vida inmediata y material” (2009: 133).

15 A modo de ejemplo, y sin dejar de lado las claras diferencias y particularidades poéticas de cada uno de los directores y directoras responsables de estos espectáculos, la recurrencia sobre el tópico espacial

retramiento de la acción política durante los primeros años del régimen autoritario. Una vida que transcurrió “a puerta cerrada”.

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Carlos (1996). “Régimen autoritario y disidencia intelectual: la experiencia argentina”. Quiroga, Hugo y Tcach, César (eds.), *A veinte años del golpe: con memoria democrática*, Rosario: Homo Sapiens: 59-64.
- Avellaneda, Andrés (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/ 1 y 2*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Barthes, Roland (2009). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Brates, Vivian (1989). “Teatro y censura en la Argentina”. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna/Lemcke Verlag: 219-240.
- Calveiro, Pilar (2004). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Driksell, Charles. “Theatre in Buenos Aires: 1976-77”. *Latin American Theatre Review* 11 (1978): 103-110.
- Duhalde, Luis Eduardo (2013). *El estado terrorista argentino*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Egurza, Tito. “[Teatros de San Telmo 1980](#)”. *Tito Egurza, Google Sites* (2020).
- Ferreya, Sandra. (2012). *Referencialidad, intencionalidad y disenso. Ricardo Monti y el teatro político de los setenta* [Tesis de maestría]. Universidad de Buenos Aires.
- Foster, D. “Semantic Relativity in Ricardo Monti’s *La visita*”. *The American Hispanist* 34-35 (1979): 17-20.
- Graham-Jones, Jean. (2017). *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Griskan, Liliana (2010). *Las raíces simbólicas del teatro de Ricardo Monti. Paradigmas simbólicos de lo femenino* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional del Sur.
- Habermas, Jürgen (1962). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Harvey, David (1991). “The Public Sphere”. Chandra Mukerji y Michael Schudson (eds.), *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Berkeley: Universidad

del encierro se advierte en *Sucede lo que pasa* (dir.: Alberto Ure, 1976), *Telarañas* (dir.: Alberto Ure, 1977), *La casa de Bernarda Alba* (dir.: Alejandra Boero, 1977), *La nona* (dir.: Carlos Gorostiza, 1977) y *Boda Blanca* (dir.: Laura Yusem, 1979).

- de California: 398-404.
- Harvey, David (1994 [2006]). "The Social Construction of Space and Time. A relational theory". *Geographical Review of Japan* 67 (2): pp. 126-135.
- Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- La Nación* (10/03/1977). "Estrenase una obra premiada en España".
- La Rocca, Marina. "Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina". *Karpa, Cartografías críticas*, 2 (2018b).
- La Rocca, Marina (2020). "Más allá del apagón cultural'. Usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina". Ramírez Llorenz, Fernando, Marrona, Mónica y Durán, Sergio (eds). *Televisión y dictaduras en el Cono Sur : apuntes para una historiografía en construcción*. Instituto de Investigaciones Gino Germani; Montevideo: Facultad de Información y Comunicación Udelar: 245-264.
- Kogan, Jaime (1977). "El director y el trabajo con el autor". Publicación de la *Asociación de Directores Teatrales*.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- López, Liliana B. (2001). "El teatro de Ricardo Monti". Pellettieri, O. (dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna: 156-164.
- Manduca, Ramiro. "Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura argentina". *Cuadernos del CILHA*, 37 (2022a): 1-21.
- Manduca, Ramiro (2022b). "Por una hora menos de sueño...": militancias culturales vinculadas al partido socialista de los trabajadores en la ciudad de buenos aires durante la última dictadura (1976-1983). [Tesis de maestría]. Universidad de Buenos Aires.
- Menazzi Canese, María Luján. "Ciudad en dictadura. Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983)". *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 17 (2013): 741-798.
- Monti, Ricardo (2008). *Teatro. Tomo 3*. Buenos Aires: Corregidor.
- Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2003). *La dictadura militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- O'Donnell, Guillermo (2017). *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ollier, María Matilde (2009). *De la revolución a la democracia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pavis, Patrice (2018). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo. "Un teatro de reflexión". *La escena latinoamericana* 2 (1989): 75-78.
- Pellettieri, Osvaldo (1995). "Introducción". *Teatro Latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires: Corregidor: 17-19.
- Pellettieri, Osvaldo y Rodríguez, Martín (2008). "Visita y Marathon: la afirmación de una poéti-

- ca propia". Monti, R., *Teatro. Tomo III*. Buenos Aires: Corregidor: 9-27.
- Pittaluga, Roberto (2010). "El pasado reciente argentino: interrogaciones en torno a dos problemáticas". Bohoslavsky, Ernesto, Franco, Marina, Iglesias, Mariana y Lvovich, Daniel (ed.). *Problemas de historia reciente del Cono Sur. I*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento: 23-35.
- Podol, Peter L. "Surrealism and the Grotesque in the Theatre of Ricardo Monti". *Latin American Theatre Review* 1 (1980): 65-72.
- Polgovsky, Mara. (2009). *Cultura de catacumbas: grupos de estudio y disidencia intelectual en el Buenos Aires de la última dictadura*. [Tesis de licenciatura]. Centro de Estudios Internacionales, El Colegio de México.
- Quirós, Enrique. "Teatro Payró: quince años de pelearla". *El Porteño* (25/01/1984): 35-37.
- Rancière, Jacques. (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Risler, Julia. (2018). *La acción psicológica: dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Sánchez Trolliet, Ana. "En los parques: espacio público y cultura rock durante el tránsito de la dictadura a la democracia en Buenos Aires". *estudios del hábitat* 16 (2018): 1-16.
- Sarlo, Beatriz. (2014). "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado". Sosnowski, Saúl (ed.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba: 135-151.
- Schenquer, Laura (ed.) (2022). *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. Buenos Aires: Edulp.
- Schoo, Ernesto. "Ricardo Monti poetiza los ritos del horror". *La Opinión* (18/03/1977).
- Stevanovich, Emilio A. "Visita". *Siete Días* (10/04/1977).
- Soja, Edward (2010). "Tercer Espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica". Benach, Núria. y Albet, Abel (eds.). *Edward Soja: La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Barcelona: Icaria: 181-209.
- Terán, Oscar (2007). *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Verzero, Lorena. "Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política". En *European Review of Artstudies* 3 (2012): 19-33.
- Verzero, Lorena. "Experiencias teatrales antes y durante la última dictadura argentina: conexiones estéticas, divergencias simbólicas". *Apuntes de teatro* 135 (2013): 20-31.
- Verzero, Lorena. (2014a). "Entre la clandestinidad y la Ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina". Remedi, G. (ed.): *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral*. Montevideo: CSIC: 87-105.
- Verzero, Lorena. "La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura". *Questión. Revista de*

periodismo y comunicación 41 (2014b): 91-98.

Villagra, Irene. . “Visita, de Ricardo Monti, aproximación al contexto histórico y político”. *Palos y piedras* 8 (2010): 1-7.

Williams, Raymond. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.