

Literaturas del acontecimiento y dirección teatral: un coloquio de Jaime Kogan durante la última dictadura militar

EUGENIO SCHCOLNICOV
*Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
eugeniobuzon@gmail.com*

Recibido: 2 de marzo de 2026 – Aceptado: 6 de abril de 2026.
DOI:

Resumen: Este artículo analiza una exposición oral del director teatral Jaime Kogan (1934-2001), pronunciada el 12 de julio de 1977 en la ciudad de Santa Fe, en el marco de una serie de encuentros organizados por la Asociación de Directores de Teatro (ADIT). El trabajo se propone dos objetivos articulados: por un lado, reconstruir las concepciones de Kogan sobre el proceso de creación escénica; por otro, leer esas concepciones en el contexto de las prácticas micropolíticas que el Equipo Teatro Payró desplegó frente al dispositivo represivo de la última dictadura militar argentina. A partir de los aportes de la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2007, 2010, 2014, 2023a, 2023b), la historiografía del documento (Bloch, 2001; Le Goff, 1991) y la teoría de la dirección (Boenisch, 2015), el artículo propone que el coloquio de Kogan constituye un objeto fronterizo entre la literatura de actas y la filosofía de la praxis teatral, cuya recuperación arroja luz tanto sobre el pensamiento de un director insoslayable del teatro argentino como sobre las condiciones de producción teatral bajo el terrorismo de Estado.

Palabras clave: Jaime Kogan; Teatro Payró; dirección teatral; dictadura militar argentina; micropolítica; literaturas del acontecimiento teatral.

Literatures of the Event and Theatrical Direction: a Colloquium by Jaime Kogan during the Last Military Dictatorship

Abstract: This article analyzes an oral presentation by Argentine theatre director Jaime Kogan (1934-2001), delivered on July 12, 1977 in Santa Fe, Argentina, at a colloquium organized by the Association of Theatre Directors (ADIT). The article pursues two interconnected aims: first, to reconstruct Kogan's theoretical conceptions of the theatrical creative process; second, to read those conceptions in the context of the micropolitical practices deployed by the Equipo Teatro Payró during the last military dictatorship in Argentina. Drawing on the Philosophy of Theatre (Dubatti, 2007, 2010, 2014, 2023a, 2023b), historiography of the document (Bloch, 2001; Le Goff, 1991), and directing theory (Boenisch, 2015), the article argues that Kogan's colloquium is a document that sheds light both on the thought of a major Argentine theatre director and on the conditions of cultural production under state terrorism.

Keywords: Jaime Kogan; Teatro Payró; Theatre Directing; Argentine Military Dictatorship; Micropolitics; Literatures of the Theatrical Event.

Introducción

Las relaciones entre teatro y literatura siempre resultaron conflictivas o, al menos, ambivalentes. Durante siglos, el peso de la palabra escrita condicionó el modo de entender y pensar la experiencia teatral, aspecto que comenzó a resquebrajarse, fundamentalmente, a lo largo del siglo XX. En un reconocido estudio dedicado al análisis de los espectáculos, Patrice Pavis identificó dos perspectivas contrapuestas en la teoría teatral a la hora de problematizar la relación entre escritura y escena: por un lado, las posturas “filológicas” o “texto-centristas”, aquellas que conciben al texto dramático como referencia absoluta e inmutable de todo proceso de escenificación; por otro, las visiones “escenocentristas”, que disuelven cualquier relación causal entre texto y escena, otorgándole a esta última un poder plenamente autónomo y soberano (2018: 234-238). Esta dicotomía, por productiva que pueda resultar, sitúa el problema en el debate por la jerarquía entre dos territorios —semióticos, pero fundamentalmente ontológicos— diversos, dejando en un segundo plano la pregunta por el vasto conjunto de escrituras que el propio acontecimiento teatral genera en sus dinámicas. En las últimas décadas, el desarrollo de la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2007, 2010, 2014) desplazó ese eje de discusión hacia una pregunta diferente y más abarcadora: no solo la relación y el intercambio entre texto y escena, sino, fundamentalmente, qué literaturas produce o hace posible el acontecimiento teatral en su propio devenir. Puede identificarse, por lo tanto, una amplia constelación de textos que rodean, registran y prolongan la experiencia teatral: así, junto a las “literaturas del acontecimiento teatral” se despliega un universo heterogéneo de producciones literarias no dramáticas que producen metalenguajes sobre la escena: las denominadas “literaturas sobre el acontecimiento teatral” (Dubatti, 2023a: 12). Su espectro es amplio y diverso: discursos memorialistas, críticas periodísticas o académicas, manuales o textos pedagógicos, literatura de actas, apreciaciones teóricas de artistas-investigadores, entre muchas otras formas. Dentro de estas, Dubatti identifica aquellos discursos —orales o escritos— producidos por teatristas que elaboran una “filosofía de la praxis” a partir de la observación reflexiva de sus propias prácticas, así como las “literaturas de actas sobre actividad teatral” —en su mayoría inéditas—, que aguardan recuperación y estudio (2023a: 12-13).

El documento que se analiza en este trabajo posee una identidad que se sitúa en la frontera de estas categorías. Se trata de una exposición oral del director teatral Jaime Kogan, realizada el 12 de julio de 1977 en la ciudad de Santa Fe, en el marco de una serie de encuentros organizados por la Asociación de Directores de Teatro —ADIT— y publicada en diciembre de ese mismo año bajo el título *Coloquios*. El rótulo general que enmarca la exposición resulta central para pensar su estructura y su dinámica: Kogan empieza esbozando algunas ideas amplias sobre su trabajo, pero el núcleo de los problemas que iluminan su producción se manifiesta a partir del intercambio con los asistentes a la charla. Esta disertación se acompaña de otra, que responde al mismo título de la primera, pero que, en este caso, reproduce una charla en la que participaron Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Jorge Hacker, Julio Mauricio, Ricardo Monti y, nuevamente, Kogan. La coordinación de este intercambio estuvo a cargo del director teatral Manuel Iedvabni. Su propio carácter de resto, de huella imperfecta de una intervención oral, constituye parte de su significación histórica y amerita una breve reflexión sobre su estatuto como objeto de conocimiento. El historiador Mar Bloch señaló que tanto la aparición como la ausencia de los documentos históricos no es producto de un capricho divino, sino de “causas humanas” que “atañen a lo más íntimo de la vida del pasado, porque lo que se encuentra ahí puesto en juego es nada menos que el paso del recuerdo a través de las generaciones” (2001: 91). Recuperando esta reflexión, otro célebre historiador y discípulo de Bloch, Jaques Le Goff, ha señalado que un documento “no es una mercancía estancada del pasado; es un producto de la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de las fuerzas que en ellas retenían el poder” (1991: 236). Interrogar un documento implica, por lo tanto, no sólo recuperar la información que transmite, sino también atender a las

condiciones de su producción, su conservación y su eventual olvido. El apunte mecanografiado no escapa a esa lógica: que haya permanecido inédito en el sentido más estricto —disponible físicamente, pero también oculto, prácticamente sustraído a la circulación— dice algo sobre las condiciones de producción del pensamiento teatral bajo la última dictadura.

Jaime Kogan (1934-2001) fue uno de los directores teatrales más relevantes del teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX. Su formación se inició en el Idisher Folks Teater (IFT), institución en la que se desempeñó como actor, asistente de dirección y, desde 1960, como director escénico. En 1968, junto a otros ex integrantes de esa compañía, pasó a dirigir el histórico teatro Payró —espacio en el que hasta ese año se había desempeñado la compañía *Los independientes*— consolidando así el Equipo Teatro Payró (ETP). Su labor dentro de esta agrupación asumió una doble función: la de director escénico —responsable de puestas que tuvieron una amplia resonancia en el campo teatral porteño— y la de director artístico e institucional del teatro, rol desde el cual diseñó una política de programación con rasgos propios y sostenidos a lo largo del tiempo. En un trabajo anterior (2023) analicé la trayectoria de Kogan y el ETP entre 1967 y 1980, atendiendo a las transformaciones del movimiento teatral independiente y a las estrategias micropolíticas¹ que su producción escénica desplegó frente al dispositivo represivo de la última dictadura militar argentina. Este artículo propone una entrada diferente al mismo período: antes que reconstruir la trayectoria desde fuera, se detiene en un documento singular que permite acceder a las concepciones del propio Kogan sobre su trabajo. La recuperación de este texto resulta significativa en, al menos, dos sentidos. En primer lugar, porque permite reconstruir las concepciones que orientaron el trabajo de Kogan como director: su modo de entender el vínculo entre dirección y textualidad dramática; la noción de autonomía creativa que postula para cada uno de los agentes del proceso teatral; la figura del director como instancia de equilibrio entre fuerzas en tensión; por último, el rol del espectador. En segundo lugar, el documento opera como una fuente para pensar las condiciones en que se desarrolló la actividad teatral bajo la violencia autoritaria: pronunciado en julio de 1977, a poco más de un año del inicio del golpe de Estado, el coloquio de Kogan exhibe, tanto en lo que dice como en lo que calla, las marcas de un campo teatral sometido a un sistemático dispositivo de censura y represión. Ambas dimensiones no son independientes: las concepciones artísticas de Kogan —en particular su apuesta programática por la dramaturgia nacional contemporánea y su modo de integrar a los autores al proceso de creación— adquieren pleno sentido cuando se las lee en el contexto de las prácticas micropolíticas que el teatro independiente desplegó frente a la arremetida del poder represivo.

El artículo se organiza en dos secciones. La primera reconstruye brevemente el contexto del campo teatral porteño durante los primeros años de la dictadura. Luego examina las concepciones de Kogan sobre la relación entre dirección y autores nacionales, tal como aparecen articuladas en el coloquio, y las pone en diálogo con la política de programación del Teatro Payró entre 1976 y

¹ Deleuze y Guattari utilizan el concepto de “micropolítica” para referir a un conjunto de actividades y conductas que poseen un efecto en la vida pública y colectiva pero que no son tenidas en cuenta en los paradigmas habituales de la acción política. La distinción entre lo macropolítico y lo micropolítico parte de la presunción de que toda sociedad y todo individuo están atravesados por líneas de segmentación molares y moleculares. Mientras que lo molar remite a entidades “unificables, totalizables y organizables”, lo molecular remite a multiplicidades “intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar las unas a las otras dentro de un umbral, o antes, o después” (1987: 39). Tanto lo molar como lo molecular configuran diversas maneras de organizar y ocupar el espacio social. De allí que, para los autores, “la política es representada en conflictos entre entidades sociales molares, tales como clases sociales, sexos y naciones” pero también “a nivel molecular en términos de afinidades sociales, orientaciones sexuales y variedades de pertenencia comunal” (Patton, 2013: 70). Según Bennett, las acciones micropolíticas tienen como objetivo reformar, intensificar o disciplinar las emociones, los impulsos estéticos y morales o los estados de ánimo que posibilitan la emergencia de programas políticos o compromisos ideológicos (2004: 51).

1978. La segunda sección se detiene en el modo en que Kogan teoriza sobre el proceso de creación escénica, con especial atención a su noción de autonomía, al rol que asigna a la dirección como eje del trabajo colectivo y a los modos de pensar su interacción con los espectadores.

Los autores nacionales y la censura

A partir de marzo de 1976, la injerencia del poder represivo en los ámbitos artísticos, educativos y comunicacionales funcionó como un engranaje integrado a una maquinaria más robusta y siniestra que tuvo como fin la transformación del modelo económico, el disciplinamiento de los movimientos sociales, la infantilización de la sociedad y la clausura de su capacidad crítica e intelectual (Funes, 2010: 204). El Estado dictatorial estructuró sus dispositivos de control y aniquilamiento bajo una doble lógica: una parte operaba en la esfera pública dentro del marco legal; otra, de carácter clandestino, actuaba “al margen de toda legalidad formal” (Duhalde, 2013: 249). Esta dualidad tuvo su correlato en las políticas implementadas en distintos ámbitos culturales. De este modo, la producción artística, los medios de comunicación masiva y el sistema educativo en su conjunto padecieron una plena intervención del poder militar, dispuesto a regular la circulación de los bienes simbólicos y a disciplinar el entramado de aquellas prácticas culturales que se propusieron transformar la subjetividad colectiva. Según Andrés Avellaneda (1986), durante el ciclo dictatorial comprendido entre 1976 y 1983 el discurso autoritario ingresó en una fase de sistematización que ya se había insinuado desde 1974. Los efectos de la censura y la persecución delinearon un campo intelectual “doblemente fracturado”, marcado por la expulsión de la intervención política de los intelectuales disidentes al orden autoritario, la clausura de la esfera pública, la radical escisión del espacio cultural —producto de la segregación y el exilio— y la interrupción del diálogo con diversas expresiones y agentes del campo popular (Sarlo, 2014: 143). Frente a estas circunstancias, las dinámicas del Teatro Independiente afirmaron la profundización de dos tendencias, ya presentes en los primeros años de la década del setenta (Dubatti, 2012). Por un lado, las trayectorias de un amplio número de artistas independientes revelaron una consolidación del proceso de profesionalización, al entrar en contacto con el teatro empresarial y con el circuito oficial. En un paralelo, otras agrupaciones afirmaron una “radicalización del devenir micropolítico” como consecuencia del “insilio” (o exilio interior) y de la necesidad de “construir territorios de subjetividad alternativos” (Dubatti, 2012: 173), sobre todo por parte de diversos creadores vinculados a la militancia política. Es bajo estas condiciones que Kogan llevó adelante su disertación.

Kogan inicia la charla aclarando que, hasta ese momento, no contaba con experiencias similares. A lo que alude es a la falta de costumbre para discurrir individualmente sobre un asunto en particular en tanto “toda mi tarea la realizo en equipo y estoy más habituado a una reflexión conjunta, sobre algún tema o algún problema de trabajo específico” (1977: s.p.). Luego de realizar esta advertencia, se concentra en el desarrollo del tema para el que fue convocado, vinculado a la relación entre el autor y el director teatral. La manera de inscribir su propia opinión sobre este tópico apela a un principio de territorialidad singular y específico: “Yo puedo establecer una reflexión sobre esto desde la perspectiva peculiar de un hombre de teatro de Buenos Aires, con todo lo que eso implica de bueno y de no tan bueno que pueda haber” (1977: s.p.). Será esa propia condición territorial la que lo llevará a definir una primera premisa que identifica su modo de trabajo, vinculada a la íntima relación constituida con los autores nacionales:

Sin excluir la posibilidad de obras extranjeras, ni mucho menos, pero es como si internamente no tuviera, en los últimos años, espacio para una obra que no sea de autor nacional. Esto no es

una actitud formal, es subjetivamente deliberada. Supongo que ese espacio interno, proviene de, probablemente, alguna de las coordenadas que estoy tirándole a Uds. Pero además, también, proviene de que en el Equipo Teatro Payró, hay integrados, dentro del equipo, varios autores nacionales. Y es como que, en tanto artista, en tanto creador, siento los mayores estímulos, a través de -o junto con- esos autores nacionales, con esos contemporáneos míos, con esos co-creadores del hecho posterior sobre el escenario; con esa identidad que se va gestando, que no es una identidad de forma ni de estilo, ni de temas ni de... que es una identidad amplia, profunda, multifacética, pero que es una identidad (1977: s.p.).

En efecto, desde sus primeros años de actividad, la política de programación del Teatro Payró le otorgó un lugar preponderante a la dramaturgia vernácula y contemporánea: durante la temporada de 1969, la dirección del ETP elaboró un concurso de piezas de autores nacionales para que fueran representadas en la sala. Ese año, las obras seleccionadas fueron: *Entre otras cosas...yo la Juana* (de Américo Almirón), *Un domingo después de un lunes* (de Beatriz Mosquera), *Una pasión arrabalera* (de Roberto Habegger) y *De la navegación* (de Carlos Somigliana). Durante los años siguientes, los autores nacionales ocuparon un lugar destacado en una programación por la que desfilaron nombres como Guillermo Gentile, Roberto Perinelli, Beatriz Mosquera, Juan Gelman, Diana Raznovich, Jorge Goldemberg, Mario “pacho” O’Donnell o Alberto Adellach. Fue también en los primeros años de la década del setenta que la propia producción de Kogan como director escénico empezó a entablar un vínculo íntimo y programático con algunos autores nacionales. El primer intento de esa iniciativa quedó trunco: en 1970, bajo la dirección de Kogan, el Equipo Teatro Payró inició los ensayos de una versión escénica de *Operación Masacre*, novela de Rodolfo Walsh publicada originalmente en 1957 por ediciones Sigla.² Por medio de testimonios de sobrevivientes, familiares y autoridades gubernamentales, el texto de Walsh reconstruía los fusilamientos de civiles y militares perpetrados por el gobierno dictatorial de la autodenominada “Revolución libertadora”, luego del levantamiento del general Valle, en junio de 1956. Los ensayos, que contemplaron improvisaciones y un proceso de escritura escénica que intentaba evitar la ilustración directa de los acontecimientos narrados en la novela, se vieron interrumpidos el 29 de mayo de 1970 (Dosio, 2003: 69). Ese día, la organización guerrillera Montoneros secuestró al militar Eugenio Pedro Aramburu —quien había ejercido la presidencia de facto entre 1955 y 1958— para asesinarlo al día siguiente, luego de ser sometido a un “juicio revolucionario”. Un año después, Kogan estrenó *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en los que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*, de Ricardo Monti. Antes de convertirse en una de las piezas emblemáticas del teatro de radicalización política que signó los inicios de la década, la obra había sido premiada por un concurso de Argentores en el rubro Obra de Autor Novel. *Historia tendenciosa...* marcó el inicio de una alianza potente y duradera entre Kogan y Monti que se proyectó hacia los años de la última dictadura militar. En ese mismo período, el vínculo de Kogan con la dramaturgia nacional se extendió hacia otros autores: en 1973, también en el teatro Payró, estrenó *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovsky. Ya en 1977, el estreno de *Visita* —tercera obra escrita por Monti— retomó la colaboración entre ambos artistas iniciada seis años antes.

En continuidad con el período anterior, los criterios de programación del Teatro Payró formulados a partir de 1976 se orientaron hacia una deliberada visibilización de la dramaturgia nacional contemporánea. Ese año se presentaron textos como *Juegos a la hora de la siesta* (de Roma Mahieu), *Una pareja* (de Eduardo Rovner) o *Arena que la vida se llevó* (de Alberto Adellach). Durante la misma temporada, en sintonía con la propuesta formulada en 1969, el teatro organizó una convocatoria dirigida a compañías que se propusieran estrenar obras de autores nacionales. La convocatoria se materializó al año siguiente en el ciclo “Encuentros 1977”, y

² En su primera edición, el título completo de la novela fue *Operación Masacre: un proceso que no ha sido clausurado*.

contó con la participación de autores como Eugenio Griffero, Jorge Goldemberg, Roma Mahieu o Martha Gravensky. En 1978, este ciclo continuó en una de las propuestas de programación denominada “Estrenos de autor nacional”.

En su disertación, Kogan destaca que la integración de los autores en los procesos de trabajo que por esos años caracterizaba al teatro Payró no se limitaba a la presentación de sus obras, sino que implicaba un involucramiento constante y directo en todos los aspectos de la producción:

Lo que nos está sucediendo ahora, es que Monti me propone la obra de Rosenmacher (SIC), aunque yo esté simultáneamente pensando en un espectáculo con Monti; es que Monti se sienta a criticar y analizar, violentamente, los problemas de estructura que tiene ‘Telarañas’, una obra de Pavlovsky, sin que eso implique nada más que una discusión de trabajo. O que un actor del equipo dialogue con cualquiera de esos autores, en cuanto a los problemas de estructura que pueda haber en una revaloración de determinados contenidos de ‘Las tres hermanas’, de Chejov, por ejemplo. Es que, así, ‘Las tres hermanas’ forman parte de un proceso de teatro argentino porque se discute con un autor nacional, porque es una mirada nuestra, desde hoy, desde un equipo, y desde un panorama nacional del teatro, de ‘Las tres hermanas’, de Chejov, que solo así tiene sentido hacerla” (1977: s.p.).

Tanto la política de programación del teatro Payró como la integración constante de los autores en los procesos creativos de la compañía adquirieron, durante los primeros años de la dictadura militar, un fundamento de valor político, al confrontar con los sistemas de repertorio elaborados en el circuito teatral estatal de la ciudad de Buenos Aires. En algunos trabajos anteriores (Schcolnico, 2022; 2024) he señalado cómo las gestiones de Kive Staiff en el Teatro Municipal General San Martín y de Rodolfo Graziano en el Teatro Nacional Cervantes le otorgaron un lugar destacado a las poéticas dramáticas europeas o a la reivindicación de autores nacionales remanentes. El gesto de exclusión de los autores emergentes durante la década del sesenta constituyó una variante más del complejo sistema de censura elaborado por el dispositivo represivo. Esta exclusión contrastó con la amplia productividad que los autores pertenecientes a dicha generación tuvieron en el circuito independiente y, en particular, en el teatro Payró. Kogan pareciera referir sutilmente a esta problemática en la exposición de ADIT, cuando afirma que la identidad que lo define como director no parte de un

descarte formal, o de estrechez mental o meramente especulativa, sino que responde más bien a esta visión del panorama dentro del medio en el que me muevo, a esta política de programación de una sala, que es la sala que nosotros manejamos, y a esta conformación del equipo, donde el autor está dentro del equipo y no fuera de él. Es decir, responde, quizá, a un intento de coherencia para aportar a lo que puede ser un proceso; a lo que puede ser una dinámica artística en continuidad (1977, s.p.).

Kogan advierte también que este tipo de enfoque “no es exclusivo del Equipo Teatro Payró, ni de Jaime Kogan”, para luego aludir al circuito de producción estatal: “El ausente, tal vez, de este tipo de fenómeno, sea el teatro oficial. Aunque se estén dando obras de autores nacionales, lo que falta quizás es un poco de riesgo, de estrenar a los nuevos” (1977: s.p.).

A continuación, el director destaca que esta problemática también involucra al público. Finalmente, concluye:

De todos modos, la falta de una infraestructura potente que acompañe, una infraestructura de tipo material quiero decir, que acompañe este proceso, que permita la edición de la revista teórica, que genere el apoyo económico a las producciones de autores nacionales, que afloje los temores en los teatros oficiales, como para que sí se estrenen autores nuevos, en una palabra, que potencialice todo esto, es lo que puede generar en profundidad este proyecto del cual yo hablaba (1977: s.p.).

A partir del concepto de *Regie*, el investigador alemán Peter Boenisch (2015) concibe la dirección teatral como un dispositivo de mediación y una forma de pensamiento. Bajo esa perspectiva, todo proceso de escenificación supone un ejercicio de renegociación y de diálogo entre escenas, sentidos, performances y audiencias. De este modo, la clave del trabajo de la dirección no se limita a la interpretación del texto o a las operaciones intangibles sobre los elementos que configuran materialmente la escena, sino también al encuentro entre tradiciones y memorias culturales diversas.

Las propuestas teóricas formuladas por Boenisch permiten considerar la iniciativas desplegadas por la dirección artística de Kogan al frente del teatro Payró como un modo de mediación de connotaciones micropolíticas, en tanto afirmaron un modo de oposición y disenso frente a las prácticas censorias motorizadas por el gobierno militar. En este caso, el trabajo de la dirección no implicó poner en relación dos tradiciones distantes en el tiempo, sino más bien visibilizar aquellas expresiones teatrales del presente inmediato que buscaron quedar sepultadas por el peso de la represión militar. El ejercicio de mediación inscripto en los criterios de programación diseñados por Kogan apeló, en este caso, a darles voz y materialidad a tradiciones culturales omitidas, arrastradas por el ejercicio de la violencia dictatorial hacia la marginalidad y la periferia.

Esta política de programación no estuvo exenta de dificultades. Por el contrario, el teatro Payró fue uno de los espacios teatrales más afectados por los decretos de prohibición y los autores nacionales contemporáneos el blanco predilecto de esos decretos. La censura, en efecto, fue uno de los tópicos que abordó Kogan en la exposición glosada de 1977. Ante la pregunta de uno de los integrantes del coloquio acerca de cómo operaba la autocensura en su producción, el director respondió:

Brecht dijo que hay por lo menos diez formas de decir la verdad. Hay que encontrar la adecuada ¿no? Pero la autocensura existe. Cualquier afirmación en cuanto a una censura abierta en nuestro país, me atrevo a decir, no podría ser sustentada por hechos concretos. Hablo del teatro. Sin embargo, 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 se intenta crear. Yo creo que la censura, entendida como línea divisoria entre lo permisible o no, siempre ha existido y seguirá existiendo; el problema es hasta dónde nos juntamos más con ella. Ahora, esta imagen de la línea divisoria creo que es válida para nosotros, hoy, aquí, y ha sido válida para toda la historia del teatro, siempre, y en cualquier país del mundo (1977: s.p.).

Para la fecha en la que Kogan pronunciaba estas palabras, el dispositivo de censura se había desplegado sobre la actividad teatral de modo parcial.³ A partir de 1977, no sin fluctuaciones, esta intervención se incrementó a través de un amplio repertorio de prácticas, operaciones y procedimientos: desde aquellas que se ampararon en herramientas legales (decretos de censura y prohibición como los que he nombrado, clausuras de establecimientos teatrales, intentos de desalojo) o que apelaron a la judicialización de algunos espectáculos, junto a otras que se ubicaron en el límite entre la legalidad y la ilegalidad: persuasiones e intimidaciones (ejecutadas

³ En mayo de 1976, el decreto municipal 1791 calificó de “representación prohibida” al espectáculo *Fin de raza*, escrito por Jorge Mordlowickz y dirigido por Jorge Bustamante. La obra había sido estrenada un mes antes en el teatro Eckos. Le siguió, también durante mayo, la prohibición del espectáculo *Expornoshow de Ladivaverde 76*, que realizaba funciones en el café-concert La Rueda Cuadrada. El motivo de la censura, en este caso, fue la incorporación de un segmento musical en el que tanto el himno argentino como el norteamericano eran alterados por la incorporación de una serie de compases de malambo. Los considerandos de la prohibición, que objetaban la ridiculización de algunas instituciones y valores sociales, inauguraron un matiz específico en las modalidades de censura, que luego será replicado en otros espectáculos: lo que impulsaba la acción censoria respondía a un elemento específico de la propuesta de escenificación.

habitualmente por funcionarios vinculados a los gobiernos municipales o nacionales), elaboración de listas negras, intentos de secuestro por parte de grupos de tareas,⁴ o atentados perpetrados por diversos agentes de la sociedad civil que consolidaron los denominados “discursos de apoyo” (Avellaneda, 1986). Mientras que los instrumentos legales apuntaron, por lo general, a las obras estrenadas en el ámbito independiente, las clausuras de sala y los atentados tuvieron mayor preeminencia en el Teatro Profesional de Arte y en el circuito comercial.

El teatro Payró, en particular, fue un espacio teatral sobre el que recayeron varios decretos de censura: en noviembre de 1977 —a tres meses de la conferencia pronunciada por Kogan— el decreto 5695 de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires prohibió la representación de la obra *Telarañas*, pieza escrita por Eduardo Pavlovsky y dirigida por Alberto Ure. El estreno de esta obra se produjo en el marco de un ciclo denominado “Teatro al mediodía”, iniciativa que consistía en la presentación de un conjunto de obras dos días a la semana, en el horario de las 13. En la puesta elaborada por Ure, la tortura como una práctica corriente y naturalizada aparecía en escena sin eufemismos, así como también se exponía de manera contundente la violencia subyacente en las relaciones familiares. El decreto 5695 de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires prohibió la representación de la obra al considerar que el espectáculo formulaba “una línea de pensamiento directamente encaminada a conmover los fundamentos de la institución familiar” (citado en Avellaneda, 1986: 161). Antes de la ejecución de esta prohibición, Ricardo Freixá —secretario de cultura de la Municipalidad de Buenos Aires— convocó a Pavlovsky y Ure a una reunión en la que los presionó para que bajaran la obra de cartel.

La prohibición de *Telarañas* inauguró una seguidilla de censuras sobre otros espectáculos del teatro Payró, todos de autores argentinos. El 15 de enero de 1978, el decreto 15 del Poder Ejecutivo prohibió *Juegos a la hora de la siesta* (Roma Mahieu, dir.: Julio Ordano); ese mismo mes, un nuevo decreto sancionó *María Lamuerte*, segunda obra de Mahieu, dirigida por Luis Cordara. En 1980 la serie continuó con la prohibición de *La sartén por el mango*, de Javier Portales, dirigida por Ángel Falduti.

La ola de censuras sobre los espectáculos estrenados por el Payró fue tan solo una de las formas de persecución padecidas por Kogan y otros miembros del ETP. De acuerdo con la información publicada por el Ministerio de Defensa de la Nación (2014), tanto Kogan como Monti figuraban en las listas negras elaboradas por las Juntas Militares con la “Fórmula 4”, es decir, aquellos artistas que registraban antecedentes ideológicos marxistas. Por lo tanto, no podían desempeñar cargos en la administración pública ni recibir la colaboración o el auspicio de agentes estatales. Los nombres de Kogan y Monti también aparecen en diversos informes de acción psico-social elaborados por algunos organismos del Ministerio del Interior, alojados actualmente en el “Archivo BANADE”.⁵

⁴ Durante el último régimen militar se sucedieron algunos intentos de secuestro sobre referentes teatrales como Eduardo Pavlovsky, Ángel Elizondo y María Julia Harriet, Rubens Correa o Lucrecia Capello. Muchos de estos episodios de persecución estuvieron signados por el vínculo de los afectados con la militancia política. Lo mismo se observa en el caso de los artistas teatrales desaparecidos. Para una reconstrucción de estas experiencias remito al minucioso estudio de Manduca (2024: 72-126).

⁵ Encontrado en el mes de marzo del año 2000 en una bóveda del ex Banco Nacional de Desarrollo (BANADE), el “Archivo BANADE” está constituido por documentos que formaron parte del Ministerio del Interior durante la última dictadura militar, emitidos por diversas instituciones gubernamentales y militares. En la actualidad, se encuentra disponible para su consulta en el Archivo Nacional de la Memoria.

Zonas de autonomía, equilibrio y expectación

Un punto central por el que discurre la exposición de Kogan, sumamente ilustrativo de su modo de conceptualizar la relación entre texto y escenificación, refiere al principio de autonomía. Kogan arriba a este concepto a partir de un diálogo que se sucede con uno de los asistentes a la charla. En su intercambio con este, Kogan señala que todo proceso de creación teatral implica el reconocimiento de la labor del autor, los actores y del director como “zonas autónomas conscientes”. Esas zonas deberían entrar en diálogo a partir de una comprensión “adulta” del proceso creativo, en donde

el autor no tiembla porque le van a sacar una coma, donde el director no tiembla porque ‘a ver si esta imagen escénica es la que el autor imaginó al escribir la obra’ - cosa imposible y donde, por último, el actor no tiembla porque siente que la tensión, la ponte en una palabra, que no es justamente la que el autor subraya tres veces en la máquina de escribir. Es decir, donde nadie teme, sino donde todo el mundo convive creadoramente (1977: s.p.).

En ese proceso de convivencia, Kogan encuentra en la dirección una cualidad singular:

el director asume un rol pivot en esta situación. Yo no diría que está en uno de los ángulos, yo diría que está sirviendo de eje, sirviendo de equilibrio, pero no para la componenda, sino para que las líneas de tensión no se aflojen, y, en última instancia, trabajen en una dirección, orgánicamente. Esto no es, ni más ni menos, que la natural, ‘simple’, situación de la creación artística en el teatro. No estamos hablando de literatura dramática, estamos hablando de teatro como hecho escénico (1977: s.p.).

La dirección concebida como un eje de tensión y organización de los diversos agentes que confluyen en el fenómeno de producción teatral: esta última consideración resulta clave y es ejemplificada a partir de la reconstrucción del proceso de ensayos de *El señor Galíndez*, en donde Pavlovsky asumió un rol como autor y otro como actor. Kogan recuerda:

Terminada la escritura de la obra, como un fenómeno contundente, sin conflictos, se estableció su separación de los dos roles, así, de modo categórico. Porque funciona también esa conciencia que mencionaba antes. Una cosa es el texto elaborado y otra cosa es la realización concreta de ese texto. Y no hubo en ningún momento superposición de trabajo, para nada (...) Obviamente que Pavlosky escribe como cualquier autor teatral, con imágenes, pero obviamente también Pavlovsky sabe, y se arriesga a quemar esas imágenes apenas se pone en marcha el proceso de creación de la obra. Por otro lado, en cuanto a su rol como actor, bueno, muy bien, él trabaja con imágenes escribiendo ese personaje y los otros personajes a su alrededor pero llega el momento en que se corporizan esos personajes como actor, y además de un espacio escénico determinado, y además en un clima determinado. Y eso se conectará vaya a saber dónde, con sus imágenes de autor. Pero las del autor Pavlovsky quedan totalmente en el camino. Quedarán para la memoria quizá, pero él se entrega a las nuevas, se entrega a la realidad escénica concreta, que se va gestando en la creación del espectáculo. No hay dicotomía, no hay contradicción, si se lo ve por lo menos como yo describo el fenómeno (1977: s.p.).

El mismo reconocimiento de las contingencias y las nuevas determinaciones que define el proceso de creación escénica respecto de las premisas contenidas en el texto dramático operan también en el caso de la dirección:

Yo leo un texto, y, por supuesto, voy teniendo imágenes de los personajes, pero mañana, a este flaco, alto, de bigotes, lo tengo que combinar con un actor no tan flaco y sin bigotes. En última instancia yo podré sostener esos bigotes como bandera y empecinado recurso. O no, dejarlo en el camino y empezar a trabajar esta silueta vacía que se me dibuja de un personaje y que me es llenada, paulatinamente, por un actor que presta su voz, su cuerpo, su sensibilidad, etc. a esta silueta. El actor es el accionista mayor de esta sociedad y no solamente que no puede ser ignorado,

sino que no puede ser violentado. Cuando digo acciones, no digo de esas que se retiran, sino de las que aportan a la sociedad (1977: s.p.).

Kogan identifica también que en toda obra se ponen en juego resonancias personales que pertenecen a todos los integrantes del equipo de trabajo. Se trata de resonancias mutables y dinámicas, que se transforman a lo largo de los ensayos:

Hay un nivel, de superficie, en cada propuesta dramática en la escritura, e inmediatamente puesto en funcionamiento el mecanismo creador, se producen distintos niveles, en profundidad, ya no en superficie ¿Qué quedó, en cuanto aquellos impulsos primeros? Seguramente aquellos elementos fundamentales, aquello que tiene que ver con el sentido, aquello que tiene que ver con la apuesta personal de uno frente a la obra, y no a otra. Pero lo demás empieza a fluctuar en un terreno subjetivo, en un terreno sutil, de intuiciones, que habrá de llevar de nuevo a un plano de superficie, para que emerjan de algún modo (1977: s.p.).

Un agente central, definido como una “línea de fuerza” más que interviene en el acontecimiento teatral, es el espectador. Sobre el lugar que Kogan como director y todo el equipo creativo del Payró le asignan a los espectadores se estructura el tramo final de la charla. Luego de identificar que todo proceso escénico se configura en torno a una dialéctica entre lo sugerido por el espectáculo y lo que el espectador propone por medio de sus propios presupuestos subjetivos, Kogan describe algunas actividades organizadas por el teatro Payró en esos años. Se trata de iniciativas y eventos parateatrales que completan los rasgos distintivos de su gestión en tanto director artístico. En primer lugar, el ETP elaboró “cuestionarios” brindados a los espectadores luego de las funciones de *Visita* que aportaron datos singulares acerca de la manera de experimentar la relación con la sala y con el espectáculo. Otra actividad desplegada por el Payró para entablar un contacto directo con su público fue la organización de una serie de diálogos posteriores a las funciones, en donde se convocaba a diversos invitados. Entre otros, Kogan señala que algunos de los participantes de esos diálogos fueron Carlos Gorostiza, Eva Giberti, Eduardo Pavlovsky y los críticos teatrales Ernesto Schoo y Emio Stevanovich. De la experiencia que dejaron estos diálogos, rescata dos fenómenos:

(...) el primero, transmitido por los actores, que sentían que los días viernes el público no venía a ver la obra, sino al debate. Decían que de algún modo sentían a un público que estaba como alerta, a ver de qué se trataba la obra, para ver ‘de qué voy a hablar después’ (...) Y esto ocurría con los psicoanalistas, cuando alguno de ellos era la figura invitada. Entonces se daba en el debate una tendencia a la interpretación simbólica permanente de cada cosa que sucedía en el escenario (1977: s.p.).

Un fenómeno distinto se producía cuando los invitados eran principalmente escritores o autores teatrales. En esos casos, “el público, ahí, se convierte más en un escucha, sin mayor intervención” (1977: s.p.). Kogan concluye que estos encuentros le brindaron a él y a su equipo un mayor conocimiento sobre los espectadores pero, sobre todo, el reconocimiento de un tipo de *espectador explícito*⁶ que *Visita*, en tanto espectáculo, demandaba. Según Kogan,

Visita (...) pide al espectador una doble situación: por un lado, la mayor libertad posible frente al espectáculo. La mayor libertad posible implica el no prejuicio, por ejemplo, para venir a ver una obra de gran éxito (...) El otro nivel, y esto es una propuesta de la obra, una actitud dinámica permanente, simultánea con el espectáculo (1977: s.p.).

⁶ A partir de las apreciaciones teóricas elaboradas en torno a los procesos de lectura por Wolfgang Iser (1972) y Umberto Eco (1979), Dubatti (2023b) elabora el concepto de *espectador explícito* para considerar las construcciones verbales que los propios artistas elaboran respecto de los espectadores.

Esta actitud dinámica, implica también la demanda por un modelo de expectación que escape de la pura apreciación racional y de la aprehensión del acontecimiento teatral en su conjunto:

Hay espectadores que dicen sentirse profundamente atrapados por las imágenes, y que el texto no pudieron rescatarlo, no pudieron apresarlos. La anécdota concreta, y no una, sino varias, es que a ese mismo espectador, y yo ya tengo cierta metodología al respecto, lo ‘aprieto’ un poquito, le recuerdo algunas imágenes, y termina diciéndome textos tal cual son dichos durante esas situaciones y esas imágenes. O sea que funciona un fenómeno, que yo no me atrevo a definir con mucha precisión, pero que tiene que ver, un poco, con la percepción del hecho artístico en su conjunto, donde no todo pasa por lo racional y uno hace síntesis en algunos momentos (1977: s.p.).

Las apreciaciones finales de Kogan permiten delinear un espectador modelo cuya competencia específica no es la comprensión sino el placer en la opacidad: acepta que la imagen escénica opere con una jerarquía igual o superior a la palabra, se permite el extravío como experiencia estética legítima y reconoce su plena disposición al goce perceptivo antes que a la compulsión por clausurar el sentido.

Conclusión

El coloquio de Jaime Kogan pronunciado en julio de 1977 constituye un objeto singular del pensamiento teatral argentino, no solo por las reflexiones que expone y transmite, sino también por las condiciones de circulación de esas reflexiones, evidenciadas en el texto a través de huellas dispersas y sutiles.

A lo largo de este recorrido, he intentado identificar dos dimensiones que se ponen de manifiesto en este documento. La primera es político-cultural: pronunciada a poco más de un año del golpe de Estado, la exposición de Kogan es la expresión de un gesto de resistencia a partir de las lógicas de funcionamiento específicas del campo teatral. La defensa de la dramaturgia nacional contemporánea, la reivindicación del autor como integrante del equipo creativo —y no como figura exterior a él—, la alusión velada a la ausencia de “riesgo” en el teatro oficial: cada uno de estos gestos adquiere su plena significación como modo de intervención crítica cuando se los sitúa en el contexto de un campo teatral sometido a un sistemático dispositivo de censura y persecución. Leída a través del concepto de *Regie* elaborado por Boenisch, la política de programación del Teatro Payró constituyó una forma de mediación micropolítica: visibilizó aquello que el poder represivo intentaba omitir y dio materialidad escénica a tradiciones culturales que pretendían ser interrumpidas y marginadas.

La segunda dimensión remite a las implicancias teóricas y poéticas desplegadas en la charla: las reflexiones de Kogan exponen un sistema coherente de concepciones sobre el trabajo de la dirección. La noción de autonomía de las “zonas creativas”, la figura del director como eje de equilibrio y tensión —y no como instancia de imposición jerárquica—, la postulación de un espectador cuya competencia específica es el goce perceptivo antes que la clausura racional del sentido: estos elementos configuran una poética de la dirección que merece ser leída no solo como documento histórico sino como una contribución insoslayable al pensamiento teatral.

De este modo, las concepciones artísticas de Kogan —su manera de entender la autonomía creativa, su apuesta por la dramaturgia del presente— son inseparables de las condiciones históricas que las hicieron necesarias. El coloquio de 1977 no es solo el registro de un pensamiento sobre

el teatro: es también la huella de un modo de habitar la escena bajo la violencia, de sostener una práctica y una ética de la creación cuando los márgenes de lo posible se habían estrechado de manera dramática. O, más bien: trágica.

Referencias bibliográficas

- AVELLANEDA, Andrés, 1986, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BENNETT, Jane, 2004, “Postmodern Approaches to Political Theory”, en Gerald F. Gaus y Chandran Kukathas (eds.), *Handbook of Political Theory*, Londres, SAGE Publications Ltd., pp. 46-56.
- BOENISCH, Peter M., 2015, *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie*, Manchester, Manchester University Press.
- BLOCH, Marc, 2001, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, 1987, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- DOSIO, Celia, 2003, *El Payró: cincuenta años de teatro independiente*, Buenos Aires, Emecé.
- DUBATTI, Jorge, 2007, *Filosofía del Teatro I*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2010, *Filosofía del Teatro II*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2012, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- , 2014, *Filosofía del Teatro III*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2023a, *El acontecimiento teatral y sus literaturas* [Discurso de incorporación inédito], Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- , 2023b, “Siete formas de pensar a las/los espectadores teatrales”, en Natacha Koss (comp.), *VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, pp. 1-7. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>.
- ECO, Umberto, 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- ISER, Wolfgang, 1972, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- KOGAN, Jaime, 1977, “El director y el trabajo con el autor”, en *Coloquios*, n. 1, Asociación de Directores Teatrales (ADIT).
- LE GOFF, Jacques, 1991, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Buenos Aires, Paidós.
- MANDUCA, Ramiro Alejandro, 2024, *Teatro Abierto (1981-1986): un prisma del campo teatral en la ciudad de Buenos Aires durante la transición democrática* [Tesis de doctorado], Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- MINISTERIO DE DEFENSA, PRESIDENCIA DE LA NACIÓN, 2014, *Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas* [Documento facsimilar].
- PATTON, Paul, 2013, *Deleuze y lo político*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- SARLO, Beatriz, 2014, “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 135-151.