



La dialéctica espacio-comunidad en las experiencias teatrales de los primeros años '70.

Lorena Verzero (Universidad de Buenos Aires-CONICET)

Yanina Andrea Leonardi (Universidad de Buenos Aires-CONICET)

En el periodo comprendido entre fines de los años '60 y comienzos de los '70, en la Argentina como en otros países de América Latina, se produjeron una serie de experiencias artísticas y/o políticas que pueden ser consideradas como integrantes del proceso de transición entre una modernización experimental y vanguardista, y la combatividad que se dio tanto en el orden discursivo como físico. La intensidad de dichas experiencias iría incrementándose hacia mediados de los '70, con su posterior repliegue ocasionado por el accionar del terrorismo de Estado.

Entre 1969 y 1970 surge una cantidad de colectivos culturales que, interpelados por el contexto social, emprenden un trabajo de alto contenido político. De la misma manera, es entre 1974 y 1975 que la mayoría de ellos se ven obligados a disolverse. Estas manifestaciones provenientes de los sectores de izquierda, que consideraron al arte como una herramienta para el cambio social, se vieron configuradas por vectores como la ética, la estética y el compromiso. En distintos campos estéticos se hizo evidente la necesidad de nuevas formas ideológicas y procedimientos que les permitiesen, por un lado, satisfacer las demandas sociales y estéticas del campo intelectual y, por otro, renovar las relaciones con las clases populares.

La proliferación de prácticas discursivas y artísticas provenientes de todos los sectores sociales, junto con la creciente ideologización de la sociedad, colaboraron en la constitución de un mapa polifónico que nos lleva a pensar que el período no puede ser analizado a partir de un enfoque uni-disciplinario: ya no se puede hablar de teatro como una esfera autónoma, cerrada en sí misma, es decir, en los términos tradicionales. Tanto el artista como el intelectual, ya no trabajan en estos años en la



soledad de su *atelier*. Las manifestaciones artísticas son producto de debates y tomas de postura frente al complejo devenir social.

La necesidad de adoptar un punto de vista amplio, que albergue diversas tendencias estéticas, parte de la naturaleza del entramado social de la época, donde las discusiones cobran un valor substancial, puesto que, en gran medida, es allí donde se gestan las formaciones ideológicas, las prácticas discursivas e, incluso, las obras de arte. Como ocurre en todo período de desequilibrio social, los límites del arte se difuminan y las disciplinas se ven afectadas por un proceso de redefinición de sus límites ante la necesidad de respuestas. Porque la urgencia gobierna y, tanto el artista como el intelectual, inmersos en ella, se ven atrapados en una red en la que la ética y la estética pugnan por imponerse una por sobre la otra.

En el caso particular de las manifestaciones teatrales que abordaremos en el presente estudio, entendemos a los agentes intelectuales que las llevaron a cabo como –siguiendo los términos del antropólogo Victor Turner- “entes liminares” concebidos como la “expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública”, a la vez que dan cuenta de la “naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas en el foro mismo de la sociedad, retando a sus representantes”¹.

La liminaridad que caracterizó a las agrupaciones creadoras de estas experiencias teatrales se evidenciaba en intenciones como “la liberación de las reglas”, “la búsqueda de un espíritu utópico”, “la existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores”². Se trataba de grupos que concretaban acciones sustentadas en bases políticas, que en algunos casos respondían a intereses partidarios. En su mayoría, nacieron como respuesta al clima de época y, por ende, su vigencia fue breve y se desarrolló ligada a los avatares socio-políticos del país y de América Latina. Su producción tuvo un carácter sumamente efímero, aún mayor que el de cualquier representación teatral tradicional. Aunque algunos obtuvieron mayor

¹ Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminares. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007; p. 38.

² Ileana Diéguez Caballero, *ib.*; p. 38-39.



notoriedad que otros y las expresiones performativas producidas los diferenciaban, existen particularidades que los congregan. El uso que realizaban de los ámbitos no teatrales como escenarios de sus intervenciones fue una de ellas. Es así como ámbitos de uso público, propios de la vida cotidiana –calles, villas miserias, barrios, fábricas, medios de transporte, estadios, entre otros-, fueron resignificados a raíz de su actuación, convirtiéndose, de este modo, en espacios ideologizados. A través de la popularización del espectáculo estos grupos se proponían alcanzar la concientización política de los sujetos que convocaban. Este objetivo generaba que sus experiencias estuviesen vinculadas a problemáticas sociales concretas, que afectaban a los integrantes de la comunidad en cuestión. De este modo, en estas manifestaciones teatrales los conceptos de espacio y comunidad se hallaban fuertemente imbricados.

Con el fin de penetrar en el tejido social para desentramar las configuraciones ideológicas operantes, nos acercaremos a algunas manifestaciones acontecidas en la Argentina durante este periodo, a partir de dos ejes que resultan centrales en la construcción de sus producciones: espacio y comunidad.

Ser-en-común

La cualidad asociativa está inscripta en el acontecimiento mismo de la creación escénica. De hecho, este rasgo constituye uno de los aspectos fundamentales que ha determinado la elección de la actividad teatral frente a otras posibles por parte de “trabajadores de la cultura” –tal como se autodenominaban en la época los artistas que habían optado por un compromiso con el devenir socio-político-³. A esta decisión (política), en los setenta se suma la propensión a la participación política o militante presente en el horizonte de expectativas, que remite a un segundo motivo de asociación. Es así como la voluntad de ser-juntos inherente y esencial a la actividad

³ Para una definición de “trabajador de la cultura”, cfr. “Manifiesto barrial del Grupo Octubre” (1973), en Norman Briski, 2005: 81; y entrevista de Lorena Verzero con Oscar Rovito (integrante del Centro de Cultura Nacional José Podestá y coordinador del Área Barrial del “Plan de Reencuentro del Teatro con el Pueblo”, Teatro Municipal General San Martín, 1975), Buenos Aires, 25 de agosto de 2007, inédita.



teatral aparece, además, como un elemento constitutivo de la visión de mundo de la época. La permeabilidad al ser-en-común compone una imagen del teatro como una de las formas que más se adecua a los modos de expresión del período. Oscar Ciccone y Rubens W. Correa, integrantes del grupo Once al Sur, lo sintetizaban de esta manera:

Nacimos teatralmente con algunas claras formaciones. No concebimos al teatro sino como arte grupal y, además, mantenemos una fuerte preocupación político-social que hace convertir nuestra herramienta estética en un instrumento de denuncia y transformación de la realidad Iberoamericana⁴

Once al Sur. La "pequeña comunidad" sesentista.

Once al Sur se organizó como grupo en 1969 y se disolvió en 1975. Estrenó su primer obra, *Mirá lo que te está pasando* de Beatriz Mosquera, entre abril y mayo de 1969 en el Teatro del Casal (luego rebautizado como Margarita Xirgu), y un mes después, la sala fue clausurada. A diferencia de lo que ocurrió con otros colectivos, que se vieron motivados por los acontecimientos sociales y refuncionalizaron su quehacer cultural insertándose en el devenir político del país, Once al Sur sufrió la censura como una frustración y se consolidó en la decisión de desarrollar su teatro en el exterior. Proyectaron una gira a Estados Unidos y algunos países de América Central, que duraría tres meses y se extendió desde 1971 hasta 1975. Además de Estados Unidos, El Salvador, Panamá, Guatemala, Puerto Rico y Honduras, se presentaron en Hungría, Polonia, Italia y Suiza, entre otros países.

El año de 1972 representa un salto cualitativo para Once al Sur, en cuanto a la conformación del grupo, a la formación teatral de sus miembros y a la proyección de su teatro. En febrero presentaron *Buenos Aires hoy*⁵, una obra integrada por la

⁴ En "Un grupo que hace escuela", *Crónica*, 28 de abril de 1974.

⁵Reproducimos textualmente el programa de mano fechado en 1971, que indica las siguientes escenas: Presentación, Osvaldo Dragún; "Buenos Aires", Alberto Adellach y M. Tito; "Freud", Pablo Palant; "El señor Eduardo", Julio Mauricio; "La penita", Caloi; "No hay que complicar la felicidad", Marco Denevi; "El idiota",



yuxtaposición de fragmentos de piezas de autores argentinos y canciones, en el Club de Teatro La MaMa, en Nueva York, auspiciados por el *New York State Council on the Arts*. Gracias a Ellen Stewart, quien llevaba ese teatro, viajaron a Polonia, y allí participaron de un taller de cuatro meses con un discípulo de Eugenio Barba, tomaron contacto con el Teatro Laboratorio de Grotowski y asistieron a una charla del director polaco. A partir de entonces, su estética fue mucho más reflexiva en lo concerniente al trabajo corporal y la comunicación visual.

Su actividad se desarrolló en dos líneas claramente identificables: por un lado, presentaban espectáculos en ámbitos universitarios y en un circuito de festivales internacionales de teatro; y, por otro, desarrollaron una labor social, sobre todo, en El Salvador entre 1973 y 1975.

Durante esos dos años combinaron los viajes a Europa con un contrato en El Salvador por el que se responsabilizaron de una escuela marginal. Once al Sur estuvo a cargo del Departamento de Teatro del Centro Nacional de Artes, la única escuela integral con orientación en teatro del país. La población estudiantil estaba conformada por ochenta alumnos de entre quince y dieciocho años, marginados socialmente e, incluso aproximadamente sesenta de ellos eran campesinos. El grupo se encargaba de dictar las asignaturas específicas de la disciplina. Montaron espectáculos con los alumnos por todo El Salvador, presentándose en escuelas, villas de emergencia y sindicatos.⁶ Y, vivían en una casa que alquilaban con sus sueldos de docentes. La casa estaba relativamente cerca de la escuela y se trasladaban en una camioneta que habían comprado en Estados Unidos. Mientras tanto, también ponían en escena sus propios espectáculos en ese país y en Guatemala, Italia y Suiza.

Marco Denevi; "La espera trágica", Eduardo Pavlovsky; "Marcha de la Coca Cola", Jorge Schusshein; INTERVALO; "Palabras", A. Adellach; "Marcha de la bronca", Cantilo y Durietz; "Marcha", A. Adellach; "El setenta", A. Adellach; "Preludio 3001" (canción), Ferrer y Piazzola.

⁶ Cfr. "Un grupo que hace escuela", *Crónica*, Buenos Aires, 28 de abril de 1974.



En el relato de los integrantes del grupo prolifera la idea de comunidad asociada a la de convivencia, sobre todo, al hacer referencia a las experiencias vividas en El Salvador en esos dos años. La vida cotidiana estaba organizada conforme a una serie de acuerdos que consideraban las capacidades e intereses de cada uno de los miembros del colectivo. Así, durante la mañana se dedicaban al trabajo teatral del grupo: entre las nueve y la una ensayaban; luego, entre las dos y las seis de la tarde,

trabajaban en la escuela. Yaco Gugui se encargaba de hacer las compras y coordinar con una señora que les preparaba la comida. Además, la casa de Once al Sur se convirtió en un espacio abierto a los amigos y las visitas. De hecho, los mismos alumnos de la escuela pasaban sus tardes de domingo con ellos. Rubens W. Correa tenía a su cargo las cuestiones artísticas; Adhelma Lago se encargaba de la prensa y



Once al Sur en su casa en El Salvador.
Imágenes que formaron parte de una "cajita" de difusión confeccionada por el grupo (1974).

difusión; y Jorge Amosa, de la administración. Lago rescata la "solidez" y capacidad de trabajo conjunto del grupo, como elementos que les permitían compartir la vida cotidiana⁷. Por otra parte, esta interpretación de comunidad en relación con la convivencia, no está ausente en la crítica periodística⁸.

⁷ Entrevista personal de Lorena Verzero con Adhelma Lago, Buenos Aires, 29 de agosto de 2006, inédita.

⁸ Tal es el caso de expresiones como la siguiente: "Nueva York sirve, entre otras cosas, para perfeccionar técnicamente la vida en comunidad, que ellos desarrollan desde 1971, dos años después a la integración del grupo ("Un grupo que hace escuela", *Crónica*, 28 de abril de 1974)".



Once al Sur respondería a la categorización de Robert Redfield⁹ de “pequeña comunidad”, definida a partir de la homogeneidad, la distinción, la pequeñez y la auto-suficiencia. Estos rasgos también han sido observados por la crítica de la época¹⁰.

Incluso, podemos decir que más que un grupo Once al Sur constituyó una *sociación*, en el sentido que Jean-Luc Nancy define al término¹¹: “[...] es mucho más que una asociación y algo muy distinto de ella (un contrato, una convención, un agrupamiento, un colectivo o una colección), es una condición coexistente que *nos* es coesencial”. El ser-en-común del grupo implicaba a cada uno de sus integrantes en un compromiso vital, superador de la ideología compartida: “*Cum* –dice Nancy, en su prólogo a Esposito¹², reforzando los postulados de este autor- es algo que nos expone: nos pone los unos frente a los otros, nos entrega los unos a los otros, nos arriesga los unos contra los otros y todos juntos nos entrega a lo que Esposito [...] llama para concluir ‘la experiencia’: la cual no es otra cosa que el ser con...”.

El itinerario de Once al Sur, entonces, se establece en dos sentidos: por un lado, la experiencia de la ciudad moderna y, por otro, la de la ciudad marginal. El auspicio institucional dado por universidades, festivales y políticas públicas de todo el mundo les ha permitido el acceso a espacios legitimadores, acompañados por el lugar que esa inclusión otorga en los medios de difusión. Por otro lado, no sólo presentaban sus espectáculos en comunidades locales, sino que su propia vida se desarrolló durante un tiempo en contacto con zonas oprimidas. El compromiso del grupo no tuvo una filiación política o partidaria, sino social, con la intención de poner al servicio de las bases un arte que incorporaba lineamientos estéticos de actualidad (Grotowski o Barba, pero también, por ejemplo, el Living Theatre) junto a la promoción de una toma de conciencia de clase.

⁹ Robert Redfield, *The Little Community and Pleasant Society and Culture*. United States of America, The University of Chicago Press, 1973.

¹⁰ Por ejemplo: “Un grupo de teatristas argentinos cuyo rasgo principal más evidente es saber lo que hacen, porqué y para qué lo hacen. Esta actitud colectiva está fundamentada en una admirable cohesión del grupo que sustenta comunes objetivos, desde el punto de vista ético y estético (“Once al Sur: El teatro como testimonio de la realidad de América”, *Guatemala* Suplemento Dominical-Gráfico, 16 de julio de 1972).

¹¹ En Roberto Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

¹² Esposito, 2003; p. 16.



En 1974 algunos de los integrantes del grupo expresaban sus deseos de regresar a Buenos Aires¹³. Sin embargo, el notable reconocimiento obtenido a nivel mundial, sumado a los acontecimientos políticos que no favorecían la reinserción en Argentina, hizo que algunos integrantes se quedaran en otros sitios. Once al Sur se fracturó definitivamente¹⁴.

Una vez en Buenos Aires, el grupo contaba con fama y prestigio, pero ya no lograron recomponerlo. Habían dejado la Argentina en el momento climático de los levantamientos populares y la reorganización de los diversos estamentos políticos y sociales, y regresaron en un momento de crisis política aguda. A la fractura sufrida al interior del grupo, marcada por la ausencia de la figura determinante de Oscar Ciccone, que funcionaba en algún sentido como motor del grupo, se sumaron las condiciones del país, en el que no hallaron espacio para la reconfiguración de una actividad colectiva.

Podemos decir, entonces, que Once al Sur combinó sus búsquedas estéticas con un trabajo de base. Ahora bien, aunque la salida de Once al Sur de Argentina fue inducida por los conflictos sociales del país a poco de conformado el grupo, demoró dos años en concretarse. Esos dos años, entre 1969 y 1971, condensan los momentos clave en la transferencia de elementos de lo político a la vida cotidiana, y en los que se sistematizaron las acciones de la guerrilla bajo un gobierno militar en declive, pero con fuerza represiva. De esta manera, la vocación estética y social de Once al Sur, que lo llevó a desarrollar sus experiencias en el exterior, tiene como origen material la imposibilidad de realizar ese trabajo en el contexto argentino, y como origen ideológico su ímpetu de renovación, experimentación e internacionalismo más acorde en Argentina a los años '60 que a los '70.

¹³ Por ejemplo, en: "Once al Sur", *Panorama*, Buenos Aires, Argentina, año XI, nº 364, 30 de mayo al 5 de junio de 1974: 62.

¹⁴ En la entrevista con Lorena Verzero mencionada, Lago describe la situación de la siguiente manera: "[En 1975 todos se iban de la Argentina] y nosotros volvíamos. Sí, así fue. Y además yo creo, incorporamos gente al grupo y nos costaba aceptar a la nueva gente. Era como que eran todos parches de algo muy potente que habíamos logrado. Calculáte que estábamos las veinticuatro horas del día juntos, nos dedicábamos nada más...".



Centro de Cultura Nacional José Podestá. La comunidad política.

La agrupación Centro de Cultura Nacional José Podestá nació y pervivió ligada a los lineamientos del Partido Justicialista (PJ), aunque no dependía exclusivamente de él. Su existencia fue breve y, fundamentalmente, existió como apoyo a la candidatura de Cámpora-Solano Lima en las elecciones del 11 de marzo de 1973. Estaba integrada por numerosos artistas populares que contaban con un amplio reconocimiento público –como Juan Carlos Gené, Piero, Marilina Ross, Carlos Carella, Bárbara Mugica, Oscar Rovito, entre otros–, lo que operaba como atracción para un gran número de espectadores.

Los espacios elegidos para montar sus espectáculos eran zonas marginales, barrios y ciudades del interior, y su vía de contacto se centraba específicamente a través de las unidades básicas o del PJ. Junto a este tipo de experiencias –que fueron llevadas a cabo en zonas como Villa Fiorito, Galicia –partido de Avellaneda–, Lanús Este, Lanús Oeste, entre otras–, actuaron en salas tradicionales, como el teatro Real de Rosario.

Este colectivo teatral movilizaba gran cantidad de público: en la provincia de San Juan, por ejemplo, según relata Daniel Barberis, uno de sus integrantes¹⁵, convocaron a siete mil personas, y en un estadio de fútbol en Córdoba, diez mil espectadores asistieron a cada uno de los dos espectáculos montados. Esto se daba debido a dos motivos fundamentales: la adhesión de las bases al peronismo en ese momento y la ya mencionada participación de cantidad de figuras públicas en el grupo.

La agrupación Podestá montó los espectáculos *Se viene el aluvión... Sin segunda vuelta* (en apoyo a la mencionada campaña política del FREJULI) y *Fiesta de la victoria* (a modo de celebración del éxito electoral)¹⁶. Fundamentalmente, Juan Carlos Gené y Oscar Rovito eran los encargados de la dramaturgia. La inclusión de la

¹⁵ Entrevista realizada por Lorena Verzero en Buenos Aires, el 28 de febrero de 2007.

¹⁶ Véase de Lorena Verzero "El teatro como herramienta de campaña electoral: operaciones simbólicas en el segundo peronismo." En *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (www.telondefondo.org), año 4, N° 7, julio 2008.



música tenía un lugar primordial en los espectáculos y los encargados eran Daniel Barberis, Piero, Marilina Ross y Oscar Rovito. Así, canciones que luego integraron el cancionero popular se gestaron como parte de estos espectáculos. Tal es el caso de "Para el pueblo lo que es del pueblo", de Piero, estrenada en un espectáculo de la Podestá. En julio de 1973, el grupo grabó en vivo el disco *Cancionero de la liberación*, en el teatro del sindicato de Luz y Fuerza de Buenos Aires¹⁷.

En los textos de las canciones de *Cancionero de la liberación* (puesto que los textos dramáticos de la agrupación Podestá se habrían perdido), se destaca el empleo de términos apropiados por el peronismo, tales como: "lucha de la resistencia", "lealtad", "justicia", "compañeros"; y también otros que formarían parte de un campo semántico más amplio, tomado por las izquierdas de los setenta en general: "redención", "masa trabajadora", "pueblo", "liberación".

En principio, la historia de la resistencia peronista, iniciada en 1955, junto con el concepto de "lealtad", como mito de origen del movimiento fijado en el 17 de octubre de 1945, operan como forma objetivada de confianza: la adhesión a alguna de las facciones del peronismo, requisito para formar parte de la Podestá, supone el reconocimiento de los símbolos del movimiento, entre los que los códigos lingüísticos ocupan un lugar primordial. Puesto que la amplia gama de intereses dispara la imposibilidad de intercambio, el movimiento no conformaría una comunidad; la existencia de una "comunidad moral"¹⁸ se da al interior de las facciones. Y, la apertura de este colectivo artístico a las diversas facciones sólo resultó posible en el "tiempo de

¹⁷ Este disco fue reeditado en 2006, sin fines de lucro y con distribución gratuita.

¹⁸ Frederick George Bailey (1971: 8), define a la comunidad como un conjunto de valores y categorías compartidos. Pero, estos valores son compartidos en términos de interacción, es decir que una comunidad no se forja a partir de un territorio físico o juicios valorativos en común, sino en las categorías no cuestionadas, en la puesta en juego de jerarquías conocidas por todos. En otras palabras, las personas no forman parte de una misma comunidad por ser propietarios de las mismas cosas (sean valores morales, éticos, religiosos o territorio), sino por manejar los mismos códigos y categorías de interacción. Así, una comunidad es moral en tanto cada uno de sus miembros posee los códigos para emitir juicios sobre otros, estableciéndose un sistema de reputación que organiza los roles sociales al interior de la comunidad. Frederick George Bailey, "Gifts and Poison", *Gifts and Poison*. Oxford, Basil Blackwell: 1971; p. 1-25.



la política¹⁹, es decir, en el tiempo de campaña electoral, cuando una atmósfera política se extiende sobre todos los espacios sociales. Fuera de él, y más aún tras la renuncia de Cámpora, las relaciones sociales entre las facciones se corren –en el esquema de Bailey- de un predominio de la confianza y la autoridad, hacia la rivalidad. Y esto es posible de ser comprobado en la merma de las actividades del grupo, que es el resultado del desplazamiento de las opciones políticas personales hacia una “lealtad” para con los nuevos discursos de Perón o un posicionamiento crítico, entendido por el movimiento en términos de traición.

En el reforzamiento de los ritos del movimiento por parte de los colectivos teatrales –por ejemplo, en aniversarios como el 17 de octubre, o en la reproducción de frases de Perón en los panfletos de sus propuestas culturales o en sus espectáculos–, no estarían exentos de colaborar en la construcción de un espacio social a partir de una identidad local compartida sobre la que se cimienta la dominación simbólica. El *Cancionero de la liberación* incluye la canción “La matanza del Basural” de Daniel Barberis, en la que se narran los hechos que concluyeron en los fusilamientos en José León Suárez en junio de 1956, tal como lo hizo Rodolfo Walsh con su texto *Operación masacre* (1957) y Jorge Cedrón, quien realizó una versión cinematográfica del mismo (*Operación masacre*, 1972). Así, la historia de la resistencia peronista es construida desde diversas expresiones, que refuerzan el mito de origen y colaboran en la transferencia de un legado a través de ese relato. Tal como afirma Vezzetti: “Allí reside un sustento cultural de la memoria, que se refiere a un pasado compartido como herencia y destino; no recoge los acontecimientos crudos (eso que Tzvetan Todorov llama ‘memoria literal’) sino que toma forma en relatos y escenas que condensan un sentido; e incluye valores”²⁰. Según Todorov²¹, la “memoria literal” impide superar el pasado, con la consecuente imposibilidad de transmisión de esas experiencias a otras.

¹⁹ Beatriz María Alasia de Heredia, “O voto como adesão”, en Letícia Bicalho Canêdo. *O Sufrágio Universal - e a invenção democrática*. São Paulo, Estação Liberdade: 2005; p. 455.

²⁰ Hugo Vezzetti, “Conflictos de la memoria en la Argentina”, en *Lucha Armada en la Argentina*, año I, nº 1, 2006; p. 46.

²¹ Tzvetan TODOROV, *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000.



Frente a ella, la "memoria ejemplar", en su revisión más general del pasado, se ofrece como modelo para la comprensión de situaciones nuevas. En este aglutinamiento de (re)construcción de los acontecimientos ocurridos en José León Suárez se pone de manifiesto una necesidad de revertir los relatos heredados con el fin de establecer una "nueva historia", una historia nacional, cuyo origen se situaría en el inicio de la resistencia peronista.

El mismo nombre del colectivo constituye una clara definición de adhesión a sistemas ideológicos: "Centro de Cultura Nacional José Podestá" condensa una serie de lexemas asociados a "lo popular" y apropiados por el peronismo: la figura de José Podestá es considerada iniciática del teatro nacional y, con la compañía que encabezaba, el teatro argentino habría nacido hacia fines del siglo XIX de la mano del circo, de *Juan Moreira*, en barrios y arrabales. Los mismos barrios, transformados en villas miseria o plantas fabriles a los que, más de medio siglo después, llegarían estos espectáculos para confirmar la adhesión de las masas a la propuesta del movimiento.

Es reiterada la explicación por parte de los teatristas de su participación del peronismo como modo de acceder a los códigos de la cultura popular y ser aceptados por ella. Daniel Barberis lo expone de la siguiente manera:

Mirá, yo te lo voy a contestar desde un pensamiento de un creador ruso: "Describe bien tu pueblo y serás universal." Pero, vos no tenés que describir lo universal para que tu pueblo se convenza de lo universal. Vos tenés que describir bien tu pueblo. Si vos describís bien tu pueblo, sos universal. Entonces, ¿qué mierda iba a hacer un pibe de dieciocho, veinte años en la década del sesenta / setenta si no era peronista? ¿Cómo le iba a explicar al mundo su pueblo si no era peronista? ¿Qué carajo iba a hacer? ¿Iba a ser del PC [Partido Comunista]? ¿De Vanguardia Comunista? Está bárbaro todo. Está bárbaro. Pero yo tenía que partir de describir bien mi pueblo (Entrevista citada).

Esta tendencia nacionalista, arraigada entre los defensores de la ideología peronista, pasionalmente defendida, sobre todo por la potencialidad primero y la posterior concreción de la llegada del peronismo al poder, que se sustenta sobre el argumento de que, como las masas populares eran peronistas, si un trabajador de la

cultura quería ponerse al servicio del pueblo, hacer un arte de/por/para el pueblo, debía proletarizarse acercándose a su ideología, construye un perfil identitario que traba relación con la no menos fuerte noción de “unidad latinoamericana”.

Las experiencias mimadas: Mimo contemporáneo y Teatro participativo

Las actividades de la Escuela de Mimo Contemporáneo, dirigida por Alberto Sava, se desarrollaron entre los años 1971 y 1974, en el marco de la Dirección de Cultura de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires. Su desvinculación de esta institución fue provocada abruptamente por la clausura que el gobierno de María Estela Martínez de Perón impuso sobre esta dependencia universitaria. Contrariamente al objetivo buscado por estas medidas represoras, la labor del grupo continuó, transformando las vicisitudes presentadas en cuestiones que provocaron un crecimiento en su producción. Si bien la inquietud por el uso de “escenarios reales” estuvo presente desde el comienzo de su labor, en el periodo posterior a la etapa desarrollada en la Facultad de Medicina, se tornó recurrente y sistemática en sus realizaciones.

La estructura y organización de la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) dista de las agrupaciones anteriormente analizadas, precisamente porque no responden a los mismos parámetros organizativos. Su funcionamiento está delineado por una concepción pedagógica que congregaba a una autoridad responsable de la enseñanza, y a los asistentes, aunque todos eran autores de las realizaciones, inscribiéndose de este modo en la creación colectiva. Tampoco respondían a entidades partidarias, y sus integrantes eran precisamente el alumnado de la institución. Cabe aclarar que ésta tampoco se insertaba dentro de los marcos tradicionales y pretendía establecer un vínculo horizontal entre sus integrantes. Pero el contexto en el que se desarrolló su labor creativa, signado por una intensa movilización política y social, permite entablar ciertas similitudes en el carácter performativo de la EMC y el de los grupos mencionados, centradas principalmente en el rol social otorgado al arte sujeto a las



demandas de la época. Esto quedó consignado en uno de sus documentos internos de principios de 1972 titulado "Qué es lo que pretendemos en la Escuela de Mimo Contemporáneo", donde la EMC se definía del siguiente modo:

Trabajar, trabajar, trabajar, con una actitud joven, vital, moderna, dinámica, transformadora, acompañando los procesos sociales, estar muy atentos a las necesidades de la gente, a sus reclamos, a sus luchas.
[...] La Escuela de Mimo Contemporáneo es y debe ser centro de formación, de investigación y realización para un Mimo genuino y horizontal, en directa relación con los procesos sociales de nuestro país y Latinoamérica.
Debemos modificar totalmente los conceptos y formas de enseñanza y realización del Mimo y que también alcancen a las estructuras de los teatros²².

Este propósito rupturista de la EMC se plasmó concretamente en la realización de sus creaciones en ámbitos no teatrales, espacios comunes, muchos de ellos de tránsito masivo, que les permitía insertar sus creaciones en distintos órdenes de la vida cotidiana, abriendo así, su llegada a un público más amplio. Esto también permitía la inclusión y participación del público dentro del espectáculo con un fin integrador que tenía como finalidad alcanzar cierta paridad entre los sujetos participantes, aunque las coordenadas de la performance estaban dadas por sólo algunos de ellos, los artistas.

Las realizaciones de la EMC concretadas por estos años, conllevaban cierta etapa previa de producción de las mismas donde se establecían las pautas que darían como resultado el hecho performativo. Dichas pautas consistían en la confección de una guía que contemplaba los posibles temas a tratar, los espacios, los objetos, el tiempo y los cuerpos. Posteriormente, se llevaba a cabo un desarrollo práctico y el armado del guión o estructura, que incluía "ensayos participativos" de la experiencia. El último paso era la realización, que requería como instancias necesarias el acatamiento de las pautas de coordinación y dirección, el respeto por el trabajo en equipo y la concentración. Asimismo, se debían cubrir ciertos roles cuyo funcionamiento garantizaba el cumplimiento de la realización. Estos eran: Un

²² En Alberto Sava, *Desde el Mimo Contemporáneo al Teatro Participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006; p. 11-12.

coordinador o director, ayudantes, un observador, y personas encargadas del registro sonoro, escrito o visual, que permitiría la evaluación posterior.

Las temáticas abordadas residían en las problemáticas sociales y políticas que afectaban a la Argentina de la época, abarcando tanto cuestiones generales como hechos puntuales. El espacio a ocupar era las instalaciones del edificio de la Facultad de Medicina de la UBA. Una de las realizaciones que despertó la atención de la prensa fue *La Masacre de Trelew*, cuyo escenario fue el ascensor de la facultad. Este hecho había tenido gran repercusión en ese momento y su teatralización permitía reflexionar sobre distintas cuestiones relevantes para el periodo. El montaje estaba estructurado en distintas escenas, cada una de ellas ocurría en un piso distinto, donde los actores-mimos que estaban dentro del ascensor disparaban con ametralladoras hacia las personas que esperaban para subir. Cada una de las escenas estaba perfectamente enlazada entre sí, estableciéndose continuidad entre una y otra, y el final estaba dado por la lectura de la noticia de los fusilados de Trelew. El público, es decir, aquellos que estaban dentro y fuera del ascensor, presenciaban el espectáculo, con la particularidad que este se desarrollaba en un ámbito de su cotidianeidad. El fin de la experiencia era la reflexión que el público podía hacer sobre este tema a partir de la observación de la representación.

Con el fin de integrar al público a la experiencia con una intervención mayor, otorgándole un rol más activo, el grupo modificó algunas de las pautas de sus producciones para alcanzar ese objetivo. Es así como el Mimo Contemporáneo dio lugar al Mimo Teatro Participativo, donde "el circuito de comunicación es abierta, porque el público tiene la posibilidad de participar; participa modificando permanentemente las situaciones"²³.

Mimo Teatro Participativo continuó trabajando en "escenarios reales", que podían ser instituciones, la vía pública, medios de transporte, bares, etc. Su innovación residía en la introducción del público como partícipe activo, que intervenía en la

²³ Alberto Sava, ib.; p. 37.

experiencia sin conocer el carácter teatral de la misma, pautando así, su desarrollo y resultado.

Las realizaciones ya no podían tener un fin previamente dado, debido a que éste dependía de la respuesta del público.

Las temáticas abordadas continuaban respondiendo a las demandas políticas de aquellos años. Pero como Mimo Teatro Participativo extendió su labor a lo largo de varias décadas, las mismas fueron modificándose y adaptándose a las circunstancias que atravesaba el país. Quizás, una de las características más llamativas de esta agrupación fue la continuación de su trabajo durante el período de la última dictadura militar (1976-1983), donde forzosamente los contenidos tomados debieron reformularse, aunque nunca dejaron de tener un carácter político. Algunas de las realizaciones más representativas de esos años fueron el *Mundial de Fútbol* (1978), llevada a cabo en plena avenida 9 de Julio durante el transcurso del mundial, y *Subterráneos de Buenos Aires* (1977/1979), basada en el festejo de un casamiento a lo largo de la línea "B", entre otras. En todos los casos correspondientes a esta etapa la cuestión central residía en subvertir el orden represor dominante.

Conclusiones

El proceso de transformación socio-política vivido en Argentina entre fines de la década del '60 y mediados de la del '70 produjo movimientos en todos los aspectos de la vida individual y pública. Es así como las concepciones y las condiciones para la realización artística se ven alteradas, formas que eran productivas se vuelven prontamente remanentes, y surgen otras más acordes a la nueva y cambiante estructura de sentimiento.



Los casos analizados en el presente trabajo representan opciones estéticas y políticas de muy diversa índole. Sus metodologías de trabajo son muy distintas y esto es símbolo de su diferente relación con las bases, con la política y con el campo cultural. Sin embargo, la creación colectiva, la participación popular y la toma de la calle son elementos comunes. La apropiación y resignificación del espacio público a comienzos de los '70 operó como modo de consolidación de la idea de comunidad a partir de la representación y expresión de cuestiones de índole colectiva. Al mismo tiempo, la ocupación del espacio común representa una transformación de los límites entre lo público y lo privado. Ambos planos se funden en el acontecimiento teatral que expone la incidencia de lo político en la vida cotidiana y materializa la posibilidad del sujeto (que ya no se concibe como individual, sino como colectivo) de transformar la realidad. Este sujeto liminar, individual y colectivo al mismo tiempo, transita por espacios igualmente plurales, cargados de elementos simbólicos que, tras el acontecimiento teatral se vuelven ideologizados: un ascensor ya no es un ascensor, sino que es símbolo de la violencia encubierta.

Existen otros colectivos y otras experiencias teatrales que, aún en su diversidad, transitaron esta liminariedad que lleva a la construcción de un ser-en-común. Tal es el caso del grupo Octubre, que desarrolló una metodología sistemática de trabajo con las bases y estableció vínculos con el Peronismo de Base; o del trabajo llevado adelante por Augusto Boal en Argentina a partir de su salida al exilio de Brasil en 1971. En el caso del creador brasileño, la apropiación del espacio público a través de lo que denominó "Teatro Invisible" constituye otro modo de construcción de un sujeto individual y colectivo a la vez. Por otra parte, tanto Octubre como Boal promovían de muy diferente manera la transformación del espectador en actor, es decir, la participación del público en la construcción del hecho teatral, lo que colabora en la constitución de sujetos liminares que, una vez finalizada la representación, habrían de trasladar la experiencia vivida a lo cotidiano, convirtiéndose en agentes de cambio social.



De esta manera, las experiencias colectivas en los primeros '70 tienen arraigo en la politización de todos los órdenes y las esferas sociales, que inducía a la creación de los más diversos modos de ser-en-común, de expresarse como colectivo, y de representar el presente y proyectar el futuro deseado. Así, las experiencias comunitarias setentistas se construyen en torno a la utopía de ese ser-en-común que se busca a sí mismo en la liminariedad. A pesar de la amputación que prosiguió, el sujeto plural volverá a construirse en los años '80. La creación colectiva que se gesta tras la apertura democrática de 1983 retomará elementos de los modos de asociación que se habían puesto en funcionamiento en estas experiencias anteriores, que serán resignificados y refuncionalizados de acuerdo a los nuevos parámetros estéticos y políticos.

lorenaverzero@yahoo.com.ar

yaninaleonardi@yahoo.com

Abstract

This paper studies the artistic production of the main groups of political theatre (Once al Sur, Escuela de Mimo Contemporáneo, Centro de Cultura Nacional José Podestá, Mimo Teatro Participativo) which developed their activities in Argentina during the 70's. The authors propose that the concepts of space and community may be considered as the base of the ideological configurations of those groups.

Palabras clave: Once al Sur - Escuela de Mimo Contemporáneo - Mimo Teatro Participativo - Centro de Cultura Nacional José Podestá - política - teatro comunitario

Keywords: Once al Sur - Escuela de Mimo Contemporáneo - Centro de Cultura Nacional José Podestá - Mimo Teatro Participativo - politics - community theatre