

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

El corredor de teatro “militante” (1968-1974): América Latina, “la Patria Grande”, y las especificidades nacionales.

Verzero Lorena.

Cita:

Verzero Lorena (2009). *El corredor de teatro “militante” (1968-1974): América Latina, “la Patria Grande”, y las especificidades nacionales. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1179>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**El corredor de teatro “militante” (1968-1974):
América Latina, “la Patria Grande”, y las especificidades nacionales**

Lorena Verzero

Las Latinoaméricas. [...] Al final, la latinoamericanidad se convertía en una nueva forma de la vieja mística nacionalista, siempre entrubidora de un análisis correcto de los intereses sociales en conflicto y de la estrecha relación entre ellos y las diversas propuestas artísticas.

José Monleón, 1971: 10.

Partiendo de una concepción no esencialista de la identidad, sino de la idea de que la misma es una construcción que se origina en la compleja trama de interacciones sociales a partir de procesos de identificación, los primeros años de la década del setenta evidencian como rasgo diacrítico del teatro militante¹ la vinculación a “lo nacional” o “lo latinoamericano” como espacios simbólicos de construcción de identidades.

El período en cuestión, con su carácter dinámico y procesual, imprime una inestabilidad en la que las identidades están movilizadas, abandonando unas identificaciones en pos de otras. En este sentido, consideramos que el período está marcado por una *búsqueda identitaria*, caracterizada por la puesta en acto de un conglomerado de reflexiones y conductas con prospección a futuro, en ocasiones bajo el signo de la utopía.

Al estado cambiante del proceso socio-político, se suma la búsqueda de construcción identitaria propia del estamento joven en las sociedades occidentales a partir de mediados del siglo XX, que protagonizó el período en cuestión y las experiencias a las que nos referimos. Alabarces (2005: 4) denuncia que la noción de “identidades juveniles” de la época de los sesenta/setenta se ha convertido en una categoría fetiche. Es preciso, entonces, “desfetichizarla”. Toda situación de cambio en las identidades motoriza la proliferación de signos y códigos distintivos como modo de afirmación. Es, por tanto, la

¹ Para una conceptualización del teatro militante, ver: Lorena Verzero, 2009, “El teatro militante: Una definición”: 114-120.

fetichización de esos rasgos lo que debe ser evitado, para no caer en el error que señala Alabarces.

Si bien las búsquedas de una identidad nacional o latinoamericana aparecen en primera instancia como configuradoras de las prácticas y los sentidos que ellas portan, éstas no se dan en estado puro. Los límites entre dichas búsquedas en ocasiones se revelan porosos debido, en parte, a la adhesión del teatro militante al antiintelectualismo de la época, sustentado en la naturaleza práctica del teatro, que antepone la acción a la teoría. A esto se suma el lugar desplazado que ocupaba el pensamiento teatral en el campo cultural. Es decir, los teatristas militantes acompañaban la producción intelectual, sin encontrarse a la vanguardia en el aspecto teórico, por lo que se veían liberados de ciertos dogmatismos del pensamiento, y esto se materializaba en cierta apertura para compartir espacios o experiencias.

Proponemos un acercamiento a dos colectivos teatrales que apoyaban las tendencias latinoamericanistas, Libre Teatro Libre (LTL, 1970-1975) y Once al Sur (1969-1975), observando los espacios intersticiales entre la búsqueda de una identidad latinoamericana y las especificidades nacionales.

La ampliación a escala latinoamericana de las fronteras de referencia ha sido promovida en ciertos momentos históricos puntuales, como el modernismo o los sesenta/setenta. En esta etapa, el internacionalismo de los años sesenta fue uno de los factores que promovieron la búsqueda de confluencia de un patrimonio común que se prefiguraba como un sistema de pertenencia. Sin embargo, el planteamiento de la conformación de América Latina como una entidad es en sí mismo problemático, puesto que es más la diversidad (histórica, geopolítica, ideológica, económica, etcétera) que la homogeneidad cultural lo que da forma al continente. De esta manera, la búsqueda de una identidad latinoamericana, que se desarrollaba en una relación dialéctica con las especificidades nacionales, fue tan enriquecedora como conflictiva.

Entre los grupos de teatro militante argentinos, Once al Sur y LTL son los que adoptaron un posicionamiento más proclive al diálogo con los lenguajes y prácticas internacionales, caracterizados por el interés en construir una identidad a partir de las configuraciones simbólicas comunes al continente.

Claudia Gilman (2003) argumenta la creación de la noción de “Latinoamérica” en los sesenta/setenta por parte de los intelectuales latinoamericanos. Gilman describe el trabajo en una red latinoamericana de revistas político-culturales que funcionaba como espacio de configuración de prácticas y sentidos. El modelo cubano aparece como el ideal asociativo que posibilita la existencia del intelectual y perfila una cartografía latinoamericana como su objeto privilegiado. Y, no es sino en los discursos críticos aparecidos en las revistas de la época que los sujetos se configuran como sujetos políticos. Así, Latinoamérica “se inventa” gracias a su conformación discursiva: “[...] en esos años, los discursos de las revistas inventaron sistemáticamente un objeto, al hablar de él: Latinoamérica, la Patria Grande y su literatura” (Gilman, 2003: 78).²

Esta tarea de “latinoamericanización de la cultura y de creación de América Latina como espacio de pertenencia –afirma Gilman, 2003: 85- fue sumamente exitosa”. La construcción del binomio nacional–latinoamericano tomó la forma de un sistema de opciones donde los trabajadores de la cultura debían ubicarse más cerca de alguno de los polos, resultando –según Gilman, 2003: 85- el segundo más beneficiado a escala continental.

La creciente convicción por parte de la intelectualidad de los países latinoamericanos de la necesidad de creación de un nuevo orden de cosas promovió la construcción de espacios de circulación y difusión de los discursos y prácticas revolucionarios, tanto de formas artísticas como políticas. Así, en lo que hace al ámbito teatral, los encuentros y festivales nacionales e internacionales que habían empezado a surgir en los sesenta se multiplicaron.

Hasta 1968, junto a la emergencia desde los años inmediatamente anteriores de encuentros de carácter nacional o regional en el continente americano, el espacio de reunión al que los teatristas latinoamericanos aspiraban llegar era el Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy (Francia), cuya primera edición había sido en 1964 y que desde su

² El papel central en este acto performativo de latinoamericanización fue desempeñado por una serie de revistas, entre las que Gilman (2003: 78-85) destaca la cubana *Casa de las Américas*; pero también a la argentina *Pasado y Presente*, la uruguaya *Marcha*, la mexicana *Siempre!*, la ecuatoriana *La Bufanda del Sol* y la peruana *Amaru*. Asimismo, resalta el papel cumplido por las revistas argentinas *Tiempos Modernos*, *El escarabajo de Oro*, su continuadora, *El grillo de papel* y *La rosa blindada*. La autora ofrece un rastreo de los préstamos e intercambios, y del sistema de relaciones entre las revistas, ejemplificado a través de algunos casos paradigmáticos, concluyendo que Mario Benedetti, Julio Cortázar, Ángel Rama, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Roberto Fernández Retamar fueron las presencias más destacadas.

edición de 1969 dejó de ser un festival de teatro universitario, para convertirse en un espacio de reunión de teatristas profesionales. En 1968 se llevaron a cabo las primeras ediciones de dos festivales internacionales latinoamericanos: uno en La Habana y otro en Manizales (Colombia). El Festival de Teatro Universitario de Manizales, con las siguientes ediciones, pasó a representar el punto de encuentro obligado para el debate del mundo teatral latinoamericano. En enero de 1971, se celebró en Buenos Aires el I Encuentro de Directores Latinoamericanos, organizado por la Asociación Argentina de Actores. Ese año, la Escuela Nacional de Arte de la Universidad de Córdoba debió trasladar el Festival Nacional que allí se ofrecía anualmente desde 1967 (y que en 1970 había sido suspendido) a la ciudad veraniega de Carlos Paz, debido a los conflictos político-sociales en la ciudad de Córdoba. También en 1971 tuvo lugar en San Juan de Puerto Rico el Festival de Teatro Latino-Americano de Puerto Rico. En 1972 el festival de Córdoba se suspendió nuevamente, y lo mismo ocurrió con el de Manizales, en este caso, debido a cuestiones políticas inherentes a la pequeña ciudad conservadora, sumadas a disidencias internas entre los teatristas. Esto se revirtió al año siguiente, y en 1973 fue posible una quinta y última edición del Festival de Manizales, que dejó de llevar la rúbrica de “universitario”. A pesar de estas ausencias, en 1972 el panorama latinoamericano se enriqueció con dos nuevos espacios que tendrían sólo una edición: el Festival de Teatro Latinoamericano de Quito (Ecuador) y el Primer Festival Internacional de Teatro Latinoamericano de San Francisco (Estados Unidos). En 1973, en el marco del V Festival de Manizales, se desarrolló la I Muestra Mundial de Teatro. Ese año, también tuvieron lugar la Primera Muestra Mundial de Teatro Experimental de Puerto Rico (que, además de grupos latinoamericanos, incluyó tres españoles, uno francés y uno de Uganda) y el Primer Festival de Caracas (Venezuela). Al año siguiente, se desarrollaron el Primer Encuentro Chicano-Latinoamericano en México y el Segundo Festival de Caracas.

Esta sucinta enumeración permite vislumbrar la propensión a la reflexión por parte del campo teatral y la búsqueda de espacios de legitimidad disciplinaria. El teatro se cuestionaba la manera de participar del proceso histórico que estaba viviendo el continente. Si bien no podría hablarse del “teatro latinoamericano” como un movimiento elaborado, ni situar la fecunda circulación del período como una etapa en la historia de un teatro

continental, existía un dinamismo que legitimaba las prácticas teatrales populares, colectivas y de intervención política.

Entre los grupos de teatro argentinos, LTL es el que participó con mayor asiduidad del circuito de festivales latinoamericanos. A diferencia de los grupos peronistas, entre los cuales se destacan Octubre y el Centro de Cultura Nacional José Podestá, cuyos vínculos con el exterior aparecen minimizados, y de Once al Sur, que vio limitadas sus relaciones en Argentina, LTL desarrolló un trabajo de fuertes implicancias tanto al interior de las fronteras nacionales como fuera de ellas. Su adhesión política al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) marca el posicionamiento político del grupo, fundado en cierta distancia con el peronismo (dependiendo de los momentos coyunturales del proceso político) y la opción ideológica por el internacionalismo. En el país, desarrollaron experiencias, fundamentalmente, en Córdoba, Buenos Aires y Tucumán; y formaron parte del corredor de teatro latinoamericano llevando *El asesinato de X y Contratanto*³ al Festival de Manizales en 1971 y 1973, respectivamente, y esta última obra, al festival de Caracas, también en 1973.

Once al Sur, por su parte, además de haber recorrido espacios europeos y norteamericanos, participó del Festival de Teatro Latino-Americano de Puerto Rico, en 1971.

En los festivales se montaban obras, se debatía, se cuestionaban las políticas teatrales implementadas por los diversos grupos y agentes teatrales, y luego, todo era transmitido por los teatristas a sus lugares de origen. Las reflexiones sobre la realidad y la historia, sobre el vínculo del teatro con el pueblo, sobre los fines y las posibilidades del arte, se vieron favorecidas por la existencia de estos encuentros. De esta manera, a la potencia de la intelectualidad de las letras en esta nueva fundación de Latinoamérica se sumaron acciones provenientes de otros campos. Y, fue en la construcción de espacios de referencia legitimados institucionalmente al interior del campo teatral que se construyó y se reforzó la identidad del teatro militante.

La proliferación de discursos configuró las condiciones de producción de significaciones para el funcionamiento de una red de relaciones sociales. La conformación

³ Publicada en Libre Teatro Libre, 1973.

de este corredor latinoamericano se desarrolló en el marco de un sistema discursivo que garantizó la creación y legitimación de espacios para este tipo de prácticas teatrales. En términos generales, este sistema de enunciación funcionaba de manera análoga al construido desde del campo literario; aunque, debido al sentido práctico del teatro, la producción textual por parte del campo es más reducida, al tiempo que los discursos, a su vez, encuentran continuidad y refuerzo en la práctica teatral. Así, la red de relaciones personales sostenida en los encuentros, la preponderancia del lenguaje de los cuerpos (en el escenario y fuera de él), se respaldaba en la producción de metatextos que circunscribían el marco ideológico. La revista cubana *Conjunto* y la española *Primer Acto* fueron dos de los organismos más comprometidos con este proceso. Entre las publicaciones culturales, la argentina *Crisis* o la uruguaya *Marcha* dieron cierto espacio a la práctica teatral. En la búsqueda de un vocabulario compartido, los temas nacionales se convirtieron en emergentes para la acentuación de una temática común: la situación de dependencia a la que el teatro continental debía hacer frente.

Esta temática es reiterada por tanto por los teatristas como los críticos que participaron del circuito latinoamericano, como el periodista español Moisés Pérez Coterillo (1973: 25): “El trabajo teatral, insertado en los procesos de liberación de los países latinoamericanos, deja ya de ser un producto estático que muestra la realidad, para convertirse en instrumento de concientización, agitación y organización en la lucha contra el imperialismo”.

El esquema simbólico aquí sintetizado goza de una amplitud tal que su aplicación resulta productiva para las diferentes realidades nacionales. En una relación sinecdótica, decir “América Latina” es decir cualquiera de las partes que la componen. Este recurso, sin embargo, ha resultado –como veremos- tan conflictivo como la relación inversa, aquella que implica la referencia al todo a través de una de sus partes.

Esta última difiere de acuerdo a la tradición cultural de cada nación y a la imagen de sí misma construida por cada sociedad. El caso argentino, con su contradictoria relación de identificación y rechazo hacia el mundo desarrollado, ha desplegado, consecuentemente, una relación contradictoria con Latinoamérica, que queda frecuentemente expuesta en los discursos:

En esa época Argentina no era Latinoamérica. Era Argentina con Francia, con Inglaterra. Ahora se parece a Latinoamérica porque la realidad la bajó o la puso a la altura. Toda Latinoamérica es una cosa. Yo digo que arranca en San Juan, Tucumán, Santiago, para arriba. Ahí arranca Latinoamérica. Pero, después, había golpes, y los había por todos lados. Eran épocas parecidas, por eso las canciones pegaban en distintos lados (Piero, entrevista personal, Verzero, 2007a).

La cita expresa una contradicción en sus términos: Argentina es y no es América Latina. La tradicional identificación de Argentina con Europa (surgida de la integración inmigratoria por sobre la de las comunidades indígenas, de las relaciones de la burguesía y las élites con el exterior, del modelo de producción agro-exportador, del diseño de Buenos Aires como ciudad cosmopolita, etcétera) configuró un sistema de representaciones en el que se intenta construir la identidad argentina en asociación con las sociedades desarrolladas, en una relación conflictiva con los componentes autóctonos. La “cultura de mezcla” que según Beatriz Sarlo (1988: 28) define a la cultura argentina desde las primeras décadas del siglo XX “es uno de sus rasgos menos transitorios: su forma ya ‘clásica’ de respuesta y reacondicionamiento”.

Esta “cultura de mezcla” persistió a lo largo del siglo con diversas entonaciones. En los años sesenta, la coexistencia de “elementos defensivos y residuales junto a programas innovadores” (Sarlo, 1988: 28) tomó la forma de la relectura de la tradición del tango, del folklóre o del sainete, junto con la incorporación de la estética del rock, del *happening* o la *performance*. En los primeros setenta, se subrayó el carácter defensivo, que tomó –en términos de Josefina Ludmer (2000: 186)⁴– la forma del “desafío” frente a la imposición de

⁴ Ludmer, en su estudio sobre el género gauchesco (2000), observa los motivos del desafío y el lamento en las representaciones de la nación (186). El desafío y el lamento son gestos, posturas, actos lingüísticos, y “constituyen además un sistema de integraciones y exclusiones culturales y sociales” (186). Estas figuras formaron parte de la tradición oral del género gauchesco, fueron fijadas por una tradición musical y, a partir de entonces, estuvieron disponibles para toda producción simbólica que se reivindicara argentina. Así, tanto el tango como el grotesco apelaron al desafío y al lamento, los combinaron y alternaron. El lamento fue implementado por el realismo social para la representación del pueblo y el desafío se interpretó como representación antipopular del pueblo. En Verzero (2009: 351) analizamos la actualización de los motivos del

modelos externos, para lo cual se enfatizaron los rasgos comunes a las sociedades latinoamericanas.

Sin embargo, como señala José Monleón (1971: 10) en su análisis crítico de la edición de 1971 del festival de Manizales, la muestra puso al descubierto que el reiterado concepto de “expresión latinoamericana” resultaba no sólo conflictivo, sino peligroso, puesto que la idea del “ser latinoamericano” construía una identificación que reemplazaba a su equivalente en términos nacionales, empañando de igual manera el análisis social y, con él, las relaciones entre arte, política y sociedad.

Para evitar este tipo de abstracciones, en Manizales se optó por subrayar la necesidad de que cada grupo y cada propuesta escénica fueran atendidos de acuerdo a las particularidades de su país. Pero, según Monleón (1971: 11), esto terminó por convertirse en un ejercicio discursivo. El desconocimiento de los procesos socio-políticos y culturales de los distintos países llevó en más de una oportunidad a análisis generales e, incluso, incorrectos, y a debates estériles. De esta manera, la puesta en foco de las particularidades (sociales y teatrales) de cada país, región o ciudad, desde una óptica que se pretende transnacional desbordó las posibilidades que brindaban las reuniones de los agentes teatrales.

Por otro lado, frente a la pregunta sobre si era posible hablar de un teatro latinoamericano, las respuestas por parte de los artistas cubrían todos los matices (VV. AA., 1973). Para algunos, como el peruano Alonso Alegría (35), el ecuatoriano Ulises Estrella (38) o el brasileño Joao Apolinario (43), la respuesta era positiva: sobre un fondo de diversidad, aparecía la expresión de un teatro continental. Otros, como el chileno Orlando Rodríguez (32) o el argentino Roberto Jacoby (34) consideraban que, a pesar de la heterogeneidad cultural, el fenómeno que se estaba dando ponía de manifiesto la existencia de problemáticas, experiencias y prácticas teatrales afines. El paraguayo Antonio Carmona (36) consideraba que se estaba produciendo un proceso de búsqueda hacia una integración de formas nacionales y latinoamericanas. Para otros, como el venezolano Rómulo Rivas (40) o el chileno Sergio Vodanovic (42), los ligamentos existentes no podían ser considerados expresión de un teatro latinoamericano. Rubens Correa, en una entrevista para

desafío y el lamento en los primeros setentas y, particularmente, en el teatro militante que perseguía la construcción de una identidad nacional.

un diario de Guatemala en 1972, opinaba que “[en América Latina] existe una realidad que intentamos reflejar a través del teatro y buscamos formas adecuadas para lograrlo. En la actualidad se está dando en América Latina un teatro más consecuente y concientizador”.⁵

A pesar de la diversa evaluación de la significación de las prácticas teatrales, existía un acuerdo generalizado en que desde las diversas latitudes de América Latina se “[veía] una aproximación a la política y a la ideología específicamente revolucionaria y popular y esto no sólo en lo que se llaman los contenidos sino también en el método de trabajo, en la vinculación de los equipos de artistas a las capas populares, en el propio papel del artista...” (Jacoby, en VV. AA., 1973: 33-34).

En este sentido, el teatro latinoamericano compartía metodologías de trabajo, basadas en la investigación y documentación, la elaboración colectiva de los materiales, la simplicidad de la puesta en escena, la construcción de un público activo y el debate final. En este sentido, el colombiano Enrique Buenaventura (1973: 39), uno de los exponentes más destacados de este teatro, sintetizaba la metodología de trabajo de su grupo, el TEC (Teatro Experimental de Cali) y de la CCC (Corporación Colombiana de Teatro, que fundó junto con Santiago García en 1969), de la siguiente manera: “1° La investigación. 2° La elaboración del texto (con su respectivo análisis crítico). 3° El montaje (que desentraña el texto). 4° La síntesis abierta del espectáculo y la relación de éste con el público”. Por supuesto que este esquema es general y no todos los grupos respondían a él punto por punto. Por ejemplo, Once al Sur desarrollaba un trabajo de producción textual colectiva sólo en el caso de algunos *sketches*, mientras que habitualmente ponía en escena textos de otros autores.

Entonces, entre los agentes de este corredor latinoamericano existía acuerdo generalizado en dos dimensiones: la primera, de carácter ideológico, como denuncia de la situación compartida de dependencia, tal como lo expone con todas las letras Apolinario:

La dimensión más profunda que une a los latinoamericanos, y que es evidente en su teatro, es la tendencia cada vez más fuerte por conseguir la autodeterminación política, la libertad; es el rechazo de los imperialismos

⁵ Violeta de Carpio, “Once al Sur: El teatro como testimonio de la realidad de América”, en *El Gráfico*, Suplemento Dominical Gráfico, Guatemala, 16-7-1972: 4.

que nos colonizaron en el pasado y que nos asfixian en el presente. Teatro latinoamericano es pues, el que denuncia o documenta las contradicciones sociales en que cada país, y toda Latinoamérica, vive; el que lucha por alcanzar un día la total independencia de las fuerzas capitalistas multinacionales que someten a nuestros pueblos (VV. AA., 1973: 43-44).

La segunda dimensión sobre la que había acuerdo tiene que ver con la mencionada afinidad en el desarrollo metodológico de la práctica teatral.

En la dinámica de encontrar elementos que formaran parte de un imaginario común, de sesgo continental, LTL describía con respecto a su primera experiencia en Manizales: “Todo es igual, sólo varían los nombres. Las instituciones, las anécdotas, los conceptos son idénticos. Varía la nacionalidad y el grado de mayor o menor dominación imperialista. Y, desde esta óptica, pensamos que nuestra respuesta es válida pues está basada en un análisis marxista de la realidad” (Grupo Libre Teatro Libre, 1978: 300-301).

También las investigaciones académicas han subrayado la funcionalidad de este corredor en la integración y comunicación entre los teatristas: a mediados de la década del sesenta, “muchos habían adoptado posturas semejantes y se movían en la misma dirección sin saberlo. En los festivales descubrieron con sorpresa que lo que parecía una actividad marginal en sus propios países pertenecía a un incipiente movimiento presente en numerosas naciones” (Marina Pianca, 1990: 64). Y, hacia 1970, “América Latina había descubierto que no sólo tenía un idioma común sino que necesitaba un lenguaje común para sentar las bases de una identidad independiente [...]” (Pianca, 1990: 162).

Ahora bien, cobra sentido en este punto la interrogación que se hace Gustavo Geirola (2000: 258): “Si todos estaban haciendo lo mismo, ¿qué tenían que intercambiar, salvo la certeza de que algo común había entre ellos?” Si en los distintos países se desarrollaban tareas similares y el internacionalismo estaba logrado aún antes de confirmarlo, además de que había acuerdo sobre la situación de colonización como elemento en común, estuvo ausente la sospecha sobre la autenticidad de la identidad adquirida. En términos de Geirola (2000: 258): “¿se trataba de una identidad alcanzada –eufóricamente festejada- o se trataba de algo que los modelaba ‘desde afuera’?”

En este sentido, en 1978, Edward Said (2006) planteaba la funcionalidad de los estudios sobre Oriente (Orientalismo) como un espacio de construcción de la identidad occidental en relación a la configuración de un sistema de representación en el que Oriente ocupaba el lugar de la alteridad, como un otro inferior y amenazante. Así, Oriente era narrado desde Occidente, a través de relatos que operaban como artefactos discursivos de dominación política. A partir de la “invención” de un otro subordinado, se construían a la vez la identidad de la alteridad, la propia y el espacio de dominación.

En el caso del teatro que nos ocupa, las referencias propiciadas por la crítica europea y norteamericana a las obras de Once al Sur exponen un punto de vista tendiente a la construcción de Latinoamérica como un todo unificado:

Bajo el auspicio del N.Y. State Council on the Art, Club de Teatro La MaMa presenta al Grupo Latinoamericano Once al Sur.⁶

*C'è tutta l'America Latina, quella che ha creduto nel Che Guevara ed è stata sconfitta. Quella che ha creduto in Allende ed ha perso ugualmente. Ma ciò nonostante non disarmo.*⁷

*À lire la notice distribuée à l'entrée, cette troupe argentine a des choses importantes à dire. Thème général: Buenos Aires aujourd'hui, l'Amérique latine face à ses problèmes, le tout évoqué par cinq courtes pièces où il est question de violence et de répression.*⁸

*Ce n'est pas sans raison qu'il propose une sorte de collage concernant Buenos Aires aujourd'hui et concernant les réalités sud-américaines. De l'enfance à la mort, le collage se compose de cinq parties expressivement liées entre elles et que dominent les forces de la répression.*⁹

⁶ *The New York Times*, 26-5-1971. Gacetilla. Archivo Adhelma Lago.

⁷ “Da Buenos Aires con disesperazione”, *Il Messaggero*, 12-12-1973. Archivo Adhelma Lago.

⁸ “A la Maison des jeunes. Le groupe Once al Sur”, *Journal de Genève*, 10-1-1974. Archivo Adhelma Lago.

⁹ “A la Maison des jeunes. Buenos Aires aujourd'hui”, *Tribune de Genève*, 10-1-1974. Archivo Adhelma Lago.

A pesar de la reiteración de la imagen “latinoamericanista” de Once al Sur, el grupo encontró el éxito de crítica y público constituyéndose como una suerte de embajador de la cultura argentina y consiguiendo, así, un espacio de reconocimiento en la intersección entre “lo nacional” y “lo latinoamericano”.

El grupo, por su parte, solía destacar su trabajo “en representación” de Argentina, sobre todo, a través del espectáculo *Buenos Aires hoy*.¹⁰ En alguna ocasión, esta característica fue señalada por la prensa:

*At 2 p.m. May 8 in Albert Taylor Hall, the group will give its famous performance. A number of social and cultural numbers will be given showing Buenos Aires life today.*¹¹

Las presentaciones de LTL en los festivales latinoamericanos también daban cuenta de una realidad local: *El asesinato de X* (1970)¹² remitía a la experiencia del Cordobazo y *Contratanto* (1972)¹³ tematizaba la realidad del sistema educativo nacional. Sin embargo, la ausencia de referencias contextuales directas posibilitaba la interpretación de las temáticas como metonimias de otras realidades latinoamericanas.

Los integrantes de Once al Sur eran conscientes de la relación dialéctica entre la “latinoamericanidad” y las especificidades nacionales, a lo que agregan un elemento más: “lo europeo”:

¹⁰ La obra consistía en una yuxtaposición de escenas u obras cortas de autores argentinos, y fue presentada en diferentes países y con modificaciones entre 1971 y 1974.

¹¹ *The Bulletin*, n° 28, Vol. LXX, 6-5-1971. Archivo Adhelma Lago.

¹² La obra se basó en *El asesinato de Malcom X*, del autor uruguayo Iber Conteris. Esta obra había obtenido una mención especial en el concurso de Casa de las Américas, La Habana, en 1968, y fue estrenada por El Galpón, en Montevideo, en 1969. En la adaptación del texto, los contenidos se transportaron al contexto de Córdoba, y la diégesis terminó narrando “la historia de un líder sindical que no se vende” (Lindor Bressán, entrevista personal, Verzero, 2007a). A pesar de que nunca se hizo ninguna alusión directa, el referente real del dirigente gremial era Agustín Tosco.

¹³ LTL produjo *Contratanto* junto con la Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba. Se trata de una obra de teatro de documento, que versa sobre el tema del sistema educativo y el rol del docente como transmisor de ideología. A partir de una estructura que consiste en la yuxtaposición de escenas protagonizadas por una maestra tipificada, se involucra al trabajador docente en diferentes situaciones. Se persigue crear un efecto de extrañamiento sobre la realidad, a partir del cual los docentes espectadores tomarían distancia de su propio quehacer. Subyace a esta propuesta la intertextualidad de Erwin Piscator y su “teatro de documento”, las tesis de Peter Weiss sobre el teatro documental y la teoría brechtiana del distanciamiento.

Fuimos a llevar nuestro punto de vista, no hablamos en el lenguaje europeo, sino en el nuestro. Pero sentimos que lo fundamental es continuar nuestro trabajo en América Latina por lo que mantenemos nuestro cuartel general en El Salvador, donde estamos a cargo de una escuela de teatro. [...]

En Europa sorprendió muchísimo nuestro intento que, pensamos, tiene mucho que ver con la realidad de América Latina. Hasta tal punto que recibimos ofrecimiento de realizar intercambios de métodos de trabajo, por ejemplo, con el Conservatorio de Artes Dramáticas de Varsovia, y con la Universidad Técnica de Budapest. Nos indicó que de algún modo que estábamos llevando una elaboración propia, distinta a lo que se está haciendo allá y que por consiguiente nos representa culturalmente.¹⁴

A pesar del posible carácter esencialista que muchas veces deja traslucir este tipo de discursos, la sola presencia de estos elementos en los testimonios y en las prácticas de Once al Sur elabora una cartografía de identificaciones diferente a la de Octubre o la Podestá – como habitualmente se hace referencia al Centro de Cultural Nacional José Podestá-, dos colectivos de teatro militante vinculados al peronismo. Mientras que los miembros de Octubre tuvieron relación con el Peronismo de Base (PB) y, a partir de mediados de 1973, con Montoneros; la Podestá respondía a los lineamientos de PJ (Partido Justicialista), aunque no dependía de él. Si bien la Podestá tuvo existencia entre 1971 y 1974, sus presentaciones sistemáticas se dieron en apoyo a la campaña electoral de 1973, como propaganda del FREJULI (Frente Justicialista de Liberación), que promovía la fórmula Héctor J. Cámpora – Vicente Solano Lima. Octubre, por su parte, tuvo una existencia orgánica entre 1970 y 1974.¹⁵

Tanto Octubre como la Podestá se albergaban en la noción de “cultura nacional y popular” apropiada por el discurso peronista. La necesidad de la definición identitaria como rasgo característico del período asume al interior del peronismo y, por consiguiente, en la Podestá y en Octubre, la forma de una búsqueda por discernir la especificidad nacional y

¹⁴ “Una experiencia teatral vivificada en el contacto con la realidad latinoamericana”, *La Opinión*, 7-5-1974.

¹⁵ Sobre Octubre y el Centro de Cultura Nacional José Podestá, ver: Verzero, 2006 y 2008, respectivamente.

vehiculizar la transformación social dentro de las fronteras del país, en la confluencia de los ideales de justicia social y unidad interna esgrimidas en los discursos de Perón del período.

Así, los colectivos teatrales militantes que adherían al peronismo no estaban 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. Y esto obtenía concreción 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 afiches de sus propuestas culturales o en sus espectáculos.¹⁶

Tanto quienes defendían la idea de una identidad nacional como quienes adscribían a la construcción identitaria a escala continental, compartían la conceptualización de “neocolonialismo” respecto de las relaciones que el mundo desarrollado intentaba imponer sobre el Tercer Mundo. De ahí que el dilema de cómo posicionarse frente al teatro europeo o norteamericano moderno constituyera uno de los debates centrales. Según explica Monleón (1971: 11), para quienes sostenían la búsqueda de una “unificación” latinoamericana este dilema se estigmatizaba en una oposición entre la adoración o la condena.

El repudio se centraba en la cuestión de la penetración económica y cultural, en cuyo marco, las posiciones más radicales fundaban su rechazo a los lineamientos estéticos.

La devoción solía concentrarse en la fascinación por las formas estéticas, entre las cuales se destaca la propuesta de Jerzy Grotowski, con expresiones que ensayaban unas apropiaciones más elogiadas que otras. En este sentido, Monleón (1971: 15) incluye *El asesinato de X*, de LTL, entre otras piezas que se presentaron en el festival de Manizales en 1971 y que denotaban un conflicto de lenguajes en la voluntad de combinación de elementos documentales y un lenguaje corporal ligado a las técnicas experimentales del momento. Este problema también caracterizó, según Monleón, a *El túnel que se come por la boca*, por El Local, de Bogotá, sobre una idea de Alejandro Jodorowski, y *Contracción*, ofrecido por el grupo de la Universidad de Concepción (Chile). La “subjetivización del documento político –analiza Monleón, 1971: 15- acaba por emotivizarlo y, de hecho, por

¹⁶ Respecto de la construcción identitaria de colectivos teatrales peronistas, ver: Verzero, 2009, “La ‘patria peronista’ en el marco latinoamericano”: 344-360.

destruirlo” y esto se da debido a un “erróneo planteamiento estilístico de estos espectáculos”.

En síntesis, es comprobable la creación y el desarrollo de un corredor latinoamericano que se sostuvo sobre la base de los parámetros generales de opresión y subdesarrollo, y la inquietud de un sector del campo teatral proveniente de los diversos países que concebía el teatro como herramienta política. La irradiación de las prácticas revolucionarias (en sentido político y estético) promovió la búsqueda de un teatro concientizador y popular, que se manifestó en una metodología de creación colectiva coherente con los objetivos políticos. En este sentido, encontrar un ideario común a América Latina satisfacía la necesidad de constitución identitaria, aunque el desarrollo procesual tanto de las búsquedas políticas como estéticas definió un itinerario de tentativas que resultaron, en muchos casos, infructuosas.

Por otro lado, la progresiva conflictividad que se vivió en todos los órdenes y en todo el continente se reflejó en el circuito teatral multiplicando los enfrentamientos entre los teatristas debido a diferentes tomas de posición. Los dilemas que los unían eran los mismos que quedaron irresueltos, y giraban en torno a la definición de “lo popular”, al lugar del arte y del artista, a la relación con los países desarrollados.

Al promediar la década del setenta, el panorama continental se modificaba por completo, viéndose cerradas las posibilidades económicas y políticas para el desarrollo de actividades de este tipo. Los países del Cono Sur iban cayendo en dictaduras militares y América Central vivía situaciones explosivas.

Así, si bien Pianca defiende el carácter integrador del corredor latinoamericano, también observa que, con el correr del tiempo, se configuró como una nueva metáfora del antiguo dilema de civilización y barbarie: “Los ‘mundiales’ de teatro pueden ser considerados vehículos de un proyecto social antagónico al de Nuestra América. Representan un proyecto enraizado en la vieja tradición extranjerizante que en un principio denominamos ‘línea sarmientina’ de nuestra cultura” (1990: 204).

La hipótesis sobre la construcción de la identidad latinoamericana desde fuera de América Latina que sostiene Geirola, como un acto reflejo frente a la dominación, es

confirmada por el autor en la ausencia de congresos y festivales en los que se reflexionara en torno a la derrota y al fracaso (2000: 259).

A pesar de la voluntad de los primeros setenta por instaurar un orden alternativo, América Latina quedó sumida en la diáspora, en el silencio o en la solidaridad con las víctimas, produciendo un “teatro en el exilio” tenue, aislado y desarticulado.

Bibliografía:

- ALABARCES, Pablo. 2005. “11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina”. Versión digital disponible en: Instituto de Historia, Universidad Pontificia Católica de Chile: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/pabloalabarces.pdf>. Fecha de consulta: 2 de agosto de 2008.
- BUENAVENTURA, Enrique. 1973-1974. “Nuestro trabajo”, en *Primer Acto*, nº 163-164, diciembre-enero: 36-39.
- GEIROLA, Gustavo, 2000. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine: Ediciones de GESTOS.
- GILMAN, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GRUPO LIBRE TEATRO LIBRE. 1978 [1975]. “Un movimiento teatral que se identifique en la práctica con los intereses de clase del proletariado”, en María Escudero y otros, *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas: 297-312.
- LIBRE TEATRO LIBRE. 1973. *Contratanto*, en *Primer Acto*, nº 161, octubre: 51-61.
- LUDMER, Josefina. 2000 [1988]. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- MONLEÓN, José. 1971. “Documento del teatro latinoamericano”, en *Primer Acto*, nº 138, noviembre: 8-17.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés. 1973. “Crónica del Festival de Manizales”, en *Primer Acto*, nº 161, octubre: 20-29.
- PIANCA, Marina. 1990. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental. 1959-1989*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

- SAID, Edward. 2006 [1978]. *Orientalismo*. Barcelona: De bolsillo.
- SARLO, Beatriz. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- VERZERO, Lorena. 2006. "El teatro que se asume pueblo: *Octubre* y sus experiencias de intervención política", en *Actas de las Primeras Jornadas de Antropología Social del Centro Bonaerense*, Publicación de la Facultad de Ciencias Sociales Olavarría - UNICEN y del Instituto de Investigaciones Antropológicas de Olavarría. Versión en CD-rom: Simposio nº 2: Antropología y Política: 1-9.
- _____. 2007a. Entrevista personal a Piero De Benedictis, 14 de febrero, Buenos Aires. Inédita.
- _____. 2007b. Entrevista personal a Lindor Bressán, 10 y 12 de octubre, Buenos Aires. Inédita.
- _____. 2008. "El teatro como herramienta de campaña electoral: operaciones simbólicas en el segundo peronismo", en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 4, nº 7, julio: www.telondefondo.org. Última consulta: 20 de junio de 2009.
- _____. 2009. *Pensamiento y acción en la Argentina de los '70: El teatro militante como emergente del proceso socio-político*. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- VV. AA. 1973. "Diez críticos latinoamericanos hablan para P.A.", en *Primer Acto*, nº 161, octubre: 30-44.