

La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina

Lorena Verzero

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

Los años previos al golpe de Estado de 1976 han sido prolíferos en la realización de prácticas teatrales de intervención política. La mayoría de ellas han desaparecido antes del golpe de Estado de 1976. Sin embargo, durante la última dictadura se han desarrollado experiencias clandestinas que no han sido aún visibilizadas.

En ese sentido, es mi intención presentar el itinerario de Alberto Sava, de la Escuela de Mimo Contemporáneo y el Teatro Participativo que llevó adelante durante esos años, poniéndolo en relación con el trabajo de otros colectivos teatrales. Entre ellos, resulta especialmente interesante la relación con el Teatro Invisible que realizó Augusto Boal y el trabajo del grupo Machete, del Equipo de Teatro Periodístico, y otras experiencias de teatro militante desarrolladas durante los primeros setenta, así como también, con el trabajo del TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) durante la dictadura.

La reflexión sobre la noción de representación, sobre el lugar del espectador y sobre los lenguajes corporales puestos en juego para la transformación de la realidad son algunas de las problemáticas que atraviesan a todos estos grupos. El posicionamiento ideológico, la participación política y las filiaciones partidarias determinan la visión de mundo que orientará estos debates en cada grupo.

Palabras clave: dictadura, activismo teatral, representación, transformación.

La memoria que la sociedad argentina ha construido respecto del golpe de estado del 24 de marzo de 1976 y la dictadura que ese día dio inicio formal delinea una fractura total e infranqueable con el tiempo inmediatamente anterior. Sin embargo, los estudios sobre la dictadura en sus diferentes aspectos –artístico, cultural, económico, político, etc.– han cobrado vigor en los últimos años y ha comenzado a observarse la posibilidad de hallar algunas continuidades entre los años anteriores y los años de la dictadura. Efectiva e indudablemente, la instalación de un régimen de facto significó una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos. Sin embargo, mi hipótesis sostiene que ese quiebre no ha podido darse sin fisuras. Y es sobre esas fisuras que me interesa indagar.

En ese sentido, en un artículo anterior, he comenzado a estudiar algunas posibles continuidades en materia estética que se prolongaron a través del quiebre que significó la dictadura. Allí analizo en profundidad algunas continuidades en materia de lenguajes teatrales, observando refuncionalizaciones y cambios de sentido en algunos casos particulares y confirmo que existen correlatos entre teorías y prácticas teatrales implementadas por colectivos de teatro militante (1966/69-1974/76) (1) y por el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales, 1977-1982), entre otros grupos, así como también, disrupciones en lo

concerniente a ciertas prácticas sociales. En lo que a estas prácticas se refiere, la asociación en colectivos y la vida en comunidad se continúan, aunque las motivaciones y fines suelen ser diferentes; y el amor libre o el uso de drogas, difundidos entre sectores de jóvenes en los sesenta y desestimados desde la doxa de la militancia política de los primeros setenta, se recuperan en el TIT y en otros grupos como búsqueda de libertades durante la dictadura (2).

Además, es posible pensar la experimentación estética del TIT en la línea de Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba o el Living Theater, que ya habían sido apropiadas por el sector de colectivos militantes más vinculados con la modernización estética (Once al Sur, por ejemplo) o relacionado con la izquierda trotskista (Libre Teatro Libre, entre ellos). Ha sido posible comprobar, entonces, cómo estas y otras prácticas se cargan de sentidos distintos al ser desarrolladas antes o durante la dictadura.

Me interesa incorporar a la discusión, entonces, la labor desarrollada desde 1971 por Alberto Sava, quien ha reformulado su propuesta de un teatro político, popular e inclusivo desde sus inicios y hasta la actualidad. Me detendré exclusivamente en los años setenta y comienzos de los ochenta, para estudiar su trabajo en relación con colectivos teatrales contemporáneos. Entre ellos, resulta especialmente interesante la relación con el Teatro Invisible que realizó Augusto Boal y el trabajo del grupo Machete, del Equipo de Teatro Periodístico, y otras experiencias de teatro militante desarrolladas durante los primeros setenta, así como también, con el trabajo del TIT durante la dictadura.

La reflexión sobre la noción de representación, sobre el lugar del espectador y sobre los lenguajes corporales puestos en juego para la transformación de la realidad son algunas de las problemáticas que atraviesan a todos estos grupos. El posicionamiento ideológico, la participación política y las filiaciones partidarias determinan en buena medida la visión de mundo que orientará estos debates en cada uno de ellos.

En 1971, Alberto Sava funda la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC), con la finalidad de generar un espacio para la investigación y la experiencia del mimo y el teatro. Tempranamente, en 1972, se redacta un documento interno que funciona como un manifiesto en el que se exponen los conceptos centrales que orientan el trabajo, entre ellos: "Debemos modificar totalmente los conceptos y formas de enseñanza y realización del Mimo y que también alcancen a las estructuras del Teatro" ("Qué es lo que pretendemos en la Escuela de Mimo Contemporáneo", en Sava, 2006: 13).

La EMC funcionó en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires (UBA) hasta 1974, cuando el gobierno de María Estela Martínez de Perón intervino las universidades. La estructura y la organización de la EMC difieren de los grupos de teatro militante, puesto que –como su nombre lo indica– la *Escuela de Mimo Contemporáneo* funcionaba a partir de una concepción pedagógica: los asistentes se nucleaban en torno al rol de coordinador de Alberto Sava, asistían a talleres impartidos por él y elaboraban juntos las propuestas artísticas. Los talleristas eran alumnos de distintas carreras de grado de la UBA. El colectivo no tenía integrantes estables, sino que estos variaron con el tiempo y la figura de Sava funcionó siempre como

congregadora. La autoría de las acciones, sin embargo, no es atribuible a una o a algunas personas, sino que eran realizadas por el grupo, que se inscribía de esta manera en la línea de la creación colectiva de la época.

A pesar de que su coordinador o los integrantes tuvieran militancia política, la EMC (luego Mimo-Teatro Participativo) no respondía a agrupaciones ni a partidos políticos orgánicamente, aunque integrará algunos espacios organizados por el PST (Partido Socialista de los Trabajadores), donde Sava militó desde 1972-1973. A partir de 1982, el grupo participará del Frente de Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo).

La EMC compartía con los grupos de teatro militante la inquietud por modificar el entorno y por incidir en el proceso político de la región, tal como se señala en el primer documento: "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" (Sava, 2006: 12).

Entre las experiencias realizadas por el grupo que coordinaba Sava, se encuentran los trabajos a partir de noticias periodísticas, como *El ascensor* (1973), que se repitió con diversos temas o situaciones, entre los cuales la masacre de Trelew fue uno de los más impactantes (3).

En esos años el trabajo a partir del montaje de noticias era implementado por diversos colectivos de artistas como herramienta de contrainformación. Estas experiencias proponen la reapropiación de las formas de producción de la industria cultural, la utilización de los medios masivos de comunicación como vehículo de contrainformación, de concientización y politización del sujeto, con el fin de contrarrestar la ideología dominante. La experiencia que dio como resultado la muestra *Tucumán Arde* (1968) y el trabajo de investigación periodística desarrollado por Rodolfo Walsh en sus textos de no ficción (*Operación masacre*, 1957; *Caso Satanowsky*, 1958; y *¿Quién mató a Rosendo?*, 1968) son casos paradigmáticos donde han sido empleadas técnicas similares. El trabajo artístico con fuentes periodísticas también fue puesto en práctica por colectivos de teatro militante, como el Centro de Cultura Nacional José Podestá. Augusto Boal, por su parte, desarrolló el concepto de "Teatro Periodístico" y en Argentina lo practicó en contadas ocasiones con el grupo Machete (4) y, sobre todo, con el grupo Equipo de Teatro Periodístico.

Esta práctica teatral había sido llevada a cabo en Brasil por el Grupo Núcleo del Teatro Arena, que funcionó entre 1969 y 1979, y que contó en sus dos primeros años con el apoyo de Boal. Experimentaban diferentes técnicas de dramatización de noticias para un grupo selecto de amigos y colegas. Luego, se abrieron al público en general y, en 1970, estrenaron *Teatro-jornal - Primeira Edição*, con la coordinación de Boal (5).

El Teatro Periodístico, tal y como el teatrista brasileño lo define, consiste en la deconstrucción del periódico como medio de comunicación masiva donde la información es construida a partir de parámetros políticos y en la utilización de sus contenidos refuncionalizados. Las técnicas que se emplean para ello son, entre otras: lectura simple, cruzada, con ritmo y con refuerzo; acción paralela, histórico, improvisación, texto fuera de contexto (6).

La aplicación de procedimientos de este tipo por parte de artistas que no se conocían permite presuponer que formaban parte de un horizonte cultural, de manera que la popularidad de su implementación por parte de Boal se debe, tal vez, a que se ha encargado de organizar, sistematizar y desarrollar teóricamente sus mecanismos de trabajo.

El trabajo de la ECM tuvo su continuidad directa en la idea de un “teatro participativo”, que Sava desarrolló ya a partir de 1973, basado en la triple ruptura del espacio, del texto dramático como base del hecho teatral y de la noción tradicional de espectador.

Esta búsqueda involucra, en primera instancia, una concepción del cuerpo como elemento de comunicación, experimentando plenamente en el espacio, que no es ya concebido como espacio escénico, sino que se trata de espacios “reales”, es decir, espacios sociales intervenidos momentáneamente por un acontecimiento escénico. En última instancia, el mimo contemporáneo y el teatro participativo avanzan hacia el quiebre de la representación.

Ese espacio “real” es intervenido por los cuerpos de los actores/performers y también por los cuerpos del público, que ya no solo especta, sino que participa durante toda la acción. Así lo define Sava en una entrevista personal: “Y el público en vez de ser espectador que sea participante, pero no en un momento dado romper la cuarta pared, te hago participar y yo sigo con mi historia, sino cómo involucrarlo permanentemente en el proceso creador” (7).

En muchos de estos aspectos, el Mimo-Teatro Participativo se acerca a las experiencias de “teatro invisible” definido y practicado por Augusto Boal también entre 1971 y 1974 en la Argentina. Existen, sin embargo, algunas distancias conceptuales que llevan a distintos modos de intervenir teatralmente en lo social-político. Como el Mimo-Teatro Participativo, el teatro invisible propone una ruptura total de las convenciones teatrales. Consiste en la presentación en un espacio real (tren, restaurante, hall de un teatro, etc.) de una situación teatral delineada previamente, en la que los actores provocan una situación conflictiva sin revelar su identidad actoral, suscitando la reacción del público, de manera que este, sin ser consciente de ello, se transforma en actor, participa de una reflexión de índole social y retorna a su vida cotidiana con un *plus* a partir del cual podría generar cambios.

Boal (1980: 48-49) subraya la distinción entre esta forma teatral y otras, como el *happening* o el teatro de guerrilla. A diferencia del *happening*, “donde todo puede ocurrir, anárquicamente [...], el teatro invisible utiliza un tipo de guión, una estructura conflictiva, [...] pretende ser una organización en términos sensoriales de un determinado conocimiento de la realidad. El teatro invisible tiene ideología” (Boal, 1982: 92-93). En las formas teatrales que Boal considera “no institucionalizadas”, como el *happening*, el ritual teatral es, de una u otra manera, sostenido: a través de la escenografía, de la dicotomía actor-espectador, de la sala teatral como espacio de representación, etcétera. Sin embargo, todo esto es abolido en el teatro invisible.

Este es “el primer grado de la liberación del espectador. El espectador no tiene consciencia de serlo. Es cierto... Pero se convierte en actor” (Boal, 1980a: 234). Boal reconoce este desconocimiento por parte del espectador-actor de estar formando parte de un hecho artístico como una limitación del teatro invisible. Sin embargo, no duda de su conceptualización como acontecimiento teatral ni de su eficacia como arma revolucionaria.

Sava no llegó a ver trabajos de Boal en los años setenta, pero tuvo acceso a algunos talleres que el brasileño dictó en la Facultad de Ingeniería de la UBA en 1970-1971, y ha sido lector de sus libros y ensayos.

Por su parte, Sava caracteriza la participación del público en consciente y no consciente, es decir, si sabe con anticipación que va a participar de un hecho escénico o si no lo sabe. En este caso, puede enterarse durante la experiencia o no, de manera que nunca sabrá que ha participado de un hecho teatral. Este último caso es el del teatro invisible. Los grupos coordinados por Sava lo han practicado en los años setenta como entrenamiento e investigación, pero a la hora de los montajes, han optado por alguno de los modos de hacer saber al público que será o está siendo parte de un hecho teatral. Así lo expresa en la entrevista: “No es lo mismo tu entrenamiento ante el público que sabe o no que está participando. Los obstáculos que se te presentan son totalmente distintos. La actitud del público que está indefenso o a la defensiva te requiere de una exigencia completamente distinta. Entonces, a nivel de entrenamiento es necesario, hago mucho de entrenamiento físico, sensitivo de la gente que no sabe que está participando. Pero me gusta más que la gente sepa que está participando, de qué, no importa, pero que sepa que va a participar”.

La persecución y la censura implementadas por la dictadura hicieron que los años más duros del régimen fueran un período especial para cualquier tipo de trabajo “invisible”. Así Ángel Elizondo, por ejemplo, hizo teatro en casas particulares donde era necesaria una contraseña para participar del hecho artístico, el TIT realizó montajes en casonas que alquilaba y la difusión se hacía de boca en boca, y así también tuvo lugar el “arte correo” (8), entre otras expresiones subterráneas.

Entre 1977 y 1979, el grupo coordinado por Sava llevó a cabo entrenamientos e investigación con teatro invisible en los subterráneos de Buenos Aires (Sava, 2006: 147-151). Luego de un análisis de los distintos espacios de transporte público, concluyeron que en el subterráneo era en el que se daba una mayor incomunicación. Realizaron, entonces, estas experiencias con el objetivo de transformar ese tipo de vínculo en comunicación y participación de los pasajeros.

La acción se desarrollaba de la siguiente manera: en la estación Florida subía un grupo y, entre ellos, una mujer vestida de novia que repartía flores de su ramo a los pasajeros. A lo largo del trayecto hacia la siguiente estación (Uruguay), se generaba la expectativa por la aparición del novio. En Uruguay, en medio de un bullicio proveniente del andén, el novio subía por la puerta delantera del vagón acompañado por un grupo de personas. La novia se encontraba en el otro extremo del vagón, por lo que ambos corrían para besarse en el centro. Se producía un festejo, les tiraban arroz y papalitos, un fotógrafo les sacaba fotos. Al

grito de “¡Que bailen los novios!”, unos miembros del grupo comenzaban a tocar la guitarra, un acordeón a piano y panderetas. Los novios bailaban y sacaban a bailar a los pasajeros. Se repartían bombones, flores y caramelos. La mayoría de los pasajeros se integraba a la fiesta. El grupo bajaba del subterráneo en la última estación, festejando hasta salir a la calle.

El encuentro, la alegría y la fiesta lograban quebrar el miedo y la desconfianza generados por la dictadura. En un contexto social y político muy distinto, en 1971 y 1972, cuando la concientización para el cambio social y las expectativas de transformación política estaban en ebullición, el grupo Machete, coordinado por Boal, realizó experiencias análogas en cuanto a las técnicas implementadas y afines en cuanto al espacio elegido: el ferrocarril Sarmiento. Aquí no se trataba de desbloquear la incomunicación naturalizada entre los pasajeros, sino de activar en ellos la lucha por la reivindicación de mejores condiciones de vida.

La protagonista de estas experiencias era Bárbara Ramírez, que está desaparecida. Ella encarnaba a una embarazada. Buscaban vagones llenos y la experiencia comenzaba con la entrada de la actriz. Se provocaba a los pasajeros a partir de la situación de que nadie le daba el asiento a una mujer embarazada. Otros integrantes del grupo, que se encontraban dispersos por el vagón, se sumaban en voz alta e instalaban un verosímil de discusión. Mientras tanto, la actriz solía sentarse y comenzaba a contar su situación personal referida a un despido laboral. Así, en cuatro o cinco puntos del vagón, se generaba una discusión a partir de esta problemática social y, cuando el debate crecía, los integrantes de Machete promovían la formulación de soluciones. Luego, se levantaban, se presentaban como grupo Machete, aclaraban qué era lo que se había vivenciado y cuáles eran sus objetivos, y se bajaban del tren.

De la misma manera, el grupo llevó adelante experiencias similares en otros tipos de espacios públicos (calles, colas, etcétera). La idea de base consistía en interrumpir el desenvolvimiento cotidiano de un espacio público con un trabajo de agitación social.

Además de que en los hechos teatrales el teatro participativo prefiere trabajar con un público “consciente” (según lo define Sava, 2006: 129), la diferencia substancial con el teatro invisible es que mientras que este se desarrolla en el ámbito de la representación, el trabajo encabezado por Sava busca alcanzar la no representación.

En las propuestas que consiguen llegar a ese lugar no representacional, no hay una diégesis, sino que la acción transcurre de acuerdo con una serie de pautas predeterminadas, con un cierto grado de incertidumbre dado por la libre participación de todos los presentes. Por otra parte, no existe la idea de personaje, sino la de rol: “En función de los actores, componés un juego dramático. No hay personajes, cada uno se comporta de acuerdo con dónde se siente mejor: reprimiendo, haciendo jugar. Hacemos roles, cada uno de nosotros cumple determinados roles” (Sava, entrevista citada).

La no representación se dio por completo –según él mismo relata en la entrevista citada– en *La Fiesta*. Esta acción tuvo un ejercicio de entrenamiento en la ciudad de Buenos Aires a mediados de 1977 y tres ediciones: en el V Festival y Congreso Latinoamericano de Mimo, en Rosario en octubre de 1977; en el I

Festival Internacional de Mimo, en Brunoy, Francia, también en 1977; y en la ciudad de Buenos Aires en el marco de un festival de teatro experimental que el grupo de Sava organizó junto al TIT.

En el caso del entrenamiento, los participantes fueron invitados a una clase abierta de Mimo-Teatro Participativo, en una casa ubicada en Bulnes casi esquina Santa Fe. En Rosario y en Brunoy se planeó como última actividad del Festival y como un agasajo a los participantes y al público del festival, aunque los desarrollos fueron muy distintos. La última edición de *La Fiesta* se realizó en una casona en la Avenida Córdoba 2081 que el TIT alquilaba para sus procesos creativos y montajes con público.

Como consigna en todos los casos, los invitados a la fiesta tenían que llevar algo para comer y para beber. Los organizadores guardaban la comida y la distribuían durante la fiesta, pero lo hacían de manera diferencial. En cada una de las ediciones el acontecimiento se materializó de distinta manera, pero en términos conceptuales la experiencia tenía que ver con generar una división entre los invitados que remedara la división de clases sociales y provocar en ellos reacciones. El objetivo final consistía en “que la gente, por la mala distribución de la comida (de la riqueza), tomara la fiesta (el Poder)” (Sava, 2006: 104). Demoras en servir la comida, distinciones entre lo que se servía a unos grupos y a otros, servir comida salada y no dar de beber, fueron algunas de las acciones que provocaron agresiones, que les tiraron con comida, que hicieran carteles con leyendas como “Comida o muerte”, etcétera.

La EMC y el Mimo-Teatro Participativo constituyen un caso sobre el que continuaré indagando, puesto que su recorrido nos permite iluminar algunos aspectos de distintas coyunturas históricas y observar cuáles son las estrategias, los lenguajes y las prácticas a los que han apelado para construir sentidos. Su puesta en foco a partir de los vínculos directos que han tenido con otros colectivos o artistas nos posibilita seguir coloreando el mapa del arte activista en la historia reciente.

Igual de enriquecedor será continuar analizando los lenguajes artísticos y estrategias políticas del Mimo-Teatro Participativo en relación con grupos con los que no han tenido contacto o, incluso, que fueron desconocidos para ellos, en tanto que los contagios y las apropiaciones indirectas han sido canalizadores de nuevas formas de relación entre el arte y la política en el continente latinoamericano.

Notas

1. He realizado una historización y análisis del teatro militante en Verzero, 2013b.
2. Una primera versión de este estudio ha sido presentada en el “V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente”, Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti (Verzero, 2012).
3. El 22 de agosto de 1972 se produjo la denominada “masacre de Trelew”, en la que, tras un intento de fuga del penal de máxima seguridad de Rawson, en la Patagonia, en el que los máximos representantes de la guerrilla (entre ellos, Santucho y Gorriarán Merlo del PRT) lograron escapar, se asesinó a sangre fría a otros dieciséis presos políticos de diferentes partidos. Los tres sobrevivientes fueron asesinados días después.

4. El grupo Machete se formó en 1971 y existió hasta 1973, con experiencias esporádicas. Realizaron experiencias de Teatro Invisible entre 1971 y 1972, y entre diciembre de 1972 y las elecciones de 1973 montaron el espectáculo *Ay! Ay! Ay! No hay Cristo que aguante, no hay!* en la sala Planeta.
5. Para una información de la evolución del grupo, ver: Silvana García, 1990: 137-140.
6. Las técnicas son desarrolladas y ejemplificadas a partir de casos reales en Boal, 1982: 49-63.
7. Entrevista a Alberto Sava realizada por Ana Longoni y Lorena Verzero, Buenos Aires, 18 de junio de 2013.
8. Sobre "arte correo", ver: Fernando Davis y otros, 2013.
9. Desarrollaré en otro trabajo un análisis pormenorizado de cada una de las tres ediciones. Sava las describe en: 2006: 99-112.

Bibliografía

- Boal, Augusto (1980 [1974]), *Teatro del Oprimido/1. Teoría y Práctica*, México, Nueva Imagen.
- Boal, Augusto (1982 [1975]), *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, México, Nueva Imagen.
- Davis, Fernando y otros (2013), *Horacio Zabala, desde 1972*, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- García, Silvana (1990), *Teatro da militância*, São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo.
- Sava, Alberto (2006), *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Verzero, Lorena (2012), "La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura", ponencia presentada en el *V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente*, Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 4-6 de octubre. En Actas Centro Cultural de la memoria, Haroldo Conti [en línea]. Disponible en: <<http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/areas/ep/seminarios.shtml# UXG1KbWQVqW>> [Consulta: 20 de abril de 2013].
- Verzero, Lorena (2013^a), "Prácticas resignificadas: Continuidades estéticas a través del último golpe de estado en Argentina", *Apuntes de teatro*, n.º 135, mayo, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, pp.20-31.
- Verzero, Lorena (2013^b), *Teatro militante: Radicalización política y artística en los años 70*, Buenos Aires, Biblos.