

La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura

Lorena Verzero*¹

La última dictadura militar en Argentina provocó una ruptura en las prácticas, lenguajes y sentidos producidos en una sociedad movilizada por un proceso que algunos sectores consideraron (pre)revolucionario. Esa ruptura produjo significaciones en diversos órdenes, desestabilizando la construcción de subjetividades, las concepciones del otro y las relaciones sociales; afectando los espacios de lo público y lo privado; y produciendo un hiato en la transmisión de legados, al intimidar, expulsar y desaparecer a jóvenes de una generación.

En materia cultural, la dictadura que se inició en marzo de 1976 impuso una obturación sin precedentes. En lo que respecta directamente a la producción artística, se censuraron obras de arte, publicaciones, películas, discos; se persiguió a los artistas, se los expulsó, apresó y, como sabemos, se los torturó y desapareció. Como ocurrió en todos los demás órdenes, la persecución en la esfera artística no fue fortuita o aleatoria, sino que se organizó de manera programática para asediar a todas aquellas personas que estuvieran involucradas de alguna manera con proyectos políticos. Las relaciones entre arte y política en este período forman parte de los debates pendientes en la sociedad argentina.

Desde hace algunos años se han comenzado a estudiar, por un lado, las producciones culturales realizadas en el exilio y, por otro, aquellas que algunos consideran “cómplices” al régimen, es decir, aquellas desarrolladas en el país que de manera explícita o implícita cooperaron en la difusión de la lógica dominante. De esta manera, se ha instalado en el imaginario una dicotomía a partir de la cual las producciones culturales críticas habrían sido realizadas por artistas que se vieron obligados a huir del país, es decir, aquellos que ya habían demostrado un compromiso previo. Quienes se quedaron, por el contrario, habrían sido proclives a aceptar la hegemonía y desarrollaron un arte en consonancia con ese posicionamiento ideológico. Las producciones culturales de estos últimos, según este planteo, se organizarían esquemáticamente en dos tipos: de entretenimiento, producidas y difundidas por la industria cultural o los medios masivos, y “de arte”, insertas en las instituciones culturales oficiales o independientes.

Este panorama delinea una sociedad sin conflictos, con un territorio ocupado por todos aquellos que coincidían con el régimen o que, al menos, no expresaban sus desacuerdos, mientras que las voces disidentes habrían sido acalladas o expulsadas. Sin embargo, como podemos intuir, esto no fue tan así y los límites entre arte y política / arte y militancia tomaron diversas formas, y las producciones contrahegemónicas, de resistencia o antagónicas, encontraron resquicios por donde filtrarse.

Aunque falsa, la dicotomía “arte crítico en el exilio – arte cómplice en el territorio nacional” puede ser aceptada momentáneamente y sólo en términos metodológicos, en tanto puede oficiar de encuadre para nuestro propósito de explorar el *entre*, las fisuras a través de las cuales se escurren otro tipo de experiencias. En este sentido, aunque resulta impensable la existencia de un arte militante durante la última dictadura argentina, existieron algunas

*¹ Investigadora Asistente del CONICET (IIGG-FSOC-UBA), Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Magíster en Humanidades (Universidad Carlos III de Madrid), Licenciada y Profesora en Letras (UBA). Directora Artística de Proteatro, Co-Directora de la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (www.revistaafuera.com).

experiencias que hasta el momento han sido silenciadas. Es ese silencio el que las ha vuelto impensables y es ese silencio el que debe ser analizado.

Entre esas acciones artístico-políticas, existieron algunas de manera aislada se propusieron construir formas para vivir en libertad sobreponiéndose a la instalación del terror como forma de censura y auto-censura. El estudio de este tipo de prácticas es una asignatura pendiente en la historia del arte argentino. Son recientes las investigaciones que se han propuesto analizar las experiencias subterráneas, clandestinas o no, que existieron aisladamente, ya sea con una deliberada intención de contrahegemonía política y/o artística, o simplemente como espacios de resistencia a través de prácticas colectivas no visibilizadas.

Por otra parte, las investigaciones que han abordado el período dictatorial hasta el momento ponen mayormente el foco en el quiebre que se produjo en las prácticas culturales y lenguajes estéticos con el advenimiento del régimen. Indagar en aquellas prácticas que en esos años propusieron lenguajes y sentidos alternativos nos permitirá no sólo observar los cortes y cambios en materia de organización de colectivos culturales, de lenguajes estéticos y vinculaciones políticas, sino también, comenzar a observar qué elementos presentes en los años anteriores se colaron durante la dictadura y cuáles de los que estuvieron presentes en la dictadura se mantuvieron en posdictadura.

Entre los grupos que exploraron formas estéticas y políticas, se encuentra el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), un colectivo que entre 1977 y 1982 empechinadamente se propuso la provocación como modo de actualizar la capacidad revulsiva del arte, que funcionó en conexión con el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas, 1980-1982) y el TIM (Taller de Investigaciones Musicales, 1979-1982), y que entabló relaciones con colectivos afines, como Cucaño, un grupo de jóvenes rosarinos², y el paulista Viajou Sem Passaporte.

El TIT estaba integrado por jóvenes que no tenían más de veinte años que desarrollaron un arte experimental y tuvieron diferentes tipos de pertenencia al PST (Partido Socialista de los Trabajadores), de orientación trotskista. Desarrollaron experiencias teatrales efímeras a partir de la idea programática de cruzar vanguardia artística y política, experimentalismo y trotskismo. Actuaban en superficie, mientras el partido estaba en la clandestinidad. Buscaron la libertad política, estética y moral.

En este trabajo nos proponemos analizar algunas posibles continuidades en materia estética que se prolongaron a través del quiebre que produjo la dictadura. Tomamos el caso del TIT y observamos las vinculaciones con teorías y prácticas teatrales con las que el grupo podría estar dialogando.³

Grotowski, Barba y el Living Theater, antes y después del golpe del estado

² Sobre este grupo, ver: Malena La Rocca, 2011.

³ Este trabajo es parte de una investigación incipiente que desarrollamos en el marco de los proyectos de investigación “Entre el terror y la fiesta. Producciones artísticas y medios masivos en dictadura y posdictadura” (IIGG, FSOC, UBA, 2011-2014) y “Activismos artísticos en la Argentina de los años ochenta: entre el terror y la fiesta” (CONICET-PIP, 2011-2013), dirigidos por Ana Longoni. Debemos nuestro agradecimiento a los integrantes del TIT, TIM y TIC que nos han brindado sus archivos documentales y testimonios, sin los cuales esta investigación no podría llevarse a cabo.

La novedad de la conformación de la juventud –en sentido biológico– como un estamento social y su legitimación durante la década del cincuenta constituyen un fuerte motivo para establecer un antes y un después en el “corto siglo XX” que definió Eric Hobsbawm. En los años cincuenta se inauguraría una segunda etapa del siglo caracterizada –entre muchos otros elementos– por el protagonismo juvenil. Así, mientras la mitología histórica asocia a la juventud sesentista a las comunidades de hippies, provos o hobos, para la década del setenta se ha construido la épica de las comunidades políticas y guerrilleras, mientras que los años ochenta se asocian a la explosión y la fiesta juvenil, que en Iberoamérica significó el fin de las dictaduras y el comienzo de las transiciones hacia las democracias.

Basculando entre las dos últimas figuras, se encuentra el TIT, cuyos integrantes en 1977 eran jóvenes, muy jóvenes, y en su mayoría tenían poca o ninguna experiencia teatral. La vitalidad por hacer, por crear y crearse, los reunía y motorizaba tanto sus prácticas artísticas como políticas. Concebían el placer como fuerza disruptiva y buscaron crear una vida de libertades en un país obturado.

En ese sentido, eran inquietos buscadores y, sobre todo, experimentadores, cuyas lecturas incipientes los iban llevando a probar con el cuerpo y con la palabra herramientas provistas por distintas estéticas y metodologías teatrales. Tenían claro, sin embargo, que les atraía un teatro experimental, físico, despojado, no mimético. Se distanciaban de toda tendencia estética que fuera moralizante o didáctica. A pesar de que políticamente adscribían al trotskismo, el arte tradicionalmente producido por la izquierda les resultaba moralizante y didactista. No les interesaba la representación realista y, aunque podían llegar a implementar elementos metodológicos de la teoría brechtiana, como la noción de distanciamiento, las obras de Brecht les resultaban panfletarias.

En diferentes escritos del TIT se hace referencia a la espontaneidad y el automatismo psíquico como modos de evitar el arte panfletario y de posibilitar que el momento histórico encarne en el cuerpo del actor. Mientras se alinea con el trotskismo, el grupo reivindica las formas de intervención del primer surrealismo. Encuentra, entonces, un anclaje teórico en el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” que firman Breton y Trotsky en 1938.

El TIT fue coordinado por Juan Uviedo, quien a pesar de que fehacientemente compartió sólo el primer año de vida del colectivo, funcionó como orientador en diversos sentidos. Uviedo era una persona de unos cuarenta años, nacido en la provincia de Santa Fe, que había trabajado en Instituto Di Tella, luego pasó por el teatro militante setentista y realizó teatro experimental en Europa, Estados Unidos, México y Centro América. Se acercó al Living Theater, a Peter Brook y a Eugenio Barba. Comenzó a trabajar como actor y luego pasó a dirigir. “El TIT tiene que ver con un director de teatro como Uviedo que era peronista de izquierda, más que militante más bien era teatrero” –define Marta Cocco, integrante del TIT.⁴

En 1978 Uviedo fue acusado de tenencia de drogas y apresado. Un tiempo después salió a un exilio en Brasil que duró hasta su muerte en 2010. Es por eso que el grupo sólo trabajó menos de un año con él, pero el eclecticismo de su formación y la libertad con que entendía la práctica escénica marcarían el derrotero posterior.

La estrategia creativa principal impulsada por Uviedo y que el TIT sostuvo a lo largo del tiempo fue la improvisación, que no sólo se empleaba durante los procesos de ensayos sino también en las puestas en escena. El TIT no pensaba sus producciones como teatro, sino como “hechos teatrales” o “montajes” que se ponían en escena sólo una vez. Se trataba de acontecimientos basados en acciones físicas, logradas a partir de ejercicios actorales con intertextualidad grotovskiana, barbiana o al estilo del Living. No sería pertinente intentar

⁴ Entrevista con Ana Longoni, Roma, 11 de diciembre de 2011.

dilucidar aquí cuál de estas líneas se aplicaba con mayor precisión, porque confluían más bien como parte de un clima de época –tal vez como eco de una época- y no como una búsqueda cargada de meticulosidad teórica.

Lo cierto es que estas búsquedas estéticas los enlazan a una tradición teatral que provenía de los años anteriores, no sólo en un teatro “de sala”, sino también en el teatro que hemos denominado “militante”, que se desarrolló en Argentina entre 1969 y 1974-/76, y estaba conformado por colectivos de intervención político-cultural que en su mayor parte se disolvieron con el golpe de estado o un tiempo antes, aunque algunos intentaron nuevas formas de asociación y de práctica escénica, pero que también fueron prontamente abortadas (Verzero, 2012).

Algunas experiencias de teatro militante resultan particularmente apropiadas para establecer lazos de continuidad entre los años previos al golpe de estado y el trabajo en dictadura de grupos como el TIT, puesto que perduran algunos elementos diacríticos, como la confluencia de creación colectiva, experimentación estética y activismo político.

Elementos del orden de lo estético fundamentales en el trabajo del TIT, como la ruptura espacial y al contacto con el público, provienen de la experimentación de vanguardia sesentista y, en lo que respecta al teatro militante, están presentes en colectivos como Once al Sur y Libre Teatro Libre (LTL). Del mismo modo, tanto en estos grupos como en el TIT la intertextualidad con el teatro de Grotowski o Barba definen su estética. Es por ello que estableceremos algunas relaciones con estos grupos.

El grupo cordobés LTL ya en su primera pieza, *El asesinato de X* (1970), rompe el espacio escénico a la italiana y entabla un vínculo cercano con el espectador, y en su segunda pieza, *La blufa de la misericordia* (1970), incorpora un lenguaje de la desnudez, física y espacial, que construye un ritual escénico en el que es posible observar la intertextualidad con el Teatro Antropológico, impulsado por la triple vía del Living, Grotowski y Artaud, que los integrantes del grupo conocían a través de mediaciones y cuyo teatro no habían podido ver en vivo. César Carducci (2000), teatrista cordobés que no formó parte de LTL, confiesa: “Para ser muy sinceros y muy honestos, en esa época, en Argentina, nadie sabía mucho de Grotowski. Yo, puedo decir que había leído algo de algunos espectáculos que él había presentado y algunas cosas, pero... más de eso... Y además nos hablaban de *Hacia un teatro pobre*, el libro que escribió y que se había publicado”.

Grotowski visitaría la Argentina, y más precisamente, la provincia de Córdoba en 1971. En un acuerdo que el gobierno de facto de Lanusse hizo con el de Polonia, el director polaco fue invitado a dar una conferencia en el marco de la IV edición del Festival Nacional de Córdoba, que se desarrollaba en la ciudad de Carlos Paz, organizado por la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba, donde se había gestado LTL y de donde habían sido rápidamente expulsados. Cabe resaltar que en ese momento el Teatro Laboratorio que dirigía Grotowski dependía económicamente del estado polaco, lo que de alguna manera condicionaba al director a responder a algunas peticiones gubernamentales. Poco antes, había sido invitado a la IV edición del festival de Manizales, donde voluntariamente participó de un festival paralelo. Algo similar ocurrió en Córdoba: a raíz de la inquietud de un grupo de actores que se acercó a él, Grotowski accedió a dar un curso para un grupo reducido, en disidencia con la embajada de su país, que le exigía retirarse una vez finalizada la conferencia pactada. Grotowski seleccionó tres grupos que trabajaron juntos durante aproximadamente diez días en la biblioteca Porto. El riguroso trabajo comenzaba a las ocho de la mañana, y finalizaba entre las cuatro y las seis de la tarde.

Así, mientras que LTL –como la mayoría de los colectivos teatrales del país- desarrolló su trabajo en un circuito fundamentalmente argentino y también latinoamericano, Once al Sur vivió en Centro América y Estados Unidos, y trabajó allí y en Europa. Esta circulación, por un lado, los apartó de los acontecimientos coyunturales de la política y la cultura argentina de los primeros años setenta, pero por otro, les permitió tomar contacto directo con las teorías y prácticas teatrales del momento. En 1971, a poco de salir de Argentina, Ellen Stewart, quien llevaba el teatro experimental La MaMa en Nueva York, se cautivó con la propuesta de Once al Sur, pero consideraba que su teatro tenía una deficiencia en el trabajo corporal y los invitó a tomar un taller en su teatro con una persona que se había formado con Grotowski en Polonia. La MaMa, además, los recomendó para viajar a Puerto Rico, donde se presentaron en el Festival de Teatro Latino-Americano, y a Polonia, donde en 1972 tomaron un taller de cuatro meses con un discípulo de Barba. Allí también tuvieron oportunidad de establecer contacto con el Teatro Laboratorio de Grotowski, y de asistir a una charla y a un taller impartidos por este director. A partir de entonces, su estética fue mucho más reflexiva en lo concerniente al trabajo corporal y la comunicación visual, al tiempo que profundizaron el sentido político de su teatro.

Entre 1970 y 1979 el teatro de Grotowski se encontraba –según el análisis de Marco De Marinis, 2004- en la etapa “parateatral”, que se caracterizó por la ausencia de espectáculos teatrales propiamente dichos y la realización de reuniones, en un primer momento con un grupo reducido (alrededor de veinte personas) y, luego, con grandes grupos, que oscilaban las doscientas personas (2004: 32). La formación estaba orientada a desprenderse de la cotidianidad y generar situaciones de autenticidad. Se propiciaba el encuentro con uno mismo y con el otro, para lo cual el actor debía desprenderse de las máscaras que todo sujeto adopta para hacer frente a la vida cotidiana. Grotowski parte del método de las acciones físicas de Stanislavski para llevarlas al extremo, más allá del texto y más allá de la representación, hacia la búsqueda de un “arte como vehículo” –tal como se conoce a la última etapa de su teatro (De Marinis, 2004: 15). Mientras que el maestro ruso trabajaba las acciones físicas en un contexto de lo cotidiano, a partir de situaciones realistas, Grotowski las toma para explorar una dimensión vital profunda y no cotidiana, para lo que trabaja a partir de impulsos que se ubican en una zona intermedia entre lo físico y lo espiritual (De Marinis, 2004: 67-68).

Grupos que existieron en los años anteriores a la dictadura habían vivido el ingreso de Stanislavski en Argentina y que entre sus integrantes podían contar con algunos formados en el Teatro Independiente (como Once al Sur) incorporarían estos conceptos y prácticas a su quehacer teatral. Colectivos formados durante la dictadura, como el TIT, ingresarían al campo teatral directamente a través del Teatro Laboratorio y el Teatro Antropológico. Es posible que Uviedo hubiera tenido experiencia directa con el teatro de Grotowski, Barba o el Living, pero eso aún no ha sido constatado, aunque sí es posible verificar la presencia de sus lenguajes en los montajes del TIT.

En ese sentido, Uviedo les transmitió la idea de la *provocación*. “Provocar” significaba desnaturalizar la cotidianidad, irrumpir en un orden de cosas. Pablo Espejo y Chester (Elías Palti) lo definen así en una entrevista⁵: “Lo que queríamos cambiar era la chatura, la mediocridad y el miedo que había. Provocar, sacar a las personas de su estado natural con toda una base, un sustento ideológico que daba Juan. Él decía que es muy difícil relacionarse a las personas tal como son. Si querés relacionarte, lo mejor es sacarlo de su personaje, cambiárselo, meterlo en un juego que haga otro personaje, ahí le vas a sacar las mejores cosas”. La provocación intenta romper con el teatro de lo cotidiano y crear uno nuevo, a la manera de los postulados de Grotowski en su etapa parateatral. Los hechos teatrales constituyen, entonces, un medio para modificar el entorno y para algunos de estos jóvenes viene a suplir la imposibilidad de acción política directa.

⁵ Entrevista con Pablo Espejo y Elías Palti “Chester”, realizada por integrantes del grupo de investigación “Entre el terror y la fiesta” (IIGG, FSOC, UBA), Buenos Aires, 26 de julio de 2011.

La etapa parateatral de Grotowski representa el momento de máxima apertura. Ésta está dada, por un lado, por la presencia de personas sin formación teatral que participan del proceso y, por otro, por el abandono del espacio cerrado de la sala, del laboratorio, y la experiencia de la naturaleza.

En el caso de Once al Sur, si bien estas dos premisas se darán en el teatro que el grupo llevará a cabo en países latinoamericanos a partir sobre todo de 1973, el trabajo con no actores y en un ambiente no urbano encuentra su fundamento más en el desarrollo de un teatro político que en la aplicación de preceptos grotowskianos. Se trata de un trabajo de base, donde pondrán en práctica sus saberes respecto del conocimiento de uno mismo y de la comunicación con el otro, del diálogo entre los cuerpos y la circulación de un caudal energético, pero al servicio de las necesidades expresadas por las comunidades locales y el objetivo de transformación de la realidad.

En el caso del TIT, no ha incursionado en el trabajo con no-actores, salvo en la inclusión de jóvenes sin formación previa que se acercaban al grupo, ya sea con intereses teatrales, activistas o por afinidad con su modo de vida.

El TIT concibió el abandono de la sala teatral sólo en términos de intervención en el espacio urbano. Cuando Uviedo cayó preso, el TIT continuó en tres grupos, cada uno coordinado por un joven con una línea estética que lo distinguía de los otros. Así, el grupo de Marta Cocco (Marta Gali) es el que hizo intentos de intervención callejera. Ese grupo, además, trabajó sobre textos de Meyerhold y Lautremont; mientras que el Gallego (Rubén Santillán) coordinaba otro grupo que se aproximó a Genet y a Artaud; y Ricardo Chiari (Ricardo D'Apice) incursionó con su grupo en el absurdo de Ionesco.

Una de las acciones callejeras de mayor impacto que realizó el TIT es la intervención en la Plaza de la República en San Pablo, en agosto de 1981, en el marco del encuentro "Alterarte II", junto con los grupos Viajou Sem Passaporte y Cucaño.

El TIT realiza dos viajes a Brasil, uno en enero y el segundo en agosto del mismo año, cuando hacen la acción en la Plaza de la República, que resulta paradigmática puesto que da cuenta de las fisuras del régimen en varios aspectos: demuestra la existencia de redes de activismo artístico-político, expone tácticas para levantar sospechas y para evadirlas, revela formas de salir y entrar al país. Además, presenta modos de intervención de los medios de comunicación. Es una acción realizada en el exterior que no tiene que ver con el exilio pero que, a través del desparpajo y la provocación, pone en tensión los límites disciplinarios impuestos por las dictaduras. Es por todo esto que este hecho es un claro ejemplo del *entre* al que nos referíamos en párrafos anteriores.

La acción fue concebida por el Gallego en base a la idea artaudiana de la peste. Los actores –o performers- estaban "apestados", intoxicados, en medio de la feria hippie multitudinaria de la plaza. Estos "apestados" vomitaban, se retorcían, generando una psicosis en los lugareños que terminó con la llegada de la policía y la deportación de varios de ellos a la frontera argentina. La acción tuvo repercusión tanto en los medios brasileños como argentinos, concretando lo que Espejo señala risueñamente como el objetivo de Uviedo, que las intervenciones del grupo no tuvieran por objetivo salir en la página de espectáculos, sino en los policiales.

Esta acción no fue algo espontáneo o no programado, sino que fue planeada hasta en los mínimos detalles. Se había pensado hasta en la seguridad de los performers ("Gracias al partido –reflexiona Magoo (Eduardo Nico), integrante del TIC, sobre esta acción- teníamos una conciencia de que la represión no era joda, había que cuidarse"⁶). El trabajo comenzó a la

⁶ Entrevista con Ana Longoni y Jaime Vindel, diciembre de 2011.

mañana del mismo día de la acción y durante algunas horas los actores se “infiltraron” entre la gente, se integraron entre los lugareños. Cuando comenzaron a sentirse descompuestos, la gente los reconocía porque habían estado allí durante todo el día. Magoo destaca la actuación de los miembros de Cucaño, que seguían vomitando en la comisaría. Según él, en ningún momento dijeron que eran actores, aún cuando los estaban dejando en libertad afirmaban que se sentían mal, y evalúa este acto como signo de valentía. Ese tipo de acción podría ser pensada como “teatro invisible”, un concepto que llegó a la Argentina en los primeros setenta con Augusto Boal. Al parecer, ni Cucaño ni el TIT practicaban teatro invisible programáticamente, pero acciones como la de Plaza de la República comparten con él la intervención en la realidad a partir de la ruptura total de las convenciones teatrales.

El teatro invisible que Boal practicó en la Argentina desde su exilio brasileño en 1972 consiste en la presentación en un espacio real (tren, restaurante, hall de un teatro, etcétera) de una situación teatral delineada previamente, en la que los actores provocan una situación conflictiva sin revelar su identidad actoral, suscitando la reacción de los presentes que, sin ser conscientes, son en verdad público y, más aún, se transforman en actores, participan de una reflexión de índole social y retornan a su vida cotidiana con un *plus* a partir del cual podrían generar cambios (Verzero, 2012).

Tanto en el teatro invisible como en intervenciones del TIT como la de la Plaza de la República, se busca abolir por completo los rituales teatrales: la dicotomía actor-espectador, la sala teatral como espacio de representación, la escenografía, etc.

La posibilidad de la toma de la calle en San Pablo es parte de la libertad que Brasil significó para todos. A pesar de que allí también se vivía una dictadura, encontraron un lugar para lo que en Argentina estaba prohibido: además de tomar la calle, hacer prácticas colectivas, hablar de política, etcétera. En los relatos sobre el viaje a Brasil en las entrevistas tomadas para esta investigación, se reitera la vitalidad, la explosión, la efervescencia, la liberación de la autocensura. Brasil fue el lugar de la demostración de la experimentación con el cuerpo y la ruptura de las convenciones, del amor libre y el uso de drogas.

“Grotowski –sostiene De Marinis, 2004: 52- insiste continuamente en que los seres humanos no vemos el mundo como es, que no vemos verdaderamente a los otros, que miramos sin ver”. Así, uno de los principios fundamentales que se desprende de la etapa teatral del creador polaco (1962-1969) y se proyecta en la etapa parateatral es “desbloquear la percepción para poder ver” (52). A partir de una percepción ampliada, la relación con uno mismo y con el otro se dan de manera dialéctica. En eso consistían las búsquedas de los jóvenes del TIT y, aunque en un contexto muy distinto al de la generación beat, apelaban a alternativas similares para lograrlas, como la experimentación con las drogas o formas creativas que desbordaran los límites de la consciencia.

En el planteo grotowskiano de la necesidad de construir un nuevo modo de ver el mundo Once al Sur encuentra la fundamentación teórica para un primer acercamiento intuitivo que había desarrollado en Buenos Aires en 1969 a esa idea.

En sus últimos años de existencia de este grupo, la crítica –sobre todo europea– frecuentemente lo vinculó al Living Theater. Si bien Once al Sur no llegó a conocer el trabajo escénico del Living Theater directamente, puesto que este grupo se disolvió en 1970⁷, el clima de época vivido en Estados Unidos se impregnó en la producción estética y el posicionamiento político del grupo argentino.

⁷ El Living Theater hizo pública su disolución el 11 de enero de 1970, luego de la última presentación de *Paradise Now* en el Palacio de los Deportes de Berlín.

Luego de haber pasado cuatro años en Europa, el Living Theater regresó a su tierra natal en septiembre de 1968, en un momento de agudización de la crisis socio-política. El Living se había convertido en una institución, ya había generado grupos continuadores y el público lo recibió con entusiasmo. Sin embargo, la opción entre arte y política aparecía como un imponderante. La revolución anárquica y pacífica que el grupo predicaba resultaba inadecuada en el contexto post sesenta y ochista, y la crítica lo acusó duramente por ello. Por un lado, se le reprochaba que no hubiera actualizado sus consignas al nuevo contexto de violencia social y, por otro, que esa prédica funcionaba como modo de evasión. Entre 1968 y 1970 se produjo un verdadero cambio en el campo teatral norteamericano.⁸ Muchos colectivos se disolvieron o se fragmentaron, y emergieron nuevas formas expresivas.⁹

Entre las características del teatro norteamericano de los primeros setentas, De Marinis (1988: 276) destaca: la difusión cuantitativa y cualitativa de la práctica teatral, la radicalización de los posicionamientos y el recrudecimiento de la conflictividad, la tendencia a la valoración del proceso creativo más que del producto artístico consumado. Éste es el contexto de convulsión estética e ideológica en el que se insertó Once al Sur.

Años después, la conflictividad y la radicalización tomarían otras formas. En el caso del TIT, la provocación como forma de intervención y de irrupción constituye un modo de transformar las condiciones de vida. El arte aparece como alternativa al contexto de represión y las arriesgadas intervenciones en el espacio público representan una forma extrema de búsqueda de libertad.

Conclusiones

Irene Moszkowki¹⁰, integrante del TIT, utiliza la frase “vivir exaltados” para hacer referencia a la vitalidad disruptiva del grupo. Las descripciones de la vida que llevaban en Brasil delinean una cotidianeidad en la que la liberación, la ruptura de las convenciones, la búsqueda de ampliación de la percepción habrían encontrado su punto más alto, y los testimonios remiten a un imaginario afín al de los años sesenta. En Buenos Aires vivieron todo cuanto fue posible de esas libertades.

Así, éstos y otros aspectos que hacen a la identidad del grupo, como la vida en comunidad, parecen estar mirando a los años sesenta. El desmantelamiento producido por la dictadura en todos estos sentidos, sin embargo, no logró impedir que estas prácticas se propagaran.

La obturación tal vez haya potenciado la necesidad de construirse identitariamente a partir de la búsqueda de reflejos en las prácticas heredadas de años anteriores, más que en la construcción de nuevas formas. Prácticas similares se cargan de diferentes sentidos en diversos contextos. Así, mientras que el amor libre, el uso de drogas o la vida en comunidad, la toma de la calle y el activismo artístico en los sesenta tenían que ver con la exploración de nuevas formas de intervención estética y política, en dictadura representaban la posibilidad de escape de un régimen que se pensaba todopoderoso.

⁸ Ver al respecto: De Marinis, 1988: 275-286.

⁹ El *Firehouse Theatre* de Minneapolis desapareció, se produjo una rruputra en el *San Francisco Mime Troupe*, el *Bread and Puppet* se fragmentó y un sector se integró al Teatro de Guerrilla, etcétera. Asimismo, debutaron como directores Robert Wilson y Richard Foreman. Cfr. De Marinis, 1988: 285-286.

¹⁰ Testimonio a Ana Longnoni, mayo de 2012.

La apropiación de lenguajes y conceptos del Teatro Laboratorio, el Teatro Antropológico o el Living Theater forma parte del entramado de búsqueda de libertades. Frente a un teatro realista, que expresa su crítica a la realidad a través de formas miméticas con el fin de generar identificación en el público y que en contextos represivos se vuelve metafórico, el TIT se aferra a prácticas que ponen en primer plano la exploración corporal. En materia estética, la liberación de las pulsiones, la experiencia de los diferentes caudales energéticos y de la potencia del encuentro de los cuerpos es el lugar primigenio del carácter disruptivo que los hechos teatrales del TIT encontraron en el clima asfixiante que impuso la dictadura.

Bibliografía

Carducci, César. 2000. VI Congreso Internacional de Estudios del Teatro: Presencia de Jerzy Grotowski, 22 al 30 de septiembre. Mesa redonda “La presencia de Grotowski en el teatro actual”, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 22 de septiembre. Transcripción directa en: http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/artesp/mesa_redonda.htm. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2012.

De Marinis, Marco. 1988 (1987). *El Nuevo Teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós.

_____ 2004. *La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*. Buenos Aires: Galerna.

La Rocca, Malena. 2012. *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)*”, tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona, España, mimeo.

Verzero, Lorena. En prensa. *Pensamiento y acción en la Argentina de los '70: El teatro militante como emergente del proceso socio-político*. Buenos Aires: Biblos.