

Mayra Natalia Parra Salazar. **¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas (1965-1975).**

Medellín: Fondo Editorial FCSH, 2015, 237 pp.

Lorena Verzero*

La historia del teatro en América Latina es relativamente joven, pero gracias a investigadores y teatreros comprometidos se ha convertido en un área muy prolífera. En los últimos años, el interés por profundizar en el estudio de la historia reciente del teatro latinoamericano ha producido textos de honda reflexión, entre ellos, *¡A teatro camaradas!* de Mayra Natalia Parra Salazar, quien sitúa su investigación en sintonía con la historiografía latinoamericana, estableciendo un diálogo permanente con trabajos afines desarrollados en otros países del continente. Estos contagios y apropiaciones siguen echando luz no solo sobre historias comunes a países de la región, sino también sobre intereses comunes del presente. Es decir, el presente nos está formulando preguntas similares sobre el pasado de nuestros países y, a su vez, las respuestas, en apariencia locales, están sugiriendo permanentemente conexiones con otras realidades de la región. En este sentido, la historia del siglo XX latinoamericano vuelve a definirse en la intersección de especificidades nacionales y elementos en común.

Los años sesenta y setenta en América Latina demuestran fuertemente la existencia de algunas características comunes a distintos países, a partir de las cuales era posible pensar en la construcción de subjetividades regionales: la permanencia de un sistema de creencias compartido, la circulación y distribución de discursos e intervenciones, la creación de parámetros de legitimación diferenciados, pero sobre todo, la valorización de la política y de la experiencia revolucionaria. Es por esto que Claudia Gilman, en un texto fundante para los estudios sobre las relaciones entre arte y política relativos a este período, ha planteado la importancia de definir ambas décadas como la “época” de los sesenta-setenta, al constituirse como un bloque histórico que se extendió desde finales de los años cincuenta hasta 1973/1976.¹ Es en Europa y Estados Unidos donde se lo ha definido como “los

* CONICET-Universidad de Buenos Aires.

1. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003).

sesenta”. El punto crucial que distingue a ese “Primer Mundo” del “Tercero” —utilizando terminología emergente en la época— es la retracción de los procesos de politización en ese “mundo desarrollado” frente a la ascendiente politización revolucionaria en los países del “subdesarrollo”. Para los pueblos del “Tercer Mundo” la transformación social y política se vislumbraba posible a corto plazo.

Es por eso que desde todas las disciplinas y desde todos los campos se produjeron notables cambios que afectaron integralmente la constitución de subjetividades. Muchos artistas radicalizaron su posicionamiento político en virtud de nuevos objetivos: la liberación del imperialismo, la concientización social, la agitación política, la puesta a disposición de los oprimidos de los medios de producción artística, etc. Así, los modos de producción y de circulación de las obras de arte sufrieron una notable transformación; tanto que a fines de los años sesenta el rol social del intelectual y del artista pasó de un compromiso sartreano a uno revolucionario —como advierte Gilman y retoma Parra Salazar—. Esta politización de los intelectuales y artistas implicaba un desplazamiento del compromiso de la obra al compromiso del autor. En este sentido, Parra Salazar alude a un discurso proferido por Fidel Castro en una reunión de intelectuales cubanos en 1961, en el que distinguía los “honestos” de los “revolucionarios” (p. 29). Las especificidades nacionales de la región verían concretadas estas transformaciones de distinta manera de acuerdo a su historia, a las tensiones, a los conflictos y consensos internos.

Parra Salazar presta especial atención al teatro y a los estudios teatrales latinoamericanos, con lo que delimita su objeto de estudio al definir “militancia” y “dramaturgia” de acuerdo a la coyuntura histórica de los sesenta y setenta en Colombia. La noción de “teatro militante” remite a las experiencias escénicas que conciben este arte como herramienta de transformación social y política, ya sea en relación directa con partidos políticos o no. Estudia aquella dramaturgia que radicaliza su actividad artística en un contexto de politización de todas las esferas sociales hacia mediados de la década del sesenta. En ese marco, también debemos interpretar la noción de “dramaturgia” en sentido amplio, puesto que se trata del momento de emergencia y auge de la creación colectiva, punto en el que el teatro militante colombiano ha sido de avanzada. Dado que las metodologías de producción del teatro militante han sido múltiples, todas ellas forman parte de lo que concebimos como “dramaturgia militante”. El teatro militante, entonces, involucra una cantidad de experiencias que, en el límite entre el arte y lo político, ponen su actividad al servicio de causas sociales y políticas.

Como la autora indica, el período abordado no constituye un vacío historiográfico en los estudios teatrales colombianos, sino que cuenta con una vasta bibliografía referente al teatro de la época para ocuparse de aquello sobre lo que se ha guardado silencio hasta el momento, con lo cual aporta una pieza más al rompecabezas de la historia de la dramaturgia. Las herramientas propuestas desde la historiografía para la construcción de la historia reciente son múltiples e involucran una cantidad de variables, entre las cuales Parra Salazar adopta técnicas provenientes de otras ciencias sociales como el estudio de caso. De esta manera,

elabora una historia de colectivos como el Teatro Experimental de Cali (TEC), el Teatro La Candelaria de Bogotá, el Frente Común para el Arte y la Literatura (FRECAL) de Medellín y Cali, y la Brigada de Teatro de los Trabajadores del Arte Revolucionario de la Universidad de Antioquia (BITTAR).

La metodología de trabajo involucra el rastreo y análisis de fuentes primarias como textos dramáticos, gacetillas, fotografías y otros materiales de archivo, así como la creación de fuentes. Las entrevistas personales constituyen un material invaluable a la hora de construir nuestra historia reciente. El hallazgo de documentos y materiales —confiesa la autora— ha sido cuantioso para los grupos integrantes del Nuevo Teatro, es decir, el TEC y La Candelaria, en comparación con lo hallado de los otros grupos. Este es uno de los obstáculos con el que nos encontramos al desarrollar este tipo de investigaciones y que Parra Salazar ha sabido sortear, apelando a una perspectiva comparada que prioriza documentos y realiza pormenorizados análisis allí donde el archivo lo permite. Así, ha logrado bosquejar un panorama de la historia del teatro militante colombiano que equilibra el impacto de las experiencias.

A lo largo del libro, la autora expone un panorama del teatro colombiano que resulta iluminador para comprender el proceso de su modernización, al tiempo que se adentra en una lectura de la militancia teatral. También, analiza la producción cultural colombiana asociada a las izquierdas, en la que las prácticas teatrales ejercieron un papel fundamental. Con una flexible relación entre los campos teatral y político, postula “tres formas diferentes de utilidad política de la práctica teatral”, a saber, “el teatro como campo de batalla”, “el teatro y la historia como aliados de las luchas del pueblo” y “el ejército de la pluma”, a partir de las cuales analiza los distintos modos de concreción de los vínculos entre vanguardia política, dramaturgos y masas (pp. 102-134).

Para la autora, la existencia de un teatro militante colombiano estuvo circunscrita a la coyuntura política de la época y a la vinculación de los movimientos artísticos desde mediados de los años sesenta, con un punto de auge entre 1968 y 1973, hasta la segunda mitad de los años setenta, momento en el que comienza a declinar como fenómeno nacional. En definitiva, el teatro militante se presentó como un arte necesariamente nacional, realista y popular, debido a la confluencia de los objetivos políticos de las organizaciones de izquierda y a la pretensión de construcción de una identidad colombiana, por lo que tendió a la realización de prácticas teatrales dirigidas al pueblo y a que se diera primacía a los fines de identificación simpatética, priorizando una estética realista. Para tal propósito, la autora elabora un riguroso análisis de las experiencias de teatro militante de los grupos mencionados y aborda estas prácticas como “fenómeno urbano” a partir de una aproximación a estudios de público, espacios, temáticas y modos de producción.

Merece ser destacada la claridad expositiva con la que Mayra Parra Salazar nos introduce en el complejo entramado de las ideologías y prácticas artísticas colombianas, así como la capacidad de virar el punto de vista al ofrecer enfoques interpretativos desde el campo teatral o desde la esfera política, facilitando el

acceso a la información por parte de lectores no familiarizados con la temática ni con la coyuntura política. A mi juicio, *¡A teatro camaradas!* brinda un gran aporte a la construcción de una historia del teatro latinoamericano valiente y comprometido, que seguramente se convertirá en una referencia ineludible en la materia.

DOI: [dx.doi.org/10.17533/udea.trahs.n9a11](https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n9a11)