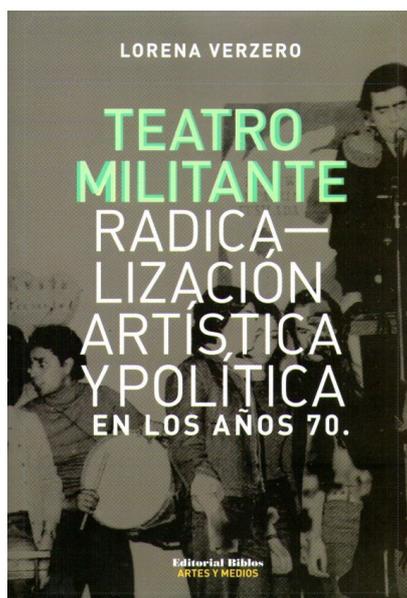


**Lorena Verzero, *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013, ISBN 978-987-691-208-2, 414 pp. + 20 pp. Ilustradas.**



Juan Manuel Padrón  
Facultad de Arte (UNICEN)

Lorena Verzero nos invita, con su estudio sobre el teatro militante, a adentrarnos en un período de la historia argentina reciente rico en acontecimientos y experiencias políticas y culturales que, como la autora nos sugiere, tienen un impacto directo en nuestro presente. Que el primer capítulo comience con una cita de Walter Benjamin, y su obra sea una referencia teórica central del libro, es un indicador claro de la propuesta de Verzero de cómo (re)pensar ese pasado reciente y su relación con el presente: pasado, presente y futuro convergen, y la historia “es un proceso en el que los acontecimientos no suceden linealmente y cronológicamente, sino son frutos del conflicto y la tensión” (p. 33). En ese sentido, y como ella misma advierte, esta historia del teatro militante se ubica en un espacio de la historiografía actual que no sólo no niega el carácter central que posee la historia como herramienta para la construcción de las identidades sociales, sino que además se plantea como espacio desde donde reflexionar críticamente sobre esa reconstrucción del pasado reciente.

El tema central del libro de Verzero es el surgimiento, desarrollo y declinación del llamado “teatro militante” entre 1969 y 1974 en la Argentina. Según la autora, este hizo de las prácticas escénicas experiencias colectivas de intervención política, direccionadas al servicio de las luchas sociales concretas, haciendo del arte una herramienta para la producción de una sociedad nueva. Esas prácticas se desarrollaron en espacios no convencionales, siempre en articulación con aquellos movimientos políticos (revolucionarios) que hicieron su irrupción en el pasaje de décadas.

Formalmente, el texto está organizado en 7 capítulos, prefacio, introducción y conclusiones. Los 7 capítulos se agrupan en 2 partes: *Los años 60: de la experimentación estética a la intervención política* (capítulos 1 y 2); y *De la intervención cultural como proyecto político* (capítulos 3 a 7). El capítulo 1, “*El intelectual y la cultura de izquierdas*”, está centrado en comprender cómo se da el pasaje de un modelo de “intelectual sartreano” a un “intelectual revolucionario” en los años sesenta. En un contexto de creciente politización, surgieron en todo el campo intelectual y artístico prácticas que adaptaron obras y modos de producción a esa nueva realidad. Todas las manifestaciones artísticas radicalizaron el carácter político de su actividad, y el teatro militante desarrolló sus actividades en sintonía con otras disciplinas artísticas.

Entre 1969 y mediados de 1974, se dio la consolidación de “un conjunto de manifestaciones artísticas provenientes de los sectores de izquierda que consideraban el arte como una herramienta para el cambio social” (p. 53). Los intelectuales/artistas debieron dar respuesta a un complejo devenir social, desde disciplinas cuyos límites se difuminaban, y se vieron “atrapados en una red en la que la ética y la estética se entrecruzaban en todas las prácticas” (p. 55). El intelectual revolucionario encontró en las experiencias teatrales una coherencia con la visión del mundo que anteponía la acción a la palabra, y el trabajo colectivo al individual.

Acompañando el corrimiento del modelo de intelectual sartreano, configurado idealmente en torno a la revista *Contorno*, a un modelo de intervención política directa, el teatro pasó de un realismo emergente, crítico y contenidista, a un modelo de experiencias de vanguardia representado por el Instituto Torcuato Di Tella y su Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), cuyo compromiso no fue considerado válido por la militancia revolucionaria. Ambas corrientes iniciaron procesos de politización, aunque la primera mantuvo un “compromiso de la palabra, asociados a espectadores de clase media progresista que asisten al teatro a confirmar su ideología” (p. 65). Paralelamente a estas dos tendencias surgió, en el pasaje de décadas, un sector del campo teatral que adhirió a la intervención teatral militante, como forma de interpretar el proceso de politización. Ese teatro militante no reestructuró el campo teatral, ya que no perseguía “conseguir una centralidad en el campo, sino una transformación social y política, de manera que la conflictividad con otros sectores del campo teatral quedaba relegada a un segundo plano” (p. 68).

En el capítulo 2, *“Respuestas desde la izquierda: ética, estética y política”*, la autora nos define el teatro militante argentino a partir de su historización y análisis. Las preguntas que guían el capítulo son claras: “¿Cuál es el arte posible en un contexto en el que lo político cubre todas las esferas? ¿Es allí posible el arte? ¿Qué decir ante la urgencia de la palabra? ¿Cómo decirlo? ¿Qué estética adoptar cuando todo material es ante todo símbolo ético?” (pp. 71-72). Para dar una respuesta a estos interrogantes, Verzero recorre tres propuestas artísticas historiando su desarrollo y los lugares que ocuparon en los años sesenta/setenta. El primer caso, el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, dejaba en claro los límites de la izquierda tradicional frente a los cambios producidos en los sesenta, particularmente a fines de la década. Barletta rechazaba tanto a la nueva izquierda y las relaciones del marxismo con la izquierda nacional, como la modernización estética de la vanguardia, por frívola y extranjerizante, y el nuevo tipo de intelectual sartreano.

La segunda experiencia, el teatro realista, fue resultado de la “nacionalización de la izquierda”. Ese teatro realista persiguió crear efectos de realidad, poniendo en escena a las clases medias, y postergando a las clases populares hasta comienzos de los setenta, cuando “la progresiva politización del arte y la vida cotidiana activaba reposicionamientos estéticos e ideológicos, el campo teatral, en términos generales, buscó desarrollar formas que incidieran cada vez más directamente sobre el contexto” (p. 96). Sin embargo, ese teatro siguió reproduciendo las estructuras sociales, legitimando el lugar del intelectual como trasmisor del saber, y del pueblo reducido a condición de objeto. De esta forma, a comienzos de los setenta el teatro sería para muchos sectores de izquierda una herramienta de cambio social si lograba transformar sus mecanismos de producción y expectación: los caminos eran pocos, o desarrollar “un arte crítico y comprometido dentro de los marcos simbólicos y espacios de representación legitimados, elaborar un arte militante que combinara la experiencia cultural con la política y saliera de los circuitos teatrales hacia otros espacios o abandonar la práctica cultural para abocarse a la lucha política y/o armada” (p. 104).

De esta forma, para fines de los años sesenta, junto a fenómenos como el Tucumán Arde y la aparición del modelo de intelectual revolucionario con la figura de Rodolfo Walsh, comenzó a desenvolverse un teatro militante que “desarrolló experiencias colectivas de intervención política, poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas” (p. 127). Para este teatro militante, “no se trataba simplemente de denunciar la realidad o dar testimonio de ella, sino de formar parte de un proceso de transformación social a partir de la

experiencia de una obra abierta” (p. 127). Estas estaban al servicio de lo social-político, y suponían una conducta por parte del teatrista que excedía lo artístico, para extenderse a la vida cotidiana. Como experiencias militantes fueron irregulares, espontáneas y semiclandestinas o clandestinas.

En el capítulo 3, “*Recorridos históricos del teatro militante*”, Verzero analiza las diferentes experiencias teatrales militantes. Dentro de los grupos que adhieren al peronismo, destaca a *Octubre* y al *Centro de Cultura Nacional José Podestá* (“la Podestá”), cuya apropiación de “lo nacional” y “lo popular” es central en su definición. Cercanas al trabajo de Augusto Boal, fue significativa la propuesta abierta a otras tendencias ideológicas, en donde la preeminencia de la política fue central. Ambas tenían una clara metodología de intervención política, que en el caso de *Octubre* iba desde el acercamiento al barrio, sindicato, fábrica, etc., hasta la puesta de la obra y el debate posterior con la comunidad. Esa preeminencia de la política fue desencadenante de su crisis, fragmentación y disolución, en especial después de la caída de Cámpora, el corrimiento de Perón a la derecha y la muerte del viejo líder. Entre los grupos cercanos a la nueva izquierda se destacaron el grupo *Libre Teatro Libre* y *Once al Sur*. El primero de estos colectivos estaba cercano al PRT, aunque no era orgánico a éste, formando parte de FATRAC. Su desarrollo se dio en la convergencia de la participación militante y la indagación estética, y constituyó un punto intermedio entre las experiencias de *Octubre* y *la Podestá*, y *Once al Sur*, que “centraba su trabajo en la búsqueda estética, que proyectualmente operaría como un servicio social, independientemente de una suscripción particular directa” (p. 219).

Todas estas experiencias se dieron en un contexto de cambiantes políticas estatales frente al teatro oficial. Este, presente en el Teatro Nacional Cervantes y en el Teatro Municipal General San Martín, estuvo influenciado por dos líneas de políticas oficiales: una tradicionalista–nacionalista y otra culturizante–universalizante. Hasta fines de los setenta, “el teatro oficial suprimía las posibilidades de brindar un espacio tanto para la innovación en materia estética como para las piezas que de alguna manera aludieran a la realidad” (p. 189). A esta realidad sólo escapó, por breve tiempo, el Teatro San Martín, con cierta apertura a directores y obras cercanas a las nuevas estéticas. El teatro oficial tuvo así una programación ajena a lo que el presente le demandaba. Con la llegada del peronismo al poder, la breve primavera camporista dejó paso al triunfo de la derecha peronista que ocupó espacios significativos en ambos espacios teatrales. La conflictividad gremial fue una constante del

período, lo que puso en jaque toda la política cultural del gobierno peronista. En el plano de las programaciones, la autora destaca que “la tendencia de los teatros oficiales hacia la reivindicación de la tradición nacional a través de la puesta en escena de piezas remanentes del pasado teatral argentino se afianzará durante 1974” (p. 204). Este teatro tuvo como característica fundamental presentar obras que formaban “parte del conjunto considerado 'culturizante' y, así como los clásicos, se pusieron en escena con el expreso fin didáctico de formar al público considerado no ilustrado” (p. 207), en contraposición a los colectivos militantes, que concebían al teatro como arma para lograr el cambio social. Aun así, y pese a la creciente conflictividad en el peronismo, ambas propuestas no se enfrentaron, en especial porque los sectores de la izquierda que iban siendo desplazados pretendían mantener algo de su identidad peronista.

En el capítulo 4, “*Un enfoque culturalista*”, la autora propone algunas reflexiones en torno a las experiencias del teatro militante con otras expresiones culturales militantes. En ese sentido, la autora nos plantea que uno de los objetivos de éstas “ha sido abandonar la institución arte y llevar las producciones artísticas a los espacios habitados por los sectores populares” (p. 267). En esos espacios sociales distintivos entraron en interrelación con las culturas locales, apropiándose de algunos códigos y ofreciendo otros. En algunos casos, este intercambio llevaba a una resignificación de la noción de artista que manejaba a las bases, particularmente al romper con la imagen del artista como “una entequeia inaccesible” (p. 269). Las giras, la llegada a una comunidad del interior, los montajes en espacios no convencionales, etc., borraban las diferencias entre artistas y espectadores. Sin embargo, esto no supuso que se abandonaran los espacios comerciales, ya que la mayoría de los grupos de teatro militante recurrieron a ellos, donde “la inclinación a lo político por parte de amplios sectores sociales se materializaba en la participación en espectáculos de esta índole. Mientras que en las presentaciones en espacios no convencionales y marginales convocaban a espectadores de extracción popular, el público que asistía a las funciones en salas estaba conformado por sectores medios, e integrado por un alto porcentaje de estudiantes” (p. 271).

Por otro lado, el traslado de esas prácticas artísticas al espacio político (locales partidarios, sindicatos, etc.) hacía que el hecho artístico viera acentuada su politicidad. Otras veces, esas experiencias artísticas se apropiaban de elementos específicos de la práctica política, en especial en tiempos de campaña electoral. Todos estos recorridos espaciales, que en principio no tenían límites concretos, comenzaron a tenerlos cuando la brecha política

entre las diferentes organizaciones políticas se dilató, en especial luego de 1974, siendo difícil encontrar colectivos cercanos al PRT en eventos organizados por el peronismo y viceversa. Además, si lo espacial tenía su complejidad, entender el teatro militante sin dar cuenta de un sinnúmero de expresiones no teatrales que lo acompañaban es imposible. El aspecto musical, la utilización del humor, la participación del público a través de asambleas, el uso de elementos propios de las culturas populares (formas musicales, lenguaje popular, etc.), la proyección de películas y fotografías, etc., complementaban el hecho teatral militante. Como plantea Verzero, “la acción cultural militante se origina en la interrelación de los agentes culturales, conformando un circuito cultural-político integrado por músicos, teatristas, cineastas, etc., que se desarrolla en paralelo a otros circuitos del campo cultural” (p. 290).

El capítulo 5, “*El teatro militante y sus vínculos con otras disciplinas artísticas*”, está centrado en la relación del teatro militante con otras disciplinas artísticas. Buena parte de esas relaciones se fundaban en el espacio de difusión que brindaba el teatro militante a experiencias como el cine militante. Algunos colectivos, como *la Podestá*, tenían espacios para producir cine, aunque no llegaron a concretar ninguna producción. En otros casos, algunos de los miembros de esos colectivos participaron en la realización de films de los grupos cinematográficos, aunque fueron participaciones individuales que no llegaron a mantenerse en el tiempo. Otra experiencia cultural con la que el teatro militante mantuvo contactos fue la canción popular, en especial con Canto Popular Urbano, colectivo conformado a fines de los sesenta. Enrolados dentro de lo que se denominó movimiento de la Nueva Canción, muchos de sus miembros fueron activos participes de colectivos teatrales, compartiendo sus espacios de reunión.

En los capítulos 6 y 7, “*Formas y alcances de la comunidad*” e “*Identidad nacional y latinoamericana: dialéctica de dos invenciones*”, Verzero nos introduce en el análisis de la construcción de las identidades de estos colectivos teatrales. Esa construcción se dio en dos direcciones. La primera, hacia adentro, donde se destacó el carácter asociativo que naturalmente tiene la actividad teatral y que se multiplicaba en el ámbito de la militancia. Como destaca la autora, “partiendo de inquietudes políticas-sociales de fondo ideológico común, los grupos hallan respuestas en diferentes modos de filiación política y partidaria que, en última instancia, operan como determinantes tanto de su metodología de trabajo como de su organización interna. De esta manera, las relaciones con el partido o movimiento político afín marcaron cuestiones concretas como las condiciones de inclusión de miembros en los

grupos, los límites de existencia temporal de los mismos y sus itinerarios; así como también consideraciones de índole política que se transmitían en sus espectáculos” (p. 339).

Sin embargo, en los discursos de los miembros de los diferentes colectivos del teatro militante, la idea de comunidad tuvo alcances diferenciados, que iba desde un grupo social al que se invita a participar de *una* experiencia cultural, objeto y sujeto al mismo tiempo (*Octubre*), hasta la comunidad asociada a convivencia, donde lo que unía a sus miembros era un deber o deuda en común, y no una propiedad, como planteaban *Once al Sur* y *Libre Teatro Libre*. En cambio, para *la Podestá* la idea de comunidad estuvo asociada a una idea de “comunidad política”, en donde las relaciones sociales se estructuran en relación a una estructura partidaria, con un liderazgo reconocido en la figura de Gené, liderazgo presente en el resto de los colectivos pero no tan marcado.

El otro meridiano en la construcción de esas identidades fue el debate que posicionó, de un lado, a los colectivos cercanos al peronismo, que reivindicaban lo “nacional y popular”, y quienes estaban cercanos a las izquierdas no peronistas y reivindicaban una vocación latinoamericanista o universalista. *Octubre* y *la Podestá* adhirieron a una noción de cultura nacional y popular, en donde la recuperación de los ritos centrales del movimiento, como la celebración del 17 de octubre, eran centrales. Para estos, la idea de intelectuales integrados al pueblo permitía acceder a los códigos populares y ser aceptados por la clase obrera. Esta definición identitaria en términos nacionales relegaba otros tipos de identificación, aunque no los anulaba totalmente. *Once al Sur* y *Libre Teatro Libre* adoptaron posicionamientos de diálogo con los lenguajes y las prácticas internacionalistas. Ambos adhirieron a toda una serie de acciones fuera de las fronteras argentinas, coherentes con las políticas internacionalistas del PRT. Así, existió un corredor de integración y comunicación del cual los colectivos argentinos fueron partícipes activos, presentando una serie de puestas en donde la realidad argentina no estaba ausente, aunque muchos creyeran que eran necesario reforzar una construcción identitaria referenciada en Latinoamérica.

En resumen, el libro de Lorena Verzero constituye un aporte sustancial, quizás el primero por su riqueza conceptual y empírica, para entender la historia del teatro militante en la Argentina. Reconstruye un cuadro de época que permite comprender la relación entre cultura y militancia política en la historia reciente, a partir de estudiar un recorte de ese campo

cultural que, hasta el momento, había tenido escasa significación en las investigaciones académicas.