

**REY  
DESNUDO**  
REVISTA DE LIBROS

## Comentario bibliográfico

### **Verzero, Lorena: *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años '70, Buenos Aires, Biblos, 2013.***

**Ramiro Manduca**

*Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Investigaciones Gino Germani –  
Universidad de Buenos Aires  
ramiromanduca@gmail.com*

*Fecha de recepción: 29/10/2015  
Fecha de aprobación: 12/11/2015*

**E**n los estudios de Historia reciente, tanto argentina como latinoamericana, uno de los problemas que ha suscitado el interés de un número destacable de investigadores es el de los cambios en el campo intelectual durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX. Los trabajos pioneros para el caso argentino fueron llevados adelante por Oscar Terán y Silvia Sigal; en un sentido similar, pero con el objetivo de presentar un análisis en el plano latinoamericano, podemos encontrar el trabajo de Claudia Gilman<sup>1</sup>. Respecto a los estudios enfocados en los artistas, como parte de este mismo campo y en tensión con él, se destacan dos aportes, que si bien centrados en el terreno de las artes plásticas, han dado una matriz de análisis novedosa. Por un lado, la obra de Andrea Giunta, en torno a los cruces,

---

<sup>1</sup> Terán, Oscar: *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1991; Sigal, Silvia: *Intelectuales y poder en la década del '60*, Buenos Aires, Puntosur, 1991; Gilman, Claudia: *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

intercambios y producciones de los artistas argentinos de vanguardia en vínculo con organizaciones políticas y adherencias estéticas e ideológicas diversas<sup>2</sup>. Por otro, el estudio de la radicalización política de los artistas plásticos a fines de la década del sesenta realizado por Ana Longoni y Mariano Mestman, que releva las nuevas formas de concebir la intervención artística aparecidas entonces, ligadas de manera estrecha con las formas de intervención política de las organizaciones político-militares<sup>3</sup>.

Es en el cruce entre estos estudios que es necesario ubicar *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años '70* de Lorena Verzero. La autora es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora del CONICET. El libro en cuestión es el resultado de su investigación doctoral y tiene como principal objetivo reponer el accionar de una serie de grupos de teatro que, desde distintos planteos estéticos y políticos, intervinieron en la década del setenta, en sintonía con la politización de la sociedad en esos años.

En la introducción, la autora deja planteado el marco teórico con el que trabaja, del que nos interesa destacar dos aspectos. En primer lugar, el abordaje de la historia en clave benjaminiana. Para Verzero, dar cuenta de las prácticas del teatro militante es “recomponer una parte de la historia a partir de los fragmentos que han sobrevivido y moldeado nuestras memorias e identidades presentes” (p. 33). En la línea de las reflexiones de Walter Benjamin, la autora entiende que “el historiador materialista busca imágenes fugaces entre los desechos, entre aquello que ha pasado inadvertido a los ojos de la historia oficial” (p. 31). Se trata de un tipo de abordaje vinculado estrechamente con un “mapa archivístico disperso” (p. 36), consecuencia directa del carácter espontáneo, irregular y semi-clandestino de las prácticas que se busca reponer. En segundo lugar consideramos relevante la utilización del concepto de *los sesenta/setenta como época*, desarrollado por Gilman en la obra mencionada anteriormente. A partir del mismo, Verzero articula el sentido de su trabajo, que busca entender las acciones y relaciones de los grupos estudiados en el marco de “la permanencia de un sistema de creencias compartidos donde prima la valorización de la política y la experiencia revolucionaria” (p. 25).

---

2 Giunta, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

3 Longoni, Ana y Mestman, Mariano: *Del di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.

El libro está estructurado en dos partes. La primera de ellas, “Los años ‘60: de la experimentación estética a la intervención artística”, consta de dos capítulos. En el primero, “El intelectual y la cultura de izquierda”, la autora da cuenta del tránsito entre el intelectual comprometido o sartreano al intelectual revolucionario a lo largo de los años sesenta: es decir, del paso del compromiso de la obra hacia el involucramiento del autor mismo en tanto sujeto en el proceso político, en el marco de un proceso histórico de radicalización. Verzero entiende que “el arte no reproduce ni repite lo social, como tampoco se ve determinado por el contexto sociopolítico, sino que constituye una fuerza activa que es parte de un proceso histórico” (p. 48). En esta clave se desarrolla todo su trabajo, que alterna reposiciones precisas de las coyunturas históricas con análisis de las líneas estéticas y políticas propuestas por los grupos de teatro militante. La autora reconoce como actores centrales en este proceso a las organizaciones de izquierda, tanto peronistas como marxistas, identificando en ellas “dos oposiciones simbólicas” que tensionaron el campo intelectual: vanguardia-internacionalismo/nacionalismo-populismo y extranjerización-imperialismo/conciencia nacional-latinoamericanización.

El capítulo busca reconocer este tránsito hacia la radicalización dentro del campo teatral específicamente. La autora señala dos tendencias, con las que de una u otra forma dialogaron los teatristas militantes. La primera es definida como realismo reflexivo, en la línea del compromiso sartreano: “un teatro realizado por las clases medias y para las clases medias” (p. 59-60) que se podría situar en la línea del Teatro Independiente fundado en los años treinta por Leónidas Barletta. La otra es la que tuvo sitio en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, foco central de la modernización artística y cultural de la época, cuyas producciones estuvieron caracterizadas por una “radicalización de los lenguajes formales y una redefinición de la noción de teatro” (p. 60). Es en el cruce de estas dos corrientes estéticas y en el de las “oposiciones simbólicas” mencionadas más arriba que Verzero sitúa al teatro militante como un “emergente del proceso de transformación del rol intelectual en la época” (p. 66). Sin embargo, la autora afirma que esa emergencia de su propio objeto de estudio no reconfigurará el campo teatral. En ese sentido, plantea que la irrupción del teatro militante debe pensarse como un fenómeno marginal, un “desbordamiento de la noción de campo propuesta por Bourdieu, ya que este teatro está dado más por su relación con la política y lo político que por su participación de las disputas al interior del campo” (p. 67-68).

En el segundo capítulo, titulado “Respuestas desde la Izquierda: ética, estética y política” Verzero se plantea como objetivo principal construir la definición del teatro militante. El punto de partida de la autora es diferenciar “la política” de “lo político”. Para esto toma los aportes de Chantal Mouffe, y define a lo político como “un lugar de conflicto definido a partir del antagonismo que puede surgir en cualquier tipo de relación social” (p.70) mientras que “la política” es “el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de conflictividad derivada de lo político” (p. 70). Tomando estas definiciones y poniéndolas en relación con su objeto de estudio, Verzero afirma que “todas las prácticas artísticas poseen una dimensión política puesto que desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación” (p. 70).

A la hora de analizar el teatro político de izquierda en Argentina, la autora identifica la preeminencia del aspecto ético en el arte político, que en lugar de cuestionar la visión hegemónica contribuye a generar consensos respecto a la misma. Esta crítica está dirigida particularmente al movimiento fundado por Barletta y en las derivas que a partir de los cincuenta tuvo esta corriente, cuya expresión más importante fue el “realismo reflexivo”. En todo los casos, las obras realizadas desde estos espacios sostuvieron un posicionamiento “intelectual, didactista y políticamente antiperonista” (p. 76), destinado a las clases medias, que sostuvo en el centro del hecho teatral a la figura del director, quien “coordinaba al grupo, armonizaba la puesta en escena y orientaba la actuación” (p. 79). La crisis de este sistema teatral en la década del sesenta es, para Verzero, producto de “la combinación del agotamiento ideológico y estético” (p. 80) de estas producciones. En momentos donde la radicalización y la participación política de amplios sectores de la sociedad comenzaban a irrumpir, un teatro cuya finalidad era “educar” al pueblo y “representar” la realidad aparecía como anacrónico, al igual que la propuesta política de los sectores de la “izquierda liberal”.

Para concluir el capítulo, la autora ofrece entonces una definición de teatro militante, que efectivamente pone en tensión las prácticas políticas llevadas adelante por los teatristas independiente y realistas, y dialoga con las intervenciones desde el campo intelectual propias del contexto de creciente radicalización política. Para Verzero, las experiencias de teatro militante fueron experiencias colectivas de intervención política, integradas por jóvenes de las más diversas ten-

dencias estéticas. Sus producciones tenían carácter abierto: estaban sujetas al devenir de los acontecimientos políticos o a la intervención del público como actor en el desarrollo de las mismas. La actividad de estos grupos se sostenía en el principio de “poner el arte al servicio de lo social-político” (p. 128), y se constituía como una conducta hacia la vida, excediendo el plano meramente artístico. El teatro militante era concebido como un acto, como una acción en sentido transformador y los protagonistas de este acto se asumían como trabajadores de la cultura.

La segunda parte del libro, titulada “La intervención cultural como proyecto político”, es algo más extensa que la primera y profundiza en el estudio específico de los grupos de teatro militante, indagando al mismo tiempo sobre sus vínculos con otras producciones artísticas y los diálogos con experiencias en el plano latinoamericano. En el capítulo tres, “Recorridos históricos del Teatro Militante”, la autora reconstruye la historia interna de cada uno de los grupos al tiempo que indaga sobre los vínculos entre el teatro oficial y el producido desde la izquierda del movimiento peronista durante el período 1973-1976.

En cuanto a los grupos analizados, la autora decide agruparlos en dúos que obedecen a las “oposiciones simbólicas” planteadas en el primer capítulo. Por un lado, entonces, dentro de la década nacionalismo-populismo se ubican Octubre y el Centro de Cultura Nacional José Podestá, mientras que en la década vanguardia-internacionalismo se destacan Libre Teatro Libre (LTL) y Once al Sur.

El dúo del primer grupo estaba vinculado al movimiento peronista. El grupo Octubre, ligado principalmente a Montoneros y Peronismo de Base, tuvo como referente e impulsor a Norman Briski, quien ya era un actor reconocido en ese momento. Su intervención artística iba de la mano de la construcción territorial o sindical de las organizaciones políticas. Era un teatro estéticamente sencillo, con escenografía improvisada y personajes indiciales, a los que se sumaban aportes musicales. Buena parte de los textos eran improvisados, y el guión partía de las situaciones a abordar, previamente informadas por los cuadros políticos insertos. Verzero sintetiza la política del grupo al afirmar que “se intentaba lograr una objetivación de los problemas del barrio y a partir de allí, generar una movilización” (p. 155). Por su parte, el Centro de Cultura Nacional José Podestá estaba vinculado al PJ e incluía a miembros de diversas tendencias de izquierda peronista. Su

intervención fue pensada específicamente para la campaña de Cámpora en el año 1973 y el proyecto “se sustentaba sobre tres aristas: los sectores populares, el mensaje peronista y las prácticas artísticas como medio de transmisión del mensaje al pueblo” (p. 172). A diferencia de Octubre, contaba con una estructura “institucional” compuesta de dos departamentos, uno político y uno de trabajo, tendientes a dinamizar la intervención artística (que excedía el plano teatral) a cargo de Juan Carlos Gené. Este último no fue el único integrante consagrado, ya que en “la Podestá” también intervinieron los músicos Marilina Ross, Piero y Enrique “Chango” Farías Gómez, entre otros, lo que permitió que las intervenciones del grupo tuvieran una masividad superior a la de cualquiera del resto de las experiencias estudiadas en el libro. Ambos grupos, tras la asunción de Perón, y la derechización del escenario político, se disolvieron.

En cuanto a los dos grupos restantes, Libre Teatro Libre y Once al Sur, Verzero identifica la exploración estética como su común denominador. El primero de ellos estuvo vinculado al PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), y surgió en el ámbito de la Escuela de Artes de la Universidad de Córdoba, en el año 1969. Su impulsora fue María Escudero, docente de la institución, quien reunió a un grupo de estudiantes de la cátedra de Prácticas Escénicas. La metodología impulsada por Escudero, basada en la construcción colectiva, fue el elemento aglutinante, sumado al propio clima de efervescencia política vivido en la provincia. A diferencia de otras experiencias anteriores, centradas en una impronta “nacional y popular”, LTL (como también Once al Sur) recuperó las experiencias de las vanguardias del “primer mundo” e, influenciado por las renovaciones teatrales impulsadas por el Living Theater, Jerzy Grotowsky, Antonin Artaud y Bertolt Brecht, “concibió el proceso de cambio en una dialéctica entre las transformaciones sociopolíticas y la gestación de nuevas formas estéticas” (p. 225). Con la creciente represión, sin embargo, el grupo en su totalidad se exilió del país en 1975.

En cuanto a Once al Sur, guiado por Oscar Ciccone, se diferenció por no tener una filiación directa con organizaciones políticas. Todos sus integrantes, formados en el Teatro Independiente durante los años sesenta, vieron la necesidad de volcarse hacia un teatro que expresara su compromiso social, pero que al mismo tiempo estuviera en diálogo con las nuevas expresiones estéticas. Ante la censura sufrida por la primera de sus obras (*Mirá lo que está pasando*), el grupo decide irse del país y desarrollar su carrera afuera. Conjugando siempre el desarrollo profesional con el

compromiso social, su itinerario abarcó Centroamérica (en donde trabajaron con comunidades de El Salvador y Guatemala), Estados Unidos y buena parte de Europa e incluyó instancias de formación con Grotowsky y Eugenio Barba. Verzero destaca que Once al Sur tuvo “la capacidad de descentrar el espacio definido a partir de la dicotomía Primer Mundo/Mundo Subdesarrollado, absorbiendo sistemas de representación provenientes de las tendencias estéticas renovadoras a nivel mundial” (p.263). Sin embargo, a diferencia del resto de los grupos, su intervención quedó acotada al terreno de “lo político” y no trascendió al plano de “la política”.

Los capítulos cuatro y cinco ponen en relación las experiencias de teatro militante con otras experiencias político culturales, dando cuenta de los intercambios y las tensiones generadas con el correr de la década del setenta entre los grupos de artistas afines al peronismo y aquellos de tradición marxista. El capítulo “Un enfoque culturalista”, indaga acerca de la práctica de los colectivos de teatro militante centrada en la vocación de habitar espacios diversos, de transmitir un mensaje y buscar influir en la realidad social, ya sea desde la sala tradicional o desde el barrio. Verzero destaca el marcado carácter político de estas intervenciones, que llevaba a rebalsar el campo de cada disciplina y ponía en vínculo a artistas plásticos, músicos, teatristas y poetas, incluso excediendo las adscripciones partidarias (al menos hasta 1974). Propone identificar, entonces, todas esas prácticas como parte de un circuito cultural-político paralelo a otros circuitos del campo cultural. El capítulo cinco profundiza esta propuesta, dando cuenta de la actividad del cine militante a partir de un análisis del trabajo de los grupos Cine de la Base (PRT) y Cine Liberación (Montoneros). En el mismo sentido, indaga también en la relación de los grupos de teatro militante con el movimiento de la “Nueva canción” (y, con el grupo Canto Popular Urbano más específicamente), reconociendo en ambos casos tránsitos y cruces entre sus integrantes.

Por último, los capítulos seis y siete están enfocados en el análisis de la identidad construida por los grupos de teatro militante. La autora indaga en cómo influyeron en esa construcción su carácter asociativo y su vinculación con “lo nacional” y “lo latinoamericano”. En cuanto al primero de los rasgos, Verzero identifica que aún con la matriz común del compromiso social y político, los modos de “ser-en-común” fueron muy diversos: en algunos casos, estuvieron centrados en afinidades estéticas (como Once al Sur); en otros casos, lo estético se conjugó con los ideológicos

(como LTL y Octubre); finalmente, algunos grupos se concentraron en las finalidades políticas (como “la Podestá”). Respecto a la identidad externa, la autora propone pensar “las contaminaciones” entre aquellos grupos afincados en una identidad “nacional y popular” y los que tendían hacia una de tipo latinoamericanista, escapando así de un análisis esquemático. Reconoce entonces que, aun cuando los primeros tuvieron una intervención asociada a la lógica discursiva del peronismo, “no dejaron de desarrollarse en una dialéctica entre ‘lo nacional’ y lo ‘latinoamericano’” (p.368), incentivada por el intercambio que algunos de ellos (Octubre principalmente) tuvieron con grupos como LTL. Asimismo, remarca que los segundos aportaron a la construcción de una identidad latinoamericana partiendo de realidades nacionales que encontraban en la “dependencia” al común denominador del continente.

*Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años '70* constituye un valioso aporte al campo de los estudios sobre arte y política. En términos metodológicos, es necesario destacar la minuciosa reconstrucción de las experiencias que realiza, que apela a archivos personales, archivos institucionales y numerosas entrevistas. En términos teóricos, el denso y correcto marco que utiliza, brinda las herramientas conceptuales necesarias para un trabajo “arqueológico” de estas características. En términos historiográficos, finalmente, el libro aporta la categoría de teatro militante, que permite pensar las prácticas teatrales y su vinculación con la política y lo político antes (pero también durante y después) de la década del setenta y superar trabajos anteriores, centrados exclusivamente en el teatro político producido por la izquierda liberal. Desestimando cualquier idea de una autonomía simplista del campo teatral, recurso en el que muchas veces caen los análisis de las prácticas artísticas, Verzero consigue así poner en diálogo permanente las tácticas impulsadas por las agrupaciones teatrales militantes de los años sesenta y setenta con el convulsionado proceso histórico argentino.