

LORENA VERZERO

TEATRO MILITANTE

RADICA—
LIZACIÓN
ARTÍSTICA
Y POLÍTICA
EN LOS AÑOS 70.

Editorial Biblos
ARTES Y MEDIOS

Índice

Prefacio	19
Introducción	25
Historia (memoria e identidad).....	30
Archivos y testimonios.....	36
Experiencias culturales	40

PRIMERA PARTE

Los años 60: de la experimentación estética a la intervención política

Capítulo 1

El intelectual y la cultura de izquierda	47
El proceso de politización de la larga década del 60	47
El campo teatral y la figura del intelectual: negociaciones y resignificaciones	55
Del intelectual sartreano al intelectual revolucionario	66

Capítulo 2

Respuestas desde la izquierda: ética, estética y política	69
En torno a “lo político”	69
Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda tradicional.....	72
El teatro realista y el compromiso de la palabra: problemáticas de la nueva izquierda	91
Las artes plásticas: de la experimentación a la acción	104
Rodolfo Walsh: paradigma del intelectual revolucionario	116

El teatro militante: una definición.....	127
Conclusiones: opciones y destinos	132

SEGUNDA PARTE

La intervención cultural como proyecto político

Capítulo 3

Recorridos históricos del teatro militante	141
Octubre	143
Augusto Boal	155
Augusto Boal y el Teatro Arena	155
Boal en la Argentina	159
Diálogos entre Augusto Boal y Octubre	165
Centro de Cultura Nacional José Podestá.....	171
El teatro como herramienta de campaña electoral: operaciones simbólicas en el segundo peronismo	171
El teatro militante y el teatro oficial.....	185
El teatro oficial de la “revolución argentina”: tradición, culturalismo y conflictividad.....	186
Los teatros de la “patria peronista” (25 de mayo de 1973-1 de mayo de 1974).....	200
“Reencuentro del teatro con el pueblo”, o la imposibilidad de un teatro “nacional y popular” (1 de mayo de 1974-24 de marzo de 1976).....	207
Libre Teatro Libre.....	219
LTL y la militancia política.....	229
Once al Sur	240
Innovación estética y compromiso social.....	257

Capítulo 4

Un enfoque culturalista	265
Territorio e intervención: el espacio en las experiencias culturales militantes	265
El teatro militante como acción cultural: funcionalidad de expresiones no teatrales en la militancia teatral.....	276

Capítulo 5

El teatro militante y sus vínculos con otras disciplinas artísticas	291
Teatro y cine militantes: Cine Liberación y Cine de la Base.....	291
El teatro militante y la canción popular: Canto Popular Urbano	306

Los colectivos teatrales militantes a través de sus afiches: diseño e ideología	324
--	-----

Capítulo 6

Formas y alcances de la comunidad	337
Teatro y militancia: dos razones para asociarse	338
Modos de ser-en-común	340

Capítulo 7

Identidad nacional y latinoamericana: dialéctica de dos invenciones	351
La “patria peronista” en el marco latinoamericano	353
El corredor de teatro militante: América Latina, la “Patria Grande”, y las especificidades nacionales.....	369

Conclusiones	381
---------------------------	-----

Bibliografía y fuentes	393
-------------------------------------	-----

Prefacio

Cuando comencé esta investigación, me disponía a estudiar algo que no sabía bien qué era, pero me interesaba que tuviera que ver con lo popular, con el teatro y con las décadas del 60 y 70. En un comienzo, saltó presuroso hacia mí el teatro comercial. Las salas de la calle Corrientes, las vedettes, los capocómicos, la comedia, el vestirse de ocasión para ir a ver un espectáculo... Pero encontraba que, si bien esas formas culturales, esos colores, esas texturas, tienen que ver con lo que luego elegiría pensar como “sectores populares” o “bases”, no estaba allí lo que me interesaba. El avance de las lecturas me hizo descubrir que, a medida que corría la década del 60, la literatura, el cine y las artes visuales –porque ésas eran las lecturas que yo estaba haciendo y no porque esas áreas contengan algún privilegio– sufrían transformaciones en materia estética y se convertían en expresiones políticas. Entonces, algo similar debía ocurrir en teatro. Pero no encontraba pistas en la teoría o en la historia teatral.

Dos hechos fortuitos definieron el rumbo que tomaría mi trabajo. Recibí de regalo un libro recién publicado, que fue un talismán: *De Octubre a Brazo Largo. Treinta años de teatro popular en Argentina*, firmado por Norman Briski (2005). El libro contiene una lista de los integrantes de Octubre, que leí de corrido, como quien lee las chapitas de oftalmólogos y abogados mientras espera que le atiendan el portero eléctrico, sin esperar ningún nombre conocido, y en eso, uno me hizo dar un salto hacia mi propio pasado: Thono Báez. “Thono”, que cuando lo conocí a mis diecisiete años era “Tono”, aparentemente había formado parte de un grupo de teatro barrial-villero-político... que luego yo misma definí como “militante”. No dudé un instante, ni siquiera antes de seguir leyendo el libro, de que “Thono” era “Tono”, y no sé por qué, porque Tono no era actor, ni director, ni escenógrafo, ni nada de eso,

sino músico. Thono, aquel “Tono”, luthier, cantautor, gran persona, tenía una pianería en el barrio de Floresta. En aquellos años 90 y pocos, allí organizábamos una especie de peña, donde se tocaba la guitarra, se leían poesías, se tomaba vino. Nunca más lo había vuelto a ver.

Mientras tanto, di con el libro de Silvana García, *Teatro da militância*. Y una tarde, sin el más mínimo dato certero sobre dónde quedaba, me fui a buscar la pianería. Y la encontré. Toqué timbre y salió Thono, y con él, el derrotero no sólo de esta investigación, sino del sentido de todo mi trabajo. El libro de Silvana García me enseñó que eso de lo que hablaba el libro de Octubre era un objeto de estudio posible. Y, a partir de entonces, comencé a deshilar esas y muchas otras experiencias teatrales sanguíneas, arriesgadas hasta la imprudencia, comprometidas hasta el peligro, que presento en estas páginas.

“Lo popular” tenía ya más que ver con calles medio empantanadas, perros pulguientos, canillas que gotean por una manguerita cortada en chanfle, que con ponerle las tapitas a los zapatos para ir al centro en colectivo. Estos pobres, incluso, eran a veces más pobres que aquéllos.

La convicción de que esos primeros datos sueltos tenían que hacer aparecer a otros y, juntos, construir sentidos nuevos me llevó a definir el tema de investigación. Un tema que se escurría constantemente, que no se dejaba asir, porque —como intento exponer en las páginas que siguen— el teatro militante de los primeros 70 es heterogéneo, complejo, dinámico. La dificultad no sólo tenía que ver con lo que advertía como la necesidad de crear un nuevo objeto de estudio, sino con que, por lo tanto, debía construir modos de abordarlo, nuevos enfoques y perspectivas de análisis, que iluminaran específicamente las relaciones entre teatro y política en esa coyuntura en particular.

El estudio de Silvana García (1990) fue, junto con el libro de Octubre, la piedra de toque para mi investigación, que se desarrolló en otro sentido que la suya. García analiza en profundidad el desarrollo de las experiencias de teatro militante en Brasil, pero lo hace en un sentido diacrónico, mientras que yo las estudio aquí en las relaciones de sincronía con otras prácticas culturales. La autora sitúa los colectivos teatrales brasileños de los 60-70 en intertextualidad con el teatro de agitación y propaganda soviético de comienzos del siglo xx y el teatro anarquista brasileño de las primeras décadas del mismo siglo, brindando un detallado desarrollo de cada uno de los grupos en cuestión. Un estudio de ese tipo está aún pendiente para el caso argentino.

Continué rastreando las investigaciones académicas y las historias del teatro argentino que toman el período, pero fui encontrando que estudian exclusivamente los circuitos legitimados por el sistema tea-

tral. Osvaldo Pellettieri (1997) propone un exhaustivo análisis de los textos dramáticos y espectaculares producidos entre 1949 y 1976, estableciendo cortes sincrónicos en el eje diacrónico de la historia del teatro a partir de las categorías de dominancia, emergencia y remanencia propuestas por Raymond Williams (1981, 1997). Los posteriores estudios dirigidos por Pellettieri, cuyo mayor exponente es la *Historia del teatro en Buenos Aires*, una ambiciosa investigación que se propone abordar el teatro nacional desde la colonia hasta la actualidad, en el tomo correspondiente al período en cuestión (Pellettieri, dir., 2003) continúa las líneas de investigación trazadas en *Una historia interrumpida* (1997).

Lola Proaño Gómez (2002) estudia la producción teatral del período atendiendo a las manifestaciones que corresponden al teatro –por decirlo rápidamente– realista crítico y comprometido. El acercamiento que lleva adelante la autora no es ya de índole historicista, sino que propone un enfoque a partir de la problemática de lo nacional y los intentos de definirlo, en tanto rasgo diacrítico de la época manifiesto expresamente en el discurso de los dictadores. Esta problemática se desagrega en distintos planos que son analizados en las obras teatrales y a partir de los cuales se organizan los capítulos. “Lo argentino” –propone Proaño Gómez– es firmemente definido en los discursos políticos de la época y, por eso, parte de esos textos para analizar los diálogos que el teatro entabla con lo político.

Algunos casos de teatro militante cuentan con algún acercamiento aislado. En ese sentido, Jorge Dubatti (1999) ha realizado una breve aproximación al trabajo de Octubre, en el marco de una presentación del teatro argentino de los años 60-70 en la *Historia de la literatura* que dirige Noé Jitrik. Existen también publicados unos pocos artículos sobre Libre Teatro Libre, como los de Halima Tahán (2000) y Juan Antonio Tríbulo (2006). Con posterioridad a mi investigación, han comenzado a desarrollarse otras en el interior del país que, adoptando distintos enfoques y corpus, se concentran en casos locales. Me refiero a trabajos como los de Ana Vidal, en Bahía Blanca; Natalia Beraldo, en Mendoza; Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, en Córdoba.

El hecho de que el teatro militante haya sido postergado por parte de los estudiosos y periodistas se debe a un conjunto de factores entre los cuales, por supuesto, se encuentra la influencia epocal en la selección de objetos, metodologías y enfoques, que nos impulsa a interesarnos por ciertas cuestiones sin ser nunca plenamente conscientes de ello. Además, no existen archivos organizados de estas experiencias. Esto se debe a su carácter efímero, a la urgencia de su realización y a que la energía se depositaba en la vivencia y no en el acopio de documentos, a

lo que se suma que la prensa mayormente no las cubría, y la persecución política, que llevó a deshacerse de los materiales o a que se perdieran en situación de clandestinidad. Por todo esto, la construcción de archivos no resulta sencilla y las herramientas tradicionalmente empleadas deben ser reemplazadas por otras, lo que conlleva la necesidad de una transformación metodológica, que tuvo que esperar su tiempo histórico.

Entonces, casi todo estaba por hacerse: construir el objeto, definirlo, delimitarlo y confeccionar las herramientas para su análisis, además de formular qué hipótesis y objetivos me propondría.

Con el correr de los años que llevó la investigación, fui encontrando metatextos escritos contemporáneamente al desarrollo de las experiencias culturales de intervención militante. Un artículo faro es el de Néstor García Canclini (1973), donde el autor aborda el campo artístico y se ocupa de las actividades desarrolladas por el grupo Octubre. Algunos teatristas militantes dieron a conocer textos en los que daban cuenta de sus experiencias. Entre ellos, Norman Briski (1973) publicó un capítulo como parte de un libro que recoge estudios sobre diversas disciplinas artísticas y su vinculación con “lo popular” y el peronismo: “Teatro villero”. Allí, Briski describe los objetivos y los alcances de las experiencias del grupo Octubre, así como también su metodología de trabajo y su contexto ideológico. Junto a Octubre, Libre Teatro Libre fue uno de los grupos que más apoyó su desarrollo artístico con producción textual (Escudero, 1974; Escudero y Alonso Alegría, 1978 [1975]; Grupo Libre Teatro Libre, 1978 [1975]). En 1974, la investigadora Beatriz Seibel publicó un artículo con entrevistas a diversos exponentes del campo teatral, entre los que se encuentra Juan Carlos Gené, quien expone las experiencias de teatro militante de las que formó parte y, al mismo tiempo, da cuenta del aparato teórico que regía sus intervenciones políticas y culturales.

Paralelamente a la lectura de materiales provenientes del campo teatral, me aboqué a observar cómo se estaban estudiando prácticas afines en otros campos. Esto me permitía no sólo dilucidar modos de análisis posibles, sino también comenzar a establecer el mapa de relaciones de la época. Entre la bibliografía específica se encuentran los trabajos de Claudia Gilman (2003), que aborda el campo literario; Andrea Giunta (2001 [2008]) y Ana Longoni y Mariano Mestman (2000 [2008]), quienes analizan el desenvolvimiento de las artes visuales; y Mariano Mestman, quien lleva a cabo la primera investigación de conjunto en torno al “cine militante” en su tesis doctoral “El cine político argentino (1968-1976): de *La hora de los hornos* al exilio”, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid en 2004, e inédita. El cine militante ha

sido retomado en cantidad de artículos en los últimos años, además de publicaciones de otra índole, como entrevistas o escritos de los mismos realizadores, tal es el caso de Fernando Peña y Carlos Vallina (2000) u Octavio Getino y Susana Vellegia (2002). Lo mismo ocurre con las artes visuales, entre cuyos abordajes es posible señalar el caso de Guillermo Fantoni (2004). El campo de la música, por su parte, cuenta mayormente con publicaciones de carácter periodístico, como Darío M. Marchini (2008) o Laura Santos, Alejandro Petrucelli y Pablo Morgade (2008).

Junto a las publicaciones académicas, en los últimos años ha proliferado la edición de biografías y autobiografías, que me brindaron exquisitos momentos de lectura, además de elementos sustanciales para la construcción del período. Asimismo, han resultado enriquecedoras las narraciones de los itinerarios de los movimientos o partidos políticos, llevadas a cabo por miembros, en su mayoría de alta jerarquía y condición intelectual. También, en todos los campos, la intensidad de las búsquedas –tanto estéticas como políticas– se extendía a nivel latinoamericano, delineando itinerarios por los que los artistas circulaban, intercambiando experiencias, acrecentando las reflexiones y, por consiguiente, construyendo espacios de legitimación al interior de su propia disciplina. En el caso teatral, Marina Pianca (1990) da cuenta de ello en un texto de rigurosidad histórica y Gustavo Geirola (2000) analiza un amplio espectro de manifestaciones teatrales y experiencias culturales de índole teatralista en función de la premisa de una búsqueda identitaria común en América Latina. El rastreo de información me ha llevado a concluir –tal como lo manifiestan estudios previos que confirman mi panorama– que la intelectualidad argentina se ha ocupado del complejo fenómeno social ocurrido en los primeros 70 en dos grandes momentos: uno de ellos coincide con los años posteriores a la apertura democrática y el segundo se inicia a mediados de los 90. Los primeros años de instauración del régimen democrático bajo el gobierno de Raúl Ricardo Alfonsín (1983-1989), luego de la dictadura cívico-militar (1976-1983), significan el regreso físico de cantidad de artistas y pensadores al país tras un obligado exilio político pero, sobre todo, aparecen como el retorno de la palabra pública. Algunos de los textos publicados en aquellos años han resultado fundantes para el desarrollo del pensamiento posterior, mientras que muchos representan un primer intento de restauración del pasado sin haber logrado aún una distancia crítica. Ésta parece asomar más decididamente en las publicaciones de las últimas décadas.

En este sentido, a partir de mediados de los años 90, comenzaron a proliferar publicaciones que asumían los años 70 como época histó-

rica. Como acabamos de ver, diversas disciplinas presentaron nuevas lecturas críticas, pero las experiencias de teatro militante no cuentan aún con ninguna investigación de conjunto académica ni periodística publicada.

Esta publicación es una versión revisada de las tesis de maestría y doctorado que he producido como resultado de sendas instancias de posgrado. Las tesis se titularon “El teatro en la encrucijada: militancia y pensamiento político en la Argentina de los 70” y “Pensamiento y acción en la Argentina de los 70: el teatro militante como emergente del proceso sociopolítico”, y fueron defendidas en la Universidad Carlos III de Madrid en 2008 y en la Universidad de Buenos Aires en 2009, respectivamente. Este libro se centra en un lapso muy breve, entre fines de los años 60 y comienzos de los 70, determinado por la politización de todas las esferas sociales y la creciente convicción de la posibilidad de materialización de cambios radicales en los órdenes establecidos.

ISBN 978-987-691-208-2



9 789876 912082

En los años 60-70 se puso en marcha en la Argentina un proceso de constitución de una identidad social que dio como resultado la transformación del campo cultural en general y del teatral en particular. La centralidad de la política en el pensamiento y de la acción como práctica política cubrieron todos los aspectos de la vida en este período, y los agentes culturales se vieron particularmente interpelados.

Comenzaron a desarrollarse, entonces, prácticas culturales militantes, entre ellas, las que Lorena Verzero define como “teatro militante”.

Este teatro estableció relaciones dialécticas con prácticas afines desarrolladas desde otras disciplinas (el cine militante, la canción popular o las artes visuales), pero también con otros sectores del campo teatral (como el realismo crítico y la experimentación vanguardista, el teatro oficial, el teatro popular-comercial o el Teatro Independiente), que tomaron distintas opciones frente a las transformaciones sociopolíticas.

Entre otras, en este libro se reconstruyen las experiencias de colectivos como Octubre (encabezado por Norman Briski), el Centro de Cultura Nacional José Podestá (liderado por Juan Carlos Gené e integrado por numerosas figuras reconocidas públicamente), Machete y Grupo de Teatro Periodístico (ambos coordinados por Augusto Boal), Cumpa (dirigido por Mauricio Kartun), Libre Teatro Libre (con María Escudero a la cabeza) y Once al Sur (guiado por Oscar Ciccone), en las tramas de relaciones en las que se desarrollaron.

La naturaleza misma del teatro militante hace que los sentidos más productivos surjan de un análisis social o político de las experiencias culturales, junto a los cuales resulta significativa la aportación de análisis estéticos, y no a la inversa. Por ello, se observan las relaciones con partidos o movimientos políticos de izquierda, o problemáticas como las construcciones de “lo nacional” y “lo latinoamericano”, a partir de las cuales es posible asignar sentidos a los lenguajes estéticos.

Partiendo de la concepción del teatro militante como manifestación de un comportamiento cultural, quedan planteadas una serie de reflexiones en torno a la construcción de las identidades en el período. Este enfoque hace que el teatro militante se presente no sólo como un modo de expresión y de acción sino como un objeto complejo y dinámico que forma parte del amplio problema de las relaciones entre arte, política y sociedad durante el período 1966-1976.

Realizado
con el Apoyo de:



Editorial Biblos
ARTES Y MEDIOS

Ministerio de Cultura – GCBA