

**Radicalización política y compromiso revolucionario:
Negociaciones del campo teatral argentino**

Lorena Verzero
CONICET-UBA

lorenaverzero@yahoo.com.ar

Fin de los años sesenta: Proceso de politización

El fragmento de historia sobre el cual nos proponemos reflexionar consiste en un período de unos pocos años dentro del bloque histórico de los sesenta/setenta. Dicho bloque puede ser pensado –tal como propone Claudia Gilman, 2003: 31-39– como *época*, puesto que se caracterizó por la permanencia de un sistema de creencias compartido, la circulación y distribución específicas de discursos e intervenciones, y la constitución de parámetros de legitimación diferenciados. Pero, sobre todo, por la existencia de una misma problemática: “la valorización de la política y la experiencia revolucionaria” (38). Se trata del período al que en Europa y Estados Unidos habitualmente se hace referencia como “los sesenta”, que se extendería entre fines de los cincuenta y 1973/1976. Gilman, sin embargo, señala que el uso diferenciado en la nomenclatura es significativo, puesto que se debe a que “los años iniciales de la década del setenta fueron cruciales en el proceso de politización revolucionaria de América Latina y de repliegue de dicho proceso en el resto del mundo” (37).

Por otra parte, esta “larga década del sesenta” se comporta de acuerdo a ritmos que definen períodos muy marcados en su interior. Nos proponemos analizar el desarrollo del campo teatral argentino en el período 1968-1974. Esta etapa posee una serie de características particulares que le permiten a Marina Pianca (1990) definirla en su Historia del Teatro Latinoamericano como “transicional”. El carácter de pasaje que tanto Pianca como otros autores adjudican a este período remite en América Latina a su enmarcación entre los años de la modernización y experimentación sesentista, y la aplicación de regímenes dictatoriales. Sin embargo, y sin necesidad de contradicción con esta condición procesual, es posible definir el período a partir de

una especificidad propia, dada por la creciente consciencia en la posibilidad de un cambio en los órdenes establecidos que se materializa en la politización de todas las esferas sociales.

Las reflexiones de este período reciben, entonces, el aliento del Mayo Francés, pero sus manifestaciones en el continente americano se enlazan con una meditación sobre la Revolución Cubana, la muerte de Ernesto “Che” Guevara (el 8 de octubre de 1967) y los nuevos posicionamientos de la izquierda, y se enmarcan en una “latinoamericanización” de los países del continente que se produce en relación dialéctica con las especificidades nacionales. Entre las luchas por las reivindicaciones del Tercer Mundo, a los acontecimientos latinoamericanos se suman la experiencia vietnamita y los procesos de descolonización en África, que potencian las expectativas de materialización de un cambio radical en las estructuras socio-políticas.

En este marco, en los últimos años de la década del sesenta en Argentina se concreta un cambio de paradigma residente en un complejo desarrollo del plano socio-político que provocó notorias modificaciones en las esferas intelectual y artística. A partir del incremento de las tensiones sociales y políticas, el ya controvertido panorama social se vio redefinido. La necesidad de resolución de la crisis política, que se había establecido como una constante desde el golpe de estado de la Revolución Libertadora que derrocó a Juan Domingo Perón en septiembre de 1955, irrumpió como un punto crucial en el futuro de la nación. Así, los últimos años de la década del sesenta y el comienzo de los setenta se revelan como una etapa sumamente conflictiva que concreta este proceso de creciente combatividad –tanto en el orden discursivo como físico–, y se enmarca entre la modernización vanguardista e internacionalista de los primeros sesenta, y la instauración de un régimen del terror aún antes del golpe cívico-militar del 24 de marzo de 1976.

Nos permitimos establecer los límites simbólicos de este período en dos acontecimientos socio-políticos que se tradujeron en modificaciones sustanciales en el orden social: el Cordobazo (movilización popular motivada por trabajadores y estudiantes con el apoyo de la dirigencia sindical, en la que los enfrentamientos más crudos con la policía tuvieron lugar el 29 y 30 de mayo de 1969) y la muerte de Perón (el 1° de julio de 1974). Estos dos hechos enmarcan una transformación en el rol de los intelectuales y artistas, que abandonaron la experimentación sesentista cargando de contenido político sus producciones. Así, el aspecto determinante de este breve período es la politización de la cultura.

En 1969, con el Cordobazo y bajo un régimen militar, se gesta un proceso de movilización de la sociedad –especialmente de los sectores medios–, que iría incrementándose durante los años

siguientes. El poder político, que se encontraba en manos del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía desde 1966, experimentaba un progresivo deterioro. La situación social en su conjunto instauraba la urgencia de una salida política y desde distintos sectores se buscaba el mejor camino para la negociación de la opción democrática. Sin embargo, la desinteligencia del gobierno, que no supo escuchar ni los reclamos populares ni aquellos provenientes de las Fuerzas Armadas, negó la creciente politización de la sociedad en su conjunto por temor a la pérdida del poder, cumpliendo con el primer paso de una profecía autocumplida. Algunos años después, en 1977, Agustín Lanusse, el último de los presidentes de este gobierno de facto autodenominado Revolución Argentina, reconocería: “No supimos ver que la política existía y que nada sería más peligroso que la soberbia de considerarla inexistente” (en Liliana De Riz, 1981: 38). La violencia militar recrudecía y, como respuesta, encontraba la violencia proveniente de otros sectores de la sociedad. A partir de entonces, se sistematizó y se difundió el accionar de grupos guerrilleros, que rápidamente ganarían eficacia política y armada.

En este contexto, el Cordobazo se estableció como epicentro de una serie de acontecimientos que convirtieron al año 1969 en el punto más alto del camino que el país venía transitando en su viraje hacia la izquierda. Si bien este levantamiento se inserta en la marea revolucionaria que tuvo reproducciones en distintos focos del mundo, la experiencia en las sociedades dependientes posee un agregado de valor político y económico que pone en juego la integridad de la identidad social. En este sentido, Nicolás Casullo (1998: 185) subraya: "No somos, quizás infelizmente, los '60 franceses ni italianos ni berlineses ni californianos. No somos 'el tiempo de la protesta callejera' ni el de la 'revolución cultural' ni el de 'las generaciones marcusianas' que hoy la industria cultural homenajea patentizando el fin de la historia en su 'última historia'. Córdoba fue lo más parecido a una revolución que nos pasó”.

Así, por primera vez en la historia argentina se materializó una versión nacional del hecho revolucionario: este movimiento espontáneo, protagonizado por estudiantes universitarios y obreros, que contaban con el apoyo de sectores de clase media, y en el que no tuvieron inserción ni los partidos políticos ni los grupos guerrilleros (que aún estaban en formación) funcionó como modelo posible para el cambio de la realidad nacional en su conjunto. En este sentido, el Cordobazo fue más efectivo que las tácticas y estrategias urdidas por la izquierda.

Este devenir histórico obtuvo su pronta repercusión dentro de la esfera intelectual: así como en 1955, después de la caída de Perón, se llevó a cabo un intento por comprender las

modificaciones que había sufrido la sociedad argentina a partir de mediados de los años cuarenta, a fines de los sesenta nuevamente los intelectuales intentaron repensar el hecho peronista y su vinculación con los sectores populares. Desde la izquierda el debate se centró en el cuestionamiento de la posición de los intelectuales respecto del pueblo y en la revelación de una falsa historia oficial producto de la tradición liberal. Pero a esta polémica se sumó un nuevo componente: la partición de los intelectuales en el proceso revolucionario, que se hallaba potenciada por “la existencia de una revolución nacida sin teoría y de un clima mundial que había saturado el universo de la denuncia y sólo dejaba como curso obligado el pasaje a la acción. Entre el revolucionarismo y el populismo se abrió un juego de pinzas que cuestionó todos los espacios de intelectual crítico y modernizador” (Oscar Terán, 2004: 80).

Las organizaciones de Juventud Peronista (JP) que militaban creían que “el poder se creaba a través de la movilización popular. Había un poder del sistema. Un poder institucional representado por la gran burguesía y la Fuerzas Armadas. Y había un poder popular. Un poder que se construía en el llano. Un poder que surgía de la organización militante del pueblo”. Para estas organizaciones “la cuestión nacional” había pasado a primer plano, y el peronismo era visualizado “como el movimiento de liberación nacional, partícipe de una revolución que [protagonizaban] los pueblos del Tercer Mundo” (José Pablo Feinmann, 1998: 86-87).

En este marco, en los distintos campos artísticos se hizo evidente la necesidad de desarrollo de nuevas formas ideológicas y procedimientos estéticos que permitieran, por un lado, satisfacer las demandas sociales y estéticas del campo intelectual y, por otro, renovar las relaciones con las clases populares.

La proliferación de prácticas discursivas y artísticas provenientes de todos los sectores sociales, junto con la creciente ideologización de la sociedad, contribuyeron a la constitución de un mapa polifónico en el que los diversos agentes adoptaron diferentes posicionamientos ideológicos y políticos, e incluso, transitaron entre los espacios simbólicos de unos a otros.

La naturaleza del entramado social de la época está signada por la predominancia del debate y, en gran medida, es en ese espacio común donde se gestaron las formaciones ideológicas, las prácticas discursivas e, incluso, las obras de arte. El artista, como el intelectual, no trabaja en estos años en soledad. Las manifestaciones artísticas eran producto de debates y tomas de postura frente al complejo devenir social. En este sentido, Damián Tavarovsky (2004: 9) afirma:

No pienso caer yo también en la mitificación sin fin que se abate sobre los '60, ni mucho menos sobre ese afán homogeneizador que suprime las tensiones y antagonismos de esos años (el que supone que el Guevarismo, el Di Tella y Tato Bores pertenecen a la misma *episteme*), pero sin dudas *algo ocurrió* en ese entonces. Lo que ocurría, tal vez tenía que ver con esto: la primacía de la cultura por sobre la literatura. [...] Lo que *salvaba* al texto no ocurría en la literatura sino en el bar La Paz.¹

Como ocurre en todo período de desequilibrio social, los límites entre estética y política se difuminan y, tanto el artista como el intelectual se ven atrapados en una red en la que la ética y la estética pugnan por imponerse una por sobre la otra.

Transformación del rol del intelectual

En este contexto, la figura del intelectual comprometido en términos sartreanos, funcional en la década del sesenta, experimenta un paulatino desplazamiento hacia la del intelectual revolucionario, en cuyo marco afloran las prácticas culturales de intervención política, y entre las cuales las experiencias teatrales resultan particularmente coherentes con la visión de mundo que antepone la acción a la palabra y la asociación colectiva al trabajo individual.

Durante la década del sesenta, la figura del intelectual se convirtió en uno de los agentes fundamentales para la transformación social en América Latina, “[...] artistas y letrados –explica Gilman, 2003: 59– se apropiaron del espacio público como tribuna desde la cual dirigirse a la sociedad, es decir, se convirtieron en intelectuales”. Asumieron, así, la tarea de producir discursos y prácticas significativos para el resto de la sociedad, especialmente, los sectores populares. “Los intelectuales –continúa Gilman, 2003: 59– elaboraron hipótesis de que debían hacerse cargo de una delegación o mandato social que los volvía representantes de la humanidad, entendida indistintamente por entonces en términos de público, nación, clase, pueblo o continente, Tercer Mundo u otros colectivos posibles y pensables”.

Por otra parte, la posibilidad de un intelectual no progresista se vio anulada; la pertenencia a la izquierda era condición *sine qua non* para formar parte del campo intelectual. La idea de un

¹ Resaltado en el original.

intelectual “reaccionario” se tornó inconcebible en la *época* de los sesenta/setenta. De esta manera, la politización del intelectual se desarrolló en el mismo sentido que la politización del artista, y ambas figuras se hicieron depositarias del desempeño de una función social semejante.

La crisis política, y la administración de censura y persecución por parte de gobiernos dictatoriales vivida en los países latinoamericanos, entre los cuales la Argentina no representa una excepción, conformaba un escenario proclive a la pulsión crítica. En este sentido, Gilman (2003: 63) describe: “La radicalización de los intelectuales se inscribió también en la crisis generalizada de los valores e instituciones tradicionales de la política: la democracia parlamentaria, los partidos, los políticos mismos e incluso los modos tradicionales de la representación política, que constituyen algunos rasgos de época”. Otro factor que incide en la radicalización política de los intelectuales es el desarrollo de la industria cultural y los medios de comunicación tendientes a la reproducción acrítica del estado de cosas, en un marco de profunda desigualdad social, que delineaba un desparejo acceso a los bienes simbólicos y al consumo cultural.

Así, si la revolución cubana significó la apertura en Latinoamérica para la consolidación de una cultura de izquierda de índole revolucionaria y popular, los intelectuales fueron los agentes sociales encargados de producirla, dando como resultado objetos estéticos que fundaban su existencia en presupuestos ideológicos. De esta manera, la política se establecía “como un valor fundador y legitimador de las prácticas intelectuales (de sus prácticas y convicciones de entonces)” (Gilman, 2003: 15).

En este sentido, la identidad del intelectual en la *época* es definida por Zygmunt Bauman (1997: 9) de la siguiente manera:

La palabra se aplicaba a una abigarrada colección de novelistas, poetas, artistas periodistas, científicos y otras figuras públicas que consideraban como su responsabilidad moral y su derecho *colectivo* a intervenir directamente en el sistema político mediante su influencia sobre las mentes de la nación y la configuración de sus dirigentes políticos.

Si a comienzos de los sesenta la figura sartreana del intelectual comprometido constituía un referente para los artistas y pensadores, puesto que “implicaba una alternativa a la filiación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del

intelectual como la posición desde la que era posible articular un pensamiento crítico” (Gilman, 2003: 73), con el desplazamiento hacia la intervención política directa a comienzos de los setenta, el modelo del compromiso sartreano quedó sujeto a posiciones menos radicalizadas.

Con el fin de trazar un mapa de la izquierda en la Argentina de estos años, Horacio Tarcus (1999) realiza un estudio de la circulación del corpus marxista en el campo intelectual. La cultura marxista encabezó la renovación del pensamiento en Argentina a partir de mediados de la década del cincuenta irradiándose en los sesenta/setenta. Hasta 1955 no había sido posible la inserción de esta perspectiva de pensamiento, puesto que “no tenía cabida, desde luego, dentro de las políticas culturales del peronismo, pero tampoco dentro del frente opositor antiperonista, aglutinado por una ideología liberal-democrática ya anticuada para su época” (1999: 467). Así, en los sesenta se hace una lectura antistalinista y humanista del marxismo, revalorizando su relación con la filosofía hegeliana, y centrándose en la problemática de la dialéctica histórica, de la alienación y del sujeto, desde una perspectiva histórica. En estos años circula la obra de Antonio Gramsci, se redescubre al joven Georg Lukács y se revaloriza a Rosa Luxemburgo. En el mundo, son los años del marxismo de Jean-Paul Sartre; de la Escuela de Frankfurt; de la emergencia de la *New Left* en Estados Unidos e Inglaterra; en Francia, la nueva izquierda se nuclea en torno a las revistas *Les Temps Modernes*, *Arguments* y *Socialisme ou Barbarie*; y el marxismo disidente surge en los países del Este.

Entre los hombres de letras ligados al marxismo en Argentina se destacan las figuras de Rodolfo Puiggrós, Jorge Abelardo Ramos, John William Cooke, Juan José Hernández Arregui, León Rozichner, Juan José Sebrelli, Oscar Masotta, Carlos Correa, etc. En este “cajón de sastre” se alinean diversas tendencias (cada una cercana al pensamiento de Gramsci, de Sartre o de Althusser, etc.). Además, son numerosas las revistas literarias de tendencia marxista que circulaban, entre ellas: *Contorno*, *La rosa blindada*, *El escarabajo de oro*, *Hoy en la cultura*, *Cuadernos de cultura*, *Nuevos Aires*, *Crisis*, *Pasado y Presente*.

La situación de los intelectuales argentinos en el periodo abordado, se vio atravesada por un factor fundamental que permite distinguirlos del contexto latinoamericano. Se trata del peronismo y de su revalorización por parte de muchos intelectuales, que encontraron en él el camino hacia la denominada “liberación nacional”. Carlos Altamirano define así esta situación:

A partir de 1955 el peronismo comenzaría a operar como un reordenador de las significaciones de la cultura de izquierda, y una parte creciente de ella se orientará a la búsqueda del encuentro de socialismo y nación o, dicho de otro modo, de un nacionalismo de izquierda, una idea que hacia 1960, dice Ismael Viñas, estaba en todos (1992: 38).

Este desplazamiento que sufrió el peronismo a partir de la lectura que la “nueva izquierda” realizó de él, en clave revisionista, resignificó no sólo la fijación de la identidad peronista, sino también la de la izquierda misma: sectores populares y élites intelectuales conjuntamente trabajarían por el surgimiento de ese nuevo orden social.

Libros como *Historia crítica de los partidos políticos argentinos* (1956), de Rodolfo Puiggrós, junto a *Revolución y contrarrevolución en la Argentina* (1957), de Jorge Abelardo Ramos, y *La formación de la conciencia nacional* (1960), de Juan José Hernández Arregui, entre otros, conformaron el mapa de lectura de los jóvenes revolucionarios de los sesenta/setenta. Allí no sólo encontraban una visión distinta del peronismo a partir de nuevos esquemas interpretativos, sino también la impugnación de la historiografía oficial de origen liberal, acusándola de responder a intereses imperialistas. Así, el peronismo emergía como el punto final de la dominancia oligárquica, y el 17 de octubre de 1945², como la “gesta nacional” y popular que subvertiría el camino de la historia argentina.

Redefinición del campo teatral

Todos los agentes del campo teatral se vieron interpelados por el proceso social y, tanto los virajes en la actuación estética o política, como las continuidades, se cargan de un alto valor simbólico. La transformación del rol del intelectual y del artista aparece como un aspecto fundamental de este proceso social, y distintos sectores del campo teatral adoptaron diferentes

² Ese día una movilización popular se manifestó por las calles de la ciudad de Buenos Aires y hacia Plaza de Mayo reclamando la liberación de Perón, que se encontraba detenido por el gobierno de facto, del que el día 8 había renunciado al cargo de Secretario de Trabajo. Perón fue liberado el 17 y dio un discurso a la multitud desde la Casa de Gobierno, en el que informó sobre su pedido de retiro al Ejército y prometió defender los intereses de las clases trabajadoras. Ese día es conmemorado por el Partido Justicialista como “Día de la Lealtad”. Asimismo, allí se gestaron otros símbolos del partido, como la incorporación de la clase obrera a la política nacional, la dicotomía peronismo-antiperonismo y la creación de una fuerza política en torno a Perón.

actitudes. Como resultado, se comprueba una redefinición de los espacios simbólicos al interior del campo.

El corpus de lecturas que circulaba en la *época* y que marcaría el rumbo a seguir era conocido por los teatristas en sus expresiones más difundidas, aunque no elaborado sistemática ni programáticamente. Así, el teatro (argentino) se ha caracterizado tradicionalmente por acompañar a la intelectualidad integrándose a los diferentes procesos sin nunca situarse a la vanguardia del pensamiento.

El rol del arte comprometido a la manera de Sartre fue asumido en el teatro de los años sesenta por un realismo emergente, crítico y contenidista, que Osvaldo Pellettieri (1997) ha definido como “realismo reflexivo”. Se trata de un teatro de tesis, referencial, realizado por las clases medias y para un público de clase media, y que superaba el “realismo ingenuo” anterior que se pretendía mimético de la realidad y estaría representado por autores como Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún y Carlos Gorostiza. Se considera que el realismo reflexivo se inicia con *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, dirigida por Augusto Fernandes, por el elenco de La Máscara, 1961, y se afianza con *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, con dirección de Yirair Mossián, Teatro Riobamba, 1964. Es un teatro intertextual con la obra de Arthur Miller y caracterizado por la incorporación de la formación actoral stanislavskiana-strasbergiana.

La segunda tendencia teatral emergente en la década del sesenta está representada por las experiencias de vanguardia que se abocaron a la experimentación y se nuclearon en el Instituto Torcuato Di Tella (1958-1970), como sede de la modernización artística y cultural. El Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del ITDT, inaugurado en 1965 y dirigido por Roberto Villanueva, ofrecía espectáculos performativos, *happenings* o puestas en escena de textos ligados a las vanguardias internacionales. Estas expresiones se caracterizaron por una radicalización en los lenguajes formales y una redefinición de la noción de “teatro”. Los espectáculos apostaron a la liminalidad disciplinaria, de manera que elementos propios del teatro se fusionaban con otros de la danza, las artes visuales o la música. El ITDT puso a disposición de todos los creadores el laboratorio de música electrónica, y los departamentos gráfico y fotográfico con su personal técnico, de manera que cuando un proyecto era aceptado tenía acceso a las innovaciones tecnológicas que se ofrecían. Las dos primeras piezas montadas por el CEA fueron *Lutero*, de John Osborne, y *El desatino*, de Griselda Gambaro, ambas con dirección de Jorge Petraglia,

1965. Éstas fueron, además, las dos únicas obras encargadas por el centro. *El desatino*, por su parte, se constituyó como pieza paradigmática de la vanguardia teatral argentina. Artistas como Nacha Guevara o Les Luthiers tuvieron un gran éxito de público y con estos espectáculos se sostenían las producciones más experimentales.³

A pesar de que en los sesenta el realismo reflexivo se adjudicaba el patrimonio de representar un teatro comprometido a través de un teatro de contenido social y crítico, otro modo de compromiso le correspondía también al teatro vanguardista, que en Argentina asumió el lugar de la innovación estética pero que, sobre todo a medida que pasaba el tiempo, produjo espectáculos en los que las fisuras hacia lo real eran cada vez más hondas. Los historiadores del teatro consideran que la vanguardia está representada en Argentina por dos casos paradigmáticos en materia autoral: Griselda Gambaro y Eduardo “Tato” Pavlovsky.⁴ Éste inició su carrera con el Grupo Experimental de Teatro Yenesí (1960-1966) y su primer teatro denota una intertextualidad beckettiana. Aunque la reapropiación de procedimientos del absurdismo más existencialista aparece en primer plano, lo real penetra en su obra indiscutiblemente,⁵ tal como ocurre con las primeras piezas de Gambaro.

En su primera etapa (1965-1968), la autora produce un teatro absurdista de intertexto pinteriano.⁶ Estrenadas algunas de sus piezas en el ITDT, contienen un lenguaje alegórico que, con las sucesivas obras, muestra cada vez más decididamente un compromiso con la historia. Así, la escisión entre política y estética a partir de la cual se interpretan las experiencias del Di Tella sea, tal vez, y en cierto sentido, aplicable a una serie de casos, pero no debería ser generalizada. De hecho, las áreas de creación escénica y artes plásticas han demostrado en más de una oportunidad una relación con la realidad política, a pesar de que entre sus detractores, desde la

³ Cfr. John King, 1985: 71-79; 134-156.

⁴ Cfr. Osvaldo Pellettieri, 1997.

⁵ Se trata de las siguientes piezas: *Somos*, estrenada en 1962, en la sala de Nuevo Teatro, con dirección de Luis Mugica Maylin, con el grupo Yenesí; *La espera trágica*, también estrenada en 1962, en Nuevo Teatro, con dirección de Julio Tahier, con el grupo Yenesí; *Un acto rápido*, estrenada en 1965, en la sala Teatro 35, con dirección de Oscar Barney Finn y el grupo Yenesí; *El robot*, estrenada en 1966, con dirección de Conrado Ramonet y con el grupo Yenesí; *La cacería*, estrenada en 1969, en el teatro Agón, con dirección de Conrado Ramonet; *Match*, de dramaturgia en colaboración con Juan Carlos Herme, se estrenó en 1970, en el TMGSM, con dirección de Conrado Ramonet; *La mueca*, estrenada en 1971, en el Teatro Olimpia, con dirección de Oscar Ferrigno y con el Grupo de Actores Profesionales (GAP).

⁶ Se trata de las siguientes piezas: *El desatino*, escrita en 1965 y estrenada el 27 de agosto del mismo año en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, con dirección de Jorge Petraglia; *Las paredes*, escrita en 1963 y estrenada el 11 de abril de 1966 en el teatro Agón, con dirección de José María Paolantonio; *Los siameses*, escrita en 1965 y estrenada el 25 de agosto de 1967 en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, con dirección de Jorge Petraglia; *El campo*, escrita en 1967 y estrenada el 11 de octubre de 1968 en el teatro SHA, con dirección de Augusto Fernandes.

historia oficial y, en ocasiones, aún desde sus propios metatextos se ha insistido en remarcar su carácter apolítico. Durante 1968 los artistas plásticos produjeron una serie de obras e intervenciones de carácter político⁷, cuya expresión más cabal fue la investigación y muestra “Tucumán Arde”, y fueron interpretadas como el paso de una “vanguardia estética” hacia una “vanguardia política”. Desde las artes escénicas, ese año, por ejemplo, Nacha Guevara puso el programa *Nacha de noche*, donde se combinaba el café-concert con la sátira social.

Desde el punto de vista de la militancia revolucionaria más radical, el modo de compromiso asumido desde las vanguardias tampoco fue considerado válido bajo ningún aspecto. Tal es el caso, por ejemplo, de la alusión al ITDT en la primera parte de *La hora de los hornos*, película inaugural del “cine militante” argentino, realizada por el grupo Cine Liberación (“brazo cinematográfico” del peronismo de izquierda, liderado por Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino) entre 1966 y 1968. En capítulo 12 del *film*, titulado “La guerra ideológica”, la modernización experimental es asociada a la intervención extranjerizante del Primer Mundo, al control de los medios masivos de comunicación por parte del imperialismo, etc.

Los años en que se realizó esta primera película del cine militante argentino se corresponden con los que Gilman (2003: 143-144) señala como concreción del proceso de cambio del rol social del intelectual en Latinoamérica en general, dado que es entre 1966 y 1968 que se sitúan las polémicas mediante las cuales se intenta definir el nuevo papel del intelectual.

Así, en los setenta, el lugar simbólico del intelectual comprometido pasó a ser ocupado por el intelectual revolucionario. Como sostiene Gilman (2003: 144), la politización de los intelectuales implicaba un deslizamiento del compromiso de la obra al compromiso del autor.

Es recién con la década comenzada que el teatro se hace eco de las manifestaciones provenientes de otros ámbitos del campo cultural. Así, entonces, el realismo reflexivo concibió el proceso de politización profundizando el nivel de los contenidos e incorporando elementos de lenguajes no miméticos, y la vanguardia intensificó los procedimientos realistas, de manera que se produjo un acercamiento en las propuestas de ambas vertientes.

El realismo reflexivo desarrolló lenguajes más directos, “menos abstractos e idealizadores, más cercanos a la representación de la experiencia cotidiana” (Jorge Dubatti, 1999: 263), pero siempre en el marco de las leyes del sistema teatral vigente y del compromiso de la palabra en la escena. Pellettieri (1997: 222) define este teatro como “paródico al intertexto político”, cuyas

⁷ Cfr. Andrea Giunta, 2001.

expresiones se habrían dado entre 1970 y 1972, con diverso tipo de tratamiento de la parodia y de procedimientos brechtianos y realistas. Entre las piezas de esta tendencia, se pueden mencionar *Historia tendenciosa de la clase media argentina...*, de Ricardo Monti, 1972, o *La gran histeria nacional*, de Patricio Esteve, 1972. Un caso particular es *Chau papá*, de Alberto Adellach, 1971, donde la ironía y la parodia constituyen procedimientos centrales en una pieza de claro contenido referencial. El caso paradigmático de esta tendencia lo constituye *El avión negro*, del Grupo de autores (Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik), 1970, definido a partir de una tesis realista pero con la incorporación de elementos teatralistas. Esta tendencia, sin embargo, continúa representando un compromiso de la palabra, asociado a espectadores de clase media “progresista” que asisten al teatro a confirmar su ideología.

El caso de Pavlovsky, por su parte, refleja de un modo particular el proceso hacia el compromiso del autor como sujeto: su inclinación hacia lo político encuentra manifestaciones en su producción teatral, en su actividad clínica (como médico psicoanalista, se había orientado hacia el psicodrama de grupos) y en su participación política directa en el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), por el que Pavlovsky se presenta como candidato a diputado en las elecciones de 1973. Ese mismo año estrena *El Señor Galíndez*⁸, pieza que marca el quiebre definitivo entre un predominio del existencialismo intertextual con la obra de Samuel Beckett, y una preponderancia de lo real en su teatro y de la participación política en su vida. Pavlovsky, sin embargo, continuará produciendo un teatro de autor, ya sea autoría dramática o actoral. Su teatro posee una rúbrica y un modo de producción y circulación en consonancia con los desplegados desde las filas del realismo reflexivo y de Gambaro.

Por otro lado, un sector del campo teatral integrado por individualidades provenientes de las más diversas tendencias estéticas, interpretó el proceso de politización abocándose a la intervención teatral militante. Así, en el umbral entre los sesenta y lo setenta, aparece en la escena cultural argentina la figura del teatrante militante, que se presenta como un emergente del proceso de transformación del rol del intelectual en la época y comienza a ganar cierta legitimidad en el campo intelectual a partir de 1970.

La esencia activa del teatro como modo de expresión, la cualidad asociativa y la vitalidad del directo que supone la escena, aparecen como rasgos tendientes a favorecer este proceso de

⁸ La obra se estrenó el 15 de enero en el Equipo Teatro Payró, con dirección de Jaime Kogan.

pasaje a la acción, frecuentemente en un marco de lecturas teóricas más vago que el que manejan otras esferas del campo intelectual.

Sin embargo, mientras que en el teatro no suele coagular de manera programática un contenido teórico de sólidos alcances, sus lenguajes ofrecen la posibilidad de comunicación directa con los sectores populares que, además de no tener acceso material a otros bienes culturales, en muchos casos también carecen de esquemas simbólicos que les brinden un capital hermenéutico. En primera instancia, el teatro como modo de expresión ofrece la posibilidad de congregación de las bases, sin requerir un capital cultural específico por parte de los espectadores, ni instrumentos técnicos o condiciones particulares de realización. Esta condición abierta *a priori* se convierte en un reto para los teatristas, puesto que la posibilidad de comunicación pasa a depender, casi exclusivamente, de su capacidad de interpretación de los marcos de lectura del público y su plasmación en una intervención escénica en consonancia con ellos.

El teatro militante: Una opción radical

La opción por un teatro militante representa, entonces, la puesta en práctica de la figura del intelectual revolucionario en el campo teatral.

El teatro militante se desarrolló en Argentina específicamente en el período que hemos convenido en considerar transicional entre las experiencias de vanguardia y la profundización de la crisis social. Es hacia 1969 que surge la necesidad de asociación en colectivos de intervención política y no se registran continuidades luego de 1975. A lo largo de 1974 o hacia comienzos de 1975, forzados por la situación político-social, todos los grupos se disuelven.

Son prácticas colectivas de intervención política que ponen su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas. Se trata en todos los casos de agrupaciones colectivas que no provienen de ninguna de las tendencias o circuitos teatrales particularmente, sino que están integradas por personas jóvenes de diversa formación estética. Es decir, desde las diferentes líneas estéticas han surgido teatristas militantes que construyeron nuevos espacios de creación. Cada uno de los grupos se fundó a partir de una afinidad que delineaba una opción colectiva, tanto estética como política, pero en todos los casos la formación teatral de los miembros era plural. Así, hubo grupos en los que parte de los integrantes habían trabajado en el ITDT; en otros,

había cantidad de teatristas formados en el Teatro Independiente⁹; otros, sentían afinidad por el teatro de Jerzy Grotovski o del Living Theater; en otros, prevalecía la formación stanislavskiana-strasbergiana; e, incluso, en más de un grupo predominaban los no-teatristas.

Estas expresiones, lejos de competir con el teatro dominante o de enfrentarse al teatro realista reflexivo de intertexto político, se propusieron dar a la actividad teatral una funcionalidad diferente a la atribuida desde la mirada hegemónica y la concepción tradicional del teatro. Para el teatro militante, no se trataba 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 (según las metodologías de trabajo, las obras eran abiertas a la actualización de acuerdo al devenir de los acontecimientos político-sociales, a la introducción de cambios por parte del espectador como actor o a la apropiación de nuevas concepciones estéticas).

Así, en el teatro militante la experiencia estética toma la forma de *servicio*, que consiste en poner la actividad artística al servicio de lo social-político. El teatro militante es un modo de militancia caracterizado por la puesta en primer plano de la experiencia escénica como herramienta política y social.

Este teatro no se define por una forma teatral específica, sino que los lenguajes escénicos serán modelados de acuerdo a las circunstancias, a la convicción ideológica y a los objetivos estéticos de cada colectivo.

Por otro lado, el teatro militante es una *actitud*, una conducta que excede el ámbito artístico y se expande por la cotidianeidad de la vida del teatrista, a partir de la cual se define el

⁹ Este movimiento surgió en 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo por parte de Leónidas Barletta, y fue observando ramificaciones durante los treinta años siguientes. En los años cincuenta fue central el desarrollo de los siguientes grupos: Nuevo Teatro (Alejandra Boero, Pedro Asquini). Los Independientes (Onofre Lovero). La Máscara (Hedy Crilla; Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo). Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático, Teatro Popular Fray Mocho (Oscar Ferrigno, Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún). El Teatro Independiente se caracterizó históricamente por concebir al teatro en su función social y pedagógica. En términos generales, las diversas agrupaciones, sostuvieron un posicionamiento intelectual, didactista y políticamente anti-peronista. Osvaldo Dragún es el dramaturgo de mayor prestigio que ha gestado el teatro Fray Mocho, y su teatro se destaca por la incorporación de procedimientos brechtianos. El Teatro Independiente trabajaba a partir de un teatro de autor, realista e ingenuo; y las puestas en escena eran autotextuales. En los años cincuenta, las agrupaciones más exitosas de este circuito introdujeron novedades escénicas, como cambios de vestuario, juegos de iluminación, intentos de ruptura del escenario a la italiana, pero sobre todo, la apropiación de elementos del sistema stanislavskiano en la actuación (y, con él, fundamentalmente, la interiorización de los personajes, frente a la actuación exterior promovida por Barletta) y algunos procedimientos brechtianos. Hacia fines de los años sesenta, el Teatro Independiente daba síntomas de declinamiento y se convertía en una estética remanente. Nuevo Teatro fue el último de los teatros independientes en cerrar, en 1969, y el Teatro del Pueblo existió hasta la muerte de Barletta, en 1975. Cfr. Osvaldo Pellettieri (dir.), 2006.

compromiso revolucionario individual, la organización de los colectivos como comunidades, los vínculos políticos o partidarios, y la relación con las bases, entre otros elementos.

Además, por su esencia asociativa, el teatro militante se desarrolló en diálogo con experiencias paralelas de otras disciplinas (especialmente, el cine militante o la canción popular). Oscar Rovito, expone una concepción de cultura como “un todo indivisible”, a partir de la cual se delineaba la imagen que los artistas militantes tenían de sí mismos como “trabajadores de la cultura”¹⁰. Este término es reiterado por los teatristas de las diversas líneas políticas y amplía tanto la noción de teatrista como la de teatro. El grupo Octubre, en su “Manifiesto barrial” (1973) define al “trabajador de la cultura” como:

aquél que:

Tiene claridad ideológica y se da una política coherente.

Resolvió su contradicción individual (trabajar para el capital al mismo tiempo que para la revolución).

Está en dependencia política con una organización política revolucionaria (en Briski, 2005: 81)

Ahora bien, se desprende de aquí la pregunta por los motivos que llevaron a estos grupos a optar por el teatro entre las diversas disciplinas estéticas. En sus respuestas, los integrantes apelan a la economía del medio que facilita su montaje en cualquier sitio, ya sea una sala teatral, el patio de una escuela, el salón de una organización social, una plaza, una calle, etc. La accesibilidad, la economía y la no mediatización del arte de la escena aparecen como rasgos distintivos que determinaron la elección del teatro como forma de expresión de estos trabajadores de la cultura.

El debate final en asamblea como momento fundamental de la intervención, desarrollado por la mayoría de los grupos teatrales y también por otras prácticas culturales militantes (como los colectivos cinematográficos) representa un espacio en el que las voces de la comunidad local como protagonistas podrían exteriorizar su visión de mundo y reflexionar en torno a ella. El problema surgiría si el colectivo interventor se propone como voz de autoridad en su intermediación para la concientización de las bases de su propia realidad.

¹⁰ Entrevista personal con Oscar Rovito, Buenos Aires, 25 de agosto de 2007.

Esta actitud lleva implícita la necesidad de un intelectual mediador, agente de la transformación social a partir de un arte didáctico. Esto plantea el problema siempre irresuelto de las relaciones entre la clase media (ilustrada) y las clases populares, lo que se prefigura como un callejón sin salida: por un lado, se afirma que los oprimidos no tienen la capacidad de discernir claramente los conflictos de los cuales son víctimas, por lo cual se hace necesaria la mediación del grupo; y, por otro, se persigue una asimilación de clase con ellos. Ésta aparecerá, entonces, como una máscara de asimilación, que no hace sino confirmar la brecha social e, inevitablemente, decantará en la frustración del objetivo de liberación de las clases dominadas. La máscara, la teatralización de la igualación de clases, corre el riesgo de desviarse hacia una nueva dependencia cultural. En este sentido, unos años antes, Ismael Viñas (1959: 23) afirmaba:

es la tendencia que tenemos los hijos de las clases medias a abdicar del privilegio económico en que nos encontramos, pero sólo a condición de intentar reemplazarlo por el acatamiento que presten las clases proletarias a nuestro liderazgo, es decir, si ellas aceptan la presunta superioridad que nos da esa *cultura* que sólo se debe, justamente, a nuestro actual privilegio económico [...] Ese es el gambito por el que las clases medias pretendemos llegar a ser los dirigentes en una nueva situación.¹¹

El teatro militante, como todas las prácticas setentistas que se proponen concretar la transformación social a partir de los movimientos de bases, corre el riesgo de caer en la mediación intelectual que supone que los oprimidos no tienen conciencia de la fuerza de su clase para la revolución, con lo cual buscará una solidarización de clase, que termina por correr el eje de la dominancia de la industria cultural a las producciones artísticas marginales.¹²

En términos generales, podríamos decir que, por ejemplo, Octubre era consciente de este conflicto, en tanto todo trabajo partía de las problemáticas manifestadas por la gente del lugar. Sin embargo, era frecuente la congregación de espectadores motivados por la presencia de figuras públicas, y esto plantea un nuevo elemento de tensión. Si la figura del artista no logra desprenderse del plus de valor asignado por el público que se acerca a ver “al actor” o a “la

¹¹ Resaltado en el original.

¹² En este sentido, se rescatan algunos testimonios contradictorios, como el de Graciela Drago, integrante del grupo Octubre, que describe (en Norman Briski, 2005: 90): “No éramos ni siguiera *off* ...modestamente”, en un gesto que hace cierta gala de la ocupación de un lugar desplazado al interior del campo cultural.

actriz”, la promisoría congregación de las bases se diluye en la reproducción de los imaginarios de la industria cultural, enturbiando la continuación del programa de revolución formulado por cualquier metodología de intervención. Este riesgo parecería resultar particularmente propicio en el caso del Centro de Cultura Nacional José Podestá, puesto que estaba integrado por gran cantidad de figuras populares. Sin embargo, como sus objetivos centrales recaían sobre la agitación y propaganda político-partidaria, el lugar de las figuras públicas aparece, no sólo como elemento motivador para la congregación de público, sino también como referente en materia político-partidaria. En este caso, la movilización del público para ver a “los famosos” no resultaría contradictoria.

La experiencia teatral del grupo Once al Sur encuentra dos líneas claramente establecidas: un itinerario por los circuitos teatrales mundiales en el marco de las instituciones teatral y universitaria; y una práctica de base, que incluía la presentación de espectáculos en zonas postergadas, cárceles, etc., y coagula en el compromiso de llevar adelante una escuela marginal en El Salvador entre 1973 y 1975. Es en esta segunda vertiente que su teatro se inscribe en la línea del intelectual setentista cuyo compromiso se define en términos de acción que cubre todas las esferas de la vida personal.

Tanto Once al Sur como Libre Teatro Libre (LTL) incorporan el humor como una de las herramientas centrales en muchas de sus obras, revelando cierta empatía con las formas estéticas populares a partir de su apropiación. Lo mismo ocurre con la estructura de las piezas en *sketches*, a la que recurrían todos los colectivos de teatro militante. El ritmo que imprime este tipo de estructuras puede encontrar relación con aquel propio de la televisión a la que los sectores populares habían comenzado a acceder¹³: escenas cortas, con situaciones planteadas y resueltas en un lapso breve, diálogos rápidos, fluida sucesión temática, discursos cotidianos simples, con frases cortas (propios de los personajes altamente referenciales, aunque en muchos casos, paródicos del estereotipo). El empleo de procedimientos como la parodia en su sentido reflexivo y crítico (muy implementada por LTL y Octubre, especialmente) apela a una actitud activa por

¹³ La primera transmisión televisiva que se vio en la Argentina fue el masivo Acto del Día de la Lealtad, realizado en Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1951, bajo el primer gobierno de Perón y aún en vida de Eva Duarte. Unos pocos afortunados pudieron ver el acto desde sus hogares, mientras el “pueblo peronista” oficiaba de actor –social, pero también ya casi diríamos teatral– para la oligarquía que cómodamente participaba de la historia desde el salón de su hogar. Hasta 1960 sólo existió el canal oficial (Canal 7). Ese año se abrieron dos nuevos canales privados (Canal 9 y Canal 13) y al año siguiente, un tercero (Canal 11). Con la escalada de consumo de electrodomésticos de la década del sesenta, las clases medias y bajas fueron accediendo al aparato de televisión, aunque esta distribución se dio tardíamente en comparación con la pronta aparición del medio televisivo en el país.

parte del espectador. La apropiación de procedimientos y formas estéticas propias de los medios de masas, que podía ser cuestionada desde aquella intelectualidad comprometida con la palabra, representa, en principio, la capacidad de atención a los lenguajes manejados por el público, a su sensibilidad y modos de percepción.

Conclusiones

La opción por la militancia a través del teatro aparece como una forma de combinación entre la acción política y la escénica que involucra al agente individual en la praxis colectiva. Resultan múltiples los lenguajes a partir de los cuales se construyeron las relaciones entre los colectivos teatrales militantes, que desarrollaron su trabajo en el marco de la figura legitimada del intelectual revolucionario, y el “pueblo” o las bases, como sujeto colectivo de recepción. Son múltiples también las contradicciones que encierra la figura del intelectual revolucionario, entre las cuales la asunción de una tarea de mediación puede aparecer como una de las más riesgosas para la efectividad de construcción de sentidos productivos desde las bases. También resulta conflictiva la relación con los compañeros de militancia que no compartían la vocación cultural y veían en ella una “pérdida de tiempo” que impide realizar acciones políticas o armadas más directas. Del mismo modo, la conflictividad surge también de la relación con los sectores dominantes del sistema teatral, que establecen las pautas de legitimación al interior del campo, tendiendo a desplazar hacia la periferia a las voces contrahegemónicas. Sin embargo, es en este juego de tensiones y negociaciones constantes que se afirma la potencia pulsional del teatro militante.

No podría decirse, sin embargo, que la emergencia de este teatro ha sido determinante en la reestructuración del campo teatral. El funcionamiento irregular, espontáneo, (semi)clandestino y, mayormente, de índole local de estas experiencias hicieron que las negociaciones y los movimientos simbólicos fueran poco sistemáticos y opacos.

En síntesis, es posible afirmar que el proceso de politización que se dio a fines de los años sesenta acabó con la tendencia del Teatro Independiente, reunió al realismo reflexivo y a la vanguardia teatral, emergentes a comienzos de la década, en una estética y un posicionamiento político afines y asociables a la figura del intelectual sartreano, y dio lugar a un compromiso de tipo revolucionario, cuya radicalidad resulta acorde al proceso político.

Bibliografía

Altamirano, Carlos (dir.) 2002. *Términos críticos de la sociología de la literatura*, Buenos Aires: Paidós.

Bauman, Zigmunt. 1997. [1987] *Legisladores e intérpretes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Briski, Norman. 2005. *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Casullo, Nicolás. 1998. *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós.

De Riz, Liliana, 1981. *Retorno y derrumbe. El último gobierno peronista*, Buenos Aires: Hispamérica.

De Riz, Liliana. 2000. *La política en suspenso (1966-1976)*. Buenos Aires: Paidós.

Dubatti, Jorge. 1999. “El teatro como crítica de la sociedad”, en Jitrik, Noé-Cella, Susana. (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 10: *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé: 259-274

Feinmann, José Pablo. 1998. “Política y verdad. La constructividad del poder”, en Sosnowsky, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso Argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

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

Giunta, Andrea, 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires: Paidós.

Gordillo, Mónica. 2003. “Protesta, rebelión y civilización: De la resistencia a la lucha armada (1955-1973), en James, Daniel (dir.). *Nueva Historia Argentina*. Vol. IX: *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana: 329-380.

King, John. 1985. *El Di Tella el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Pellettieri, Osvaldo. 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (dir.). 2006. *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna – Fundación Somigliana.

Pianca, Marina. 1990. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental. 1959-1989*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Tarcus, Horacio. 1999. “El corpus marxista”, en Jitrik, Noé – Susana Cella (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 10: *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé: 465-500.

Tavarovsky, Damián. 2004. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Terán, Oscar (coord.) 2004. *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Viñas, Ismael. 1959. “Orden y progreso”, en *Contorno*, nº 9-10, abril: 23.