

## “Teatro militante”: revisión crítica de un concepto situado<sup>o</sup>

*“Militant theatre”:* critical revision of a  
situated concept

Lorena Verzero\*



14-30

---

### Resumen

En este artículo proponemos una revisión crítica del concepto de “teatro militante”, originalmente planteado en Verzero (2013). A diez años de la publicación de aquella investigación de fondo sobre la militancia artística y específicamente escénica, revisitamos la noción de teatro militante comenzando por reponer sus ejes vertebradores. Para ello, primeramente, recuperamos la actualidad de los debates respecto de las definiciones de “teatro” y de “militancia”, y dejamos planteadas tensiones entre militancia y activismo artístico. Examinamos luego la metodología y las perspectivas epistemológicas que guían

---

### Abstract

This article is a critical revision of the concept of “militant theatre”, originally proposed in Verzero (2013). Ten years after the publication of that in-depth research on artistic and specifically theatrical militancy, we propose to revisit the notion of militant theatre, starting by repositioning its backbone. To do so, we first recover the current debates on the definitions of “theatre” and “militancy”, and we raise the tensions between militancy and artistic activism. Then we examine the methodology and epistemological perspectives that lead the research, and finally do the same with some of the issues

---

<sup>o</sup> <https://doi.org/10.52292/csh5320244890>

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad de Buenos Aires. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0267-8467>. Correo electrónico: [lorenaverzero@gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com).

la investigación, para finalmente hacerlo mismo con algunas problemáticas y enfoques que atañen a la cuestión. El artículo intenta, en definitiva, iluminar el fenómeno desde el frágil presente que nos atraviesa.

**Palabras clave**

teatro militante  
conceptualización  
revisión crítica

and approaches that concern this phenomenon. In the end, the article attempts to shed light on the issue from the fragile present that we inhabit.

**Keywords**

militant theatre  
conceptualisation  
critical review

**Fecha de recepción**

20 de febrero de 2024

**Aceptado para su publicación**

26 de marzo de 2024

“Para qué vamos a pensar el pasado, si no hay futuro”.

Anónimo. Frase escuchada en una radio de Buenos Aires el 6 de febrero de 2024

Dediqué los años que se extienden entre 2004 y 2009 a investigar, leer, interrogar, discutir, compartir, en definitiva, a *habitar* la “larga década” del 60<sup>1</sup>, para seguidamente indagar en la resistencia artística de los años de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y en las reconstrucciones escénicas de aquellas historias que fueron realizadas en democracia (1983 hasta la actualidad). Durante el tiempo en que desarrollé medularmente aquellas investigaciones, la construcción de memorias de la historia reciente se ubicaba entre los principales temas abordados no solo desde la academia, sino desde las artes, la educación y las prácticas culturales en general. Al amparo de las políticas progresistas llevadas adelante por los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y de Cristina Fernández (2007-2011, 2011-2015), se construyó colectivamente un caleidoscopio de la historia reciente, y específicamente de la historia de la militancia de los años 70 y de la última dictadura cívico-militar, apoyada en las ideas de “Memoria, Verdad y Justicia” y sostenida en los consensos labrados para el desarrollo de una vida democrática.

En ese clima de época, se fortaleció la interdisciplinariedad como marco en el cual afianzar la puesta en marcha de diseños metodológicos específicos. Con el correr del tiempo, las disciplinas científicas y artísticas que ya eran difícilmente concebibles como categorías estancas, fueron afirmándose como espacios porosos, en constante movimiento e interrelación. De allí que las intersecciones entre campos disciplinares como los Estudios sobre Memorias y la Historia Reciente de las Artes Escénicas constituyeron marcos de referencia propicios para el desarrollo de investigaciones del tipo de las que me propuse llevar adelante.

En ese contexto, en lo personal me aboqué, por un lado, al estudio crítico de las relaciones entre las prácticas escénicas y lo social en esas coyunturas específicas de la historia reciente, a partir del análisis pormenorizado y sistemático de formas artístico-políticas emergentes, y más adelante, por otro lado, a la construcción de “memorias escénicas” de esa historia reciente desde diversos enfoques teóricos. La constante basculación entre estos campos, con sus no menos permeables vínculos con la Sociología de la Cultura y los Estudios Teatrales y Performáticos —por mencionar algunas de las ciencias sociales y humanas en las que se inscriben estos estudios—, implica la necesidad de una permanente actualización y puesta en relación de marcos teóricos y diseños metodológicos específicos, junto a herramientas comunes a las distintas perspectivas teóricas, críticas y analíticas.

---

<sup>1</sup> He realizado una exhaustiva delimitación temporal y una periodización de la “época” de los años 60-70 en Verzero (2013: 25 y siguientes).

El objetivo último de este tipo de trabajo tiene por finalidad potenciar la construcción de pensamiento crítico traspasando —como hemos dicho— las fronteras disciplinarias tradicionales (teóricas y artísticas).

Durante los largos años que dediqué a investigar aquello que definí como “teatro militante” (Verzero, 2013), la perspectiva que guio mi trabajo fue primordialmente histórica, puesto que para analizar el fenómeno fue preciso reconstruirlo previamente. La delimitación de cierto tipo de práctica cultural como “teatro militante” fue un punto de llegada de aquella investigación. Luego de un exhaustivo trabajo con fuentes primarias y también secundarias, echando mano a herramientas metodológicas provenientes de diversas disciplinas, como la toma de entrevistas y la historia de vida, o la realización de grupos focales, entre otras, constaté que habían existido experiencias artístico-políticas que demostraban poseer una cantidad de elementos comunes, lo cual habilitaba su conceptualización en una definición operativa que contribuyera a esclarecer las complejas relaciones que entablaron el arte y la política entre mediados de los años 60 y mediados de la década siguiente.

Así, el concepto de “teatro militante”, que dialoga con nociones próximas, como las de “cine militante” y “*teatro da militância*”, es capaz de reunir una cantidad de experiencias con la finalidad de explicar la emergencia, el desarrollo y la declinación de un fenómeno que tuvo no solamente alcance nacional, sino que se dio en toda América Latina con características específicas en cada territorio, irradiándose —con modificaciones en las prácticas, usos y sentidos— a zonas de Europa y Estados Unidos en los consecutivos exilios.

Durante estos años, han visto la luz investigaciones que continuaron aportando elementos para la reconstrucción del fenómeno. En el momento de escritura de estas páginas es imposible encarar cualquier reflexión en torno al teatro militante sin vernos permeados por los efectos de la realidad argentina inmediata. En diciembre de 2023 se cumplieron cuarenta años de democracia ininterrumpida en el país. Sin embargo, los esperados festejos y celebraciones se transformaron en conmemoraciones a media voz frente a la escalada de discursos antidemocráticos y la amenaza de una ultraderecha emergente que puso de manifiesto la fragilidad del pacto democrático, tanto como la debilidad de los acuerdos sobre la noción misma de democracia y sobre el paradigma de Memoria, Verdad y Justicia. Así las cosas, si bien la ultraderecha continúa encontrándose en minoría en ambas cámaras del Congreso de la Nación, como es sabido, el 22 de octubre de 2023 ganó más escaños que nunca, y en un balotaje llevado a cabo el 19 de noviembre, la presidencia<sup>2</sup>. A partir de entonces, cobraron mayor legitimidad y virulencia las

---

<sup>2</sup> El partido de ultraderecha La Libertad Avanza (LLA) cuenta con 28 de 257 escaños en la Cámara de Diputados y 7 de 72 bancas en el Senado, y desde el comienzo de su mandato como presidente, el 10 de diciembre de 2023, Javier Milei gobierna en una coalición de

voces que, por motivos multicausales y complejos, soterradamente venían socavando aquellos consensos que parecían establecidos.

En este marco, en los apartados que siguen me propongo revisar el concepto de “teatro militante”, reponiendo los ejes vertebradores del mismo e intentando iluminar el fenómeno desde el frágil presente que nos atraviesa, para luego hacer lo mismo con algunas problemáticas y enfoques que atañen a la cuestión.

## El concepto

El enfoque que se impuso a mi investigación sobre la militancia teatral tanto de los años 70 como de la escena teatral y performática de la última dictadura cívico-militar, en un principio, se vio decididamente marcado por la construcción historiográfica. Las reconstrucciones históricas de las prácticas artístico-políticas realizadas por mí misma y por investigadores que se abocaron más tarde a experiencias afines nos han permitido, en primera instancia, conocer los acontecimientos, saber cómo fueron, dónde, cuándo y quiénes llevaron adelante buena parte de las acciones. Solo recién después de que las experiencias fueron reconstruidas, se hizo posible analizarlas desde perspectivas específicas. Entre ellas, por ejemplo, en mi trabajo se encuentran las nociones de “comunidad” que se jugaron en distintas prácticas de teatro militante de los años 70 (Verzero 2012b; 2013), el análisis de los usos, funciones y transformaciones de la espacialidad en *performances* llevadas a cabo durante la dictadura (Verzero, 2016b), o las conexiones entre militancia y experimentación, es decir, las apuestas estéticas en función de los objetivos artístico-políticos (Verzero, 2019).

De ahí que aquella conceptualización desarrollada hace ya quince años —a mi juicio— continúa vigente, puesto que cada nueva investigación vuelve a constatar la factualidad de los hechos en diferentes territorios, tanto nacionales, con estudios sobre experiencias en Buenos Aires (Verzero, 2010), Bahía Blanca (Vidal, 2016), Córdoba (Musitano, 2017), Rosario (Logiódice, 2020; Martyniuk, 2021) o Mendoza (Barandica, 2013; Baraldo, 2017); como situadas en otras zonas de América Latina, entre ellas: Brasil (García, 1990), Uruguay (Scaraffuni, 2016), Colombia (Parra Salazar, 2017) y Chile (Aravena Aravena, 2022). Además, cada nuevo enfoque desde el cual se analiza el fenómeno lo enriquece y lo complejiza, imprimiéndole nuevas significaciones y especificidades locales, al tiempo que contribuye a la construcción de subjetividades en red.

---

hecho con parte de la alianza de partidos de derecha Juntos por el Cambio, que es liderada por el PRO (Propuesta Republicana) de Mauricio Macri, y que en esta coyuntura se fracturó entre bloques que se alinearon con mayor determinación a LLA detrás del PRO y otros que se mantienen en oposición.

Si bien resulta funcional contar con una definición de "teatro militante", puesto que permite circunscribir experiencias a partir de elementos diacríticos comunes y delimitar el fenómeno, es preciso reafirmar que se trata de un concepto situado. Es decir que el "teatro militante" de cada coyuntura portará ciertos elementos particulares, surgidos de las necesidades políticas, de las búsquedas estéticas y de los objetivos que se pretenda lograr.

Por otra parte, es preciso señalar que concibo las nociones de "teatro" y de "militancia" de forma holgada. Sin adentrarnos en una diatriba terminológica, me ceñiré a observar que pienso en una noción ampliada de "teatro" que, en términos de Sánchez (2007), podría definirse como "teatro expandido", es decir, que considera como teatrales aquellas expresiones escénicas que desbordan la idea del teatro burgués. El "teatro en el campo expandido" abarca experiencias de diversa índole que rompen o tienden a romper con las convenciones teatrales tradicionales, esto es, cancelan los dos procedimientos que las hacen posibles: la representación y el control del tiempo (Sánchez, 2007: 8). Sánchez explica que estas dos rupturas rara vez se han producido por completo, pero cuando esto ocurrió de manera radical, el resultado fue "la disolución de la actividad estética y el inicio de una actividad social o cotidiana" (Sánchez, 2007: 9). Según el autor, la ruptura total de estas convenciones no ha llegado a producirse durante el siglo XX. Si bien se han transgredido convenciones teatrales, los quiebres no afectaron a la definición. Esas fracturas se realizaron a través de la puesta en marcha de diversos procedimientos, y Sánchez (2007) enumera algunos de ellos. Partiendo de los mismos y añadiendo algunos otros procedimientos que tienden a romper con la convención, podemos mencionar los siguientes: la interrupción de la ficción mediante mecanismos que exponen el artificio, en consonancia con la poética brechtiana; la participación del espectador en la acción, en línea con Artaud y con el teatro ritual; la exposición del artificio, un teatro "pobre"; el desarrollo de la experiencia teatral en espacios por fuera de la sala teatral; la sustracción de elementos representacionales o propuestas de muy baja densidad representacional (que carecen de la figura de personaje, que llevan adelante la presentación de las situaciones en primera persona, que reemplazan elementos de decorado por aquellos que se encuentran en el espacio escénico, etc.).

Muchos de los procedimientos tendientes a romper con los pactos teatrales que de momento es posible imaginar fueron implementados por los colectivos de teatro militante de los años 70. Esto es así debido a la procedencia y a la experiencia estética previa de la mayor parte de los teatristas militantes, formados en línea con las propuestas o bien de Artaud o Grotovksy, o bien de Weiss o Brecht, por mencionar algunos referentes centrales.

Anclado, entonces, en una noción amplia de "teatro", el teatro militante de los años 70 veló por la teatralidad que, sintetizando las variadas y complejas defi-

niciones, y siguiendo a Gustavo Geirola (2000), entiendo aquí como lucha escópica por la dominación de la mirada del otro<sup>3</sup>.

En cualquier caso, las disputas por la definición de “teatro” no parecen encontrarse entre los principales dilemas del campo en la actualidad. Es cierto que el obligado traspaso a la virtualidad durante la pandemia por COVID-19 actualizó las reflexiones respecto de las búsquedas escénicas en entornos de distancia física entre los cuerpos, con sus consecuentes debates sobre la puesta en cuestión de la idea de “teatro”, que dieron como resultado algunos tanteos por encontrar nuevas definiciones para la experiencia escénica con presencias mediadas. Pero, incluso estos dilemas no parecen constituir problemáticas que tengan en vilo a la comunidad artística ni académica. Tal vez porque, volviendo a Sánchez (2007), los hallazgos escénicos a partir de los cuales se crearon las experiencias pandémicas, signadas por la ausencia de los cuerpos físicos en un mismo espacio, no rompen *stricto sensu* ni con el control del tiempo ni con la representación. El derrotero de la definición de teatro en entornos virtuales avivó las discusiones sobre qué es teatro y qué no lo es, pero en el tiempo pospandémico estas han tendido a diluirse en favor de las posiciones que sostienen que es menos importante cerrar una definición acabada que abrir experiencias. Como afirmamos al comienzo, los límites disciplinarios se han vuelto verdaderamente difusos, y el valor de las acciones como las que nos proponemos estudiar radica más en la experiencia que en la necesidad de categorización, trasladándose los debates a problemáticas como la eficacia artística y la efectividad política, por mencionar dos de los más acuciantes.

En sentido inverso a lo que ocurre con la noción de “teatro”, sí parece ser este un momento propicio para encender reflexiones en torno a qué entendemos por “militancia”. En principio, se trata de una práctica que también debe comprenderse y actualizarse para cada coyuntura: las acciones que significaban “militar” en los años 70 en cierto territorio e, incluso, en sectores específicos, difieren de las que entendemos por tal cosa en los años 20, en los 80 o en la actualidad y en distintos territorios. Si bien no es la intención traer una extensa discusión sobre el concepto, puesto que excedería las posibilidades y los objetivos de este artículo, me interesa al menos dejar planteada esta cuestión que considero sumamente necesaria y fecunda para la actualización de las prácticas artísticas militantes de nuestro presente.

En un texto que se despliega en otros sentidos, Víctor Vich (2021) repone una posible noción de “militante”. En función de definir qué entiende por “gestor cultural”, el autor afirma que el mismo posee cuatro identidades, una de las cuales es la de “militante” (las otras son: etnógrafo, curadore y administradore). En este sentido, sostiene Vich: “[el gestor] debe gestionar ‘procesos’ y no solo ‘eventos’. O, si

---

<sup>3</sup> Para una aproximación crítica a las nociones de “teatralidad” y “performance” a partir de la cual se podría ampliar esta sucinta mención, cfr. Verzero (2020).

se quiere, los eventos gestionados deben ser entendidos como parte de procesos de largo plazo", debe "activar cambios culturales". Y prosigue: "Digamos que el gestor cultural es como un viejo militante político: localiza puntos estratégicos, se gana la aprobación de la gente y, desde ahí, construye células de trabajo". El trabajo de militancia "[insiste] en lo mismo", "es un 'trabajo de hormiga', un 'trabajo de base'" (2021: 24).

Vich continúa su delimitación de la figura del gestor cultural, pero en ese derrotero nos brinda una pista respecto de posibles límites entre la militancia y el activismo:

Su estrategia [la del gestore] no apunta a una acción efímera, a una intervención coyuntural o pasajera, sino a sucesivos avances, a adelantos de "posición en posición", a un trabajo paciente, pero siempre comprometido para ir instalando nuevos significados y prácticas alternativas en los lugares de trabajo (2021: 24).

Haciendo extensiva esta definición a nuestro objeto, el teatrista militante será aquel que persiste en intervenir escénicamente en pos de convicciones duraderas.

Podríamos dejar planteados interrogantes respecto de si una acción de activismo artístico<sup>4</sup> sería aquella que posea un grado mayor de eventualidad que la del arte militante. Y, en el mismo sentido, podemos preguntarnos sobre qué es lo perdurable en la militancia: el objetivo final (que podría ser la revolución, la caída del patriarcado, etc.), los métodos (en cuanto prácticas sociales, metodologías de acción específicas), las poéticas (con su carácter más exploratorio o más panfletario, etc.) y/o algunos otros elementos. Asimismo, en el imaginario existe una cierta asociación de la noción de "militancia" a las convicciones o filiaciones partidarias, que no estaría presente con la misma determinación en las prácticas activistas.

Para avanzar en esta definición del concepto de "teatro militante", podemos afirmar que, en definitiva, se propone como un llamado a la acción a través de estrategias escénicas.

Proponemos situar esa afirmación general en cada coyuntura específica, para analizar sus particularidades. En esa línea, es posible afirmar que concebimos el teatro militante de los años 70 como un modo de participación que combinaba la acción política y la escénica, en un trabajo que involucraba a los agentes culturales en entidades colectivas y a los sectores populares como sujeto colectivo de recepción. Ese teatro militante se caracterizaba también por propiciar el borramiento de los límites entre artistas y público, a través de la participación activa

---

<sup>4</sup> Respecto de las delimitaciones entre "activismo artístico", "arte activista" y "artivismo", cfr.: Expósito *et al.* (2012), Delgado (2013) y López Cuenca (2018), entre otros.



en la experiencia, con la finalidad de que lo vivenciado repercutiera en acciones sociales o políticas posteriores.

Retomando el planteo benjaminiano respecto de la estetización de la política y de la politicidad de la estética, podríamos decir que, en un primer momento, estas experiencias se movieron en una zona de experimentación estética con intervención política, mientras que poco tiempo después la intervención cultural pasó a ser el proyecto político de muchos “trabajadores de la cultura” —como se autodefinían las personas que integraban grupos artístico-políticos—.

Los colectivos mantuvieron diversos tipos de relaciones con agrupaciones políticas de izquierda. Algunos de ellos integraron partidos orgánicamente, incluso ciertos grupos podrían ser considerados como el “brazo cultural” o el “brazo teatral” de un frente cultural, mientras que otros no se involucraron partidariamente como tales, aunque sí lo hicieron individualmente sus integrantes o algunos de ellos. Esta conceptualización también comprende a aquellos colectivos que no tuvieron participación en la dimensión de la política, pero sí a escala de lo político o social, es decir, que no formaban parte de partidos o agrupaciones políticas ni en lo individual ni como colectivo, aunque realizaban intervenciones sociales y, en muchos casos, trabajaban en asociación con distintos tipos de organizaciones, como parroquias, centros culturales, clubes de barrio u otro tipo de espacios comunitarios.

El teatro aparece como una forma cultural que, por su naturaleza misma, se acerca a la de la militancia política, puesto que ambas prácticas se definen por su esencia colectiva o por su ideal asociativo: no es posible militar en soledad tanto como no es posible hablar de “teatro” sin la presencia (física o a distancia) de al menos dos personas. Esta cualidad convoca a un modo de participación que, por aquellos años y también en otras coyunturas precisas, pujó por ganar un lugar hegemónico en la sociedad, a partir de la defensa de ciertas premisas, como la horizontalidad en la construcción de pensamiento y de acción, la distribución equitativa del capital, la cooperación, la democratización y la socialización de bienes, servicios y saberes, entre las más destacadas. Este carácter colectivo, sumado al dinamismo con el que se puede producir, montar y trasladar una puesta en escena, y al hecho de constituir una expresión artística “viva”, hace que el teatro resulte una forma eficaz para la acción social y política.

Por supuesto que cada colectivo desarrolló una forma propia de trabajo tanto en términos estéticos como políticos, pero, en aras de conceptualizar el fenómeno, es posible afirmar que en todos los casos concebían el arte y específicamente el teatro como herramienta para la transformación social. La idea de compromiso era central, al punto que, incluso, se basaban en la premisa de poner los propios saberes, el tiempo y el cuerpo al servicio de esa transformación. En este sentido,

les teatristas militantes fueron exponentes del nuevo rol asumido por el intelectual latinoamericano, sintetizable en la figura del “compromiso revolucionario”, cuya condición de existencia se esgrimía en el “deber de hacer la revolución”. Dicho objetivo a largo plazo podría resumirse muy sucintamente como el propósito de conseguir una transformación social basada —en términos esquemáticos— en la modificación de los órdenes de dominación, el fin del estado de dependencia y la socialización de los medios de producción.

Las finalidades que se planteó el teatro militante setentista, en términos amplios, consistían en lograr la transformación social, concientizar al resto de la sociedad, socializar la experiencia estética, agitar y hacer propaganda durante coyunturas específicas, contrainformar, acercarse a un teatro popular y, como meta final, lograr la revolución.

Si bien las persecuciones y la derechización de la sociedad comenzaron años antes del golpe de Estado de 1976, una vez oficializado el gobierno de facto, la militancia artística se vio obturada. Sin embargo, aunque la dictadura significó un quiebre en las prácticas, discursos y sentidos, ha habido fisuras a través de las cuales se fueron colando experiencias estéticas colectivas de resistencia y propositivas. En ese sentido, como hemos confirmado en trabajos anteriores (Verzero, 2012a; Longoni, 2014; La Rocca, 2018; entre otros), no es posible hablar de “apagón cultural” durante la dictadura. Muy por el contrario, hemos constatado que existieron experiencias que resistieron, desarrollando diversas tácticas para evadir la persecución y evitar la censura, entre las cuales se encuentran: ocultarse en lugares públicos, realizar hechos escénicos en espacios privados, mostrarse como estrategia de invisibilización, mentir y recurrir a la metáfora como recurso de estilo (Verzero, 2016a; 2016b). Podemos afirmar, además, que existieron continuidades en materia estética y de prácticas sociales antes y después del golpe de Estado, lo cual permite verificar que los sentidos producidos por una misma acción pueden refuncionalizarse en un contexto distinto y que su valor simbólico puede ser resignificado. Esta línea de investigación también ha germinado en otros territorios del país, como, por ejemplo, en San Juan (López *et al.*, 2020).

La modificación del estado de situación hizo, por supuesto, que los objetivos perseguidos fueran muy distintos a los que habían orientado el trabajo de los colectivos militantes hasta hacía poco tiempo. En dictadura, las acciones teatrales tuvieron por finalidad estar juntas, buscar espacios de libertad, crear territorios de “respiración artificial”, o romper el aislamiento promovido y provocado por el sistema político. Algunas experiencias realizadas en ciertos momentos de la dictadura, además, se propusieron despertar al común de la sociedad, hacerla tomar conciencia de la falsa realidad en la que se veía inmersa.

## Los problemas y los enfoques

Desde el punto de vista historiográfico, en aquella investigación original sobre teatro militante quedaron por sistematizar experiencias sobre las que tenía información relevada. Entre las problemáticas a ser abordadas en profundidad, está aún pendiente el capítulo sobre teatro militante y religión, en sentido amplio y restringido. Esto es, por un lado, una reflexión sobre el sistema de creencias y prácticas que asocian la militancia artística a la vida espiritual y, por otro, específicamente, las relaciones entre el teatro militante y el culto católico<sup>5</sup>. Como sabemos, el catolicismo liberacionista tuvo injerencia en distintos ámbitos de la sociedad, sobre todo desde la fundación del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo en 1967 y la concepción de la teología de la liberación. En ese contexto, muchos patios traseros de parroquias, sus salones y sus aulas fueron espacio fecundo para la producción de mundos utópicos encarnados en escenas teatrales. En el momento en que llevé adelante la investigación, el tema resultaba sensible para muchos de los agentes involucrados. El trabajo con entrevistas y grupos focales demandaba cuidados especiales, por lo que intuía que era un tiempo social tal vez prematuro para publicar al respecto. Nos debemos una sistematización de esas prácticas y una reflexión de fondo en torno a la cuestión.

Por otra parte, al revisitar la noción de teatro militante desde el presente aparecen nuevos interrogantes con los que podemos iluminar esa historia. Podríamos observar cómo aparecen representadas o tematizadas en las experiencias teatrales militantes de los 70 problemáticas acuciantes en estos años 20 del siglo XXI, como son la lucha por la tierra y por los recursos naturales, las formas de extractivismo o la segregación racial y étnica. El capítulo sobre teatro militante y mujeres (en el cual se podría analizar el rol de la mujer en el teatro militante, las representaciones de género, etc., además de las posiciones feministas, entre otras cuestiones) ya formaba parte del imaginario en el momento en que llevé adelante la investigación, pero —otra vez— el relevamiento de fuentes y la construcción de las experiencias llevó mucho tiempo y recursos, por lo que quedó por escribirse. Del mismo modo, la problemática de las relaciones entre identidades de género y posiciones de izquierda constituye un capítulo caro a la historia del pensamiento y se encuentra aún vacante.

Asimismo, es posible mirar el fenómeno con nuevas lentes teórico-metodológicas. La óptica de la teoría de los afectos puede ser una de ellas. La perspectiva de análisis del giro afectivo, que emergió en los años 90, ha orientado estudios en campos disciplinares específicos (como el cine y la literatura). Sin embargo,

---

<sup>5</sup> Existen investigaciones sobre militancia política y religión en los años 70, como Donatello (2010), e, incluso, sobre arte y religiosidad, pero el capítulo de la historia del teatro militante en sus relaciones con el catolicismo está aún por ser escrito.

paradójicamente, mientras que las prácticas escénicas se caracterizan por la circulación afectiva gracias a la copresencia de los cuerpos de actores, actrices y público, y la activación de los sentidos en los textos visuales, auditivos y muchas veces táctiles en el presente de la escena, este enfoque comenzó a ser adoptado recientemente. En mis investigaciones actuales, me encuentro indagando sobre otros objetos de estudio desde esta perspectiva. De ahí que considero que resulta un andamiaje teórico-metodológico sumamente productivo para la aproximación a las teatralidades en general y al escenario teatral en particular. Intuyo que un acercamiento de esta índole interrogaría de manera especial a las experiencias teatrales militantes, puesto que estas han sido mayormente motorizadas por la afinidad ideológica entre los participantes; en segunda medida, por opciones partidarias; y finalmente, por elecciones estéticas; pero en todos los casos se generaron, se sostuvieron y se disolvieron gracias a la gestión de los afectos. Y esa gestión afectiva se desplegó de distintas maneras en, al menos, tres dimensiones: en la escena, en la intimidad de cada colectivo y en la comunidad política o social de pertenencia.

Los problemas de la historia, la memoria y la materialidad de los cuerpos, por su parte, nos llevan a la preocupación por el archivo. Entre otras formas y funciones, el archivo aparece como patrimonio, como artefacto y como perspectiva de investigación; nos identifica, fortalece nuestras identidades y nos singulariza en conexión con otros. Actualmente, el problema del archivo constituye uno de los aspectos centrales de las investigaciones en humanidades, al punto de que se ha vuelto un significativo en disputa. Nos encontramos, por un lado, con una vasta producción teórica y reflexiva (Derrida, 1997; Appadurai, 2003; Didi-Huberman, 2007; Rolnik, 2008, por mencionar algunos textos que han conseguido amplia repercusión). Adicionalmente, la concepción del archivo como patrimonio en el campo de las artes escénicas representa en sí misma un problema que conlleva debates candentes respecto de la preservación de registros de experiencias que son efímeras por definición. Y, en lo que respecta al archivo como biblioteca, la existencia de repositorios específicos de artes escénicas es de vital importancia tanto para la preservación del capital simbólico como para el estudio y la transferencia de las prácticas artísticas. Los archivos teatrales en la región siempre fueron pocos, sus documentos suelen carecer de una adecuada preservación y la accesibilidad es dificultosa. Es por eso que las acciones tendientes a reunir los materiales que se encuentran dispersos muchas veces provienen de las mismas investigaciones. En ese sentido, la construcción de un archivo del teatro militante de los años 70 y 80 sería una extraordinaria tarea a encarar.

Ese "archivo del teatro militante" bien podría articularse en/con una cartografía del mismo. Si bien contamos con aproximaciones que analizan y visibilizan teatros militantes de distintos territorios del país, la puesta en red de esas historias es una tarea pendiente. Un trabajo de tal dimensión sería factible a través de una mirada colectiva, federal, sistemática y panorámica sobre el teatro militante, que consiga

hilvanar las construcciones locales en una cartografía de mayor alcance. En un tiempo por venir, tal vez, esta construcción se amalgame, honrando las formas de asociación que nos han legado nuestros teatristas militantes.

Los proyectos e inquietudes que nos mueven, sin embargo, hoy quedan atragantados por el sabor amargo del presente inmediato. Un presente que en mucho se asemeja a aquel que nos convoca en estas páginas, un tiempo tapizado por la necesidad de preservar aquello que nos es expropiado, un tiempo de imaginar futuros que aparecen como catástrofe. En estos momentos, volver sobre las páginas escritas por experiencias como las del teatro militante puede engendrar destellos que ayuden a hacer germinar tretas, tácticas, argucias liberadoras. En Verzero (2013), interrogando la noción de archivo, recuperaba su dimensión como *lugar de memoria*. En cuanto lugar de memoria, los archivos, los rastros, los restos subrayan la capacidad de presente que tiene el pasado. Ese pasado que con los textos de Benjamin, marcados por el totalitarismo, la guerra y la persecución, aprendimos a buscar entre las ruinas, hurgando hasta encontrar imágenes dialécticas que resplandezcan y nos hablen no tanto de esa historia, sino más bien de nuestro presente. Ese pasado hoy resuena como un verdadero *tiempo-ahora*:

El salto productivo, revolucionario, al pasado —explica Reyes Mate— es el que se apropia de lo que el pasado tiene de *ahora*, esto es, de actualidad pendiente. La meta del presente es rescatar ese *ahora* del pasado, por eso se puede decir que la meta es origen, es decir, consiste en cargarse de origen y traerlo al presente (2006: 225)<sup>6</sup>.

Habitualmente pensamos la idea de Jules Michelet tantas veces citada por Benjamin de que “cada época sueña a la siguiente” (2005: 38) desde el punto de vista del presente. Es decir, pensamos el presente como un tiempo que ha sido soñado por el pasado. En la Tesis II (1973), Benjamin postula dos definiciones para la idea de presente: una de ellas es la de presente como el aquí y ahora, lo dado, lo que ha llegado a ser, la consecuencia del pasado; la otra es el presente como posibilidad, forjado en el pasado fracasado, en el pasado que no ha podido coagular. Así, si el presente real es *acto*, el presente posible es *potencia*: “Si llamamos a la posibilidad *presente* —dirá Reyes Mate— es porque reconocemos a esa historia frustrada un derecho a ser, a lograrse, a la felicidad, es decir, a ser redimida” (2006: 72). En este sentido, el presente ya no es solo continuidad o consecuencia del pasado. Es por eso que en mi investigación original sobre teatro militante proponía estas reflexiones para pensar en los presentes posibles para aquel pasado que no ha llegado a ser y que “nos espera sobre la tierra para ser redimido” (Verzero, 2013: 290).

---

<sup>6</sup> Las cursivas corresponden al original y remiten al concepto benjaminiano.

Hoy, en un orden diferente de las temporalidades, sugiero pensar nuestro presente no tanto en relación con el pasado, sino con el futuro. En ese sentido, el presente es el pasado de los futuros posibles. Forjamos cada día, en cada acción, futuros que posiblemente no se conviertan en *acto*, pero se guardarán como *potencia de ser*. Cuando llegue el *tiempo-ahora* del momento que hoy no es más futuro, se verá cargado de posibilidades. Alguna de ellas se convertirá en *acto*, todas las otras estarán al acecho como *potencia*, como posibilidad, aguardando la ocasión de ser redimidas. ¿Qué significa, entonces, aquello de “no hay futuro”? Si no hay futuros, pues, habrá que inventarlos.

## Bibliografía

Appadurai, Arjun (2003), “Archive and Aspiration”, en Brouwer, Jake y Mulder, Arien (eds.), *Information is Alive: Art and Theory of Archiving and Retrieving Data*, Róterdam, NAj Publishers, pp. 14-25.

Aravena Aravena, Cristian (2022), *Isadora Aguirre en el teatro político del “hombre nuevo”: flujos estéticos en su archivo y obra de los años setenta*, tesis doctoral no publicada, México DF, Universidad Autónoma de México.

Baraldo, Natalia (2017), “Teatro, reflexión y memoria de la lucha: El aluvión de la Virgen del Valle. Mendoza, 1973”, en Chaves, Patricia et al. (comps.), *Mosaicos de la memoria cultural de los '70 en Mendoza. imaginarios, cartografías y trayectorias*, Mendoza, Quellgasca, pp. 79-105.

Barandica, Diego (2013), “El Teatro Barrial durante los años '70 en Mendoza. Una pedagogía social”, *Aletheia*, vol. 3, n° 6, [disponible en <http://aletheiaold.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/articulos/el-teatro-barrial-durante-los-anos-201970-en-mendoza.-una-pedagogia-social>].

Benjamin, Walter (1973), “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, pp. 175-191.

---- (2005), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.

Delgado, Manuel (2013), “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”, *QuAderns-e. Institu Catalá d'Antropologia*, n° 18, vol. 2, pp. 68-80, [disponible en <https://raco.cat/index.php/QuadernselCA/article/view/274290>].

Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.

Didi-Huberman, Georges (2007), "El archivo arde", en Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, pp. 7-32, [traducción del francés al alemán de Emanuel Alloa y del alemán al español de Juan Antonio Ennis], [disponible en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>].

Donatello, Luis Miguel (2010), *Catolicismo y Montoneros. Religión, política y desencanto*, Buenos Aires, Manantial.

Expósito, Marcelo et al. (2012), "Activismo artístico", en *Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* [Catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 43-50.

García, Silvana (1990), *Teatro da militância*, São Paulo, Perspectiva.

Geirola, Gustavo (2000), *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Gestos.

La Rocca, Malena (2018), "Activismo artístico y militancia partidaria entre la última dictadura y la posdictadura argentina", en Luciani, Laura y Viano, Cristina (coords.), *Actas de las VIII Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, pp. 543-560, [disponible en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.702/pm.702.pdf>].

Logiódice, Julia (2020), *Teatro y política en Rosario, 1976 - 1987*, tesis de doctorado, Rosario, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Argentina.

Longoni, Ana (2014), "Activismo teatral durante la última dictadura argentina: Apuntes sobre el Taller de Investigaciones Teatrales", *Taylor & Frances, Art Journal*, vol. 73, n° 2, pp. 90-115.

López, Manuel et al. (2020), *Teatro de la resistencia en San Juan a la dictadura, 1976-1983*, San Juan, Proyecto Instituto Nacional del Teatro, Inédito.

López Cuenca, Alberto (2018), "¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018", *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, n° 8, pp. 17-28, [disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=531557110017>].

Martyniuk, Melisa (2021), *Territorio experimental. La obra de Juan Hessel en el contexto del teatro independiente rosarino*, tesis de maestría, Rosario, Centro de Estudios Interdisciplinarios, Universidad Nacional de Rosario.

Musitano, Adriana (dir.) (2017), *El nuevo teatro cordobés, TEUC, LTL y La Chispa, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, [disponible en <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/6100/El%20nuevo%20teatro%20cordobes.pdf?sequence=9&isAllowed=y>].

Parra Salazar, Mayra Natalia (2017), *¡A teatro camaradas!: Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*, Medellín, Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquía.

Reyes Mate, Manuel (2006), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta.

Rolnik, Suely (2008), "Furor de archivo", *Revista colombiana de filosofía de la ciencia*, vol. IX, n° 18-19, pp. 9-22, [disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/414/41411852001.pdf>].

Sánchez, José Antonio (2007), "El teatro en el campo expandido", en *Quaderns Portàtils*, Barcelona, Macba, [disponible en [https://img.macba.cat/public/uploads/20140204/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/20140204/QP_16_Sanchez.pdf)].

Scaraffuni, Luciana (2016), "El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)", *Artelogie* [en línea], n° 8, [disponible en <http://journals.openedition.org/artelogie/422>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.422>].

Verzero, Lorena (2010), "El corredor de teatro militante (1968-1974): América Latina, la 'Patria Grande', y las especificidades nacionales", *Ánfora*, n° 29, pp. 15-28.

----- (2012a), "Experiencias teatrales antes y durante la última dictadura argentina: conexiones estéticas, divergencias simbólicas", *Apuntes de teatro*, n° 135, pp. 20-31.

----- (2012b), "Formas y alcances de la comunidad en el teatro militante argentino", *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, n° 12, pp. 22-31.

----- (2013), *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Biblos.



---- (2016a), "Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina", en Remedi, Gustavo (ed.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Montevideo, Universidad de la República, pp. 87-104.

---- (2016b), "Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 11, n° 2, pp. 87-109, [disponible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13526>].

---- (2019), "Estetizar los cuerpos activados: teatro y militancia en torno al Cordobazo", *Aletheia*, vol. 9, n° 18, [disponible en <https://doi.org/10.24215/18533701e007>].

---- (2020), "Construcción performativa de la autoridad: Entramado de sentidos en apariciones públicas, imágenes y representaciones de Videla", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n° 15, [disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/15748>].

Vich, Víctor (2021), *Políticas culturales y ciudadanía. Estrategias simbólicas para tomar la calle*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires-Lima-Rosario, CLACSO-Instituto de Estudios Peruanos-Editorial de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Vidal, Ana (2016), *Experiencias del "teatro militante" en Bahía Blanca. 1972-1978*, Tesis doctoral no publicada, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.