

Politizar la estética: teatro marplatense de los años 70

CABREJAS, Gabriel / Universidad Nacional de Mar del Plata - gabcab2003@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teatro – política- Mar del Plata – Década de 1970

› Resumen

El teatro político y/o militante en una ciudad caracterizada por su aparente frivolidad veraniega y su calificativo de feliz, se desarrolla intensamente en el primer lustro de los años 70. La formación de los teatristas locales y los textos espectaculares resultantes son el objetivo de este trabajo.

El Mayo Francés del 68 y el Mayo Cordobés del 69, con sus mutuas diferencias, derramaron su influencia largamente sobre una generación, aquí y el mundo, hasta estremecer ciudades de heráldica conservadora. La doctoral Córdoba fue la sede del primer golpe de timón, pero su efecto dinamitó las bases políticas aldeanas del interior. Mar del Plata tendrá en los tempranos 70 pruebas contundentes con la revuelta del *marplatazo*¹ y de ahí en más la inminencia de un cambio estructural llegó para hacerse sentir, como un clima epocal, en todas las latitudes de la cultura a pesar de su *background* socialista-liberal, incluyendo, claro, la forma de concebir la escena dramática, cuya centralidad en el exitoso balneario de clase media fue fundamental en la consolidación de la ideología del Hombre Nuevo.

El teatro político recuerda una historia prestigiosa para la izquierda europea en el siglo XX, de Brecht a Piscator, pero para el teatro independiente vernáculo fueron las visitas del brasileño Augusto Boal, con quien el director Gregorio Nachman mantuvo contacto a través de los seminarios dictados en Buenos Aires, y del polaco Jerzy Grotowski, a quien leyó y adaptó el otro director ineludible, Jorge Laureti, los que proporcionaron una reeducación socioestética. Se produjo, pues, un doble movimiento: los teatristas buscaban un nuevo teatro pertinente a los tiempos prerrevolucionarios que se sentían en la calle

¹ En mayo de 1972 una *Asamblea Interfacultades* procura recordar el *Cordobazo* y la policía apresa a tres estudiantes; el 6 de junio la misma organización obliga al rectorado de la Universidad Provincial a realizar las gestiones judiciales para sobreseer a los presos y se concentra en recordación de los seis meses del asesinato de Silvia Filler, que se atribuye a un comando de la ultraderechista CNU (*Comando Nacionalista Universitario*) y por ponerle su nombre al Aula Magna, pero son arrestados otros siete estudiantes entre los que se hallan testigos del hecho criminal y, enseguida, se pone a disposición del *fuero antisubversivo* al testigo principal, Marco Chueque. La CGT y los universitarios resuelven en el plenario del 13 de junio un paro activo. La jornada del 14 contempla a una ciudad ocupada militarmente, enfrentamientos del estilo *lucha de calles* y una huelga política que emparda la acción obrero-estudiantil. Ciento cuarenta y cinco detenidos y las fuerzas de seguridad sometidas al mando del Grupo de Artillería de Defensa Aérea (GADA) 601 componen el saldo del *Marplatazo*, que alinea al pueblo turístico al lado de las resistencias antidictadura del país entero. Cf. Ladeuix, 2007: 80; Brennan y Gordillo, 1995.

marplatense como en otras ciudades de Latinoamérica, y desde el otro lado, los teóricos y practicantes transformadores partieron rumbo a la ribera argentina, encontrándose ambos en medio del puente cultural.

› **Presentación**

También para Badiou el verdadero teatro es político, una *escritura impúdica* por su capacidad de exponer en público lo que no debiera exponerse, un *acontecimiento de pensamiento* como tal siempre inoportuno, de contratiempo y a contracorriente (2011, 126) y activista de la resistencia al orden establecido (134).² Todo teatro es una corporización *de ideas*, una inauguración de sentido (Badiou, 2015: 112 y 126). Duvignaud, más temprano, acentuó el carácter de manifestación social del teatro, arte *enraizado* al poner en acción ideas y creencias que responde a las pulsaciones animadoras de los grupos y la sociedad: una manera de decir *comprometido* (1981, 13). ¿Teatro político o teatro *sobre la política*? Ambos a un tiempo, teatro como vehículo de educación política del público y relectura del pasado reciente pretendiendo rebatir la versión oficial, “desenmascaramiento de la mentira histórica con miras a iluminar la realidad presente” (Navarrete *et al.*: 2007, 295; tb. Zayas de Lima, 1995: 103). Verzero (2009: 445) llama *teatro militante* a las experiencias colectivas de intervención política en los tempranos 70, dentro de la *Revolución Argentina*, y reconoce la centralidad que adquiere la perspectiva de la transformación social, y la radicalización del pensamiento y la acción, profundizados a partir de la etapa final de Lanusse y el arribo del camporismo tanto como la popularidad de la guerrilla. Para Cossa (2013, 13) *todo* teatro es político: “El teatro de arte es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo; en tiempos de bonanza institucional se enfrenta al mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política”.³

² “Un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia” y no sólo, como suceso único e irrepetible, el encuentro de la eternidad y el instante en un tiempo artificial, y el *efecto de verdad* que le es propio, inmanentista, material y textual, “en el espacio abierto entre la vida y la muerte, el nudo del deseo y la política” y es pensado “en forma de acontecimiento, es decir, de intriga o de catástrofe” (2011, 138). Rancière agrega: “el teatro es político por la distancia misma que guarda con relación a la estructura de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales, por el tipo de tiempo y espacio que establece (de incertidumbre respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible), por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (2005, 13).

³ Néstor Tirri panea las década 1960/1970 en torno a tres escuelas en convivencia: la *realista-naturalista*, cuyos exponentes más destacados son los dramaturgos de *El avión* más Ricardo Talesnik, Guillermo Gentile y Félix Monti; la *vanguardia*, con Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y la de *experimentación*, el nucleamiento de artistas y *performers* que se mueven dentro del Instituto *Di Tella* (1973, 12). Cossa recuerda que “por inspiración personal o arrastrado por las circunstancias que se vivían en el país y en el mundo —o por ambas cosas— Barletta advirtió que el teatro podía mutarse en faro de resistencia cultural. Por eso convirtió su pequeña sala en un verdadero mitin de los artistas. Convocó a poetas, escritores y pintores, titiriteros y bailarines e instaló la costumbre del debate como una prolongación infaltable del espectáculo. Nació así el teatro como fenómeno expresamente político” (2013: 13-14), y que la época áurea fue la década de 1960: “los espectáculos, en su mayoría (hoy), se realizan en salas de 100 butacas de promedio y no cumplen más de dos funciones por semana. En los 60 se podía llegar a siete funciones semanales, y una obra teatral como *Requiém para un viernes a la noche* de Rozenmacher colmaba una sala de 700 butacas”.

En las próximas páginas nos explayaremos en esta nueva realidad escénica, la del cuerpo politizado del actor, y una escritura y dirección dispuestas a la tarea de cambiar el mundo.

› **Laureti y El Mecano: un modelo para armar**

Un escrito hallado entre los papeles de Hugo Adamini. actor de *La Manija*, expresa a las claras las ideas que alumbran al grupo teatral. Su título, “Reflexiones en torno a la obra *El Mecano*”. La fecha, 8 de enero de 1974, lejos de preverse el terremoto derechista a pocos metros de tiempo:

El 25 de mayo de 1973 es un paso más que ha llevado el Pueblo en su lucha definitiva por la Liberación Nacional y la toma del Poder. Ahora todos estamos empeñados en este camino, nos espera desarrollar una acción común, pero entendemos que paralelamente la Reconstrucción Nacional y la afirmación de nuestra fuerza es necesario iniciar, como dice el General Perón, también nuestra reconstrucción como seres humanos. El Imperialismo nos ha deformado de tal forma que incluso nuestras relaciones interpersonales se encuentran totalmente distorsionadas. (Cita de Robert Laing: Los colonizadores no sólo mistifican a los nativos sino que deben mistificarse a sí mismos).⁴

Adamini da su visión del texto:

Fue un texto más introspectivo y críptico, si se quiere, que *Los Cielistas*: la escribí yo con el *Tano* Laureti. También ideológicamente revolucionaria, pero sin connotaciones panfletarias. Se trataba de la estructura de la Sagrada Familia –tenía por subtítulo *Ritos Profanos*- desarrollada de tal forma que aparecía como alienada por el imperialismo y el sistema capitalista. Había un personaje que representaba al Imperialismo con sus cómplices oligárquicos nacionales, que se encargaba de distorsionar todo el sistema familiar convirtiéndolo no en un lugar de protección sino en una cárcel. En la obra analizábamos la situación de la familia argentina. Yo le había puesto *El armado*, y el tano le sacó escenas, le agregó otras, y le puso el nombre de un juego muy popular en los 70. Duró dos años mientras tuvimos la sala, y con mucho público.

De cómo los Cielistas arrasaron con el aluvión zoológico, carta de presentación del conjunto *La Manija*, el 8 de julio de 1971, de evidente filiación peronista, anticipa en meses a la elaboración y ensayos de *El mecano*. El manuscrito de éste, redactado en mayúsculas sobre manifold, es una *alegoría política* a través de la parodia de la *familia tipo* de clase media, más arquetipos religiosos (Dios, el Diablo, María Magdalena, los Reyes Magos) que aparecen *ex machina* con el objetivo de seducir a los integrantes prometiéndoles bienes de consumo y poder en la escala social. En puridad, dista mucho del carácter *críptico* que Adamini le otorga y su intriga esquemática, hasta ingenua, es una *re-presentación* ficcional del

⁴ Y continúa: “La sociedad mal llamada moderna apoyada en una civilización regresiva y opresora y una cultura oficial cómplice y mentirosa, le impone de continuo establecer estas relaciones, ya sea de trabajo, estudio, de pareja, en la cual su yo es sistemáticamente desintegrado y atomizado. En este mundo completamente alienado donde los condicionantes socioeconómicos son manejados por una Oligarquía cipaya y una clase media complaciente y trepadora, este hombre debe reprimir, sus gustos, sus sentimientos, sus angustias y sus alegrías y ofrecer una imagen de sí mismo para que la sociedad no lo margine o lo suicide.

El hombre es domado, domesticado, civilizado, deja de ser un bárbaro, es decir, que aprende su rol social. También con el tiempo puede convertirse en un buen domador, es cuestión de tiempo y estómago. En fin, creyendo que eligió se convertirá en un Profesional, Comerciante, Ejecutivo o Artista”.

enunciado que transcribimos arriba, sin sutilidad. Al contrario, la crudeza locutiva, y factual, de la puesta, enseña el grado de libertad alcanzado, tanto del lado del texto espectacular como del público marplatense:

Luz azul, silencio. Todos los movimientos de María son flotantes, se aplica crema en el rostro, en los pechos, se seduce, se acaricia, se mira al espejo y se masturba. Aparece el Diablo:
 -Un hombre azul ha llegado del Norte y quiere fecundarte para mejorar tu raza. Te brindará su semen y su destino es convertir lo salvaje en culto y la barbarie en civilización.
 -Lo voy a pensar.
 El marido duerme. María queda pensativa, toma una tijera y desiste-mientras mira a José. Se prueba la corbata, la corta con la tijera decididamente. Entra El Diablo de nuevo.
 -Quiero para él un coche, un crédito bancario, prestigio e imagen.
 -Para eso no hay problema, ya vuelvo.
 Entra con El Príncipe de camisa azul y vaquero azul. Le entrega un chupete al Diablo por sus servicios. Se mete en la cama, copula con la mujer, acaba, se levanta satisfecho y le deja un fajo de dólares a ella. Le hace oler un dedo al Diablo para confirmar el coito. Ella se masturba, acaba y se duerme.
 JOSÉ- Vi a dos hombres que me ofrecieron un Ford es mi futuro.

Técnicamente, la armonización supone un conjunto autónomo, “solución imaginaria de contradicciones ideológicas reales”, mediante escenas-*sketches* de diálogos casi taquigráficos: su virtual ilación son caracteres que no evolucionan sino son fotografiados en instantes simbólicos; la evidencia de sentido debe situarse *ideotextual*, ya que las secuencias operan en correlación al extratexto (la realidad social), y en cuanto a la enunciación mediata, lógicamente predomina la función *conativa*: discurso que persuade, promete y ordena en partes iguales (Jacobson, 1974: 352-361), tratándose de una crítica del autoritarismo y con personajes que lo simbolizan, y semantizan una teleología de intervención y reflexión hacia el receptor, como corresponde al teatro brechtiano. El artefacto estético concretiza un horizonte que tiende a *transformar* al espectador, o es su intención implícita, y pre-forma su conducta para la acción política y una relectura de su propia vida social.⁵

De cualquier manera, el libreto no significa obligadamente una transgresión, ante un partícipe *de capilla*, ya *preformado*, suponemos, por la misma ideología emanante del emisor, y que acudió al llamado. También el estímulo externo del teórico y director brasileño Augusto Boal se vuelve notable en *El Mecano*, su *desmitificación del mito* o del ritual cristológico utilizado por las clases dominantes (1975, 200-203) y, según dicen al cronista de *LC*, los libros de Ronald Laing y D. Cooper (*Psiquismo y antipsiquismo*, *Cuestionamiento de la familia*) y Franz Fanon (*Los condenados de la tierra*) que insisten en la molécula familiar como una síntesis de la internalización de los disvalores morales del capitalismo imperial.

En un reportaje de *La Capital (LC)*, la compañía desarrolla su estética social, actuante en “sociedades de fomento, parroquias, unidades básicas, colegios secundarios y hasta en *alguna calle*, en un intento de

⁵ Las contradicciones son las de la época en que se estableció la ficción. La puesta tiene entonces la obligación de hacer imaginable y representable la contradicción textual (Pavis, 1994: 82). Puesta ideotextual o referencial: “Más que el texto, es el subtexto político social y sobretodo psicológico lo que ella desea poner en escena, como si el metatexto –la mirada que ella dirige a la obra– quisiera sustituir al texto propiamente dicho [...] poner en escena es abrirse al mundo, hasta modelar el objeto textual en conformidad con ese mundo y su nueva situación de recepción [...] asegura la función de comunicación” (*Ibid.*, p. 84). Adamini nunca leyó el ensayo homónimo de Marx y Engels (1844, segunda edición española, 1971), aunque parezca deberle algunas ideas.

producir una experiencia teatral con la gente del lugar, rompiendo el esquema del paternalismo cultural”. Laureti quiere “hablar de la producción de los condicionamientos, pautas y valores que nos son impuestos por un enemigo implacable, que para perpetuar su dominación nos ha programado y armado como un mecano, destruyendo nuestro sentido de nacionalidad e independencia y obstruyendo sistemáticamente todo vestigio que nazca en nosotros de liberación”. Adamini es el primer teatrista *consciente* de implementar una mutación del convivio: “no más de sesenta espectadores, así evitamos la dispersión del caudal de energías del auditorio, y gradas en forma semicircular, como estudiantes de medicina que presencian una cirugía: rompemos el escenario a la italiana y revitalizamos la *cercanía* que no posee el cine ni la tevé”, y remite a la fusión actor-público de Grotowski. Zubillaga concurre *texto-actor-receptor*, medios y fines: “Con el exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso nos revelamos a nosotros mismos, deshaciéndonos de nuestra imagen alienada. Tratamos de que el espectador haga un proceso similar de autopenetración”. Igual que cuando surgió *Los cielistas*, el periódico se desentiende de la crítica; a un palmo de culminar las exhibiciones, se limita a un emplasto minimalista más bien tomado de la voz del conjunto: “*El Mecano* intenta dismantelar el viejo edificio del teatro clásico [...] Resultado Resultado de un año de investigación sobre el tema ‘la castración’, que es encarado desde los modelos cotidianos de educación y relación sociales hasta planos más generales (y) abarcar la dependencia política”.⁶ A modo de ejemplificación anotamos algunos pasajes de *El Mecano* siguiendo la ortografía del original:

EL DIABLO y DIOS *que ahora es el Príncipe con túnica.*

DIOS-(Si sale) deforme, ¿qué hacemos? Matarlo o dejarlo vivir para que sea un infeliz y haga infeliz a todos. (*sic puntuación*).

DIABLO: *Va a salir un varón rubio, hermoso y de ojos celestes, según nuestra imagen y semejanza.*

DIOS- Maestro...y si sale morocho y de ojos pardos. ¿Y si sale marica?

DIABLO- Ufa! Qué pesimista. Cuánto te juego que sale blanco, varón, rubio. Tal vez yo mismo sea el padrino.

Escena escolar parodiada.

SEÑORITA FARISEA: ¿Qué se hace cuando entra la señorita? Se dice “Buenos días, señorita Farisea” ¿No les enseñan educación en sus casas? (*Cuenta sobre el alumno Sarmiento*) Bien educado, iba a clase incluso con lluvia, y su madre Paula Albarracín, en el telar bajo la noble higuera”. Sarmiento, “luchó hasta el desmayo contra la barbarie, tanto es así que mandó a matar a todos los indios y todos los gaucho (*sic*) esos negros borrachos que no querían trabajar ni les gustaba estudiar.

Escena final

PADRE: -Bueno, jovencito, usted ya está en edad de desidir (*sic*). Como usted sabrá los puestos mejores en nuestra sociedad los cubren las personas más aptas e instruidas. Ahora es el momento de que retribuyas a tu padre tantos desvelos y sacrificios eligiendo (*sic*) vos, por tu propia cuenta, una carrera de porvenir que te convierta en un hombre de provecho y en el orgullo de tus padres.

MANUEL (*se convierte en un bicho que emite sonidos guturales*).

MARÍA: -Se está haciendo el bobo (JOSÉ lo empieza a palmear, luego a golpear salvajemente).

JOSÉ: -Mocoso de mierda.

(MARÍA y JOSÉ se enojan por el perrito de la hermana. MARÍA lo va a atacar y se le aparece EL DIABLO *vestido de gerente (y llama PÉREZ a JOSÉ)* –Hay gente (que) se le ha metido en la cabeza convertir mi

⁶ Entrevista al grupo del 14/12/74, 2ª sección, pág. 2. LC: 29/3/74, pág. 11. El 15 de enero irriga una gacetilla casi publicista: “intenta el análisis de los mecanismos de nuestra colonización cultural [...] donde lo macabro, lo tierno, la ingenuidad y el humor negro, lo cotidiano y lo onírico conviven en un juego de violentas imágenes y exuberancia física” (2ª, pág. 2). *La Manija* es, por otro lado, el grupo más joven de la ciudad: Laureti (35 años), Adamini (27), Ana María Acosta (23), Zubillaga (26), Sergio Righi (23) y Nora Torrillas (20).

empresa en una cooperativa con fines inconfesables. No hay que dejarlos tomar el poder. Usted ama la libertad de decidir. Usted ama a Dios, usted ama a la Patria, su hogar, su familia. Pérez, necesito formar un Escuadrón de la Muerte en defensa de sus principios. Le compro su hija por 50 mil de aumento por mes y las puertas abiertas del jockey (*sic*) club.

JOSÉ: -Me ofrece (*a la hija*) si vos te abris de piernas, legalmente y por iglesia, por supuesto.

El perro se escapa.

EL DIABLO: Deságase (*sic*) de este perro, Pérez.

(La familia se reúne para planear su muerte. LA MADRE se va hacia la cama y se echa a dormir. LA HIJA hacia el espejo a peinarse. EL PADRE va hacia MANUEL amistosamente. (FIN).

El discurso consta de remarcados obvios, una semblanza actuada del pensamiento de la *Tendencia*, los sociolectos (y cronolectos) parentales y alguna notación psicoanalítica y kafkiana —la metamorfosis del *mocoso en bicho*. La mención a un Escuadrón de la Muerte, la milicia extrajudicial semi oficializada en el Brasil dictatorial, termina siendo una profecía del presente. *El Mecano* no pasa de su sala céntrica, pese a plenear moverse hacia espacios no teatrales; para la gira interbarrial que auspicia el municipio, el grupo aporta *El organito*, tesitura tradicionalista y alejada de sus pregonadas infracciones al gusto medio —y del *paternalismo* que aborrece pero también *LM* impone desde otro lugar.

La transmutación se debe al cambio radical del peronismo gobernante en materia política, y a un mimetismo del propio Laureti. Adamini: “Las agrupaciones de la *Tendencia* ya se habían ido de la Plaza de Mayo y hay caminos divergentes a partir de entonces: se elegía entre Perón o Montoneros. Fue un momento muy crítico y complicado: yo opté por Montoneros, cosa que enseguida revisé y al final no me quedé con ninguno de los dos. Me abrí, nos abrimos todos, pero Laureti transó con la juventud sindical, no exactamente la extrema derecha pero sí un sector más ortodoxo”. Si fue sincera u oportunista constituye una cuestión delicada, pero la determinación del director de *LM* y sindicalista de *Actores* puso fuera de peligro a algunos colegas que adhirieron a su lado. “En el 75 Nachman quería ser secretario general, yo me fui con Laureti y creo que eso me salvó un año después”, cuenta Stebelski. “Yo estaba, cuando se lo llevaron, enfrentado políticamente a él, desde que hicimos el sindicato. Como me puse del lado de Laureti, nunca me llevaron”. La frase de Zubillaga (“Con el exceso, la profanación y el sacrilegio...”) es una cita *directa* de Grotowski (cf. la revista *Teatro, truenos y misterios*, 2001: 17).⁷

› **Nachman y un ejercicio de guerrilla teatral**

No sabemos hasta qué punto los bahienses del grupo *Alianza* gravitaron en las puestas nachmanianas, pero debió de tenerlos presentes luego de que mostraran en Mar del Plata *Puerto White 1907* (*historia de una*

⁷ El difusor privilegiado de la estética grotowskiana en Argentina es Renzo Casali, fundador del grupo *Comuna Baires* (1939-2010). Su publicación *Teatro 70* interroga al director polaco durante su visita al país (“Grotowski sí, Grotowski no. ¡A él qué le importa, señor!”, N° 30, 1972); antes le dedica un capítulo: “Una visita explosiva” (N° 18-19, 1971: pp. 7-21) y luego un dossier (N° 31-34, 1972). Su poética de teatro comunitario puede sintetizarse en tres ítemes: a) negación del teatro como ficción-convención, b) negación del profesionalismo actoral, c) objeciones de la partición entre espectadores y actores, d) el grupo, base de un teatro entendido como un hecho en comunidad (Pellettieri, 2003: 459).

pueblada, 1974): “recuperar una historia que nos fue negada”, una creación colectiva que escenifica otra trama de expoliación, ahora en el puerto cerealero de Bahía Blanca, y la asonada anarquista-obrera consecutiva, en dos bandos de personajes: *Pueblo* y *Antipueblo*. Vestidos de buzo azul y jean, sin trastos escénicos excepto practicables —jinetas y gorras militares, puños y cuellos duros que agregan o sacan los hombres mediante abrojos, pañuelos las mujeres; pancartas que aparecen apoyadas en el piso y luego empuñan—, los actores hacen varios papeles y se desplazan en espacios abiertos, sobre todo en las plazas, a lo largo de dieciséis cuadros continuos sin irrupciones. El programa, simplemente mecanografiado, dice: “Ya no debemos dudar, nuestro compromiso tiene que ser definido rigurosamente: ha habido un objetivo preciso, politizar la estética. El trabajo ha sido crítico y no contamos para ello con artificios teatrales, no los quisimos. El rigor también debe ser puesto de manifiesto en la labor escénica despojada de su carácter individual. La puesta ha sido un trabajo de equipo: acumulación de datos, elección de las escenas, textos, música, compaginación, preparación actoral, etc. Este es un documento llevado a escena. Queremos seguir haciéndolo. Pensamos que es la forma que más conviene a nuestra realidad y a nuestra militancia artística”. Frases que bien podrían ser entresacadas del ideario de *La Manija*. Dardo y Coral Aguirre son los coordinadores; ambos debieron exiliarse en México. La actriz Mónica Morán fue *desaparecida* durante el Proceso.⁸

Tras larga discusión larga el premio *Estrella de Mar*, primer reconocimiento pleno del Estado municipal al fenómeno dramático veraniego, y es el verano de *Juan Palmieri*, la *mise* de Gregorio Nachman (GN) más altamente política de su biografía. Obra del uruguayo Antonio Larreta y premio Casa de las Américas 1972, logra un hueco en la programación del *Atlantic* los días lunes, cuando descansa la compañía de Alberto Closas, en la cual revistan los marplatenses GN y Stebelski a cambio de la exención del impuesto del 5%. El debut, el 6 de enero, cuenta entre sus circunstantes a sindicalistas y políticos —Martha Marotta y Montanelli, de la *Asociación de Actores Marplatenses* y Carmen Domingo, concejal del FREJULI—y el empresario de la sala, Clemente Lococo, quien se compromete a “poner a disposición su circuito en la perspectiva de la temporada invernal”. Domingo añade que “la totalidad del bloque” se suma “a la habilitación de nuevas fuentes de trabajo y el establecimiento de sólidas bases indispensables para la promoción de la cultura con signo marplatense”. *Juan Palmieri* gana como “obra de elenco marplatense” sobre una sola competidora, *El médico a palos* de Molière en manos de *La Leyenda*, que dirige Horacio Montanelli.⁹

⁸ LC, 14/5/74, pág. 9.

⁹ Laureti ha perdido la sala por imposibilidad de pagar el alquiler, y se insinúa una interna soterrada entre los referentes del teatro local. “No tenemos acceso al *Estrella* —dice sobre *La Manija* —en razón de no tener infraestructura mínima, condenados a deambular constantemente por espacios sin las mínimas comodidades cedidos gracias a la buena voluntad de la población y huérfanos de todo tipo de ayuda oficial”. Y un tiro por elevación a Nachman: “se premia a un elenco local que no ha cumplido las quince funciones establecidas y a otro que sí se lo

Un documento que guarda Eduardo Nachman en su arcón, *Ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*, fechado en junio 1975, ensancha el confín de conocimientos de su padre, pero sobre todo puede leerse como polisémico de una época de experimentación y teatro politizado. El autor, Augusto Boal —exiliado en la Argentina desde 1971—, posiciona un juego actoral, *guerrilleros y policías*, con el elenco dividido en sendos grupos: “viajan en un micro que se descompone en la ruta: consiste en descubrir cuáles son los amigos y cuáles los enemigos y “matar” a través de una señal convenida. El ejercicio termina cuando quedan “vivos” sólo los integrantes de los dos grupos. Puede tener un alto grado de violencia emocional e ideológica; hay que crear no sólo “personajes” en general, sino personajes combatientes y personajes represores. Hay que justificar las posiciones antagónicas” (pp. 10-11). ¿Se habían convertido las hostilidades entre *men with guns* en una praxis lúdica, hasta interiorizarse en *training* teatral? Su naturalización intelectual hace viable, en estos tiempos, la reivindicación de un tupamaro y su justificación social, como se desprende de las páginas de *Juan Palmieri*.

Las didascalias son obedecidas por Nachman, supeditado a las “diez conversaciones y un intermedio” que Antonio Larreta indica. La desnudez y frugalidad vienen del primer paratexto: “Decorado: ninguno. Sólo son necesarias dos sillas y una pantalla al foro en que se proyectan al comienzo de cada escena, y sucesivamente, sus tres títulos, por ejemplo: *Conversación segunda, Aquí había paz, Mayo 1968*” (1973, 11). Las testificaciones constatan la observancia en la *mise*. Rosa Muñoz:

Nos sentábamos todos en fila, atrás del escenario, con dos sillas adelante, blancas, de paja, sin apoyabrazos, con dos salientes en el respaldo que solíamos tomar cuando nos poníamos de pie. Con cada conversación —diez en total con la madre del tupamaro—el (personaje del parlamento) se paraba y avanzaba hasta las sillas de adelante y jugaba la escena. No podíamos usar las manos ni el cuerpo, había que sentir lo que se estaba diciendo, a lo sumo aferrarse a las puntas de las sillas: llegar a la gente con la voz, el decir, el sentimiento. Cada charla era seguida por un poema de Benedetti y una canción del guitarrista mientras se cambiaba al dialogante. No podíamos movernos, ni interpretar ni hacer nada con las manos. Marta Rigau era la madre y tenía las diez conversaciones; yo era una cheta uruguaya, la novia, la madre de una amiga y finalmente la compañera. El único movimiento era el abrazo final con la madre, cantábamos *Para el pueblo lo que es del pueblo*, y nos acompañaba todo el teatro.

El guitarrista, Luis Caro, afina más detalles:

La rutina de los diez cuadros los separaban poemas y canciones. *Grego* y yo estábamos sentados en los extremos de la boca del escenario, sólo aparecíamos iluminados en nuestras respectivas participaciones. Los actores entraban y salían componiendo los distintos personajes apoyados sobre dos sillas vacías. El clima lo creaba un trabajo intenso de luz escénica.

Nyc marplatense, Luis Carotenuto, cantautor, conoce a GN “en unos talleres de teatro que ofreció a los alumnos del Colegio Nacional Mariano Moreno, donde iban también sus hijos Edu y el *Colo* Claudio, el año 1971. A la *Comedia* los días lunes o martes iban a tocar *Pedro y Pablo* y una banda novel, *Sui Generis*, de telonera. En febrero el baterista se fue a la colimba y quedó, de hecho, armado el dúo entre Charly y

ignora”, en referencia a Montanelli —el único con sala propia de 1975—: “el colega Gregorio Nachman no debe aceptar (el premio)”.

Nito, que prácticamente se hizo en Mar del Plata. Vivían en un protohotel llamado *Las Tres Damas*, que quedaba frente al ACA (Independencia y Quintana, casi el *far west* entonces) y pasaban necesidades. Los domingos le pedía a mi vieja que amasara, los llevaba a casa a comer unos raviolitos y luego guitarreábamos hasta quedar exhaustos”. Nachman “nos enseñaba todo el tiempo lo que luego sellaría mi vida: la producción independiente”, y *Caro* aplica aún hoy a su discografía.¹⁰

Nuevamente tenemos el perfil brechtiano, que el director tamiza a la historia reciente y no a épocas y lugares lejanos, como lo hacía el autor de *Madre Coraje*. La movilidad del signo escénico a través de las canciones que alternan el *continuum* logran el efecto distanciador, pero el final buscando voltear la cuarta pared mediante el tema de Piero (ausente en el libreto de Larreta) busca una identificación asociativa después de expandir la *admirativa*, ya que contrapone el heroísmo de un individuo ausente —Juan, el guerrillero—con sus oponentes y el discernimiento de sus ayudantes en la razonabilidad de su conducta. Desde el eje de la comunicación, el destinador es el propio Juan, de quien sólo escuchamos su voz en el *intermedio* (pp. 87-93) y el destinatario su madre, Carmen, y por extensión, la sociedad, que culmina asumiendo como propios el pensamiento y la acción filiales. El eje de la participación se distribuye en las secuencias, cada una de las cuales provee una dialéctica contractual-disyuntiva a un tiempo (el padre, la novia, el amigo, el sacerdote, el policía, el amante), ya que todos aportan información sobre el héroe y se despiden para no regresar. La intriga se desenvuelve en el lapso de cuatro años (octubre 1967- octubre 1971), y desde el rebozo clandestino de Juan a su muerte y el compromiso final de Carmen, en una causalidad directa. Existe un nivel de prehistoria: las gestas formativas del carácter de Juan, y el nivel de la función referencial se sobrepone a la emotiva —intercala hechos factuales, a través de un *informativista*, y los relatos de los ayudantes y oponentes—ya que la reflexión político-social ocupa un espacio discursivo preponderante, según la línea de una puesta ideotextual-épica.

Juan Palmieri elude los personajes arquetípicos: el cura es tercermundista, el periodista “petulante pero inseguro” (p. 100), el amante resulta más retrógrado que el padre, el policía se nota más irónico que cruel. Los dichos de la actriz ilustran por qué efectúa cuatro papeles: se matiza y completa el retrato del héroe desde el lenguaje y los datos biográficos mejor que corporizando escenas de corte sentimental y gestualidad. La actuación deíctica, autocontenida, está en las antípodas del Nachman de *Jettatore* y un paso más delante de la *carnavalización* de *El avión negro*.

› **A modo de cierre. Últimos años de libertad teatral**

Ursi y Verzero (2011: 2) clasifican los grupos teatrales (esencialmente los porteños) en relación a sus propuestas de *commitment* político: 1) *Acción colectivamente organizada*, dentro de una red de relaciones

¹⁰ Rosa Muñoz: entrevista del 19 de marzo de 2009; Luis Caro: 3 de febrero de 2011.

sociales que no sólo comprende a la producción artístico-militante del grupo sino también encuentra otros discursos artísticos, políticos, económicos, sociales dentro de la serie social en juego; 2) *Acción a la vez artística y política*, que tiene por objetivo construir una contra-hegemonía que incida en la lucha contra la cultura y la política del sistema dominante, y 3) *Acción militante* que sale del circuito comercial y reniega del teatro como mercancía.

Patrice Pavis (2003: 445) a su turno adjetiva de variadas formas al teatro político: 1) teatralista, al estilo de Brecht o Meyerhold, porque muestra el artificio, es autorreferencial y la ficción se basa en la realidad, dramatizada para volver a la realidad con un nuevo punto de vista y advertir los cambios necesarios para la etapa histórica; 2) agitativo, porque urge su adscripción, a una praxis ideológica sin importarle el uso/lenguaje panfletario; 3) callejero, pues sale de la sala y pretende difundirse donde está la gente que no se aviene al centro urbano (Boal habla de una *estética del camión*-escenario: Nachman la sigue a pie juntillas; 4) guerrillero, como teatro de movilización y acción transformadora alternativa; 5) de participación, con la consigna “que se convierta en asamblea”; 5) documental: se basa en hechos reales, históricos o de la crónica diaria; 6) espontáneo, cuando pasan de la interpretación a la acción en los barrios a partir de las invitaciones del auditorio popular, puesto a interactuar y compartir vivencias representables o directamente, inducir a los actores a trabajar con ellos en un proyecto.

En Nachman la evolución del rito escénico acompaña su evolución ideológica. Pasamos del *living room*, dispositivo de socialización que representa un *topos* expositivo de las relaciones interpersonales e interiorización de la crisis del imaginario colectivo, al *no lugar* del diálogo desnudo sin referentes objetuales, del *sillón-lámpara-modular-paredes con puertas y ventanas*, al rectángulo aleatorio que se sintetiza a *un par de sillas* y ámbitos mejor territorializados en el *cuerpo* del actor, a su vez resumido a ropa de calle ordinaria y un elemento icónico —un brazaletes, una gorra, insignias, corbata—: esto es, la progresión desde el realismo reflexivo al ludismo boaliano-grotowskiano más el *organon* brechtiano de secuenciación segmentada y quebradura del efecto catártico y la recepción emocional. Laureti desarrolla el plano inverso: de los *Cielistas* a Discépolo (en 1975 se conforma con *El organito*) y del polemismo ideotextual a la puesta tradicional autotextual, de la sala de estar burguesa invadida por la barra peronista al monoambiente *gringo* del sainete canónico-grotesco. En una década, GN articula el *living* cambiando de sector social: lumpen-bohemio en *El debut de la piba*, misero-inmigrante en *El organito*, de la burguesía decadente en *Las de Barranco*, la guaranga de *Jetattore* y la mesocracia dominante en sus obras electas anteriores/posteriores a la *Comedia Municipal*; luego le interesa la lectura policlasista en torno a un fenómeno central de índole histórico-política mediante contextos cambiantes pero igual tratamiento escénico (sus obras del primer lustro del 70: *El avión negro*, *Un despido corriente*, *Juan Palmieri*); dos veces turna calle-unidades domésticas y la mirada sobre la dialéctica de clases (fines del 60: *Historia del*

900, *Los gemelos*) y converge con Laureti en el *dormitorio*, la *intimización* del conflicto moral-social (*La cama y el emperador*, *Mecano*).¹¹

La historia experimentará una vuelta de campana en apenas un año, en las calles tanto como en el espíritu de los hombres y mujeres del arte. El extremo atrevimiento de Laureti, en ensamblada sintonía con el lenguaje de la Tendencia hasta 1975, cuando se *soñaba* una estética para una política *soñada*, sufre un golpe difícilmente esperable al morir Perón y convertirse en oficial la curvatura polarmente contraria, y los publicistas de la izquierda, él en primera fila, acusan el shock buscando readaptarse a los nuevos, enrarecidos, aires.

Mientras tanto producen un teatro perdurable de intervención social que no dejará de reproducirse en los futuros vástagos de la escena marplatense, después, lógicamente, de la apertura democrática.

¹¹ “El living nació en el siglo XX, y por sobretodo representa un momento de la historia del capitalismo en el que éste es incapaz de reproducir directamente las relaciones de su unidad doméstica básica y se obliga a elaborar ciertos dispositivos de socialización (como el living televisivo) que hacen, parafraseando a Clifford Geertz, que la experiencia corriente y cotidiana resulte comprensible al exhibirla como actos y objetos despojados de sus consecuencias prácticas y reducidos (o elevados) al nivel de las puras apariencias, en el que la significación de esos actos y objetos puede estar vigorosamente articulada y ser más exactamente percibida [...] El living como lugar de cruce de la esfera privada con la esfera pública, como replicación de ciertas relaciones entre el individuo, el núcleo doméstico y la comunidad” (Pisarro, 19 de febrero de 2011, pp. 7-8). Cumple la doble función del teatro como *theatrum mundi*: lugar de presentación social y de uso familiar.

Bibliografía

- Badiou, A (2011). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial.
- (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Brennan, J. y Gordillo, M. (1995). *Córdoba rebelde. El Cordobazo, el clasismo y la movilización social*. Buenos Aires, De la Campana.
- Cossa, R. (2013). "El teatro siempre hace política". Disponible en *Sobretodo*, Revista digital de crítica e investigación teatral. En línea: <www.teatrodelpueblo.org.ar> (consulta: 01-07-2013).
- Duvignaud, J. (1981). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México, FCE.
- Jakobson, R. (1974). *Curso de lingüística general*. Barcelona, Seix-Barral.
- Larreta, A. (1973). *Juan Palmieri*. Buenos Aires, Schapire.
- Navarrete, J. F.; González de Díaz Araujo, G.; Gava, C. (2007). Mendoza (1939-1960). En Pellettieri, O. (dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*, pp. 237-296. Buenos Aires, Galerna, Instituto Nacional del Teatro, Vol. II.
- Pavis, P. (2003), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- Pellettieri, O. (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen IV: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.
- Pisarro, M. (2011), Mitologías de la domesticidad, sociología del living. En *Revista Ñ*, Año VIII, núm. 386, pp. 6-9.
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Tirri, N. (1973). *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires, La Bastilla.
- Ursi, M. E. y Verzero, L. (2011). Teatro militante de los '70 y acciones estético-políticas de los 2000: del teatro militante a los escraches, *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Ampliando el campo de los Derechos Humanos, Memoria y perspectivas*, 29 de septiembre al 1 de octubre de 2011, En línea <<http://conti.derhuman.just.gov.ar>> (Consulta:22-03-2023]
- Verzero, L. (2009): El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante. En Dubatti, J.(coord.). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Pp. 445-454. Buenos Aires, Colihue.

Fuentes

- Diario *La Capital* de Mar del Plata (1972). Archivo Museo Histórico Villa Emilio Mitre.
- Adamini, Hugo, *El Mecano* (1974), Manuscrito Álbum documental del autor.
- Asociación de Estudiantes de Teatro, *Augusto Boal habla con los estudiantes* (1971). Buenos Aires, Cuadernillo n° 2. Archivo de Eduardo Nachman.
- Boal, Augusto y *Teatro de la Candelaria* (1975), *Ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*. Mecanoscrito. Junio de 1975. Archivo de Eduardo Nachman.
- La Manija* (1974). "Reflexiones en torno a la obra *El Mecano*. Enero 1974. Mecanoscrito. Álbum documental de Hugo Adamini.

Revistas *Teatro 70*. Buenos Aires. Núm. 18/19 (octubre-noviembre 1971); 30 (mayo/junio 1972) y 31/34 (julio/agosto 1972).

Entrevistas

Hugo Adamini. 14 de agosto de 2007.

Luis Caro: 3 de febrero de 2011.

Rosa Muñoz: 19 de marzo de 2009.