



“STANISLAVSKI ES STALIN”:

TEATRO, EXPERIMENTACIÓN Y POLÍTICA EN LA ÚLTIMA
DICTADURA MILITAR ARGENTINA (1976-1983).

“Stanislavski is Stalin”: theater, experimentation and politics in the last argentine
military dictatorship (1976-1983)

RAMIRO ALEJANDRO MANDUCA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (ARGENTINA)

ramiromanduca@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-1015-8923>

RECIBIDO: 20 DE FEBRERO DE 2018

ACEPTADO: 17 DE OCTUBRE DE 2018

RESUMEN: En el año 1975, el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) de orientación trotskista, había pasado a la clandestinidad y parte de su dirección se había exiliado en Colombia. Hacia 1977 y ya bajo la dictadura militar un grupo cercano al partido, que sostuvo vínculos aún en esas condiciones, conformó el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT). En este trabajo se analizarán documentos internos de la organización para pensar de qué forma se fue gestando orgánicamente el trabajo partidario en el sector teatral, indagando en el carácter experimental de sus estéticas, al tiempo que se buscará dar cuenta de las tensiones y distintas concepciones acerca del vínculo de las grupalidades teatrales con el partido. Para esto último, se sumarán a los documentos ya nombrados entrevistas realizadas a algunos miembros de ellas.

PALABRAS CLAVE: Dictadura; Teatro; Experimentación; Clandestinidad; Trotskismo.

ABSTRACT: In 1975, the Partido Socialista de los Trabajadores (PST), of Trotskyist orientation, had turned into a clandestine organization and part of its leadership had gone into exile in Colombia. At 1977, under the military dictatorship, a group of people connected to the party conformed the Taller de Investigaciones Teatrales (TIT). In this paper internal documents of the organization will be analyzed whit the purpose of reflecting about the way in wich the labour of the party in the theatrical field was gestated, researching the experimental character of its aesthetics and, at the same time trying to explane the tensions and different conceptions about of the link of the theatrical groups with the party. For the latter, the already mentioned interviews with some of the members will be added to the documents.

KEYWORDS: Dictatorship; Theater; Experimentation; Secrecy; Trotskyism.

Manduca, Ramiro A.

““Stanislavski es Stalin”: teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983)”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 12 (Diciembre 2018): 435-454.

DOI: 10.7203/KAM.12.11538 ISSN: 2340-1869

INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre izquierdas y cultura en el caso argentino, han sido sumamente productivos en las últimas dos décadas¹. Es posible identificar entre ellos, a grandes rasgos, dos conjuntos principales de problemas en los que se han centrado. El primero y más destacado en torno a las influencias que ha tenido la Revolución Cubana en el campo intelectual y artístico argentino, con el consiguiente surgimiento de la llamada “nueva izquierda”, en donde es posible englobar también a aquellos sectores que desde mediados de los años 50 vieron con ojos progresistas al peronismo. En este proceso se enmarcan los estudios en torno a la radicalización política durante las décadas de los 60-70 (Longoni 2001 y 2014; Gilman, 2003; Verzero 2013). En segundo lugar, a la hora de abordar específicamente a las organizaciones políticas, se destacan los estudios en torno a las intervenciones que ha tenido el Partido Comunista Argentino (PCA), como expresión hegemónica de la izquierda, desde su fundación hasta los años 60, donde precisamente por el fenómeno antes enunciado, comienza a perder (aunque no de manera absoluta) su influencia (Camarero, 2001; Mashoolder; 2014; Lucena, 2015).

En los últimos años se ha comenzado a abordar con mayor sistematicidad y profundidad los vínculos entre izquierda y cultura durante la última dictadura cívico militar (1976-1983) y sus derivas en los años 80 (Margiolakis, 2011; Risler, 2011; La Rocca, 2012; Longoni, 2012; Verzero, 2014; Vidal, 2016). Sin lugar a dudas, la investigación colectiva *Perder la forma humana* (Red Conceptualismos del Sur, 2014) es la más lograda de las producciones en torno a esta última década, ya que logra aunar un importante número de experiencias sumamente heterogéneas, que irrumpieron en los contextos dictatoriales y pos dictatoriales de América Latina. Entre ellas, algunas, como las del Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) y el grupo rosarino Cucaño tienen estrecha relación con el problema que abordaremos en este trabajo².

En el mismo sentido, constituyen aportes sumamente valiosos los realizados por María Laura González (2015), acerca de la Organización Negra y por Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2016) en torno al circuito *underground* de Buenos Aires en los años 80.

Es para destacar también, el abordaje que se ha comenzado a desarrollar en torno a las organizaciones políticas, que, durante los años '70 no concibieron a la lucha armada como parte de su estrategia de poder. También estas, habían sido relegadas respecto a los estudios de las principales organizaciones político-militares del periodo en Argentina, tales como Montoneros y el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). A los fines de este trabajo, tendrán particular interés los aportes de María Florencia Osuna (2007; 2011; 2015), quien se ha enfocado en la política que entre los años 70 y 80 ha desarrollado el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) luego devenido en Movimiento al Socialismo (MAS)³, de orientación trotskista.

¹ Esta afirmación claro está, se centra en las producciones más recientes, pero bajo ningún punto de vista olvida trabajos pioneros que aún hoy siguen siendo retomados tales como: Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del 60* (Buenos Aires, Puntosur, 1991) y Oscar Terán, *Nuestros años sesenta* (Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1991).

² En este trabajo no haremos referencia a la experiencia de rosarina de Cucaño. Para profundizar en ella ver Malena La Rocca, *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)* (tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona, España, 2012).

³ Precisamente el TIT y Cucaño, mantuvieron vínculos con el PST.

En las siguientes páginas nos proponemos entonces, hacer un aporte al campo de estudios del arte y la política, analizando las iniciativas desarrolladas por el PST en el campo cultural, y más específicamente en el teatral entre 1975 y 1983. En ellos, la experimentación y la pertenencia a una corriente política específica se entrecruzan en un contexto signado por el terrorismo de Estado. Para esto, recuperaremos documentos internos de la organización y entrevistas a actores vinculadas a ella, partícipes de distintas iniciativas en ese plano.

Pondremos particular énfasis en las tensiones entre los artistas y el partido. Estos vínculos, lejos de presentarse de forma monolítica, adquirieron características diversas dependiendo los niveles de compromiso asumidos y los roles desempeñados en la estructura partidaria por cada uno de los integrantes de las grupalidades estudiadas. Las memorias de sus protagonistas fueron fundamentales para reconstruir los imaginarios políticos que se proyectaban desde el PST hacia sus militantes culturales y viceversa, la de estos respecto al proceder de la organización.

De la mano con lo anterior, buscaremos dar cuenta de la disputa más general dentro del campo de las izquierdas, en la que se enmarcaba la construcción política del PST en el plano artístico. Las iniciativas llevadas adelante, desde la perspectiva partidaria, tenían un claro objetivo en torno a disputar espacios en los que el PCA había logrado cierta influencia; sin embargo, buscaremos mostrar como también en este punto la mirada partidaria entra en tensión con la de los artistas ¿Qué llevó a estos jóvenes a militar en el PST? Trataremos de dar algunas respuestas a este punto a partir de pensar los acuerdos estético-políticos fundamentales que incidieron en tal decisión.

EL PST DURANTE LA DICTADURA: LEGALIDAD, SEMICLANDESTINIDAD Y CLANDESTINIDAD

El PST al igual que el PCA fue de las organizaciones que rechazaron durante los años 70 la estrategia de la lucha armada como vía para llegar al poder. A pesar de ser la antítesis (deriva de las viejas divisiones al interior del movimiento comunista entre trotskistas y estalinistas) el PST compartió con los comunistas la caracterización, al menos en un principio, de que la dictadura encabezada por Jorge Rafael Videla tendría características más aperturistas que el resto de las dictaduras de América Latina (Osuna, 2007: 6). Sin llegar al punto de plantear como táctica de la etapa la "convergencia cívico-militar" (Casola, 2014: 54), tal como lo hizo el PCA, ambas organizaciones, identificaban que dentro de las fuerzas armadas había un sector "pinochetista"⁴, dispuesto a desplegar de manera feroz la represión, y un ala de carácter más democrático (representado ni más ni menos que por Videla), que garantizaría en el mediano plazo la

⁴ En 1973 tuvo lugar el golpe de estado en Chile contra el gobierno socialista de Salvador Allende. Quien lo encabezó fue Augusto Pinochet, Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas del país trasandino. La feroz persecución al conjunto del movimiento popular y la izquierda, la desaparición forzada de personas y los métodos de tortura implementados estuvieron presentes desde el comienzo del régimen dando cuenta del carácter profundamente represivo del mismo.

El epíteto "pinochetista" se refería a una caracterización de las fuerzas políticas en cuestión (PST y PCA), que entendían que dentro de las Fuerzas Armadas de Argentina existía un sector menos radicalizado, con un proyecto donde el lugar de la represión fuera más moderado. Los hechos demostraron que el plan represivo puesto en vigencia desde el 24 de marzo por la Junta Militar compuesta por Jorge Rafael Videla (miembro del Ejército y quién la presidió), Emilio Eduardo Massera (Armada) y Orlando Ramón Agosti (Aviación) era un acuerdo fundacional del régimen, y sus alcances fueron devastadores.

restitución de los derechos constitucionales. Ambas organizaciones, compartían también la lectura de un escenario donde el accionar de las organizaciones armadas era señalado como principal desencadenante del golpe.

Sin embargo, con el dictado de la ley 21.325, del 25 de Marzo de 1976, que prohibía todo tipo de partido político calificado como de extrema izquierda, esta caracterización se modificó⁵. Es importante señalar que el PST había comenzado a sufrir los efectos de la represión desde 1974, y más aún en 1975, a manos de grupos parapoliciales como la Triple A. Es a partir de ese momento, que la táctica de intervención vira de ser “legal” a ser “semiclandestina”.

A grandes rasgos la legalidad puede ser entendida a partir de la posesión de una personería jurídica habilitante para la intervención electoral (plano fundamental de la intervención política para Nahuel Moreno, principal líder del PST). En el mismo sentido, se enmarcan las llamadas tareas “de superficie” tales como

la organización en los locales, la realización de actividades públicas en las diferentes “estructuras” (universidades, colegios, fábricas, etc.), la participación en movilizaciones y en diferentes conflictos que pudieran surgir en diferentes establecimientos educativos o productivos, y toda una serie de actividades públicas y visibles (Osuna, 2011: 94).

El paso a la semiclandestinidad, entonces, implicó que se conjugaran las tareas que fueran posibles en el plano de superficie con un funcionamiento secreto de los ámbitos orgánicos del partido (la fase clandestina). Este modo de intervenir se sostuvo hasta el mes de julio de 1976, ya que, incluso después de la prohibición del partido se siguieron imprimiendo publicaciones periódicas como *La Yesca* y *Cambio* (Osuna, 2011:100). Las medidas del gobierno se profundizaron a partir de ese momento con el dictado de las leyes 21.322 y 21.325 “que disolvieron y declararon ilegales a la mayor parte de las agrupaciones políticas, sindicales y estudiantiles de la izquierda marxista y peronista, entre ellas, al PST” (Osuna, 2011: 102).

Fue a partir de ese mes que los principales cuadros de dirección se exiliaron en Colombia, estableciendo al mismo tiempo una dirección compuesta por cuadros intermedios que se quedó en el país. El funcionamiento local se sustentó en un reforzamiento de las medidas de seguridad y “tabicamiento”⁶ de las distintas células, espacios de dirección e imprentas. A nuestros fines, es importante destacar que uno de los principales órganos de dirección, la Comisión Ejecutiva, estuvo conformada por ocho personas encargadas de seguir el trabajo en distintos frentes de masas en los que se desarrollaba la militancia, entre los que se destaca el de intelectuales y cultura (Osuna, 2011: 104).

⁵ Es válido aclarar que a diferencia del PST, el PCA continuó siendo un partido legal a lo largo de todo el período dictatorial. Al respecto ver: Natalia Casola, *El Partido Comunista Argentino y la dictadura militar. Militancia, estrategia política y represión estatal* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2016).

⁶ El tabicamiento implica una concepción, propia de los partidos marxistas-leninistas, en la que el funcionamiento de la vida política se reduce a las células más pequeñas, siendo sólo la dirección partidaria quién puede tener contacto y conocimiento del conjunto de la actividad política desarrollada

A LA CONQUISTA DE LOS INTELLECTUALES Y ARTISTAS

El trabajo en el plano de la cultura por parte del PST, pese a provenir de una corriente que con Nahuel Moreno a la cabeza supo tener importantes rasgos anti-intelectuales, muestra un antecedente importante en 1975. Documentos internos dan cuenta de la planificación de un Frente de Artistas que tenía como desafíos lograr interpelar a aquellos desencantados de la “derechización peronista , disputar la orientación reformista del PC”, al que identifican en una “crisis en su construcción cultural” en buena parte fundamentada, por “seguidismo hecho durante esos años al peronismo”⁷ y cooptar a la vanguardia artística que desde “posiciones pequeñoburguesas” se encontraba fuertemente vinculada a las organizaciones “ultraizquierdistas o guerrilleras” .

En los escritos se destaca un análisis que recorre el estado de situación de diversos sectores del campo cultural (cine, teatro, historieta, revistas culturales y literatura), buscando establecer jerarquías respecto a la incidencia que cada uno de ellos tenía en esa coyuntura. El documento hace hincapié en la influencia del grupo Cine Liberación (Octavio Gettino y Fernando Solanas), durante el breve gobierno de Héctor José Cámpora, definiéndola como la política más avanzada en materia cultural del peronismo. Contrariamente, señalaban que el teatro estaba “estancado” en su producción, siendo las únicas obras comprometidas de un carácter panfletario⁸. De la mano con esta caracterización, pero sin desarrollar sus argumentos, califican como limitada a la gestión de Juan Carlos Gené como asesor cultural del gobierno, ya que, entienden, que no fue más allá de “intentar intrascendentemente una serie de modificaciones más o menos radicales en las estructuras tradicionales”⁹.

El documento hace un fuerte énfasis en que el trabajo del partido debía estar enfocado en los sectores de intelectuales y de artistas más jóvenes, siendo esta una línea que continuó en los años siguientes. Al mismo tiempo, hace particular hincapié en que la tarea principal no estaba en diferenciarse en términos estéticos, cuestión que si bien era relevante debía ser dejada para un momento posterior de construcción, sino en poner en discusión el rol de los artistas en el marco de un proyecto político más amplio que debía diferenciarse del peronismo, por su carácter policlasista, y de la guerrilla, por su “creciente alejamiento de las masas”¹⁰. En un tono autoproclamatorio, el PST se veía como la opción frente a estas variables y claro está, como la superación dentro de la izquierda de las políticas del PCA.

Un primer aspecto que se desprende de este documento es el exhaustivo conocimiento del campo cultural que se detalla, lo que permite inferir que quién lo elaboró era parte del mismo o al menos lograba un seguimiento pormenorizado de lo que iba ocurriendo en distintos sectores a partir de vincularse con ellos. Un segundo aspecto es la relevancia que se da en la disputa política global, al campo cultural. Los testimonios que luego abordaremos, e inclusive algunas

⁷ Documento N° 1 “Hacia la construcción de un Frente de Artistas”, 20/04/1975. Archivo Digital, Fundación Pluma.

⁸ Documento N° 1 “Hacia la construcción de un Frente de Artistas”, 20/04/1975. Archivo Digital, Fundación Pluma.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

definiciones adoptadas hacia fines del período dictatorial, permiten pensar, no obstante, que esta posición no era la hegemónica dentro del partido, sino que estaba sujeta a constantes modificaciones. Por último, es de destacar que efectivamente la propuesta esbozada en este documento se cristalizó en una iniciativa concreta, la Agrupación de Intelectuales Socialistas (AIS). Sin embargo, debido a la ausencia de documentos hasta este momento que permitan un rastreo de lo ocurrido entre los años 1975 y 1977 (donde el despliegue represivo estatal y paraestatal tuvo sus niveles más altos), no hemos logrado aún un estudio profundo de esta experiencia.

No es menor señalar que la lógica interna del documento está dada por una lectura política general, en la que bajo concepciones "catastrofistas"¹¹, caracterizan una crisis inminente del sistema capitalista. Aun reconociendo la "derechización" de los gobiernos latinoamericanos (con el Golpe de Estado en Chile ya consumado y la escalada represiva en Argentina) postulan que hay un "ascenso de las masas" y por lo tanto mayores posibilidades de disputar "el sentido burgués" de la cultura. La sobre ideologización del análisis termina postulando (de manera errónea) la inevitable influencia del partido sobre los sectores de la cultura en esa coyuntura. Contrariamente, los artistas que habían asumido un mayor compromiso político lejos de rever sus posiciones, reafirmaron en muchos casos su militancia dentro de las organizaciones a las que adherían o comenzaron a ver en el exilio la única posibilidad para su subsistencia¹².

Ya en la clandestinidad, y con importantes discusiones internas, la política cultural en plena dictadura fue retomada. En un documento del año 1977 que lleva como título la pregunta "¿Qué política debemos darnos con los intelectuales?"¹³ se deja planteado un cambio de orientación respecto a lo resuelto en 1975. Si por entonces la AIS se pensaba como un nucleamiento más acotado hacia los sectores intelectuales y del campo artístico que se definieran como "socialistas" y en clara disputa con otras corrientes, lo que se propone en este escrito es que se adopte una orientación más amplia, tendiente a agrupar a sectores que estén desencantados por la "bancarrotta del populismo y la guerrilla" debido a su "inevitable fracaso ideológico", fracciones que "inclusive sean nacionalistas" pero que, en la mirada del partido, debían ser "educados" para adoptar una mirada socialista¹⁴. Estas afirmaciones son sumamente delicadas, si consideramos que justamente esas expresiones políticas fueron las más golpeadas por la represión estatal. La

¹¹ Las concepciones "catastrofistas" dentro de las izquierdas están asociadas a lecturas dogmáticas del funcionamiento del capitalismo, tomando como punto de partida las nociones descritas por Marx en su obra célebre, "El Capital". La idea fuerza de ellas es que el capitalismo es un modo de producción "históricamente condicionado y, por lo tanto, condenado a agotarse como consecuencia de sus propias contradicciones" (Rieznik, 2008). Las corrientes trotskistas, recuperando el "Programa de Transición", escrito en el período de entreguerras por León Trotsky adoptan este tipo de análisis, en muchos casos trasladándolo sin una contextualización pormenorizada, a sus caracterizaciones políticas.

¹² A modo de ejemplo, pueden nombrarse los casos de los escritores Haroldo Conti y Roberto Santoro, vinculados al PRT-ERP o Rodolfo Walsh, periodista, escritor y militante de la organización Montoneros quienes fueron víctimas del accionar represivo, así como el actor Norman Briski, militante de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) entre muchos otros logró exiliarse.

¹³ "¿Qué política debemos darnos con los intelectuales?", 7/12/1977. Archivo Digital, Fundación Pluma,

¹⁴ "¿Qué política debemos darnos con los intelectuales?", 7/12/1977. Archivo Digital, Fundación Pluma.

táctica planteada tenía como objetivo que el PST ocupe ese lugar de vacancia, que no encontraba expresión política viable, a partir de la constitución de una corriente socialista de intelectuales.

Este viraje incluye una coordinada precisa, que influirá en los casos que analizaremos en los próximos apartados, vinculada a que dentro de la corriente primaria como concepción respecto a la producción artística “la absoluta libertad de formas, de escuelas y movimientos”, siempre y cuando haya coincidencias en que dichas producciones debían estar “al servicio de la clase obrera”¹⁵. En esta formulación se condensa la contradicción en la que los militantes artísticos del PST se verán inmersos, ya que su quehacer aparece supeditado a un objetivo mayor que, dependiendo las coyunturas, puede asumir otras tácticas para ser abordado.

Hacia 1979, un escrito del “Bureau de Intelectuales” del partido da cuenta de una serie de actividades realizadas con distintos sectores del campo artístico. Las mismas, fueron principalmente mesas redondas en distintas instituciones como la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) y la Mutual de Egresados y Estudiantes de Bellas Artes (MEEBA) en la que participaron referentes como Abelardo Castillo, Liliana Hecker y Jaime Kogan entre otros. Si bien fueron articuladas, en un principio, sobre ejes generales, como las nuevas generaciones de escritores en Argentina, derivaron, en palabras de sus protagonistas en “discusiones sobre las tareas democráticas de la etapa”¹⁶.

La línea planteada por este sector de la organización era abordar a los intelectuales y artistas a partir de demandas como la denuncia de la censura, el desmantelamiento y desfinanciamiento cultural, la necesidad de difusión, etc. Caracterizaban que las respuestas al respecto venían siendo atomizadas y “tibias”, por lo que entendían que una ofensiva del partido podía dar buenos resultados, más aún, teniendo en cuenta la buena recepción que venían percibiendo. En este punto, es válido resaltar la referencia que hacen a una atención política que por ese momento estaban teniendo con el titular de la AAA (Asociación Argentina de Actores). Aparece también un elemento que será una constante en los documentos: la disputa del espacio cultural con el PCA a quién seguían caracterizando como la principal referencia, aunque en retroceso, de la izquierda en el plano cultural.

El escrito estaba planteado también con un fuerte tono de disputa interna. Tras desarrollar lo trabajado, despliegan importantes críticas contra la conducción partidaria debido a una “prolongada desatención”¹⁷ que debilitaba, para los autores del documento, los alcances de las tareas realizadas, obstruyendo al mismo tiempo las posibilidades de expandir la experiencia a otros sectores de la organización. Finalizan el mismo con la exigencia de tener una atención sistemática por parte de la dirección nacional. Nuevamente se pone de manifiesto la tensión respecto a la relevancia del ámbito artístico e intelectual en las tareas desarrolladas. Las grandilocuentes aspiraciones que se manifestaban un año antes, pese al trabajo desarrollado desde los militantes específicos del sector parecen no haber sido tomadas con la centralidad que eran enunciadas.

¹⁵ “¿Qué política debemos darnos con los intelectuales?”, 7/12/1977. Archivo Digital, Fundación Pluma.

¹⁶ Buró de Intelectuales, sin título, 5/11/1979. Archivo Digital, Fundación Pluma.

¹⁷ Buró de Intelectuales, sin título, 5/11/1979. Archivo Digital, Fundación Pluma.

En relación a este documento, y durante el mismo año se sitúa otro escrito, que si bien aparece sin firma, es posible de atribuirlo a la dirección en el exilio ya que aborda tareas desarrolladas en el frente de intelectuales y la cultura en Brasil y Colombia, tomando como ejemplo la línea desarrollada en Argentina¹⁸. En él se desprende un concepto importante, que estructurara la intervención del partido en el campo cultural: el de “sectores puente” entre el movimiento obrero y la pequeña burguesía¹⁹. Esta táctica partía de la hipótesis de que eran ciertos sectores con “prestigio social” como los maestros, los profesionales, los intelectuales y los artistas, los que podían ser el puente para que el movimiento obrero gane influencia sobre la pequeña burguesía dominada por los parámetros políticos burgueses. Ahora bien, al mismo tiempo, diferenciaban que la influencia del partido debía estar centrada en los sectores más “proletarizados” dentro de los antes mencionados, como podían ser los artistas jóvenes con dificultades para obtener trabajo ya que eran quienes más iban a tender a desarrollar una “perspectiva combativa”²⁰. Como venimos señalando y profundizaremos en el próximo apartado, el abordaje de los sectores juveniles dentro del campo artístico será el privilegiado en la intervención de la organización trotskista.

Del conjunto de los documentos abordados entonces, se desprenden al menos tres aspectos respecto al abordaje planteado por el PST hacia los intelectuales y artistas. En primer lugar, una falta de correlato entre el énfasis acerca de las tareas y objetivos planteados en los documentos y su desarrollo posterior en la práctica. En segundo, una lógica instrumentalista al concebir la construcción en estos ámbitos específicos como modos de acercamiento o herramientas para una mayor influencia en el sujeto central para el partido que era la clase obrera. Por último, un particular énfasis en el abordaje de los sectores juveniles, quienes tendrían otros balances de las construcciones y experiencias militantes de la década previa.

ENTRE LA EXPERIMENTACIÓN Y LA INTERVENCIÓN POLÍTICA

En el plano de lo específicamente teatral, se registra, en distintos documentos e informes un seguimiento particular de las actividades desarrolladas, pese a definir el trabajo en el sector como “débil” y “con dificultades de estructuración”.²¹

Ahora bien ¿qué cambios hubo para que el teatro pasará de ser un sector estancado del campo cultural (cómo se señalaba en 1975) a tener una relativa centralidad en el abordaje por parte de la organización? En línea con su militancia hacia la juventud, el PST partía de la caracterización de que esas nuevas camadas de actores, a quién interpelar, se situaban ya no en instituciones de enseñanza oficial o conservatorios (espacios de los que habían salido los principales referentes teatrales desde hacía por lo menos 50 años) sino en talleres. Mientras en los

¹⁸ El PST formaba parte de la IV Internacional “Secretariado Unificado”, encabezada por Ernest Mandel con quien rompieron a principios de los años 80, impulsando en el año 1985 la Liga Internacional de los trabajadores-Cuarta Internacional (LIT-CI).

¹⁹ Sectores puente, 1979. Archivo Digital, Fundación Pluma.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Informe trabajo en juventud, 1979. Archivo Digital, Fundación Pluma.

primeros, señalaban, “estudian unos cientos de estudiantes, en los múltiples talleres particulares, unos miles”²².

Se puede pensar entonces, que ese cambio institucional dio otra vitalidad al sector, así como ocurrió con la proliferación de talleres literarios por esos mismos años. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que se conjugaron otros factores. En primer lugar, una dificultad objetiva respecto al abordaje del sector cinematográfico (al que se caracterizaba previamente como el más dinámico) debido a que fue el principal foco de censura por parte de las políticas culturales de la dictadura. Pero por otro, esta “reorientación” hacia el teatro encuentra sus justificaciones en aspectos más pragmáticos, dados por los espacios en los que el partido había logrado insertarse. Por eso mismo como resguardo metodológico es importante leer críticamente estos documentos. La caracterización trazada puede estar teñida por este aspecto más allá de que se ajuste o no a una realidad concreta. Estas afirmaciones provienen de un informe interno en el que se busca justificar un plan de trabajo trazado por un sector de la militancia y ponerlo en relación a la acumulación orgánica obtenida²³. Será de instancias de estas características “informales” de donde surja una de las construcciones del partido con mayor desarrollo en el plano cultural: el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT)²⁴.

Sobre esta experiencia haremos una breve referencia, a sabiendas del abordaje realizado con mayor profundidad en una serie de trabajos que han sido importantes para el presente (Cocco, 2011; Longoni, 2012; Verzero, 2012). El TIT se conformó hacia el año 1977, cuando un grupo de jóvenes militantes del PST se nuclearon alrededor de la figura de Juan Carlos Uviedo, un “actor santafesino ligado al Di Tella en los años ’60 que luego pasó por el teatro militante setentista y realizó teatro experimental en Europa, Estados Unidos, México y Centro América, [tomando contacto directo] con el Living Theatre, Peter Brook y Eugenio Barba” (Verzero, 2012: 23). En 1978, Uviedo fue detenido por posesión de drogas y luego se exilió en Brasil.

Pese a la “pérdida” del maestro en torno a quién se habían nucleado, el TIT continuó organizado, asumiendo un funcionamiento en tres sub grupos de trabajo: “el primero, a cargo de Marta Cocco (Marta Gali), trabajó sobre Meyerhold y Lautréamont; el segundo, a cargo de Rubén Santillán (el Gallego), se centró en Genet, Artaud y el teatro de la crueldad; y el tercer grupo, dirigido por Ricardo D’Apice (Ricardo Chiari), se orientó hacia Ionesco y el teatro del absurdo”²⁵ (Longoni, 2012: 24). De estas corrientes, sumado a una recuperación de los postulados principales del surrealismo, “extraían elementos que servían a sus objetivos ‘nacionales’ y ‘locales’, para ensayar un lenguaje teatral opositor a los valores hegemónicos del capitalismo cultural, que a su vez no los expusiera a la represión, ya que eran autores internacionales de difícil acceso para los censores y las fuerzas de seguridad” (Cocco, 2011: 59).

²² Informe trabajo en juventud, 1979. Archivo Digital, Fundación Pluma.

²³ Sería importante, para próximos trabajos, buscar acceder a las matrículas de las instituciones oficiales para saber si efectivamente hubo un descenso en las mismas

²⁴ Aparte del TIT, con participación de miembros del partido se desarrollaron también el TIM (Taller de Investigaciones Musicales) y el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)

²⁵ Tal como lo señala Longoni (2012) en artículo del que se extrae la cita, los nombres entre paréntesis obedecen a los nombres de guerra, que al mismo tiempo funcionan como “papeles” a representar de manera permanente.

La influencia del partido en el desarrollo del grupo fue prácticamente nula hasta 1979, debido a las condiciones de represión antes señaladas. Justamente en ese año tuvo lugar una iniciativa que apuntaba a consolidar el trabajo desarrollado en el plano específico de lo cultural, impulsada por el TTT y particularmente por miembros de uno de los sub grupos nucleados en él, llamado Zangandongo²⁶, cuyo impulsor fue Mauricio Kurcbard: el Festival Alterarte I.

EL ZANGANDONGO: UNA RECUPERACIÓN “ANACRÓNICA” DEL SURREALISMO

Como iniciativa tendiente a nuclear a artistas de diversas tendencias en un movimiento de mayores dimensiones, el Zangandongo confeccionó su propio manifiesto. El mismo fue repartido por primera vez durante las funciones de “Para cenar con Artaud”, una obra producida por el grupo coordinado por el Gallego e inspirada en el Teatro de la Crueldad de Artaud, que se expuso en cuatro funciones durante junio de 1979 en la sala Espacio Libre de San Telmo²⁷. En este material plantean de manera programática el tipo de teatro que proponen construir, delimitando también el sector del campo cultural al que se dirigen. Las influencias en este escrito también están fuertemente vinculadas al surrealismo. Mauricio Kurcbard junto con Marco Sadowski (Marinho), fueron los encargados de la escritura y principales impulsores de esta iniciativa. En palabras del actor:

fue producto de una intensa lectura de los manifiestos del surrealismo, los libros de Anthony Tapies, junto con otras cosas por el estilo vigentes en esa época. Aparte por nuestra orientación política los manifiestos de Trotsky y Breton fueron fundamentales²⁸.

Las definiciones plasmadas son claras, no titubean, y afirman: “queremos la unidad de todos los artistas de vanguardia que quieran formar una corriente artística alternativa” (Cocco, 2011: 36). En el mismo escrito desarrollan su concepción acerca del rol del arte en la sociedad, poniendo en relieve la ampliación del campo perceptivo que este genera a partir de las emociones, siendo el artista un sujeto activo en este rol, contra lo que entienden como una función pasiva propia del arte hegemónico (Manifiesto del Zangandongo en Cocco, 2011: 51).

Ahora bien, sin lugar a dudas es el final del manifiesto donde aparece de manera más concreta su propuesta estética. En clave herética, se oponen a los principios fundamentales de las principales corrientes teatrales vigentes al menos en el teatro argentino de entonces²⁹. Rechazan

²⁶ Pese a lo que se podría inferir, Zangandongo es una palabra reconocida por la Real Academia Española, y se refiere a una persona inhábil, desmañada u holgazana.

²⁷ Barrio ubicado en la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires

²⁸ Entrevista online realizada por Ramiro Manduca a Mauricio Kurcbard el 30 de marzo de 2017.

²⁹ Entre ellas es meritorio hacer una mención especial al realismo en sus distintas vertientes, siendo el movimiento de teatro independiente quién supo agrupar aquellas más ligadas a una crítica social. Si bien la definición de teatro independiente es utilizada de formas diversas —incluso en la actualidad— es necesario señalar el origen histórico de esta definición para definir prácticas teatrales múltiples y distintas que tienen como característica común no estar asociadas al teatro comercial ni al teatro oficial (aquel que tiene lugar en salas dependientes del estado). Para esto hay que remontarse a la década del 30 del siglo XX, momento en el que surge como tal, impulsado por personajes como Leónidas Barletta, ligados estrechamente al flamante Partido Comunista Argentino. Estéticamente es un tipo de teatro con abundancia de procedimientos miméticos, didactistas, que jerarquiza los espacios teatrales tradicionales y la dupla autor-director como “protagonista” en la formulación del hecho teatral.

al escenario como “templo ceremonial”, postulando que el teatro es “cualquier lugar donde haya gente y ganas de hacer (...) el teatro es cualquier plaza, vereda, alguna casa” (Manifiesto del Zangandongo en Cocco, 2011:53); impugnan la concepción del “actor y del director como instrumentos y sacerdotes de un método” revalorizando su carácter de “artistas, productores y transmisores directos de sensaciones y emociones”(Manifiesto del Zangandongo en Cocco, 2011: 53); proponen una ruptura en la concepción tradicional de público, a la separación entre este y los actores apelando a la conformación de una unidad entre ambos y finalmente postulan la necesidad de “investigar, experimentar, plantear nuevas propuestas”, ya que solo así podrían “hacer verdaderamente arte, algo verdaderamente nuevo”, en vínculo para ellos, “con un nuevo proceso social al que le debe corresponder una nueva estética”(Manifiesto del Zangandongo en Cocco, 2011:53). Partiendo de esta definición, es posible entonces comprender la “provocación” como un aspecto que será definitorio en la estética de las acciones llevadas adelante por el TTT.

En vínculo con estos aspectos, la iniciativa de Alterarte I tendió a congregarse a sectores “alternativos” del campo cultural en un evento que, en la memoria de los entrevistados, constituyó una de las primeras iniciativas de estas características en el marco de la dictadura. La realización del mismo fue en el Teatro del Plata, ubicado en una galería de Cerrito al 200 (Ciudad de Buenos Aires) y contó, aparte del TTT, con la presencia de artistas plásticos como Juan Carlos Romero y Ennio Iommi, los músicos Roque de Pedro y Rick Anna y en el área de teatro Omar Chabán, Ángel Elizondo y Alberto Sava con su Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC). En palabras de Mauricio Kurcbard,

El festival surge porque teníamos la necesidad de mostrar. Además conocíamos mucha gente y veíamos que había posibilidades de realizar un evento de estas características. Sumado a esto fue un momento en que apareció una plata y eso nos permitía alquilar una sala para esto. Era una buena ocasión para agitar. La idea era invitar personas que estuvieran “en la vanguardia” (comillas del entrevistado). Nuestra intención, o al menos la de aquellos que formaban parte del TTT y buscaban conjugar la actividad artística con la política, era ganar gente. Pero, más allá de esto, artísticamente fue una iniciativa fuerte³⁰.

Recuperando lo desarrollado en los apartados anteriores esta intervención puede ser enmarcada como parte de las iniciativas “de superficie” que el partido desarrolló de manera cada vez más frecuente a partir de 1979. Este aspecto está signado por una lectura política que caracterizaba una baja de la intensidad en la represión estatal a partir de ese año, por lo que se debían comenzar a desarrollar actividades en torno a las demandas democráticas. Aparece también, la noción de “frentes puentes”, entre los que se encontraba el cultural, desde donde poder acumular orgánicamente y ampliar la influencia en nuevos sectores de masas. Por último, es importante poner de relieve algo que el mismo Kurcbard señala en la entrevista: la realización del festival fue posible gracias al financiamiento del partido, siendo esta, la única oportunidad, al menos en la percepción del entrevistado, en el que se financiaron actividades de estas características.

³⁰ Entrevista online realizada por Ramiro Manduca a Mauricio Kurcbard el 30 de marzo de 2017.

ALBERTO SAVA Y LA ESCUELA DE MIMO CONTEMPORÁNEO (EMC)

Otro de los miembros del PST, que también formó parte de “Alterarte I” fue Alberto Sava. Su trayectoria y experiencia en prácticas teatrales y políticas, están estrechamente vinculadas a su formación de mimo en la escuela dirigida por Ángel Elizondo (la Escuela Argentina de Mimo). En 1971, fuertemente influido por las concepciones teatrales de este, fundó la Escuela de Mimo Contemporáneo que funcionó en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires hasta el año 1974, momento en el que el gobierno de María Isabel Martínez de Perón intervino todas las universidades nacionales en el marco de un creciente clima de violencia y persecución política. En un documento interno de la escuela, formulado por Sava para todos sus alumnos, deja planeados cuáles son los objetivos de esta experiencia, y señala con particular énfasis la concepción de teatro a la que adscribe:

Debemos modificar totalmente los conceptos y formas de enseñanza y realización del Mimo y que también alcancen a las estructuras del Teatro.

Comenzaremos por descartar los escenarios tradicionales del teatro, por considerar que no favorecen la participación de la gente, porque son estáticos y alejados de la realidad, debemos comenzar la investigación y experimentación de nuevos espacios. Explorar lugares acordes con la idea que tengamos para comunicar y participar (Sava, 2006: 12).

Aparecen muy rápidamente, similitudes en la concepción que Sava trazaba ocho años antes de la conformación del TIT y que luego los llevaría a coincidir en espacios de coordinación dentro del frente cultural del PST. La búsqueda de nuevas estéticas, en una coyuntura de importante politización tendía a coincidir con el involucramiento dentro de alguna de las tendencias dentro de la izquierda, siendo el trotskismo particularmente atrayente para un sector de tendencia vanguardista en las artes escénicas. El trabajo de Sava con la EMC derivó en una concepción más abarcadora del “qué hacer” teatral a la que denominó “teatro participativo”. Tal como señala Verzero (2014), esta idea está basada en:

la triple ruptura del espacio, del texto dramático como base del hecho teatral y de la noción tradicional de espectador. Esta búsqueda involucra, en primera instancia, una concepción del cuerpo como elemento de comunicación, experimentando plenamente en el espacio, que no es ya concebido como espacio escénico, sino que se trata de espacios “reales”, es decir, espacios sociales intervenidos momentáneamente por un acontecimiento escénico. En última instancia, el mimo contemporáneo y el teatro participativo avanzan hacia el quiebre de la representación (Verzero, 2014: 5).

Esta concepción, de clara orientación experimental, fue desarrollada por Sava a partir de 1973 continuando con acciones en ese sentido, durante la dictadura militar que comienza en 1976. Es sumamente interesante retomar las estrategias puestas en marcha en ese contexto para el entrenamiento, entendiendo que el uso de espacios “reales” implicaba asumir al mismo tiempo, un grado de exposición importante al accionar represivo. En una entrevista personal realizada al director nos aporta ejemplos de este entrenamiento:

Los entrenamientos eran múltiples y diversos. Nosotros entrenábamos en casas, bares, calles, depósitos, etc. En algunos lugares con permiso y otros sin permiso. Por ejemplo, tenía una gente amiga con un depósito de colchones e íbamos seguido. Usábamos

distintas casas de la gente que participaba en los talleres. Se toman todas las variables de ese lugar. Si tomamos una casa, cada casa tiene sus habitaciones, baño, comedor, etc. Cada lugar tiene objetos, tiene posibilidades de movimiento, de comunicarnos. El teatro participativo es un ejercicio de comunicación. En la medida en que sean espacios cerrados (yo planteo espacios abiertos o cerrados, con gente o sin gente). ¿Por qué sin gente? Porque esos espacios te permiten otro entrenamiento. Se utilizan los recursos que conforman el grupo. Una parte actúa y otro es el público, entonces se conocen las particularidades de ese lugar. Hemos ido a hospitales, a escuelas. Por ejemplo, mi mujer era directora de un jardín y hemos ido cuando había gente o no. En los lugares públicos, tomamos muchos recaudos³¹.

De manera anticipada, pero al mismo tiempo contingente, la concepción teatral de Sava puede ser pensada como una estrategia de subsistencia en el marco dictatorial, generando espacios de encuentro, un lenguaje capaz de comunicar y sortear los controles de la censura e irrumpir, al mismo tiempo, el espacio público interrumpiendo los ritmos sociales marcados por el terrorismo de Estado. Tal como nos ha comentado, Sava estuvo cercano al partido desde 1975 pero en el 77 se incorporó definitivamente como militante orgánico condición que sostuvo hasta aproximadamente 1990³². La EMC y el TTT sostenían una dinámica de trabajo muy cercana, atravesada también por su militancia:

En el PST había una cantidad de artistas, periféricos, no centrales. Entre ellos el TTT, que venía de una línea más cercana a Artaud, yo en cambio estaba más vinculado a los planteos de Grotowsky. En ambos casos, de todas formas, proponíamos un tipo de teatro no representacional. Entre el TTT y nosotros teníamos encuentros de formación, de intercambios. Hicimos experiencias también en espacios reales. Alterarte fue para mí, de las primeras experiencias artísticas contra la censura, con múltiples artistas que se juntaron alrededor del partido y muchos se incorporaron. Se sumaron también artistas plásticos y músicos y decidimos armar entonces una suerte de Frente de Artistas. Lo dividimos en grupos de acuerdo a las disciplinas (teatro, música, plástica, etc.). Trabajábamos separadamente pero luego cada quince días realizábamos puestas en común, atravesadas también por la discusión de coyuntura³³.

Aparece entonces un elemento diferenciador respecto al teatro representacional que es extensible al realismo, y por lo tanto a las experiencias teatrales hegemónicas por el PCA, tales como Teatro Abierto(TA). Sin ir más lejos, entre los integrantes del TTT circulaba una frase irónica donde esta concepción aparece sintetizada de manera excelente: “Stanislavski es Stalin” (Longoni, 2012: 14). Claro está, la misma iba acompañada por la postulación de producir

³¹ Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Alberto Sava el 20 de julio de 2015

³² Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Alberto Sava el 17 de abril de 2017.

³³ *Ibid.*

un arte revolucionario, asociado directamente al concepto de Trotsky de revolución permanente³⁴. Tal como señala Longoni:

La revolución permanente en el arte hace alusión a la inestabilidad de las formas, la condición procesual e irreplicable del “hecho artístico” y la continua investigación de nuevos modos de creación. Hablar de arte revolucionario los ubica, entonces, tanto en un desafío al orden dictatorial como en la impugnación a la tradición estética vinculada al partido comunista y al populismo peronista que despreciaban como realista y panfletario (Longoni, 2012: 14).

En documentos internos del partido el rol de Sava aparece como destacado debido al papel jugado dentro de la Asociación Argentina de Mimos, de la que fue elegido presidente en 1980. El partido planeaba desde ahí “golpear” a la Asociación Argentina de Actores, dirigida por el PCA³⁵. Del mismo modo, la lectura que Sava transmite en las entrevistas jerarquiza el rol jugado por el partido en esa coyuntura y puede ser pensada como vínculo estrecho que da cuenta de una mayor “apropiación de la línea partidaria”.

Distinta es la percepción que transmite Kurcbard acerca de la idea que el partido tenía acerca de los miembros del TTT. Para el actor “el partido pensaba que éramos unos lumpenes, locos, hippies. No encajábamos en el molde que pedían”³⁶. Es en este sentido que pueden ser leídas las dificultades que aparecen en los informes acerca de los problemas en torno a la “estructuración en el frente”. Este molde implicaba una mayor disciplina partidaria, un trabajo sostenido en el tiempo, cumplir con los planes de trabajo. Sin embargo, el mismo Kurcbard, sumamente crítico de la intervención del PST en el desarrollo del TTT, destaca que “es muy posible que fuera por cultura partidaria que hayamos seguido después de Juan. Porque no era que nos unía una cuestión de personas o liderazgo. En ese sentido personas como Marta, con más tradición partidaria empujaron a que siguiéramos”³⁷. Es interesante, entonces, poner de relieve como transitaron de forma distinta por esa experiencia sujetos que partían de las mismas

³⁴ Teatro Abierto fue un movimiento que se originó en el año 1981 e intervino hasta y 1985 que tuvo al dramaturgo Osvaldo Dragún como principal impulsor. Es considerado como un hito de la visibilidad y “resistencia” de los teatristas y el teatro argentino a la dictadura. En él se nuclearon los principales referentes del denominado “teatro de arte”, todos ellos actores y directores profesionales, continuadores del acervo ideológico del teatro independiente: Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Pacho O'Donnell, Ricardo Monti, Roberto Perinelli, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky son algunos de los más destacados, que completan la lista de dramaturgos que integraron el primer y más relevante ciclo de funciones, a los que se suman más de doscientos actores, técnicos y escenógrafos. En el último tiempo distintas investigaciones han problematizado la mirada sobre este movimiento, indagando en los aspectos que hicieron de él una suerte de “mito” que ha contribuido a invisibilizar otras experiencias teatrales bajo dictadura, como las aquí analizadas. En el mismo sentido, se ha comenzado a indagar acerca de los vínculos con el Partido Comunista, organización política a la que muchos de los partícipes adherían. Para profundizar en estos aspectos ver: Ramiro Manduca, “Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia” (*Revista de Historia* de la Universidad Nacional del Comahue, 17, 2016: 247-272); Ramiro Manduca, “Teatro Abierto como ‘mito’. Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia” (XVI Jornadas Interescuelas de Historia, Mar del Plata, 2017; Irene Villagra, *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias* (La Plata, Al margen, 2013); Irene Villagra, *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983* (Buenos Aires, El Zócalo, 2015); Irene Villagra, *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986* (Buenos Aires, El Zócalo, 2016).

³⁵ Documento “Sector Actores”, 27 /10/1980. Archivo Digital de la Fundación Pluma.

³⁶ Entrevista online realizada por Ramiro Manduca a Mauricio Kurcbard el 30 de marzo de 2017.

³⁷ Entrevista online realizada por Ramiro Manduca a Mauricio Kurcbard el 30 de marzo de 2017.

premisas estéticas. El vínculo con el partido aparece como aspecto que si bien en tensión, sigue siendo valorado como un marco importante de contención, que brindó la posibilidad de desarrollar proyectos colectivos en esa coyuntura.

EL ENCUENTRO DE LAS ARTES: ENTRE LA DISPUTA ESTÉTICA Y POLÍTICA

Como continuidad de la política iniciada en 1979 y con el fin de capitalizar los contactos del campo de la cultura, se realizó en 1980 el primer Encuentro de las Artes (EdA), un festival de carácter multidisciplinario impulsado por el PST. Sava afirma que, hacia 1980:

Cuando ya nos habíamos conformado como un equipo de trabajo, con cierta envergadura en cantidad y calidad nos tiramos a hacer el Encuentro de las Artes. Un poco se alinearon también los planetas, porque resulta que Antonio Mónaco, el dueño del Teatro del Picadero era simpatizante del partido. Entonces le hicimos la propuesta de realizar este evento. En cierta forma, era una iniciativa que se proponía disputarle el terreno de la cultura, hegemónizada desde la izquierda, históricamente por el PC.³⁸

Este evento, tuvo dos ediciones, la primera en el Teatro del Picadero y la segunda, en 1981 (entre el 9 y el 19 de Noviembre) contó con varias sedes: el Teatro Margarita Xirgú³⁹ (ambos lugares, desde la perspectiva actual, resultan inseparables de la referencia de TA), el teatro Payró (San Martín y Córdoba), en la casa de Castagnino (Balcarce al 1000) y en el Auditorio UB (Federico Lacroze y Luis María Campos).

El EdA, en ambas ediciones, estuvo compuesto por dos momentos. El primero de ellos durante el día con mesas temáticas vinculadas al momento que atravesaba la cultura bajo la dictadura y el segundo con funciones de los diversos artistas, ya sea músicos, actores o bailarines. En la segunda edición, las mesas contaron con la participación, entre otros, de los propios impulsores y miembros de TA: Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Pacho O'Donnell. Por la noche, las funciones estaban más vinculadas a los principios estéticos de los organizadores. Por ejemplo la EMC, realizó una intervención llamada “Az-Censor”, en la que le planteaban a los espectadores la dinámica de un jardín de infantes dando consignas específicas, premiando a quienes las cumplieran y castigando a quienes no. La propuesta surgió a partir de la repercusión del artículo de María Elena Walsh, “Desventuras en el País Jardín-de-Infantes”, publicado en agosto de 1979 en el suplemento “Cultura y Nación” del diario Clarín, y era parte de los ejercicios que el grupo de Sava venía realizando en un jardín de Palermo.⁴⁰

En ella quedan claros los principios antes señalados en la concepción teatral del director. Si bien se realizó en un espacio teatral, se desarmó su funcionamiento cotidiano, ya que se conformaron suertes de “rincones de juego”, como sucede en los jardines de infantes, a los que, los espectadores debían dirigirse según correspondieran las indicaciones. Al darles consignas a cumplir estos tuvieron que salir de su rol pasivo y por lo tanto modificó la expectativa inicial que

³⁸ Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Alberto Sava el 1 de marzo de 2017.

³⁹ El ciclo de Teatro Abierto del año 1981 fue en el Teatro del Picadero, en 1982 tuvo dos sedes, el Teatro Odeón y el Teatro Margarita Xirgú, siendo este también sede del ciclo 1983. En 1985 el movimiento desarrollo iniciativas de otras características en múltiples espacios.

⁴⁰ *Ibid.*

se puede tener al ir al teatro. Por último, el sistema de premios y castigos ponía en diálogo la acción con el contexto político general.

Ahora bien, más allá de experiencias de estas características, como señaló oportunamente Sava:

por encima de las rupturas conceptuales y formales del teatro, era más bien un encuentro político, se convocaba a gente que estuviera en una línea de avanzada del teatro pero no necesariamente tenía que haber rupturas estéticas. [...] Era un poco eso de mostrar lo que hacíamos, lo que podíamos. Creo que fue un primer intento de abrir una puerta dentro del campo de la cultura más masiva (Verzero, 2014: 103).

Esta iniciativa que quedó relegada ante la repercusión que tuvo TA, sin embargo, pone de manifiesto que la política impulsada desde el PST estaba buscando dar una disputa en el ámbito de la cultura con una fuerza para nada despreciable. En ese sentido, no es para desestimar un último aspecto. En la convocatoria de 1982 de TA, en la que se incluye un ciclo experimental, Sava acercó su propuesta tendiente a “cuestionar los fundamentos formales del teatro” junto con otros artistas que habían confluído en los diversos festivales antes nombrados (como Omar Chabán). La dirección de TA la rechazó, considerando, en palabras de Sava, “que era muy riesgoso”, aunque en su lectura (que, afirma, era la misma que la del partido) se trataba más de evitar que los “troskos”⁴¹ ingresaran al masivo y flamante movimiento⁴².

Al respecto, es interesante también trazar un contrapunto con la mirada de Kurcbard, quién tiene un balance sumamente crítico del modo en que el partido transmitía a sus militantes la disputa con el PCA. Precisamente ante la pregunta del vínculo establecido con los miembros de Teatro Abierto, da una respuesta categórica:

No teníamos mucho vínculo con Teatro Abierto más que como un trosko se acerca a una actividad del PC para denunciarla y exigirle que vayan más adelante, como si ellos no supieran nada y nosotros fuéramos unos iluminados. La típica actitud de trosko que siempre predomina. Conversábamos, pero la tónica era esa. Teatro Abierto es del PC y nosotros somos troskos. Ellos tienen alguna trampa y nosotros tenemos que descubrirla y revelarla⁴³.

Nuevamente se ponen de manifiesto los distintos grados de acuerdo y apropiación partidaria de los protagonistas. Si en el plano estético pareciera estar presente (incluso hoy) una fuerte cohesión en cuanto al programa a desarrollar, reeditando incluso de forma anacrónica, los debates entre realismo y vanguardia sintetizados en la afirmación “Stanislavski es Stalin”, parece ser que es distinta la percepción en cuanto a las valoraciones del vínculo partidario para el desarrollo del mismo.

⁴¹ Forma despectiva de denominar a las y los militantes trotskistas.

⁴² Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Alberto Sava el 1 de marzo de 2017.

⁴³ Entrevista online realizada por Ramiro Manduca a Mauricio Kurcbard el 30 de marzo de 2017.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

En estas líneas se buscó tener un primer acercamiento a los vínculos y relaciones entre militancia política, experimentación y teatro en contextos dictatoriales, dando cuenta al mismo tiempo de cómo estas entraban en diálogo con los postulados generales de una organización política particular y su planificación más amplia en el campo cultural.

Lo visto hasta acá, permite dimensionar una vocación partidaria por influir en ese sector valorando el rol que el mismo podía jugar a la hora de poner en valor la necesidad de la apertura democrática. Queda de manifiesto también que la política trazada estuvo pensada en disputa directa con el PCA, entendiendo que era un momento de debilidad de esta organización, y por lo tanto un escenario oportuno para ganar terreno y ampliar la influencia.

Las experiencias abordadas muestran un desarrollo interesante, pero limitado principalmente por la real incidencia partidaria en el desarrollo político de los distintos grupos y por otro por el peso real que como organización política tenían en el contexto general. En ese sentido, el hecho de seguir interviniendo en un marco de clandestinidad sin lugar a dudas fue un obstáculo que el PCA no tuvo, dada su condición de partido legal durante todo el periodo dictatorial, sumado a las personalidades de la cultura que se siguieron vinculando con los comunistas. En ambos casos, de todos modos, es importante señalar la continuidad de prácticas artísticas en vínculo con organizaciones políticas que no tuvieron como acervo estratégico la lucha armada. Un elemento a destacar, es la particular atracción que tuvo el trotskismo para ciertos sectores de tendencia experimental o vanguardista, estrechamente relacionado con una tradición conceptual que el mismo Trotsky postuló junto a Bretón en el Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente de 1938⁴⁴.

Respecto al lenguaje experimental y sus diversos postulados, se ven reminiscencias que inevitablemente llevan a las vanguardias de los años '60 y su espacio predilecto en Buenos Aires: el Instituto Di Tella⁴⁵, siendo fundamental el paso que por allí tuvo Uviedo. Del mismo modo, el hecho de plantearse en las antípodas del realismo, de romper las fronteras constantemente con el público, de hacer un teatro que, recuperando las palabras de un integrante del TIC, era “similar al punk, donde justamente lo que querían era sonar mal, sonar a vómito” (Verzero, 2012: 26), plantea imágenes posibles de ser asociadas con los sótanos que protagonizaron la escena de los años posdictatoriales. De esta forma, las experiencias analizadas pueden ser pensadas en un itinerario entre el Di Tella y los sótanos underground de los años '80, cuya efervescencia estuvo ligada al fin de la dictadura.

En este sentido, las palabras de Roberto Amigo, citadas por Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2016), sobre ese heterogéneo movimiento son más que sugerentes. El investigador identifica que en el *under* “se permitía entrar y salir de la política y los artistas más politizados, orgánicos, eran en su mayoría militantes trotskistas por lo tanto en su bagaje ideológico cuenta la

⁴⁴ Ver AA.VV., *El encuentro de Bretón y Trotsky en México* (Buenos Aires, Ediciones IPS, 2016).

⁴⁵ Ver al respecto, el destacado trabajo de Pinta, María Fernanda Pinta, *Teatro Extendido en el Di Tella. La escena Experimental argentina en los años 60* (Buenos Aires, Biblos, 2003).

libertad del arte y la autonomía individual” (28). Esos mismos valores señalados por Amigo son los que, en el contexto aún de suma politización de los años '70, llevó a un sector joven y de tendencia vanguardista de las artes escénicas a identificarse con esa corriente política y no con otra, asumiendo incluso la militancia partidaria. Muchos de ellos tuvieron sólo un paso fugaz por esa experiencia. Queda abierto a futuras investigaciones ver entonces cuáles fueron sus derivas, así como también, la viabilidad o no de esta “intuición”.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2016). *El encuentro de Bretón y Trotsky en México*. Buenos Aires: Ediciones IPS.
- CASOLA, Natalia. "De la "convergencia cívico militar" al "viraje revolucionario". La crisis del Partido Comunista durante los años '80". *Revista Archivos del Movimiento Obrero y la Izquierda*, 5 (2014): 51-70.
- CASOLA, Natalia (2016). *El Partido Comunista Argentino y la dictadura militar. Militancia, estrategia política y represión estatal*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- COCCO, Marta (2011). *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de Estado*. Tesis doctoral defendida en el King's College, Londres.
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, María Laura (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- LA ROCCA, Malena (2012). *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)*. Tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona, España.
- LONGONI, Ana. "El delirio permanente". *Revista Separata*, 2017 (2012): 3-19.
- LONGONI, Ana (2014). *Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- LONGONI, Ana y Mestman, Mariano (2001). *Del di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- LUCENA, Daniela (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.
- LUCENA, Daniela y Laboureau, Gisela (2016). *Modo Mata Moda. Arte, cuerpo, y (micro)política en los '80*. Buenos Aires: Edulp.
- MANDUCA, Ramiro. "Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia". *Revista de Historia de la Universidad Nacional del Comahue*, 17 (2016): 247-272.
- MANDUCA, Ramiro. "Teatro Abierto como 'mito'. Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia". *XVI Jornadas Interescuelas de Historia*, Mar del Plata, 2017.
- MARGIOLAKIS, Evangelina (2011). "Cultura de la resistencia, dictadura y postdictadura". *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- MASHOOLDER, Alexia (2014). *El Partido Comunista y sus intelectuales. Pensamiento y Acción de Héctor P. Agosti*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg.
- OSUNA, María Florencia (2007). "Los partidos de izquierda que no adhirieron a la lucha armada durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). El caso del Partido Socialista de los Trabajadores (PST)". *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.
- OSUNA, María Florencia (2011). "Entre la "legalidad" y la "clandestinidad". Un análisis de las prácticas políticas del Partido Socialista de los Trabajadores durante la última dictadura militar argentina". *Revista Izquierdas*, 11 (2011): 88-117.

- OSUNA, María Florencia (2015). *De la "Revolución socialista" a la "Revolución democrática": Las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata; Posadas: Universidad Nacional de Misiones; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- PINTA, María Fernanda (2013). *Teatro Extendido en el Di Tella. La escena Experimental argentina en los años '60*. Buenos Aires: Biblos.
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2014). *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Buenos Aires: Eduntref.
- RISLER, Julia (2011). "La acción psicológica durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983): un acercamiento a los responsables de los mecanismos de propaganda". *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- SAVA, Alberto (2006). *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- SIGAL, Silvia (1991) *Intelectuales y poder en la década del '60*. Buenos Aires: Puntosur.
- TERÁN, Oscar (1991). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- VERZERO, Lorena. "Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política". *European Review of Artisc Studies*, 3(3) (2012): 19-33.
- VERZERO, Lorena (2013). *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años '70*. Buenos Aires: Biblos.
- VERZERO, Lorena (2014). "Entre la clandestinidad y la Ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina". G. Remedi (coord.). *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral*. Montevideo: CSIC: 87-105.
- VERZERO, Lorena (2014b). "La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina". *Revista Questión. Revista de periodismo y comunicación*, 1(41) (enero-marzo 2014): 91-98.
- VIDAL, Ana María (2016). *Experiencias del "teatro militante" en Bahía Blanca, 1972-1978*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional del Sur. Inédita.
- VILLAGRA, Irene (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata: Al margen.
- VILLAGRA, Irene (2015). *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983*. Buenos Aires.
- VILLAGRA, Irene (2016). *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires: El Zócalo.