

**El Taller de Investigaciones
Teatrales (TIT) de Buenos Aires.
Encuentros y desencuentros entre
experimentación y militancia^o**

*The Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) of
Buenos Aires. Encounters and disagreements
between experimentation and militancy*

Malena La Rocca^{*}



89-116

Resumen

Este artículo analiza los modos de hacer arte y política en tiempos de violencia de Estado en Argentina. Se focaliza en la práctica artística y en las formas de organización del Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) fundado en 1977 por un artista escénico provocador, Juan Carlos Uviedo, e integrado por militantes juveniles del Partido Socialista de los Trabajadores (PST), quienes, después del encarcelamiento de su mentor, coordinaron el grupo hasta 1982. Los vínculos del TIT con el PST eran bastante *sui generis*, ya que sus prácticas partidarias eran semiclandestinas, debido a la

Abstract

This article analyzes the ways of making art and politics in times of state violence in Argentina. It focuses on the artistic practice and the forms of organization of the Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), founded in 1977 by a provocative performing artist, Juan Carlos Uviedo, and made up of youth militants of the Partido Socialista de los Trabajadores (PST). After the imprisonment of their mentor, they coordinated the group until 1982. The links of the TIT with the PST were quite *sui generis* since their party practices were semiclandestine, due to the illegalization of the Party in 1976. From the con-

^o <https://doi.org/10.52292/csh5320244893>

^{*} Instituto de Investigaciones Gino Germani - Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" - Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: male-nalarocca@gmail.com.

ilegalización del partido en 1976. A partir de la contextualización de las nociones de experimentación artística y militancia, este trabajo, por un lado, reconstruye la poética experimental del TIT y el método de trabajo legado por Uviedo y, por el otro, traza vínculos con otras iniciativas culturales y artísticas del PST y del trotskismo que reivindicaron “la libertad de creación” y la transformación socialista. Esta investigación esboza una prolífica trama de experiencias que antecedieron a la última dictadura militar y se extendieron durante la misma, que permiten reflexionar en torno a ciertas continuidades y transformaciones estéticas, organizativas y programáticas de las prácticas artístico-políticas, así como también identificar sus coyunturas y tácticas específicas.

Palabras clave

arte y política
trotskismo
dictadura militar argentina (1976-1983)

textualization of the notions of artistic experimentation and militancy, this work, on the one hand, reconstructs the experimental poetics of the TIT and the working method inherited by Uviedo and, on the other, draws links with other cultural and artistic initiatives of the PST and Trotskyism that claimed “freedom of creation” and socialist transformation. This research outlines a prolific web of experiences that preceded and extended during the last military dictatorship, which allow us to reflect on certain continuities and aesthetic, organizational and programmatic transformations of artistic-political practices, as well as identify their conjunctures and tactics specific.

Keywords

art and politics
trotskyism
argentine military dictatorship (1976-1983)

Fecha de recepción

14 de febrero de 2024

Aceptado para su publicación

28 de marzo de 2024

Introducción

Entre 1977 y 1982 tuvo lugar el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) de Buenos Aires, creado por Juan Carlos Uviedo y coordinado por jóvenes militantes trotskistas del Partido Socialista de los Trabajadores (PST), un partido obrerista revolucionario, opuesto a la lucha armada. Ante el embate represivo iniciado en 1975, como muchas otras agrupaciones de izquierda, el PST pasó a la clandestinidad; sus cuadros dirigentes se exiliaron, los lineamientos políticos se reestructuraron y sus espacios de militancia se replugaron, en particular los juveniles, que eran los que más habían crecido y constituían el blanco privilegiado de la dictadura.

En tiempos de represión política, de censura cultural y caza de brujas, el TIT logró reunir a cientos jóvenes en torno a sus talleres, montajes y fiestas, en los que se estimulaba la libertad de creación. Este grupo, que entendía la experimentación artística como práctica política, se vinculó con el PST de una manera *sui generis*. Editó sus publicaciones y un manifiesto artístico, “El primer manifiesto Zangandongo”, y organizó el festival Alterarte, a partir del cual convocaron a artistas de distintas generaciones de la vanguardia argentina. ¿Quiénes eran sus protagonistas? ¿De qué experiencias provenían? ¿A qué tradiciones estéticas adscribían?

El TIT multiplicó sus talleres teatrales en Buenos Aires y, además, creó talleres de música, cine, de la Mujer, a la vez que estableció acuerdos con otros colectivos, como el rosarino Cucaño y el brasilero Viajou sem Passaporte (VSP), de San Pablo. En 1981 estos grupos fundaron en San Pablo el Movimiento Surrealista Internacional, que estableció la intervención urbana como dispositivo impugnador del conservadurismo cultural de los frentes antidictatoriales de sus respectivos países. A mediados de 1982, con la legalización de los partidos políticos, se disolvieron tanto el movimiento como los colectivos artísticos, y los integrantes del TIT se abocaron, en su mayoría, a la militancia partidaria.

Este colectivo artístico ha sido abordado desde diferentes perspectivas. Marta Cocco (2016), una de sus integrantes, reconstruyó su historia y sus montajes. Ana Longoni (2012) entiende que sus prácticas permitían activar políticamente y establecían “zonas liberadas” del disciplinamiento autoritario. Por su parte, la Red Conceptualismos del Sur lo ha estudiado junto a VSP y Cucaño en relación con dos conceptos del catálogo de la muestra “Perder la forma humana”: el “arte revolucionario” (Longoni *et al.*, 2012) y la “intervención/ interversión/ interposición” (Mesquita *et al.*, 2012). Ya en otros trabajos, analicé los montajes del TIT y de Cucaño al explorar, por una parte, los usos desviados de la cultura televisiva y, por otra, la transformación de la contracultura y la experimentación artística (La Rocca, 2021; 2022; Cañada y La Rocca, 2021).

Otra línea de estudios se dedicó a reconstruir el itinerario provocador de su fundador, Uviedo (Debroise *et al.*, 2015). Verzero (2015), por su parte, exploró desde la noción de activismo teatral el uso de espacios no convencionales y los vínculos entre ficción y realidad, no solo en el TIT, sino también en relación con grupos contemporáneos asociados al mimo corporal, como el del maestro Ángel Elizondo y el de su discípulo Alberto Sava, creador del teatro participativo y militante del PST.

El PST fue analizado desde distintos enfoques. Martín Mangiantini (2018) historizó las corrientes que confluyeron en la formación del partido en 1972 y los rasgos distintivos de la nueva agrupación, en particular, la ampliación del sujeto revolucionario obrero hacia estudiantes, mujeres, intelectuales y diversidad sexual. Para el período de la última dictadura militar, Florencia Osuna (2015) abordó sus prácticas políticas semiclandestinas vinculadas a la cultura del secreto y la construcción de formas de legalidad para evitar la represión. Ramiro Manduca (2022) se focalizó en las políticas culturales del partido, en especial, el rol del frente de artistas e intelectuales caracterizados como “sectores puente” entre la pequeña burguesía y la clase obrera. Reconstruyó sus lineamientos políticos, así como las iniciativas culturales llevadas a cabo por sus militantes en Buenos Aires. Entre estas militancias culturales, incluyó al TIT como “reconfiguración de militancias estudiantiles previas” (Manduca, 2022: 91).

A partir de estos aportes, en este trabajo exploro el itinerario del TIT desde las nociones de experimentación y militancia revolucionaria. Busco rastrear cierta tensión entre la libertad de creación y la idea de insurrección general guiada por la vanguardia militante que auspiciaba el PST. ¿Cómo se sostenía el deseo revolucionario en aquel contexto represivo? ¿De qué manera sus acciones artísticas construyeron “puentes” con la clase obrera? ¿Qué márgenes de acción tenían estos artistas?

En términos teórico-metodológicos, Ana Longoni (2014) distingue las discusiones conceptuales en torno a la vanguardia —asociada a lo novedoso, a lo experimental, a la unión entre arte y vida— de sus usos de época. Susan Buck-Morss (2004) señala la fisura de la temporalidad entre la vanguardia cultural, que rompe con el arte del pasado, y el partido de vanguardia, que necesita que la cultura sea “puesta en uso”. A pesar de que puedan tener momentos de contacto, responden a formas de construcción diferentes. Esta fisura permite abrir nuevas experiencias estéticas experimentales entendidas como “percepción a través de la sensibilidad” (Buck-Morss, 2004: 81).

Al reconstruir itinerarios de una serie de colectivos de teatro argentinos entre fines de los sesenta y mediados de los setenta, Verzero (2013) entiende que sus prácticas se vinculan a las de la militancia partidaria, ya sean un “brazo artístico” o meros simpatizantes. En todos los casos, los grupos no les dieron mayor relevancia a sus diferencias estéticas y priorizaron el compromiso político: poner el arte al servicio de

una causa revolucionaria y transmitir mensajes claros hacia los sectores populares. Si bien la experiencia escénica era su herramienta político-social de transformación, también participaron en festivales y encuentros artísticos afines en los que se vinculaban con colectivos de otras disciplinas, como la música popular y el cine militante.

Ante la represión y la clausura del espacio público, la noción de teatro militante fue recuperada para analizar otras experiencias que incluyen la última dictadura. Ana Vidal (2016) señala que Teatro Alianza de Bahía Blanca continuó su actividad iniciada en 1972 hasta el secuestro de sus directores en 1978. Además, postula que los teatristas militantes (de Bahía Blanca) se apropiaron de los programas de sus agrupaciones políticas, y desde su quehacer artístico (la experiencia escénica, las redes de sociabilidad) tensaron y desbordaron la palabra política. María Julia Logiódice (2020) sostiene que el grupo Discepolín de Rosario, surgido en 1978 como taller juvenil de Arteón, logró reconfigurar la poética del teatro militante de matriz nacional y popular a partir de la imaginación melodramática.

En este artículo, retomo estas diferentes perspectivas sobre experimentación y militancia, y estudio el TIT desde la noción de formación propuesta por Raymond Williams (1988), es decir, una tendencia que opera en la órbita de una institución formal —el PST—, recuperando una tradición selectiva: un recorte intencional de un pasado configurativo y un presente preconfigurado. Este grupo adoptó el método de trabajo de su fundador, concibió su praxis de experimentación artística como militancia revolucionaria y se propuso reunir y dirigir la vanguardia cultural antidictatorial. ¿El TIT impulsaba una nueva forma de militancia artística o adaptaba estrategias organizativas trotskistas subterráneas? ¿Qué función ocupaba la experiencia escénica?

Para reconstruir y problematizar estos encuentros y desencuentros, en el primer apartado, caracterizo las estrategias de organización semiclandestinas de los frentes juveniles e intelectuales del PST y la función social del arte, ante la escalada represiva. En el segundo, analizo la historia del TIT en relación con los modos de trabajo de Uviedo y la reapropiación de los militantes trotskistas a partir de su praxis y su estética provocadora. Por último, en las conclusiones, presento algunas reflexiones sobre las genealogías de experimentación y militancia útiles para pensar nuevos vínculos entre arte y política.

Estrategias creativas de la militancia: nuevas instituciones y estéticas entre la clandestinidad y el socialismo de masas

El PST había surgido en 1972 como una alianza electoral entre una fracción del Partido Revolucionario de los Trabajadores-La Verdad, dirigida por Nahuel Moreno, un referente del trotskismo argentino e internacionalista, junto a una

del Partido Socialista Argentino, la secretaria Juan Carlos Coral. Esta génesis le permitió combinar prácticas clandestinas de las organizaciones revolucionarias —medidas de seguridad, una dirigencia e imprenta suplente— con la legalidad —elección de autoridades en un Congreso, equipos de trabajo horizontales cuyos militantes se reunían en locales en todo el territorio y realizaban actividades públicas de propaganda y difusión—.

En términos internacionalistas, el PST integraba la Cuarta Internacional. En ese entonces formaba parte de la Tendencia Bolchevique que era liderada por el Socialist Workers Party (SWP) estadounidense. El SWP proponía la estrategia legal como alternativa a la lucha armada: construir partidos bolcheviques en todos los países, con fuerte inserción en la clase obrera, pero ampliada hacia jóvenes, mujeres, intelectuales, homosexuales y todo grupo social que experimentase opresiones de distinta índole, ya que todas ellas se originaban en el sistema capitalista. Su propósito consistía en movilizar y dirigir la lucha de estos grupos hacia la toma del poder cuando una situación revolucionaria abriese esa posibilidad (Mangiantini, 2018).

Con respecto a la organización de intelectuales y artistas, el hito del trotskismo seguía siendo el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, elaborado en 1938 por León Trotsky y André Breton en México (a pedido de Trotsky, la firma de Diego Rivera reemplazó la suya). Este llamaba a los artistas a participar consciente y activamente en la preparación de la revolución:

El arte no puede someterse sin decaer a ninguna directiva externa y llenar dócilmente los marcos que algunos creen poder imponerle con fines pragmáticos extremadamente cortos. Vale más confiar en el don de prefiguración que constituye el patrimonio de todo artista auténtico, que implica un comienzo de superación (virtual) de las más graves contradicciones de su época y orienta el pensamiento de sus contemporáneos hacia la urgencia de la instauración de un orden nuevo (Breton *et al.*, 2008: 42).

Contra el capitalismo, el fascismo y la persecución estalinista, el manifiesto convocaba a reunir a artistas y editores para discutir las tareas y los métodos de acción que darían lugar a la Federación Internacional de Artistas Revolucionarios Independientes (FIARI). El derrotero del manifiesto quedó ligado a una consigna, “Toda libertad en el arte”, y a haber consolidado una victoria política sobre el estalinismo con el paso de Breton y su grupo de surrealistas desde el Partido Comunista francés hacia el trotskismo. Casi cuatro décadas después, el SWP se hizo eco de la FIARI e incentivó las exposiciones y publicaciones de artistas surrealistas contemporáneos de distintos países; para ellos, el surrealismo continuaba siendo un catalizador (o prefigurador) entre los sueños de un futuro liberado y un presente opresivo (Löwy,

2006). De todas maneras, el amplio paraguas del surrealismo no era el único medio para la libertad artística.

El PST fue adoptando y adaptando los lineamientos internacionalistas a su propio programa, que sintetizaba las tareas planteadas en cada momento de la lucha de clases. Este rasgo de semilegalidad o semiclandestinidad, sumado a la ampliación del sujeto revolucionario, redundó en cierta autonomía organizativa de los equipos militantes para llevar a cabo distintas estrategias que les permitieran aumentar los simpatizantes y militantes del partido y, a la vez, ensayar maneras de institucionalizar los contactos y alianzas entre los nuevos sectores oprimidos. Especialmente, su objetivo era participar en sus circuitos de socialización para difundir el programa revolucionario. Así se crearon la Juventud Socialista Argentina (JSA), la publicación "La Chispa" y la Agrupación de Intelectuales Socialistas (Mangiantini, 2018).

Este proceso se veía limitado por la avanzada represiva y por fuertes discrepancias con la dirección que cuestionaba la adaptación al programa de esas acciones, en cuanto si realmente combatían el individualismo pequeñoburgués, si no generarían un exceso de tareas intelectuales o de teorización sin forjar una real (y efectiva) inserción en la clase obrera (Mangiantini, 2018). Tales diferencias, que según la estructura organizativa se debatirían en un congreso nacional anual, en la práctica se terminaban resolviendo en el comité central.

En 1975, en tiempos de profundización de la semiclandestinidad¹, la Regional Rosario desplegó una nueva articulación entre el activismo estudiantil, gremial y artístico: el Frente Rosarino de Artistas Socialistas (FRAS). En solidaridad con El Villazo², un proceso de lucha obrera antiburocrática en Villa Constitución, el

¹ Desde principios de 1974, los locales del PST fueron objeto de allanamientos y ataques, y sus militantes, de detenciones y asesinatos. Los más recordados fueron la masacre de Pacheco y la de La Plata. En la primera masacre, ocurrida el 29 de mayo de 1974, la Triple A asesinó a tres militantes de los seis que estaban reunidos en el local partidario de la zona norte del Gran Buenos Aires. En la segunda, un poco posterior al activismo del FRAS, sucedida en septiembre de 1975, cinco militantes fueron asesinados mientras se dirigían a realizar una actividad en solidaridad en una fábrica tomada; al día siguiente hubo tres víctimas más del mismo local partidario de La Plata (Osuna, 2015).

² El Villazo fue un proceso de lucha obrera que tuvo lugar entre 1974 y 1975 en el cordón fabril del sur de la provincia de Santa Fe. La primera etapa se inició en marzo de 1974 con una serie de tomas obreras en las fábricas metalúrgicas en reclamo por la democracia sindical. Sostenida por multitudinarias asambleas en las que se ejercía la democracia directa, la protesta consiguió el apoyo de los pobladores y la solidaridad de otros gremios. En noviembre lograron convocar elecciones libres para la conducción de la seccional de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) y del cuerpo de delegados. Ganó una lista combativa, la Marrón, encabezada por Alberto Piccinini. Sin embargo, el 20 de marzo de 1975

FRAS había logrado enlazar diferentes tareas de los equipos juveniles del PST. La más inmediata era la de solidaridad con el comité de lucha del Villazo que había logrado bastante aceptación entre los estudiantes secundarios y universitarios de Rosario. En la órbita del FRAS estaban otras iniciativas culturales organizadas por militantes del PST: la revista *Herramienta*, el grupo de mimo Caupolican y el movimiento cultural alrededor del rock rosarino, la Asociación de Músicos Independientes (AMI)³.

En el manifiesto del FRAS se reivindicaba la militancia artística como una forma de creación y compromiso con la realidad, ya que esta logra objetivarla al realizar una realimentación permanente de los sistemas sensitivos. En contraposición al arte proletario y panfletario, se defendía el arte-herramienta, pues se consideraba que solo desde la práctica sería posible incidir en las relaciones de producción y modificarlas. El FRAS no fomentaba un criterio de belleza técnica, sino uno semántico-significativo, para lo cual identificaba en la experimentación una vía para lograrlo⁴.

Caupolican se focalizó en la expresión corporal, la pantomima y el monólogo; además, realizó informes políticos teatralizados y cuadernos de montajes en los cuales reflejaba sus procesos creativos y de autoevaluación actoral. Su referente artístico era Alberto Sava, un importante eslabón en el Frente de intelectuales del PST. Se había formado en mimo con Ángel Elizondo, vinculado al Instituto Di Tella, y en París con Maximilien Decroux, el hijo de Étienne, el introductor del mimo corporal y maestro de su maestro y de María Escudero, fundadora del grupo de teatro militante Libre Teatro Libre. A su regreso a Buenos Aires, Sava creó la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC), que funcionó entre 1971 y 1974 en el Departamento de Cultura de la Facultad de Medicina de la UBA.

La propuesta de Sava invitaba a jugar con los diversos imaginarios y clases sociales que transitaban en el ámbito público, semipúblico y privado, para contrastar los

el Ministerio del Interior encabezó el Operativo Serpiente Roja del Paraná, orientado a desbaratar un "complot subversivo" en Villa Constitución, Gran Rosario y San Nicolás. La segunda etapa del Villazo fue el proceso de resistencia a la represión contra delegados, activistas y colaboradores. En los 61 días de huelga se organizaron movilizaciones por la libertad de los presos y por la devolución del sindicato. El operativo dejó un saldo de 370 detenidos y 58 desaparecidos, sumado a un continuo disciplinamiento realizado a través de despidos y confección de listas negras de trabajadores (Rodríguez y Videla, 2013).

³ AMI continuaba, bajo la dirección de militantes del PST, la labor del Ateneo Músicos Amigos de Rosario (Amader), cuyas bandas se encargaban de organizar los recitales y de reunir a otros artistas. Amader había estado relacionado con la izquierda peronista y se había disuelto en 1974 (Luciani, 2017).

⁴ "Los artistas de Rosario con Villa Constitución", 12 de abril de 1975, *Avanzada Socialista*, p. 12.

prejuicios con la experiencia de los sujetos. De esta manera, en sintonía con el FRAS, buscaba generar conocimiento desde el teatro que trabajaba en la realidad para transformarla y crear una nueva realidad (Sava, 2006). Este plan presentaba varios elementos compatibles con el materialismo marxista y la búsqueda vanguardista de unir arte con vida: la investigación con perspectiva clasista y la realización de obras-experiencias no mercantilizables que rompieran con las convenciones teatrales de espacio, texto dramático y espectador.

En 1973 Elizondo y Sava fundaron la Asociación Argentina de Mimo, a partir de la cual llevaron a cabo el Congreso Latinoamericano y Nacional de Mimo en distintas ciudades —Buenos Aires, Santa Fe y Lima—. Sava invitó a Caupolicán a participar en la organización del Congreso llevado a cabo en octubre de 1975 en la ciudad de Santa Fe. Una de las acciones que realizó fue *El parque (el comprador)*. En este caso, se convocó a un picnic en los márgenes del río Paraná; luego de un rato de armónica convivencia, estacionaron distintos automóviles —cuyos modelos simbolizaban diferentes estratos sociales—, que con sus pertenencias terminaron invadiendo el espacio de recreación (Sava, 2006). *El parque (el comprador)* metafORIZABA la usurpación y el ardid, a través de un concreto, el automóvil, que podía referir a las industrias de Villa Constitución.

La experimentación de Sava se centraba en lo social, en repetir una acción en diferentes lugares. En ese sentido, la organización del Congreso de Mimo le podía facilitar vincularse con otros grupos, posicionar la pantomima corporal en las artes escénicas, participar en la actividad gremial e intervenir con sus obras en la coyuntura local. El teatro participativo de Sava no solo adoptaba la experiencia escénica como herramienta militante, también la entendía como un laboratorio social y del sector teatral, que le permitiría extraer conclusiones políticas útiles para el PST. En paralelo, en los eventos artísticos —festival, encuentro o congreso— se evaluaba la validez de la herramienta en función de las tareas militantes que señalaba el partido.

En 1976 el PST fue ilegalizado, al igual que muchas otras agrupaciones de izquierda; los cuadros directivos se fueron exiliando, la militancia se replegó, se reforzaron los mecanismos de seguridad y empezó a funcionar la dirección suplente con el objetivo de dirigir una amplia corriente socialista de resistencia a la dictadura. Manduca (2022) señala, en esta coyuntura, la ampliación de las bases del frente de intelectuales orientada a aunar fuerzas en la “batalla ideológica” contra el régimen militar, con el objetivo de conformar un “sector puente” entre el movimiento obrero y la pequeña burguesía. De esta manera, lograrían ganar influencia sobre los parámetros políticos burgueses que predominaban en la producción cultural. El PST caracterizó la etapa como “contrarrevolucionaria atípica”, lo que, en términos partidarios, significaba que la clase obrera había sido derrotada, pero no aplastada (Manduca, 2022: 82-83).

Para 1977, mientras que el FRAS abandonó el trabajo en superficie, AMI siguió funcionando (hasta 1978) en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Allí Sava organizó *La Fiesta*. En Buenos Aires, distintas células partidarias juveniles empezaban a desarrollar sus iniciativas culturales en sintonía con uno de los objetivos del frente de intelectuales: canalizar la actividad artística y cultural de los jóvenes proletarizados y combativos ofreciéndoles libertad de formas, de escuelas y movimientos, siempre y cuando esta estuviera al servicio de la clase obrera (Manduca, 2022).

En principio, la labor editorial era considerada un buen termómetro para testear el estado de ánimo de las masas. Así sucedió con *Propuesta para la juventud* (1977-1980), revista surgida de un grupo de militantes secundarios de la zona de Quilmes, que fue esbozando una línea editorial que se puede leer en continuidad con cierta operación de “rescate optimista” del partido. Uno de sus colaboradores, Oscar Salorio, reivindicaba la práctica teatral como una forma de exorcizar grupalmente la “tristeza corporal”, “la soledad” y la “pasividad”, y, desde la cita de un texto del grupo de teatro militante de Córdoba Libre Teatro Libre de principios de los setenta, instaba a “despertar al hombre adormecido que habita en todos nosotros”⁵. La capacidad de transformar las emociones a través del arte a partir de su potencia crítica y colectiva parecía ser la base de reunión de los jóvenes activistas, de un comenzar de nuevo.

En términos organizativos, *Propuesta* participó en los encuentros de otras publicaciones subterráneas que, de manera irregular, se realizaban en la Casona de Iván Grondona, una librería del centro porteño (Margiolakis, 2016). Al igual que AMI, esta incipiente institucionalidad pretendía camuflar la articulación trotskista del activismo juvenil con el artístico, bajo el cobijo de alianzas ético-políticas que defendiesen la libertad de creación. En esta coyuntura de semiclandestinidad y ampliación de márgenes de experimentación organizativa y estética, inscribo el surgimiento del TIT como una experiencia que posibilitó llevar a cabo una doble militancia revolucionaria en el arte y en la política.

El TIT: Buenos Aires como encuentro de itinerarios artístico-militantes

En 1977, en una recorrida por la Capital Federal, dos jóvenes militantes del PST, Marta Cocco y Rubén Santillán, encontraron un volante que les llamó la atención. Se promocionaba el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), cuyo director y “provocador”, Juan Uviedo, se presentaba como “director argentino de teatro. Ex director de La Mama, de la Universidad de Berkeley, de Boston, y de la Universidad Autónoma de México” (en Cocco, 2016: 30). Marta y Rubén acudieron al Teatro Molière, donde ensayaba el TIT, y conversaron con Uviedo:

⁵ Salorio, Oscar (1977), “Teatro: Más allá de la tristeza corporal”, *Propuesta*, nº 3, p. 13.

fue un amor a primera vista de ambas partes, nuestra hacia él y de él con nosotros. Si bien intuimos rápidamente que era bastante mentiroso y no entendíamos bien por qué hablaba tanto, decidimos prestarle atención a sus propuestas artísticas. Para nosotros todo lo que contaba era nuevo, nos cautivaba con los relatos acerca de su trayectoria internacional. Durante los encuentros que tuvimos antes de empezar con el trabajo teatral, sospechábamos cierta intención suya de “captarnos” ideológicamente. Nos preguntábamos si sería de algún partido maoísta, pero en medio de la clausura política que imperaba, ninguno de nosotros se animaba a interrogarlo de manera directa, sino que íbamos tejiendo nuestras especulaciones, suposiciones e imaginaciones acerca de quién era Juan Uviedo. A pesar de todas estas incertidumbres, seguíamos entusiasmados con sus ideas artísticas (Cocco, 2016: 29).

Aunque fuese bastante desconocido en el medio local, Uviedo contaba con un importante recorrido escénico internacional. Oriundo de la provincia de Santa Fe, era actor, técnico, dramaturgo, director, docente y, a sus 38 años, había fundado varios (y efímeros) grupos teatrales vinculados a la renovación escénica internacional de mediados de los sesenta. Había sido premiado y reconocido en España, Estados Unidos y México; invitado a festivales latinoamericanos y dirigido la Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe (Debroise *et al.*, 2015). Más allá de los logros, se destacaba por el escándalo que provocaba tras su paso en cada ciudad.

Cocco, quien por ese entonces tenía 20 años, había participado en un taller de teatro barrial coordinado por la reconocida pedagoga actoral Hedy Crilla en la Biblioteca de Olivos, una localidad de la zona norte del Gran Buenos Aires. Allí conoció a Hugo Mendieta y a Rubén Santillán (“Gallego”), militante juvenil del Partido Socialista de los Trabajadores (PST), quien la acercó al partido. En 1975, cuando quiso militar, el PST entró en la clandestinidad y Rubén se “fundió”. Meses después del golpe de Estado, empezaron a reunirse con otros militantes y cuadros directivos juveniles, como Ricardo D’Apice, que por el embate represivo habían quedado sin sus espacios de militancia. Entonces comenzaron a funcionar como “célula” clandestina de pocos integrantes que estaban “tabicados” (en la jerga, entre los militantes no compartían información sobre las tareas de otras células partidarias), consiguieron locales “camuflados”, realizaron actividades barriales y votaron participar en diferentes talleres teatrales como táctica de militancia. El objetivo era politizar sus propuestas y conseguir simpatizantes al PST, como Rubén había hecho con Marta. En esa tarea, Marta y Rubén llegaron al TIT de Juan Uviedo:

Una noche Juan nos invitó al hotel donde vivía. (...) Aquella noche leyó con nosotros algunos pasajes del libro de Trotsky, *Literatura y*

Revolución, que ya conocíamos, pero igual disfrutábamos. Tuvimos varios encuentros más hasta que decidimos empezar a trabajar juntos. Parecía que tanto él como nosotros buscábamos construir acuerdos ideológicos antes de comprometernos. Juan nos había presentado a Ana [la madre de su hija], Bicho y Nico [dos actores del taller de Santa Fe] como los integrantes del “grupo madre”, denominación que le daba a la dirección del Taller de Investigaciones Teatrales (...). Juan nos propuso formar parte del grupo madre una vez que conociéramos su método de trabajo (Cocco, 2016: 29).

Mauricio Kurcbard (alias Armus en ese entonces y Helmostro Punk en los ochenta), integrante del TIT, resalta la atracción que generaba la forma de trabajo de Uviedo. Empezaron quince, terminaron siendo setenta⁶. Entre las acciones que realizaron en conjunto, destaco *La navaja en el sueño* y *El balcón*, que presentaron en la Sala Molière. Durante los pocos meses en los que Uviedo dirigió el taller, les legó una forma de trabajo. A diferencia de otros grupos que había fundado, que se disolvieron con su partida, el TIT siguió funcionando, a cargo de los militantes del PST, luego de que Uviedo fuese detenido y encarcelado. Por primera vez, un “grupo madre” lograba continuar con el trabajo de su mentor.

– *Uviedo: laboratorio de creación artística para la revolución*

La forma de trabajo de Uviedo fue variando de acuerdo a los grupos y sus contextos, aunque ciertos ejercicios y concepciones permanecieron desde su paso por Madrid a mediados de los sesenta. Uviedo se vinculó con los principales exponentes de la renovación teatral durante el tardofranquismo. Entre ellos, se destacan los aportes del director italo-argentino Renzo Casali, quien proponía un método teatral que pusiera al actor en relación con diferentes tradiciones para eliminar resistencias y obstáculos, más que copiar recursos o recetas. Casali decía trabajar a partir de la evocación de situaciones límite en los actores, “la visualización de imágenes y sensaciones que el actor extrae de sus propias vivencias hasta llegar a un ‘concreto’, es decir imagen y sensación sin que interviniera la voluntad. El actor actuará entonces por reflejo”⁷.

⁶ Helmostro Punk (noviembre de 1988), “Teatro independiente”, *Desgracia permanente*, p. 8.

⁷ Rodríguez Laubertrand, Rosa (agosto de 1970), “Teatro Experimental en serio”, *Revista Estudios*, n° 613, pp. 31-32. El método actoral de Casali no solo influyó en Uviedo, sino también en diferentes talleres teatrales. En 1969, de regreso en Argentina, Casali fue uno de los fundadores de Comuna Baires, una cooperativa de artistas que se financiaba a través de sus montajes, su revista Teatro 70 y Cine 70, el cineclub y los talleres de teatro que dictaban en distintas provincias (Vidal, 2016). En 1974, debido a las amenazas de la Alianza Anticomunista Argentina, parte de la Comuna se exilió en Italia.

Por otro lado, Uviedo trazó vínculos afectivos con otra vertiente surrealista revolucionaria, aquella del pintor informalista Manuel Viola y su compañera, la poeta Laurence Iché (Longoni, 2015). Con ellos, el artista argentino parece haber compartido el trabajo a partir del automatismo psíquico, la violencia creadora expresionista, la participación en la vanguardia desde la noción de anti-arte, ligada a que una obra de arte tiene más importancia por lo que ella niega que por lo que afirma, así como la rebelión contra los poderes fácticos, valores disruptivos para la escena teatral española de aquellos años. Desde su concepción, los artistas renovadores eran políticamente “necesarios”.

Uviedo denominó a su propuesta pedagógica “teatro del inconsciente”. En sus palabras, estaba orientada a hallar los signos propios del “verdadero” lenguaje teatral, que permitiera una “comunicación que fuera más allá de las clases sociales y de los idiomas”⁸. La práctica estaba dirigida a lograr cierto automatismo psíquico del actor a partir del trabajo con sus vivencias traumáticas:

buscar con los ojos cerrados una imagen surgida de la psiquis que nos transporte a la vivencia del sentimiento correspondiente, al recuerdo de los hechos acontecidos en la imagen. Observarla, recrearla, experimentar sensaciones, ir pasando a otra, pero evitar los cortes que suponen una presencia, consciente, del intelecto. (...) La imagen reproducida en nuestra mente estará cercana a algún trauma o alguna realidad perjudicial para nuestro sentido de lo moral, por lo que los cortes conscientes son provocados por un auto estímulo de censura física o síquica. (...) De esta continuidad de imágenes hay que rescatar un objeto que se hace presente y nos va a reproducir esta imagen origen en cualquier momento⁹.

Este momento de introspección, cuyo máximo objetivo era llegar a un estado de completa relajación, era interrumpido violentamente: Uviedo hacía sonar un silbato e instaba a sus alumnos a transcribir en fichas los estados emocionales que habían transitado durante los ejercicios, a registrar minuciosamente los movimientos corporales, las sensaciones percibidas, los objetos asociados para poder volver a ellos en alguna otra oportunidad¹⁰. En estos cuadernos, además, se incorporaban los esquemas de diferentes improvisaciones obtenidas de los ejercicios-juegos practicados para ocupar colectivamente el espacio escénico.

⁸ Poupplana, Ramón (1969-1970), “Ideograma con Juan Carlos Uviedo”, *Revista teatral Yorick*, n° 37, p. 48.

⁹ Poupplana, Ramón (1969-1970), “Ideograma con Juan Carlos Uviedo”, *Revista teatral Yorick*, n° 37, p. 49.

¹⁰ Poupplana, Ramón (1969-1970), “Ideograma con Juan Carlos Uviedo”, *Revista teatral Yorick*, n° 37, p. pp. 48-51.

También realizaban ejercicios callejeros. Hugo Mendieta recuerda que en la esquina de Corrientes y Callao un integrante del taller tomaba un teléfono imaginario y hablaba en un tono muy fuerte dirigiéndose al presidente de facto Jorge Rafael Videla (Cocco, 2016). En estos ejercicios, la performatividad de la palabra también era supeditada a la construcción de un lenguaje perceptivo basado en los movimientos corporales y la gestualidad. Los montajes eran de creación colectiva y se elaboraban a partir de estos ejercicios de improvisación que estaban vinculados a distintas funciones en relación con el espacio íntimo del actor, en el escénico y en la ficción generada en los espectadores. Estos conflictos eran estructurados en bloques intercambiables, los cuales conformaban la partitura del montaje, que siempre era transformado por alguna provocación “ambiental” del maestro de ceremonias, rol que generalmente encarnaba Uviedo. Estas situaciones podían ser estimuladas a partir de indicaciones mediante un altoparlante, contrapuntos sonoros, musicales o cambios en el espacio por la intervención de la policía.

La primera presentación de “La navaja en el sueño, nueva ópera progresiva en la cabeza de Antonin Artaud”, realizada en el Teatro Olimpia, se trató de un recital atípico de la banda de rock Amapola, de Villa Martelli, que interactuaba con actores que improvisaban “bajo los impulsos de Antonin Artaud” y, de esta manera, alimentaban la escena. Según un cronista, el ritual era por “momentos enloquecido”, a pesar de que tuviese la intención de internacionalizar las premisas del poeta francés según los preceptos experimentales de Peter Brook¹¹.

En definitiva, mediante su propuesta, Uviedo lograba provocar y desbordar la escena a partir de las consecuencias del trabajo sobre el inconsciente del actor en la vida cotidiana. Aspiraba a preparar entes revolucionarios:

Hoy no tiene sentido hablar de arte revolucionario, porque para eso haría falta una revolución, pero cuando esa revolución se concrete debemos estar preparados para esa creación que surgirá de la realidad, debemos sí entonces tener gente preparada para que nazca un arte popular revolucionario¹².

En tal sentido, Uviedo no se regía por los parámetros tradicionales de iniciación a la actuación y al teatro, la creación de personajes y la actuación realista basados en el método de Konstantin Stanislavski. Una de las principales introductoras de Stanislavski en Argentina fue Hedy Crilla, quien profundizó en el uso de la palabra en la acción física y emocional (Roca, 2001). Este método era el que habían

¹¹ “La navaja en el sueño’: uniendo rock con Artaud”, 5 de febrero de 1977, *Diario Clarín*, s/p.

¹² “¿Quo vadis teatro? Entrevista colectiva”, noviembre de 1973, *Revista 2001: Periodismo de liberación*, n° 64, p. 56.

aprendido Cocco y Santillán en el taller de Olivos y que, con variaciones, era la técnica actoral más difundida.

De hecho, para Uviedo, Stanislavski representaba el “arte burgués” occidental del pasado¹³, mientras que, para los militantes trotskistas del TIT, “Stanislavski era Stalin” (Manduca, 2022). Por el contrario, Uviedo tenía una gran versatilidad y podía apelar a diferentes recursos teatrales experimentales —la biomecánica, textos inconexos, la espectacularización escénica a través de escenografías, dispositivos de iluminación o el uso del espacio público— para contaminar realidad y ficción e intervenir para provocar el caos que destruyese la continuidad de los grupos.

Meses después de la detención y encarcelamiento de Uviedo, el TIT presentó *Babel Lebab*, un montaje que había preparado con su maestro. En esta oportunidad, la puesta no la realizaron en la Sala Molière, sino que participaron en una fiesta que se había organizado en un club para recaudar fondos para los egresados. Habían conseguido el espacio gracias a los contactos de la militancia en las escuelas secundarias. El padre de una integrante del TIT, que presenció *Babel Lebab*, escribió este texto:

Aparecieron ellos, caricaturas humanas en movimientos grotescos, en disfraces improvisados, gesticulando, saltando como canguros; ellas como prostitutas exaltadas, como señoras desvencijadas; ellos como payasos, como burgueses trasnochados, como piratas aerobistas. Invadieron la fiesta... buscando exacerbados a un tal Bagú que, para nuestra inquietud, podría ser cualquiera de nosotros; nos sumieron en la oscuridad para iluminarnos con velas, surcando ese ámbito aséptico y familiar con sus gritos y contorsiones, se metieron entre nosotros, nos tocaron, nos hablaron en slogans comerciales como a mogólicos, acercaron sus rostros desfachatados para que miremos como en un espejo nuestras deformaciones interiores y exteriores. Parodiaron una reptante procesión de velas tras un supuesto ídolo, ser grotesco como ellos, como nosotros; remedaron estructuras de poder en amos que chasquean sus látigos forzándonos a la actividad, en amos más amos que casi anónimos, cubiertos de anteojos, boinas y chaquetas militares, alzan una mano con un certero que paraliza nuestras vidas a la espera de órdenes¹⁴.

¹³ “¿Quo vadis teatro? Entrevista colectiva”, noviembre de 1973, *Revista 2001: Periodismo de liberación*, n° 64, p. 55.

¹⁴ [Crítica del montaje *Babel lebab* de Domingo Colozzo. Escritura mecanográfica] (1978), Buenos Aires.

El juego escénico propuesto por el montaje desencadenó que los actores fueran echados del evento al grito de “degenerados”, “nos estropearon la fiesta”. Otra vez el desenlace era el escándalo, “el final de la fiesta” en el que nuevamente se separaban “la troupe de marginados” de los jóvenes “supuestamente rebeldes, supuestamente idealistas que ante el menor enfrentamiento con la realidad se alinean con sus padres”¹⁵.

– *Entre la provocación y la experimentación vanguardista*

El TIT, después de Uviedo, tuvo distintas e intermitentes formaciones hasta 1985. Para el período en el que me focalizo (1979-1981), advierto dos lógicas organizativas: la primera era más bien frentista, impulsaba la multiplicación de talleres y directores para la realización de montajes que conformarían un movimiento de vanguardia artística; la segunda, movimentista-internacionalista, fomentaba la realización de acciones artísticas disruptivas, ya sean montajes o intervenciones urbanas, a partir de las cuales se generarían acuerdos estético-políticos entre colectivos artísticos que radicalizaran el movimiento cultural antidictatorial.

Con respecto a la primera lógica, inicia en 1979, año caracterizado por el partido como de “reanimamiento de la juventud” (Manduca, 2022). En ese entonces, Marta Cocco (“Galli”), Rubén Santillán (“Gallego”) y Ricardo D’Apice (“Chiari”), integrantes del “grupo madre”, subdividieron el taller. Cada uno dirigió una línea de investigación: el absurdo, el teatro de la crueldad artaudiana y el antecedente del surrealismo, el Conde de Lautréamont¹⁶. En el nombre de sus puestas, se

¹⁵ [Crítica del montaje Babel lebab de Domingo Colozzo. Escritura mecanográfica] (1978), Buenos Aires.

¹⁶ Los integrantes más o menos estables del taller de Ricardo D’Apice, “Chiari”, fueron: Norberto López, Marcelo Cirelli, Irene Moszkowski, Marcela Pomerantz, Raúl Zolezzi, Daniel Fiorucci “Fioru”, Sergio Bellotti, María Seles, Pablo Navarro Espejo “Chacho”, Mónica Glik, Daniel Majer “Napo”, Pablo Niemtzoff “El bueno”, Rubén Viñoles “Manguera” Ricardo Ragendorfer “Patán”, Silvina Epstein “Gulliver”, “Lito”. Del taller de Rubén Santillán: Cecilia Illia “Sesi”, Claudia, Alejandra, Fabiana, Fernando, Horacio, Mauricio Kurcbard “Armus”, Luis María Brand “el Negro”, Marco Sadowski “Marinho”, Américo “Rochi”, Rubén Campitelli “Batata”, Carlos Bravo Hammurabi “Cthulhu”, Patricia “Pato”. Del taller de Marta Cocco: Diana Colozzo, José Luis Fernández, Mónica Méndez, Miguel Duval, Marcelo Sainz, Walter, Maggie, Francisco, Luis. Mientas que del taller de Chiari, Raúl Zolezzi armó su propio grupo, del cual participaron: Cthulhu, Sandra Gianolli, Cristina Papaleo, Estela Morales, José Losada, Roberto Botta “Beto” y César Yamasato “Chino”. La información fue recabada principalmente a partir de una página web, denominada titeanos, que reunía documentos y anécdotas del TIT, pero en el momento de redacción de este artículo no está accesible. Este listado fue complementado con los datos recabados a partir de entrevistas a integrantes del grupo para la exposición “Perder la forma humana”.

puede advertir el tono burlón que las reunía: *Para cenar: Artaud, Engordando con Ionesco, Para Lautréamont o ¿Quién es Lautréamont?* Todas fueron presentadas en pequeñas salas del barrio de San Temo entre mayo y octubre de 1979.

En *Para cenar: Artaud* se entregaba “El primer manifiesto Zangandongo”. Este se presentaba como un grito para despertar a la vanguardia argentina ante la crisis artística y social imperante. El arte, para los redactores del manifiesto, ya no podía ser concebido como reflejo de la realidad, sino a través de la experimentación y la investigación, como provocador de emociones estéticas, y sus creadores, sujetos históricos activos que anteceden y preceden a las clases sociales: “Los signos elaborados por el hombre no cambian los hechos, sino que son estructuras creadas por el sujeto emisor con el fin de crear emociones y sensaciones en el público. (...) Un nuevo germen ha parido el mundo. Viva el arte”¹⁷.

En sintonía con el manifiesto, los primeros montajes de este nuevo “grupo madre” trabajaban escénicamente con la alteración y el apaciguamiento del estado de ánimo de los participantes, aunque en un registro menos escandaloso que las puestas de Uviedo. En *Para cenar: Artaud*, uno de sus actores, “Armus”, realizaba escenas absurdas a la luz de las velas; un hombre crucificado (“Marinho”) reaccionaba ante quienes no colaboraban con las ofrendas; “Sesi”, entre otros varios infiltrados en el público, adoptaba los rituales de misa que concluían en un desenlace festivo (Cocco, 2016). Durante toda la obra, se escuchaba una voz lúgubre que recitaba: “en forma de navaja me meteré en tu sueño, para que veas, para que me sientas... en forma de navaja me meteré en tu sueño... Me meteré... me meteré... me meteré” (Cocco, 2016: 70). Se trataba de un texto de Uviedo, que probablemente haya sido utilizado en su montaje *La navaja en el sueño*. En este caso, no estaba dirigido a provocar a los músicos, sino a crear una ambientación sonora que perturbara al público. A partir de las fotografías del montaje pueden observarse otras provocaciones: cuerpos que reptan entrelazados, superpuestos, o dos jóvenes besándose sutilmente ante la mirada curiosa o elusiva de los espectadores que los rodeaban sentados en el piso.

En *Para Lautréamont*, dirigido por Marta Cocco, basado en *Los cantos de Maldoror*, lo maravilloso emerge como la superación de lo siniestro. En el montaje, lo siniestro estaba metaforizado en la normalidad de la rutina de un hogar que era atentada mediante la desaparición de adolescentes, la aparición de animales, monstruos o la locura (Cocco, 2016).

La agitadora política era una joven andrógina con un gato, la madre que al principio se había mostrado de manera dulce, tenía compor-

¹⁷ “TIT. EL PRIMER MANIFIESTO ZANGANDONGO” [escritura mecanográfica con agregados manuscritos] (1979), Buenos Aires, pp. 2-3.

tamientos desquiciados, la hechicera producía un ser andrógino con la madre. Cada tanto, una monja borracha atravesaba la escena. En medio de una procesión religiosa que avanzaba hacia el escenario, una mujer era torturada por dos hombres y, posteriormente, la peregrinación se convertía en una rebelión protagonizada por los actores que gritaban consignas, bailaban y se sacaban los disfraces (Cocco, 2016: 74).

Con respecto a *Engordando con Ionesco*, la obra se inspiraba en *El asesino sin gajes*, del director Eugène Ionesco. Recordó Ricardo D'Apice (alias Chiari), su director:

Se presentaba el hecho teatral, con humor y horror. Una fábrica de emoción pura, en sensacionales escenas armadas por tres actores fantásticos: Patam, Fiorucci y Cirelli. Riquísimos monólogos interpretados y escritos por Raúl y María. Había tanto trabajo producido que en pocos meses sobraban materiales para el montaje. Los bloques se encajaban linealmente, no existía tiempo, ni cronología. Seguíamos fielmente la idea de que el absurdo es lo desprovisto de propósito.

La sala teatral estaba repleta de escombros, tirantes, sillas rotas, como si fuera un lugar en ruinas luego de haber sido bombardeado. Algunos actores que actuaban de policías llevaban palos y hacían entrar a los espectadores agresivamente a empujones y, a medida que iban ingresando, se escuchaban gritos, llantos y risas histéricas. La escena iba mutando de los corredores de un hospital, a los pasillos de una cárcel, a un festival (Ricardo D'Apice, 2003, en Cocco, 2016: 71).

Todos estos montajes estaban orientados a interpelar emocionalmente al público a partir de la escenografía, la iluminación, la música o el movimiento; pasaban de momentos de vigilancia, recogimiento y maltrato a otros de risas, fiesta y movilización. Además, quebraban la convención de la ficción. Los actores se vestían o se desvestían entre los espectadores y se instaba a salir juntos desde la sala teatral a la calle. En términos actorales, ensayaron alternativas expresivas al modo de actuación realista vinculadas al Tai-chi, a la biomecánica de Meyerhold o al juego dramático, lo que plantea una cercanía con Uviédo.

Aquí sostengo que en estos montajes se hacía presente, de distintas maneras, la noción artaudiana de la peste, entendida como metáfora del carácter externo de la expresión teatral que, mediante imágenes y sensaciones, pretende ser despertada en escena. La peste no tenía una caracterización específica, iba tomando forma a partir de las emociones que suscitaba entre los espectadores. Además, cuando ninguna lógica liga la acción dramática, cada "bloque" acción o detalle empieza

a tomar sentido por sí solo, o las imágenes-sensaciones se repiten y persiguen inconscientemente como la navaja en el sueño. Esta forma de montar una acción teatral habilitaba a que actores y público fueran creadores de cada experiencia escénica, así como partícipes de un “exorcismo” grupal, de liberación del autoritarismo y del disciplinamiento imperantes.

En relación a la difusión del TIT, a partir de la multiplicación de talleres, este logró ampliar los círculos de colaboradores y allegados. Los subgrupos conseguían diversos espacios para ensayar y tenían como horizonte la autogestión y autosustentarse a partir de la venta de sus publicaciones, de entradas, de peñas o fiestas, de bonos contribución. Este modo de funcionamiento puede leerse como una adaptación de la estructura horizontal del partido a través de la organización en equipos de trabajo que tenían su propio sostén financiero (Mangiantini, 2018).

La relación del TIT con el PST no era explícita, ni siquiera entre los militantes que estaban “tabicados”. A los talleres, la tradición trotskista les aportó lecturas, investigación rigurosa y una táctica política. También les permitió establecer contacto con otros colectivos afines, y retomar sus propuestas y recursos artísticos. Además, se valieron del conocimiento de las medidas de seguridad de la militancia clandestina —como el uso de pseudónimos, el cambio de “lugares de reunión”, el grupo “madre” como formador de una dirección suplente— para eludir la represión y conseguir recursos para funcionar.

“El primer manifiesto Zangandongo” le dio nombre a unas fiestas en las que invitaban a sus participantes a que realizaran sus propios números; también a un folletín en el que radicalizaron la confrontación con frases tales como “el Di Tella ha muerto, el rock ha muerto, el dadá ha muerto”¹⁸. El Zangandongo aparecía como una identidad múltiple y desdoblada (un manifiesto, un movimiento, una fiesta, un folletín) a partir de la cual el TIT llevó a cabo actividades en “superficie” y, a la vez, se fue alimentando de una estética lumpen, la de los jóvenes productores culturales marginados. Así intentó catalizar en el festival Alterarte las heterogéneas expresiones artísticas experimentales que habían confluído en sus fiestas, algunas de las cuales también estaban vinculadas al trabajo que llevaba a cabo el frente de artistas y de estudiantes.

Alterarte se realizó en el sótano del Teatro del Plata, a metros del Obelisco, entre fines de noviembre y principios de diciembre de 1979. Durante diez jornadas se reunieron artistas de música experimental, audiovisual y performática, entre los cuales estuvieron distintos grupos del TIT y la EMC que dirigía Sava. El cierre de Alterarte fue en la casona de Córdoba, con *La fiesta* de Sava. En esta acción se

¹⁸ “Folletín del Zangandongo. Órgano de expresión del arte de vanguardia” (sic) (1979), Buenos Aires, contratapa.

distribuyó arbitrariamente la comida y la bebida que los invitados habían llevado, y estos debían organizarse si querían revertir esa situación; en esta oportunidad, el TIT planeó el secuestro del director (Sava, 2006). Este “asalto” a la fiesta recupera una práctica de las agrupaciones revolucionarias, el sabotaje de actos públicos, así como un gesto vanguardista, quebrar la ficción del teatro participativo para “develar y romper” con el arte del pasado. También establece un juego de poder con el PST: ellos encarnaban la “vanguardia”, al resolver de manera “superadora” la propuesta participativa de uno de sus referentes políticos. Se hacía visible, así, el germen de la segunda lógica organizativa movimientista-combativa.

Si bien para Alterarte el Zangandongo, el TIT y el frente de intelectuales trabajaron mancomunadamente, al año siguiente cada uno siguió caminos distintos, aunque con algunos puntos en contacto. En una coyuntura internacional signada por los triunfos de la revolución sandinista en Nicaragua y del sindicato Solidaridad, opuesto al régimen soviético en Polonia, el Frente de intelectuales defendió la estrategia de frente único obrero. Reorientó sus fuerzas a realizar—junto a artistas del PC— el Encuentro de las Artes: dos jornadas con mesas de debate en torno a la censura y números musicales, de danza y teatrales. Entre los organizadores, se encontraba otra vez Sava, y entre los invitados, el TIT. Para el PST, el Encuentro de las Artes (realizado en 1980 y 1981) funcionó como una herramienta con la que finalmente lograron confluír en una corriente plural de intelectuales y artistas que se posicionaron y llevaron a cabo actividades contra la censura, estrategia que utilizaron también con la Guerra de Malvinas (Manduca, 2022).

El Zangandongo reivindicó la trayectoria del TIT y la estética surrealista. Su herramienta política ya no fue el manifiesto de vanguardia, ni el festival como finalidad, sino como medio para generar un acontecimiento que culminara en la firma de un acuerdo estético que trascendiera el ámbito nacional y guiase la acción de los grupos firmantes. El TIT adoptaba la impugnación permanente como método del arte revolucionario y de creación de nuevas comunidades, visible en el nombre de su publicación *Juego 26. Todos contra todos* (1980).

El viaje a San Pablo en el verano de 1980 implicó, para el TIT, el reencuentro con Uviedo y con artistas trotskistas, homosexuales y feministas vinculados a la Universidad de San Pablo (USP) y a la agrupación trotskista-morenista brasilera, Convergencia Socialista. Allí realizaron algunos montajes en el Teatro Procopio Ferreiro —*El juicio, Tartaruga voladora*— y una acción en el campus de la USP —*San Cañon*—, junto a Teatro Politécnico y VSP. Este último colectivo artístico había surgido en 1978, vinculado al activismo estudiantil trotskista en solidaridad con el proceso de huelgas de los metalúrgicos paulistas. También había publicado su manifiesto “Publico idiota”, aunque, a diferencia del TIT, escindió su militancia partidaria de su praxis artística (Longoni et al., 2012). Esta se orientaba a ela-

borar intervenciones creativas cuya performatividad cuestionase la normalidad cotidiana, pero que no fuesen adjudicadas al grupo.

En la *San Cafon* se invitaba al público a participar de las batallas que quisiera protagonizar (espaciales, medievales, guerrilleras, acuáticas, etc.) para culminar en una procesión en automóvil —otra vez el automóvil como símbolo de la lucha obrera— hasta la Praça da Sé, principal centro de reuniones políticas de la ciudad, acompañando a San Cafon, “santo protector de la mediocridad”¹⁹. A diferencia de *El Parque*, aquí la ridiculización extrema, de la guerra o de la movilización, era el motor de la convocatoria y del ardid hacia los participantes de la acción que terminaban prestándose a ser cultores de la mediocridad.

Luego VSP y el TIT firmaron el Acuerdo de San Pablo, en el cual sellaron sus objetivos comunes: negar la limitación de la actividad creadora en “obras” y luchar “a botellazos contra todas formas de realismo y didactismo de mensajes”²⁰. En esta segunda lógica organizativa del TIT, la consigna parece ser “la guerra de todos contra todos” al interior de los talleres y entre estos, una disputa permanente por una estética revolucionaria superadora —la impugnista—, que impulsaría a realizar nuevos acuerdos entre los grupos artísticos que se sintieran interpelados por la propuesta.

La revista del TIT *Juego 26* fue la vocera de este movimiento de ruptura. Allí Pablo Navarro Espejo, con el pseudónimo “Marco Miris” presentó las preliminares de su manifiesto:

El “artista revolucionario” a lo largo de la historia ha sido aquel que, jugando con los signos creados por sus antecesores, halló una nueva combinación de éstos, superando y destruyendo, es decir impugnando el arte y sus convenciones anteriores²¹.

Marta Cocco, en una carta a la revista, cuestionaba el “absurdo surrealismo” y reclamaba “gestos claros” para el impugnismo, un teatro “que por su realismo será violento y caótico donde toda nuestra generación encontrará algún punto de

¹⁹ “San Cafon’, investigação teatral”, 26 de enero de 1980, *Folha de S. Paulo*, p. 23 (traducción de la autora).

²⁰ “MARCO. ACUERDO CON VIAJO SIN PASAPORTE” (sic) [Acuerdo entre el Taller de Investigaciones Teatrales y Viajou Sem Passaporte. Escritura mecanográfica y título manuscrito] (1980), San Pablo.

²¹ Miris, Pablo (1980), “Teoría y debates: Preliminares hacia un primer manifiesto impugnista”, *Juego 26. Todos contra todos*, p. 17.

referencia. Toda la magia del artista y la guerra se combinarán para enfrentar a la época. Haremos real al teatro”²².

Un nuevo paso tendiente a la formación de un movimiento artístico impugnista fue el Festival Alterarte II, un encuentro sobre arte, mujeres, juventud y política organizado en agosto de 1981 por el TIT San Pablo, junto al Centro de Libre Expresión (CLEE) de la USP. El eje del festival fue la discusión en torno al surrealismo contemporáneo. En Alterarte II participaron profesores de la universidad, activistas y grupos paulistas como VSP y 3Nos3, junto a delegaciones del TIT Buenos Aires, del TIC y de Cucaño. Cada día un colectivo artístico realizaba una acción en la universidad o en la ciudad y, como cierre del evento, integrantes de distintos colectivos hicieron una intervención que denominaron *La peste*.

En aquella oportunidad, varios integrantes de las delegaciones argentinas simulaban estar intoxicados, un domingo en una de las plazas más concurridas de la ciudad. Entre vómitos que se sucedían, muchos paseantes acudieron a socorrerlos. La acción generó tal conmoción que enseguida aparecieron ambulancias, la prensa y la policía militar, la cual, al comprobar que se trataba de una farsa, ordenó la expulsión de los argentinos (Mesquita *et al.*, 2012). “Presos pero contentos” tituló el diario *Clarín* la crónica del experimento teatral sobre la solidaridad brasileña que finalizó en prisión²³.

Consideraciones finales

Este trabajo, en torno a los encuentros y desencuentros entre experimentación y militancia, se inscribe en una genealogía más amplia que estudia los cruces entre vanguardia y revolución desde la década del sesenta-setenta (Longoni, 2014). En tiempos de profundización de la represión y de clandestinización de la izquierda, aquí se considera que la experimentación era una herramienta clave de la militancia para activar políticamente, y que el TIT radicalizó esa premisa hacia posiciones combativas tanto en el arte como en la política. Al estudiar la matriz poética y organizativa del TIT, ha sido posible establecer diálogos entre esos dos momentos históricos, que han sido violentamente interrumpidos por el terrorismo de Estado.

En primer lugar, a diferencia de los grupos de teatro militante de los sesenta-setenta, el TIT no tenía mayores vinculaciones con el circuito del teatro independiente porteño. Esta impugnación de la tradición marca un hiato. Su maestro y fundador, Uviedo, venía de otra genealogía de experimentación artística. En todo

²² Gali, Marta (1980), “Octubre 1980: El presente del teatro”, *Juego* 26. *Todos contra todos*, p. 21.

²³ “Presos pero contentos”, 18 de agosto de 1981, *Diario Clarín*, s/p.

caso, su método del “teatro del inconsciente” fue, por un lado, una herramienta de organización y experimentación maleable para conjugar militancia revolucionaria e invención de nuevas maneras de hacer colectivos. Por otro, conducía inevitablemente a la radicalización y a la confrontación, tal por vez por la posibilidad de exorcizar la represión y la violencia y desbordar la escena, aunque la militancia al PST contenía a sus integrantes en torno a ese “deseo de revolución” que funcionaba como horizonte de expectativa.

En este proceso, se tensionaron los límites entre unos y otros. En definitiva, en sus montajes, aparecían pequeños gestos de esa juventud balbuceante, un modo de dar forma a la militancia mediante fragmentos, música, experiencias teatrales o miradas inacabadas. Una doble militancia que expandió los lineamientos del partido y del frente de intelectuales, y generó una combustión inesperada. Combinó esta idea de uso de la cultura, de creación de movimiento de vanguardia cultural con la provocación y la impugnación de sus exponentes “conservadores” a través de una herramienta que los llevaba nuevamente a la calle: la intervención urbana.

En segundo lugar, la distinción teórica e histórica de los conceptos estudiados permite mostrar que la experimentación era un término de época. Para los integrantes del TIT, era un recurso privilegiado para ensayar modos de expresión alternativos al naturalismo actoral, al teatro clásico. En los sub talleres estudiaron diferentes tradiciones de teatro experimental vinculadas al surrealismo (el absurdo de Ionesco, el teatro de la crueldad de Artaud, lo siniestro-maravilloso en Lautréamont). Además, se valieron del montaje, como forma de ensamblar aleatoriamente los fragmentos o bloques de creación colectiva y enlazar la sala teatral con la calle. La noción de experimentación, vinculada a la investigación, está presente en “El primer manifiesto Zangandongo”. A partir de esta conjunción, la práctica artística dejaría de ser mera productora de formas “nuevas” (orientadas al consumo burgués) para convertirse en una herramienta provocadora de emociones adormecidas en sus espectadores; así el público abandonaría su rol pasivo para pasar a ser actores de la transformación social. En cierta manera, la experimentación se asociaba a la noción de militancia como vanguardia revolucionaria, como “puente” para el desarrollo de la conciencia de clase.

Por su parte, en “El primer manifiesto Zangandongo” se puede observar una distinción ideológica entre el experimentalismo —el arte nuevo complaciente que puede renovar las formas, pero no cambia los vínculos sociales dominantes— y la experimentación —el arte combativo que busca provocar nuevas emociones que alteren la normalidad cotidiana—. Con la experimentación como bandera de la praxis artística, el TIT se propuso conformar un movimiento de vanguardia juvenil.

Con respecto a la noción de militancia, ante la ilegalización de la actividad partidaria y la profundización de la violencia política, esta fue resignificada por los

cuadros dirigentes y los miembros de las agrupaciones. En el caso del PST, desde 1977, parte de las tareas de base fueron reorientadas hacia lo que Manduca (2022) considera como “militancias culturales” para lograr insertarse en los espacios de sociabilidad, culturales, artísticos y de formación. La militancia de base se camufló en diversos activismos, como táctica para seguir realizando actividades en “superficie”, llevar las consignas partidarias y preservarse de la represión.

La actividad del TIT no fue considerada como orgánica del partido. De todas formas, su “grupo madre” entendió su praxis de experimentación como una doble militancia revolucionaria: en el arte y en la política. De esta manera, se diferenciaba, por un lado, de la práctica artística y cultural “como fachada o excusa” de la actividad partidaria y, por el otro, “de los artistas y militantes”, quienes, como los integrantes de VSP, entendían que su actividad partidaria y artística iba por carriles separados que nunca se interpelarían. Por el contrario, la doble militancia contaminaba, desde la experimentación, la praxis artística y la política. Además, el trabajo en los talleres con el método de Uviedo generó que estuvieran en contacto con su intimidad, aunque paradójicamente, debido al uso de los pseudónimos, desconocían la identidad civil de sus integrantes. Así, se conformaron grupos de afinidad, microcomunidades, que hicieron propia la consigna de las vanguardias artísticas de entreguerras de “unir el arte y la vida”.

Por último, al rastrear los vínculos entre arte y militancia en el trotskismo, se pudo reconstruir que en los setenta proliferaron diferentes iniciativas artísticas, en la estela del manifiesto de Breton y Trotsky por “toda libertad al arte” y de las formas de organización propuestas para la FIARI para decidir tareas y métodos revolucionarios. Si bien las agrupaciones trotskistas se orientaban mayoritariamente a lograr inserción en el movimiento obrero, se buscó el apoyo de artistas e intelectuales a sus causas, en particular, en los comités de lucha de las grandes huelgas, como el Villazo. En ese sentido, se recuperó el FRAS como antecedente de “El primer manifiesto Zangandongo”, debido a su reivindicación de la experimentación artística como militancia y su noción de arte-herramienta. Queda para futuros trabajos profundizar en las conexiones y diferencias entre estas dos experiencias.

En la órbita del FRAS, así como en otras latitudes las exposiciones surrealistas vinculadas al SWP, se pueden observar una serie de iniciativas de militantes y artistas que aportaron desde su práctica diferentes tácticas para eludir la represión y continuar (o reelaborar) la línea del partido. Como ya mencionamos, se encuentran: “el arte como fachada”, “militantes y artistas” y “doble militancia”. En conjunto, demuestran la gran capacidad de experimentación, invención y reinención de la militancia de izquierda que siguieron activando de manera clandestina, inventando formas de legalidad o desde las redes de solidaridad de artistas en el exilio. En definitiva, de sus encuentros y desencuentros.

Bibliografía

Fuentes

– *Documentos de archivo del TIT facilitados por los integrantes para la exposición “Perder la forma humana”*

[Crítica del montaje *Babel lebab* de Domingo Colozzo. Escritura mecanográfica] (1978), Buenos Aires.

“Folletín del Zangandongo. Órgano de expresión del arte de vanguardia” (sic) (1979), Buenos Aires.

Gali, Marta (1980), “Octubre 1980: El presente del teatro”, *Juego 26. Todos contra todos*, p. 21.

“‘La navaja en el sueño’: uniendo rock con Artaud”, 5 de febrero de 1977, *Diario Clarín*, s/p.

“MARCO. ACUERDO CON VIAJO SIN PASAPORTE” (sic) [Acuerdo entre el Taller de Investigaciones Teatrales y Viajou Sem Passaporte. Escritura mecanográfica y título manuscrito] (1980), San Pablo.

Miris, Pablo (1980), “Teoría y debates: Preliminares hacia un primer manifiesto impugnista”, *Juego 26. Todos contra todos*, p. 17.

“Presos pero contentos”, 18 de agosto de 1981, *Diario Clarín*, s/p.

“TIT. EL PRIMER MANIFIESTO ZANGANDONGO” [escritura mecanográfica con agregados manuscritos] (1979), Buenos Aires.

– *Otros documentos*

Helmostro Punk (noviembre de 1988), “Teatro independiente”, *Desgracia permanente*, p. 8.

“Los artistas de Rosario con Villa Constitución”, 12 de abril de 1975, *Avanzada Socialista*, p. 12.

Pouplana, Ramón (1969-1970), “Ideograma con Juan Carlos Uviedo”, *Revista teatral Yorick*, nº 37, pp. 48-51.

“¿Quo vadis teatro? Entrevista colectiva”, noviembre de 1973, *Revista 2001: Periodismo de liberación*, n° 64, p. 56.

Rodríguez Laubertrand, Rosa (agosto de 1970), “Teatro Experimental en serio”, *Revista Estudios*, n° 613, pp. 31-32.

Salorio, Oscar (1977), “Teatro: Más allá de la tristeza corporal”, *Propuesta*, n° 3, p. 13.

“‘San Cafon’, investigação teatral”, 26 de enero de 1980, *Folha de S. Paulo*, p. 23.

Bibliografía referida

Breton, André *et al.* (2008), “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, *Ramona*, vol. 83, pp. 41-44.

Buck-Morss, Susan (2004), *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La balsa de la Medusa.

Cañada, Lucía y La Rocca, Malena (2021), “Archipiélagos de experimentación en dictadura: diálogos entre arte, educación y militancia”, *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, vol. 15, pp. 81-107.

Cocco, Marta (2016), *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina*, Buenos Aires, La isla en la luna.

Debroise, Olivier *et al.* (2015), *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo*, México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

La Rocca, Malena (2021), “Más allá del ‘apagón cultural’. Usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina”, en Ramírez Llorens, Fernando *et al.* (eds.), *Televisión y dictaduras en el Cono Sur. Apuntes para una historiografía en construcción*, Buenos Aires-Montevideo, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Información y Comunicación, pp. 245-264.

----- (2022), “‘Somos jóvenes y estamos prohibidos’. Tramas culturales, performances y acción política durante la última dictadura militar argentina”, en Graterol Acevedo, Gloria *et al.* (coord.), *Culturas juveniles y contracultura. Iberoamérica, siglo XX*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 211-242.

Logiódice, María Julia (2020), *Teatro y política en Rosario, 1976-1987*, Tesis doctoral no publicada, Buenos Aires, FLACSO.

Longoni, Ana (2012), "Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura", *Boca de Sapo*, n° 12, pp. 46-51.

----- (2014), *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta setenta*, Buenos Aires, Ariel.

----- (2015), "Tras la pista de Uviedo: Experimentos (socio)teatrales de un paria", *Badebec*, vol. 5, pp. 310-329.

Longoni, Ana et al. (2012), "Arte revolucionario", en *Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 51-72.

Löwy, Michael (2006), *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

Luciani, Laura (2017), *Juventud en dictadura. Representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976-1983)*, La Plata-Los Polvorines-Posadas, Universidad Nacional de La Plata-Universidad Nacional de General Sarmiento-Universidad Nacional de Misiones.

Manduca, Ramiro (2022), "Por una hora menos de sueño...": *Militancias culturales vinculadas al Partido Socialista de los Trabajadores en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura (1976-1983)*, Tesis de maestría no publicada, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Mangiantini, Martín (2018), *Itinerarios militantes: del Partido Revolucionario de los Trabajadores al Partido Socialista de los Trabajadores (1965-1976)*, Buenos Aires, Imago Mundi.

Margiolakis, Evangelina (2016), *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en posdictadura*, Tesis doctoral no publicada, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Mesquita, André et al. (2012), "Intervención/ interversión/ interposición", en *Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 165-175.

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-Los Polvorines-Posadas, Universidad Nacional de La Plata-Universidad Nacional de General Sarmiento- Universidad Nacional de Misiones.

Roca, Cora (2001), *Hedy Crilla: la palabra en acción*, Buenos Aires, CELCIT.

Rodríguez, Ernesto y Videla, Oscar (2013), *El Villazo. La experiencia de una ciudad y su movimiento obrero*, Santa Fe, Secretaría de Derechos Humanos.

Sava, Alberto (2006), *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

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

---- (2015), "Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina", en Remedi, Gustavo (coord.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Montevideo, Universidad de la República, pp. 87-104.

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

Williams, Raymond (1988), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.