

SURREALISMO “ANACRÓNICO”, INTERNACIONALISMO Y TROTSKISMO EN LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR ARGENTINA (1976-1983)

RAMIRO ALEJANDRO MANDUCA¹

Resumen

En este trabajo buscaremos reconstruir y analizar una serie de experiencias artísticas en el contexto de la última dictadura militar argentina (1976-1983), protagonizadas por jóvenes cercanos o militantes del Partido Socialista de los Trabajadores (PST), organización de la izquierda trotskista. Nos centraremos en una serie de festivales, talleres, formaciones y coordinaciones internacionalistas, en las que de manera “anacrónica” (LONGONI, 2012) los postulados del surrealismo operaron como articuladores singulares en términos estéticos y políticos. A partir de los enunciados de esta corriente y el cruce con la tradición política a la que adscriben, estos jóvenes trazaron colectivamente modos de subsistir al terror imperante e imaginar futuros superadores.

Palabras clave: Surrealismo; Vanguardia; Dictadura; Trotskismo; Internacionalismo.

Abstract

In this paper, we will seek to reconstruct and analyze a series of artistic experiences in the context of the last Argentine military dictatorship (1976-1983), led by young people close to or militants of the Socialist Workers Party (PST), an organization of the Trotskyist left. We will focus on a series of festivals, workshops, formations, and internationalist coordination, in which in an “anachronistic” way (LONGONI, 2012) the postulates of surrealism operated as singular articulators in aesthetic and political terms. From the statements of this current and the intersection with the political tradition to which they ascribed, these young people collectively drew up ways of surviving the prevailing terror and imagining future superstars

Keywords: Surrealism; Avant garde; Dictatorship; Trotskyism; Internationalism.

¹ Ramiro Manduca es profesor y licenciado en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), maestrando en Estudios Culturales de América Latina en la misma casa de estudios. becario doctoral de la UBA en Historia y Teoría de las Artes bajo la dirección de Ana Longoni. email: ramiromanduca@gmail.com

“Querida imaginación, lo que más quiero en ti, es que no perdonas”

André Bretón

Primer Manifiesto Surrealista (1924)

Introducción

En este trabajo buscaremos reconstruir y analizar una serie de experiencias en el contexto de la última dictadura militar argentina (1976-1983) en las que la noción de vanguardia articula tanto sus sentidos políticos como estéticos. Todas ellas estuvieron protagonizadas por jóvenes cercanos o militantes del Partido Socialista de los Trabajadores (PST), organización de la izquierda trotskista, opuesta a la lucha armada, que continuó interviniendo políticamente desde una condición clandestina y luego semilegal entre 1976 y 1983. Se trata de talleres, festivales, intervenciones y coordinaciones internacionalistas que tuvieron como motor una recuperación “anacrónica” del surrealismo (LONGONI, 2012). Encontrando en el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) la principal usina de iniciativas, recorreremos una serie de eventos y formaciones que tuvieron lugar entre 1979 y 1982: la conformación del *Zangandongo* (un intento de iniciativa frentista), los festivales Alterarte I y II y la fundación de un agrupamiento, con trayectoria efímera, junto a los grupos *Cucaño*² de Rosario y *Viajeu Sem Passaporte (VSP)*, de Sao Pablo, denominado Movimiento Surrealista Internacional. Nos interesa ver el modo en que la militancia política y el activismo artístico se cruzan y contaminan en estas diversas iniciativas, el modo en que el concepto vanguardia “relampaguea” en ambos términos. Buscaremos responder a estas preguntas en las siguientes páginas: ¿De qué modo se actualizan los postulados surrealistas medio siglo después de su irrupción?; ¿Qué tradición selectiva, en términos de Raymond Williams se hace presente en estos itinerarios?; ¿Qué gesto vanguardista caracteriza estas producciones marginales?

Para ello, nos abocaremos a reconstruir cada una de las iniciativas estableciendo los cruces pertinentes con algunas orientaciones que también tuvieron asidero en el partido trotskista, para finalmente, recuperando para ello algunas de las discusiones centrales en torno a la definición de vanguardia, reflexionar acerca del sentido en el que opera en estos itinerarios. Para lograr estos objetivos trabajaremos con documentos partidarios internos, folletos de difusión pública, revistas culturales y entrevistas a protagonistas de los acontecimientos.

Un antecedente fundamental para el abordaje que aquí proponemos fue la investigación colectiva llevada adelante por la Red Conceptualismos del Sur (2014) acerca de las producciones estético políticas en América Latina durante los años 80, condensada en la muestra “Perder la forma humana”. En el mismo sentido, se enmarcan las investigaciones que han desarrollado Ana Longoni (2012), Malena La Rocca (2012; 2018)

y Lorena Verzero (2012; 2014), recuperando “del olvido” de las historias oficiales del arte las experiencias sobre las que aquí nos centraremos.

El PST, los intelectuales y los artistas

El trabajo en el plano de la cultura por parte del PST muestra un antecedente importante en 1975. Documentos internos dan cuenta de la planificación de un Frente de Artistas cuya principal función era poder interpelar a aquellos desencantados de la “derechización peronista y al mismo tiempo disputar la orientación reformista del PC”, al que identificaban en una “crisis en su construcción cultural” en buena parte fundamentada, por el “seguidismo hecho durante esos años al peronismo” (HERNÁNDEZ, 1975).

Con el dictado de la ley 21.325, del 25 de marzo de 1976, ya en el marco de la dictadura, que prohibía todo tipo de partido político calificado como de extrema izquierda, el PST y sus diversas construcciones frentistas adoptaron nuevas modalidades de funcionamiento. Fue a partir de ese momento, que la táctica de intervención viró de ser “legal” a ser “semiclandestina”. Las medidas del gobierno se profundizaron a partir del mes de junio 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). Desde entonces el partido desarrolló su actividad en la clandestinidad quedando una dirección provisoria en Argentina y otra, integrada por los principales referentes, en Colombia, lugar escogido para el exilio. Este funcionamiento implicó también el “tabicamiento”³ partidario, la utilización de seudónimos y otros procedimientos militantes tendientes a garantizar la seguridad de la organización que configuraron una suerte de “cultura” o “sociedad del secreto” (Tello Weiss, 2008), aspecto que repercutió además en una mayor disgregación de la actividad política. Sin embargo, como señala Osuna (2015), la intervención durante el período dictatorial se alternó sin una lógica muy clara entre la persistencia de la clandestinidad y las actividades de “superficie”. Como veremos, ambos rasgos fueron características también de las iniciativas sobre las que se centra este trabajo.

Volviendo a las formulaciones relacionadas estrictamente con el abordaje de intelectuales y artistas, en el año 79 se sitúa un 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 Argentina (SIN FIRMA b, 1979). 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 burguesía. Esta táctica partía de la hipótesis de que eran ciertos sectores con “prestigio social” como los ma-

estros, 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 podrían ser los artistas jóvenes con dificultades para obtener trabajo ya que eran quienes más iban a tender a desarrollar una perspectiva combativa. Siguiendo este planteo, el abordaje de los sectores juveniles dentro del campo artístico fue el privilegiado en la intervención de la organización trotskista.

Los “Talleres” y la juventud

Como afirma Sandra Souto (2007: 181), la juventud como grupo definido no es un fenómeno universal, sino producto de una construcción social e históricamente situada, y por eso, cada sociedad construye su juventud. En el caso argentino, Alejandro Cattaruzza (1997:54) identificó que fue la articulación entre la radicalización y gran movilización política de la sociedad argentina desde finales de la década del 60 y el proceso de modernización sociocultural⁴ que irrumpió a mediados de los 50 lo que configuró una “cultura juvenil de masas que se inclinaba con facilidad a alguna forma de crítica social”. Este proceso, para el autor, es el que llevó a que a comienzos de los 70 se pueda hablar de una “nueva autonomía de la juventud como estrato independiente” (CATTARUZZA, 1997:54). En una línea similar, Valeria Manzano (2017) encuentra un punto de interrupción de esa autonomía juvenil a partir de 1974 con el ascenso de los sectores conservadores del peronismo. Desde entonces, comenzó una búsqueda creciente de “restaurar la autoridad” en todos los planos de la sociedad, concentrando la represión en sus diversas dimensiones sobre los jóvenes. Fue en ellos y ellas donde se condensó el sentido del “caos”. Esta autoridad debería ser reforzada desde la familia, donde la figura de los padres se veía desafiada por una juventud radicalizada tanto en lo político como en sus nuevas conductas sexuales, en los ámbitos educativos donde las autoridades y directivos se veían permanentemente cuestionados por los estudiantes y claro está, en el conjunto del orden político, donde las organizaciones de izquierda contaban con una composición juvenil mayoritaria. Esa tendencia se profundizó con el golpe de Estado. En ese marco, para algunos jóvenes del PST, las iniciativas artísticas sobre las que nos centraremos, fueron espacios desde donde seguir cuestionando autoridades diversas, desde donde persistir con una praxis militante en la superficie y desde donde reavivar, en los intersticios del terror, la cultura crítica en la que habían configurado su identidad juvenil.

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” (SIN FIRMA a, 1979). El partido, en línea con el abordaje hacia la juventud, partía de la caracterización de que ese sector de los actores, a quién interpelar, por esos años se situaba ya no en instituciones de enseñanza oficial o conservatorios (espacios de los que habían salido los principales actores desde hacía por lo menos 50 años) sino en talleres particulares.

Será de instancias de estas características “informales” de donde surja una iniciativa relevante, que contendrá a militantes vinculados del PST: el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT). El modelo del TiT llevó posteriormente, a constituir “réplicas” hacia otras disciplinas, como el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TiC) y el Taller de Investigaciones Musicales (TiM).

El TiT se conformó hacia el año 1973, cuando un grupo de jóvenes, algunos de ellos vinculados ya al 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 Centroamérica, [tomando contacto directo] con el Living Theatre, Peter Brook y Eugenio Barba” (VERZERO, 2012: 23). Del grupo inicial de militantes partidarios, había quiénes se habían destacado durante su adolescencia como dirigentes del movimiento estudiantil secundario de Capital Federal (como Pablo Espejo o Raúl Zolezzi⁵) contando para el año 1977 con cerca de 4 años de militancia orgánica. Ante el exilio a Colombia de la dirección tras el golpe de estado de 1976 y el paso a la clandestinidad, el modo en que estos jóvenes decidieron continuar con su praxis política fue incorporándose a talleres de teatro, disciplina con la que algunos, no tenían ningún tipo de acercamiento previo. Son ilustrativas al respecto las palabras de Espejo:

La inserción en el teatro fue una estrategia nuestra para no clandestinizarnos. El centro del debate con el partido era “clandestinizarse”. Pero nosotros éramos pibes de 18, 19 años que teníamos nuestra vida. Veníamos de una militancia muy dinámica y con mucha referencia en el frente estudiantil. Nos clandestinizamos en algún sentido, de todos modos. Yo no pise el centro porteño hasta el mundial del ’78, a lo de mis viejos hacía ya bastante que no iba, deje de ir de mis abuelos y me fui a trabajar a zona norte. La inserción en el teatro entonces fue la estrategia para seguir militando y sostener nuestra vida⁶.

El teatro aparece entonces como un espacio de militancia, que conjugaba al mismo tiempo la dimensión afectiva como un aspecto fundamental para continuar con algún proyecto político en el marco de la dictadura. Las tensiones entre “superficie” y clandestinidad son palpables en el testimonio citado. Otros, como Marta Cocco y Beto Burnstein, hicieron el recorrido inverso partiendo de una trayectoria desde el teatro

para luego sumarse a la militancia partidaria. En 1978, “el maestro” Uviedo fue detenido por posesión de drogas y tras obtener la libertad se “exilió” a Brasil. El taller sin embargo continuó, asumiendo un funcionamiento en tres subgrupos de trabajo, uno a cargo de Marta Cocco (Marta Gali), que 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)⁷, se orientó hacia Ionesco y el teatro del absurdo (LONGONI, 2012: 24).

La influencia del partido en el desarrollo del grupo fue prácticamente nula hasta 1979, año en que tuvo lugar el Festival Alterarte I, una iniciativa que apuntaba a consolidar el trabajo desarrollado en el plano específico de lo cultural, impulsado por el TiT y particularmente por un espacio que buscaría ser el embrión de una suerte de coordinadora multidisciplinaria, llamado Zangandongo.

Es importante destacar que el año 1979 presenta la particularidad de estar aún en el umbral de los que son considerados los años más álgidos de la represión estatal entre 1976 y 1978, pero sin ser aún una coyuntura donde haya signos posibles de ser leídos como indicios de una apertura democrática que algunos autores sitúan en el llamado al diálogo a los partidos políticos hecho por Videla en 1980 (LÓPEZ, 1994) o en el gobierno de Roberto Viola durante 1981 (NOVARO Y PALERMO, 2001). Es más, la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (D’ANTONIO, 2010), ese mismo año, implicó una ofensiva en el plano propagandístico por parte de la dictadura en pos de no perder legitimidad y aval social. Una singularidad de estas iniciativas entonces es que aparecen en un momento donde aún la “liberalización” del régimen no era manifiesta.

El Zangandongo: un frente de artistas de vanguardia

Como primera iniciativa tendiente a nuclear a artistas de diversas tendencias en un movimiento de mayores dimensiones, el *Zangandongo* confeccionó su propio manifiesto, acto inaugural que remite de manera inmediata a la pretensión programática con la que las vanguardias de entreguerras inscribieron sus prácticas. El significado de zangandongo es “persona inhábil, desmañada, holgazana”. En ninguno de los materiales se hará explícito esto, por lo que, incluso por su propia sonoridad, el nombre quedaría anclado a un sentido absurdo, que, sin embargo, será constitutivo de la propia identidad y estética que asumirán algunas de las acciones llevadas adelante.

En el primero de los boletines 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, elaborado por Mauricio Kurcbard y Marco Sadowski (Marinho), según sus testimonios, estuvieron dadas por el surrealismo y su cruce singular con el trotskismo. 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 fundamentales”⁸.

Las definiciones plasmadas en el escrito 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). Vanguardia y arte alternativo parecen unificarse en un solo contenido. 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: 5).

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 entonces⁹. Rechazan 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).

Si más arriba afirmamos que los conceptos de vanguardia y arte alternativo parecían fundirse en un solo significado, en este último pasaje se agrega la noción de experimentación. La conjunción de los tres en este caso, tienden a asumir puntos de partida, balbuceos para definir un hacer construido desde la negatividad, la oposición a las corrientes dadas, la recuperación de una práctica vanguardista tendiente a formular imaginarios en los que arte y vida se condensan en un imaginario superador del terror social. Quizás el modo en que Susan Buck-Morss (2004) piensa las vanguardias soviéticas y el proceso revolucionario permitan hacer sentido con estas experiencias. La autora define como *avant-garde* a la vanguardia artística y como *vanguard* a la vanguardia política. La primera está signada por la vocación destructiva, la segunda por la constructiva. Dos orientaciones contradictorias de la temporalidad en la que también buscan inscribirse las prácticas de estos jóvenes artistas “trotsko-surrealistas”.

El Zangandongo impulsó también un folletín propio en la búsqueda de interpe- lar a otros sectores del campo cultural. La edición del mismo fue en octubre de 1979, un mes antes de la realización de Alterarte I. La estética es propia de un fanzine, con recortes, historietas, y montajes. El contenido del material está centrado en la propuesta de abolir las concepciones de arte vigentes, ligadas al pasatiempo y la industria cultural, pero también la impugnación de todas las tradiciones heredadas para dejarse llevar hacia un arte fundado en la experimentación, cuya única guía sea la búsqueda de una “forma y un contenido” propios de su época. Esta impugnación de toda tradición entra sin embargo en tensión, con una recuperación “anacrónica” (LONGONI, 2012:13) del surrealismo y el dadaísmo. La fuerte presencia de las vanguardias históricas en el folletín parece evocar la época de surgimiento de ellas, signadas por el horror de entreguerras, para ponerla en diálogo con los años dictatoriales. El cierre del material hace un llamado que refiere explícitamente al programa de las vanguardias históricas: “Aquí tenemos la verdadera revolución poética: ninguna preocupación por el arte y la belleza, el arte es una forma de vida” (BOLETÍN DEL ZANGANDONGO N° 1, 1979).

Fiestas y festivales

Parte de las iniciativas tendientes a afianzar redes y vínculos con otros sectores artísticos fue la realización de algunos eventos, entre ellos, una fiesta en un galpón del barrio de Almagro. En estas iniciativas se pone en funcionamiento la denominada por Roberto Jacoby, “estrategia de la alegría”. Esta estrategia está asociada a lo que “en general se considera frívolo (...) el poder juntarse una cantidad de gente a tomar vino, a pensar a charlar (...) a no postergar las posibilidades de crear un espacio fraterno o igualitario, justo, de intercambio”¹⁰ (RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2011:172). Un accionar tendiente a generar espacios de intercambio necesarios “para recuperar el aire” en el medio del terror, aunque en este caso aparecen también contornos de una puesta político-partidaria específica cuyos objetivos, sin ser opuestos, apuntan a la constitución de un movimiento artístico multidisciplinario.

En cuanto a estas iniciativas de intercambio, la fiesta del galpón se describe detalladamente en el primer folletín del Zangandongo con la finalidad de ejemplificar que concepción artística estaba inscripta en esta particular referencia. Es interesante que tal descripción parta de dar cuenta, previamente, del escenario cultural de Buenos Aires donde se caracteriza que “la rebeldía del rock, decantó y siguió su rumbo a través de distintas formas” como las publicaciones y talleres literarios underground, los grupos informales que se reunían para publicar sus producciones, los talleres de teatro en reemplazo de las escuelas e instituciones consagradas, etc. A esa generación de artistas, y a esas producciones se dirigía el Zangandongo, y claro está, el PST.

El ambiente de la fiesta del galpón (realizada el 21 de julio de 1979), es caracterizado por una iluminación basada simplemente en velas, con una “delirante música rock”, un espacio escénico que no obedece a los parámetros tradicionales, sin un escenario que sea protagonista, con gente deambulando por todos lados (BOLETÍN DEL ZANGANDONGO N° 1). El balance que presentan de la fiesta es al mismo tiempo un enunciado que justifica su razón de ser como movimiento: “Fue el reflejo de la crisis del arte, descabezado de una vanguardia que lo lleve a nuevas metas. Fue reflejo de que la juventud tiene ganas de hacer arte, pero que no tiene una respuesta válida y concreta” (BOLETÍN DEL ZANGANDONGO N° 1, 1979). Nuevamente el uso del término vanguardia es escurridizo, ambiguo. Si bien centrado en el “mundo del arte” el sentido que se desliza de la afirmación “descabezado de una vanguardia que lo lleve a nuevas metas” adquiere un carácter político asociado a los proyectos de las izquierdas marxistas-leninistas donde la vanguardia partidaria es la que orienta al movimiento de masas. En este caso, el movimiento de artistas “underground” y la necesidad de una orientación política para que esas “ganas de hacer arte” aporten a un objetivo superador. El posicionamiento en este caso, volviendo a lo propuesto Buck-Morss, parece tener su centro de gravedad más en el sentido de *vanguard* que de *avant-garde*.

Alterarte: un festival subterráneo

Esta iniciativa, tuvo lugar entre el 19 de noviembre y el 5 de diciembre de 1979. El lugar elegido fue el Teatro del Plata, ubicado en una galería de Cerrito al 200, en pleno centro porteño y a cuerdas de la casa de gobierno. Cómo se explicitan tanto en el manifiesto ya citado del Zangandongo como en la misma bajada que acompañaba al título del festival (festival de arte de arte experimental e investigaciones de avanzada), la iniciativa apuntaba a nuclear a las producciones con las que los miembros del TiT dialogaban y a las que incluían en el ambiente de vanguardia. Al pie del afiche publicitario se ampliaba este mismo concepto:

Hay un tiempo para todo...los viejos parámetros se han desintegrado. La llave de lo banal yace bajo la tierra, y sobre ella, nosotros exigiendo ya ese mismo tiempo. El germen parido por el mundo comienza a convertirse en microbio. En sublime procesión *las banderas de la imaginación* vuelven a tomar nuevas formas. Es hora de mostrarlas (AFICHE DE DIFUSIÓN, ALTERARTE I: 1979)

En un planteo que remite de manera directa al primer manifiesto surrealista en el que Bretón no duda en afirmar que “no ha de ser el miedo ni la locura el que nos obligue a poner la bandera de la imaginación a media asta” (BRETÓN, 2001: 22), esta nueva generación de artistas se plantea actualizar los objetivos del surrealismo y concretar una

nueva “revolución en el arte”¹¹, que por su orientación trotskista es necesariamente concebida como permanente. Tal como señala Longoni:

La revolución permanente en el arte hace alusión a la inestabilidad de las formas, la condición procesual e irrepetible 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)

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. Sin ir más lejos, entre los integrantes del TiT circulaba una frase irónica donde esta concepción aparece sintetizada de manera excelente: “Stanislavski es Stalin” (LONGONI, 2012: 14). Un enunciado artístico y político que condensa también las discusiones que en buena parte del siglo XX atravesaron a las izquierdas. Como señala Eduardo Grüner (2016), el realismo socialista como estética impulsada por el Estado Soviético y abrazada por los Partidos Comunistas a nivel internacional, era el “reflejo fiel” del carácter políticamente reaccionario del socialismo realmente existente. El autor homologa ese efecto de falso reconocimiento, ese relato a favor de la conformidad con la realidad “de forma tal que el arte no se diferencia de la realidad” (GRÜNER, 2016:13) con las operaciones de la industria cultural. Frente a ambas, la crítica vanguardista restablece el carácter utópico del arte, su capacidad de mostrar que otras realidades son imaginables. Es esa intersección crítica la que encuentra a Bretón y Trotsky, es ese proyecto frustrado el que se proponen recuperar los jóvenes del TiT.

En Alterarte participaron artistas de distintas disciplinas, pero también de generaciones diversas: plásticos relevante tales como Gyula Kosice, Ennio Iomi, Emilio Renart, Juan Carlos Romero, Juana María Heras Velasco, Gabriel Messil, Horacio Koll y un joven, Guillermo Kuitka; músicos como Roque de Pedro, Rick Anna y Carmelo Saitta. Tuvo lugar también un espacio de poesía a cargo de miembros de la revista *Poddema*¹² y obviamente, se destacó un fuerte componente teatral, donde además del TiT participaron Omar Chaban, Gustavo Schwarz, Ángel Elizondo y un alumno de él y también militante del PST, Alberto Sava¹³ con su Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo (EMC).

En sus estudios sobre las revistas culturales durante la última dictadura militar, Evangelina Margiolakis (2011) utiliza la definición de “subterráneas” para caracterizar a las publicaciones que

se “encontraban en el “límite” o al “margen” de lo “establecido”, que intentaban ir “más allá”, que proponían otra jerarquización de temas y claves

de lectura, diferentes de las que provenían de otro tipo de publicaciones, a las que se puede denominar “de superficie”, vinculadas con la denominada “cultura oficial” (MARGIOLAKIS, 2011: 68).

Retomando estos elementos, caracterizaremos a la experiencia de Alterarte como subterránea principalmente por su búsqueda de una estética rupturista que se plantea desde sus inicios en oposición a los parámetros de la industria cultural y oficial. Reforzando este aspecto, se puede mencionar la participación de una serie de artistas que se encontraban en los márgenes de sus respectivos circuitos, aunque también formaron parte de la actividad otros consagrados como Juan Carlos Romero o Gyula Kosice.

Por último y para reponer también en este caso el carácter experiencial de las iniciativas impulsadas por estos jóvenes, el clima generado y la atmósfera de constante exaltación como aspecto formal recuperado por los postulados de las vanguardias históricas tomaremos el relato de uno de los miembros de TiC, quién participó en carácter de espectador:

El Teatro del Plata quedaba cerca del Obelisco, una galería comercial toda vidriada por la cual se accedía un sótano oscuro iluminado con velas, la gente sentada en el piso, te pasaba por delante gente vendada, sangrando, llevando cadenas, todo un clima de película de terror. Me gustó la cosa, me pareció fuerte, no se entendía un pomo, eran emociones, imágenes. Todo muy fragmentario (EDUARDO “MAGOO” NICO, EN RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2014: 77)

La apelación a una narrativa fragmentaria, la ruptura del espacio teatral convencional, la búsqueda del efecto inmediato de la obra sobre quienes forman parte de esa experiencia construyen sentidos vanguardistas en estas prácticas, pensándose junto con Hal Foster (2001: 33), contextual y performativamente. En un contexto donde la grupalidad y la juventud constituían amenazas, en las que las jerarquías en todo ámbito no toleraban cuestionamientos, estos jóvenes construían estos espacios libertinos desde donde buscaban una activación crítica contra el terror externo, al tiempo que socializaban los medios de producción teatrales alterando los principios del realismo hegemónico en la escena teatral argentina.

Alterarte II: un festival de la exaltación

Hacia 1980 asistían cerca de 150 personas a los diversos grupos que conformaban el TiT, según lo que sus protagonistas afirman en distintas entrevistas (VERZERO 2012; LONGONI, 2012). Sin criterio de selección alguno, sólo por el deseo y las posibilidades de hacerlo, en el verano de ese año, una delegación de aproximadamente 30 “tite-

anos” partieron de Buenos Aires rumbo a São Paulo acudiendo a una convocatoria hecha por Juan Uviedo. En este viaje establecieron contacto con los grupos *3Nos3* y *Viajeu Sem Passaporte* (VSP), quienes por esos años desarrollaban intervenciones urbanas en el marco de las incipientes aperturas culturales de la dictadura brasileña. También los grupos brasileños se postulaban continuadores del surrealismo y al igual que sus “camaradas” argentinos, su trayectoria política se entrelazaba con la corriente trotskista que por esos años comenzaba a tener influencia en el dinámico movimiento estudiantil (RED CONCEPTUALISMO DEL SUR, 2014: 60). Este viaje sirvió para construir afinidades e intercambios de procedimientos que, retomando la tradición histórica de las izquierdas, pueden ser pensados en términos de internacionalismo, más aún, si consideramos los ya mencionados vínculos entre espacios teatrales y organizaciones políticas. El singular cruce de ambas dimensiones se pone de manifiesto en que los acuerdos alcanzados fueron plasmados en un acta entre miembros del TiT y de VSP, un documento donde ambos grupos se comprometían a profundizar sus vínculos y convocar a otros espacios similares para conformar un “movimiento latinoamericano por la revolución del arte” dando una “lucha a botellazos contra todo tipo de realismo y didactismo” y en pos de la “liberación total del hombre” (ACUERDO TIT-VSP, 1980). A los pocos meses un grupo de miembros del TiT encabezado por Ricardo Chiari decidió viajar e instalarse en São Paulo desde donde continuaron su trabajo artístico en vínculo con los grupos locales y con el objetivo final de conformar un movimiento internacional “Anti-Pro-Arte”.

El paso a la práctica de estas nociones internacionalistas se expresó de manera concreta en el encuentro *Alterarte II* del año 1981, coordinado por los grupos antes mencionados a los que se le agregó el grupo *Cucaño de Rosario* y el *TiC*. Nuevamente el lugar del encuentro fue São Paulo, teniendo a la Universidad Nacional como un espacio central de las acciones. En una minuta organizativa previa al evento se destaca que la programación a diferencia de los festivales comerciales, no debía ser anticipada, sino que, por el contrario, debía estar sujeta al devenir inmediato y por eso mismo, las actividades que se iban a desarrollar debían ser versátiles (*ALTERARTE II-MINUTA DE PREPARACIÓN*, 1981). En el mismo escrito, se mencionaba la creación de un grupo específico que tenga la función de provocar constantemente reacciones en los espectadores y compañías invitadas, generando un acontecimiento dentro del mismo festival. La obra central del evento sería entonces esa provocación. También se menciona como parte de los objetivos destacados la recuperación y puesta en vigencia del surrealismo a partir de la confección de materiales, la realización de una conferencia y la conformación de una comisión tendiente a reactualizar el proyecto de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI). Poco o nada de esa detallada planificación parece haberse ejecutado si se contrasta esa metódica minuta con los escritos de balance en lo que se destaca el carácter improvisado del

encuentro, la poca afluencia de público, salvo en acciones puntuales y el exceso de caudillismo por parte de los miembros del TiT São Paulo que estuvieron a la cabeza de la organización.

Sin duda el momento de mayor trascendencia del evento fue el montaje de *La Peste*, acción conjunta entre miembros del TiT y Cucaño. La misma estuvo inspirada en los conceptos que desarrolla Artaud en el primer capítulo del *Teatro y su Doble*, donde pone en relación al teatro con la peste. Para Artaud

La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo. Como la peste, rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada (...) Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil (ARTAUD, 2014: 27)

La intervención llevada adelante en la *Praça da República*, implicó poner en acción esos principios. Un domingo a la mañana, momento de enorme afluencia de público debido a la realización de una feria comercial en un espacio urbano central, el conjunto de actores y actrices de los tres grupos comenzó a distribuirse en distintos lugares de la plaza. La idea era que poco a poco se fueron descomponiendo físicamente para provocar un clima disruptivo en los transeúntes pero que, ante la reacción de estos, continuaron su deriva como si nada hubiera ocurrido. Ese “malestar” era padecido por los argentinos, era una dramatización escatológica de la situación de opresión que atravesaba a la sociedad argentina en los años del terror dictatorial. Sin embargo, el plan no salió como se había ideado. Ante la “descompostura” de los actores, la reacción de la gente fue asistirlos y comenzar a llevarlos a una glorieta en el centro de la plaza, al mismo tiempo llamaron a ambulancias para que asistan a los supuestos “descompuestos” y para tratar de frenar los vómitos, algunos de los sorprendidos transeúntes, fueron a comprar leche. Llegaron las ambulancias, también patrulleros. A quiénes llevaron en las primeras no les quedó otra posibilidad que blanquear el artificio y entonces el recorrido al hospital derivó hacia la comisaría, donde se les inició una causa judicial y algunos de los partícipes fueron deportados. Como señala Ana Longoni (2012) “El episodio, que recibió amplia cobertura mediática en ambos países, concretaba una vieja aspiración de Juan Uviedo: había que provocar hechos que no aparecieran en las páginas culturales de los diarios sino en las policiales” (LONGONI, 2012: 16). Artaud entonces, se encarnó en esos cuerpos que, se reapropiaron de sus conceptos y se constituyeron en autores singulares de ese acontecimiento, borrando

los límites entre una acción artística, una protesta singular y la alteración del orden público. Esta conjunción reforzó la idea de conformar un movimiento que, en línea con sus objetivos iniciales, recuperara el legado de la FIARI: el Movimiento Surrealista Internacional (MSI).

El MSI y la Enciclopedia Surrealista: dos proyectos efímeros

Como mencionamos al pasar en el apartado anterior, los balances de Alterarte II no fueron compartidos por todos los grupos. Mientras la sección São Paulo del TiT defendía a rajatabla lo hecho, desde la “coordinadora de Buenos Aires” en la que se nucleaban el TiT, el TiC y el TiM eran sumamente críticos de los criterios organizativos que habían guiado el encuentro. Una discusión donde más que criterios estéticos o políticos lo que se dejaba ver eran desgastes de vínculos afectivos y personales de jóvenes que, sin embargo, se mostraban convencidos de estar encarnando una tarea histórica en la conformación de un movimiento internacional por la revolución del arte.

De estos balances, nos interesa destacar una de las minutas escrita por María Selez. Ella conformaba el TiT S.P y además continuó en Brasil el proyecto de un grupo específico de mujeres, *Las Rahuínas*, que se había iniciado en Buenos Aires. En su escrito no dudaba en afirmar que Alterarte II había sido “el más importante evento cultural alternativo del año en Brasil y quizás en Sudamérica” así como también “el hito que marca la agrupación de los auténticos surrealistas luego de 41 años de dispersión, confusión y claudicación a los aparatos de la superestructura cultural capitalista” (SELEZ, 15 de enero 1981). Estos, junto a otros cuatro puntos eran planteados como ejes vertebradores para un balance en común.

El lugar en el que los jóvenes protagonistas de estas experiencias se auto percibían es posible de ser enmarcado en una suerte de tradición selectiva en el desarrollo del surrealismo como corriente estética. Este concepto propuesto por Raymond Williams implica “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente pre-configurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (WILLIAMS, 2009: 153). Esa genealogía selectiva estaba vertebrada por el manifiesto de 1924 de Bretón, el manifiesto de México de 1938 y finalmente en ellos como síntesis de ese proyecto, como recuperadores de un legado histórico.

El MSI tuvo como bajada el lema “Transgresión- Imaginación-Subversión”, tres conceptos con cargas negativas en los discursos sociales imperantes durante las dictaduras latinoamericanas, pero desde donde buscaban afirmar un proyecto de vanguardia político y artístico. Aparte de los grupos que participaron del festival, el acta fundacional firmada en Interlagos el 22 de agosto de 1981 “contenía en espíritu [sic]”

la incorporación de la *Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo* de Buenos Aires, dirigida por Alberto Sava y el *Novísimo Cinema Alemão* de São Paulo. El acta cerraba enunciado los objetivos principales del movimiento, donde arte y política conviven en tensión: “Investigación y producción en función del desarrollo de la imaginación humana. Contra el disciplinamiento artístico. En defensa del patrimonio cultural de la humanidad. Contra toda forma de nacionalismo cultural” (ENCICLOPEDIA SURREALISTA, 1982: 32). La imaginación como principio fundante del surrealismo, la libertad absoluta en el arte en línea con los planteos de Trotsky¹⁴, el universalismo en línea con las concepciones del marxismo clásico y el internacionalismo como forma de cualquier proceso revolucionario se conjugan en estas últimas consignas.

La enciclopedia fue la única acción del movimiento. El mismo concepto de enciclopedia está presente en la tradición surrealista. Al definir al surrealismo en el manifiesto de 1924, Bretón escribe

Enciclopedia. Filosofía. El surrealismo se funda en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación anteriormente desatendidas, en la omnipotencia del sueño, en el juego sin finalidad determinada del pensamiento. Aspira a la destrucción definitiva de todos los mecanismos psíquicos y pretende ocupar su lugar en la solución de los problemas fundamentales de la vida (BRETÓN, 2001: 45)

El surrealismo implicaba otro modo de entender el mundo, necesitaba de otros conceptos porque aspiraba a otra vida, a otro modo de vivir. Desde este lugar el proyecto de enciclopedia del MSI buscaba sistematizar esta mirada del mundo, ya no en los años de entreguerras, sino en el de las dictaduras latinoamericanas. El primer y único tomo estuvo compuesto por una serie de escritos a máquina principalmente de miembros del TiT, reunidos de manera artesanal. Recuperaciones de manifiestos previos, y discusiones acerca de diversos proyectos emprendidos en esos años, mediante los que se buscaba actualizar el proyecto surrealista con una perspectiva revolucionaria. En uno de estos escritos afirmaba:

Si ser surrealista hoy significa reivindicar idénticas producciones a las de hace sesenta años, el mismo manifiesto del veinticuatro caería sobre nuestras cabezas. Si acaso lo fuese, ser amante de la vida de Bretón, quien a pesar ser el más grande de los artistas revolucionarios de todos los tiempos, debió ceder frente a la dureza de la segunda guerra mundial y terminar escéptico, cosa que nos prueba con frialdad como la realidad puede doblegar a los vanguardistas más acérrimos;

En estos sentidos decimos taxativamente: entonces no somos surrealistas. Pero a la vez [sic] reconocemos en estos aspectos la pequeños [sic] e insignificancia frente a la grandeza del genio surrealista, si analizamos su actitud frente al pasado, su defensa incondicional de la cultura frente a la amenaza

fascista, sus postulados TOTAL LICENCIA E ARTE E INDEPENDENCIA TOTAL DE LOS ARTISTAS [mayúsculas de la fuente], su reivindicación constante de marginales como Lautremont y su espíritu de exaltación permanente, puesto de manifiesto en declaraciones todavía vigentes como PADRE-PATRIA-PATRÓN, decimos: Somos surrealistas entonces (ENCICLOPEDIA SURREALISTA, 1982: 9)

Nuevamente en esta construcción selectiva de la tradición en la que se buscan enmarcar, los jóvenes *trotskos-surrealistas* critican la claudicación política de sus antecesores al tiempo que exaltan sus gestos provocadores. Fue en la superación de esa actitud escéptica hacia el cambio social y en la actualización de la exaltación las coordinadas en las que buscaron inscribirse. Su compromiso político en la militancia partidaria era la respuesta al primero de los aspectos, sus acciones tendientes a ocupar la sección de policiales en los diarios era la puesta al día de lo segundo. En esa intersección se construía su adscripción anacrónica como surrealistas.

Al igual que la FIARI, el MSI no prosperó como iniciativa. Si en el primero de los casos los esfuerzos de Bretón cayeron en saco roto frente a la irrupción de la Segunda Guerra Mundial, los cambios en sentido contrario de los años 80, es decir los comienzos de las transiciones a las democracias en América Latina fueron también cambios reordenadores del conjunto de los imaginarios sociales y políticos. Más aún, cuando no hablamos de “Bretones” sino de jóvenes cuya relevancia en las escenas artísticas de sus respectivos países era marginal.

Las tareas políticas, sobre todo luego de la Guerra de Malvinas para los militantes que permanecieron en Argentina cambiaron rotundamente. Muchos de los miembros del TiT dejaron sus prácticas artísticas para dedicarse de pleno a la campaña que emprendería el flamante Movimiento al Socialismo (MAS)¹⁵. A diferencia de los artistas de los 70, su salto no fue del arte a la revolución, sino a la democracia.

A modo de conclusión

El carácter contextual y performativo que Hal Foster pondera a la hora de desarrollar su concepción acerca de las vanguardias y neovanguardias pensamos que construye sentido con las prácticas aquí analizadas. La crítica a la trama sociocultural y política en la que tuvieron lugar fue un articulador central en su hacer. Su oposición furibunda al realismo en términos artísticos y su conjunción con una militancia política de intenciones revolucionarias aún en el marco de la dictadura constituyeron una fuerte impugnación a los valores vigentes en los ámbitos donde intervinieron. El aspecto performativo se puso de manifiesto en la alteración y provocación que guiaba sus acciones. Su obrar vanguardista logró su consagración en la acción de la *Praça da República*. Arte y vida se conjugaron en el espacio público y en sus días en prisión.

Del mismo modo, la noción de vanguardia en los documentos formulados por los protagonistas oscila todo el tiempo entre el rol político que pretendían ocupar y sus transgresiones artísticas, como hemos dicho más arriba, en lo que Bucks-Morss define como *vanguard* y *avant-garde*.

Ahora bien, a lo largo del trabajo también hemos recuperado la noción de surrealismo anacrónico para definir las prácticas analizadas. Lo que nos interesa de este anacronismo es que aparece de modo productivo. Es decir, las experiencias de estos jóvenes apelan a la referencia del surrealismo como repertorio de enunciación y definición de su hacer, cómo modo de situar su práctica marginal en una perspectiva trascendental, como una suerte de “referencia salvavidas” ante un contexto signado por el terror. Ese hilo deshumanizador que atravesó al siglo XX es el que une, de algún modo, al 24 de Bretón con el 82 de los “trostkos-surrealistas”.

Un último aspecto a señalar, sobre el que buscaremos profundizar en futuros trabajos es la relación con lo institucional. Justamente la ruptura y crítica a las instituciones “Arte”, “Museo”, “Teatro”, etc, fue el aspecto fundamental de los movimientos de vanguardia. Ese gesto impugnador aparece en estas prácticas, pero al mismo tiempo, lo que se hace presente es la constitución de instituciones alternativas, creadas por ellos mismos. Instituciones efímeras y caóticas, pero desde las que validar su propio hacer: los Talleres frente a los conservatorios estatales; los festivales alternativos frente a los festivales consagrados (por ejemplo el Festival de Teatro de Caracas), inclusive ¡la constitución de un movimiento internacional y su propia Enciclopedia! Esos espacios se hacen presentes como proyectos colectivos desde donde legitimar prácticas marginales, desde donde combatir “a botellazos” con las corrientes hegemónicas, desde donde alterar el orden público y construir comunidades afectivas que mantuvieran vivo el carácter revulsivo de la juventud.

Notas

² En Cucaño también se nucleaban jóvenes militantes trotskistas quienes tuvieron un vínculo estrecho con el TiT. Respecto a estos vínculos se destacan los trabajos de La Rocca, Malena (2012).

³ El tabicamiento es una concepción, si bien no excluyente, si extendida en la tradición 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. La organización tabicada propuesta por Lenin en el ¿Qué hacer? obedecía al contexto de fuerte represión del zarismo. Del mismo modo, el Partido Comunista alemán ante la irrupción del nazismo asumió este tipo de funcionamiento. Incluso el Partido Comunista Argentino durante la década del 30 apeló al tabicamiento como manera de resguardarse de la represión estatal (OSUNA, 2015).

⁴ La definición de proceso de modernización sociocultural suele utilizarse para referirse a un fenómeno que tuvo lugar en buena parte del mundo occidental entre las décadas del 50 y el 70 caracterizado por el desarrollo de la producción en masa y la masificación de nuevos medios de comunicación, principalmente la tele-

visión, pero también nuevos formatos de revistas apuntados centralmente a las clases medias urbanas. Los cambios en los modos de vida, consumos culturales y prácticas cotidianas de estos sectores fueron notorios. En muchos casos se conjugó también con una ampliación del acceso a la educación superior y ascenso social. En Argentina se puede pensar este proceso desde mediados de los años 50, pero de manera más acentuada durante los 60 y 70. Tal como ha demostrado Manzano (2017), fue la juventud el sector social que con mayor intensidad atravesó estos cambios.

⁵ Nos remitimos a estos dos casos dado que ambos han podido ser entrevistados y han aportado sus testimonios al respecto. Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero de 2019, Buenos Aires.

⁶ Entrevista realizada por Ramiro Manduca a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero, 2019, Buenos Aires

⁷ Los nombres entre paréntesis son los “nombres de guerra” que ponen de manifiesto la extensión de las lógicas partidarias y épocas al funcionamiento del taller.

⁸ Entrevista online a Mauricio Kurcbard, realizada por Ramiro Manduca, 30 de marzo de 2017.

⁹ 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. Fundado en la década del '30 del siglo XX, e impulsado por personajes como Leónidas Barletta, ligados estrechamente al Partido Comunista Argentino, sostuvo está impronta a lo largo de décadas. 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.

¹⁰ Si bien el autor asociará esta “estrategia” al ámbito musical dada su experiencia durante esos años con el grupo de rock Virus, en este trabajo la pondremos en relación a otros espacios donde los cuerpos se hacen presentes y ponen de manifiesto la misma “recuperación del estado de ánimo” que el señala.

¹¹ Esta es la definición dada por Mauricio Kurcbard para definir cuál pensaban que era su objetivo de fondo. Entrevista online realizada a Mauricio Kurcbard, por Ramiro Manduca el 30 de Marzo de 2017.

¹² *Poddema* fue una publicación fundada en ese mismo año 79 por el escritor Alberto Arias en torno a la que se conformó un grupo de escritores y artistas plásticos que también retomaron los principios del surrealismo.

¹³ 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. De hecho, Sava fue el impulsor y organizador de dos iniciativas que pueden ser leídas como continuidad del festival en cuestión, los llamados Encuentros de las Artes que tuvieron lugar en 1981 y 1982. Ver: Manduca; Ramiro (2017)

¹⁴ Cómo señalan Eduardo Grüner y Ariane Díaz (2016), en el prólogo y la introducción en la compilación, que hace unos años se editó con los manifiestos e intercambios entre Bretón y Trotsky, este último propuso la formulación de “Total libertad en el arte” suprimiendo la aclaración “salvo contra la revolución proletaria” que el artista francés había incluido en el primer borrador. Para los autores, esa eliminación de un principio que el mismo Trotsky había formulado en su libro de los años 20, Literatura y Revolución, obedecía a una actualización dada por los usos de “la revolución proletaria” hechos por el stalinismo.

¹⁵ El Movimiento al Socialismo fue producto de la confluencia de diversos grupos y personalidades a partir de una convocatoria lanzada por el PST hacia comienzos de 1982. Su influencia en los primeros años democráti-

cos fue relevante si se tienen en cuenta los efectos de la última dictadura sobre el conjunto de organizaciones de izquierda en Argentina.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. El teatro y su Doble. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.

BRETON, André. Manifiestos del surrealismo. Buenos Aires: Argonauta, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2004.

CATTARUZZA, Alejandro. El mundo por hacer: Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta". *Entrepasados*, 13, 67-76. 1997.

COCCO, Marta. La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de Estado (Doctorado en Filosofía) King's College, Londres, 2011.

D'ANTONIO, Débora. Derechos Humanos y estrategias de la oposición bajo la dictadura militar argentina. *Revista Tensões Mundiais*, Vol. 6, N° 11, Universidade Federal do Ceará, Observatório das Nacionalidades, Fortaleza, Brasil. pp 153-178. 2010.

FOSTER, Hal. El retorno de lo real. Vanguardias a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.

GRÜNER, Eduardo. Trotsky con Breton: de la revolución artística al arte revolucionario. En DÍAZ, Ariane (comp) *El encuentro de Bretón y Trotsky en México*. Buenos Aires: Ediciones IPS-CEIP, 2016. pp. 11-35.

LA ROCCA, Malena. El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984). (Maestría en Investigación en Humanidades) Universidad de Girona, España, 2012.

LA ROCCA, Malena. "Rompiendo la piñata del Mundial". Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina. Kamchatka. *Revista Análisis Cultural*, n°12, Universidad de Valencia. Pp. 253-271. 2018.

LONGONI, Ana. El delirio permanente. *Revista Separata*, año XII, n°17, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. pp.3-19. 2012.

LONGONI, Ana. Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta, Buenos Aires, Ariel. 2014.

LÓPEZ, Ernesto. Ni la ceniza ni la gloria. Actores, sistema político y cuestión militar en los años de Alfonsín. Bernal: Editorial Universidad Nacional de Quilmes. 1994.

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.

MANZANO, Valeria. La era de la juventud en Argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017

- MARGIOLAKIS, Evangelina. Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes. Revista Eletrônica da ANPHLAC, n.10. pp. 64-82, jan./jun. 2011.
- NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente. La dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática. Buenos Aires: Paidós. 2003.
- OSUNA, María Florencia. 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 N° 11, Universidad de Santiago de Chile, Chile. 88-117, 2011.
- OSUNA, María Florencia. 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. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Posadas: Universidad Nacional de Misiones ; Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento, 2015.
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR .El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos. Barcelona: Ediciones de La Central, 2011.
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Buenos Aires: Eduntref, 2014.
- SOUTO, Sandra. Juventud, teoría e historia: la formación de un sujeto social y de un objeto de análisis. Revista HAOL, n°13, pp. 171-192. 2007.
- TELLO WEISS, Mariana. La sociedad del secreto. Memorias sobre la lucha armada. Lucha armada en la Argentina, N° 10, pp. 26-39. 2008.
- VERZERO, Lorena. Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política. European Review of Artisct Studies, vol.3, n.3, pp. 19-33. 2012.
- VERZERO, Lorena (2014) 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: CSIC, 2014. pp. 87-105.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo y Literatura. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Documentos partidarios PST**
- HERNÁNDEZ, MANUEL, “Hacia la construcción de un Frente de Artistas”, 20/04/1975. Archivo Digital, Fundación Pluma. Recuperado de: <http://fundacionpluma.info:8080/xmlui/>
- BURÓ DE INTELLECTUALES, sin título, 5/11/1979. Archivo Digital, Fundación Pluma. Recuperado de: <http://fundacionpluma.info:8080/xmlui/>
- SIN FIRMA a, “Sector juventud-intelectuales”, 1979. Archivo Digital, Fundación Pluma. Recuperado de: <http://fundacionpluma.info:8080/xmlui/>
- SIN FIRMA b, “Sectores puente”, 1979. Archivo Digital, Fundación Pluma. Recuperado de: <http://fundacionpluma.info:8080/xmlui/>
-

Documentos TiT, Zangandongo y MSI

ACUERDO TIT-VSP, 1980. Archivo personal Malena La Rocca.

ALTERARTE I, Afiche de difusión, 1979. Archivo personal de Alberto Sava.

ALTERARTE II -MINUTA DE PREPARACIÓN, 1981. Archivo personal Malena La Rocca.

BOLETÍN DEL ZANGANDONGO N° 1, 1979. Archivo personal de Alberto Sava.

MARÍA ZELEZ, Contra balance de Alterarte II, 15 de enero 1981, Archivo personal Malena La Rocca.

ENCICLOPEDIA SURREALISTA, 1982, Archivo Personal Malena La Rocca.

Entrevistas

Entrevista online realizada a Mauricio Kurcbard, por Ramiro Manduca el 1 de marzo de 2017.

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

Entrevista telefónica realizada a Mauricio Kurcbard, por Ramiro Manduca, 28 de marzo de 2018.

Entrevista realizada a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, por Ramiro Manduca, 16 de enero de 2019, Buenos Aires.
