

“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).

Autor:

Manduca, Ramiro

Tutor:

D' Antonio, Débora

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Culturales de América Latina.

Posgrado

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



**"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 PRESENTADA PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS CULTURALES DE
AMÉRICA LATINA (MECAL)

TESISTA: LIC. RAMIRO MANDUCA

DIRECTORA: DR. DÉBORA D' ANTONIO

CO-DIRECTORA: MG. MALENA LA ROCCA

BUENOS AIRES, ABRIL 2022

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	7
MARCO TEÓRICO	18
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	21
METODOLOGÍA Y FUENTES.....	22
ORGANIZACIÓN DE LOS CAPÍTULOS	25
CAPÍTULO 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	29
ACERCA DE LAS IZQUIERDAS NO ARMADAS EN LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR	29
ACERCA DEL TROTSKISMO Y EL MORENISMO EN LA HISTORIA ARGENTINA RECIENTE	34
JUVENTUDES EN LA ÚLTIMA DICTADURA	39
PRODUCCIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES EN DICTADURA	45
ACERCA DE LAS INICIATIVAS CULTURALES VINCULADAS AL PST	53
CAPÍTULO 2. EL PST Y LOS “SECTORES DE LA CULTURA”. ITINERARIOS, DEBATES Y ESTRUCTURACIONES.. 61	
IZQUIERDAS, ARTISTAS E INTELLECTUALES. PRIMEROS ACERCAMIENTOS DE LA CORRIENTE MORENISTA.....	62
EDUARDO “TATO” PAVLOVSKY: UN INTELLECTUAL CONSAGRADO COMO REFERENTE PÚBLICO	66
BROCATO: INTELLECTUAL MILITANTE, ORGANIZADOR PARTIDARIO	69
LA CONFORMACIÓN DEL FRENTE DE INTELLECTUALES DEL PST Y LA PÁGINA DE “ARTE Y CULTURA” EN AVANZADA SOCIALISTA	73
EL DESARROLLO DE HERRAMIENTAS PARTIDARIAS Y LA INTERVENCIÓN EN ASOCIACIONES PROFESIONALES... 76	
EL PST Y EL FRENTE DE INTELLECTUALES ANTE EL GOLPE DE ESTADO DE 1976.....	81
CRÍTICA, PROPUESTA Y RUPTURA DE CARLOS ALBERTO BROCATO.....	85
REESTRUCTURACIÓN DEL FRENTE DE INTELLECTUALES Y “REANIMAMIENTO” JUVENIL	88
DE LAS COMISIONES POR MALVINAS AL FRENTE DE ARTISTAS DEL MAS.	94
CAPÍTULO 3. ENTRE LA CONTRACULTURA Y LA MILITANCIA PARTIDARIA: TALLERES Y PUBLICACIONES DE LA JUVENTUD	98
CONTRA LA RESTAURACIÓN DEL ORDEN.....	100
DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL SECUNDARIO A LA CONTRACULTURA.....	103
REVISTA PROPUESTA: DE JÓVENES ANTIAUTORITARIOS DEL CONURBANO A MILITANTES CULTURALES TROTSKISTAS	107
¿QUÉ PROPONÍA PROPUESTA?	110
PROPUESTA COMO ACTIVADOR CULTURAL.....	114
LOS TALLERES DE INVESTIGACIONES: FORMARSE PARA PROVOCAR	117

INVESTIGAR OTRAS DISCIPLINAS, ORGANIZARLAS CONJUNTAMENTE	120
UNA ISLA EN MEDIO DE LA OSCURIDAD	123
DOS POLÍTICAS PARA LA JUVENTUD	129
SER PARTE DE ALGO INVISIBLE	133
CAPÍTULO 4. REVISTAS, ENCUENTROS Y CAMPAÑAS EN LA BÚSQUEDA DE ORGANIZAR A LOS ARTISTAS E INTELLECTUALES CONSAGRADOS	136
REVISTAS, GRUPO CULTURALES Y HERRAMIENTAS ORGANIZATIVAS	137
LA REVISTA TEXTUAL: UN PRIMER ENSAYO	141
DOS TRAYECTORIAS MILITANTES QUE SUBYACEN EN LAS PÁGINAS DE TEXTUAL	143
BROCATO Y LAS CRÍTICAS A TEXTUAL. PUNTO DE PARTIDA PARA CUADERNOS DEL CAMINO.....	147
CUADERNOS DEL CAMINO: SEGUNDO ENSAYO	150
MILITANCIA CONTRA LA CENSURA.....	154
DE LA DISPERSIÓN A LA COORDINACIÓN	158
EL ENCUENTRO DE LAS ARTES. UNA EXPERIENCIA FRENTISTA E INTERDISCIPLINARIA.	163
CAPÍTULO 5: DEBATES FEMINISTAS E INICIATIVAS CULTURALES. LA REVISTA TODAS, EL GRUPO DE LA MUJER Y LAS SECCIONES FEMINISTAS EN CUADERNOS DEL CAMINO Y PROPUESTA	172
FEMINISMOS, LECTURAS E INTERCAMBIOS	173
EL FEMINISMO Y EL PST EN LOS “PRIMEROS” 70	175
DEBATES SOBRE EL LUGAR DE LAS MUJERES EN EL PARTIDO: PATRIARCADO Y CAPITALISMO ¿CAERÁN JUNTOS?	177
A LA CONQUISTA DE LAS MUJERES TRABAJADORAS... Y DE LAS DE CLASE MEDIA	184
LA REVISTA TODAS: UNA REVISTA FEMINISTA EN DICTADURA	186
CUADERNOS DE LA MUJER Y LA SECCIÓN DE “LAS PIBAS” DE PROPUESTA.....	194
EL TIT Y EL GRUPO DE LA MUJER.	199
¿ESTRUCTURA DE SENTIMIENTO ANTES QUE DISCIPLINA PARTIDARIA?	204
CONCLUSIONES	208
BIBLIOGRAFÍA.....	218
DOCUMENTACIÓN Y ENTREVISTAS.....	224
ANEXO I	229
ANEXO II	231
ANEXO III	240
ANEXO IV.....	245

*Dedicada a Lorenzo Manduca, el abuelo "trotsko" de
este "cagatinta"*

AGRADECIMIENTOS

Establecer un orden siempre involucra una dosis de arbitrariedad y más aún cuando uno sabe que detrás de lo realizado subyace el afecto, la solidaridad y el acompañamiento de tantas personas. La elaboración de esta tesis, producto de al menos cuatro años de trabajo (dos de ellos en pandemia), contó con la mirada atenta y el empuje entusiasta de amigxs, colegas, familiares y compañerxs.

Asimismo, tuvo como marco de posibilidad, la persistente existencia de un sistema educativo público si en el que, para muchxs (entre lxs que me incluyo), sería impensado acceder a una formación de posgrado. En mi caso, es necesario añadir, además, el privilegio de haber podido desarrollar esta investigación con el financiamiento del programa de becas UBACyT de la Universidad de Buenos Aires, institución a la que le agradezco en primer término.

En el plural que tantas veces utilizamos como sujeto de nuestras producciones académicas subyacen extensas redes de complicidad intelectual sin las que, cualquier investigación, naufragaría en soledad. Las siguientes páginas, no son una excepción. Ellas fueron posibles gracias a la atenta, sensible, comprensiva y detallada lectura de mi directora, Débora D´ Antonio y de mi codirectora, Malena La Rocca. Asimismo, la generosidad de Malena permitió que accediera a documentos fundamentales para la reconstrucción de las experiencias sobre las que versa esta tesis. Esos documentos fueron reunidos junto a varixs investigadores de la Red Conceptualismos del Sur, en el marco del proyecto curatorial *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los ochenta* y de otros proyectos financiados por el sistema de investigación público argentino.

En el mismo sentido destaco la inmensa labor de quiénes integran la Fundación Pluma. La compilación y sistematización del enorme acervo documental sobre la corriente morenista ha sido de un invaluable valor para esta investigación. Entre quienes la han impulsado, quiero mencionar especialmente a Diego Arguindeguy. Aparte de ser protagonista de algunas de las experiencias analizadas en esta tesis, su acompañamiento me permitió “descriptar” debates, tramas y referencias en innumerables casos. A su memoria, va dedicado este trabajo.

Mi profunda gratitud con todxs lxs militantes que dieron sus testimonios para esta investigación, que compartieron sus experiencias, visitaron su pasado y cedieron parte de su tiempo para conversar personalmente, vía zoom o responder los cuestionarios enviados por mail. Cómo en el caso de Diego, también quiero destacar particularmente la colaboración de Roberto “Picún” Barandalla. Además de darme acceso a los materiales audiovisuales del TiC, hemos podido compartir extensas y profundas

conversaciones (algunas que, por desperfectos técnicos no han podido ser grabadas) fundamentales para acercarme a las militancias y los ámbitos de sociabilidad juvenil en la dictadura.

Los diversos espacios y grupos de investigación que tengo el placer de integrar, fueron piezas primordiales de ese entramado que hace de la labor investigativa una actividad colectiva. Por este motivo quiero agradecerles a Ana Longoni, Cora Gamarnik, Evangelina Margiolakis, Lucía Cañada y todxs mis compañerxs del Grupo de estudios sobre arte, cultura y política en la Argentina reciente del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA). Fue y sigue siendo una usina permanente de ideas, discusiones y abordajes novedosos que alimentan mi trabajo como investigador.

En el mismo sentido va mi reconocimiento a Lorena Verzero, Lola Proaño Gómez, Ezequiel Lozano y el conjunto de compañerxs que forman parte del Grupo de estudios sobre teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG). La escucha, las sugerencias y los cálidos alientos no han cesado pese a que, en esta oportunidad, el teatro haya quedado diluido entre otras disciplinas.

El desarrollo de esta investigación coincidió con mi adscripción a la cátedra de Problemas de Historia Argentina (el Pasado Reciente) de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Este fue otro de los espacios donde pude compartir avances de mi trabajo, actualizar discusiones historiográficas, pero, sobre todo, aprender muchísimo de colegas a lxs que admiro profundamente.

El camino a esta tesis, implicó también, dos años de una cursada intensa. Haberlos atravesado con el grupo de bellísimos compañerxs que integramos la primera cohorte de la MECAL, es un aspecto invaluable. Asimismo, los saberes que muchos de lxs profesorxs compartieron con nosotrxs en las aulas del “quinto piso”, se hacen presentes en las páginas de este trabajo.

Junto a todxs lxs ya mencionadxs, quiero destacar especialmente a amigxs y colegas que de una u otra forma me han leído, escuchado y dado ánimos en todos estos años: Moira Cristiá, Maximiliano de La Puente, Juan Francisco Olsen, Letizia Vazquez, Nahuel Jallil, Matías Oberlin, Ana Laura Sucari y Marina Suárez, gracias por el aguante.

Por último, agradezco infinitamente a mis afectos más cercanos. A mi familia elegida, lxs amigxs de la carrera de Historia y del “glorioso” Normal de Banfield. Y a mi viejo, Jorge, mi vieja Mónica y mi hermana, Marcia, que me llenan de amor todos los días.

A todxs, gracias, gracias y gracias.

Abril de 2022.

INTRODUCCIÓN

“... por miles de horas para la transformación y el arte”

Enciclopedia Surrealista, 1982.

Esta tesis analiza las militancias artísticas y culturales protagonizadas por integrantes del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Asimismo, reconstruye las políticas de esta organización dirigidas específicamente hacia artistas, jóvenes, mujeres e intelectuales durante el mismo período.

El PST fue un partido de orientación trotskista conformado en 1972 producto de la unificación del entonces PRT-La Verdad, encabezado por Nahuel Moreno¹ y una de las tantas fracciones del “viejo”² Partido Socialista, la Secretaría a cargo de Juan Carlos Coral. El eje neurálgico de su intervención fue el movimiento obrero, entendiendo al mismo como el sujeto central para el desarrollo de un proceso revolucionario en Argentina. Su estrategia de poder de carácter insurreccionalista lo diferenció de las organizaciones-político militares que encontraron su mayor desarrollo en esos mismos años³. Durante la última dictadura este partido (al igual que las restantes organizaciones de izquierda a excepción del Partido Comunista Argentino) debió asumir un funcionamiento clandestino para subsistir a los embates represivos del régimen y continuar desplegando, dentro de las posibilidades, su intervención política.

Las iniciativas puntuales sobre las que se centró esta investigación son el *Taller de Investigaciones Teatrales (TiT)* (1977-1982), el *Taller de Investigaciones Cinematográficas (TiC)* (1980-1982), el *Taller de Investigaciones Musicales (TiM)* (1978-1982), el *Grupo de la Mujer* (dentro

¹ Hugo Miguel Bressano (1924-1987), más conocido como Nahuel Moreno, seudónimo militante con el que tempranamente lo bautizó Liborio Justo, comenzó su actividad política en los primeros grupos trotskistas de nuestro país a comienzos de la década del 40. Es posible considerarlo como una de las figuras más relevantes de la izquierda nacional. En el apartado “Acerca del trotskismo y el morenismo en la Historia argentina reciente” del capítulo 1 de esta tesis se detallan los puntos centrales de su trayectoria. Sumadas a las referencias que allí se citan, se recomienda también la visualización del documental “El trotskismo bárbaro. Una biografía de Nahuel Moreno” (2015). Dir: Gonnet Wainmayer, Marcel

² Cómo ha analizado María Cristina Torti (2009), el “viejo” Partido Socialista fundado en 1896 atravesó profundas discusiones y diferencias a partir del derrocamiento del peronismo en 1955 que se profundizaron con la incidencia de la Revolución cubana de 1959. A partir de allí, diversas fracciones provenientes de esta organización fueron los embriones de las organizaciones que la autora denomina como “nueva izquierda”.

³ En el capítulo 1 se profundizará acerca de las denominadas izquierdas “no armadas”.

del TiT, 1980-1981), las revistas culturales *Propuesta para la Juventud* (Propuesta) (1977-1981), *Textual* (1977), *Cuadernos del Camino* (CdC) (1978-1980) y *Todas* (1979-1980). También fueron abordados el *Encuentro de las Artes* (EdA) un festival que buscó ser el embrión de un espacio frentista interdisciplinario entre 1980 y 1981 y en menor medida Alterarte I, festival impulsado por los jóvenes militantes de los talleres de investigación en el año 1979.

Asimismo, la periodización elegida está fundamentada en el reimpulso de actividades culturales vinculadas al PST hacia 1977 y el cambio de orientación partidaria a partir de la finalización de la Guerra de las Malvinas que llevó al reordenamiento de fuerzas y la disolución de las que aún continuaban. En el mismo sentido, el recorte geográfico estuvo centrado en la Ciudad de Buenos Aires con algunas excepciones que rondaron el conurbano bonaerense sur, principalmente de la mano de actividades ligadas a la revista *Propuesta*.

Cómo es posible dilucidar, se trató de un objeto de estudio dísimil y complejo que involucró a militantes jóvenes y adultos, varones y mujeres, talleres artísticos, revistas con distintos destinatarios y festivales en los que confluyeron artistas de las más diversas disciplinas. Sin embargo, detenerse de manera pormenorizada en cada caso escapó a las posibilidades de esta investigación que buscó hacer inteligibles las relaciones, vínculos y tensiones de cada una con la organización partidaria. De allí que las defina como militancias artísticas y culturales en tanto conjugaron la adscripción a una organización política particular con la búsqueda de organizar a artistas e intelectuales en el contexto dictatorial, desarrollando para ello debates estéticos y políticos al interior del campo cultural⁴ y también en el seno del mismo partido.

Ahora bien, cómo en toda investigación, el camino que llevó a ella no fue lineal. Arribé a la misma como una suerte de “desvío” entre mi tesis de licenciatura y mi tesis doctoral. Ambas tienen como objeto central a Teatro Abierto⁵, un movimiento artístico que adquirió la dimensión de “mito” de la resistencia cultural a la dictadura. Mientras en la primera analicé los modos de organización internas

⁴ La categoría de campo intelectual y campo cultural encuentran en esta investigación un uso axiomático. No se pretende delimitar en una nueva oportunidad los alcances y limitaciones de la teoría de Pierre Bourdieu extensamente aplicada en estudios afines, así como tampoco restringir el abordaje aquí presente a los postulados del sociólogo francés. Las especificaciones teóricas pueden verse de manera detallada en el apartado “Marco teórico” de esta introducción.

⁵ Teatro Abierto fue un movimiento que se originó en el año 1981 e intervino hasta y 1986 que tuvo al dramaturgo Osvaldo Dragún como principal impulsor. Es considerado como un hito de la visibilidad y “resistencia” de los teatristas y el teatro argentino a la dictadura. En él se nuclearon los principales referentes del denominado “teatro de arte”, todos ellos actores y directores profesionales, continuadores del acervo ideológico del teatro independiente: Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Pacho O'Donnell, Ricardo Monti, Roberto Perinelli, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky son algunos de los más destacados, que completan la lista de dramaturgos que integraron el primer y más relevante ciclo de funciones, a los que se suman más de doscientos actores, técnicos y escenógrafos. Para profundizar al respecto (Dubatti, 2010; Giella, 1991; Manduca, 2017; Villagra, 2015, 2016)

y los cambios en las estéticas de los primeros ciclos al calor de la “transición a la democracia”, en la investigación doctoral me propongo estudiar las derivas del movimiento durante los primeros años democráticos y las memorias que se han construido en torno a él. Asimismo, me interesa abonar a una mirada “desmitificadora” del mismo y para ello veo necesario, por un lado, reconstruir sus vínculos con organizaciones políticas como el PCA⁶ al que estuvo vinculado de manera no orgánica y por otro situarlo en una cartografía y una periodización más amplia, para desde allí aportar a la deshomogenización de los años 1976 a 1983, cuestionar su excepcionalidad y comprender las dinámicas políticas, sociales y culturales que permitieron su emergencia⁷.

Diversas investigaciones que al momento de iniciar con este proyecto confluían en el *Grupo de estudios sobre arte, cultura y política en la Argentina reciente* se habían preguntado previamente sobre las persistencias de las producciones artísticas críticas en el marco de la última dictadura. La perspectiva historiográfica de estos trabajos era discutir ciertas nociones con las que habitualmente se definía la escena cultural de esos años, como las de “apagón cultural” o “cultura de las catacumbas”. Estas últimas abonaron a la construcción de una imagen totalizadora de los mecanismos de censura, autocensura y represivos, enfatizando el carácter excepcional de los fenómenos que lograron sortearlos (cómo el ya mencionado caso de Teatro Abierto). Se trataba entonces de problematizar esas concepciones para lograr situar prácticas diversas que, mediante tácticas disímiles, evadieron la censura, construyeron espacios creativos de encuentro e incluso intervinieron en el espacio público con estéticas y discursos críticos a los valores del régimen, habitando una dimensión liminal “entre el terror y la fiesta”⁸ (Longoni, 2013). Algunas de estas investigaciones, centradas en objetos dispares cómo las revistas culturales de circulación subterránea –*Propuesta* y *CdC* dentro de un corpus más amplio- en el caso de Evangelina Margiolakis (Margiolakis, 2019), los grupos juveniles de experimentación artística –Cucaño⁹, TiT, TiM y TiC- en las investigaciones de Malena La Rocca (2012;

⁶En el capítulo 1 se retoman los aportes de diversas investigaciones acerca de la intervención de esta organización política en la dictadura.

⁷ Algunos de estos aspectos los he explorado en mi tesis de licenciatura (Manduca, 2018).

⁸ Este mismo nombre adoptó el proyecto UBACyT en el que se enmarcaron estas contribuciones. Conjuntamente, avances de investigación al respecto fueron puestos en común y debatidos con colegas de distintos puntos del país y el continente en las tres ediciones de *las Jornadas de Discusión de avances de Investigación “Entre la Dictadura y la Posdictadura”: Producciones culturales en Argentina y América Latina*, realizadas en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCSOC-UBA) en el año 2013 y en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” en los años 2014 y 2015.

⁹ El Grupo de Arte Experimental Cucaño fue un grupo interdisciplinario rosarino conformado en el año 1979. Muchos de sus integrantes eran jóvenes que habían sido activistas estudiantiles en escuelas secundarias durante el primer lustro de los años 70. Al igual que el TiT, adoptaron una estética disruptiva realizando montajes y acciones en espacios cerrados y públicos de la ciudad santafesina. Mantuvieron vínculos con el PST y establecieron una estrecha relación con las grupalidades artísticas que se desarrollaron en Buenos Aires. (Benabé, 2009 y La Rocca, 2012).

2018; 2017) y nuevamente Ana Longoni (2012a; 2012b), o las acciones performáticas en el espacio público de estos grupos en los estudios emprendidos por Lorena Verzero (2012; 2014; 2016) , reponían experiencias singulares que tenían como común denominador estar vinculadas de manera más o menos directa con el PST. Este amplio conjunto de iniciativas aparecía entonces, como punto de partida desde el que comenzar a complejizar las coordenadas de un campo cultural mucho más vasto que el proyectado bajo las nociones clásicas, en el que luego se inscribiría Teatro Abierto. Sin embargo, surgió una pregunta inmediata, sencilla: ¿por qué estas experiencias estaban vinculadas al PST? Ésta podría haber quedado suspendida en el aire pero que al buscar responderla conllevó un incipiente desvío que devino en una investigación con su propia impronta¹⁰

Responder este interrogante implicaba recuperar la voz de los protagonistas, profundizar en el estudio de esas prácticas artísticas, reconstruir sus dinámicas y funcionamientos, conjunta y complementariamente, con acceder a la mirada interna del PST sobre estas militancias culturales. Esto fue lo que en primera instancia me llevó a la consulta del *Archivo de la Fundación Pluma* que reúne un importante número de documentos pertenecientes a las diversas organizaciones que desde mediados de la década de 1940 encabezó Nahuel Moreno. Allí encontré que efectivamente durante el período dictatorial y en los inmediatos años precedentes, tuvieron lugar una serie de discusiones sobre qué política desarrollar hacia los sectores de la cultura. Si bien estas ocuparon un espacio modesto en comparación con la documentación en torno al movimiento obrero o la política nacional e internacional, su presencia es significativa si se considera la prácticamente nula atención que se había depositado en este aspecto durante las décadas previas. Allí radica la relevancia de su abordaje ¿por qué en este período hubo un mayor interés en la construcción política entre artistas e intelectuales?

Los documentos relevados me permitieron identificar que estos sectores eran destacados como parte de quienes debían abonar al proceso de “resistencia” a la dictadura en el que el partido buscaba intervenir y ser protagonista. Conjuntamente se intentaba, aunque no siempre de manera exitosa, construir orientaciones que dieran un carácter propio a las construcciones desarrolladas para lograr en el mediano plazo reclutar nuevos militantes abonando al crecimiento de las filas partidarias. Sin embargo, en las entrevistas a sus protagonistas, estas perspectivas organizativas encontraban

¹⁰ Es necesario señalar que el PST no fue la única organización de izquierda que desplegó en el terreno cultural iniciativas con el fin agrupar a artistas jóvenes y consagrados. En el caso del Partido Comunista Revolucionario por ejemplo, es posible mencionar la revista cultural *Posta/Nudos*, analizada también en la ya citada investigación de Margiolakis, el grupo de Teatro Alianza en Bahía Blanca, estudiado por Ana Vidal (2016) e incluso la conformación de un agrupamiento frentista en 1981, el Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional, en el que participaron artistas de renombre tales como Antonio Tarragó Ros, Leda Valladares, León Gieco y Ricardo Monti.

contrapuntos. La incidencia del partido en sus memorias aparecía de manera opaca y difusa, incluso en muchos casos era señalada como contraproducente para el desarrollo de las iniciativas en cuestión. Si junto con Jaques Le Goff (1991:228) entendemos que todo “documento involucra una intencionalidad colectiva por imponer una mirada sobre determinada actuación”, emergían nuevos interrogantes: ¿el discurso interno de los documentos se correspondía con las prácticas específicas que narraban sus protagonistas en las distintas entrevistas? ¿qué significaron para la actividad política del PST esas iniciativas y qué balance de esas experiencias hicieron sus protagonistas? en definitiva ¿qué significados adquirieron estas militancias culturales en el marco de la última dictadura?

Comenzar a bucear por ese mundo de discusiones, seudónimos, vocabularios y documentos encriptados de una organización política que sostenía la necesidad de un proyecto revolucionario de carácter socialista aún en los años más arduos de represión y en una coyuntura más cercana a la “crisis del marxismo que a los auges revolucionarios” (Osuna, 2015: 15) acarreó diversos obstáculos y desafíos. El primero implicó la reconstrucción de la lógica y el sentido de una documentación interna sumamente fragmentaria debido a su producción en la clandestinidad. Este aspecto se reflejó, por ejemplo, en la ausencia de firmas, nombres o referencias explícitas en la mayoría de los escritos, en la escasa conservación del conjunto de documentos que forman parte de una misma discusión y en omisiones o tachaduras por motivos de seguridad. Asimismo, el registro cuantitativo de la militancia que hemos hallado no ha sido lo suficiente exhaustivo para concluir de manera precisa cuántos/as militantes abocados al frente de artistas e intelectuales tuvo el partido. El segundo desafío consistió en diferenciar los debates de una dirección que se encontraba subdividida entre miembros que continuaron militando en el país y otros que operaban desde Colombia¹¹. En este caso, la dificultad pasó por lograr reconocer las marchas y contramarchas de las orientaciones implementadas ya que en ocasiones las decisiones locales eran revisadas por los miembros del exterior (que eran asimismo los máximos dirigentes). El tercero, giró en torno a dilucidar los debates y caracterizaciones principales del período en los que se articulaban los postulados a escala local con el desarrollo de una política específica al interior de la IV Internacional. Si bien este espacio, por su propio desarrollo tenía principalmente un carácter ideológico, la caracterización de lo que ocurría a nivel internacional era el marco general desde el cuál se interpretaban las coyunturas locales. En este punto, el debate central se situó en definir el carácter de la etapa política abierta por el golpe de Estado de 1976 en relación

¹¹ Los principales cuadros de dirección del partido lograron salir del país en 1976 y se instalaron en Colombia, donde aparte de impulsar una organización local continuaron siendo la principal referencia del partido argentino.

con lo que ocurría en otras latitudes. Estos tres aspectos tomaban relevancia ya que comprender ese marco general fue la condición de posibilidad para lograr hacer inteligibles las discusiones específicas que involucraban a los artistas e intelectuales partidarios y las formas organizativas e iniciativas que de allí derivaban, cuestión que, en definitiva, fue el objetivo principal de esta investigación.

Las dificultades al respecto hubieran sido mayores sin trabajos previos que operaron cómo una brújula en ese mar de coordenadas. En ese sentido los aportes de Florencia Osuna (2007; 2011; 2012; 2013; 2015) en torno al PST y el Movimiento al Socialismo (MAS) durante el mismo período que abordamos aquí nos permitieron identificar las discusiones generales y los cambios de tácticas políticas en las que se inscribieron los documentos que analizamos. Por su parte el trabajo de Martín Mangiantini (2007, 2012, 2018, 2021) fue fundamental para conocer profundamente los aspectos centrales de la identidad asumida por esta corriente política a lo largo del tiempo y el modo en que estos se reflejaron en los posicionamientos que el partido fue asumiendo durante los años a los que se circunscribe esta investigación ¹².

El hecho de adentrarme en la dimensión partidaria y organizativa en la que se inscribían las prácticas artísticas que dispararon mi interés, me llevó a conocer una vacancia que, más allá de excepciones como la ya mencionada investigación de Osuna y la realizada por Natalia Casola (2015) sobre el Partido Comunista Argentino (PCA), persiste en los estudios sobre el pasado reciente de nuestro país vinculada al mundo de las izquierdas “no armadas” durante la última dictadura. En el mismo sendero, es posible enmarcar los estudios en torno al vínculo de estas izquierdas con los artistas e intelectuales durante este período. Si bien el campo intelectual ha sido abordado por reflexiones posteriores de protagonistas de esos años como Beatriz Sarlo (en Sosnowsky,[1986] 2014), por investigaciones de más largo aliento cómo la de José Luis de Diego (2003) y por estudios focalizados en situaciones particulares tales como los debates generados al rededor de los intelectuales “que se quedaron” y los que se exiliaron (Gonzalez y Camou, 2017) o las controversias frente a la Guerra de Malvinas (Svetlitz, 2017; Moretti, 2018; Veliz,2019), la relación de estos con los partidos de izquierda “no armada” constituye un terreno poco explorado. Este aspecto se acentúa en lo que atañe a la inserción del morenismo entre los intelectuales y artistas. Los rasgos “antiintelectualistas” (Camarero, 2013) que caracterizaron buena parte de sus derroteros, llevaron a que estos sectores fueran marginados de sus objetivos políticos hasta principios de la década del 70 motivo por el que tampoco hay estudios que sirvan como antecedentes al período dictatorial.

¹² Los aportes particulares de cada uno de estos autores son analizados en el capítulo 1 de esta tesis.

Fue justamente a partir de la conformación del PST en 1972 que se comenzó a sistematizar una orientación al respecto, incluyendo también en esta ampliación del sujeto que aspiraba organizar el partido a las mujeres y la juventud (Mangiantini. 2018). Una expresión de esta búsqueda fue la inclusión del actor, director, dramaturgo y psiquiatra, Eduardo “Tato” Pavlovsky en las listas de diputados presentadas en las elecciones de 1973, cuya fórmula presidencial tuvo como candidatos a Juan Carlos Coral y a Nora Ciapponi. La figura de Pavlovsky, desde la perspectiva partidaria, tuvo la finalidad de ampliar la llegada de la propuesta política a los sectores medios. Sin embargo, más significativa para nuestra investigación fue la incorporación por esos mismos años de Carlos Alberto Brocato, un escritor que había comenzado su militancia en el PCA a mediados de los 50, organización de la que había sido expulsado por ser uno de los impulsores de la revista *La Rosa Blindada* a mediados de los 60 y que finalmente llegaría a las filas morenistas por disentir con la adhesión del comité editorial de la revista a los postulados de las organizaciones político-militares. Brocato devino en el demiurgo del frente de intelectuales del PST durante sus 5 años de militancia hasta 1978¹³, sentando lineamientos que incluso tras su ruptura seguirían siendo influyentes (cómo por ejemplo sus planteos sobre el carácter que debían asumir las revistas culturales impulsadas por el PST). Quién asumió la responsabilidad unos meses antes del definitivo alejamiento del escritor fue Alicia SAGRANICHINI, una militante que para esos años ya llevaba una década de trayectoria en las filas morenistas. Estos aspectos no reconstruidos en otros trabajos sobre esta corriente (como los de Osuna y Mangiantini) plantearon entonces la necesidad de retrotraerme a los inmediatos años previos a 1976 para identificar continuidades y rupturas en las discusiones y lineamientos trazados hacia los artistas e intelectuales.

Asimismo parte de las experiencias que aquí se estudian estuvieron caracterizadas por la presencia destacada de jóvenes, motivo por el que esta investigación también dialoga con los estudios sobre las juventudes en dictadura ¿qué llevó a esos jóvenes a asumir el riesgo de ser parte de una organización definida como clandestina por el régimen? En todo caso, si su interés era principalmente el de buscar canales de expresión ¿por qué no dedicarse exclusivamente al arte? El estudio de las mismas me llevó a pensarlas como “persistencias militantes” desde las cuáles la “cultura juvenil crítica” en término de Alejandro Cattaruzza (1997), configurada desde principios de los años 60 encontró en

¹³ Si bien la minuta titulada “Carta abierta a los militantes trotskistas” que constituye el alejamiento definitivo de Brocato está fechada en julio de 1979, desde mediados de 1978 había quedado por fuera de toda instancia orgánica solicitando en reiterada oportunidades reuniones con miembros de la dirección del frente de intelectuales. Asimismo, su extenso documento a la dirección de la IV internacional de septiembre de 1978, en el que desarrolla una pormenorizada crítica a Moreno constituye el verdadero punto de inflexión en su vínculo con el PST.

las militancias artísticas y culturales un cauce de continuidad durante la dictadura. Buena parte de las y los militantes partidarios que impulsaron los talleres de investigación y la revista *Propuesta* habían hecho sus “primeras armas” en la política dentro del activo movimiento estudiantil secundario de los años previos al golpe de Estado. Las condiciones represivas en los ámbitos educativos conjugadas con los intereses y vivencias personales llevaron a que reorientaran su actividad hacia el plano cultural. Mientras *Propuesta* tuvo la vocación de ser una herramienta para llegar a sectores amplios de la juventud y dialogar con el movimiento de jóvenes rockeros, los talleres de investigación construyeron una estética del disenso (La Rocca, 2018) que apelaba a organizar a la vanguardia del movimiento artístico juvenil. En ambos casos, aunque desde enfoques distintos, lo contracultural se hizo presente en nuestro análisis. Respecto a la revista, debido a la revisión y cuestionamiento de los jóvenes trotskistas a los devenires comerciales de la contracultura rockera (Mangiantini, 2021) de la que sin embargo se sentían parte generacionalmente. En cuanto a los talleres, sus lógicas contraculturales obedecieron a la constitución de “islas” o “boquetes de libertad” (Longoni, 2012) planteando modos de vida alternativos en un contexto signado por el terror.

Conjuntamente el PST desarrolló una política específica hacia las fracciones de artistas e intelectuales que asumieron una posición crítica frente a las políticas culturales y represivas del régimen y que al mismo tiempo contaban con cierto capital cultural, en términos de Pierre Bourdieu (1979), que los ubicaba en una posición destacada dentro de la escena porteña. Se trataba de figuras que eran parte de o mantenían vínculos estrechos con las generaciones de artistas e intelectuales previas y que en los turbulentos años del terror revisaron sus adhesiones políticas o, paradójicamente, asumieron un compromiso inédito en sus trayectorias. Si bien no se incorporaron a las filas partidarias ni tampoco su participación en las dinámicas del campo cultural porteño se restringió a los espacios impulsados por el PST, figuras como Juan José Sebrelí (escritor y ensayista), Luis Franco (escritor), Ángel Elizondo (director teatral) y Ernesto Pesce (pintor), por nombrar algunos, eran asiduos partícipes de las iniciativas desarrolladas por el partido. Dentro de los miembros partidarios quién asumió un rol público en el diálogo con estos sectores fue el actor, mimo y director Alberto Sava, quien contaba con cierto nivel de consagración debido a su activa participación en el circuito teatral porteño de la mano de Ángel Elizondo a finales de los 60, así como también por su formación en el exterior y una serie de singulares acciones artísticas desarrolladas en los inmediatos años previos al golpe de estado (Verzero, 2013)¹⁴. Para lograr esa inserción, el partido impulsó en principio revistas culturales como

¹⁴ Se desarrolla y analiza su trayectoria en el Capítulo 4

Textual (1977) y *CdC* (1978 a 1980) y posteriormente en el año 1980, organizó el *EdA*, un espacio de características frentistas e interdisciplinarias. Este último tenía como objetivo ocupar lo que el partido entendía, era un espacio vacante entre los artistas e intelectuales, ya que, desde la mirada morenista, las políticas del PCA condescendientes con el régimen militar le habían quitado prestigio entre estos sectores donde históricamente tuvo influencia. El análisis de estas diversas experiencias me ha permitido reconstruir un periodo entre los años 1979 y 1981 en el que, dentro de la agenda pública de los grandes medios de comunicación, el problema de la censura ganó un espacio singular a diferencia de los años previos cuando había permanecido en una circulación preminentemente subterránea. En ese contexto ¿se cumplieron las hipótesis partidarias? ¿qué rol jugaron los intelectuales y artistas vinculados al partido durante ese bienio? ¿cuál fue el vínculo con otros sectores del campo cultural y con otras corrientes políticas? ¿se puede definir a ese período como el de la tan evocada resistencia cultural a la dictadura?

Debido a la formación interdisciplinaria brindada por la Maestría en Estudios Culturales de América Latina y particularmente gracias a los aportes del “Seminario género, sexualidad y política en América Latina”, dictado por la Dra. Débora D’Antonio, el enfoque adoptado en la presente investigación fue asumiendo otros contornos. Siguiendo la propuesta del seminario tendiente a abordar nuestros objetos de estudio “con lentes feministas”, problemas en principio soslayados asumieron otra relevancia, cuestiones antes no audibles resonaron con fuerza. En el desarrollo de este trabajo, al entrevistar a las integrantes de los talleres juveniles y al analizar los documentos generados por ellas aparecía de manera reiterada la conformación de un grupo específicamente de mujeres dentro del TiT. Si bien una serie de escritos a modo de balance de esta experiencia se incluyeron en la Enciclopedia Surrealista (1982) un material producido por los jóvenes talleristas junto a sus camaradas del grupo rosarino *Cucaño*, el desarrollo de la misma aparecía de modo difuso coincidentemente con los recuerdos que reverberaron en las entrevistas. Continuando con la metodología asumida desde un comienzo fundada en la puesta en diálogo y relación entre los documentos partidarios, las prácticas artísticas y las memorias de los/las protagonistas, llegué a la pregunta de si la creación del Grupo de la Mujer obedecía a discusiones endógenas al espacio teatral o si había conexiones con los debates al interior del partido. Esto abrió otra línea de investigación, transversal a las distintas iniciativas, en torno al lugar de las mujeres en cada una de ellas. Indagar en bibliografía afín me permitió arribar al trabajo realizado por Catalina Trebisacce (2013a) sobre los feminismos en los “primeros 70” . El desarrollo de estos agrupamientos, al calor de las movilizaciones

de mujeres en los países capitalistas centrales, tuvo como ejes estructurantes la oposición al mandato de la maternidad, enfatizando conjuntamente el placer sexual sin fines reproductivos y la decisión sobre los propios cuerpos, aspecto que encontró en el derecho al aborto legal una de las principales demandas. También en este plano las mujeres del PST habían tenido una activa participación que implicó, por ejemplo, la inclusión en su plataforma electoral de 1973 de reclamos en línea con los planteados por las agrupaciones feministas locales. Continuar por ese sendero en pos de conocer qué ocurrió durante la dictadura con esas militancias feministas y orientaciones partidarias me llevó a identificar que también en este punto, al igual que con las discusiones culturales, aparecían un número significativo de documentos en los que se desarrollaban intensos debates en torno a la articulación entre capitalismo y patriarcado. Allí se hacían balances del énfasis que se debía poner en el abordaje de las “mujeres trabajadoras” y de las “mujeres de clase media”, se cuestionaban los lugares dentro de la organización política ocupados por mujeres y varones e incluso se llevaban estas críticas a la propia cotidianidad de los vínculos entre militantes.

El resultado de esas discusiones, junto a las redes de socialidad construidas previamente por algunas militantes, tuvo como una de sus manifestaciones la creación de la revista *Todas* encabezada por Martha Ferro, quien como ha iluminado val flores (flores, 2015)¹⁵, desde 1978 activaba el sótano de San Telmo, una “guarida” que “ligaba sexualidad y política, sociabilidad y conciencia de clase, lesbianismo y trotskismo” (20). La revista *Todas* fue otra iniciativa de carácter cultural vinculada al PST que en su corta vida de tres números fue acompañada por festivales artísticos con una grilla exclusivamente femenina. Su edición estuvo cercana en el tiempo con el lapso en el que se sostuvo el Grupo de la Mujer del TiT así como también con la aparición de secciones orientadas a las mujeres en las revistas *CdC* y *Propuesta* ¿se debió a un aspecto contingente esta simultaneidad de iniciativas? ¿qué problemas diferenciados plantearon? ¿a quiénes estaban dirigidas?

Finalmente, para el desarrollo de este trabajo fue relevante situar concretamente con qué interpretaciones pretendía discutir y es allí que ubico principalmente la producción de María Matilde Ollier (1998; 2009). Más allá de aspectos sugerentes en torno a la reconstrucción de algunas tramas culturales en dictadura y los sentidos reparadores en términos vinculares que algunas experiencias, como los talleres literarios, asumieron para los ex militantes del difuso universo en el que la autora sitúa a la nueva izquierda, su planteo define a los ámbitos artísticos y culturales como aquellos en los

¹⁵ val flores elige ser nombrada en minúscula como “un gesto político que apunta al desplazamiento de la identidad y el lugar central del yo en el texto” (flores, 2022).

que fue posible erigir un discurso público “despojado de sentido revolucionario” (Ollier, 2009:119). En el caso de algunas de las iniciativas sobre las que se centra esta investigación, principalmente los talleres juveniles, esta afirmación será matizada. En las prácticas desarrolladas por estos jóvenes el sentido de revolución en tanto transformación radical del sistema, aún a contramano del contexto, parece inclusive ampliarse hacia la dimensión artística. De allí la frase con la que he decidido encabezar esta tesis: “por una hora menos de sueño, por miles de horas para la transformación y el arte”. El sueño, en tanto descanso, es suspendido por el aporte a una causa superadora. El *ethos* militante se consustancia con el quehacer artístico en pos de un fin superador: la transformación del arte y de la vida. Esta consigna en una clave poética explícitamente ligada a la conexión entre arte y vida de las vanguardias artísticas de entreguerras se condice también con las estéticas experimentales y los espacios de sociabilidad semiclandestinos construidos por algunos y algunas de las protagonistas de esta investigación.

En su conjunto las experiencias que forman parte de esta tesis construyen un mapa de iniciativas y militancias culturales trotskistas en el marco de la última dictadura. Asimismo, el recorte temporal adoptado, concentrado principalmente entre los años 1977 y 1982 (años de inicio y fin de la mayor parte de las iniciativas culturales analizadas) aunque con antecedentes y derivas que se remontan desde 1975 hasta 1983, permite dilucidar un activo quehacer del campo artístico e intelectual a lo largo de los años signados por el terror. Diferentes estudios han señalado indicios de transformaciones en las políticas represivas del régimen, entre las que es posible incluir las concernientes a la censura, a partir de 1979 debido a la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) (Canelo, 2016; D’Antonio, 2010, entre otros/as), pero sobre todo el año 1981 con la asunción de Roberto Viola como presidente es el que se ha visto cómo un momento de “liberalización” política del régimen (Novaro y Palermo, 2001; Quiroga, 2004). Precisamente, en aquel año, la mayor visibilidad lograda por producciones culturales críticas como la revista Hum@r (Burkart, 2017) o la emergencia del ya mencionado movimiento Teatro Abierto son considerados “termómetros” de esas transformaciones. En esta tesis planteo la existencia de una escena previa integrada por experiencias artísticas críticas y militancias artísticas y culturales desde los primeros años del régimen militar. La articulación de todas ellas –y otras que escapan a los fines de este trabajo– formaron parte de una “resistencia molecular” (Brocato, 1986) cuyo fin, antes que recomponer el cuerpo social desgarrado por la represión y exponerlo a nuevos embates, consistió en su reorganización a partir de pequeños espacios de actividad desde los cuáles combatir los efectos disgregadores de la dictadura.

MARCO TEÓRICO

La construcción de un marco teórico para un objeto tan disímil implicó recuperar aportes de diversas procedencias disciplinarias con el objetivo de lograr articular la dimensión institucional de la organización partidaria con los rasgos específicos que asumieron las militancias artísticas y culturales. Apelé para ello a una serie de formulaciones conceptuales procedentes de la tradición de los estudios culturales británicos, de la historia política e intelectual, así como también aportes fundamentales de investigadores locales en torno a los objetos de estudio específicos.

Una conceptualización fundamental, que estructuró el modo en que desarrolle esta investigación es la postulada por Roberto Pittaluga (2020) a la hora de pensar críticamente la escritura de una historia de las izquierdas. El autor señala que historizar este fenómeno “impone, el examen de todas aquellas acciones, subjetivaciones, discursos, experiencias que sin identificarse con los nombres de la izquierda constituyen tentativas de orientación emancipatoria” (Pittaluga, 2020: 248). Al mismo tiempo destaca dos tramas en las que esto puede expresarse y que por lo tanto involucran labores investigativas distintas pero complementarias. En palabras del autor:

Por un lado, está el mapa de sus particiones identitarias, de sus organizaciones partidarias, de sus formaciones y sus prácticas normalizadas. Por otro lado, su radiografía de posiciones difusas o dispersas, ocultas o latentes, memorias de acciones emancipatorias pasadas que fundamentan originariamente los nombres y las expectativas de las izquierdas. Tramas no coincidentes que involucran orientaciones y prácticas políticas las más de las veces divergentes, aun antagonistas. La tarea historiográfica se enfrenta así a la problemática constructiva de ambas tramas y de sus relaciones de convergencia o antagonismo, al análisis de los fundamentos de las distintas formaciones y formalizaciones de las corrientes de izquierda frente al examen de las significaciones y las concepciones en torno a prácticas, acciones o a núcleos político-conceptuales que las subvierten y que configuran un campo de polaridades distinto, haciendo inteligible otro “ordenamiento” de “la izquierda” (Pittaluga, 2020: 248)

Es en ese terreno sinuoso de roces y divergencias entre ambas tramas que situo las iniciativas estudiadas y que por lo tanto me han permitido un acercamiento singular a militancias de izquierda en el marco de la última dictadura.

En estrecho vínculo y acorde a las dificultades y desafíos señalados en el apartado anterior respecto a la documentación partidaria, los aportes de Perry Anderson (1984) en torno a la reconstrucción de la historia de los Partidos Comunistas me ha servido como guía para jerarquizar los aportes relevados. El autor destaca cuatro aspectos cruciales de reconocer a la hora de la reconstrucción de una historia partidaria: la trayectoria política interna, el equilibrio nacional de las fuerzas, el marco internacional y los momentos de transferencia de lealtades. En el caso de esta investigación la reconstrucción de la trayectoria política interna, los principales lineamientos políticos

del partido en la etapa política, sus referentes y fuerzas militantes, estuvieron focalizadas en el frente de intelectuales específicamente sin por ello dejar de lado los rasgos generales que asumió el partido en el período estudiado. En ese sentido, he buscado focalizarme en las discusiones y cambios de dirección en este frente, la división de responsabilidades con sectores de la juventud y los fundamentos subyacentes en cada iniciativa. Por su parte, el equilibrio de fuerzas, es decir la coyuntura política general se encuentra vinculada de manera inescindible con el aspecto anterior ya que las transformaciones en las escalas represivas de la dictadura fueron las que incidieron en los cambios de táctica partidarias, principalmente los concernientes a una mayor o menor exposición pública. Asimismo, este aspecto fue considerado para identificar las disputas del PST con otros sectores de las izquierdas (principalmente el PCA) en pos de ocupar un lugar dentro del campo cultural. Si bien no me he detenido particularmente en la dimensión internacional, si ha sido necesario comprender el posicionamiento del morenismo y las discusiones que esta corriente planteaba en el seno de la IV Internacional ya que incidieron en cambios de caracterización internas. El caso testigo al respecto es la influencia de la Revolución nicaragüense a partir de 1979 que incidió en un viraje de caracterización interna avizorando un nuevo ciclo de revueltas en el continente, aspecto por lo que las fuerzas partidarias fueron reorientadas y las iniciativas aquí estudiadas, clausuradas. Por último, el cambio de lealtades en este caso fue un aspecto a considerar para pensar las memorias de algunos/as de los y las militantes entrevistados/as quiénes en su mayoría continuaron inmersos en la actividad política partidaria hasta los primeros años democráticos, pero luego la abandonaron asumiendo una postura crítica respecto a esta experiencia.

En torno a la relación entre juventud, cultura, subcultura y contracultura, retomé críticamente el clásico trabajo coordinado por Stuart Hall y Tony Jefferson (2014) en torno a las subculturas juveniles británicas de posguerra. Entendiendo lo polisémico del concepto “cultura” y la centralidad que tiene en nuestro trabajo, tomaremos la definición brindada por Hall y Jefferson (2014: 63) para quienes implica “el nivel en el cual los grupos sociales desarrollan distintos patrones de vida y dan forma expresiva a su experiencia de vida social y material”. En relación con esta definición, los autores analizaron los cambios en las culturas juveniles de posguerra desde una perspectiva de clase. Diferenciaron dos “tipos de respuestas” ante la coyuntura específica de los años 60 y 70. Por un lado, la respuesta subcultural asociada a las juventudes obreras que “apelaron a rituales sociales tendientes a sostener subterráneamente la identidad colectiva y aquello que los define como un grupo y no como una mera colección de individuos” (Hall y Jefferson, 2014: 109). Sin embargo, pese a estos rituales estas

subculturas no rompieron con los parámetros centrales de la cultura obrera parental en tanto reprodujeron “una clara dicotomía entre aquellos aspectos de la vida grupal todavía bajo control total de las instituciones (familia, escuela, hogar, trabajo) y aquellos ligados a las horas libres (el ocio, la asociación de grupos de pares)” (Hall y Jefferson, 2014: 124), es decir fue una juventud “persistente y consistentemente estructurada por el ritmo dominante de la alternancia entre la noche del sábado y el lunes por la mañana” (Hall y Jefferson, 2014: 125). Por otro y a diferencia de ellos, la respuesta “contracultural” se enmarcó en relación con las clases medias. En este caso se “mezclaron y borraron las distinciones entre tiempo y actividades ‘libres’ y ‘obligatorias’. De hecho, se distinguen precisamente por su intento de explorar ‘instituciones alternativas’ a las centrales de la cultura dominante: nuevos patrones de vida, de familia, de trabajo y hasta rechazo a las carreras profesionales (Hall y Jefferson, 2014: 124).

Al mismo tiempo, para los autores, la respuesta contracultural “asumió una forma política e ideológica más explícita” (Hall y Jefferson, 2014: 127) producto de la convergencia de influencias diversas que van desde el activismo del movimiento estudiantil y el feminismo hasta las acciones grupales comunitarias entre otras. Aun analizando un contexto divergente, los autores plantean una observación sugerente para nuestro caso al identificar una “convergencia parcial entre contraculturas de clase media y política radical” hacia comienzos de los 70, producto de los cambios culturales hegemónicos hacia modos más autoritarios conjugados con las concurrencias de crisis políticas y económicas. No pretendemos hacer una traslación mecánica de esta categoría a nuestros objetos de estudio, pero si vemos productivo pensar desde la “respuesta contracultural” las iniciativas que estudiaremos protagonizadas por jóvenes de clases medias y donde los rasgos de “vida alternativa” se conjugaron con militancias políticas en un contexto signado por el terror.

Las porosidades y tensiones entre las militancias políticas y culturales, las analicé desde el concepto de “estructura de sentimiento” postulado por Raymond Williams (2009). El teórico marxista galés reflexiona sobre aquellos fenómenos sociales y culturales donde la siempre presente tensión entre la interpretación recibida y la experiencia práctica, es más bien “una latencia, un momento de comparación consciente que aún no ha llegado, que incluso ni siquiera está en camino” (Williams, 2009: 172) para las cuales las formas fijas no dicen nada en absoluto. Lo que le interesa es comprender “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” (Williams, 2009: 175) pero no contraponiendo sentimiento a pensamiento sino captando los elementos afectivos de la conciencia, “del pensamiento tal como es sentido y del sentimiento tal como es pensado; una

conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada” (Williams, 2009: 175). Las estructuras de sentimiento permiten abordar experiencias que aún se encuentran en proceso y que a menudo no son reconocidas como sociales “sino como privadas e idiosincráticas” (Williams, 2009: 175).

Por último, en torno a la relación de las iniciativas estudiadas (particularmente las protagonizadas por los y las jóvenes) con el contexto dictatorial en el que se inscribieron, recuperaremos la noción de “zonas liberadas” propuesta por Ana Longoni (2012). La autora define la existencia de estas “zonas” en la experiencia concreta del TiT entendiendo que la misma implicó la apertura de un boquete/tiempo de libertad en años signados por el terror. Esa zona de libertad, de encuentro y de vidas en común aún en un contexto de enorme represión, pensamos que puede extenderse al resto de las experiencias que analizaremos. Pensar esas zonas como liberadas no implica subestimar los alcances represivos sino enfatizar las “tácticas” creativas, críticas y organizativas para sortear ese accionar estatal.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

El objetivo central de esta investigación consiste en estudiar las militancias artísticas y culturales de miembros del PST durante la última dictadura y la reconstrucción de las orientaciones partidarias trazadas hacia el campo cultural en el mismo período.

La hipótesis principal sostiene que el tardío abordaje de estos sectores por parte del morenismo respecto a otras expresiones de izquierda generó que su mayor despliegue se haya concentrado durante los años de la última dictadura en la medida que la actividad cultural, en términos amplios, fue entendida como un terreno exploratorio para iniciativas públicas en un contexto de clandestinidad partidaria. Para esto se desarrollaron militancias artísticas y culturales que articularon una adscripción partidaria no exenta de discontinuidades, tensiones y desacuerdos con la búsqueda de incidir en los debates específicos de la escena cultural crítica de la Ciudad de Buenos Aires.

De esta afirmación se desprenden hipótesis subsidiarias. En primer lugar, respecto a las militancias culturales específicamente juveniles, se considera que expresaron las continuidades, a pesar del terror, de una “cultura juvenil crítica” (Cattaruzza, 1995) configurada y masificada desde principios de los 60. A su vez se postula que el desarrollo de las mismas implicó la constitución de espacios de sociabilidad que suplieron la clausurada vida social partidaria debido a las condiciones de

clandestinidad en la que se encontraba la organización política, habilitando experiencias juveniles singulares en el marco de la dictadura.

En segundo lugar, respecto a la revista *Todas*, entendido como caso emblemático dentro de las iniciativas culturales orientadas hacia las mujeres, se sostiene que permitió una síntesis virtuosa de las orientaciones partidarias al lograr un equilibrio entre las posiciones que priorizaban la delimitación de clase y las que apuntaban a un abordaje que contemplara también a las mujeres de clase media, entre ellas, las artistas. Asimismo, el conjunto de las experiencias abordadas (el Grupo de la Mujer del TiT y las secciones en Propuesta y CdC) ponen de manifiesto la reverberancia en el contexto dictatorial de debates en torno a los roles de las mujeres en la sociedad, los mandatos maternos socialmente asignados y la politicidad de los vínculos intersubjetivos, abiertos por el movimiento feminista durante los primeros años 70.

Finalmente se afirma que la cartografía y visibilización de estas iniciativas ilumina la existencia de ámbitos de intervención críticos en el plano cultural de manera previa a la “liberalización” política del régimen (es decir el año 1981) y por otro, permite reconocer espacios y circuitos artísticos que excedieron a fenómenos generalmente considerados como excepciones (tales como Teatro Abierto). Al mismo tiempo, la puesta en diálogo del conjunto de estas experiencias lleva a matizar nociones tales como “cultura de las catacumbas” o “apagón cultural” para poder vislumbrar otros modos de hacer, vincularse y organizarse durante la última dictadura militar.

METODOLOGÍA Y FUENTES

De acuerdo al problema de esta investigación adopté una metodología de carácter cualitativo. La utilización de datos no estandarizados que supone este enfoque me permitió realizar una reconstrucción de las experiencias abordadas. No es intención de esta investigación construir generalidades ni teorías sino hacer un aporte a la comprensión y al conocimiento de la especificidad del fenómeno en particular en torno al cual nos concentramos. El diseño, por su parte fue de carácter descriptivo, en tanto la recolección de información me ha permitido una caracterización de algunos aspectos de nuestro objeto de estudio debido a las condiciones de clandestinidad que lo signaron. En cuanto al abordaje de la investigación, adopte un enfoque multidisciplinario de análisis histórico-cultural jerarquizando en este punto las perspectivas brindadas por los estudios culturales y la historiografía del pasado reciente. En términos epistemológicos, la historia reciente posee un régimen de historicidad específico y distinto al resto de las historias, dado por la coetaneidad entre pasado y

presente que se manifiesta en la supervivencia de actores y protagonistas de ese pasado en condiciones de brindar testimonios, la existencia de memorias vivas sobre ese pasado, la contemporaneidad entre la experiencia del historiador y ese período. Sería entonces esta dimensión temporal la que vincula de modo directo nuestro presente con ese pasado próximo, a partir de la experiencia y las memorias de los sujetos que estarían definiendo los alcances de esa perspectiva (Pescader, 2003)

Este enfoque tiene correlato con el amplio y diverso universo de fuentes sobre el que se sustenta el trabajo emprendido. En primer lugar y como he mencionado al comienzo de esta introducción, se destaca la documentación interna de la corriente morenista alojada en el *Archivo de la Fundación Pluma*. Es meritorio señalar que, debido a las condiciones de represión dictatorial, la documentación conservada es fragmentaria. Pese a ello, he analizado decena de documentos desde los que pude reconstruir los lineamientos generales de la organización, los debates internos y el diálogo de estos con las perspectivas trazadas hacia los sectores de artistas e intelectuales. Dentro de la documentación he diferenciado diversos insumos. Por un lado, los Boletines Internos (BI) en los que se transmitía al conjunto de la militancia las orientaciones políticas y caracterizaciones de la dirección partidaria, así como también las resoluciones de situaciones internas, de estructura orgánica y la asignación de responsabilidades, entre otros aspectos. Por otro, las minutas de militantes, en su mayoría integrantes también de ámbitos de dirección tanto regionales como de frentes. Mediante estos documentos fue posible acceder a valoraciones subjetivas del desarrollo partidario y particularmente, en el caso de esta investigación, de las tareas emprendidas entre artistas, intelectuales, jóvenes y mujeres.

También gracias a este archivo pude relevar al periódico *Opción*, de circulación clandestina editado desde finales de 1978 hasta 1981, a partir del cual logré acceder al modo en que se expresaban públicamente los posicionamientos sobre el sector específico al que me he abocado. La consulta de la prensa partidaria fue necesaria, asimismo, para la reconstrucción de los antecedentes inmediatos en la política del PST hacia los artistas e intelectuales. Para ello acudimos al archivo digital del Centro de Estudios, Investigación y Publicaciones León Trotsky (CEIP), a partir del que pudimos consultar de manera remota los ejemplares de *Avanzada Socialista* durante los años 1974 y 1975.

Esta investigación ha incorporado las voces de partícipes de las iniciativas estudiadas a partir de las herramientas brindadas por la historia oral (Portelli, 1988), así como también considerando la temporalidad singular que adquieren las investigaciones del pasado reciente signadas por la

contemporaneidad de investigadores y protagonistas. Para esto, se concretaron dieciséis entrevistas que por motivos diversos adquirieron modalidades diferenciadas: once de ellas fueron entrevistas semiestructuradas, realizadas sincrónicamente, entre estas, cinco fueron de manera remota debido a las condiciones de aislamiento que atravesaron los últimos dos años (2020-2021), las cinco restantes se concretaron a partir de cuestionarios escritos enviados vía e-mail a informantes que viven en el exterior y que optaron por esta modalidad para compartir su experiencia. Las y los entrevistados tuvieron diversas trayectorias (que se reconstruyen a lo largo de la tesis) y han desarrollado su militancia cultural en el marco de los diferentes espacios sobre los que se ha centrado esta investigación configurando así una muestra representativa para la misma. Silvio Winderbaum, Eduardo Mancini y Diego Arguindeguy fueron integrantes de la revista *Propuesta*; Pablo Espejo, Raúl Zolezzi, Mauricio Kurckbard, José Luis Fernández, Irene Moscovsky y Marta Cocco integraron el TiT al tiempo que las últimas dos impulsaron también el Grupo de la Mujer; Roberto Barandalla, Adrián Fanjul y Eduardo Nico conformaron el TiC; Gabriela Liszt fue una de las integrantes del TiM; Daniel Calmels participó de las revistas *Textual* y *CdC*; Alberto Sava fue uno de los referentes y articuladores del *EdA* y, finalmente, Alicia SAGRANICHINI estuvo a cargo del frente de intelectuales desde 1978 hasta 1982, participando asimismo de *CdC* y del *EdA*. Junto a estas entrevistas, fueron incorporados además los testimonios de Eduardo Pavlovsky y de Alberto Sava (nuevamente) provenientes del Archivo Memoria Abierta al tiempo que se recuperaron de diversas fuentes, entrevistas realizadas a Martha Ferro en torno a la revista *Todas*.

De la mano con lo anterior, algunos de los protagonistas me facilitaron el acceso a documentos pertenecientes a sus reservorios personales. Mediante las herramientas del análisis de discurso (Veron, 1987) pude reconstruir diversos debates al interior de algunas de las iniciativas (principalmente los talleres) detectando así estrategias argumentales y registros narrativos a la hora de polemizar. Conjuntamente, la contextualización de los programas de las obras y festivales me permitió visualizar de manera más clara las redes culturales en las que se inscribieron iniciativas como el *EdA*. Finalmente, el acceso los registros audiovisuales generados por los miembros del TiC, me permitieron un acercamiento más cabal a los ámbitos cotidianos habitados por los jóvenes militantes¹⁶.

¹⁶ Son los casos de los cortometrajes realizados por el TiC brindados por Roberto Barandalla, los volantes de difusión del TiM que aportó Gabriela Liszt o los programas del Encuentro de las Artes compartidos por Alberto Sava, sólo por nombrar algunos ejemplos. De todos modos, el acceso al mayor volumen de la documentación perteneciente a las experiencias protagonizadas por los jóvenes de los talleres fue posible gracias a la gentileza de Malena La Rocca

En cuanto a las revistas específicas en las que participaron militantes del PST, su análisis y relevo permitió no sólo conocer las características singulares que revistieron estos proyectos sino también trazar una cartografía más amplia de debates culturales, lecturas, espacios y referencias en los que se inscribían sus intervenciones. Se trataron, por lo tanto, de vías de acceso al estado de situación de un sector del campo cultural durante los años dictatoriales. Tanto *CdC* como *Propuesta* se encuentran digitalizadas, la primera de ellas como parte del sitio Archivos en Uso¹⁷ y la segunda en un blog específico construido por ex militantes y miembros del colectivo editorial¹⁸. En cuanto a la revista *Todas*, sus tres números integran el archivo de la *Fundación Pluma*. Respecto a la revista *Textual*, su único ejemplar fue consultado en el Centro de Documentación e Investigación de Cultura de Izquierdas (CeDInCI).

Finalmente, se acudió a publicaciones de gran tirada que forman parte de la hemeroteca del Congreso de la Nación y de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” (*Clarín*, *La Nación*, *Somos*, entre otras) para poner en diálogo las caracterizaciones partidarias con el panorama de las diversas coyunturas presente en los medios masivos. De este modo, pude corroborar las caracterizaciones partidarias respecto a determinados acontecimientos, cómo por ejemplo la “ola de censura” teatral que tuvo lugar en 1980, con la resonancia en términos sociales más amplia que estos acarrearón. En el mismo sentido, se consultaron el periódico sindical *Hechos de Máscara* (de la Asociación Argentina de Actores) y las revistas culturales *Posta/Nudos* y *Contexto*¹⁹ (vinculadas al Partido Comunista Revolucionario y al PCA respectivamente) para identificar la singularidad de los posicionamientos del PST en relación con otras organizaciones de la izquierda no armada y del medio sindical de los trabajadores de la cultura.

La puesta en diálogo y el entrecruzamiento de esta multiplicidad de fuentes me permitió un abordaje profundo del objeto de estudio de esta tesis, articulando al mismo tiempo las tramas organizativas/partidarias y las prácticas específicas en el plano artístico/cultural.

ORGANIZACIÓN DE LOS CAPÍTULOS

La tesis cuenta con cinco capítulos y las respectivas conclusiones. El capítulo 1 traza un estado de la cuestión con énfasis en las principales discusiones y avances de investigación en torno a las

¹⁷ El conjunto de documentos alojados en el sitio Archivos en Uso están disponibles en: <http://www.archivosenuso.org/>

¹⁸ La colección de la Revista Propuesta para la Juventud se encuentra disponible en: <http://propuesta77.blogspot.com/>

¹⁹ Mientras que Posta/Nudos también se encuentra disponible en Archivos en Uso, la consulta de Contexto fue posible gracias al archivo personal del autor.

izquierdas no armadas y específicamente aquellas referidas a la corriente morenista en el marco de la última dictadura militar argentina. También allí se analizan los debates en torno a las juventudes y las producciones artísticas y culturales en el mismo período. Se reconoce la ausencia de estudios que, enfocados en las políticas partidarias, hayan reconstruido la experiencia del frente de intelectuales del PST y sus tensiones con las militancias culturales desplegadas por miembros de esta organización. Asimismo, se hace una valoración de investigaciones previas sobre las experiencias en las que se centra este trabajo, ponderando particularmente las líneas de estudio abiertas por Malena La Rocca (2012; 2018; 2019; 2020; 2021; 2022), Ana Longoni (2012a; 2012 b) y Evangelina Margiolakis (2016) que se pretenden profundizar en la actual tesis.

En los siguientes capítulos se reconstruyen las orientaciones partidarias y su vínculo con iniciativas puntuales a partir de los diversos tipos de fuente especificados en el apartado anterior. En el capítulo 2 se analiza el derrotero de la corriente morenista en su abordaje hacia los artistas e intelectuales. Se tomaron como antecedentes los primeros documentos de principios de la década del 70 para analizar los lineamientos que derivaron en la estructuración del frente de intelectuales. Se analizaron trayectorias de particular importancia como la de Eduardo “Tato” Pavlovsky en tanto referente público del partido, la de Carlos Alberto Brocato como “intelectual orgánico” y la de Alicia Sagranchini como militante sindical que posteriormente asumió la responsabilidad de este frente. Retomando los lineamientos que el segundo de ellos desarrolló en vastos documentos durante la dictadura, se logra ponderar la relevancia que estos sectores asumieron para los planes políticos del partido en relación con la búsqueda de explorar los resquicios legales para su intervención. Se identifican conjuntamente discusiones en torno al lugar que debían ocupar los artistas e intelectuales en el proyecto político del PST, los cambios en la dirección del frente de intelectuales y la división de las iniciativas enmarcadas en él entre aquellas que eran consideradas como parte del “frente juvenil” y las pertenecientes al “frente cultural” que involucró a los artistas e intelectuales consagrados como Alberto Sava.

Retomando esta división de abordajes, el capítulo 3 se centra en aquellas iniciativas protagonizadas por jóvenes vinculados al PST. Partiendo de las coordenadas mediante las que fueron pensadas las políticas culturales del régimen militar hacia este sector de la sociedad, se reconstruyen los itinerarios militantes de las y los jóvenes que impulsaron la revista *Propuesta* y los diversos talleres de investigaciones. Se piensa a partir de ellas la construcción de espacios de sociabilidad juvenil pese al terror, suerte de “zonas liberadas” (Longoni, 2012) para continuar desarrollando, bajo las

condiciones de posibilidad de la coyuntura, una cultura juvenil crítica hacia la dictadura y el autoritarismo. Finalmente se diferencian los objetivos de cada una en relación con los planes partidarios. Mientras *Propuesta* fue una iniciativa que apuntaba a construir en el mediano plazo una influencia de masas los talleres tuvieron como finalidad organizar a aquellos sectores que consideraban, eran parte de la vanguardia del movimiento cultural en ciernes.

En el capítulo 4 se reconstruyen y analizan las políticas impulsadas por el PST en la búsqueda de conformar un “movimiento cultural de oposición” (Williams, 2015) durante la dictadura. En la maduración de ese objetivo se impulsaron dos revistas culturales tendientes a la inserción en el prolífico “ecosistema de revistas subterráneas” (Margiolakis, 2016). De allí que se destine un importante espacio a las revistas *Textual* y *CdC*. En ellas se identifica la participación de militantes partidarios como Alicia SAGRANICHINI, Alberto SAVA y Daniel CALMELS, reconstruyendo sus trayectorias militantes y el rol desempeñado tanto al interior del partido como las construcciones públicas que este impulsaba. Asimismo, se analizan los perfiles de las publicaciones en relación con los cambios de la coyuntura política. Finalmente se analiza la conformación del *EdA* como corolario de la participación activa de militantes del PST en campañas contra la censura que habían comenzado a masificarse a partir del año 1979, al tiempo que se ponderan las causas por las que este espacio frentista no logró consolidarse.

Por su parte, en el capítulo 5 se retoman algunos aspectos de las iniciativas analizadas en los capítulos previos para centrar la atención en la “agencia” de las mujeres en el marco de ellas y al interior del partido. Se destaca el abordaje y análisis de la revista *Todas* en tanto proyecto feminista singular en el marco de la dictadura. Para ello se reconstruyen también los debates internos que se desarrollaron al interior del partido en pos de comprender el modo en que esta iniciativa puntual dialogó con el abordaje hacia el movimiento de mujeres. Asimismo, se analizan los contenidos incluidos en la sección “Cuadernos de la Mujer” al interior de la revista *Cuadernos del Camino* referidos a los roles social e históricamente asignados a las mujeres y las reflexiones en torno la sexualidad juvenil en la revista *Propuesta*. Por último, se analiza el proceso que llevó a la conformación del Grupo de la Mujer al interior del TiT identificando la recuperación de lógicas propias del feminismo de la “segunda ola” como los grupos de concienciación, aspecto que no estuvo exento de discusiones entre sus participantes. Para una comprensión del conjunto de estas heteróneas manifestaciones apelamos al concepto de estructura de sentimientos postulado por Raymond WILLIAMS (2015) con el fin de poner

en diálogo este despliegue de políticas protagonizadas por mujeres ligadas de manera más o menos estrecha al PST.

En las conclusiones se recuperan los problemas y las argumentaciones desarrolladas a lo largo de toda la tesis para arribar de este modo a ciertos puntos de llegada respecto al significado que adquirieron estas militancias culturales en el marco de la dictadura y los alcances logrados por la construcción del PST entre los artistas, jóvenes y mujeres durante el mismo período. Por último, es también en esta sección que introducimos nuevos interrogantes y líneas de continuidad posibles para esta investigación.

CAPÍTULO 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El objeto de esta investigación se ubica en la intersección de tres grupos de estudios sobre los que recuperaremos los principales antecedentes. En un primer apartado nos centraremos en los estudios en torno a las izquierdas no armadas en el marco de la última dictadura militar, así como también en los aportes singulares respecto a la corriente particular en la que se enmarcó el PST, el morenismo. En un segundo momento abordaremos los estudios sobre juventudes en la última dictadura militar relevando los principales aportes en torno a las políticas del régimen hacia este sector conjuntamente con los estudios que han profundizado acerca de los ámbitos de organización política juvenil en este período. Por último, traeremos a cuenta los trabajos que se han desarrollado respecto a las producciones culturales, intelectuales y artísticas en el mismo período, caracterizadas por habitar “entre el terror y la fiesta” (Longoni, 2013), considerando algunas discusiones conceptuales generales y deteniéndonos particularmente en los aportes en torno a las experiencias sobre las que se centra esta tesis.

ACERCA DE LAS IZQUIERDAS NO ARMADAS EN LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR

Los estudios sobre las izquierdas en el pasado reciente argentino se han concentrado en gran medida en torno a las organizaciones político-militares que lograron una importante incidencia en el entramado político y social a partir de 1970 y hasta el golpe cívico-militar de 1976. Conjugado con esta real incidencia, la violencia política apareció como la clave para explicar lo sucedido en los años del “proceso” desde la recuperación de la democracia en 1983. El énfasis en esta cuestión encontró un fuerte respaldo en las políticas estatales posdictatoriales y la sedimentación en los imaginarios sociales de la “teoría de los dos demonios”, construcción narrativa que, si bien fue configurando sus fundamentos aún durante la dictadura (Feld y Franco, 2015) se cristalizó como relato oficial durante el gobierno de Raúl Alfonsín (Crenzel, 2008). Este relato equiparó la violencia del Estado con la de las organizaciones político militares al tiempo que construyó la imagen de una sociedad rehén de estas dos violencias.

Ahora bien, incluso entre las organizaciones político-militares los estudios académicos²⁰ han puesto principal énfasis sobre las dos de mayor envergadura tanto de la izquierda peronista, es decir

²⁰Han proliferado también una extensa bibliografía tanto periodística como de ex militantes de estas organizaciones que también han sido fundamentales para la comprensión y estudio de estos fenómenos. Es el caso de Mattini (1996), Seoane (1991), De Santis (2010), Perdía (2013), entre otros.

Montoneros (Gillespie, 1997; Lanusse, 2005; Sigal y Verón, 1986; entre otros), como marxista, el PRT-ERP (Carnovale, 2011; Pittaluga, 2000; Pozzi, 2001; entre otros), quedando en relativa vacancia el estudio de experiencias como las de la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO) (Cormick, 2015, 2016) entre otras.

A diferencia de estas construcciones políticas, las izquierdas no armadas²¹ que intervinieron desde la década del 60, durante los 70 y particularmente durante la última dictadura y la transición democrática han recibido menor interés (Águila, 2019). Dentro de este espectro de organizaciones es posible destacar a las tres con mayor desarrollo nacional y cuantitativo al momento de concretarse el golpe de Estado: el Partido Comunista Argentino (PCA), el Partido Comunista Revolucionario (PCR) de orientación maoísta²² y el Partido Socialista de los Trabajadores (PST)²³ de orientación trotskista²⁴.

Un trabajo pionero que revisó los posicionamientos de estas tres organizaciones desde los 60 hasta la irrupción del golpe de Estado de 1976 fue el de Daniel Campione (2007). Más allá de que a lo largo del artículo se encarga de diferenciar claramente cada uno de los posicionamientos, el autor considera que ninguna de las tres organizaciones “llegó a dimensionar de entrada el alcance que iba a tener la dictadura, lo sanguinario y artero de sus políticas represivas, y la dimensión estratégica de su ataque contra las posibilidades de organización, movilización y politización de las clases explotadas” (Campione, 2007: 11). En el mismo sentido crítico, Campione considera que tampoco “lograron construir y expandir un paradigma alternativo de acción revolucionaria” (14) al de las organizaciones armadas llegando con un débil desarrollo e inserción en los movimientos de masas (a excepción del PCA) al momento del golpe. Pese a este balance, el autor señala que en gran medida estas organizaciones lograron preservar a sus militantes, continuar con acciones de resistencia en

²¹ Una aclaración pertinente, la definición de “izquierda no armada” que tomamos en esta investigación, tal como lo plantea Casola (2015) en su estudio sobre el Partido Comunista Argentino (PCA) involucra a aquellos partidos y organizaciones que no concibieron a la lucha armada como la estrategia para la toma del poder ni incluyeron acciones armadas en su práctica política, más allá de contar con preparación militar e incluso estructuras de autodefensa.

²² El PCR es producto de la ruptura de sectores de la Federación Juvenil Comunista (JFC) con el PCA en 1968. Constituyó una de las rupturas más importantes de este partido de la izquierda tradicional hasta ese momento.

²³ El PST tuvo sus orígenes hacia comienzos de 1972, producto de la unificación del PRT-La Verdad y el Partido Socialista Argentino dirigido por Juan Carlos Coral. El primero de estos grupos había tenido una corta experiencia unitaria junto al FRIP de los hermanos Santucho quienes luego continuaron su militancia en el PRT-El Combatiente y a partir de 1970 conformaron su brazo militar, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Nos centraremos en él hacia el final de este apartado.

²⁴ Otras organizaciones de este mismo carácter, pero con menor inserción hacia esos años eran Política Obrera (PO) de orientación trotskista que surge entre los años 1962 y 1964 (Coggiola, 2006) y Vanguardia Comunista organización surgida también a mediados de los 60 como escisión del Partido Socialista de Vanguardia una de las tantas rupturas del Partido Socialista en esos años (Tortti, 2009). Sin embargo, como señala Brenda Rugar (2017) hacia 1978 Vanguardia Comunista sería totalmente desarticulada por el accionar represivo.

diferentes ámbitos como el movimiento obrero y “en definitiva sobrevivir a la derrota” (14) ¿En qué sentido las iniciativas que estudiaremos aportaron a la supervivencia” de las organizaciones de izquierda, en este caso, en el plano cultural? ¿Cuáles fueron las posibilidades organizativas del PST? ¿Qué posibilidades existieron para el desarrollo de militancias artísticas o culturales vinculadas más o menos explícitamente a organizaciones ilegalizadas por el régimen?

En cuanto a estudios específicos de organizaciones de izquierda en la dictadura, se destaca la profunda investigación de Natalia Casola (2015) en torno al PCA. La relevancia en la historia argentina de este partido y su posicionamiento en el período en cuestión hacen de esta investigación un aporte imprescindible. Trabajos previos habían indagado en aspectos propios de la “tradicción y afán” legalistas del partido para superar las explicaciones “unicausales” (restringidas al seguidismo de los mandatos de la URSS la cual mantuvo vínculos comerciales estrechos con la última dictadura) para dar cuenta del apoyo a “una supuesta ala moderada del régimen militar, encarnada, a los ojos del partido, por oficiales como el presidente Jorge Videla o su sucesor Roberto Viola”(Tarcus y Cernadas, 2007) como contrapeso frente a las acechanzas de un ala presuntamente “pinochetista”. El análisis integral de la autora profundiza en esa línea. Apelando a fuentes diversas (documentos partidarios, documentos de cancillería, prensa de gran tirada y entrevistas) y reponiendo los posicionamientos históricos del partido logra explicar cómo estos se proyectan en el período en cuestión, revelando al mismo tiempo los modos de apropiación por parte de la militancia de las orientaciones trazadas desde la dirección. En términos concretos, Casola entiende que la orientación de la “convergencia cívico - militar”, que el partido sostuvo hasta la derrota en la Guerra de Malvinas en 1982 fue la “derivación más extrema de la estrategia de revolución por etapas y de frente democrático nacional” (Casola, 2015: XXII) que caracterizó al PCA en buena parte de su historia.

El PCA y algunas de sus organizaciones de masas como la FJC, a diferencia del PCR, el PST y las demás organizaciones políticas, sindicales y juveniles asociadas a las izquierdas, no fueron ilegalizadas por la ley 21.322 dictada por el régimen en junio de 1976. También este aspecto es analizado por Casola, dando cuenta por un lado de la centralidad que tenía para el desarrollo partidario el sostenimiento de la legalidad, así como por otro como este aspecto era utilizado por sectores de las Fuerzas Armadas para legitimar su accionar ante la opinión pública nacional e internacional. Este carácter legal, sin embargo, no fue un impedimento para el accionar represivo sobre el partido, cuestión que también es considerada en el estudio de la investigadora (Casola, 2016: 113).

Un último aspecto que nos interesa destacar es el modo en que la autora analizó los modos de apropiación de la línea partidaria y las prácticas militantes en distintos frentes de masas. Para ello apeló al concepto de “ideología social” (Casola, 2016: 123) recuperado de la investigación sobre el PC uruguayo realizada por el historiador Gerardo Leibner. Dicho concepto implica:

Una conciencia, una concepción no necesariamente redactada o expresada y probablemente no del todo consciente que el militante tiene sobre sí mismo y la sociedad en la que vive. Está compuesta de ideas, prejuicios, categorías, percepciones y aspiraciones todas subjetivas en parte por la perspectiva de ubicación social del individuo y la de su entorno cercano, por las distintas funciones que cumple y por su experiencia acumulada, por sus afectos, satisfacciones y frustraciones (Leibner citado en Casola, 2016: 123)

Esta “ideología social” en el PCA llevó a que su militancia incorporara sin grandes tensiones la orientación del “frente cívico militar” y la necesidad de enfrentar al sector “pinochetista” de las fuerzas armadas, más allá de que, cómo la misma autora señala, los comportamientos de las bases hayan sido heterogéneos, pero no por ello incompatibles con esta perspectiva. Asimismo, partir de las entrevistas realizadas, Casola contrasta esa aceptación de la línea en el contexto dictatorial con la lectura crítica que hacen de ella en la actualidad quiénes fueran militantes comunistas. Traemos a cuenta esta definición por su productividad para analizar las experiencias artísticas y culturales vinculadas al PST. En ellas participaron militantes orgánicos, pero también muchos y muchas que no lo eran. En el abordaje de algunas de estas experiencias (La Rocca, 2017; Longoni, 2012; Verzero, 2014; Margiolakis, 2016) se definen como “laxos” los vínculos entre el partido y los miembros de cada una, aspecto que encuentra sustento principalmente en las entrevistas realizadas a sus miembros, es decir, en las memorias de sus participantes. Conjuntamente, al menos en el caso de los talleres juveniles, tal cómo analizaremos en el capítulo 3 estas memorias coinciden con la ausencia de reivindicaciones de las mismas desde la perspectiva del PST. La mirada que adoptamos en esta investigación buscó reconstruir las singularidades que convocaron a estos militantes poniendo en tensión la reconstrucción memorial de esas experiencias y pensándolas de manera articulada con las orientaciones partidarias ¿cómo se construyeron las sinergias entre militancias partidarias y culturales? ¿qué aspectos de la “ideología social” del PST llevó a congregar a varones y mujeres, algunos de ellos muy jóvenes, cuyos planteos y trayectorias escapaban al modelo tradicional y proletarizado del militante al que apelaba la izquierda trotskista?

Por último, el trabajo de Ollier merece un detenimiento particular, en tanto esta investigación, cómo se ha mencionado en la introducción, discute algunos rasgos de lo propuesto por la autora. Su libro *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda* (2009) si

bien no se detiene en un abordaje puntual de las organizaciones de izquierda en el marco de la dictadura, indaga mediante entrevistas y testimonios, en los procesos subjetivos de una serie de ex militantes de diversas organizaciones de lo que denomina “izquierda revolucionaria”. Bajo esta definición, engloba a un amplio espectro de organizaciones políticas, armadas y no, entre las que se encuentra el PST. Al mismo tiempo, entre los ámbitos en los que se detiene, toman relevancia las experiencias artísticas y culturales durante el período. Extrayendo conclusiones generales de un corpus muy acotado de memorias militantes, que tampoco explícita como construyó, la autora se propone demostrar el tránsito de la noción de revolución a la democracia en las concepciones políticas de ex militantes setentistas. Con un fuerte énfasis en la articulación entre lo público y lo privado, entre la violencia como marca autoritaria tanto al interior de las organizaciones políticas como en el contexto social general, la autora señala la adopción de valores democráticos en los espacios culturales como un proceso crítico respecto de sus propias experiencias organizativas. En este tránsito destaca que las iniciativas culturales durante la dictadura presentaron una suerte de refugio para esta transición política/subjetiva, en tanto lo que primaba en ellos era el pluralismo que se erigía no sólo como una “micropolítica” de resistencia hacia el régimen sino también como una (auto) crítica hacia las organizaciones de izquierda y sus definiciones totalizantes. Contrariamente a este análisis, mediante las iniciativas estudiadas en esta oportunidad mostramos ciertas persistencias militantes en el contexto dictatorial no desde un abandono del sentido revolucionario de sus prácticas, sino como una ampliación de este a nuevos territorios como el artístico y cultural. Quienes conjugaron su militancia partidaria con algunas de estas iniciativas reconocieron en el terreno artístico/cultural un ámbito de resguardo, pero también un modo de continuidad e incluso de reclutamiento para un proyecto político, que más allá de sus alcances e incidencias, sostenía un planteo de intenciones revolucionarias.

El conjunto de trabajos relevados en este apartado constituye un aporte fundamental para nuestra investigación debido a que con diversos niveles de profundidad trazan coordenadas fundamentales para pensar las izquierdas y las formas de organización partidaria en el marco de la última dictadura. La persistencia de proyectos políticos y diversos esquemas de funcionamiento interno, las características de las militancias en cada caso, los espacios de influencia e intervención jerarquizados, entre otros aspectos, aportan a la construcción de un mapa de prácticas políticas fundamental para situar nuestro objeto de estudio.

ACERCA DEL TROTSKISMO Y EL MORENISMO EN LA HISTORIA ARGENTINA RECIENTE

Para comprender las posiciones que el PST desarrolló en el marco de la dictadura y particularmente como se articularon con sus orientaciones, tradiciones y lineamientos las diversas iniciativas que estudiamos, fue necesario remitirnos a la bibliografía disponible en torno al trotskismo en nuestro país y más particularmente, al “morenismo”, corriente en la se enmarcó esta organización. El nombre “morenismo” deriva del principal referente de este sector de la izquierda y fundador de los primeros núcleos trotskistas en nuestro país, Nahuel Moreno (seudónimo de Hugo Miguel Bressano). Su derrotero, que comienza con la fundación del Grupo Obrero Marxista (GOM) en 1944, adquirió rasgos propios signados por la polémica, por ello dentro del espectro más amplio del trotskismo, adquiere una identidad diferenciada. Los primeros aportes que es necesario mencionar son las historias escritas desde un registro militante. Por un lado, la coordinada por Ernesto González (1995; 1996; 1999a; 1999b; 2006) que consta de 5 tomos y reconstruye una “historia oficial” del morenismo a partir de un seguimiento cronológico de sus posicionamientos públicos entre 1943 y 1971, apelando principalmente a la prensa partidaria. Por otro, la escrita por Osvaldo Coggiola (2006), dirigente de Política Obrera (hoy Partido Obrero), en abierta oposición al morenismo y tendiente a legitimar las posiciones que adoptó la organización de la que es parte y fundador a partir de 1964. Ambos casos, aparecen como insumos relevantes en tanto aportan pormenores de los itinerarios propios y las discusiones que se desarrollaron entre estas corrientes y al interior de las coordinaciones internacionales de las que fueron parte, pero al estar escritas con la finalidad específica de construir las narrativas propias de cada organización, carecen de elementos críticos en torno a sus respectivas intervenciones y adquieren el valor de documentos “autolegitimantes”.

También cómo una iniciativa tendiente a reconstruir la memoria militante de la corriente morenista y en relación con el período específico de esta tesis se encuentra *Rostros en el silencio* (AAVV, 2006). Este libro polifónico se propone una reconstrucción testimonial de militantes morenistas desde los inmediatos años previos al Golpe de Estado de 1976, momento en el que el PST sufrió los ataques parapoliciales de la Triple A, entre ellos dos de envergadura por sus alcances, la masacre de

Pacheco²⁵ y de La Plata²⁶, hasta el fin de la última dictadura. Se trata de una valiosa contribución para acercarse a las militancias morenistas durante este período.

Con motivo de la conmemoración de los 80 años del asesinato de León Trotsky, Hernán Camarero y Martín Mangiantini (2020) en la introducción de un dossier en torno a los orígenes del trotskismo en Argentina y América Latina, señalaron la vacancia de estudios académicos en torno a este sector del movimiento comunista internacional. Precisamente Mangiantini es uno de los autores que ha realizado un aporte valioso en torno a los itinerarios militantes del morenismo entre 1965 y 1976 (Mangiantini, 2018). Su trabajo, junto al de Florencia Osuna (2015) centrado en el PST durante la dictadura fueron dos insumos fundamentales para esta investigación.

Mangiantini, en términos teóricos parte de concebir el análisis de un partido político en el sentido planteado por Antonio Gramsci. Desde esta mirada, el estudio de una organización política es también “el estudio de la historia general de un país desde uno de sus múltiples y posibles aspectos” (Mangiantini, 2018: XVI). El recorte temporal que propone permite pensar el devenir de la corriente morenista desde mediados de la década del 60 hasta la irrupción del golpe de Estado en 1976, poniendo énfasis en las transformaciones que sufrió tanto esta corriente como el conjunto de la sociedad argentina al calor del proceso de radicalización política que encontró en el Cordobazo su punto de mayor ebullición. Desde una perspectiva propia de la historia política que sin embargo recurre también a herramientas de historia social, cultural e intelectual, el autor recorre las diversas coyunturas reconstruyendo al mismo tiempo los procesos que llevaron a la conformación del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT)²⁷ en 1965, su ruptura en 1967 con eje central en la adopción o no de la lucha armada, el breve periodo del PRT-La Verdad y finalmente la conformación del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) al calor de la reapertura democrática de 1972-1973. Este último

²⁵ El 29 de mayo de 1974 un grupo parapolicial ingresó por la fuerza al local partidario de Pacheco donde había 6 militantes del PST. Luego de golpearlos y amedrentarlos fueron subidos a dos autos. A tres de ellos (las tres mujeres) las dejaron ir a las pocas cuadras. Los tres restantes fueron acibillados y sus cuerpos encontrados al día siguiente en pilar. Se trataba de Dalmacio Meza (obrero de Astarsa), Mario Zidda (estudiante) y Mario Mosses (obrero de Wobron). Ver: AS, N° 106, 4/6/1974.

El 4 de septiembre de 1975 Adriana Zaldúa, Hugo Frigerio, Roberto Loscertales, Ana María Guzner y Lidia Agostin fueron secuestrados mientras se dirigían a apoyar un conflicto obrero en la Petroquímica Sudamericana. Al otro día, Oscar Lucatti, Carlos Povedano y Patricia Claverie de la misma regional La Plata, también fueron secuestrados y asesinados. Ver: AS, N° 161, 6/9/1975

²⁶ El 4 de septiembre de 1975 Adriana Zaldúa, Hugo Frigerio, Roberto Loscertales, Ana María Guzner y Lidia Agostin fueron secuestrados mientras se dirigían a apoyar un conflicto obrero en la Petroquímica Sudamericana. Al otro día, Oscar Lucatti, Carlos Povedano y Patricia Claverie de la misma regional La Plata, también fueron secuestrados y asesinados. Ver: AS, N° 161, 6/9/1975

²⁷ En la nota al pie número 4, al referirnos al PST nos explayamos respecto a la división del PRT en el PRT-La Verdad encabezado por Moreno y el PRT-El Combatiente (luego PRT-ERP) encabezado por Mario Roberto Santucho

fue producto de un nuevo proceso de unidad con una de las tantas fracciones del Partido Socialista²⁸, la secretaría dirigida por el histórico referente Juan Carlos Coral que implicó la ampliación territorial de una organización que había quedado golpeada tras su ruptura anterior. El trabajo de Mangiantini reconstruye minuciosamente el despliegue militante en las diversas regionales, la cantidad de miembros plenos y simpatizantes, los espacios de inserción en la clase obrera y en distintos frentes de masas, configurando así un estudio de enorme relevancia para tener una “radiografía” del Partido en un momento de efervescencia política como son los años que van de 1973 a 1976.

Ahora bien, de los aportes del autor nos interesa señalar dos de singular importancia para nuestra investigación. El primero de ellos, en torno a la identidad partidaria, aspecto que también Mangiantini ha trabajado junto a Trebisacce (Trebisacce y Mangiantini, 2015). La construcción de cualquier identidad, es concebida por el autor, como el “movimiento simultáneo de afirmación y negación” mediante el cual se toman posiciones, se llevan elecciones estéticas, éticas y políticas y se marginan o desechan otras. En ese sentido destaca 6 rasgos fundamentales dentro del PST: la concepción obrerista y antiburocrática; la adopción de una estrategia insurreccional en oposición a la lucha armada; el internacionalismo; el *entrismo* como táctica de “diálogo” y cooptación de sectores peronistas; la valoración positiva de los procesos electorales y la adopción de idearios mayormente ajenos a la izquierda (Mangiantini, 2018). Este último punto, aparece estrechamente ligado al segundo de los aportes que nos interesaba destacar y es lo que el autor define como la “ampliación del sujeto revolucionario” (2018:195) entendiendo así el abordaje desde el partido de otros sujetos sociales más allá del obrero industrial. En la reconstrucción del autor y en diálogo con lo que nos propusimos en esta investigación, la juventud en un sentido amplio, es decir, más allá de sus ámbitos de estudio que suelen ser los más permeables a la organización política (como el movimiento estudiantil), fue el principal sector (a parte de la clase obrera industrial) hacia el que tendió la organización. Ahora bien, Mangiantini también destaca otros sectores, como los intelectuales, en el que no profundiza, al tiempo que pone énfasis en la singular atención que el partido depositó en torno al eje de la “liberación de la mujer” (cuestión sobre la que nos detendremos más adelante). Por estas cuestiones, el trabajo de Mangiantini concluye enmarcando al PST como una expresión de la llamada nueva izquierda (Tortti, 2009) ampliando esta categoría que suele restringirse a las organizaciones político – militares de los años 60. Nuestra investigación recoge las cuestiones identitarias y las nociones del

²⁸ El trabajo de María Cristina Tortti (2009) en torno al Partido Socialista, sus diversas rupturas desde 1955 pero particularmente a partir de 1960 debido a la recepción e influencia de Revolución cubana, junto al surgimiento de la “nueva izquierda” cómo fenómeno que marcará los años siguientes, es sin dudas un aporte fundamental.

autor en torno a la “ampliación del sujeto” para pensar también cierta permeabilidad de los jóvenes, artistas e intelectuales ligados a las propuestas experimentales y contraculturales alejadas de lo panfletario, costumbrista y realista que caracterizaba a las “culturas de izquierda” (Longoni 2012; La Rocca, 2012; Manduca, 2018) En ellas, como veremos, la cuestión de género y las iniciativas específicamente dirigidas hacia las mujeres tuvieron sus manifestaciones concretas.

En este punto vemos necesario recuperar el trabajo de Trebisacce (Trebisacce, 2012, 2013; Trebisacce y Mangiantini, 2015) quién ha reconstruido una cartografía de los grupos feministas de los años 70 a partir de la memoria de sus protagonistas. La autora parte de discutir la idea de que el feminismo de los 70 se encuentra en relación con el proceso de radicalización política, para ponderar, en cambio, los efectos del proceso de modernización sociocultural en dichas formaciones. Uno de los grupos emergentes sobre los que se centra es el nucleado alrededor de la revista *Muchacha* en el que confluyeron militantes del PST junto a activistas independientes. Ni desde el partido ni desde la agrupación había reconocimientos de vinculación mutua en términos públicos, pero al haber militantes que adscribían simultáneamente a los dos espacios, indefectiblemente había similitudes en los planteos. Al ampliar su mirada más allá del grupo *Muchacha* y detenerse en la intervención conjunta del PST, Trebisacce identifica que lo que caracterizó los posicionamientos al respecto fue una tensión entre la denuncia de la opresión patriarcal y la opresión capitalista. Aun así, la política de esta organización fue singular para las izquierdas setentistas. Algunos hitos de esta singularidad fueron la visita de Linda Jannes, candidata a presidente de Estados Unidos por el Socialist Workers Party (SWP) y partícipe del vigoroso movimiento feminista estadounidense y la candidatura de Nora Ciapponi como vice-presidente en 1973 visibilizando reclamos específicos que iban desde las “guarderías” en los lugares de trabajo hasta el derecho por el aborto legal. En las postrimerías del golpe se habían multiplicado las actividades públicas y las formaciones internas, pero tanto lo que respecta al frente de mujeres en particular, como la dinámica general del partido fue alterada por la creciente represión. En este punto nos proponemos hacer un aporte tangencial ya que, si bien los feminismos en el marco de la dictadura no fueron el eje central de nuestra investigación, sí encontramos reverberaciones de las discusiones estudiadas por Trebisacce en diversas iniciativas que incluimos en este trabajo. La edición de la revista *Todas* a partir de 1979 y hasta 1980 es sin dudas la más destacada, pero en los mismos años surgió al interior del TiT, por ejemplo, un agrupamiento específico de mujeres, así como también abordajes feministas fueron parte de las páginas de las revistas *Propuesta* y de *CdC*. Al respecto, es necesario mencionar la valiosísima investigación de val flores (2015) quien se centra en

la figura de Martha Ferro (militante del PST y directora de la revista *Todas*) y los ámbitos de sociabilidad lésbica durante los años dictatoriales. Asimismo, Ferro fue articuladora de circuitos culturales durante esos años en el mismo sótano y en otros espacios del barrio de San Telmo en los que se desarrollaron las presentaciones de los diversos números de *Todas*.

Como mencionábamos más arriba, sumado al trabajo de Mangiantini, la investigación de Florencia Osuna (2015) constituye el antecedente de mayor envergadura en torno a la experiencia política del PST y los inicios del Movimiento al Socialismo (MAS) a partir de 1982. El trabajo de Osuna reconstruye la dinámica interna, los cambios organizativos y los posicionamientos públicos de un partido que intervino en condiciones clandestinas pero que sin embargo buscó sostener cierta intervención pública aún en ese contexto y bajo esas condiciones. La perspectiva asumida por la autora pone particular énfasis en la articulación entre prácticas y discursos para de este modo indagar en las tensiones y contradicciones de la organización partidaria durante el período dictatorial. En ese sentido la dinámica entre lo clandestino, lo legal y lo semilegal es uno de los puntos fuertes del análisis que desarrolla contemplando también los modos en que repercutió sobre el PST la represión estatal. El constante cruce entre los posicionamientos públicos mediante sus órganos de prensa y las discusiones presentes en los documentos internos constituye también otra dimensión a destacar ya que en ese entrecruzamiento entre lo público y lo interno se vislumbran los avatares de la vida partidaria durante la dictadura. Osuna complementa este aspecto con los informes de la Dirección de Inteligencia de la Policía Bonaerense (DIPBA) poniendo en juego de este modo el contraste entre las lecturas del partido y las del aparato represivo del Estado.

Los cambios de táctica del PST se intensificaron, en la mirada de la autora, a partir de 1982 tras la derrota en la Guerra de las Islas Malvinas y el inminente proceso de transición democrática. La conformación del MAS y la apuesta a una fuerte intervención de en el plano electoral llevó a concentrar las fuerzas militantes hacia ese objetivo tornándose central la extensión territorial del partido y la militancia barrial. Al mismo tiempo, la autora identifica que los cambios programáticos ante esa nueva coyuntura no implicaron el abandono de un ideario revolucionario, aunque sí una resignificación de sus objetivos. Ya no se trataría de una revolución socialista sino de una democrática. Este reordenamiento también repercutió en algunas de las iniciativas que nos proponemos investigar, motivo por el cual, el año 1982 es el corte cronológico que planteamos para nuestra investigación.

Si bien los trabajos de Mangiantini y Osuna son investigaciones exhaustivas que permiten reconstruir pormenorizadamente los derroteros del morenismo en los años 60 y 70 en el primero de

los casos y en torno a la dictadura en el segundo, en ambos trabajos las dimensiones artísticas, intelectuales y culturales quedan relegadas. La jerarquización hecha por los autores es entendible de acuerdo a las mismas prioridades que estableció esta corriente en su intervención política con eje puesto en la clase obrera. Es de destacar además, que el abordaje de artistas e intelectuales fue tardío respecto a otras corrientes de las izquierdas, ya sea el tradicional trabajo sostenido por el PCA desde la década del 30 (Petra, 2012) cómo la atención que pusieron sobre estos sectores medios las organizaciones político-militares en los 70. Nuestra investigación, por lo tanto, se propuso ser un aporte tendiente a reconstruir ese aspecto puntual con énfasis en la singular atención que depositó allí el PST durante la última dictadura. En trabajos previos a esta investigación (Manduca, 2018) ya habíamos comenzado a hacer un ejercicio de estas características rastreando los posicionamientos que desde 1975 el partido venía desarrollando sobre las potencialidades de construir un “frente de artistas e intelectuales”. De ese primer acercamiento, junto a los aportes de diversas investigadoras a las que nos hemos referido en la introducción y sobre las que volveremos en los siguientes apartados, se abrió una cartografía lo suficientemente extensa para llevarnos a esta tesis de más largo aliento.

JUVENTUDES EN LA ÚLTIMA DICTADURA

Los estudios en torno a las juventudes en Argentina han tenido un gran impulso en la última década y media. La expresión más cabal de este proceso es la consolidación de la Red de Investigadores/as sobre Juventudes de Argentina (RelJA) cuya labor comenzó en 2004. En su último encuentro realizado en el año 2018, se señalaba la expansión de este campo de estudios remarcando como característica principal su perspectiva interdisciplinaria (AAVV, 2018). En lo que respecta a los abordajes históricos, los intereses han ido virando en términos cronológicos de mediados de la década del 50 y principios de la del 60 hacia los años 80 y 90 al tiempo que es posible identificar dos líneas de investigación preponderantes (AAVV, 2018:123). Por un lado, aquellas posibles de asociarse a las perspectivas de la nueva historia política centradas en la participación política juvenil dentro estructuras de diverso tipo (Acha, 2011; Ehrlich, 2012; Benítez, 2009; Giménez, 2011; Vommaro y Cozachcow, 2017). Por otro, las que han jerarquizado en sus abordajes las herramientas brindadas por la historia social y cultural problematizando otros hilos que configuran las tramas de representaciones y prácticas de los jóvenes en tanto sujetos históricos (Manzano 2017; González, 2019; Musso, 2014). Por el tipo de experiencias y militancias sobre las que se centra esta investigación, fueron estos últimos abordajes con los que mayores diálogos hemos trazado.

Respecto a las juventudes durante la última dictadura el trabajo de Pablo Vila (1985), escrito al calor de la transición democrática, sentó una clave de lectura importante que sigue siendo discutida. El autor se centró en el rock como fenómeno sociocultural mediante el que los jóvenes, a su entender, lograron construir un “nosotros” ante la desarticulación paulatina del movimiento estudiantil y las juventudes políticas. El rock, en la mirada de Vila, implicó una resignificación de la política ante la clausura de los espacios tradicionales de la misma. El artículo reconstruye mediante cartas de lectores del *Expreso Imaginario*²⁹ y otras publicaciones del ámbito rockero, la sensibilidad, los debates, las expectativas y frustraciones de los jóvenes respecto al devenir del movimiento entre los años dictatoriales y los primeros del ciclo democrático alfonsinista. Es de destacar la diferenciación de circuitos y la periodización que el autor desarrolla, señalando momentos de mayor represión hacia este sector de la juventud a partir de 1977 una vez derrotado “el enemigo subversivo” (en términos del régimen). En el análisis de la dinámica del movimiento en relación a los cambios de coyuntura, Vila también destaca que, con el advenimiento de la democracia, el rol contestatario del rock fue diluyéndose cada vez más. Las concepciones culturalizadoras de la política propias de los ochentas democráticos, que permean la interpretación de Vila, llevan a una omisión completa de otras formas de organización política y resistencia juvenil en el marco de la dictadura. Las iniciativas que estudiamos amplían la cartografía de espacios de organización y encuentro de las juventudes en el contexto dictatorial, así como también tensionan las miradas en las que las militancias juveniles al interior de las organizaciones de izquierda quedan relegadas a los años previos a 1976.

Ahora bien, no es posible explicar estos perfiles juveniles sin retomar las investigaciones en torno a la constitución de esas identidades a lo largo de la década de los 60 y 70. Un aporte extensamente retomado debido al programa de investigación que abrió, es el de Alejandro Cattaruzza (1997). En su artículo aparecen por primera vez de manera articulada, la radicalización y gran movilización política de la sociedad argentina desde finales de la década del 60 y el proceso de modernización sociocultural³⁰ que irrumpe a mediados de los 50 en la configuración de una “cultura

²⁹ La revista *Expreso Imaginario* fue fundada en el verano de 1976 a instancias de Jorge Pistocchi. En cierta manera se trató de la continuidad de un proyecto anterior impulsado por el mismo Pistocchi, Mordisco que se editó desde 1974 y luego fue integrada como suplemento en el *Expreso*. Colaboraron en ella figuras como Pipo Lernoud, Alfredo Rosso y Horacio Fontova entre otros. Tuvo como eje la cultura rock pero con constantes ampliaciones hacia otras manifestaciones contraculturales. Su último número salió en enero de 1983.

³⁰ 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 televisión, 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

juvenil de masas que se inclinaba con facilidad a alguna forma de crítica social” (Cattaruzza, 1997: 54). Este proceso para el autor es el que lleva a que a comienzos de los 70 se pueda hablar de una “nueva autonomía de la juventud como estrato independiente” (Cattaruzza, 1997:54). La aparición de publicaciones específicas dirigidas a la juventud, la irrupción del rock, la circulación de determinadas lecturas que también eran a las que accedían jóvenes en otras partes del mundo, son parte de esos nuevos consumos culturales que identifica el autor. Ahora bien, al mismo tiempo señala que esos aspectos socioculturales en una sociedad crecientemente movilizada y “cada vez más proclive a oponerse a la dictadura militar de principios de los 70” (Cattaruzza, 1997: 54), fueron constituyendo una cultura juvenil que encontraba como punto común una crítica general al sistema. En ella confluían sectores militantes pero muchos otros cuyas ideas antisistémicas no se encontraban programáticamente articuladas, y es aquí, donde Cattaruzza señala un aspecto sugerente para nuestro objeto de investigación. El autor identifica que más allá de los militantes o de los jóvenes que decidían irse a vivir al Bolsón para alejarse de la vida urbana “había muchos otros que los veían con simpatía, compartían algunas de sus propuestas y combinaban sin mayor reparo ideas, fragmentos de tradiciones y posiciones ideológicas que hoy parecen contradictorias” (Cattaruzza, 1995: 56).

Tomando varios de los problemas planteados por Cattaruzza pero en una investigación de largo aliento sustentada en el análisis de una multiplicidad de fuentes se encuentra el trabajo de Valeria Manzano(2017), hoy ineludible para un abordaje histórico de las juventudes en Argentina. La intersección entre sexualidad, consumos culturales e identidades políticas son los que estructuran el trabajo. La autora analiza la conformación de la juventud como categoría cultural y política crucial para la historia de nuestro país en la segunda mitad del siglo XX. Lo que Manzano denomina la “era de la juventud” se extiende entre mediados de los 50 y mediados de los 80, entre finales del segundo peronismo y la última dictadura militar. La construcción de esta categoría en ese período específico revela para la autora “la imagen que los argentinos tenían de sí mismos en tiempos de rotundas transformaciones culturales y fuertes convulsiones políticas” (Manzano, 2017: 16). La periodización que traza la autora, involucra tres momentos posibles de ser sintetizados como los de la modernización y supuesta democratización pos-peronista (1956-1966) y la radicalización política, social y cultural (1966-1973). El tercer y último período sobre el que se detiene Manzano es el que retomamos en este trabajo. Los años de 1974-1983 son caracterizados por una ofensiva reaccionaria que tuvo a la cultura

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.

juvenil contestataria a uno de sus principales focos. A partir de 1974, con el ascenso de los sectores de la derecha peronista al poder, 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. Esa tendencia se profundizó con el golpe de Estado y su plan genocida. Las experiencias que nos proponemos estudiar fueron protagonizadas en buena parte por jóvenes que haciendo sus “primeras armas” en la militancia durante la coyuntura de radicalización, encontraron en las iniciativas artísticas y culturales un espacio desde el cuál continuar desarrollando sus críticas a “las autoridades”, dirigidas tanto al propio régimen militar y sus valores “cristianos y occidentales”, como al mundo adultocéntrico y a referentes consolidados del campo artístico.

En las últimas décadas, también se han desarrollado investigaciones relevantes para abordar a escala regional las configuraciones y experiencias de sociabilidad de las juventudes en el período sobre el que nos centramos aquí. Es el caso de Laura Luciani (2017) respecto a la ciudad de Rosario. En esta oportunidad la autora plantea un abordaje que parte de las políticas diseñadas y ejecutadas desde el régimen militar hacia las juventudes como sujeto específico. La autora demuestra la particular traducción en la ciudad santafecina y las articulaciones que las autoridades estatales establecieron con sectores afines de la sociedad civil con el objetivo de “desactivar” a un sujeto político disruptivo en la escena nacional de los años previos, para constituir un “sujeto nuevo, disciplinado y controlado” (Luciani, 2017: 14). Ahora bien, aparte de poner el foco en las políticas estatales, cuestión de por sí novedosa para abonar a las reflexiones sobre la dimensión productiva del poder dictatorial, la autora repara en cómo estas, junto a las representaciones de la juventud emanadas desde las agencias estatales y los medios de comunicación, incidieron en las experiencias de sociabilidad juvenil en la ciudad. Este aspecto es sumamente relevante para nuestro trabajo, en tanto el estudio de Luciani señala itinerarios de una sociabilidad juvenil que escapan a las percepciones de una “chatura cultural” durante la dictadura. Lo que la autora revela, mediante entrevistas a protagonistas de diversas experiencias, prensa de gran tirada e informes de asociaciones como la Liga de Madres de Familia es que para aquellos jóvenes que transitaban la ciudad “la dictadura no fue ni necesaria ni evidentemente un ataque o un silenciamiento absoluto de determinadas prácticas juveniles” como mucho “fue una vigilancia y seguimiento de sus prácticas, que se elaboró desde los distintos niveles de gestión gubernamental” (Luciani, 2017: 169). Al respecto, Luciani reconstruye diversos circuitos de sociabilidad juvenil y expresión artística, desde aquellos más ligados a ámbitos barriales hasta los de carácter *underground* ubicados en la zona céntrica y acotados a consumos culturales específicos

como la música progresiva. También identifica articulaciones y solidaridades entre artistas de diversas disciplinas, conformando incluso, espacios como la Agrupación de Músicos Independientes, donde participaron militantes del PST, que, pese a su nombre, reunió a artistas más allá de la música en pos de “generar propuestas alternativas a la cultura hegemónica” (Luciani, 2017: 178). La articulación entre espacios de sociabilidad artísticos y culturales con las militancias político partidarias que ilumina Luciani constituyen antecedentes relevantes para las formas en que adquirieron estas sinergias en la Ciudad de Buenos Aires a partir de las iniciativas que estudiamos en esta tesis.

También a escala local, se destaca el trabajo de Alejandra Soledad González (González, 2019) respecto las políticas culturales del régimen dirigidas a las juventudes cordobesas. Si bien la autora pone énfasis particular en los años que van de 1980 a 1983, hay una constante recuperación de los objetivos fundacionales y las dinámicas políticas impulsadas desde comienzos de la última dictadura. Desde la perspectiva del biopoder formulada por Michel Foucault la autora indaga en los procesos de objetivación y subjetivación de las juventudes en este período, entendiendo que “las clasificaciones etarias constituyen uno de los modos en que puede dividirse, (re)constituirse y manipularse el cuerpo por parte de la sociedad, como una forma de sujeción” (González, 2019: 54). El plural de juventudes se destaca y justifica en este caso en la búsqueda de un abordaje histórico que se contraponga a las tendencias que “homogeneizan a los procesos sociales entretejidos alrededor de las categorías etarias” (González, 2019: 50), perspectiva que se refleja en los colectivos sociales sobre los que deposita su atención: soldados de Malvinas, desaparecidos, estudiantes, militantes partidarios y, especialmente, jóvenes artistas plásticos. El estudio de estas juventudes en relación a las múltiples políticas desplegadas desde el régimen hacia comienzos de los 80 en la provincia, que incluyeron festivales, bienales de arte y homenajes (en relación a los jóvenes caídos en Malvinas) lleva a la autora a identificar “intersticios de resistencia” que se acentuaron a partir de la derrota en el Atlántico Sur. Al igual que el trabajo de Luciani, el aporte de González se destaca por la escala en la que se desarrolla, por el sujeto en el que se centra y por poner en evidencia dispositivo productivos de un poder dictatorial que ha sido abordado mayormente desde su faz represiva.

Un último trabajo a destacar en este apartado es el de Guadalupe Seia (2018) en torno al movimiento estudiantil de la Universidad de Buenos Aires entre 1976 y 1983. Su relevancia radica en recuperar los avatares de un ámbito central en la historia de la participación política de las juventudes. La investigadora analiza las políticas represivas y educativas de la dictadura en el ámbito universitario y específicamente en la UBA, sus repercusiones y las respuestas construidas desde el movimiento

estudiantil. El eje central del trabajo es demostrar la existencia de un activismo juvenil en los claustros universitarios desde comienzos de la última dictadura. Esta mirada pone en discusión las tesis que restringen dicha participación únicamente a los ámbitos culturales y particularmente el abordaje de Vila en torno a la relevancia del rock como espacio de “resistencia”. Al mismo tiempo, un aspecto singular del planteo de la autora es retomar la articulación, sobre todo en los primeros años de la dictadura, entre militancia estudiantil y actividades culturales y recreativas. También en este espacio, la edición de revistas y la realización de festivales cumplieron un rol fundamental. La autora señala la persistencia de agrupaciones vinculadas a las izquierdas dentro de la militancia universitaria, atendiendo al hecho de que, al igual que en otros frentes, estas organizaciones sostuvieron una intervención (semi) clandestina durante estos años. Es el caso del PST que en la UBA tuvo intervenciones de distinta intensidad en las facultades de Derecho, Filosofía y Letras, y Exactas. Este aspecto es relevante para nuestro trabajo porque la periodización propuesta por Seia entra en diálogo con el desarrollo y devenir de las iniciativas culturales en las que nos centramos de la mano del “reordenamiento” de fuerzas que el partido impulsó a su interior. La autora identifica a 1979 como momento bisagra para el movimiento estudiantil, entre otras cuestiones, por las movilizaciones contra el cierre de la Universidad de Luján. Precisamente ese año el PST caracterizó que se estaba dando un “reanimamiento” de la juventud cuestión que repercutió en una paulatina concentración de la militancia juvenil en los ámbitos educativos acelerada a partir de 1982. Varios de las y los integrantes de los talleres fueron reestructurados allí sellando también el destino de estas construcciones político culturales.

Cómo venimos remarcando, una parte de las experiencias aquí estudiadas tuvieron como protagonistas a jóvenes varones y mujeres. Algunos de ellos y ellas habían comenzado sus militancias en los años previos a la última dictadura militar como parte del movimiento estudiantil secundario, otros la asumirán con el golpe de Estado ya consumado y a partir de sentirse convocados por propuestas artísticas y culturales como la revista *Propuesta* y los talleres de investigación. Se trató de jóvenes que trazaron tácticas diversas para emitir discursos críticos hacia los valores sostenidos por el régimen militar, pero también, con cierta irreverencia, hacia las figuras consagradas del teatro, el cine, el periodismo, la música y claro está, de la militancia tradicional. Corridos del perfil militante proletarizado, conjugaron “modos alternativos de subsistencia” (changas, delitos menores, etc)³¹ con

³¹ Utilizamos el término “changa” para referirnos a trabajos no formales y temporarios. Un ejemplo de esto era la venta de libros ambulante que realizaban los miembros del comité editorial de la revista *Propuesta*. Asimismo, el desarrollo de delitos menores es parte del anecdotario de los miembros de los talleres. Entre ellos, por ejemplo, se mencionan el robo

la militancia política. Pensamos entonces que es en la persistencia de la cultura juvenil crítica –pero también heterogénea– en el marco de la última dictadura, que pueden situarse las militancias culturales que forman parte de esta investigación.

PRODUCCIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES EN DICTADURA

El tipo de dominación ejercido en el caso de la última dictadura militar argentina, implicó la puesta en funcionamiento de un Estado que “incorporó una doble faz de actuación de sus aparatos coercitivos: una pública y sometida a las leyes y otra clandestina, al margen de toda legalidad formal” (Duhalde, 2013: 249). Mediante el terror y la implementación de un plan sistemático de exterminio, desaparición y apropiación de menores, el régimen reconfiguró el entramado social (Feierstein, 2007). Los cientos de centros clandestinos de detención a lo largo y ancho del país, condensaron la singularidad de la modalidad represiva del poder en estos años (Calveiro, 2014). Los efectos de estos, excedían sus propias fronteras para proyectar “la arbitrariedad del terror como una amenaza incierta, constante y generalizada a toda la sociedad” (Calveiro, 2014: 45). El campo artístico, intelectual y cultural, obviamente, no quedó indemne.

En su ya clásico artículo sobre la doble fractura del campo intelectual a partir de 1975, Beatriz Sarlo (1984) identificaba que, junto a las desapariciones, persecuciones y censuras, el accionar de la última dictadura había repercutido en la interrupción de los canales de diálogo e intercambio entre el campo intelectual y los sectores obreros y populares. Sumado a ello, el exilio había disgregado a los diversos interlocutores que hasta entonces debatían en la esfera pública los rumbos que debía adoptar la política. El repliegue de los intelectuales de la esfera pública a la privada aparece como el signo central en la situación de quiénes se quedaron y se fueron. Este aspecto, en la mirada de José Luis de Diego (2003) implicó también un momento de transición en el “quehacer” intelectual. Este tránsito es definido por el paso del “intelectual comprometido” de los 60 y 70 con sus perspectivas puestas en un futuro superador al que su praxis debía abonar, al “intelectual responsable” de la posdictadura que recalibró el lugar que debían ocupar las adhesiones políticas en las producciones profesionales. El “entre” de ambos, estuvo estrechamente vinculado a los efectos disgregadores de la dictadura y a la revisión desde el campo intelectual de su vínculo con la política. De acuerdo a estos diagnósticos nos

de utensilios de valor a padres o madres de militantes provenientes de familias pudientes y la venta de ellos comercios que pudieran estar interesados.

preguntamos ¿de qué maneras intervino el PST en ese momento de “transición” mencionado por De Diego? ¿cómo incidió su accionar en la búsqueda de soldar esa fractura marcada por Sarlo?

Así como los trabajos precedentes centraron su énfasis en las dinámicas internas del campo artístico e intelectual, otras investigaciones a partir de nuevos acervos documentales han permitido dimensionar las lógicas represivas hacia la cultura. En este punto el trabajo de Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2002) en torno al fondo del BANADE³² constituye un antecedente ineludible. Los autores consideran que la política represiva de desaparición de personas tuvo su correlato en una política desaparecedora de símbolos, discursos, imágenes y tradiciones. Para Invernizzi y Gociol “la estrategia hacia la cultura fue funcional y necesaria para el cumplimiento integral del terrorismo de Estado como estrategia de control y disciplinamiento de la sociedad” (Invernizzi y Gociol, 2002: 23). El acceso a los documentos del fondo BANADE permitió reconstruir el andamiaje burocrático destinado a estas tareas. La articulación entre servicios de inteligencia, direcciones intermedias, ámbitos gubernamentales regionales y provinciales, el Ministerio de Educación y la centralización de estos procedimientos en el Ministerio del Interior son parte de los hallazgos de los autores. Al tiempo que destaca los aspectos diferenciales de la última dictadura, la investigación pone énfasis en las continuidades en materia de censura y control cultural desde la “Revolución Argentina”. Este aspecto, encuentra un antecedente fundamental en el trabajo de Andrés Avellaneda (1986) quién tempranamente analizó la configuración y sistematización de normativas y legislaciones en torno a la censura desde 1966 a 1983. En el caso de Gociol e Invernizzi aparecen matices y negociaciones como, por ejemplo, ante la censura de literatura vinculada a sectores católicos, que complejizan aún más el funcionamiento de ese aparato censor. Este trabajo nos plantea algunos interrogantes a la hora de analizar las iniciativas culturales sobre las que nos centraremos ¿evadieron la censura o no fueron foco de los controles censores? ¿qué porosidades se registran entre las prácticas artísticas y culturales alternativas y el control censor dictatorial? ¿cuáles fueron las respuestas desde el campo artístico y

³² “En marzo del año 2000, un empleado del Ministerio del Interior encontró los documentos en una bóveda del edificio del ex Banco Nacional de Desarrollo (BANADE). Este edificio había sido cedido a ese Ministerio durante la presidencia de Carlos Menem. Los documentos fueron identificados como producidos por organismos de inteligencia y al estar la mayor cantidad referidos al periodo de la última dictadura cívico-militar fueron trasladados a la Subsecretaría de Derechos Humanos. Ese mismo año por iniciativa de la Defensora Adjunta en Derechos Humanos, Diana Maffia, comenzó un relevamiento de la documentación que se formalizó en el 20 de marzo de 2001, con la presentación en el Centro Cultural San Martín de la ciudad de Buenos Aires el programa de investigación “Represión y Cultura. 1976-1983”, que culminó con la publicación del libro de Gociol e Invernizzi. Desde el año 2003 el fondo forma parte del Archivo Nacional de la Memoria”. Extraído del catálogo del ANM. Ver: <https://catalogo.jus.gob.ar/index.php/archivo-nacional-de-la-memoria>

cultural en las diversas coyunturas de la dictadura? ¿qué participación e incidencia tuvieron los militantes culturales del PST en visibilizar las denuncias a la política censoria del régimen?

Es en relación a estas preguntas y al enfoque general con el que nos proponemos llevar adelante nuestra investigación que retomamos lo postulado por Ana Longoni (2013). Contraponiendo a la paradigmática imagen de la pira de libros del Centro Editor Latinoamericano prendidos fuego en junio de 1980, Longoni sostiene que

sin minimizar la omnipresencia de la represión y la censura como dispositivos eficaces de control social, señalamos que su mera señalización no alcanza a reponer las fisuras y las alternativas que –aún en esas condiciones- pudieron producirse (...)en aquellos años negros se produjo, y mucho: existió una variada, compleja y contradictoria trama de producciones culturales y artísticas que van desde las políticas oficiales (que no se restringieron a la censura y la persecución sistemática), sus vínculos con la industria cultural así como ciertas complicidades de parte del campo intelectual con el régimen, hasta aquellas diversas (y arriesgadas) estrategias de producción, circulación y asociación. Hablamos de iniciativas colectivas alternativas que lograron sobrevivir a la cruenta represión y a la sistemática censura que impuso el terrorismo de Estado, e incluso nacieron en medio de esas adversas condiciones de manera precaria pero vital, y desplegaron diversas estratagemas que encontraron para decir lo suyo en medio del (y a pesar del) terror (Longoni, 2013: 4-5)

En el mismo sentido, presenta como una necesidad problematizar categorías nativas como “cultura de la resistencia”, “cultura de las catacumbas” o “cultura subterránea” para analizar los desarrollos muchas veces contradictorios de los fenómenos culturales de este período sorteando las lecturas que en ocasiones devienen míticas, “heroicas” o “victimizantes”. Es desde este enfoque que la autora propone “desabsolutizar” los alcances del poder dictatorial para poner el foco en los intersticios y fisuras del mismo, donde negociaciones, riesgos, confrontaciones y la mutación de la acción política se hicieron presentes (Longoni, 2013: 6). Recuperando la noción de “estrategia de la alegría” propuesta por Roberto Jacoby en torno al encuentro festivo de los cuerpos en diversos recitales realizados en ámbitos subterráneos que construían espacios-tiempo alternativos en los años dictatoriales, la autora concluye en que es necesario continuar estudiando aquellas producciones que habitaron un territorio no contrapuesto, sino oscilante, entre el “terror y la fiesta”. Cómo hemos mencionado también en la introducción, la perspectiva de la autora fue estructuradora para esta investigación ya que es en esos “entres” signados por la creatividad frente al terror que situamos las iniciativas y militancias culturales vinculadas al PST.

Si pensamos en los fenómenos que, recuperando lo planteado por Longoni, se han cristalizado como “míticos” o “heroicos” es necesario traer a cuenta tanto al rock nacional (Ábalos, 1995; Alabarces, 1993; Pujol, 2005) como al movimiento Teatro Abierto (Dubatti, 2010; Giella, 1991; Pellettieri, 2001; Trastoy, 2001; Zayas de Lima, 2001b) ya que han concentrado un número relevante

de investigaciones tanto académicas como periodistas (sobre todo en el primero de los casos). En ambos, las referencias de sus participantes, por lo general artistas ya consagrados en esos años (como en Teatro Abierto) o que lograrían enorme masividad en los años inmediatos (cómo algunos grupos de rock nacional que daban sus primeros pasos en los escenarios dictatoriales) fueron factores fundamentales. Ahora bien, aún en estos casos, diversas investigaciones de los últimos años, junto al acceso a documentos y archivos personales antes desconocidos, han permitido nuevos abordajes tendientes a “desmitificar” y complejizar sus desarrollos. Es el caso de Ana Sánchez Troillet (2019) quién ha iluminado diversas dimensiones de la relación entre ciudad, rock y juventudes desde mediados de los 60 hasta comienzos del siglo XXI tales cómo la movilidad geográfica de los circuitos dependiendo las décadas y los sectores sociales que se vieron intepelados por esta música o de Julián Delgado (2017) respecto al regreso del grupo Almendra en 1980, sus “negociaciones” con el régimen y su repercusión en la escena local. Respecto a Teatro Abierto, debido a la apertura del archivo personal de Osvaldo Dragún, diversos trabajos han profundizado sobre su organización interna, las discusiones que esto sucito y los proyectos en disputa (Villagra, 2015, 2016; Manduca, 2018), sus diversas poéticas (Graham Jones, 2017 ;Saures Clares, 2018) y sus derivas en el marco de los primeros años democráticos (Villagra, 2016; Manduca, 2020).Asimismo, los aportes de esta investigación visualizaran otras tramas que entran en diálogo con ambos fenómenos “míticos”. Por un lado, el vínculo y las tensiones de los jóvenes militantes trotskistas con el movimiento rockero (aspecto que también ha sido abordado por Mangiantini, 2021) y por otra la militancia contra la censura que comenzó a desarrollarse con mayor ímpetu hacia finales de 1979 y que en el caso de los artistas e intelectuales vinculados al PST tuvo como punto más alto la realización del EdA cómo evento que antecede y diáloga con la experiencia de Teatro Abierto.

Respecto a la revisión de una categoría extensamente utilizada como la de “resistencia” nos interesa destacar diversos aportes que, desde pespectivas disímiles, han buscado pensarla de manera crítica. Andrea Giunta (2005) al estudiar las producciones visuales durante esos años subraya la necesidad de articular dos dimensiones para pensar “lo resistente” en una obra: la interpretación de los contemporáneos y la interpretación de los investigadores para así modular y situar contextualmente el sentido de las mismas. Retomando estos aportes Esteban Buch (2016), desde los estudios históricos y musicológicos, reflexiona sobre ese doble posicionamiento. En un ejercicio memorialístico concluye en su experiencia como joven asistente a recitales de rock durante la última dictadura el único rasgo que encuentra como posible de ser interpretado en clave “resistente” es el afectivo al

habitar un “espacio que permitía disfrutar de no estar solos”. En cuanto a su labor investigativa, señala que es el reconocimiento de los aspectos alegóricos de una obra (en este caso musical) los que pueden permitir reconocer indicios de “resistencia” en la misma. Por su parte, Abel Gilbert (2021) en su investigación en torno a la música y las sonoridades de la última dictadura, sugiere la definición de “disidencias intersticiales de baja intensidad” (290) para situar un variado abanico de prácticas que, de manera oblicua y no directa, cuestionaron al régimen.

Otros estudios al pensar las dinámicas del campo cultural han puesto en relación la categoría de “resistencia” con debates de otras latitudes. Federico Iglesias (2019) retoma las discusiones de la historiografía alemana respecto a los modos de vida durante el régimen nazi en pos de ponderar los alcances del concepto para el estudio del caso de la revista *El ornitorrinco*, dirigida por Abelardo Castillo y editada durante la última dictadura argentina. El debate de los historiadores alemanes tuvo como fin diferenciar los alcances de dos conceptos, el de *Widerstand* (cuya traducción al español es literalmente Resistencia) y el de *Resistenz*. Los consensos alcanzados permitieron diferenciar que *Widerstand* estaría restringido a las conductas de rechazo fundamental y organizado al régimen, mientras que, para las diversas gamas de actitudes y acciones de disenso se utilizan categorías que funcionan como subcategorías de *Resistenz* (Iglesias, 2019: 66). Esta diferenciación permitió al autor definir a su objeto de estudio, más allá de las identificaciones con la acepción de resistencia por parte de sus propios protagonistas, pudiendo analizar entonces los efectos culturales y políticos de la publicación y los conflictos que se generaban al interior de la misma.

Un recorrido similar realiza Mara Polgovsky (2009) al estudiar las llamadas “universidades de las catacumbas”, es decir, los diversos grupos de estudio impulsados por intelectuales críticos que subsistieron en el marco de la última dictadura. En su caso, el punto de referencia inicial es de la “resistencia” francesa a la invasión nazi. En el mismo sentido de *Widerstand*, el concepto de *résistance* se encuentra asociado al carácter organizado de las acciones contra un régimen autoritario. La autora retoma este concepto para pensar los modos en que los intelectuales intervinieron en el caso local y para ello destaca como aspecto diferencial la noción colectiva de la resistencia frente al carácter individual de la disidencia. En ese punto, ve que la función intelectual en estos contextos está más ligada a la reconstrucción paulatina de un espacio público de intervención que a la organización de un movimiento resistente que excede a las singularidades del rol de estos sectores en la dinámica social. Ahora bien ¿qué ocurre con aquellos artistas e intelectuales que se organizaron tanto sectorial como políticamente en ese contexto desarrollando modos de acción colectivos? ¿son posibles de ser

pensados como “resistentes” en el sentido fuerte del término? ¿o acaso tal carácter se lo otorga la incidencia y repercusión lograda por sus intervenciones en la coyuntura en la que se inscribieron? Lograr “calibrar” los alcances de la categoría, sin magnificar las repercusiones de las prácticas analizadas, pero tampoco negando el “clima de época” en el que tuvieron lugar es parte de los desafíos que asumimos al definir las como “resistentes”.

Como alternativa a esta disyuntiva, cabe mencionar el trabajo de Malena La Rocca (2022) que al situar las prácticas artísticas y políticas del TiT y de *Cucaño*, cuestiona la noción de resistencia por constituirse como un obstáculo epistemológico por su carga moral. Para la autora resulta más productivo la identificación de “zonas” o “circuitos” en la escena cultural porteña y rosarina para de ese modo identificar afinidades y diferencias en las prácticas artísticas que se desarrollaron en el período. En este punto destaca la configuración de una agenda cultural alternativa y de nichos de producción independiente a la de las políticas oficiales que implicó multiplicidad de pequeñas salas de teatro, recitales de jazz y lecturas de poesía desde los que se fueron construyendo redes y lazos pese al contexto represivo.

Otras tensiones con esta categoría son las que identifica Lucía Cañada al estudiar las *Jornadas del Color y la Forma* (Cañada, 2019). Esta experiencia artística encabezada por la artista plástica Mirtha Dermisache tuvo lugar entre los años 1975 y 1981 en diversas instituciones públicas: el Museo de Arte Moderno, el de Artes Visuales y el de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Se trataba de jornadas en las que jóvenes y adultos, hombres y mujeres, podían acercarse a conocer diversas técnicas plásticas, facilitadas por coordinadores dispuestos en distintos lugares de las salas destinadas al evento. Es decir, un espacio de libre expresión en instituciones oficiales. La masividad de estos eventos, la libertad con la que los participantes se movían en su interior, la misma lógica colectiva y participativa que propiciaban, parecía manifestar un radical contraste con el Estado de sitio y el férreo control de la dictadura. Ahora bien, un aspecto central señalado por la autora es que en el marco de las jornadas “no se podía expresar de manera escrita y verbal lo que pasaba fuera (...) El espacio estaba reservado para exteriorizar el *mundo interno*. Las Jornadas del Color y la Forma eran de colores y formas, no de contenidos” (Cañada, 2019: 121). Por esto, Cañada remarca que “su discurso estaba lejos de aquel que era considerado peligroso y *subversivo* por la dictadura” (Cañada, 2019:121), primando entonces la autocensura antes que la censura estatal, siendo un evento plausible de ser reivindicado tanto por revistas como *Propuesta*, como por la prensa oficial u “oficiosa”. Así como las autoridades estatales podían mostrar que en sus instituciones había lugar para la “libertad” para

muchos de sus participantes, el tránsito por ellas, fue percibido como un espacio de resistencia. Esta ambigüedad ha sido abordada posteriormente por la misma autora junto a La Rocca (Cañada y La Rocca, 2021) a propósito de una intervención del TIT en el marco de la edición en el año 1982 de dichas jornadas. Asimismo, añadimos el siguiente interrogante ¿la existencia de espacios alternativos y la circulación de revistas subterráneas implicaban resistencias a la dictadura? O acaso, retomando una sugerencia de Buch (2016) ¿el control absoluto de los espacios artísticos disidentes en tanto nidos de la “subversión” más que una política aplicada de manera sistemática, obedecía a una fracción más fanática dentro de las fuerzas armadas y tenía alcance limitados?

En el caso del trabajo de Graciela Browarnik (2015) centrado en el grupo de “poesía performática” Bardo-Neón conformado en el año 1979 en la Ciudad de Buenos Aires y compuesto por poetas que venían de diversas tradiciones políticas, la resistencia se expresa “como la palabra dicha” frente al silencio propiciado por la dictadura. El espacio creado en los recitales entre los poetas y el público, entre esa palabra dicha y la escucha cómplice, configura escenarios de micro-resistencias que habitaron el territorio del terror dictatorial. Al historizar la experiencia de Bardo-Neón, la autora también aporta elementos para pensar una periodización de la dictadura. La mirada de Browarnik dialoga con algunas consideraciones señaladas más arriba, encontrando en el año 79 un momento bisagra que en su caso se corresponde con el comienzo del período de mayor actividad del grupo. También al reconstruir los itinerarios de por dónde circulaban estos poetas, hace un aporte a ampliar las cartografías culturales de la ciudad en el marco de la dictadura. Es de destacar que uno de los animadores de este espacio fue Diego Arguindeguy, participe también de *Propuesta* y militante del PST, aspecto que pone de manifiesto conjuntamente como las tramas y espacios culturales en ese contexto se yuxtaponían alternando tácticas diversas de acuerdo a los objetivos perseguidos.

La investigación de Evangelina Margiolakis (Margiolakis, 2019) en torno a las revistas culturales *underground* o “subterráneas” durante la dictadura y la transición, es otro de los aportes sustanciales para nuestra investigación, tanto por el objeto específico sobre el que se centra como por una serie de consideraciones conceptuales que la autora desarrolla. Margiolakis parte de diferenciar que lo *underground* no necesariamente involucraba la noción de lo clandestino, sino que remitía a “una postura de disidencia respecto del poder hegemónico militar” (Margiolakis, 2016: 31). El hecho de que estas revistas, aun enunciando un discurso crítico respecto al oficial, se vendieran (no todas, pero si las de mayor tirada) en los kioscos de diario de la Ciudad lleva también a que la autora plantee que “lo visible y lo subterráneo coexistieron en forma imbricada” (Margiolakis, 2016: 111). Dentro del corpus

que analiza Margiolakis incluye a *Propuesta y Cuadernos del Camino* vinculadas al PST, pero los aportes de la autora al respecto los recuperaremos en un sub-apartado específico.

Un último estudio que destacaremos antes de centrarnos en los antecedentes directos sobre nuestro objeto de estudio es el de Ana Vidal (2016) en torno a dos grupos de “teatro militante” de Bahía Blanca en los años 70: el Grupo Teatro Alianza, vinculado al PCR y el Grupo de Teatro Popular Eva Perón ligado a Montoneros. El estudio en escala regional de la autora establece una periodización centrada en la formación y disolución de los grupos que por lo tanto rompe con la “frontera” entre democracia y dictadura abordando los años que van de 1972 a 1978. El modo en que pone en relación la militancia artística, política y las “traducciones programáticas” no siempre precisas, de un campo a otro, hacen del trabajo de Vidal un aporte fundamental para la investigación que nos proponemos desarrollar. Como señala la autora:

los teatristas militantes desarrollaron una serie de propuestas estéticas encuadradas en la estrategia de lucha de sus organizaciones políticas y político-armadas de pertenencia. En estas circunstancias se produjo una apropiación de las definiciones programáticas partidarias en la que los artistas, al poner en juego iniciativas y recursos (saberes, redes de sociabilidad, espacios) propios de su experiencia en tanto teatristas, tensaron y en muchos casos desbordaron las definiciones y prácticas programáticas de la política partidaria (Vidal, 2016: 68)

La autora reconstruye y diferencia también las trayectorias de los grupos de manera rigurosa. Mientras que el Grupo Teatro Alianza surge de artistas con formación, con un fuerte énfasis en la innovación estética y niveles de consagración relevantes que, en ese proceso, asumen una militancia partidaria, en el caso del Grupo de Teatro Popular Eva Perón se trata más bien de militantes que se vuelcan al teatro como una iniciativa necesaria en el marco de una disputa integral por el poder. Si en el primer caso el camino es del “arte a la política” en el segundo la dirección fue la inversa. El aspecto represivo y las repercusiones sobre estos grupos son cuestiones centrales de la investigación de Vidal, dado que miembros de los mismos fueron víctimas de secuestros y torturas e incluso algunos permanecen desaparecidos. Este aspecto pone de relevancia la diversidad de dinámicas represivas, también hacia lo cultural en el marco de la última dictadura, al tiempo que permite ver los cambios de “táctica” de los artistas para persistir en sus prácticas y militancias. Es así que Vidal señala que “a partir de mediados de 1975, el grupo Alianza desplegó estrategias y articuladamente apeló a la autocensura, el camuflaje, la metaforización, e incluso la fiesta como prácticas de resistencia que les permitieron a los actores y actrices sobrellevar los ataques de la Triple A y de la represión dictatorial” (Vidal, 2016: 259).

Como veremos en nuestro caso, la amplia variedad de iniciativas y los debates que al interior del partido surgieron en torno a ellas, dan cuenta de que lejos de ser un aspecto complementario de la construcción del PST, al menos en un principio, estas iniciativas ocupaban un lugar en los planes políticos a desarrollar.

ACERCA DE LAS INICIATIVAS CULTURALES VINCULADAS AL PST

Cómo mencionamos al comienzo, las iniciativas que aunamos en esta investigación involucran prácticas y disciplinas variadas. Como trataremos de reconstruir en las siguientes páginas, se han desarrollado aportes relevantes sobre algunas de estas experiencias. Sin embargo, la contribución de esta tesis es pensarlas en tanto militancias artísticas y culturales y primordialmente en relación con la política partidaria del PST ¿por qué estas iniciativas más allá de su mayor o menor organicidad estuvieron vinculadas a esta organización política y no a otra? ¿por qué, aún con las tensiones presentes en toda construcción colectiva, se sostenía algún tipo de vínculo con una organización clandestina haciendo mayores los riesgos de “activar” en un contexto marcado por los alcances represivos de la última dictadura?

Un primer trabajo a mencionar es la investigación de Marta Cocco (2016) que reviste la singularidad de ser una investigación elaborada por una partícipe, impulsora y referentete del TiT. Su tesis doctoral de Filosofía en el King’s College de Londres en torno a la acción política y artística en la dictadura, con foco el TiT, realiza minuciosa reconstrucción del surgimiento y desarrollo del taller hilvanando memorias propias, entrevistas a ex compañeros y documentos de los respectivos archivos personales, con el fin de recuperar una experiencia que hasta entonces había sido poco indagada en la trama cultural de la dictadura. El acervo documental en el que se sostiene la tesis de la autora es sumamente relevante ya que al incluir los bosquejos de las obras realizadas por el TiT le permite desarrollar un agudo análisis estético que da cuenta del carácter provocativo de las puestas en escena desarrolladas por las y los jóvenes. La premisa que guió el trabajo de Cocco se encuentra en estrecha relación con algunos de los aportes visitados en el apartado anterior: demostrar que en el transcurso de la dictadura existieron resistencias al discurso monolítico del régimen. Ahora bien, acorde con su objeto de estudio ilumina una singularidad que adquiere gran valor también para esta investigación al afirmar que en ese contexto “formas de acción política asumieron expresiones culturales, pero también expresiones culturales desplegaron sus propias estrategias para expresar el antagonismo político” (Cocco, 2016: 20). Esta sinergia señalada por la autora es un aporte que retomaremos a la hora de

analizar específicamente a los diversos talleres. Sin embargo, a diferencia de la investigación de Cocco en este caso nos detendremos con mayor énfasis en la dimensión partidaria para dotar de otra densidad esa mutua incidencia entre los aspectos artísticos y la acción política. Asimismo problematizaremos a partir de la documentación interna del PST la mirada crítica que la dirección del frente de intelectuales había construido en relación a los talleres de investigación comparándola al mismo tiempo con la valoración positiva con la que la misma instancia ponderaba el desarrollo de la revista *Propuesta*.

En un segundo grupo de estudios incluimos aquellos que han explorado estas iniciativas desde la academia sin haber tenido participación en ellas. Una de particular importancia por involucrar un trabajo colectivo y colaborativo, es la desarrollada por la Red Conceptualismos del Sur (RCdS) (2014) plasmada en la muestra y el respectivo catálogo *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Este proyecto reunió un relevante y heterogéneo número de experiencias, acciones y casos en una periodización que entiende a los 80 de manera expandida, como una época “cuyas secuelas excede con creces su propio tiempo cronológico” (RCdS, 2014: 17) al tiempo que difumina las fronteras de los Estados nación para trazar una cartografía interconectada del corpus relevado.

Las experiencias del TiT, así como del TiC, del TiM y del grupo Cucaño, oriundo de Rosario y también integrado por algunos militantes del PST, son recuperadas en reiteradas oportunidades desde ambas lógicas. En una de las entradas titulada “Arte Revolucionario” (RCdS, 2014: 57) escrita por Ana Longoni, Jaime Vindel y André Mesquita, se destaca el carácter anacrónico de este concepto que une a los colectivos argentinos ya nombrados con el grupo *Viajou Sem Passaporte* de Sao Paulo, también asociado a organizaciones trotskistas del país vecino. El anacronismo reside, en la mirada de los autores, en la enunciación de una consigna revolucionaria en un marco de derrotas de proyectos emancipadores y repliegue militante frente a la represión. Del mismo modo, es entendida la singular recuperación del surrealismo hecha por todos estos colectivos, incorporado en clave trotskista y cuya expresión más audaz se plasmó en la realización de un encuentro en común entre los grupos argentinos y sus pares brasileños, Alterarte II, culminando con la fundación de un efímero Movimiento Surrealista Internacional (MSI). El texto de Longoni, Vindel y Mesquita en varios momentos destaca los “vínculos de afinidad y tensión con el PST” (RCdS, 2014: 62) señalando sin embargo que “no se pueden llevar a entender estas experiencias como parte de una línea artística partidaria sino más bien [retomando a Marta Cocco] como un cúmulo de personas sueltas buscando refugio y tratando de

mantener una historia y algunas ideas” (RCdS, 2014: 59). En nuestra investigación buscaremos arrojar algunos matices al respecto, sobre todo a partir de la reconstrucción de la “vida interna” partidaria, donde las discusiones sobre el abordaje del frente de artistas e intelectuales, e incluso de las iniciativas específicas en lo teatral, se hacen presentes. La dificultad para el desarrollo de una “línea partidaria” homogénea no puede escindirse de las mismas condiciones históricas signadas por la clandestinidad en la que funcionaba la organización política, sin embargo, no debería ser un aspecto a soslayar que la mayoría de los integrantes persistieron dentro del partido durante prácticamente la totalidad de la dictadura, asumiendo incluso responsabilidades relevantes. En ese sentido afirmaciones como la que señalan que se trataba de “un cúmulo de personas sueltas”, a nuestro entender, conllevan una carga valorativa relacionada más a las memorias y balances críticos de la militancia por parte de sus protagonistas que a la experiencia histórica en sí.

Vinculada a estas preguntas, aparece el trabajo de Malena La Rocca, relevante para nuestra tesis por tratarse de una investigación de largo aliento que ha iluminado diversos aspectos de los vínculos entre arte y política en el caso del grupo Cucaño, del TiT y del espacio frentista impulsado desde este último, el *Zangandongo*. La autora ha reconstruido en sus tesis de maestría (La Rocca, 2012) el itinerario estético y político del Grupo de Arte Experimental Cucaño, parte del mismo “ecosistema” sobre el que nos centraremos. La praxis de los *cucaño* (y en trabajos posteriores también del TiT) es definida por La Rocca como un territorio contaminado entre “el experimentalismo vanguardista (en especial del surrealismo) y los saberes extradisciplinarios (las formas de organización de política trotskista) que estaban orientados a la transformación permanente de la realidad y que tenían como faro de su actividad militante el socialismo” (2012: 4-5). Estos jóvenes, en la mirada de la autora, no fueron artistas que se volcaron a la política, sino “que encontraron en la experimentación artística un territorio desde el cual activar políticamente” (2012: 70) apelando a una “estética desesperada” que encontraba en la imaginación una “trinchera frente a la situación imperante”. De este modo, la acción de ambos grupos encontraba como *leitmotiv* “la intención de transgredir(se) y subvertir la realidad” (2012: 70). En otros trabajos La Rocca (2018b) profundizó conceptualmente esta cuestión proponiendo la definición de “collage performativos” para definir las producciones del TiT y Cucaño. Lo performativo de estas prácticas radica para la autora en su carácter disensual respecto a las normas y simbologías establecidas por el régimen que al mismo tiempo interferían en la temporalidad cotidiana al irrumpir ocasionalmente en las calles. Otras aristas desde las cuales La Rocca ha pensado a estos grupos se encuentran en relación con las culturas y

contraculturas juveniles, los usos de la fiesta, de los rituales de la muerte, de la risa paródica y de la cultura de masas (La Rocca, 2018a, 2019, 2020, 2021). De su basta producción se desprenden dos cuestiones de enorme trascendencia para nuestra investigación que serán retomadas a la hora de detenernos sobre las construcciones juveniles. En primer lugar, la manifiesta fricción de estas experiencias artísticas con las lógicas culturales y morales del régimen militar a partir de una experimentación artística radical que se extendía también hacia el plano vincular e interpersonal. Por otro y en estrecha relación, el singular cruce entre arte y política, la retroalimentación productiva de ambos planos que también tensionaba los parámetros de la militancia partidaria. En este último punto buscaremos hacer nuestro aporte profundizando en el análisis de la mirada construida desde el frente de intelectuales del PST respecto a estas iniciativas y el modo en que fueron pensadas como parte de los objetivos políticos globales en la intervención dentro del campo cultural.

Aparte de los trabajos ya mencionados con integrantes de la RCdS, Ana Longoni ha realizado otros aportes en torno a las iniciativas sobre las que nos centraremos. En un artículo publicado en la revista *Separata* (2012b), la autora arroja precisiones respecto al vínculo entre los diversos “talleres” (el TiT, el TiC y el TiM) con el PST, señalando que, en primera instancia, entre 1977 y 1979 la relación fue prácticamente nula por las condiciones organizativas del partido, pero que a partir de ese año las condiciones para “ganar adherentes” entre la juventud fue vista como una puesta atractiva. La autora señala que “cierta compatibilidad” de las militancias se vio trastocada a partir de 1982 con la fundación del MAS y la mayor presión desde la dirección partidaria para que se abandonaran los proyectos de la órbita cultural. El artículo ofrece además los únicos aportes sistemáticos en torno al TiM y al TiC. Finalmente, Longoni contrapone el conjunto de estas iniciativas a la llamada “cultura de las catacumbas”, destacando que las acciones llevadas adelante por estos colectivos apelaban a la intervención en espacios públicos desde un lenguaje totalmente disruptivo. En esta línea se sitúa otro aporte de la autora (Longoni, 2012a), centrado en la obra “Lágrimas fúnebres, pompas de sangre” basada en la novela “Pompas fúnebres” de Jean Genet que (¿no?) realizó el TiT en el Teatro del Picadero, meses antes de que en ese mismo lugar se desarrollará Teatro Abierto. La ambivalencia respecto a su realización va de la mano con los planteos de Longoni, ya que, si bien la obra como tal fue suspendida por el entonces dueño del teatro Antonio Mónaco minutos antes de que se diera sala debido a presuntas amenazas, los miembros del TiT desarrollaron un montaje devenido agitación del público y movilización espontánea en la vereda de la entonces calle Rauch. Sumados a estos aspectos, Longoni identifica la actividad de estos grupos con la búsqueda de construcción de

comunidad desde donde se proponían “inventar un modo de vida radicalmente distinto al “normalizado” por el régimen. Esa invención de un modo de vida autonomizada para la autora, abre “un espacio (un boquete)/ un tiempo de libertad, erige un refugio, pero no un refugio escondido y subterráneo, sino extrañamente abierto, a plena luz del día, desafiante” (Longoni, 2012a). Esa ruptura de la cotidianidad dictatorial, también vislumbrada en los trabajos de La Rocca, es otro de los aportes que recuperamos en este trabajo profundizando sus alcances a partir de algunos de los testimonios de los protagonistas y estableciendo relaciones con las representaciones cinematográficas del TiC.

La intervención en el espacio público por parte del TiT y también lo realizado por la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) encabezada por otro militante del PST, Alberto Sava, fue abordada asimismo por Lorena Verzero (2016;2014).La autora identifica “algunas continuidades y refuncionalidades” (2016:26) en la práctica del TiT con la desarrollada por los colectivos de “teatro militante”(2013) durante finales de los 60 y principios de los 70, sobre todo en lo referido a la experimentación escénica, la vida en comunidad e incluso en la relación que sus miembros establecieron con el consumo de drogas, aspectos que para Verzero los posiciona “mirando hacia los 60” (Verzero, 2016: 26). Este aspecto nos resulta interesante ya que en la mirada retrospectiva que identifica Verzero podemos situar también cierta recuperación “residual” en términos de Raymond Williams (2015) de las lógicas contraculturales de la década previa que sin embargo adquirieron contornos difusos en los años dictatoriales (La Rocca, 2022) A partir de un análisis de sus prácticas escénicas la autora también identifica modos singulares de evadir la censura tales como la realización de eventos en ámbitos privados y la adopción de una estética tendiente a abolir la representación (Verzero, 2014). La autora reconstruye al respecto iniciativas como las realizadas por la EMC en cafés porteños, donde los aspectos representacionales quedaban aún lado y la centralidad de lo que allí ocurría eran las consignas que actores y actrices buscaban cumplir para implicar al “público ocasional” en ellas. En el mismo sentido, acciones en transportes públicos o incluso en calles sumamente transitadas como la Avenida Santa Fe, llevan a que la autora ponga en cuestión la noción de una “extinción del espacio público” en dictadura, para ampliar esas miradas a partir de modos singulares de continuar accionando en él.

Para finalizar este apartado traeremos a cuenta los aportes en torno a las revistas culturales vinculadas al PST que como hemos mencionado, han sido abordadas en el trabajo de Evangelina Margiolakis. La autora en la reconstrucción de la trama de revistas subterráneas durante la dictadura, destaca aquellas asociadas a la tradición cultural de partidos de izquierda (Margiolakis, 2019). En ese

apartado aborda la revista *Contexto*³³, vinculada al PCA, la revista *Nudos/Posta*³⁴ asociada al PCR y las revistas *Propuesta*³⁵ y *CdC* en donde participaron militantes del PST. Es importante señalar, sin embargo, que en el caso del morenismo no se puede plantear una tradición en publicaciones de estas características- cómo sí ocurre con los comunistas (*Contexto* reemplazó a la prohibida por la dictadura *Cuadernos de Cultura*) o los maoístas (que tenían cómo antecedentes a *Los Libros*, publicación que también fue clausurada por el régimen militar). Estas revistas, junto a *Textual* (1977), constituyeron las primeras incursiones de esta corriente en el terreno de las publicaciones culturales, por lo que revisten particular interés para nuestra investigación.

Al abordar la revista *Propuesta*, Margiolakis reconstruye sus orígenes en el año 1977 a instancias de un grupo de jóvenes del partido de Quilmes en la zona sur del conurbano bonaerense. Asimismo, recorre los contenidos de la publicación señalando el énfasis que tuvieron en sus páginas tanto el rock cómo el teatro. A partir del número 8 (mayo de 1978) el PST comenzó a financiar la publicación cuestión que es atendida y problematizada por la autora principalmente a partir de entrevistas a diversos integrantes. En la valoración de algunos de ellos el vínculo con el partido es definido como “anécdótico”. Ese aspecto parece al menos contradictorio si se tiene en cuenta que a partir de 1981 la publicación dejó de editarse debido a que el PST adoptó nuevas orientaciones políticas (cómo se verá en el capítulo 2) que repercutieron en el financiamiento del proyecto. También Mangiantini (2021) se ha detenido en *Propuesta*, destacando la mirada crítica pero que la publicación y los jóvenes militantes adoptaron frente a las derivas comerciales del movimiento rockero. Recuperando esta perspectiva y complementando el abordaje realizado por Margiolakis, en esta tesis nos enfocaremos en reconstruir las trayectorias militantes previas de sus principales impulsores al tiempo que pondremos en diálogo el proyecto de la revista con una de las orientaciones centrales del PST vinculada a la construcción de herramientas políticas “con influencia de masas”. Asimismo, analizaremos las tácticas implementadas por los militantes partidarios para organizar desde las páginas de la revista un activismo cultural amplio. Finalmente, el estudio de *Propuesta* será contrastado con la política partidaria que subyacía en los talleres orientada hacia los sectores caracterizados cómo “de vanguardia” dentro de la juventud que se volcaba hacia los ámbitos culturales de los años dictatoriales.

³³ Se publicó entre el año 1977 y hasta el año 1984. En total fueron 26 números. Ver: Margiolakis, 2016.

³⁴ Se publicó desde 1977 hasta 1992, año en el que comenzó a llamarse La Marea. Los primeros tres números fueron publicados bajo el nombre *Posta* para desde 1978 adoptar el título de *Nudos*. Ver: Margiolakis, 2016.

³⁵ *Propuesta* se publicó desde 1977 hasta 1980 alcanzando los 22 números. Por su parte, *Cuadernos del Camino* sólo contó de 5 números entre 1978 y 1980. Ver: Margiolakis, 2016.

En cuanto al derrotero de *CdC* la autora diferencia sus orígenes respecto a los de *Propuesta* debido a que su surgimiento estuvo estrechamente vinculado a militantes del PST en el año 1978. Para la autora las páginas de la publicación reflejaron el compromiso con el arte experimentalista y las diversas manifestaciones “críticas del arte burgués” (Margiolakis, 2016: 164), entre ellas, por ejemplo, el TiT. Del mismo modo destaca que la publicación apelaba a una confluencia amplia de sectores de la cultura en oposición a la dictadura impulsando actividades tendientes a su encuentro como mesas redondas y charlas debate. En la reconstrucción hecha por la autora no se incluye la revista *Textual*, que, si bien contó de un solo número, constituyó el antecedente inmediato de *CdC*. En esta investigación haremos un análisis de dicha publicación centrando nuestra atención principalmente en los debates que generó al interior del partido de los que se desprendieron aspectos que luego influyeron en los rasgos asumidos por *CdC*. Más allá de las características de estas publicaciones el enfoque que adoptaremos pondrá énfasis en las potencialidades de estas revistas como herramientas organizativas para un sector de los intelectuales y artistas consagrados, cuyo derrotero derivó en iniciativas posteriores como el *EdA* (1980 y 1981).

Respecto a la revista *Todas*, las únicas contribuciones han sido las de Mabel Bellucci (2018) y Paula Torricella (2021). La primera de las autoras reconstruye las redes de colaboración mediante entrevistas a participantes de la publicación al tiempo que analiza los rasgos generales de los contenidos que formaron parte de los tres números editados remarcando en este punto el carácter amplio de la publicación conjugado con su perspectiva clasista. En el balance de Bellucci “la revista *Todas* logró insertarse dentro de una genealogía feminista que definía la producción de textos como un modo de intervención política y afectiva del que no se vuelve atrás” (Bellucci, 2018: 9). Por su parte, Torricella se detiene en *Todas* como parte de su investigación doctoral sobre las revistas feministas desde los 70 hasta la década de los 2000. La autora además de realizar un análisis de las principales temáticas, entre las que destaca el modo en que se problematiza el rol de las mujeres en la producción artística, sugiere que en los contenidos abordados tales como la violencia sexual o la desigual distribución de las tareas domésticas habitaba una radicalidad singular para el contexto en el que se editó la publicación. Los aportes de ambas serán retomados en esta tesis buscando asimismo establecer las relaciones pertinentes entre los debates feministas al interior del PST y su expresión en las páginas del proyecto editorial dirigido por Martha Ferro.

Como hemos visto se han desarrollado diversas y desiguales contribuciones respecto a las iniciativas que abordamos en esta investigación. Si bien en algunas de ellas resta aún una reconstrucción con mayor detenimiento (caso del TiC, del TiM o de la revista *Todas*) en esta tesis indagamos primordialmente en las articulaciones presentes (o no) entre cada una y en el modo en que fueron pensadas y organizadas desde el frente de intelectuales del PST. Es en el abordaje de esa sinergia entre la trama organizativa y el desarrollo de las militancias culturales de artistas, jóvenes y mujeres donde radica nuestro principal aporte. Mediante la puesta en diálogo de las discusiones partidarias internas, los materiales propios de cada iniciativa y las “voces” de sus protagonistas, intentamos dar mayor densidad a los vínculos difusos, las memorias críticas y las prácticas militantes tanto en el plano cultural como en el político. Esto no implica el desconocimiento de los rasgos propios asumidos por cada experiencia en pos de simplificar su comprensión mediante una “traslación mecánica” de la línea partidaria, sino que, por el contrario, lo que se busca es profundizar en las características que asumió esa retroalimentación entre lo partidario y lo artístico-cultural para iluminar otras militancias en el contexto dictatorial.

CAPÍTULO 2. EL PST Y LOS “SECTORES DE LA CULTURA”. ITINERARIOS, DEBATES Y ESTRUCTURACIONES

*en estas calles en esta tarde en esta ciudad castigada de nuestros
compañeros ellos están allí*

los animales

nuestros cuerpos

*“La Plata”, Carlos Alberto Brocato,
Avanzada Socialista N°177, diciembre 1975.*

En este capítulo reconstruiremos los abordajes trazados por el morenismo en su búsqueda de organizar a intelectuales y artistas. Este camino tuvo sus puntos de inicio con algunas iniciativas esporádicas durante los últimos años de la década del 60, aunque es posible afirmar a partir de la documentación relevada, que fue en los primeros años de la década del 70 cuando esta corriente comenzó a problematizar de manera más enfática el rol que estos sectores ocupaban en la sociedad. Desde allí hasta la dictadura inclusive, identificamos tres momentos distintos. El primero, entre 1970 y 1974 signado por la conformación del primer equipo partidario abocado específicamente a este frente y por el desarrollo de una serie de iniciativas dispares y atomizadas. El segundo momento, entre 1974 y 1976, se trató de un período sumamente pródigo en el desarrollo programático manifestado en la conformación del frente de intelectuales como tal, sumado a la incorporación de una sección cultural en el periódico partidario *Avanzada Socialista* (AS) y el impulso de construcciones específicas vinculadas al partido, como la Agrupación de Intelectuales Socialistas (AIS) junto a la participación en asociaciones profesionales como en el caso de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Finalmente, un tercer momento entre 1976 y 1983 en el que, aún en las condiciones de clandestinidad que el partido venía atravesando desde 1975, se desarrollaron un relevante número de iniciativas sobre las que se centra esta tesis. Conjuntamente y en términos internos, se dividieron y articularon las tareas con el sector juvenil del partido para la estructuración y seguimiento de algunas de ellas (tales como los talleres de investigación y la revista *Propuesta*). En esta última etapa se alcanzó cierto grado de centralización política en las orientaciones y se sostuvo como principal objetivo capitalizar lo que el partido consideraba como un “vacío de referencias” políticas en el campo cultural ante la irrupción del golpe de Estado.

Cómo diversas investigaciones han demostrado, el abordaje de los años dictatoriales no puede dejar de considerar aspectos de continuidad y de ruptura con los períodos previos (Avellaneda, 1986; D'Antonio, 2016; Franco, 2012, entre otros). Para reconstruir esta periodización sobre el abordaje de los “sectores de la cultura” por parte del PST, partiremos entonces, de identificar algunos rasgos generales del vínculo entre las izquierdas y el campo cultural, para luego hacer un recorrido desde los primeros acercamientos de la corriente morenista a este ámbito deteniéndonos en dos personajes de singular importancia: Eduardo “Tato” Pavlovsky y Carlos Alberto Borcato. Si bien nos retrotraemos del período central de esta tesis, pensamos que es necesario reconstruir estos antecedentes debido a que a partir de ellos se hacen intelegibles las políticas trazadas durante los años dictatoriales. Al entrar en los años del “proceso”, pondremos particular atención a la relación entre las caracterizaciones políticas generales, las definiciones y reestructuraciones partidarias y la construcción específica que el PST se planteó para incidir entre los artistas e intelectuales, tanto en el caso de aquellos que presentaban cierto grado de consagración como entre los jóvenes en formación.

IZQUIERDAS, ARTISTAS E INTELLECTUALES. PRIMEROS ACERCAMIENTOS DE LA CORRIENTE MORENISTA

En el desarrollo de las izquierdas partidarias de nuestro país, el PCA logró ser durante buena parte del siglo XX la expresión hegemónica en el plano cultural. La adhesión lograda entre artistas e intelectuales de la talla de Leónidas Barletta, Raúl González Tuñón, Cayetano Córdova Iturburu, Raúl Larra y Atahualpa Yupanqui, en las décadas del 30 y del 40, o más adelante en el tiempo entre músicos, teatristas y artistas plásticos como Osvaldo Pugliese, Antonio Berni, Carlos Alonso, Mercedes Sosa y Raúl Serrano son muestras de dicha influencia. Para comprender la persistencia de la inserción del PCA en el plano cultural, incluso hasta en los años dictatoriales, pensamos que es relevante retomar algunos aspectos estudiados por Adriana Petra (2012). La autora demuestra que desde 1946 se impulsó una política de “profesionalización” al interior del partido ¿qué significaba esto? Qué la tarea principal para estos militantes era la de la creación intelectual y artística siguiendo los lineamientos partidarios. De este modo se buscaba evitar las derivas obreristas o antiintelectualistas que llevaran la militancia de estos activistas a otros planos. Esta orientación implicó también una estructura de participación con comisiones y frentes por especialidad. De esta manera

se cumplía un doble y paradójico objetivo: se admitía, al nivel de las estructuras, una relativa autonomía de las profesiones intelectuales, y, al mismo tiempo, se deducía que dado que los intelectuales cumplían una función esencial en la estrategia partidaria, debían ser orientados y sometidos a la misma disciplina que alcanzaba al resto de los militantes, fueran obreros o campesinos (Petra, 2012: 28).

También en ese periodo, el PCA fortaleció su intervención en las asociaciones gremiales de intelectuales y artistas. La figura de Héctor Agosti fue en ascenso dentro del partido con el desarrollo de estas orientaciones dirigiendo entre otras iniciativas la revista *Cuadernos de cultura* (Massholder, 2014). En el seno de ese proyecto fueron formándose jóvenes que, nuevamente en la mirada de Petra, sellaron el ocaso del espacio cultural del comunismo argentino hacia la década del 60 (Petra, 2012: 22). La referencia de la autora apunta a los dos grupos que conformaron las revistas *Pasado y Presente*³⁶ y *La Rosa Blindada* (LRB), ambos aún al interior del partido, pero rápidamente purgados por la “ortodoxia” del mismo. Justamente uno de los directores de esta última fue Carlos Alberto Brocato, personaje central en este capítulo.

Ahora bien, el surgimiento de estos dos emprendimientos político-intelectuales no sólo expresó una ruptura relevante puertas adentro del comunismo, sino que fueron representativos de los cambios generales que en términos sociales, culturales y políticos atravesaron la década del 60. La influencia de la Revolución cubana, la guerra de Vietnam y la Revolución cultural china conjugados con una realidad nacional convulsionada desde el golpe de Estado de 1955 con la proscripción del peronismo y una resistencia obrera y popular persistente, tuvieron profundas repercusiones. Fue en esos momentos que se originaron nuevas formaciones en las izquierdas a partir de las diversas rupturas de los partidos tradicionales, es decir, el Partido Socialista y el Partido Comunista. La conformación de esta “nueva izquierda” (Tortti, 2009), en la que también es necesario incluir a sectores del peronismo, excedió a aquellas organizaciones que adoptaron la lucha armada como estrategia para la toma del poder, representando un fenómeno más amplio en el que es posible enmarcar los derroteros que culminan en la conformación del PST (Mangiantini, 2018).

El campo intelectual y artístico también se vio fuertemente conmovido (Gilman, 2003; Longoni y Mestman, 2008; Sigal, 1991; Terán, 2013; Verzero, 2013, entre otros). El modelo de intelectual comprometido, de raigambre sartreana que en Argentina había tomado impulso con la revista *Contorno* de los hermanos David e Ismael Viñas a mediados de los años 50, transitó en esta década, donde el tiempo histórico se vio acelerado, hacia la figura del intelectual revolucionario (Gilman, 2003).

³⁶ *Pasado y Presente* nació en la ciudad de Córdoba en 1963, bajo la dirección de José M. Aricó. Participaron del proyecto inaugural de la revista Oscar del Barco, Samuel Kieczkovsky, y Héctor Schmucler, en la ciudad de Córdoba; también Juan Carlos Portantiero, quien acompañó la iniciativa desde Buenos Aires. Forjado al interior del PCA, el proyecto que estos jóvenes desarrollaron proponía una mirada heterodoxa del marxismo con una recuperación novedosa para el ambiente intelectual local de autores italianos como Antonio Gramsci y Galvano Della Volpe. Con la aparición del primer número, su declaración de principios de claro corte generacional confesaba que no reconocían maestros locales. Este gesto parricida llevó a su expulsión del partido (Burgos, 2004).

El compromiso ya no se expresaría solamente a partir de la obra o de la intervención pública mediante solicitudes de solidaridad o apoyo a causas justas, sino que implicaría un deslizamiento hacia la vida misma de los artistas e intelectuales, hacia asumir integralmente el compromiso con la revolución (Longoni y Mestman, 2001; Gilman, 2003; Verzero, 2013).

Fue a mediados de esta década que las formaciones encabezadas por Nahuel Moreno comenzaron a realizar sus primeros acercamientos a este sector social. Como señala Mangiantini (2018), aun siendo el PRT hacia el año 1966 se impulsó un primer y fallido frente de intelectuales con el que se buscó agrupar a egresados de la carrera de Filosofía, psiquiatras, escritores, algunos periodistas y caricaturistas. Un año después también se apeló a los intelectuales y artistas en el marco de una campaña internacionalista por la liberación del dirigente campesino y militante trotskista peruano Hugo Blanco³⁷. En una carta dirigida al presidente de Perú, Fernando Belanude Terry, en la que se solicitaba la amnistía y la anulación de la pena de muerte al dirigente campesino por significar un crimen de lesa humanidad se puede ver la firma de Horacio Verbitsky (periodista), Rodolfo Kuhn (filósofo), Roberto Cossa (dramaturgo y escritor), Carlos Somigliana (dramaturgo y escritor), Alfredo Alcón (actor), Norma Leandro (actriz), Beatriz Guido (escritora), Enrique Pichon-Rivière (psicólogo) e inclusive Bernardo Neustadt (periodista), entre otros y otras³⁸.

Tras el parteaguas que significó el ciclo de protestas que tuvo al “Cordobazo” (mayo 1969) como mayor expresión, una notoria radicalidad se manifestó en la dinámica política de nuestro país. Ejemplo de esto fue la adhesión creciente de sectores de las clases medias a proyectos políticos que, desde distintas vertientes, postulaban la necesidad de una transformación revolucionaria de la sociedad. En el campo artístico e intelectual, al calor de esos acontecimientos también se desarrollaron novedosas acciones donde las producciones simbólicas lograron una particular amalgama con lo político. Al interior del entonces PRT-La Verdad, fue también en esos años donde el planteo de un abordaje sistemático se puso a discusión de manera más elaborada. Para esos momentos, los antiguos compañeros partidarios que habían quedado alineados con Mario Roberto Santucho ya habían

³⁷ Hugo Blanco es un militante trotskista y sindicalista campesino peruano. Formó parte del POR (Partido Obrero Revolucionario) dentro del espectro morenista de la IV Internacional. En 1962 a causa de un enfrentamiento con la policía en el que un efectivo fue abatido, fue llevado a prisión con la amenaza de aplicar la pena de muerte. En ese contexto se enmarca la campaña a la que hacemos referencia que tomó carácter internacional y logró que se estableciera una condena de 25 años. Con la asunción de Juan Velasco Alvarado fue beneficiado con la amnistía, pero deportado a México. De allí, viajó a la Argentina donde fue nuevamente puesto en prisión y expulsado por el gobierno militar. Fue asilado en Chile, entonces gobernado por la Unidad Popular. Ante el golpe de Estado de 1973 consiguió refugio en la embajada sueca, exiliándose luego al país nórdico. Regresó a Perú en 1985.

³⁸ Carta al Presidente del Perú contra la pena de muerte de Hugo Blanco. Artistas e intelectuales argentinos, 1967, Archivo Fundación Pluma.

incursionado en ese terreno mediante el impulso del Frente de Artistas y Trabajadores de la Cultura (FATRAC) (Longoni, 2014: 239-241). Un documento interno de 1970³⁹ destacaba que la construcción entre estos sectores era necesaria, debido a la creciente proletarización de los mismos producto de las condiciones propias del desarrollo *neocapitalista*, así como también por el rol que habían tenido en el ciclo de protestas abierto con la rebelión de las y los trabajadores y estudiantes corodobeses/as. La noción de intelectual que allí aparece incluye a médicos, docentes, científicos y artistas. Esta amplitud e indefinición hará que en ocasiones también se defina el abordaje hacia estos sectores como sectores “profesionales” (Mangiantini, 2018: 233). Lo que englobaba a todos, para la mirada partidaria, era la formación educativa y la ubicación en las relaciones de producción, manteniendo una matriz economicista a la hora de pensar el abordaje de los mismos, que como bien ha señalado Néstor Kohan (1999) , limita la comprensión del rol del intelectual a su origen de clase (39).

El documento citado previamente, resolvía comenzar a explorar las potencialidades de esta construcción y para ello se conformaba un equipo específico de 7 personas⁴⁰. Los artistas aparecían como el eslabón más débil en términos de inserción, pero sin embargo se destacaba la importancia de ellos “por la comunicación directa que pueden tener con la población” y por ser un sector “que puede movilizarse más que otros”⁴¹, planteando la necesidad de, impulsar campañas en torno al eje de la censura para generar un acercamiento a ellos. Veremos que estas consideraciones persistirán en los años posteriores.

Hacia 1972, en el ocaso de la “Revolución Argentina”, estos primeros impulsos se expresaron en la participación de algunas iniciativas como la *Expolucha por la libertad de los presos políticos*⁴². La misma había sido convocada por una Coordinadora de Artistas Plásticos conformada tras la experiencia del llamado Contra-Salón de ese mismo año. Este último había sido un evento impulsado por el Grupo Manifiesto cercano al Partido Comunista Revolucionario (Longoni, 2014: 116) y formó parte de las diversas intervenciones de las vanguardias artísticas vinculadas estrechamente al proceso político en curso que situaban su hacer entre la disputa al interior de las instituciones oficiales y la

³⁹ Minuta 1970, Archivo Fundación Pluma.

⁴⁰ Utilizaremos el término equipo, al igual que aparece en los documentos, cómo sinónimo de célula. Tal como la define Maurice Duverger (1957) la célula es uno de los organismos de base de un partido con la singularidad de que lo que la caracteriza es que sus integrantes comparten la misma profesión o lugar de trabajo. Se trata de organismos reducidos, si bien, cómo señala el autor, los estatutos de los Partidos Comunistas no establecen máximos ni mínimos. A diferencia de otros modos de organización de la base partidaria como la sección o el comité, la célula no fue adoptada por otras tradiciones políticas por fuera de la comunista en un sentido amplio (54).

⁴¹ Minuta artistas y profesionales, 1972, Archivo Fundación Pluma, p. 3

⁴² Expolucha de los artistas plásticos por la libertad de los presos políticos (El Contrasalón continúa), 1972, Archivo Fundación Pluma.

ruptura con ellas (Longoni, 2014). *Expolucha* parece enmarcarse como la continuidad del Contra-Salón poniendo el eje en denunciar la censura y la represión dictatorial. En un contexto donde las diversas corrientes de izquierda estaban interviniendo y conformando agrupamientos propios o frentistas, el morenismo no quería quedar al margen.

El año 1972 fue también el de la fundación del PST a partir de la unificación del PRT-La Verdad y la ruptura del Partido Socialista encabezada por Juan Carlos Coral. Vinculado a este último aparece Eduardo “Tato” Pavlovsky. Un año después, se incorporó a las filas partidarias Carlos Alberto Brocato. Con distintos niveles de compromiso orgánico, ambos fueron personajes sobre los que consideramos importante detenernos ya que implicaron dos modos distintos de entender el vínculo entre intelectuales/artistas y partido. Al mismo tiempo su incorporación significó, por motivos distintos, un gran avance en el desarrollo y la referencia partidaria en el campo cultural.

EDUARDO “TATO” PAVLOVSKY: UN INTELLECTUAL CONSAGRADO COMO REFERENTE PÚBLICO

Hacia 1972 Eduardo “Tato” Pavlovsky ya era una figura consagrada en los dos ámbitos donde se desarrolló profesionalmente: la salud mental⁴³ y el teatro⁴⁴. El proceso de radicalización de finales de los 60 y principios de los 70, encuentra en él un ejemplo con rupturas significativas tanto en el plano psiquiátrico/psicoanalítico como teatral donde la política irrumpió como articuladora principal de ambos quehaceres. Esa primacía de lo político es lo que en la mirada de José Luis De Diego (2003) permite pensar la prolongación de los sesenta en los setenta dentro del campo intelectual. Respecto al psicoanálisis, Pavlovsky, a partir de ser convocado por Armando Bauleo y Hernán Kasselmann, se vinculó al grupo Plataforma Internacional⁴⁵, tendiente a renovar las concepciones psicoanalíticas en

⁴³En 1955 terminó la carrera de medicina y al año siguiente comenzó su formación como psicoanalista en la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA). A partir de experiencias de psicoterapia grupales que desarrolló junto a otros colegas en el Hospital de Niños incursionó de manera intuitiva en el psicodrama. En 1963, viajó a Nueva York con el fin específico de formarse en este campo con Jacob Moreno, médico rumano y creador del psicodrama. La introducción de esta disciplina en una coyuntura donde el psicoanálisis en nuestro país se encontraba en un verdadero “boom” generó tensiones importantes dentro de la APA (Cosentino, 2008: 35).

⁴⁴Tuvo sus primeros acercamientos al teatro en grupos amateurs paralelamente a terminar la carrera de medicina. A comienzos de los 60 arriba a un espacio de formación central en ese momento: el grupo Nuevo Teatro de Alejandra Boero y Pedro Asquini. De esta formación junto a la incursión en textos de autores *postvanguardistas* como Eugene Ionesco y sobre todo Samuel Beckett, surgió el grupo Yenesí encabezado junto a Julio Tahier con el que comenzaron a poner en escena obras escritas por Pavlovsky tales como *La Espera Trágica*. Para finales de los 60, comenzó a ser convocado como actor para obras que excedían a su grupo. En 1968 trabajó bajo la dirección de Alberto Ure en *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton, una obra con muy buena recepción del público y la crítica, que lo consolidó como una figura relevante de la escena teatral. Para un profundo análisis de la trayectoria teatral de Pavlovsky (Dubatti, 2014).

⁴⁵El grupo Plataforma Internacional se conformó en 1969 con los ecos aún resonantes del mayo francés de 1968. Ante la apertura del XXVI Congreso Internacional de la Asociación Internacional Psicoanalítica que se estaba realizando en Roma, un grupo de jóvenes psicólogos impulsó un Contracongreso cuestionando tanto el rol social de los psicólogos en ese

tiempos de revueltas sociales. Como señalan Mariano Ben Plotkin y Sergio Visacovsky, estos cuestionamientos “tenían que ver con un acercamiento del psicoanálisis al marxismo y con una práctica alternativa de la disciplina” (2008: 152) que puso en relación a estos profesionales disidentes con intelectuales de otros campos y los situó en el universo más amplio de los intelectuales revolucionarios.

En cuanto a lo teatral los 70 inauguraron un segundo momento de la estética *pavlovskiana* que en términos de Jorge Dubatti (2004) implicó el paso de un posicionamiento existencialista en sus obras de los 60, donde la crítica a la sociedad burguesa no se traducía en una opción afirmativa en términos macropolíticos, a la adopción de una perspectiva marxista. De esta manera “el objetivo último, trascendente, de la escena era propiciar la revolución social desde la utopía de una sociedad sin clases”(Dubatti, 2004:183). Desde la perspectiva de una “macropolítica trotskista”, obras como el *Señor Galíndez* (1973) y *Telarañas* (1977) aparecen como un verdadero teatro de choque frente a las premisas sostenidas por los sectores más conservadores de la sociedad⁴⁶ (Dubatti, 2004). Ambas obras fueron por un lado consagratorias para Pavlovsky como autor así como también encontraron una férrea respuesta por parte de sus antagonistas. En noviembre de 1974, durante las funciones de *El señor Galíndez* estalló una bomba en la puerta del Teatro Payró. Tras el estreno de *Telarañas* en el mismo espacio, ya durante la última dictadura militar, Pavlovsky, quién aparte de autor era actor en ella y Alberto Ure (director), fueron citados por funcionarios de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires quiénes los instaron a levantar la obra. El 26 de noviembre, 4 días después del estreno, se comunicaba en *La Prensa* la prohibición de la misma debido a que se consideraba que estaba “encaminada a conmover los fundamentos de la institución familiar” (citado en Dubatti, 2004:29). La única crítica que recibió *Telarañas* había sido publicada en el mismo diario y coincidía con los fundamentos que la llevaron a la censura. En marzo de 1978, Pavlovsky sufrió un intento de secuestro en su consultorio, del cual logró escapar, para luego exiliarse en España hasta 1981⁴⁷.

contexto como las mismas estructuras jerárquicas de las Asociaciones profesionales. Dentro del Movimiento Plataforma Internacional confluyeron psicoanalistas de seis países; Suiza, Italia, Argentina, Alemania, Austria y Francia. Ver: Kesselman, 1999. En línea: <https://www.hernankesselman.com.ar/plataforma-internacional-psicoanalisis-y-antiimperialismo/>

⁴⁶ La línea común entre ambas fue llevar al escenario teatral la cotidianidad del fascismo y autoritarismo que habitaban la atmósfera social y afectiva de esos años. En la primera, poniendo el eje en una novedosa indagación estética sobre la figura del torturador, en la segunda, trasladando esta lógica al plano de la vida diaria de una familia “tipo”. No haremos un análisis pormenorizado de estas obras, para ello ver Dubatti, Jorge (2004), capítulo 3.

⁴⁷ La forma realmente espectacular en la que Pavlovsky logró escapar del asalto del grupo de tareas fue narrada por el autor en diversas ocasiones y puede encontrarse, entre otros lugares en Dubatti, 2004, pp. 30; Cosentino, 2008, pp-58-

Esos años de rupturas se conjugaron con el comienzo de la militancia en el PST. Según Jorge Dubatti, aspectos familiares como el antiperonismo (heredado de su padre) y la militancia cultural de su abuelo en la Rusia zarista (parte de la *intelligentsia* socialista revolucionaria), de la mano con la radicalización de la época y la oposición a la lucha armada en tanto estrategia de poder, aparecen como aspectos relevantes que explican su llegada a esta tradición política. El arribo al trotskismo estuvo también vinculado a los debates de la propia izquierda respecto al carácter que debía tener el arte en el marco de un proyecto político. Frente al realismo socialista propugnado por el estalinismo, la total libertad de creación que Trotsky postuló prematuramente en *Literatura y Revolución* (cuya primera edición es de 1923) y luego en el Manifiesto por un Arte Libre (1938)⁴⁸ junto a André Bretón, constituyó un aspecto que aparece como fundamento para la militancia de Pavlovsky (Dubatti, 2004).

En 1973 fue candidato a diputado nacional⁴⁹. En una campaña centrada en las “candidaturas obreras”, cuya fórmula presidencial llevó como candidatos a Juan Carlos Coral y Nora Ciapponi, su figura, sin ser particularmente destacada, tuvo el fin de ampliar el electorado hacia los sectores medios. La única nota en la que se lo destacó dentro del periódico partidario durante la campaña fue una carta abierta en la que se reivindicaba como socialista y marxista. En ella afirmaba que si bien no era un obrero, tampoco era un intelectual “vergonzante” sino que asumía su rol en la sociedad y definía que los intelectuales en Latinoamérica no eran la vanguardia de la lucha por el socialismo sino su retaguardia, “columna que sin embargo avanzaba lenta y serenamente hacia la construcción del socialismo”⁵⁰.

Sin embargo, su identificación en tanto militante escapó a una alineación orgánica estricta, ubicándose desde una perspectiva de intelectual crítico y definiéndose a sí mismo como un “militante de la cultura”. Nos interesa para esto traer a cuenta sus propias palabras

59 y en la entrevista audiovisual realizada al autor para el archivo Memoria Abierta. Un aspecto relevante es que en todos los casos destaca que su salida del país, primero hacia Montevideo, luego a Brasil y finalmente a Madrid fue posible gracias a la asistencia brindada por el PST.

⁴⁸El Manifiesto por un Arte Libre constituye un hito trascendental en las articulaciones entre arte y política en tanto implicó la elaboración conjunta entre un referente revolucionario de la talla de León Trotsky y un artista del calibre de André Breton. El encuentro entre ambos tuvo lugar en México. El escrito inicial fue elaborado por Breton y en base a él Trotsky realizó diversos agregados. Este manifiesto tenía la finalidad de impulsar la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI), proyecto que no logró un gran desarrollo acotándose principalmente a Francia, y en menor medida a EE. UU y México. El escrito final llevó la firma del artista plástico Diego Rivera, para preservar la identidad de sus autores, principalmente del revolucionario ruso perseguido por las autoridades soviéticas. Para un análisis del manifiesto y una lectura del mismo se recomienda la versión editada por el del Centro de Estudios, Investigación y Publicaciones León Trotsky (CEIP), con estudio introductorio de Eduardo Grüner (2016)

⁴⁹ También lo sería, ya en el marco del Movimiento al Socialismo (MAS), en las elecciones de los años 1983, 1987 y 1989.

⁵⁰ AS, N°50, 22/2/1973, p. 4

Después de la Revolución cubana empecé a leer y a establecer contacto con gente marxista. Entonces me acerqué, pero nunca fui un militante político sino un militante cultural. Pero tenía siempre una crítica con ellos y es que formaban parte de un alto nivel de religiosidad. Por ejemplo a mí se me veía como un pequeño burgués. Yo figuraba décimo en la lista del MAS. Creo que lo hacían para hacerme sentir que no era un obrero militante sino un pequeño burgués pensante. Y muchas cosas he discutido respecto a sus diagnósticos políticos. Pero uno sigue siendo de izquierda. Yo volví del exilio con mayor compromiso incluso de cuándo me fui. Pero crecientemente me fui alejando de la lógica de partidos y empecé a vincularme más con movimientos sociales (Pavlovsky en Memoria Abierta, 2011).

Sin desconocer que estos relatos son parte de una reconstrucción memorial por parte del autor, es relevante que se puede identificar en ellos una continuidad en el rol que atribuye a los intelectuales respecto a los problemas de la sociedad. Contrariamente a los balances sobre el campo intelectual durante la posdictadura en los que se reniega de la fuerte incidencia de la política sobre la autonomía del mismo (Terán, 2012; Sarlo, 1985; Landi, 1985; entre otros), Pavlovsky reafirma ese ineludible entrelazamiento. La definición de militante cultural, en su caso, pone reparos respecto al involucramiento orgánico, se presenta en tensión con las dificultades para enmarcar dentro de una estructura partidaria su participación. En ese sentido, hay un desacuerdo manifiesto respecto a las valoraciones internas del PST-MAS, donde los aspectos “economicistas” remitiéndonos a Kohan, primaban a la hora de ponderar el aporte que artistas e intelectuales podían hacer al desarrollo partidario. Sin embargo, la inclusión de una figura relevante del campo intelectual y artístico como referente público debe leerse como una táctica tendiente a ampliar el desarrollo de esta organización en ese sector sobre el que, comenzaba a dar sus primeros pasos, así como también la búsqueda de capitalizar la resonancia de estas voces en la opinión pública

BROCATO: INTELLECTUAL MILITANTE, ORGANIZADOR PARTIDARIO

El caso de Carlos Alberto Brocato puede pensarse como el reverso de la experiencia transitada por Pavlovsky. El escritor llegó al PST tras militar 9 años en el PCA y ser director de una revista relevante para las izquierdas de los años 60 como *LRB*. En su juventud y ya militando en las filas del comunismo, Brocato tuvo experiencias en el plano sindical, tanto en bancarios como en gráficos. Su formación fue autodidacta. A comienzos de los 60, trabajando en el diario *Democracia* dirigido por Mario Vallota entabló amistad con José Luis Mangieri con quién emprendieron un camino propio tras la clausura del periódico por el gobierno de José María Guido (Tarcus, 2020a). Mangieri, también militante del PCA, fue el otro director de *LRB*, que tuvo su aparición pública en octubre de 1964.

En el número inaugural, el artículo que oficio de editorial más por su tono que por su ubicación en la publicación, llevó la firma de Brocato y se tituló “Reflexión sobre la responsabilidad del escritor” (Brocato, 1964: 24). Allí planteaba los dilemas de su generación para dar testimonio de la época, lo que en definitiva entendía que era “el propósito entrañable de todo escritor”. Para ello se debía romper con los clichés y estorbos a los que se enfrentaban los escritores que, como él, se identificaban con el marxismo: el embellecimiento de la realidad y su polo opuesto, el negativismo abrumador. Ese camino debía ser transitado para que el escritor comprometido hablara por su propia voz y no por la de “otros que puedan ser justicieramente sus fiscales y también, si actúan con limpieza, jueces” (Brocato, 1964: 24). El compromiso, para Brocato, era moral, y desde allí se debía tomar partido. El escrito fue entendido como una declaración de guerra al interior del PCA y a partir de él se precipitó la expulsión de los jóvenes escritores. Este posicionamiento de Brocato fue una constante de su trayectoria y de su intervención político-intelectual. El escritor/intelectual que toma partido, pero que no traiciona su moral, que habita la incomodidad para sostener su autonomía, pero que no permanece ajeno, como sujeto, a la realidad de sus tiempos. En definitiva, un intelectual que, recuperando a Gramsci (1980), “odia a los indiferentes”.

El otro texto que nos parece pertinente recuperar de esta etapa, ya que también deja asentado un rasgo del perfil intelectual que perdurará en Brocato y se expresará años más tarde en debates dentro del PST es el titulado “En defensa del realismo socialista”(1964b: 3-9). Este texto al igual que el analizado previamente se enmarca en el debate estético más amplio que involucró a los jóvenes comunistas donde los acervos del marxismo italiano y la recepción de los escritos de Georg Lukács fueron trascendentales. En este caso se trataba de una reflexión en tono de polémica que tenía como punto de partida delimitarse de la retórica y normativa que el Estado soviético, a su entender, había construido en torno al concepto de realismo socialista, luego divulgado mediante los aparatos de los Partidos Comunistas en todas las latitudes. Brocato remarcaba que, en ese proceso, la dogmática soviética generó sus propios tópicos como el del “optimismo histórico”. En sus palabras, esta operación llevó a que dicho optimismo no sea el resultado de “la recreación permanente de la conciencia del comunista que, en la praxis artística y humana lo reconfirma y revitaliza” (Brocato, 1964b:5) sino simplemente la “reproducción retórica de la tradición fijada por la estética oficial soviética (Brocato, 1964b: 5). Para Brocato, el realismo constituía la corriente artística perdurable a lo largo de la historia que expresó las visiones del mundo de los hombres de distintas épocas. Su rechazo a las corrientes formalistas radicaba en que para él “lo que no es realismo constituye el producto de no mirar el mundo

y por ende, renunciar a indagarlo” (Brocato, 1964b: 6). En tal sentido postulaba que el realismo socialista era la expresión de una visión del mundo desde el marxismo⁵¹, un concepto que operaba en el nivel gnoseológico, en el plano del conocimiento. Como tal tenía una naturaleza procesual y estaba sujeto a permanentes revisiones. Desde este lugar alentaba a una recuperación crítica del mismo en un movimiento simultáneo que se delimitaba de la ortodoxia soviética y de las corrientes formalistas. Desde esta posición discutirá, años después, ciertas apropiaciones, a su entender acríicas, de las vanguardias históricas por parte de los jóvenes militantes culturales del PST.

Tras el séptimo número de *LRB* (diciembre de 1965), Brocato se alejó con diferencias por la creciente adhesión a la lucha armada de los principales miembros del comité editorial⁵². Entre 1966 y 1973 publicó tres libros, su tercer poemario titulado *Furia* y dos libros de ensayos humorísticos, *Testimonios marginales* (1970) y *Manual del buen argentino* (1972) firmados con su seudónimo Cayetano Bollini. Ingresó al PST en 1974. Como decíamos más arriba, su experiencia aparece como el reverso del actor y psiquiatra en tanto tomó mayores contornos su rol como organizador partidario. Expresión de esto fue su participación permanente desde 1974 hasta 1976 en el periódico *AS* con una columna de humor político (como Cayetano Bollini), su designación como responsable del frente de intelectuales desde marzo de 1975 y su cooptación por parte de la máxima instancia de dirección, el Comité Central, desde entonces hasta la agudización de sus críticas a mediados de 1978. En esta trayectoria, es posible identificar una lógica cercana a la propuesta por Antonio Gramsci (1967) respecto a los intelectuales orgánicos, es decir aquellos que, al interior de un partido, organización o institución, cumplen una función directiva y organizativa tendiente a dotar de homogeneidad a dicha estructura (36). En términos organizativos, fue central en la búsqueda de estructurar un abordaje específico hacia los artistas e intelectuales del que la tradición morenista carecía. Su paso por el PCA se vio reflejada tanto en la insistencia por conformar frentes y agrupaciones por sector, así como

⁵¹ Un aspecto interesante a señalar de esta reivindicación hecha por Brocato sobre el realismo es que se puede pensar en un diálogo estrecho con la definición que arrojaba León Trotsky, tempranamente, en *Literatura y Revolución* editado inicialmente en 1923- La versión aquí utilizada es del año 2015. En palabras del revolucionario bolchevique: “¿Qué entender ahora por el término realismo? En diferentes épocas, el realismo dio expresión a los sentimientos y exigencias de diferentes grupos sociales y además con métodos bastante diferentes. Cada uno de estos realismos es susceptible de una particular definición socioliteraria y de una particular valoración formal-literaria ¿Qué tienen en común? Ciertos rasgos bastantes importantes de la percepción del mundo: la percepción de la vida tal como es, no apartarse de la realidad sino asumirla artísticamente, un activo interés hacia la realidad en su estabilidad y en su variabilidad concreta, el afán por esta vida-bien por representarla tal cual es o por hacerla cima de la creación artística, bien para justificarla o condenarla, bien para fotografiarla, bien por generalizarla o bien simbolizarla-, pero precisamente por esta vida en nuestras tres dimensiones, como materia suficiente, cabal y válida para la creación artística. En este sentido filosófico amplio y no en el de una escuela literaria cualquiera, podemos decir con certeza que el nuevo arte será realista” (Trotsky, 2015: 349).

⁵² Está crítica a la lucha armada en tanto ética política la profundizará tras la dictadura en su ensayo *La Argentina que quisieron*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1985. Si bien fue editado en 1985 fue escrito en España durante 1980.

también por volcar las disputas hacia las organizaciones gremiales por profesión. Respecto a su función directiva, las discusiones en torno a las caracterizaciones de la etapa política y las orientaciones a adoptar en su frente de inserción tras el golpe de 1976 fueron desencadenantes de relevantes debates, dando cuenta del rol asumido en este momento de su trayectoria.

Al mismo tiempo, Brocato se identificó en diversas oportunidades (en documentos internos y en entrevistas) con la definición de “intelectual militante”⁵³. Nos parece relevante detenernos brevemente en esta noción ya que propone una síntesis singular de la labor intelectual y su vínculo con la política. Para el escritor, el intelectual militante era aquel que necesariamente formaba parte de una organización política revolucionaria cuyo fin era el socialismo y que, de acuerdo a esta pertenencia, buscaba disputar con su obra, los sentidos construidos desde la ideología de la clase dominante. En sus palabras este intelectual “[se constituye] en una esforzada (no te la regala el carnet de ningún partido) práctica social por forjar su independencia política y moral de la burguesía. El mayor nivel militante del intelectual es su ligazón orgánica al partido revolucionario”⁵⁴. Este planteo se diferencia, por un lado, del intelectual revolucionario de mediados de los 60 y principios de los 70 (Gilman, 2003) en tanto no estaba en el horizonte el cambio de “la pluma por el fusil”, es decir la transmutación de su campo de intervención. Por otro, toma distancia de la del intelectual crítico, ya que su acción excedía a un cuestionamiento en la esfera pública para conjugar también sus aportes en el desarrollo de un proyecto particular. Finalmente, no es posible asimilarla a la del intelectual disidente, en tanto respuesta individual frente al desmembramiento del campo intelectual, como fueron caracterizados por Mara Polgovsky (2009) aquellos intelectuales de las “catacumbas” durante la dictadura, debido a que se propone generar marcos colectivos de acción y por lo tanto resistencia. Este perfil de intelectual que tendría el plano ideológico como campo predilecto de disputa y también de aporte al desarrollo de un proyecto político, como veremos, fue sumamente relevante en sus discusiones con la dirección partidaria.

En definitiva, las incorporaciones de Pavlovsky y Brocato constituyeron dos aportes relevantes en la política del PST en tanto el primero permitió amplificar los alcances de los planteos partidarios a las clases medias y entre ellas, particularmente, a los artistas e intelectuales. Complementariamente, el poeta y ensayista, como veremos luego, dotó de planteos programáticos a un flamante frente de intervención (cómo el de intelectuales) en el que el morenismo carecía de acervos sistemáticos

⁵³ “Los escritores votan esta semana” en AS N° 164, 26/11/1975; Contra el espíritu de secta monolitizado, 20/09/1978; Para superar la situación del frente de intelectuales; 15/04/1978, Archivo Fundación Pluma

⁵⁴ “Los escritores votan esta semana” en AS N° 164, 26/11/1975.

previos. Sin embargo, ambos perfiles no fueron compatibles en el mediano plazo con las perspectivas sostenidas por la dirección partidaria.

LA CONFORMACIÓN DEL FRENTE DE INTELLECTUALES DEL PST Y LA PÁGINA DE “ARTE Y CULTURA” EN AVANZADA SOCIALISTA

Hacia comienzos de 1974 se dieron los primeros pasos hacia la construcción de un frente de intelectuales del PST. Se conformó un primer equipo y desde mediados de ese año comenzó a publicarse la “página de arte y cultura” en el periódico partidario⁵⁵. Acompañando a la primera nota de la sección un recuadro aclaratorio explicitaba que lo allí vertido no obedecería a un posicionamiento partidario debido que se consideraban ajeno al marxismo “dictaminar como debían expresarse los artistas o enjuiciar sus obras”⁵⁶. La sección se publicó de manera prácticamente ininterrumpida desde julio de 1974 hasta noviembre de 1975. A partir de entonces y hasta el último número de AS del 20 de marzo de 1976, comenzó a incluirse dentro de la sección “Páginas de la Juventud”, acotando su alcance y limitándose a un apartado con críticas de cine y libros direccionados hacia el público juvenil. En buena parte de esos años, los temas de arte y cultura compartieron página (en casos de notas breves) o se encontraron de manera contigua a la sección destinada a la “Mujer”⁵⁷. La inclusión de estos temas en el periódico proponemos pensarla en relación a la “ampliación del sujeto revolucionario” que Mangiantini (2018) ubica como parte de las búsquedas políticas en el derrotero del PST .

Siguiendo los planteos de Roberto Pittaluga (2006) podemos decir que en la etapa política previa al golpe de Estado de 1976 específicamente a partir de la Masacre de Trelew (22 de agosto de 1972), la represión fue adquiriendo rasgos emparentados a los del terror estatal, difuminando los parámetros de funcionamiento del estado de derecho. Esa normalización del “estado de excepción” cómo ha analizado Florencia Osuna (2011) incidió en las prácticas políticas de las organizaciones de izquierda y entre ellas en el PST. La autora identifica que en los años del “tercer peronismo” los modos de intervención de esta organización oscilaron de manera ambigua entre la clandestinidad (un funcionamiento oculto y secreto para preservar al partido de los embates represivos) y la legalidad (actividades en la “superficie” como la organización de la militancia en los locales, la realización de

⁵⁵ Documento del compañero H.K para la discusión en el Frente de Intelectuales, 5 de febrero 1976, Archivo Fundación Pluma.

⁵⁶ AS, n° 111, 10 de julio, 1974, p.10.

⁵⁷ Nos detendremos en las iniciativas en torno a las mujeres en el capítulo 5 de esta tesis.

actividades públicas en los diferentes frentes e incluso la misma edición de la prensa partidaria), fundamentada en la vigencia formal de la democracia. Paradójicamente fue en esta naturalizada militancia “semiclandestina” que comenzó a desarrollarse la actividad del frente de intelectuales.

El análisis de la sección de “arte y cultura” nos permite vislumbrar el modo en que el PST comenzó a construir sus posiciones acerca de la escena cultural de esos años al tiempo que ilumina la incursión y desarrollo de las primeras construcciones específicas al respecto. Un primer eje a destacar, recurrente sobre todo en los primeros artículos, es posible de ser sintetizado bajo la definición de una crítica marxista a la cultura de masas. Varias de las intervenciones que agrupamos bajo este eje tienden a analizar fenómenos culturales masivos que van desde la temporada de verano en los teatros marplatenses y la repercusión de películas pasatistas de taquilla a la crítica de artistas presuntamente afines, como Joan Baez⁵⁸. Lo que subyace en los respectivos análisis es que se trata de fenómenos alienantes o distractivos de los verdaderos intereses populares. Más allá de sus aparentes diferencias, todos estos “productos” abonaban, en la mirada de los intelectuales del PST, a fortalecer la ideología de las clases dominantes e implicaban la acumulación de riquezas para empresarios y productores. Mediante estas intervenciones críticas se buscaba ir configurando un perfil específico de la sección al tiempo que se suplía la ausencia de construcciones específicas en torno a las que desplegar una política de propaganda.

Ahora bien, rápidamente y al calor de la creciente atmósfera represiva en términos políticos, que encontró como principal (pero no excluyente) protagonista a la Alianza Anticomunista Argentina (Tiple A) y conservadores en términos culturales, cristalizado en el nombramiento de Miguel Paulino Tato⁵⁹ como titular del Ente Calificador Cinematográfico (lugar que continuó ocupando tras el golpe de Estado), el énfasis del partido paso a centrarse en la censura y la persecución de los artistas e intelectuales. Como ha señalado Andrés Avellaneda (1986), los años del tercer gobierno peronista implicaron la sistematización de un discurso y accionar censorio tras una década y media de

⁵⁸ En el orden mencionado: “El teatro de la estupidización” en AS, N° 136, 5/3/1975, p. 12 ; “La Mary y la crítica del sistema” en AS, N° 120, 9/9 /1974, p. 12; “Los ídolos peligrosos” en AS, N° 121, 17/9/1974, p. 10; Yo protesto, tú protestas, él protesta” en AS, N° 138, 12 /03/1975,p. 12.

⁵⁹ Miguel Paulino Tato fue un crítico de cine un periodista polémico, nacionalista, católico y cercano a las ligas moralizadoras y a sectores del Ejército, que fue nombrado como interventor del Ente de Calificación por la presidenta María Estela Martínez de Perón en el año 1974 y reafirmado en esa función hasta el año 1978 cuando se jubiló. Como periodista había comenzado su trayectoria en los años 30 dentro del diario *El Mundo* realizando allí las críticas cinematográficas que firmaba con el seudónimo de “Néstor”. Fue de los primeros críticos argentinos en viajar asiduamente a Hollywood. Participó de revistas nacionalistas-conservadoras como *Cabildo* y *Mayoría*. En su rol de censor Tato cortó 1200 películas y prohibido 337, más de un 30 por ciento de los films presentados a su consideración durante su gestión, la gran mayoría extranjeras. Para profundizar en su trayectoria (Spisanti 2005)

acumulación legislativa, tanto en los gobiernos de facto como en los breves períodos constitucionales, que comenzó a cristalizarse en un corpus normativo. El abordaje de este aspecto en el periódico asumió formas diversas: notas en torno a casos específicos, entrevistas como la realizada al librero Damián Carlos Hernández respecto a los alcances censors en las publicaciones, principalmente en torno a la repercusión del decreto 1774/73⁶⁰ que prohibía la introducción de literatura considerada subversiva por vía aduanera y críticas manifiestas al flamante censor⁶¹. Con la escalada represiva, hacia mediados de 1975, las noticias en torno a los artistas e intelectuales excedieron a la sección específica por primera vez e ingresaron en la destinada a “libertades democráticas”⁶² a causa de la amenaza explícita que lanzó la Triple A sobre actores, autores teatrales y periodistas⁶³. Este eje, ya vislumbrado como prioritario en la minuta de 1970 mencionada más arriba, tuvo enorme relevancia también a posteriori tras el golpe de Estado.

Mención aparte merece la única intervención de carácter artístico dentro de las páginas partidarias. Al cerrarse el año 1975, cuando ya la sección había quedado incluida dentro de las “Páginas de la juventud”, se publicaron cinco poemas de diversos militantes (entre ellos *La Plata* de Brocato con el que comienza este capítulo) y junto a ellos, encabezando la página, un grabado⁶⁴. En este último, los cuerpos representados dejaban ver sus huesos, sus interiores. Se trataba de cuerpos en pugna, enfrentándose a otros claramente representados como fuerzas represivas. También se veían cuerpos vencidos, los cuerpos de los caídos. Ambas producciones (poemas y grabado) oscilaban entre la semblanza de estos últimos y la reivindicación de una lucha que debía continuar. Parecen sintetizar el año que terminaba (partidariamente signado por la masacre de La Plata y nacionalmente marcado por el comienzo del Operativo Independencia⁶⁵) y anticipar el terror por venir.

⁶⁰El decreto 1774 fue firmado por Raúl Lastiri el 10 de octubre de 1973 un día antes de que Perón lo suceda en la presidencia de la Nación. Establecía la prohibición de introducir literatura considerada subversiva por vía aduanera. Ver Avellaneda, 2006:34.

⁶¹ En orden de mención: “Luis Brandoni: las luchas obreras no empezaron en 1943” en AS, N° 112, 17/7/1974, p. 9; “Cine y política ¿Qué significa La Patagonia Rebelde?” en AS, N°115, 7/08/1974, p. 10; “Reportaje a un librero. ‘La actual lista de libros prohibidos existía en la Revolución Libertadora’” en AS, N° 119, septiembre [fecha rota en el ejemplar consultado], p. 10; “¡Aleluya cristianos! Tato es el nuevo censor de cine” en AS, N° 122, 24/09/1974, p. 10; AS, “Algo huele a podrido en el cine” en AS N° 178, 9/2/1976, p.10

⁶² Las libertades democráticas eran consideradas como conquistas del “período revolucionario de la burguesía” y eran valoradas en la tradición morenista como garantías para el desarrollo político. Bajó este rotulo se englobaba entonces la lucha por los presos políticos, la libertad de asociación y reunión, la libertad sindical, etc. Cómo ha estudiado Florencia Osuna (2015) en los años dictatoriales este uso discursivo diferenciara a la organización de la retórica humanitarista.

⁶³“Actores y periodistas amenazados” en AS, N° 145,3/5/1975, p. 6.

⁶⁴ AS, N° 177, 30/12/1975, p.14.

⁶⁵ Se conoce como Operativo Independencia a la intervención del Ejército y la Fuerza Aérea en la provincia de Tucumán a partir del “decreto de aniquilamiento” 261/75 dictado por el PEN el 5 de febrero de 1975. En la provincia norteña estaba desarrollando su actividad militar el ERP a partir de la conformación de la Compañía de Monte “Ramón Rosa Jiménez”.

En su largo escrito de ruptura con el morenismo, Brocato escribió que esta intervención podía ser definida como la más lograda inserción del partido entre los intelectuales por tratarse de escritos que habían surgido desde la práctica militante, que lograban imponer con fuerza “una realidad poética que reproducía la otra realidad” al tiempo que daban cuenta de que el trotskismo comenzaba a tener sus propios escritores. Esto, en su mirada, no fue valorado por la mentalidad obrerista que caracterizaba a la organización⁶⁶.

EL DESARROLLO DE HERRAMIENTAS PARTIDARIAS Y LA INTERVENCIÓN EN ASOCIACIONES PROFESIONALES.

Para el PST el camino reaccionario del gobierno peronista tras la efímera “primavera camporista” ponía de manifiesto la inviabilidad de la construcción de una cultura “nacional y popular”, aspecto que, en su momento había llevado a que una parte importante de la intelectualidad adhiriera a la izquierda peronista.⁶⁷ Esta formulación encuentra un mayor desarrollo en un documento interno de comienzos de 1975⁶⁸ que postulaba la necesidad de un “frente de artistas”. El extenso escrito fechado el 20 de abril de ese año buscaba trazar una caracterización pormenorizada de la escena cultural argentina. Para ello recorría el estado de situación de diversos sectores: cine, teatro, historieta, revistas culturales y literatura, buscando establecer jerarquías respecto a la incidencia que cada uno de ellos tenía en esa coyuntura. El documento hacía hincapié en la influencia del grupo *Cine Liberación* (Octavio Gettino y Fernando Solanas)⁶⁹, durante el breve gobierno de Cámpora, definiéndola como la política más avanzada en materia cultural del peronismo. Contrariamente, señalaban que el teatro estaba “estancado” en su producción, siendo las únicas obras comprometidas de un carácter panfletario⁷⁰. Junto con el fin del período “camporista” el documento señalaba el agotamiento de la etapa de radicalización política. El momento posterior estaba caracterizado por una política donde el Justicialismo desde el Estado estaba propugnando una suerte de reversión criolla del “realismo socialista” a la que definían como “realismo justicialista”⁷¹. En este marco los desafíos partidarios estaban puestos en lograr interpelar a aquellos desencantados de la “derechización peronista”,

La represión desatada allí fue una suerte de “laboratorio” para las fuerzas armadas en el desarrollo de su posterior plan de exterminio. Para una comprensión de las tramas represivas que se constituyeron en el Operativo y tuvieron sus continuidades en dictadura (Jemio, 2021).

⁶⁶ Contra el espíritu de secta monolitizado, 20/09/1978, Archivo Fundación Pluma,

⁶⁷ “Cultura y política. La Construcción del Partido” en AS, N° 134, 30/12/1974, p. 10.

⁶⁸ “Hacia la construcción de un Frente de Artistas”, 20/04/1975. Archivo Digital, Fundación Pluma

⁶⁹ *Ibid.*, p. 9. Es necesario recordar que Octavio Gettino ocupó la dirección del Ente de Calificación Cinematográfica durante el gobierno de Cámpora.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁷¹ *Ibid.*, p. 14

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”⁷² y cooptar a la vanguardia artística que desde “posiciones pequeñoburguesas”⁷³ se encontraba fuertemente vinculada a las organizaciones “ultraizquierdistas o guerrilleras” . Se ponía particular énfasis en que el trabajo del partido debía estar enfocado en los sectores de intelectuales y de artistas más jóvenes. El conjunto de estas orientaciones, como veremos, continuó en los años siguientes. Al mismo tiempo, se sentaba posición respecto a que la tarea principal no estaba en diferenciarse en términos estéticos, cuestión que si bien era relevante debía ser dejada para un momento posterior de construcción, sino en poner en discusión el rol de los artistas en el marco de un proyecto político más amplio que debía diferenciarse del peronismo, por su carácter policlasista y de la guerrilla, por su “creciente alejamiento de las masas”⁷⁴. El PST se veía como la opción frente a estas variables.

El desarrollo de estas formulaciones específicas encontró eco también en las páginas de *AS* dónde las críticas y debates culturales comenzaron a estar acompañadas por la propaganda en torno a construcciones específicas protagonizadas por militantes del PST. Es el caso, por fuera de la Ciudad de Buenos Aires, del Frente Rosarino de Artistas Socialistas (FRAS). Dentro del FRAS se nuclearon jóvenes militantes del PST que formaban parte de diversas iniciativas culturales en la ciudad de Rosario como Gerardo Romagnoli y Guillermo Díaz que eran parte de la revista cultural *Herramienta*. De ese espacio, también formaba parte Roberto Barandalla, protagonista en los años posteriores de los talleres de investigación durante la dictadura. Asimismo en el frente participaba el grupo de teatro y mimo *Capoulacán* del que formó parte Alberto Sava, mimo y director que se incorporó a las filas partidarias ese mismo año⁷⁵ (La Rocca, 2021).

En el mismo sentido y de manera destacada el periódico cubrió la intervención y los debates en la Agrupación Gremial de Escritores (AGE)⁷⁶, espacio que intervino en las elecciones de la SADE y al que se integraron los escritores partidarios Nira Etchenique, Guillermo Harispe, Jorge Rocés y Carlos Alberto Brocato, siendo este último quién llevó la voz cantante. La SADE desde su fundación en 1928

⁷² *Ibíd*, p.14

⁷³ *Ibíd*, pp 16-17.

⁷⁴ *Ibíd*, pp. 16-17.

⁷⁵ No nos detendremos aquí en esta experiencia ya que excede a nuestra delimitación geográfica, aunque sí retomaremos algunas de estas trayectorias en los próximos capítulos.

⁷⁶ “Elecciones en la SADE” en *AS*, N° 161, 8/9/1975, p.12; “Reportaje a David Viñas. SADE: ¿Peña o sindicato?” en *AS*, N° 163, 19/9/1975, p. 12; “Los escritores votan esta semana” en *AS*, N° 164, 26/9/1974, p.12; “SADE: ganó el oficialismo” en *AS*, N° 165, 3/10/1975, p. 14; “La SADE y el camino clasista” en *AS* N° 166, 10/10/1975p. 12; “Agrupación Gremial de Escritores. Por una agrupación clasista (II)” en *AS*, N° 170, 8/11/1975, p. 12; “Agrupación Gremial de Escritores. Por una agrupación clasista (última nota)” en *AS*, N° 171, 14/11/1975, p.12.

y ejemplificado en su primer presidente, Leopoldo Lugones, había contenido a los sectores de la élite literaria y lejos estaba de ser considerada una asociación gremial. Cómo señala Federico Iglesias (2019) la creciente politización de los años 60 llevó a que desde el campo literario también se cuestionara el rol que debía cumplir. En 1973, se conformó una lista opositora que tuvo como principales candidatos a Humberto Constantini (militante del PRT-ERP) y a Raúl Larra (PCA). El triunfo de la lista oficialista consagró como presidenta a María Villarino, colaboradora del diario *La Nación* y la revista *Sur* (Iglesias, 2019: 128). En 1974, ese espacio se transformó en la AGE tendiente a continuar la disputa iniciada el año anterior. En ella confluyeron los sectores más radicalizados de esa primera experiencia. Entre sus miembros, aparte de Constantini, estaban Haroldo Conti, Roberto Santoro (estos últimos también militantes del PRT-ERP), Abelardo Castillo, Liliana Hecker, Elías Castelnuovo, Bernardo Kordon y David Viñas, entre otros⁷⁷. En su primer comunicado de abril de 1975 afirmaban que quienes la conformaban eran “intelectuales y artistas salidos del campo del pueblo, dispuestos a reforzar con su tarea la obra colectiva de hacer efectiva la liberación”⁷⁸. En el talante de la época no dudaban en afirmar la “decisión de responder con hechos a sus pensamientos”⁷⁹. Asimismo ponían de manifiesto su disconformidad con el camino asumido por el gobierno peronista, denunciaban la represión estatal y parapolicial y exigían el fin de la censura. Las reconfiguraciones políticas generales se reflejaban también en las internas de la asociación. Aún con diferencias, que abordaremos a la brevedad, el PST buscó articular una primera intervención en el ámbito de una asociación profesional de artistas y desarrollar allí sus planteos programáticos motivo por el que vemos relevante detenernos en la experiencia de la AGE.

Los resultados de las elecciones ratificaron en la conducción al oficialismo que había consumado una alianza con el PCA y llevó como cabeza de lista a Horacio Esteban Ratti⁸⁰. Sin sorpresas, la AGE con Elías Castelnuovo como principal candidato, quedó tercera, tras el peronismo ortodoxo, pero sosteniendo el mismo caudal de votos obtenidos el año anterior cuando aún estaban en alianza con el PCA. En la lectura de los militantes del PST este escenario confirmaba su hipótesis de que tanto el peronismo como el estalinismo comenzaban a perder lugar en la escena cultural, por

⁷⁷ Como remarca Federico Iglesias la Agrupación Gremial de Escritores sufrió la desaparición de seis de sus integrantes: Lucina Álvarez, Oscar Barros, Haroldo Conti, Juan Carlos Higa, Dardo Dorransoro y Roberto Santoro (Iglesias, 2009: 129).

⁷⁸ Asociación Gremial de Escritores. Comunicado N° 1, abril 1975, Archivo Fundación Pluma, p. 3,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 2

⁸⁰ Ratti junto a Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y el cura y escritor Leonardo Castellani participaría un año después del polémico almuerzo con Jorge Rafael Videla el 19 de mayo de 1976.

lo que era necesario comenzar a afinar los posicionamientos de un espacio de izquierda a la altura de las circunstancias. El debate se trasladó hacia el interior de la AGE y por lo tanto con los sectores vinculados a la izquierda armada.

Inmediatamente finalizados los comicios -realizados el 25, 26 y 27 de septiembre-, Brocato, en nombre de los escritores del PST, elaboró un documento de debate al interior de la AGE del que algunos fragmentos fueron extraídos y publicados a modo de nota en el periódico partidario⁸¹. En el documento dirigido a la agrupación, se señalaba la necesidad de avanzar en discusiones postergadas por las propias elecciones⁸². Los escritores del PST veían como prioritario una mayor definición política de la AGE. La discusión establecida con su conducción pasaba por un punto fundamental: el tipo de unidad a construir con el resto de los espacios que intervenían en el sector⁸³. Ahora bien, esa discusión lejos estaba de ser algo meramente “sectorial” sino que involucraba definiciones políticas de fondo. En la mirada de los morenistas la orientación de la agrupación era “frente populista”, aspecto que se reflejaba en las categorías mismas con las que se emitían los comunicados, principalmente la apelación a la “liberación nacional” y al pueblo, en lugar de a la clase obrera. Entendían que el uso de estas categorías, “propias de la burguesía y ajenas al marxismo” terminaban abonando a “velar el conflicto de clases”⁸⁴ aspecto que trataba de atenuarse con la adición del carácter “social” de tal liberación. Contrariamente a esto, postulaban que la única posibilidad de consolidar el rumbo emprendido, que ya había logrado la ruptura de un sector de la intelectualidad con el estalinismo era justamente propiciar un frente único de izquierda que se postulara por el socialismo. Se trataba en definitiva de “tomar partido”⁸⁵, pero no en un sentido “partidista”, acusación que se vertía sobre ellos, sino como parte de una batalla teórico-política contra las concepciones idealistas, las falsificaciones de las clases dominantes, en definitiva la ideología burguesa. En estos argumentos resuena la pluma de Brocato y los postulados ya contenidos en la reflexión sobre la responsabilidad del escritor del primer número de *LRB*.

El debate no prosperó y la creciente represión conllevó a una atomización de la agrupación, entre desapariciones y exilios. Las fuerzas del PST se irían inclinando hacia la construcción específica

⁸¹ “La SADE y el camino clasista” en AS N° 167, 10/10/1975; “Agrupación Gremial Clasista. Por una agrupación clasista (II)” en AS N° 170 8/11/1975; “Agrupación Gremial Clasista. Por una agrupación clasista (última nota)” en AS N° 171, 14/11/1975.

⁸² Agrupación Gremial de Escritores. Por una agrupación clasista. Comisión de escritores del Partido Socialista de los Trabajadores, octubre 1975, Archivo Fundación Pluma.

⁸³ *Ibíd.*, p. 11.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 9.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 6

de una herramienta para organizar a los artistas e intelectuales que, en consonancia con los posicionamientos antes visitados, fuera capaz de asumir la definición del socialismo. Hacia finales de octubre, es decir en el mismo momento en que se daban las discusiones en la AGE se lanzaba la convocatoria a una primera reunión para la conformación de una agrupación de intelectuales socialistas a realizarse el 8 de noviembre de ese mismo año⁸⁶. El núcleo inicial aparentemente partió de agrupar algunos sociólogos, a ellos se habrían sumado ex docentes de diversas facultades de la UBA, historiadores, psicólogos y otros referentes del campo intelectual como Juan José Sebrelli (Tarcus, 2020a). Los primeros pasos entonces, permitieron la conformación de dos equipos partidarios de intelectuales y el intento de reactivación de un equipo específico en La Plata⁸⁷.

De todos modos el desarrollo del agrupamiento fue acotado. Desde el comienzo la dirección partidaria mostró cierta desconfianza respecto a los objetivos del mismo, siendo el golpe de Estado, de todos modos, el factor que determinó su efímera existencia⁸⁸. Sumado a esto las lógicas personalistas de Brocato para dirigir el frente también acarrearón fuertes tensiones debido a su perfil confrontativo y por momentos de manifiesto maltrato hacia sus compañeros/as⁸⁹. En un cuadernillo de febrero de 1976⁹⁰, que no llegó a ser público, se reconstruía la flamante conformación del espacio mencionando que en su plenario inaugural (del 8 de noviembre) habían participado aparte de sociólogos e historiadores, matemáticos, músicos, artistas plásticos, poetas y filósofos entre otras disciplinas planteándose como tareas inmediatas la edición de una revista y la apertura de una Casa de la Cultura⁹¹. En el segundo y último plenario del 13 de diciembre (el siguiente estaba previsto para marzo de 1976) se plantearon las dificultades económicas para ambos proyectos, motivo por el que se sugirió comenzar a realizar aportes económicos tendientes a juntar fondos para la publicación y buscar espacios prestados o de personas cercanas para empezar a desarrollar un local específicamente cultural.⁹² Ya en el contexto dictatorial las discusiones se retomaron. Para el PST el fracaso del peronismo era evidente, la guerrilla compartía responsabilidades con los grupos

⁸⁶ Convocatoria a la reunión constitutiva de la Agrupación de Intelectuales Socialistas, octubre 1975, Archivo Fundación Pluma.

⁸⁷ Documento del compañero H.K para la discusión en el Frente de Intelectuales, 5 de febrero 1976, Archivo Fundación Pluma. p. 2.

⁸⁸ *Ibid*, p. 2

⁸⁹ *Ibid*, p.5.

⁹⁰ Boletín N°. Agrupación de Intelectuales Socialistas, febrero 1976, Archivo Fundación Pluma.

⁹¹ *Ibid*, p. 4

⁹² *Ibid*, p. 6.

parapoliciales del escenario de violencia creciente y el aval del PCA a la junta militar llevaría al definitivo alejamiento de las masas y entre ellas, de los intelectuales y artistas.

EL PST Y EL FRENTE DE INTELLECTUALES ANTE EL GOLPE DE ESTADO DE 1976.

Hasta mediados de 1975, la posición del PST respecto al gobierno peronista fue ambigua, en tanto se planteaba una defensa del mismo apoyándose en los sectores democráticos frente a lo que se consideraba una latente amenaza de un golpe de Estado “fascista-imperialista” (Osuna, 2011: 98). A mediados de ese año el partido caracterizó que se había disipado esa posibilidad de golpe porque los sectores concentrados de la burguesía estaban de acuerdo con el gobierno peronista, pasando entonces a una oposición plena al mismo. A pesar de ser la antítesis (deriva de las viejas divisiones al interior del movimiento comunista entre trotskistas y estalinistas) el PST compartió con el PCA la caracterización, al menos en un principio, de que la dictadura encabezada por Jorge Rafael Videla tendría características más aperturistas que el resto de las dictaduras de América Latina (Osuna, 2007; Campione, 2007). Sin llegar al punto de plantear como táctica de la etapa la “convergencia cívico-militar” (Casola, 2014), tal como lo hizo el PCA, ambas organizaciones, identificaron que dentro de las fuerzas armadas había un sector “pinochetista”, dispuesto a desplegar de manera feroz la represión, y un ala de carácter más democrático (representado por Videla), que garantizaría en el mediano plazo la restitución de los derechos constitucionales. Asimismo, estos partidos junto al PCR estimaban que, en términos temporales, el gobierno militar sería breve (Campione, 2007)

Estas caracterizaciones eran sostenidas pese a las muestras concretas de las restricciones políticas que el nuevo gobierno pretendía instaurar. El decreto 6 de la Junta Militar suspendió la actividad política y los partidos políticos en todas las jurisdicciones, mientras que el decreto ley 21.323, dictado por el Poder Ejecutivo Nacional (PEN) el 25 de marzo de 1976, prohibió todo tipo de partido político calificado como de extrema izquierda. Estas medidas se profundizaron a partir de junio con el dictado de la ley 21.322 “que disolvió y declaró ilegales a la mayor parte de las agrupaciones políticas, sindicales y estudiantiles de la izquierda marxista y peronistas, entre ellas el PST” (Osuna, 2011: 102, también en referencia a estas leyes, Casola, 2015:86-87).

Como hemos visto, la organización ya había comenzado a sufrir los efectos de la represión desde 1974, a manos de grupos parapoliciales como la Triple A, motivo por el que había asumido un funcionamiento de tipo semiclandestino (Osuna, 2011: 94). El paso a la semiclandestinidad, entonces, implicó que se conjugaran las tareas que fueran posibles en el plano de “superficie” (actividades

públicas) con un funcionamiento secreto de los ámbitos orgánicos del partido (la fase clandestina). Este modo de intervenir se sostuvo hasta el mes de julio de 1976, ya que, incluso después de la prohibición del PST se siguieron imprimiendo publicaciones partidarias en las que se omitieron referencias explícitas a la organización con el fin de que sean reconocidas como legales tales como *La Yesca* y *Cambio* (Osuna, 2011). Fue a partir de entonces y hasta finales de 1977 que los principales cuadros de dirección comenzaron exiliarse en Colombia, estableciendo al mismo tiempo una dirección compuesta por cuadros intermedios que se quedó en el país. El funcionamiento local asumió condiciones clandestinas y se sustentó en un reforzamiento de las medidas de seguridad y “tabicamiento”⁹³ de las distintas células, espacios de dirección e imprentas. A nuestros fines, es importante destacar que uno de los principales órganos de dirección, la Comisión Ejecutiva, estuvo conformada por ocho personas encargadas de seguir el trabajo en distintos frentes de masas en los que se desarrollaba la militancia, entre los que se destacaba el de artistas e intelectuales (Osuna, 2011).

Ahora bien, más allá de la resolución respecto al paso de la clandestinidad con el consecuente resguardo partidario, en el abrumador contexto represivo de la última dictadura y particularmente de sus primeros cuatro años, los problemas en torno a esta cuestión reverberaron en relación con los dos principales debates e indefiniciones, estrechamente relacionados, que atravesaron al partido al menos hasta 1980: la caracterización de la etapa abierta por el golpe de Estado y la situación de la clase obrera en ese contexto. Establecer una posición precisa al respecto implicaba también la intensidad con la que se podía o no volver a la “superficie”. Al mismo tiempo, uno era parámetro del otro, ya que el estado de situación del movimiento obrero era el que arrojaría, en la mirada partidaria, el termómetro más claro de los alcances ofensivos de las Fuerzas Armadas y las clases dominantes. Como mencionamos previamente, hubo una definición inicial respecto al carácter “no pinochetista” de al menos un sector de la Junta que por lo tanto atenuaba un diagnóstico taxativo respecto al carácter “contrarrevolucionario” del golpe. Con el paso de los meses y ante el avance de los planes represivos del gobierno con sus repercusiones en las propias filas partidarias el debate al respecto fue creciendo⁹⁴. El punto de llegada consensuado entre las direcciones (la nacional y la que se encontraba

⁹³ El tabicamiento implica una concepción, extendida en, aunque no exclusiva de, los partidos marxistas-leninistas, en la que el funcionamiento de la vida política se reduce a las células más pequeñas, sin contacto entre ellas, siendo sólo la dirección partidaria quien puede tener contacto y conocimiento del conjunto de la actividad política desarrollada

⁹⁴ En el Boletín Interno N° 3 del 24 de mayo de 1977, en el que se recuerda a la Masacre de Pacheco y se tejió la relación de ese suceso con elementos de la tradición partidaria y la coyuntura de ese momento, se mencionó que para ese momento el PST ya contaba con cerca de 30 desaparecidos, Archivo de la Fundación Pluma.

en el exterior) llegó entre finales de 1978 y principios de 1979: la etapa era “contrarrevolucionaria atípica”, la clase obrera había sido derrotada pero no aplastada⁹⁵.

En lo que refiere a la vida interna del partido, fue recién en febrero de 1977, según la documentación que hemos logrado consultar, que se restauró el funcionamiento orgánico al menos de manera parcial, motivo por lo que fue recién entonces que se giró al conjunto de la militancia un informe de caracterización del momento político. En él se definía como tarea primordial impulsar “con todas las fuerzas la movilización de la clase obrera y todos los sectores del movimiento de masas dispuestos a la lucha un gran frente de resistencia por el derrocamiento de la dictadura, peleando al mismo tiempo por su dirección”⁹⁶. Esta orientación tomaba carnadura en la perspectiva de la dirección partidaria, debido a la “crisis del peronismo y la capitulación del PC”⁹⁷. La traducción de estas premisas encontraba en cada frente su formulación. En el de intelectuales, se afirmaba que el partido debía pelear “junto a los intelectuales que enfrentan las medidas dictatoriales que ahogan y prostituyen el arte, la ciencia y todas las manifestaciones de la cultura”⁹⁸. Más adelante, en el mismo documento se enfatizaba el trabajo en este sector y se dejaba planteada una tarea específica

Otro sector muy importante para el trabajo del partido es el de los intelectuales. Hay centenares de ellos, incluidos muchos de gran prestigio, como centenares de artistas que se oponen a la dictadura por la represión sobre la ciencia y el arte y que, al mismo tiempo, por el carácter de su actividad son particularmente sensibles a los sufrimientos y reivindicaciones de las masas oprimidas en general. Allí también es necesario un trabajo audaz y amplio, por un movimiento contra la represión a la cultura y toda forma de opresión. La publicación de una revista o periódico para el sector debe ser enmarcada en este contexto⁹⁹.

⁹⁵ La sistematización de estas discusiones las encontramos en el Informe de actividades febero 1980, Archivo Fundación Pluma. Asimismo, nos interesa pensar la definición alcanzada de “etapa contrarrevolucionaria atípica” de la mano con lo planteado por Elías Palti (2005) al analizar el pensamiento político de Nahuel Moreno y ponerlo en relación con las discusiones sobre las “crisis” del marxismo tras la segunda post- guerra. Palti quién además fue militante del PST dentro del TiM (donde lo apodaron Chester) destaca que Moreno, a diferencia de intelectuales del mismo signo político (como Perry Anderson), se empeñó en resguardar al marxismo como *verdad* antes que como *saber*. Es decir, como práctica político-subjetiva antes que, como explicación de un desarrollo científico-objetivo, buscando sin embargo no dinamitar el vínculo entre una y otra dimensión y apostando todo el tiempo generar posibles articulaciones entre teoría y práctica. Para Palti, Moreno al retomar el *Programa de Transición* (1938) escrito por Trotsky en el marco del ascenso del fascismo en Europa subvierte el significado que en Marx tenía la máxima “socialismo o barbarie”. Para la mirada progresista de la historia sostenida por el filósofo alemán, la llegada del socialismo era inexorable por las propias leyes de desarrollo del capitalismo, por lo tanto, la derrota de una conducción del movimiento comunista sólo postergaría el arribo a ese fin último de la historia. Distintos fueron los tiempos de Trotsky y de Moreno donde el paso hacia la barbarie aparecía como un escenario efectivamente posible y con ella el agotamiento de cualquier proyecto revolucionario. Por lo tanto, él énfasis en la construcción del partido y la centralidad en la acción militante aparecen como las respuestas para evitar la cancelación del socialismo en tanto posibilidad histórica. Volviendo a las resoluciones aboradas en el cuerpo del texto y pensándolas a la luz de lo planteado por Palti, asumir la derrota de la clase obrera y por lo tanto el triunfo contrarrevolucionario de la dictadura era finalista para los propios objetivos de la organización partidaria

⁹⁶ Documentos febrero 1977, Archivo Fundación Pluma,p. 13

⁹⁷ Ibid, p.13

⁹⁸ Ibid, p.13

⁹⁹ Ibid,

Dando muestras del registro acerca del trabajo emprendido durante el año 1975 y el frustrado impulso de la AIS por el advenimiento de la dictadura, la militancia entre los sectores de la cultura era concebida como un eje relevante pese al contexto represivo. Se veía en él, además, la posibilidad de explorar tempranamente una actividad de superficie a partir de la edición de una revista. Sin embargo, estas caracterizaciones no fueron compartidas por todos los integrantes del frente de intelectuales.

En un documento con fecha 30 de mayo de 1977, firmado por Brocato y otros dos miembros del frente de intelectuales se hace presente una fuerte crítica respecto a la ausencia de insumos de caracterización política profunda a lo largo de 1976, cuya consecuencia principal había sido la imposición de un “practicismo burocratizante”¹⁰⁰. El sentido que se le otorga al mismo está vinculado a la ruptura de la concepción dialéctica de la “praxis” en términos marxistas. La imposición del “hacer” sin reflexionar, caracterizar y discutir, anulaba, para el escritor, el desarrollo consciente de la militancia haciéndola sólo reproductora de lo que resolvía la dirección. Por esto mismo, derivaba en burocratizante ya que con ese proceder se devaluaban las posibilidades de discusión por parte de la “base” y no se la dotaba de herramientas para elaborar argumentos. Al mismo tiempo este automatismo militante explicaba, en la mirada del Brocato, los errores para caracterizar y problematizar lo que estaba ocurriendo. De este modo, se soslayaban los efectos de la represión, tanto en las propias filas cómo en otras organizaciones de izquierda tornando “incomprensible la insistencia en sacar una revista para la intelectualidad sin hacer un previo análisis de la cuestión”¹⁰¹. Asimismo, se relativizaban las deserciones militantes de los “fundidos”. Estas últimas terminaban siendo explicadas con argumentos autojustificatorios como “el origen de clase” sin profundizar en los errores políticos cometidos¹⁰². Por último y en torno al frente específico de intelectuales, marcaba un déficit profundo respecto a la ausencia de posicionamientos partidarios en torno a la desaparición y represión sobre el sector.

Los problemas políticos que identificaba el escritor eran relevantes en un contexto donde el margen para errores era mínimo. Sus críticas comenzaban a despuntar elementos que excedían lo coyuntural para poner de manifiesto una matriz de funcionamiento al interior del PST que en el mediano plazo se convertiría en el motivo de su ruptura.

¹⁰⁰ BI 30/5/1977-Minuta Intel; Contra el espíritu de secta monolitizado, 20/09/1978, Archivo Fundación Pluma, p. 12

¹⁰¹ BI 30/5/1977-Minuta Intel, Archivo Fundación Pluma, p.17

¹⁰² BI 30/5/1977-Minuta Intel, Archivo Fundación Pluma, p. 10.

CRÍTICA, PROPUESTA Y RUPTURA DE CARLOS ALBERTO BROCATO

El rol del frente de intelectuales y particularmente de la figura de Brocato fue relevante y disruptiva en los debates que se dieron durante los primeros tres años posteriores al golpe¹⁰³. Al mismo tiempo, las tensiones generadas llevaron a este escritor a alejarse de la dirección del frente de intelectuales durante 5 meses (entre diciembre de 1976 y mayo de 1977) y a una ruptura definitiva en 1979. A partir de esas polémicas podemos visitar los vaivenes de esa construcción que iluminan también rasgos generales de la intervención política del PST. Sumados a las críticas respecto a la concepción política y el método de construcción partidario desarrollados en el apartado anterior es posible identificar dos tópicos estrechamente relacionados en los intercambios de Brocato con la dirección partidaria: el rol de los intelectuales dentro del partido y la intervención específica en el sector.

Uno de los detonantes para la renuncia de Brocato a la dirección del frente en diciembre de 1976 fue la repentina quita de la renta partidaria con la que contaba. Este aspecto es relevante porque llevó a la discusión del segundo tópico que nos interesa: el rol de los intelectuales dentro del partido. La eliminación de la renta implicaba al mismo tiempo la desprofesionalización militante, es decir, la dedicación jerarquizada de un miembro partidario a las tareas específicas que tenía asignadas. Al mismo tiempo él era el único rentado del frente, por lo tanto esta decisión afectaba también a los objetivos que se pudieran trazar en ese plano. En la discusión, que aparece reflejada en varios documentos entre 1977 y 1978¹⁰⁴, los argumentos esgrimidos por el escritor apuntan a definir la especificidad del intelectual militante dentro del partido, que a su entender debía conjugar la elaboración hacia adentro, es decir en términos de formulación de orientaciones políticas, como hacia afuera, en tanto trabajador de la cultura. El escritor sumaba a esto, que, bajo las condiciones estructurales del capitalismo, las posibilidades de subsistencia a partir de la producción artística, literaria o intelectual suelen acarrear grandes dificultades, aspecto acentuado en momentos álgidos de censura y represión, por lo tanto, a la doble labor intelectual-productiva se añadía la necesidad de un trabajo para el sustento material¹⁰⁵. Sin desconocer la función de un intelectual a la interna de una organización partidaria, su disciplina militante, la elaboración respecto a las necesidades de la

¹⁰³ Esta afirmación la sustentamos en qué aspectos críticos señalados por Brocato a la dirección, pese a su posterior ruptura, fueron tomados para la reorientación de la construcción partidaria a partir de 1979. Son recuperados también, en un documento que hace un recorrido de las orientaciones y cambios de las mismas llevadas adelante desde 1976 elaborado tras el Congreso que el PST realiza en 1980.

¹⁰⁴ Min. Crítica frente de intelectuales-DN-DR, 11/04/1977; Respuesta crítica sobre intelectuales, 1978; Para superar la situación del frente de intelectuales; 15/04/1978, Archivo Fundación Pluma

¹⁰⁵ Para superar la situación del frente de intelectuales; 15/04/1978, Archivo Fundación Pluma

organización a la que se pertenece entre otros aspectos, Brocato defendía los rasgos autónomos de la producción intelectual. Se ubicaba desde una posición de “intelectual militante”, cuyo rol era auxiliar con sus elaboraciones a los devenires de la lucha de clases y cuya obra, era una herramienta en ese sentido¹⁰⁶.

Las respuestas esgrimidas desde la dirección partidaria tendieron a diluir esta diferenciación acentuando la igualdad de todos los militantes dentro del partido, remarcando que era natural la contradicción de la inserción de sectores intelectuales (debido a su origen de clase), en un partido que se proponía organizar a clase obrera y que las situaciones descritas por el escritor, es decir, tener que trabajar de algo para lo que no se habían formado, no era una cuestión que tuviera que resolver de manera “organizativa” el partido, sino mediante la lucha política por ser una injusticia propia del sistema capitalista¹⁰⁷. En su documento de ruptura, Brocato termina adjudicando las argumentaciones de este tipo al “obrerismo” (en tanto una absolutización de los valores de clase) imperante en el morenismo, motivo que llevaba, a su entender, a confundir “el rol auxiliar de los intelectuales con la función de un adorno en los días de fiesta”¹⁰⁸. Es decir, una concepción que restringía el papel del intelectual dentro del partido a la relevancia que podía tener en determinados momentos su prestigio público. Con recorridos distintos, las conclusiones a las que arribaba resultaban coincidentes con las de Pavlovsky recuperadas en apartados anteriores.

En torno al tercer y último tópico, la intervención hacia “afuera”, se destaca un documento de diciembre de 1977 (ya reincorporado a la dirección del frente) titulado “¿Qué política debemos darnos hacia los intelectuales?”¹⁰⁹. En él se definen buena parte de las orientaciones que desde allí guiarían la construcción partidaria. El escrito parte de caracterizar un estado general entre los intelectuales y artistas como de descontento e irritación frente a la situación asfixiante de clausura cultural instaurada por la dictadura. Sin embargo no desconoce que la represión tras el 24 de marzo indicaba “que la situación de la intelectualidad y de la actividad cultural en su conjunto iban a ser notoriamente diferentes a las establecidas durante el período Onganía-Levinsgton”¹¹⁰. Entre los intelectuales “más militantes” de los años previo, quiénes no se habían exiliado ni sufrido las consecuencias de la

¹⁰⁶ Contra el espíritu de secta monolitizado, 20/09/1978, Archivo Fundación Pluma, p.41. Nos hemos referido a esta definición de Brocato en el apartado 2.1.3 de este capítulo.

¹⁰⁷ Min. Crítica frente de intelectuales-DN-DR, 11/04/1977, Archivo Fundación Pluma, p. 1

¹⁰⁸ Contra el espíritu de secta monolitizado, 20/09/1978, Archivo Fundación Pluma, p. 50. Es oportuno señalar que muchas de las lógicas y argumentos de Brocato en clave de debate político encuentran una traducción teórico/académica en el artículo de Horacio Tarcus (1998) “La secta política. Ensayo acerca de la pervivencia de lo sagrado en la modernidad”

¹⁰⁹ BI. 7/12/77. “Intelect”, 7/12/1979, Archivo Fundación Pluma, p. 7

¹¹⁰ *Ibíd*, p.7.

represión, se identificaba un estado de desánimo tal, que era desaconsejable tratar de contactarlos. En el otro extremo, se identificaba a los jóvenes como el sector más dinámico que comenzaba a buscar respuestas ante la situación de “clausura” mediante manifestaciones tales como las revistas culturales subterráneas y la multiplicación de grupos y talleres de teatro¹¹¹. Ya para esos años, militantes que habían intervenido en el movimiento estudiantil secundario en los años predictoriales, trasladaron su militancia al plano artístico y se encontraban desarrollando un plan de “entrismo” en las escuelas y talleres de maestros teatrales vinculados al PCA, como Rubens Correa y Raúl Serrano, así como también provenientes de estéticas experimentales, como Juan Carlos Uviedo (La Rocca, 2020). Vinculado a este último se conformaría el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) sobre el que nos detendremos en el próximo capítulo.

En términos de la disputa con otras corrientes, el documento marcaba un paso más respecto a lo que se veía en 1975, momento en el que se comenzó la construcción de la AIS. En el escenario de 1977, se identificaba que la derrota del “guerrillerismo” era total al igual que la desilusión respecto al peronismo. Esto, sumado a la táctica de la convergencia cívico-militar asumida por el PCA, terminaba de verificar la hipótesis de un terreno abierto para la capitalización política por parte del PST. Ahora bien, conjuntamente se veía que era necesario ajustar la propuesta a llevarles. Se trataba de un terreno más amplio y por lo tanto más heterogéneo. Si dos años atrás se buscaba el agrupamiento de intelectuales que se definieran socialistas, este piso se debía “bajar” para contener a aquellos que aún sostenían orientaciones “populistas” o afinidad con la “guerrilla”¹¹². Del mismo modo, había que dar lugar a los matices para aunar fuerzas en la “batalla ideológica” que en definitiva era la especificidad política en la que intervenían los intelectuales¹¹³. Con esos puntos de acuerdo, se debía avanzar hacia la construcción de una corriente socialista de intelectuales en línea con el planteo general de reagrupamiento que postulaba por entonces el PST en todos los frentes¹¹⁴.

El documento, avanzaba también en señalar una diferencia que será clave en la política posterior. Se caracterizaba que por un lado estarían los “intelectuales jóvenes” sin mucha formación, pero dinámicos para la intervención política; por otro los de edad intermedia, seguramente con “una

¹¹¹ *Ibid*, p.8

¹¹² *Ibid*, p.9

¹¹³ *Ibid*, p.15

¹¹⁴ Como señala Florencia Osuna, la propuesta de una corriente socialista propandizada en todos los frentes estaba vinculada a lo que el morenismo identificaba como tendencia en otras latitudes: “Los indicios de esta tendencia podían percibirse en España donde, según el partido, el socialismo era el movimiento mayoritario del país y en Perú, puesto que, si se sumaban los votos que habían obtenido las seis distintas listas “socialistas” en las elecciones de 1978, el socialismo era la tercera fuerza política. A pesar de la endeblez de estos argumentos, se afirmaba” (Osuna, 2011: 111)

producción intelectual sería” quienes “constituían los elementos más promisorios para la corriente” y finalmente, los intelectuales consagrados que seguramente estarían en menor número pero permitirían una mayor visibilización. Esta diferenciación derivaría luego en herramientas específicas para su abordaje así como también en “atenciones” diferenciadas al interior del partido¹¹⁵.

En términos organizativos y tras evaluar las dificultades que por un lado expresan los intelectuales para asumirse parte de organismos colectivos y por otro, las limitaciones políticas y coyunturales para impulsar una iniciativa como la apertura de una “casa de la cultura”, el documento, revisando la posición que el mismo Brocato tenía un año antes, terminaba proponiendo la edición de una revista. El fin de la misma debía ser propagandístico y organizativo. A partir de ella se debían conformar círculos de lectura que fueran los “embriones” de la corriente socialista¹¹⁶. Como veremos en el capítulo 4, esta revista terminó materializándose, pero sin la participación del escritor en ella.

En 1979, tuvo lugar una Conferencia partidaria producto de la conformación de una “fracción” (denominada al interior como “fracción minoritaria”) que cuestionaba las orientaciones de la dirección nacional. Para entonces Brocato ya había sido separado de la dirección del frente de intelectuales. Debido a un creciente aislamiento de la vida partidaria, en dos minutas distintas¹¹⁷, reclamó que no se lo había convocado a formar parte de ningún equipo tras esa instancia plenaria. Sería el último empujón para que abandone el partido. En ese momento, el documento que hemos citado reiteradas veces, ya había sido enviado a la dirección de la IV Internacional con críticas profundas a la tradición política del morenismo. Con su partida, el frente asumió una nueva dirección, aunque muchas de las orientaciones trazadas persistieron.

REESTRUCTURACIÓN DEL FRENTE DE INTELLECTUALES Y “REANIMAMIENTO” JUVENIL

Las críticas de la “fracción minoritaria” en oposición a la dirección nacional, se centraban en la falta de reflejos para una intervención más activa en los conflictos políticos centrales (por ejemplo, frente al conflicto entre Chile y Argentina por el Canal de Beagle)¹¹⁸. Asimismo, durante 1978 tuvieron lugar dos grandes avanzadas represivas sobre el partido que prácticamente diluyeron las regionales Mar del Plata y Rosario, por lo que también entraban en cuestión los métodos clandestinos implementados.

¹¹⁵ *Ibid*, pp. 12-13.

¹¹⁶ *Ibid*, pp. 17-19.

¹¹⁷ A la dirección del Frente de Intelectuales, 26/06/1979; Carta abierta a los militantes trotskistas, julio 1979, Archivo Fundación Pluma.

¹¹⁸ Minutas previas a la conferencia de abril 1979. Parte 1; Parte 2; Parte 3; Parte 4, Archivo Fundación Pluma.

Hasta ese momento, a la interna se sostenía que no se era “foco de la represión” ya que estaba centrada en los “ultra” (en referencia a las organizaciones político militares). Bajo esa caracterización se alentaba, en aquellos lugares donde se evaluaba pertinente, mayores incursiones en la “superficie”. Con estos dos “golpes”, esa caracterización comenzó a ser modificada¹¹⁹. Derrotadas las organizaciones político-militares, la represión avanzaba sobre el resto de la izquierda. Como venimos señalando junto a Florencia Osuna (2015), esta tensión y expectativa respecto a mayores niveles de legalidad para la intervención política fueron una constante a lo largo del período dictatorial. Los modos de organización interna fueron reflejo de ello. A partir de lo resuelto en la conferencia de 1979, se impulsó por un lado una fragmentación mayor del partido en términos organizativos para de esa manera evitar que el avance represivo desestructure severamente el funcionamiento. Si antes se conformaban “zonas” con 3 o 4 equipos para articular las intervenciones, ahora pasarían a ser “zonitas” de dos o incluso un solo equipo, teniendo en algún punto mayor autonomía para el desarrollo político. Complementariamente, se conformaron burós, donde se centralizaba esa acción mediante los responsables de las “zonitas” dependiendo la afinidad del sector abordado. De este modo, se afirmaba que estarían en mejores condiciones para incidir en la resistencia a la dictadura, que en sus perspectivas, comenzaba a crecer¹²⁰.

La dinámica de la política nacional de 1979, abonaba en parte, a esta lectura. La visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA implicó un cambio relevante respecto a los planes políticos del régimen dictatorial (Canelo, 2016), una mayor exposición a nivel internacional, al tiempo que incidió en una creciente legitimidad de los movimientos de derechos humanos hacia el conjunto de la sociedad (D’Antonio, 2010). Fue también el año en el que la CGT llamó al primer paro general. Asimismo, en términos artístico-culturales, tal como señala Graciela Browarnik (2015) fue un año de inflexión. En agosto, María Elena Walsh publicó en el diario Clarín su ya célebre artículo “Desventuras en el país jardín de infantes”, llevando a la prensa de gran tirada la denuncia contra la censura y el autoritarismo que, hasta ese momento, principalmente circulaba de manera subterránea.

A tono con este escenario, el PST caracterizaba que en los sectores juveniles comenzaban a verse signos de “reanimamiento”¹²¹, tras lo que había sido una derrota de enorme magnitud desde la

¹¹⁹ BI N° 35, 28/11/1978, Archivo Fundación Pluma.

¹²⁰ Balance de la dirección del partido, febrero 1980; Informe de actividades (anexo), febrero 1980. Archivo Fundación Pluma

¹²¹ 1979. Año del “reanimamiento” juvenil, 1979, Archivo Fundación Pluma.

misión Ivanissevich¹²² en adelante. Conjugado con el desarticulamiento del movimiento estudiantil desde 1974, los documentos señalaban que esa derrota se expresaba también en el plano cultural, debido a la reinstauración del orden familiar, la asociación de la juventud con la subversión y el fomento del individualismo. Este último aspecto, se veía reforzado por los efectos de la represión estatal y la enorme cantidad de jóvenes que aparecían en las listas de desaparecidos, instalando particularmente en este sector un miedo paralizante. Sumado a esto, se mencionaba la censura generalizada, la prohibición de las carreras humanísticas y las crecientes restricciones para el acceso a la educación superior.

Frente a esta situación, los militantes juveniles del PST destacaban que los dos espacios de resistencia hasta ese momento habían sido los espacios de producción cultural y las acciones llevadas adelante por la juventud católica que habían permitido seguir organizados, aún con limitaciones, a dos sectores distintos de jóvenes (las clases medias y los sectores barriales)¹²³. El “reanimamiento” implicaba un nuevo momento en la conciencia de la juventud, “el paso de una conciencia individualista y despreocupada a una de carácter social, crítica, solidaria y cuestionadora”¹²⁴. Se debía avanzar en organizar al conjunto de la juventud, atendiendo a este momento de inflexión. Los sectores de artistas eran considerados prioritarios en este punto porque funcionaban también como “puentes” hacia el movimiento estudiantil (por ejemplo de los conservatorios). Del mismo modo, iniciativas culturales como revistas en escuelas secundarias y universidades permitirían nuclear a jóvenes mientras el “reanimamiento” iba madurando. Según lo que hemos podido reconstruir a partir de entrevistas¹²⁵, para un seguimiento de estas construcciones dentro de la juventud en el partido, se diferenciaba una rama que era la de “juventud-intelectuales” cuyos responsables fueron Emilio Albamonte (“El Gordo”) y Rubén Saboulard (“El Mujic”). Es oportuno señalar que en casos como los talleres de investigación o la revista *Propuesta*, antes que políticas premeditadas construidas “de arriba hacia abajo”, se trató iniciativas impulsadas por militantes de “base” a partir de las que se reconfiguraron sus militancias estudiantiles previas en militancias culturales en el marco de la dictadura¹²⁶.

¹²² La gestión del Ministro de Educación, Oscar Ivanissevich, entre agosto de 1974 y agosto de 1975 estuvo marcada por la persecución de activistas estudiantiles, la intervención de las universidades, el cesanteo de docentes y la prohibición de los organismos del movimiento estudiantil en todos los niveles. Ver: Seia, 2018.

¹²³ 1979. Año del “reanimamiento” juvenil, 1979, Archivo Fundación Pluma, pp.2-3.

¹²⁴ *Ibid*, p. 5

¹²⁵ Entrevista realizada por el autor a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero 2019; Entrevista realizada por el autor a Diego Arguindeguy, 8 de febrero 2021.

¹²⁶ Sobre este aspecto nos detendremos en el capítulo 3.

En líneas similares, avanzaba el frente de intelectuales. Desde mediados de 1978 debido a las tensiones con Brocato el frente fue intervenido. El enlace de los intelectuales con la dirección pasó a estar a cargo de Alicia SAGRANICHINI, quién seguiría con esta responsabilidad hasta la restauración de la democracia. SAGRANICHINI se había incorporado a las filas morenistas en 1971. Tras un breve paso por la universidad como estudiante, volcó su militancia hacia el movimiento obrero (en diversos gremios como el de tabaco y el de la carne) al tiempo que se desempeñó en el área de formación marxista del partido¹²⁷. Al consumarse el golpe de Estado, fue designada como una de las responsables en la edición del boletín clandestino *Unidad Socialista*¹²⁸. Por esta trayectoria que, como punto de contacto con artistas e intelectuales sólo encontraba un fugaz paso en su adolescencia por talleres de teatro, recuerda que la sorprendió el pedido de que se hiciera cargo del frente de intelectuales, espacio en el que en un principio no tuvo la mejor recepción. En sus palabras

algunos militantes del sector, escritores, por ejemplo, no les gustaba mucho que alguien, por más que eran parte un partido obrero, que viniera del movimiento obrero dirigiera a los intelectuales. Pero se superó eso. Se superó porque el trabajo empezó a avanzar¹²⁹.

En la memoria de SAGRANICHINI reverberan las tensiones con los planteos volcados por Brocato en los documentos citados más arriba. Fortaleciendo la orientación partidaria no resulta menor que su reemplazo en la dirección del frente haya sido asumido por una militante de tradición obrera capaz de controlar las “desviaciones pequeñoburguesas”. Junto a ella, a partir de 1979 integrarían el buró de intelectuales, Magdalena Espona (cuyo apellido de “guerra” era Brumana), Gerardo Romagnolli y un/a cuarto integrante que firmaba los documentos con la inicial “I” pero que, hasta el momento, no hemos logrado reconstruir de quién se trataba¹³⁰. Romagnolli, como hemos visto en apartados anteriores, había militado en la regional Rosario e impulsado el FRAS en apoyo a la huelga de Villa Constitución. Estuvo preso y luego de ser liberado continuó su militancia en la ciudad santafesina. Precisamente allí, tenía lugar el otro relevante trabajo entre jóvenes y artistas que el PST había logrado estructurar. La desarticulación represiva de la regional se dio a partir de detectar actividades de este

¹²⁷ SAGRANICHINI había colaborado en la edición de la Revista de América, publicación teórica dirigida por Ernesto González, lanzada por esta corriente a finales de los 60. En un informe de inteligencia confeccionado por la Prefectura Nacional de Mar del Plata, se la menciona como una de las integrantes de la dirección partidaria. Disponible en: <http://desaparecidospstm.dp.info/EI%20PST%20y%20las%20FFAA.pdf>

¹²⁸ La publicación fue prohibida mediante el decreto el Poder Ejecutivo N° 3680 del 5 de diciembre de 1977. Es posible acceder a los informes realizados por la Dirección General de Asuntos Jurídicos del Ministerio del Interior que forman parte del fondo BANADE- Archivo Nacional de la Memoria. Ubicación: Paquete 6, pág. 42.

¹²⁹ Entrevista realizada por el autor a Alicia SAGRANICHINI, 16 de noviembre, 2021.

¹³⁰ Para la identificación del de los integrantes fueron fundamentales los intercambios con Diego Arguindéguy, tanto en la entrevista citada como otras conversaciones vía e-mail. En la entrevista realizada a SAGRANICHINI, la dirigente mencionaba a Gabriel Vera como otro de los integrantes del Buró.

tenor que se venían desarrollando, entre otros espacios, en locales de la juventud cristiana. Tras esta situación, al igual que Romagnoli, otros militantes de la regional como Roberto Barandalla y Lina Capdevilla (quiénes fueron detenidos durante varios meses), se mudaron a Buenos Aires y continuaron su militancia entre los jóvenes artistas.

Las tareas emprendidas por el “buró” tuvieron como eje central la articulación de campañas en torno a la censura, fomentando una articulación amplia con sectores de diversos signos políticos. En este sentido se menciona la realización de mesas redondas en distintas instituciones como la SADE y la Mutual de Egresados y Estudiantes de Bellas Artes (MEEBA) en la que participaron referentes como Abelardo Castillo, Liliana Hecker y Jaime Kogan. En línea con la caracterización general, se procuraba incorporar al proceso de resistencia general a los intelectuales¹³¹. Junto a este eje primordial, que en la jerga partidaria era rotulado como “tarea democrática”, se percibía también a la cuestión económica de artistas e intelectuales como un aspecto a visibilizar. Tanto por la censura, como por los recortes presupuestarios de organismos oficiales y la creciente crisis económica, la subsistencia del sector aparecía como una cuestión cada vez más apremiante. Asimismo, se apeló al abordaje de diversos referentes para visibilizar la situación de la revolución nicaragüense, llegando incluso a planificar el viaje de un grupo de cineastas, finalmente abortado¹³². La herramienta articuladora sería la revista *Cuadernos del Camino* cuyo primer número había sido editado en octubre de 1978¹³³. Un documento de 1979, firmado por el conjunto del buró de intelectuales, señalaba que lo impulsado durante los primeros meses del año permitía superar la inserción solo en sectores juveniles, para incorporar a intelectuales de trayectoria. Se solicitaba, asimismo, un mayor seguimiento por parte de la Dirección nacional ya que percibían una política cada vez más activa del PCA en el sector¹³⁴.

Esta brecha entre las tareas desarrolladas por del *buró* de intelectuales y la rama “juventud-intelectuales” respecto a la atención de la dirección partidaria encontró en el congreso partidario de 1980, realizado en Colombia, un punto de inflexión. Si bien sus repercusiones no fueron inmediatas, allí se decidió, según lo que hemos podido relevar apartir de documentación y testimonios¹³⁵, priorizar la inserción del partido en sectores estratégicos (sindicales y barriales) así como también fortalecer el “aparato partidario”, en vistas de un aceleramiento en la crisis de la dictadura. Esta caracterización

¹³¹ Buró de Intelectuales, 5/11/1979, Archivo Fundación Pluma.

¹³² *Ibíd*, p. 1.

¹³³ Nos centraremos en esta experiencia en el capítulo 4.

¹³⁴ Buró de Intelectuales, 5/11/1979, p. 4; El trabajo sobre intelectuales en Argentina, 13/11/1979, p.3; Archivo Fundación Pluma

¹³⁵ Respecto a la construcción del morenismo en el exilio ver: Mangiantini, M. (2012).

entraba en diálogo con los aspectos a escala nacional mencionados más arriba, así como también con procesos en el plano internacional como la revolución sandinista en Nicaragua o el proceso de movilización encabezado por *Solidaridad* contra el régimen soviético en Polonia, que expresaban, en la óptica del morenismo, la apertura de una nueva etapa política signada por el ascenso en el protagonismo de las masas.

Pese a estas decisiones que se implementarían con mayor énfasis a partir de la Guerra de Malvinas, es posible identificar continuidades en el desarrollo de una línea específica hacia los distintos sectores en los que se desarrollaban las militancias culturales del PST. En un documento de 1982, firmado por Sagarrichini, se destaca que la construcción entre artistas e intelectuales era relevante por la influencia que podrían lograr en la sociedad promocionando las ideas socialistas, así como también por ser “cajas de resonancia” de lo que ocurría en distintos ámbitos de la realidad. El concepto que se plantea, ya esbozado en documentos de la juventud, es el de considerarlos como “sectores puente entre la pequeñaburguesía y la clase obrera”¹³⁶. Más allá del rol amplificador en las posiciones que cumplirían los intelectuales con trayectoria, se destacaba la relevancia de aquellos más “proletarizados” como podían ser los artistas jóvenes con dificultades para obtener trabajo ya que estos serían los protagonistas en el desarrollo de una “perspectiva combativa”.

En otra minuta del mismo año (1982), se informaba a la dirección partidaria que entre militantes plenos y periferia, es decir aquellos a quienes se les vendía el periódico y con los que se sostenía algún tipo de actividad regular, el trabajo entre intelectuales y jóvenes artistas llegaba a 74 personas¹³⁷ poniendo de manifiesto que la actividad desarrollada a lo largo los años dictatoriales arrojaba saldos medianamente positivos, más aún, considerando la incipiente incursión partidaria en este terreno.

¹³⁶ El trabajo sobre los intelectuales, marzo 198; Sectores Puente, 1981, Archivo Fundación Pluma. Este último documento estaba dirigido a la Fracción Bolchevique de la IV Internacional. Desde 1969 al interior de la IV Internacional se había impuesto la posición de Ernest Mandel cuyo nucleamiento se denominaba Tendencia Mayoritaria Internacional (TMI) y tuvo una posición favorable a la lucha armada como estrategia revolucionaria en América Latina. En oposición hacia 1973 se conformó la Tendencia Leninista-Trotskista liderada por Socialist Workers Party (SWP) de Estados Unidos con el que el PST argentino estrechó vínculos. Ambas organizaciones tenían un peso relevante dentro de la organización internacional. Sin embargo hacia 1976 un nuevo proceso de discusión, en este caso vinculado a la política que se debía seguir en Portugal ante el fin de la dictadura de Salazar, derivó en la conformación de la Fracción Bolchevique (FB) encabezada por Moreno y escindida de la alianza con el partido norteamericano. Dentro de esta fracción estaban agrupados también la Liga Socialista de Venezuela, la Liga Operaria de Brasil, el PRT de Portugal, los PST de Uruguay, Perú y Paraguay, la Liga Socialista de México y algunas secciones más de Europa. La dirección de la FB era también la dirección del PST argentino exiliado en Colombia.

¹³⁷ Plenario de intelectuales, 20/3/1982, Archivo Fundación Pluma, p. 5

DE LAS COMISIONES POR MALVINAS AL FRENTE DE ARTISTAS DEL MAS.

El posicionamiento del PST frente a Malvinas no escapó al abrumador apoyo tanto social como político que rodeó a este acontecimiento. Sin embargo, cómo ha demostrado Florencia Osuna (2015) el discurso y la intervención de la organización trotskista asumiría nuevos rasgos, tomando mayor preminencia el eje “antimperialista”. Para el partido, la Guerra acentuó esta contradicción y a diferencia del histórico énfasis de su intervención puesto en la opresión de clase, en este caso la contradicción “Nación-Imperio” pasó a primer plano, continuando en un lugar privilegiado los años posteriores. Respecto al posicionamiento ante la contienda bélica “inclusive mucho tiempo después de la derrota, [el PST] criticaría el modo en que el gobierno había conducido la guerra, pero en ningún momento advirtió o cuestionó las implicancias de esa iniciativa de la dictadura” (Osuna, 2015: 130).

Ante la envergadura de la Guerra, el conjunto de la intervención se volcó hacia ella, y claro también, el sector de artistas e intelectuales. La libertad respecto a las acciones a impulsar y las coordinaciones a desarrollar fueron amplias. En el caso específico que aquí nos importa se optó por impulsar “comisiones” de apoyo a la guerra en las diversas instituciones o espacios en los que había militantes. Sumado a esto, como lo hicieron desde otros frentes, se realizaron asados para el 1° de mayo enlazándolos con la campaña por Malvinas¹³⁸. El resultado, por lo que manifiestan los informes, parece no haber sido muy alentador¹³⁹. Este motivo, llevó a que la actividad se inclinara hacia sectores externos a los del frente, generándose así comisiones barriales en distintos lugares como San Martín y Tres de Febrero¹⁴⁰. Dentro del ámbito específicamente artístico, se señala que sólo se había concretado la conformación de una comisión dentro de la escuela de teatro de Rubens Correa, otra en la escuela de cine de Avellaneda y tardíamente se había logrado “poner en movimiento” a los estudiantes del conservatorio de teatro de capital, organizando incluso una marcha impulsada por el TiT¹⁴¹. Es de destacar que en otras regionales como Rosario sectores juveniles en donde participaban militantes del PST como el *Grupo de Arte Experimental Cucaño* participaron en festivales para colaborar con el Fondo Patriótico Nacional¹⁴².

Hacia finales de 1982, ya terminada la contienda bélica y como corolario de la política de construir una corriente socialista, se conformó el Movimiento al Socialismo (MAS) producto de la confluencia del PST con diversas rupturas del histórico Partido Socialista y personalidades como el

¹³⁸ Asado 1° de mayo y actividades Malvinas, 20/05/1982, Archivo Fundación Pluma.

¹³⁹ Intelectuales. Oct 82, octubre 1982, Archivo Fundación Pluma, p. 3

¹⁴⁰ Asado 1° de mayo y actividades Malvinas, 20/05/1982, Archivo Fundación Pluma.

¹⁴¹ Intelectuales. Oct 82, octubre 1982, Archivo Fundación Pluma, p. 3

¹⁴² Comisión Organizativa Festival en Defensa de la Soberanía Nacional, 21/05/1982, Archivo Fundación Pluma.

abogado de derechos humanos Luis Zamora (por entonces miembro del Centro de Estudios Sociales y Legales). Sumado a este proceso, el cambio de nombre obedeció a la proscripción legal que aún regía sobre las organizaciones de izquierda marxista. La aparición de la nueva organización implicó también una apelación distinta a la cuestión democrática, caracterizando que lo que estaba en marcha en nuestro país era una revolución de ese signo (Osuna, 2015). Este proceso se encontraba a tono con el escenario internacional marcado por la crisis del bloque soviético, siendo Polonia, nuevamente, el caso paradigmático en torno al cual también se habían desarrollado campañas partidarias en las que las solicitadas de intelectuales habían sido una de las acciones destacadas¹⁴³. La novedosa apelación a la democracia se conjugó con una perspectiva de anclar barrialmente la intervención, ampliando los modos de abordaje de la clase obrera (Osuna, 2015). Esto llevó a nuevas reestructuraciones partidarias en el sentido ya señalado desde el congreso de 1980 que en el caso del frente de juventud-intelectuales implicó el abandono de la mayoría de las iniciativas para destinar las militancias a esta nueva puesta. Otro de los lugares que se reforzó con los jóvenes artistas fue la construcción entre los secundarios¹⁴⁴.

Sin embargo los “sectores de la cultura” no fueron abandonados completamente. En los meses de lanzamiento del nuevo partido también se confeccionó un manifiesto cultural. Los ejes hacia el sector no variaron mucho de los trabajados previamente. En cambio sí aparecía con mayor fuerza la influencia del “imperialismo” sobre la cultura así como también la caracterización de un escenario mundial donde la barbarie acechaba¹⁴⁵. Junto a esto se denunciaba a la complicidad de todas las fuerzas políticas con la dictadura, es decir la expresión local de la barbarie, motivo por el que la única salida posible hacia la democracia era la emergencia de esta nueva opción socialista. Se convocaba a los artistas a sumarse a este espacio y poner sus fuerzas al servicio de las “masas explotadas y oprimidas”. En un documento interno del mismo año se menciona que en el festival de lanzamiento del frente de artistas se habían acercado aproximadamente 250 personas contando asimismo con la actuación de Ariel Prat y con la asistencia de personalidades como el cantante Horacio Guarani (vinculado al PCA), el escritor Luis Franco y Eduardo Pavlovsky, quien ya vuelto del exilio retomaba el vínculo con el partido, aunque cómo se aclaraba en el mismo escrito, aún no integrado totalmente¹⁴⁶.

¹⁴³ El trabajo sobre los intelectuales, marzo 1982; Un año de solidaridad internacional con Solidaridad, diciembre 1982, Archivo Fundación Pluma

¹⁴⁴ Entrevista realizada por el autor a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero 2019; Entrevista realizada por el autor a Roberto Barandalla, 26 de marzo 2020; Entrevista realizada por el autor a Diego Arguindeguy, 8 de febrero 2021.

¹⁴⁵ Manifiesto Cultural del MAS, 12/12/1982, Archivo Fundación Pluma.

¹⁴⁶ Los Intelectuales y la construcción del MAS, 16/12/1982, Archivo Fundación Pluma

Junto a esta actividad inicial aparecen esbozadas algunas propuestas concretas al respecto, entre ellas la convocatoria a conformar un “circo ambulante socialista” o “brigadas de arte socialista” que recuperaran las experiencias del anarquismo a comienzos del siglo XX. En este caso, a tono con el viraje democrático, se pensaba iniciar la propuesta con pequeñas acciones que acompañaran las mesas de afiliación en los parques así como también en los actos que se fueran realizando¹⁴⁷. Por último, se diferenciaba que había otro sector, el de “productores de ideología” cómo Kovadloff o Sebrelí, cercanos entonces al radicalismo, a los que se proponía convocar a diversas mesas de discusión.

Las listas que el MAS presentó a las elecciones de 1983, con Luis Zamora como candidato a presidente, tuvieron entre sus integrantes a diversos artistas. Nuevamente Pavlovsky fue candidato a diputado, lugar que también ocupó el actor Alberto Sava, mientras que la directora teatral y dramaturga Susana Torres Molina fue como senadora suplente y la titiritera Adelaida Mangani como concejal¹⁴⁸. De este modo, la lógica del prestigio público asignada a los artistas e intelectuales parece haber sido la que se impuso frente a la concepción del intelectual militante que en su momento había buscado construir Brocato.

∞

En este capítulo hemos reconstruido las maneras en las que la corriente morenista abordó y buscó organizar a los “sectores de la cultura” (intelectuales y artistas) al interior de sus filas. Su acercamiento a estos fue tardío en relación a otras expresiones de las izquierdas, tanto por su desarrollo cuantitativo como por la fuerte pregnancia de las concepciones “obreristas” en sus filas. Este desfase en el abordaje llevó, sin embargo, a la singularidad de que fuera la dictadura el momento en el que mayor énfasis se pusiera en esta tarea, reconociendo en este sector posibilidades de intervenir y en muchos casos lograr cierta incidencia en la “superficie”. El objetivo central en las diversas construcciones impulsadas fue el de ocupar el “lugar vacante” dejado por la frustración del peronismo, la derrota de la “guerrilla” y la “claudicación” del PCA.

En el recorrido realizado pudimos reconocer tres momentos diferenciados en esta construcción y dos modos divergentes de concebir al intelectual en relación con la organización política: en tanto

¹⁴⁷ *Ibíd*, p. 2. Hacia esos mismos años, vinculado al MAS, se conformó el grupo de artistas visuales GAS-TAR (Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario) que luego cambiaría su nombre a Ca.PA.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo Trifa Común) conformado por Fernando “Coco” Bedoya, Mercedes Idoyaga, Daniel Sanjurjo, Fernando Amegual, Diego Fontanet, entre otros. Probablemente alguno de esos “6 plásticos” nombrados en el informe haya estado vinculado a posterior con esta experiencia. Respecto a Ca.Pa.Ta.Co ver: Red Conceptualismos del Sur, 2014.

¹⁴⁸ Candidatos de la cultura MAS, 23/10/1983, Archivo Fundación Pluma.

intelectual militante (u orgánico) o como vocero público de las posiciones partidarias debido a su prestigio social. Fue esta última la que se impuso sobre todo tras la retirada de Brocato. Sin embargo, esa vía ya había sido explorada, aunque no incorporada teóricamente, de manera prematura por el PST con la candidatura de Pavlovsky en 1973. Paradójicamente, ambos criticaron el rol asignado por el partido, que por distintas vías terminaba recayendo en argumentos “economicistas” (Kohan, 2006) a la hora de valorar el aporte que estos podrían hacer.

El abordaje de diversos documentos nos permitió también identificar políticas diferenciadas en el marco de la dictadura, ya sea para jóvenes artistas e intelectuales en formación como para aquellos que ya tenían cierto nivel de consagración. Internamente se asignaron responsables y objetivos distintos mientras que externamente se fomentaron construcciones particulares sobre las que nos centraremos en los próximos capítulos.

Por último, la figura de Carlos Alberto Brocato atraviesa de buena parte del recorrido hecho debido a la profunda influencia que tuvo en la formulación de una política hacia los artistas e intelectuales para una corriente sin experiencia en ese terreno. Su rol activo no puede escindirse de su formación en el PCA y su fuerte intervención en el campo intelectual y artístico de los 60 y 70. Al mismo tiempo, el derrotero intelectual que hemos visitado solo de manera parcial marca los contornos de un personaje singular en la historia reciente de las izquierdas sobre el que pensamos que es necesario profundizar y que, quizás por el carácter polémico de su paso por el morenismo, ha sido sumamente relegado en aquellos trabajos que abordaron esta tradición.

CAPÍTULO 3. ENTRE LA CONTRACULTURA Y LA MILITANCIA PARTIDARIA: TALLERES Y PUBLICACIONES DE LA JUVENTUD

Voy a buscarte, nada más que con mi libertad (...)

El aire está cargado de una hermosa agonía. La mía, nada más que la mía.

Se acabaron las palabras.

La historia corre. Se construye el destino

(Guion del *Amor Vence*, Roberto Barandalla "Picún")

En el capítulo anterior hemos visto que al interior del PST se desarrollaron herramientas y estructuras de organización diferenciadas para el abordaje de intelectuales y artistas. Por un lado, se identificaba la necesidad de agrupar a aquellos con mayor trayectoria que permitieran una amplificación de los postulados partidarios y visibilizaran la oposición a las políticas del régimen. Por otro, aparecían los sectores juveniles, aquellos que, por sus condiciones precarias de vida y su dinamismo, permitirían un mayor crecimiento y acumulación orgánica. Hemos visto también, que se identificaba en ellos reductos de organización relevantes ante un estancamiento general del movimiento estudiantil producto de la fuerte represión desde 1975.

En este capítulo nos centraremos en construcciones juveniles que mantuvieron una relación no exenta de tensiones con la organización partidaria, pero cuyos integrantes, en su gran mayoría, continuaron en sus filas a lo largo de todo el período dictatorial ¿qué llevó a esos jóvenes a asumir el riesgo de ser parte de una organización definida como clandestina por la dictadura? ¿por qué no dedicarse exclusivamente al arte? ¿qué espacios de sociabilidad conformaron? ¿cómo se articulaban estas prácticas con los objetivos del PST? Partimos de la hipótesis que estos jóvenes conjugaron en su praxis la militancia política y cultural con la construcción de sus propios ámbitos de sociabilidad. Estos suplieron la ausencia de una vida social partidaria configurando de este modo una forma particular de atravesar los años más intensos de represión sin que ello implicara el abandono de un ideal revolucionario. Asimismo, las dos experiencias sobre las que nos centraremos, la revista *Propuesta* y los talleres de investigación, obedecieron a objetivos partidarios distintos. Mientras la primera fue pensada para un abordaje amplio que adquiriera rasgos masivos, los talleres de investigación estaban destinados a organizar al activismo juvenil replegado en espacios culturales debido a la atmósfera represiva.

Entendemos que las iniciativas protagonizadas por los jóvenes militantes del PST fueron uno de los tantos cauces en los que tuvo continuidad durante el contexto dictatorial la cultura juvenil crítica y heterógena que se había configurado a principios de los años 60 (Cattaruzza, 1997). El perfil de algunos de estos jóvenes y la impronta de las experiencias que protagonizaron, escapaban al modelo de militante fomentado por la organización a la que pertenecían y asumieron incluso rasgos “lúmpenes” de subsistencia caracterizados por su renuencia a los tiempos establecidos por un trabajo formal y el fomento de una vida tendiente a lo comunitario (Longoni, 2012; La Rocca, 2021). Por estos aspectos, por su fricción con la orientación del régimen militar tendiente a restaurar el orden entre la juventud (Manzano, 2017) y también por el origen de clase de sus protagonistas pertenecientes a las capas medias urbanas, retomaremos de manera crítica la concepción de “contracultura juvenil” postulada por Stuart Hall y Tony Jefferson (Hall y Jefferson, 2014).

Nos parece pertinente clarificar qué aspectos de esta categoría resultan adecuados para el abordaje de nuestro objeto de estudio, disímil cronológica y geográficamente del que la motivo, así como también vemos necesario reponer algunas consideraciones para pensar lo contracultural en la última dictadura argentina. En torno al primer punto, los planteos de Hall y Jefferson que construyen sentido con las militancias culturales juveniles del PST radican principalmente en lo que los autores identifican como la exploración de instituciones alternativas a las oficiales, aspecto que se conjuga con el borramiento de las distinciones entre tiempo libre y actividades obligatorias. Asimismo, es sugerente que, en la perspectiva de estos investigadores, la confluencia de estas contraculturas con propuestas políticas radicales aparecía cómo una opción factible a partir de la articulación de una perspectiva antisistémica. En el derrotero de la revista *Propuesta* cómo en de los talleres de investigación sobre los que nos centraremos en este capítulo estos rasgos, a nuestro entender, se hicieron presentes.

Respecto al segundo punto resultan productivos los planteos de La Rocca (2022) al pensar las transformaciones en los vínculos entre arte, cultura y política en el período. En la perspectiva de la autora, coincidente con los planteos de Sergio Pujol (2003) y Valeria Manzano (2017), la represión desatada por el régimen militar encontró en la juventud un blanco predilecto. Esto repercutió en la trama cultural, en tanto las diferencias identitarias de los años 60 entre los jóvenes militantes de izquierda y los “hippies o rockeros”, se difuminaron. Conjuntamente, La Rocca enfatiza que en los inicios de los 80 el rock y las producciones de los ámbitos “alternativos” a la cultura oficial, comenzarán a ser incorporados con mayor o menor velocidad a las lógicas mercantiles. Por la

conjunción de estos elementos, para la autora, la definición de contracultura en el contexto dictatorial asume rasgos problemáticos.

Por su parte, en la perspectiva formulada por Evangelina Margiolakis, es posible entender la apropiación de lo contracultural en el contexto dictatorial como aquellas prácticas y discursos desde los que fue posible cuestionar el orden establecido, tanto en la lógica de la dominación del capitalismo como sistema, retomando la tradición de las contraculturas de los años 60, como al autoritarismo y represión inherentes al régimen militar (2016).

Atendiendo a los resguardos de La Rocca, pero recuperando al mismo tiempo el planteo de Margiolakis y los aspectos productivos señalados en el caso de Hall y Jefferson, proponemos identificar en estas experiencias rasgos contraculturales residuales que se conjugaron y tensionaron con las concepciones políticas a las que adscribían sus protagonistas. Siguiendo a Raymond Williams (2015), los aspectos residuales son aquellos remanentes culturales o sociales del pasado que continúan activos, de algún modo, en un presente determinado. Quiénes protagonizaron estas experiencias “miraron a los 60” trayendo de allí acervos que incidieron en sus estéticas y subjetividades. La promoción de modos de vida alternativos en el caso de los talleres o el sentirse parte de movimientos como el rockero en el caso de los jóvenes de *Propuesta* ponen de manifiesto esto. Sin embargo, en uno y otro caso no se trata de una recuperación mecánica, sino permeada por los planteos y dinámicas propias de la militancia en el contexto dictatorial. Esta particular mixtura de la mano con los objetivos que cada una tenía en los planes partidarios será entonces la principal cuestión que abordaremos en las próximas páginas.

CONTRA LA RESTAURACIÓN DEL ORDEN

Como afirma Sandra Souto (2007) la juventud en tanto grupo definido no es un fenómeno universal sino producto de una construcción social e históricamente situada: “cada sociedad construye su juventud”(181). Valeria Manzano (2017) encuentra un punto de interrupción de la autonomía que este sector de la sociedad había construido desde la década del 60 juvenil a partir de 1974 con el ascenso de los sectores conservadores del peronismo al poder. 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 con comportamientos cotidianos y

conductas sexuales que trastocaban las normas establecidas, 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, pero no sólo desde el plano represivo sino también a partir de lógicas productivas. Como ha señalado Laura Luciani (2017) la dictadura tuvo como punto de partida “admitir la existencia del joven como un sujeto político que debía –según sus propios criterios–ser “desactivado” y la necesidad de crear un sujeto nuevo, disciplinado y controlado” (17).

Alejandra Soledad González (2019) señala que desde el imaginario bélico, el modelo civilizatorio y la mentalidad autoritaria que caracterizó al régimen militar, la población juvenil fue dividida en tres grandes grupos: enemigos- subversivos, indiferentes-confundidos y heroicos, con biopolíticas específicas para cada segmento. Mientras quienes eran parte del primer grupo expresaban la patologización del cuerpo social, motivo por el que debían ser “extirpados”, el último corporizaba los elementos sanos y que por lo tanto permitirían la perdurabilidad del proceso. El carácter productivo del poder dictatorial, encontraba en “los indecisos y desorientados” un segmento fundamental, al cual fueron dirigidas políticas diversas tendientes a “fortalecer el rol de instituciones estructurales como la escuela, la familia y el servicio militar, así como también fiestas y homenajes que fomentaron los valores castrenses, occidentales y cristianos sobre los que se estructuraba el régimen” (González, 2019: 90).

En estas políticas, el rol de los medios de comunicación “oficiosos” fue trascendental (Risler, 2018). El “golpe” dado a la regional Rosario del PST en octubre de 1978, al que la revista *Somos* le dedico dos páginas, pone de manifiesto estos discursos respecto a la juventud y la disputa en torno a un sector de ella¹⁴⁹. Desde el título, “Un tema para la reflexión” y el copete, en el que se destacaba que la “subversión” lejos de terminarse buscaba otras formas de expresión, se apelaba al rol de los padres como reaseguros del futuro de los hijos. La nota describe el proceder de un padre y una madre que, al notar cambios en la actitud de su hija de 17 años, acuden al cura más cercano quién los pone en contacto con un oficial del II cuerpo del ejército, personaje que, en definitiva, se configura como el protagonista de la nota. Gracias a su accionar se descubre que los cambios de hábitos se debían a que la joven había comenzado a vincularse con el “disuelto partido trotskista”¹⁵⁰. La figura del oficial

¹⁴⁹Somos, año 3, n° 111, 3 de noviembre de 1978, pp. 58-59.

¹⁵⁰Ibid. La referencia a la disolución del partido se encuentra vinculada a lo establecido por de la ley 21.325, del 25 de marzo de 1976

es enaltecida subrayando su doble condición de militar y padre, más aún, ante una familia disfuncional (con padres separados) como la de la joven en cuestión. Desde ese lugar las reflexiones que se plasman en las páginas de la revista rebalsan el ámbito de orden público para transformarse en guías para la acción familiar. El oficial afirmaba entre otras cosas que “los problemas generacionales, por la inestabilidad emocional que causan en los jóvenes, son un campo fértil para que la subversión infiltre su prédica”¹⁵¹ sin embargo exhortaba a que los padres “no sean muy severos en el castigo o el llamado de atención” ya que “hay que manejar todo con suma cautela, con mucho tacto y discreción: si los pibes estuvieron equivocados, tienen derecho a enderezar el camino sin complejos y sin humillaciones”¹⁵². Apelando a la comprensión y la comunicación, se discriminaba a los segmentos de la juventud y se apostaba a resguardar a aquellos indecisos aún posibles de ser seducidos por otras formas de “subversión”. La nota cerraba destacando que gracias a esta denuncia se habían acercado otros padres permitiendo identificar y encarcelar a los verdaderos responsables, liberando a quiénes sólo habían sido víctimas. Este final, caracterizado como “feliz”, no debía opacar sin embargo que “el accionar subversivo puede estar aniquilado en algunos niveles pero en otros – como el intelectual- sigue buscando adeptos”¹⁵³. En el conjunto de la nota se ponía de manifiesto el entramado familia-iglesia- fuerzas armadas-medios de comunicación como garantías frente al peligro aún acechante. De este modo se reforzaba la diferenciación al interior de los sectores juveniles al tiempo que se brindaba herramientas para una intervención efectiva de padres y madres en pos de hacer valer, con otras estrategias, su autoridad. Así como en el plano militar se trataba de una “guerra sucia” cuyos métodos se diferenciaban de la guerra tradicional, también en los ámbitos privados había que adecuar las estrategias para neutralizar la acción “subversiva”. El tono reflexivo e inclusive condescendiente con el que se define a las y los jóvenes “acechados por la subversión” abona a pensar, junto con lo planteado por Luciani (2017), que lejos de una mirada estigmatizante hacia los jóvenes “lo que primó fueron discursos condescendientes y paternalistas” junto con la apelación a una “juventud blanca símbolo de futuro, esfuerzo y trabajo” (39).

La lectura hecha por el régimen y mediatizada a través de la revista política de la editorial Atlántida respecto a las lógicas de construcción asumidas por el PST para ganar influencia en la juventud, se correspondían con las caracterizaciones que trazaba el partido, tal como hemos visto en

¹⁵¹Ibíd

¹⁵²Somos, año 3, n° 111, 3 de noviembre de 1978, pp. 58-59.

¹⁵³Ibíd.

el capítulo anterior. El tránsito hacia espacios artísticos, en muchos casos, constituyó el modo de continuar militando en el contexto dictatorial tras experiencias previas en el movimiento estudiantil secundario.

DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL SECUNDARIO A LA CONTRACULTURA

Raúl Zolezzi y Pablo Espejo, integrantes del TiT, comenzaron su militancia en el partido en el año 1972¹⁵⁴. El primero de ellos fue activista del Centro de Estudiantes del Colegio Manuel Belgrano y el segundo de la Escuela Técnica Fray Luis Beltrán, ambos de la Capital Federal. Sus inicios en la militancia confluyeron con un proceso de movilización relevante de los estudiantes secundarios y particularmente de las escuelas técnicas. Como señalan Pablo Bonavena y Mariano Millán, a diferencia de los años previos, hacia 1972 “el retraimiento de la actividad de masas y la merma en la cantidad y calidad de las acciones estudiantiles se hizo especialmente evidente” (Bonavena y Millán, 2012: 40). Sin embargo, debido a trascendidos periodísticos acerca de una modificación en los alcances de los títulos emitidos por el Consejo Nacional de Educación Técnica (organismo del que dependían todas las escuelas a nivel nacional), en septiembre de ese año, se desató una movilización masiva durante meses, que comenzó en distintos distritos de la provincia de Buenos Aires, llegó a la Capital Federal e inclusive a otras provincias con la toma de decenas de instituciones (Bonavena y Millán, 2012). Fue en esa lucha contra la “Ley fantasma” (forma en la que se la denominó debido al hermetismo con el que se manejaron las autoridades) en la que Espejo y Zolezzi se foguearon y en la que otro de los posteriores integrantes del TiT, Ricardo Chiari, se destacó como referente de la coordinadora de Capital Federal siendo parte de la Juventud Socialista de Avanzada¹⁵⁵ (JSA). Esta organización había sido impulsada por el PST de manera reciente para nuclear a la juventud, sector en el que identificaba que persistirían los rasgos más radicales del período abierto en 1969 (Mangiantini, 2018).

Roberto Barandalla (Picún)¹⁵⁶ y Eduardo Nico (Magoo), quienes luego serían los impulsores del TiC, también comenzaron sus respectivas militancias en el movimiento secundario. El primero de ellos atravesó los álgidos años entre 1973 y 1975 militando de manera independiente en el centro de estudiantes del Colegio Politécnico de Rosario, dependiente de la Universidad Nacional. Un año

¹⁵⁴ Entrevista realizada por el autor a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero 2019.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Entre paréntesis se aclaran los nombres “de guerra”, es decir aquellos utilizados por los militantes para mantener en la clandestinidad su identidad. Estos fueron utilizados por los miembros del PST que impulsaron las diversas iniciativas que se analizarán en las siguientes páginas.

antes del golpe y en el último de sus estudios en la educación media, se incorporó al PST¹⁵⁷. El movimiento estudiantil secundario de Rosario tuvo un importante dinamismo en el año de la “primavera camporista” con múltiples tomas, siendo el Politécnico uno de los “focos”(Luciani, 2011). El segundo, Magoo, había dado sus primeros pasos en la militancia dentro del dinámico Normal de Banfield (ENAM), en la zona sur del conurbano bonaerense, también durante el año de la restauración democrática. En esos momentos en el ENAM tuvo lugar una toma que expulsó a la directora, en “una gran asamblea de alumnos, ex alumnos (muchos expulsados por “comunistas”) y profesores, que se transformó rápidamente en una especie de juicio popular, que decidió allí mismo el autogobierno, la autodisciplina y el nombramiento de una directora sustituta”¹⁵⁸. Durante ese mismo proceso de movilización, el joven se incorporó a la JSA, continuando con su militancia en la Facultad de Agronomía de La Plata (y por lo tanto en esa regional) tras finalizar el nivel de enseñanza media. Días antes del golpe de Estado abandonó, por unos años, la militancia partidaria.

También de la zona sur bonaerense fueron los impulsores de la revista *Propuesta*. En este caso se trató del Normal de Quilmes, institución por la que transitó Silvio Winderbaum y la escuela comercial del mismo distrito a la que asistió Eduardo Mancini (Lito), dos de los miembros de la redacción de la revista desde sus inicios hasta el final. Winderbaum a los 15 años comenzó a trabajar en el diario *La Calle* (clausurado por el gobierno de Isabel Perón en 1975) financiado por el entonces Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos ligado al PCA. A partir de esa experiencia, se afilió al comunismo del que sin embargo no recibiría ninguna atención. Su actividad, tendiente a cruzar el periodismo con la política derivó en que impulsara dentro de su escuela y junto a sus compañeros de cursada, la revista *Etcétera*¹⁵⁹. El primer número de esta publicación fue en septiembre de 1975 y el segundo en marzo de 1976. Como señala Alejandra Álvarez (2020:135), la revista contó con “la colaboración de locales comerciales o instituciones del barrio para financiarla a partir de la publicidad”. Se trataba de una publicación que, aun estando sujeta a una mirada adulta, debido a que circulaba con la habilitación de las autoridades escolares, expresaba “dentro de sus posibilidades, la crítica adolescente al autoritarismo” mediante recursos diversos como historietas o cuentos en los que se retrataba a la escuela y su rutina como una prisión alienante a la que se veían sometidas y sometidos las y los jóvenes (Álvarez, 2020: 135). Al egresar, el mismo año del golpe, Winderbaum

¹⁵⁷Entrevista realizada por el autor a Roberto Barandalla, 26 de marzo 2020

¹⁵⁸Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Eduardo Nico, 5 de marzo 2021

¹⁵⁹Entrevista realizada por el autor a Silvio Winderbaum (on line), 16 de julio 2021

sugirió continuar con un proyecto de revista local y junto a ese grupo de ex estudiantes iniciaron el camino de *Propuesta*¹⁶⁰. Sus inquietudes políticas hicieron que un allegado lo contactase con el PST. Quien, en jerga partidaria, lo “atendió” fue Eduardo Mancini (Lito). “Lito” se había incorporado a las filas morenistas durante la campaña presidencial de 1973, primero con una intervención de tipo barrial para luego pasar a la juventud y centrar su militancia en el movimiento secundario. Sin embargo, previamente a su llegada al trotskismo, frecuentaba diversos ámbitos vinculados a la contracultura rock¹⁶¹. A partir de su inserción en el partido, recuerda que su vida tenía una dinámica específica durante los días de la semana en las que se abocaba a tareas militantes, mientras que los fines de semana estaban dedicados a su grupo de amigos rockeros, entre quienes no estaba excluida la política. Entre ellos, Lito vendía la revista juvenil del partido, *La Chispa* e incluso logró incorporar a algunos al PST. También con ellos impulsó revistas efímeras donde expresaban sus intereses culturales. Esas trayectorias se conjugaron en la iniciativa de *Propuesta*.

Estos derroteros militantes y espacios de sociabilidad juvenil, encontraron modos de continuidad en las diversas iniciativas culturales que estos jóvenes, junto a otros/as, protagonizaron en los años dictatoriales. El funcionamiento semiclandestino del PST fue asumido previo al golpe, sin embargo, tras este se fortalecieron los compartimentos y la vida pública del partido prácticamente dejó de existir. Al cierre de locales se le añadieron mayores tabicamientos que reducían el contacto de los militantes partidarios de manera exclusiva a quiénes compartían equipo. En el caso de los jóvenes, asumir esta orientación implicaba también una radical transformación de los ámbitos y circuitos de sociabilidad en los que habían configurado su identidad tanto militante como personal. 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 pisé el centro porteño hasta el mundial del 78, a lo de mis viejos hacía ya bastante que no iba, dejé de ir [a lo] 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 vida¹⁶².

En un sentido similar Mancini recordó su experiencia,

El cambio fue drástico, por los hechos objetivos, más allá de la política del partido del que soy crítico en este momento. No había condiciones para seguir haciendo actividades de manera abierta. Ya venía desde antes del golpe, unos meses antes se cerraron los locales y las reuniones pasaron a ser en

¹⁶⁰ Entrevista realizada por el autor a Silvio Winderbaum (on line), 16 de julio 2021

¹⁶¹ Entrevista realizada por el autor a Eduardo Mancini (on line), 29 de julio 2021.

¹⁶² Entrevista realizada por el autor a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero 2019

casas y bares. La relación con el partido cambió abruptamente. Después del golpe asumimos una forma de tabicamiento total. Yo estaba en un grupo con 3 o 4 jóvenes más y nuestra relación con el partido paso a estar solamente dada por la atención de un único miembro de la dirección regional y nada más, dejamos de ver al resto. El primero y segundo año fueron así. Y en esos años el grupo de [amigos rockeros] los fines de semana, donde además había algunos compañeros o contactos, pasó a tener mucha importancia, porque al no poder tener vida social dentro del partido era la única vida social que nos quedaba. La vida social del partido desapareció¹⁶³.

También en el caso de Picún, el “rockerismo” fue un refugio en su vuelta a Rosario, ya con el golpe consumado y tras una breve experiencia en la ciudad Santa Fe donde había sido enviado por el partido. En un escrito testimonial de rasgos literarios relata cómo el paso a la clandestinidad implicó el fin de “los encuentros juveniles, las trasnochadas, las tardes en el río” ya que “cualquier rejunte de militantes por fuera del funcionamiento orgánico estaba prohibido ‘por seguridad’”¹⁶⁴. Uno de los refugios de sociabilidad fue la casa de la familia de su ex novia, suerte de páramo en el que desde hacía años los padres acordaban con la militancia de sus hijas (las hermanas Capdevilla). Con el golpe, la casa de la calle Masson (donde estaba ubicada esta propiedad) comenzó a ser un espacio donde se juntaban “no solo militantes y zurdos de distinto pelaje sino también rockeros”¹⁶⁵. A diferencia de lo que ocurría con los militantes de la generación previa, en la mirada de Picún, quiénes habían comenzado a militar a mediados de los 70 o en dictadura “habían adoptado esa música como una marca generacional”¹⁶⁶. Por esto ante el creciente control de los ámbitos educativos por parte de las fuerzas armadas y lo limitado de las tareas partidarias reducidas en buena parte a las clandestinas, esos primeros años fueron en algún punto rockeristas : “ir a cuanto recital se diera en Rosario, rastrear discos como si fueran tesoros, juntarse a escucharlos como en un rito, eran las tareas básicas”¹⁶⁷.

Las iniciativas que estos jóvenes protagonizaron conjugaron entonces su aspiración a continuar construyendo ámbitos de intercambio entre pares y formas de expresión críticas con una militancia partidaria clandestina.

¹⁶³ Entrevista realizada por el autor a Eduardo Mancini (on line), 29 de julio 2021.

¹⁶⁴ Barandalla, Roberto, “Trotsko rosarino. Uno. Marzo del 76” [Cuento inédito facilitado por Roberto Barandalla]

¹⁶⁵ Barandalla, Roberto, “Trotsko rosarino. Dos. Diciembre del 76” [Cuento inédito facilitado por Roberto Barandalla]. La experiencia relatada por “Picún” es coincidente con el tipo de actividad que en ese mismo momento y hasta 1978 desarrolló la Agrupación de Músicos Independientes. Este fue un agrupamiento de músicos y artistas en general que congregó a sectores de la juventud rosarina y en la que el PST tuvo inserción. Sin ir más lejos, cómo reconstruye Luciani (2017) las reuniones se realizaban en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Según lo que Picún relató en la entrevista que le hemos realizado, fue debido a la detención de una asistente a los talleres que también se desarrollaban en ese espacio que varios miembros partidarios son detenidos, tal lo detalla la nota de la revista Somos con la que comenzamos este capítulo.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

REVISTA PROPUESTA: DE JÓVENES ANTIAUTORITARIOS DEL CONURBANO A MILITANTES CULTURALES TROTSKISTAS

La revista *Propuesta* surgió de la intención de Winderbaum de continuar el camino emprendido con sus compañeros de la secundaria en la revista *Etcétera* y del acercamiento de Mancini y su grupo “rockero”, puerta de entrada para el vínculo con el PST. A diferencia de la publicación estudiantil centrada en una reflexión al interior de la institución y con una mirada y destinatarios específicos que eran los propios estudiantes del Normal de Quilmes, el nuevo proyecto encontraba el desafío de posicionarse sobre diversos aspectos de la experiencia juvenil durante esos años. Este desplazamiento encuentra anclaje también en los títulos. Si *Etcétera* aludía a algo indeterminado, a lo sobrante de la experiencia escolar tras el listado curricular, *Propuesta para la juventud* asumía un tono programático y constructivo desde un punto de afirmación que invitaba a su lectura para terminar de conocer su carácter específico.

El primer número salió a la calle en junio de 1977 y el camino emprendido durante ese año puede pensarse como una primera etapa, marcada por el carácter local -quilmeño- y una elaboración de rasgos artesanales, mimeografiada y con un diseño precario. Dentro del ámbito de las revistas “subterráneas” que desde entonces habitaron el entramado cultural de la Capital Federal y sus alrededores, *Propuesta*, según lo planteado por Evangelina Margiolakis (2016) tuvo un origen temprano, coincidente con *El Ornitorrinco* (dirigida por Abelardo Castillo y continuidad del *Grillo de Papel* y el *Escarabajo de Oro*), *Posta/Nudos* y *Contexto*. En algún sentido estas publicaciones fueron las “pioneras” ya que, a partir de 1979, este tipo de revistas se multiplicarían. Mientras la primera de las mencionadas fue una publicación cultural y literaria, cuyos integrantes se identificaban con el modelo sartreano de intelectual comprometido (Iglesias, 2019), las dos restantes se trataron de revistas vinculadas a organizaciones izquierda, el PCR y PCA respectivamente¹⁶⁸. A diferencia de *Propuesta*, ninguna se dirigía a la juventud. El perfil que adquirió esta última, como veremos luego, tuvo mayores relaciones con las publicaciones “rockeras” como *Pelo*¹⁶⁹ y *Expreso Imaginario*. En total salieron veintidós números entre la fecha de inicio señalada previamente y enero de 1980 cuando se publicaría la última entrega.

¹⁶⁸ En el capítulo 4 nos detendremos en ellas.

¹⁶⁹ La *Revista Pelo* fue fundada en diciembre de 1969 y llegó a los kioscos el 4 de febrero de 1970 con una tirada de más de 12 mil ejemplares. Su director hasta diciembre de 2001, año en el que editó su último número, fue Daniel Ripoll. En sus páginas tuvieron lugar las bandas fundacionales del rock nacional como Los Gatos, Manal y Almendra. Hacia los años dictatoriales era considerada la publicación de carácter comercial dentro del ámbito rockero.

Los números 6 y 7 (abril y junio de 1978) implicaron la llegada de la revista a la Capital gracias a la confluencia con otro proyecto de similares características, *El alquimista*, encabezado por Marcelo Kaplan y Jorge Dorio. Las razones, más allá de la afinidad posible, fueron financieras. Para entonces también se habían incorporado a *Propuesta* otros jóvenes como Sandra Russo y Jorge Nasser, cuyas participaciones eran asiduas en otras publicaciones de mayor tirada tales como *Expreso Imaginario*. Justamente el carácter rockero de la revista, impulsado desde un comienzo por Mancini -quién firmaba las notas como Néstor Mosaico- fue un rasgo constitutivo a lo largo del proyecto, más allá de algunos vaivenes en el perfil.

El arribo a la “gran ciudad”, un foco al que siempre estaban dirigidas sus miradas desde el conurbano sur, según recuerda Mancini, hizo que el PST también encontrara en la revista un potencial político: un dispositivo a partir del cual comunicarse con los jóvenes, un espacio de “legalidad”, en el marco de la dictadura. Fue entonces que desde la Dirección Nacional del partido les ofrecieron comenzar a financiar el proyecto y conformar un equipo específico que tuviera como principal tarea el desarrollo de la publicación. Dos cuestiones materiales concretas de este apoyo fueron la profesionalización tanto en lo que respecta a la adopción de un diseño que borraba los sesgos artesanales de los primeros números, cómo la distribución que dejaría estar a cargo de los militantes exclusivamente para conjugarse, al menos en Capital Federal, con la contratación de una empresa privada (Rabo, S.CA). El equipo partidario estuvo escindido del resto de las actividades militantes y tenía un seguimiento específico desde el ámbito de la dirección, más específicamente de uno de los responsables de la juventud que hemos mencionado en el capítulo anterior, el Mujik. Este carácter llevó a que si bien conocieran la militancia cultural de otros miembros del partido, no tuvieran contacto directo con ellos. Tal decisión se fundamentaba, en primer lugar, en cuestiones de seguridad tendientes a evitar que a partir de la exposición pública de los miembros de la revista corriera riesgo también la organización partidaria. En segunda instancia, se debió a la exclusividad que la dirección estableció para el desarrollo de esta iniciativa.

Dentro de esa “célula”, aparte de los ya mencionados Mancini y Winderbaum, también participó Roberto Catania, algo más grande que los restantes (tenía 26 años), encargado de la parte financiera del proyecto, o como recuerda Winderbaum “de convencer al Mujik que encuentre nuevos cheques para que el proyecto siga”¹⁷⁰. Catania, además, fue el responsable político de ese equipo, que según recuerda Mancini comenzó teniendo 7 personas y llegó a agrupar a 15. En palabras de Mancini

¹⁷⁰ Entrevista realizada por el autor a Silvio Winderbaum (on line), 16 de julio 2021

El partido nos hace la propuesta y a nosotros nos encanta, porque significaba llegar a la capital. Más allá de los alcances políticos, imagínate que nosotros éramos pibes y llegar a la capital con la revista era un sueño. Es entonces que se alquila la oficina, mandan a Catania que va a ser el responsable político, envían 3 o 4 compañeros más de capital para reforzar el equipo y además bajan dinero para ampliar la tirada y hacer más profesional la revista¹⁷¹.

Vinculado a este aspecto subjetivo respecto al significado de la revista y la puesta partidaria para los jóvenes impulsores, es interesante traer a cuenta el relato de Winderbaum

SW: éramos del PST, pero éramos pibes que queríamos hacer una revista cultural al mismo tiempo. Éramos las dos cosas. Entonces ver a la revista como una apartada del PST es una mirada parcial.

RM: El hecho de impulsar la revista y militar en un partido que estaba prohibido por el régimen, ¿no era asumir un riesgo extra?

SW: uno buscaba ese espacio también y me parecía la mejor combinación. Además, yo quería ser periodista. Dejé de estudiar periodismo y qué mejor que dirigir una revista que buscaba cambiar el mundo. Imagínate a mis 17 años. Imagínate el ego de un pibe que dirige una revista que se distribuye en todo el país¹⁷².

El proyecto era al mismo tiempo un incentivo para continuar una militancia cultural en la cual persistía la idea de “cambiar el mundo”. Para Mancini el hecho de asumir una tarea de “superficie”, es decir poder desarrollar actividades en los marcos legales que eran posibles, significó también una bocanada de aire respecto a los dos años previos. La revista para ambos aparecía entonces como un espacio que ampliaba los horizontes posibles de alcanzar en el marco de la dictadura.

Desde la perspectiva partidaria, *Propuesta* se trataba de un proyecto cuyos resultados finales se obtendrían a mediano plazo. En la caracterización del PST, la dictadura en algún momento sería derrotada por la resistencia popular desde distintos planos y era necesario lograr una influencia de masas que abonara a la construcción de una corriente socialista para jugar un rol protagónico en ese proceso. En una minuta de balance (del año 1980) se destaca que *Propuesta* era “una experiencia inédita para el partido” debido a que constituía “un intento de crear, en una etapa contrarrevolucionaria de la lucha de clases, un órgano legal que sea vocero de sus posiciones políticas en un sector clave de su trabajo: el de la juventud y la pequeñoburguesía intelectualizada”¹⁷³. El mismo documento agregaba que sus alcances “sólo podrían medirse ante un cambio de situación política que condicionan su existencia” permitiendo incluso, en ese hipotético momento, “organizar a miles de personas”¹⁷⁴. Coincidente con esta caracterización, Diego Arguindeguy militante del PST que se incorporó al equipo de *Propuesta* en los últimos meses de 1979 señalaba que el proyecto de la revista

¹⁷¹ Entrevista realizada por el autor a Eduardo Mancini (on line), 29 de julio 2021.

¹⁷² Entrevista realizada por el autor a Silvio Winderbaum (on line), 16 de julio 2021

¹⁷³ Minuta de balance sobre revista propuesta, 04/1980, Archivo Fundación Pluma

¹⁷⁴ *Ibíd*

finalmente frustrado, era que se convirtiera en algo masivo y en la medida en que la dictadura fuera obligadamente retrocediendo y teniendo que dar más márgenes de legalidad, desarrollar un equivalente de lo que era la revista *Versus*¹⁷⁵ en Brasil¹⁷⁶.

¿QUÉ PROPONÍA PROPUESTA?

Desde el número 8 (agosto de 1978) el seguimiento partidario busco ser más exhaustivo llevando a que los aliados circunstanciales de *El Alquimista* tomaran distancia. Esto, sin embargo, no implicó una necesaria incidencia o cambio radical en los contenidos. El rock siguió teniendo un lugar preponderante, del mismo modo que otras disciplinas artísticas, principalmente el teatro. Asimismo, las páginas de la revista dedicaron un espacio relevante a la situación de la juventud en esos años, a sus ámbitos de sociabilidad y la relación con el mundo adulto. Lo que guiaba a los militantes del PST que empujaban el proyecto era la “inquietud de encontrar gente joven que estuviera haciendo algo”¹⁷⁷.

Como señala Margiolakis (2016), las páginas de *Propuesta* tuvieron rasgos propios de la contracultura rock de años previos siendo la participación de Miguel Grinberg (en el número 7), animador de esa escena en la década previa, la muestra más clara. En ese escrito, el periodista da cuenta de un escenario complejo para el rock nacional (mencionada como música progresiva) en donde “la máquina de demoler inquietudes”¹⁷⁸, forma elíptica de mencionar a la dictadura, llevó a que muchos grupos se desarmen y sus máximos referentes adoptasen nuevos rumbos. La periodización planteada por Grinberg, situaba el punto de ruptura en el año 77 pero dejaba en claro que había suelo fértil para nuevos emprendimientos. Esta periodización así como el diagnóstico fueron apropiados por los jóvenes de *Propuesta* e incluso también fue parte de posiciones en documentos internos del

¹⁷⁵ Esta publicación surgió en 1975, que tuvo como principal referente a un animador indiscutido de la prensa alternativa latinoamericana como Marcos Faerman ¹⁷⁵, publicó en sus páginas denuncias contundentes a las violaciones de los derechos humanos en toda América Latina. Hacia 1978, varios de sus integrantes se incorporaron a Convergencia Socialista (CS), grupo trotskista parte de la Fracción Bolchevique encabezada por Moreno dentro de la IV Internacional. Estos le imprimieron un carácter cada vez más partidario a la publicación llevando a la ruptura con Faerman y otros miembros fundadores en 1978. Tan sólo un año después, la publicación llegaría a su fin. La búsqueda de CS tendía a hacer de *Versus* una herramienta de difusión para la conformación de un partido socialista de masas, sin embargo, a diferencia de *Propuesta*, al momento de la intervención trotskista la publicación ya tenía su propia trayectoria y público. En ese sentido, más allá de la asociación de Arguideguy respecto a la intención de incidir masivamente, no son comparables como experiencias. Para profundizar en el perfil y trayectoria intelectual de Faerman, ver: <http://marcosfaerman.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/biografia.html>. Para profundizar en la revista *Versus* ver: Bezerra da Rocha, 2019

¹⁷⁶ Entrevista realizada por el autor a Diego Arguideguy, 8 de febrero 2021.

¹⁷⁷ Entrevista realizada por el autor a Eduardo Mancini (on line), 29 de julio 2021.

¹⁷⁸ Grinberg, Miguel, “ El éxodo y la pálida” en *Propuesta* n° 7, junio 1977, p. 6

partido sobre la juventud y en notas publicadas en el periódico partidario¹⁷⁹. En los escritos internos, se añadía que esos primeros años dictatoriales fueron los de mayor atomización, de mayor individualismo y en donde se marcaba como actitud general en la juventud “un impulso de las tendencias místicas, proclives a la búsqueda de paraísos artificiales, desconectados de toda realidad”¹⁸⁰.

Otro columnista central de *Propuesta* fue el músico Alejandro Correa, quien había sido bajista de la primera formación de *Sui Generis*¹⁸¹ y según los entrevistados, era también militante partidario. Correa fue un enlace fundamental con las discográficas y también favoreció el acercamiento a diversos artistas. En la revista realizó críticas a discos recientemente editados y polemizó con los horizontes comerciales que el género iba adquiriendo. Este rasgo, se hizo presente entre otros pasajes, en la entrevista realizada a Charly García en el número 5, donde los jóvenes entrevistadores interrogaron incisivamente a García sobre lo que entendían, era un viraje comercial del músico. Si bien diversos autores han señalado la configuración de un movimiento rockero como ámbito de expresión crítica durante la dictadura (Vila, 1985; Pujol, 2005), como señala Mangiantini (2021), los integrantes de *Propuesta* cuestionaban el cada vez más articulado juego entre músicos masivos, empresarios e inclusive sectores gubernamentales. Dentro del ecosistema de revistas rockeras, junto a *Pelo* y *Expreso Imaginario*, *Propuesta* se hacía lugar con una voz propia tendiente a “politizar sus contenidos lo más que diera la situación”¹⁸². Su llegada medianamente masiva y la circulación por distintos ámbitos constituyó un cabal acercamiento del partido al estado de ánimo de una parte de la juventud.

Un último tópico que nos interesa destacar, presente de distintos modos en las páginas de la revista, es el de los problemas y sociabilidades juveniles que en ocasiones llevó también a la puesta en diálogo con el mundo adulto. En la pluma de Mancini (Néstor Mosaico) por ejemplo, se trazaba

¹⁷⁹ “Los jóvenes y la progresiva” en *Opción*, N° 13, 31/07/1979, p. 29; 1979. Año del “reanimamiento” juvenil, 1979, Archivo Fundación Pluma.

¹⁸⁰ 1979. Año del “reanimamiento” juvenil, 1979, Archivo Fundación Pluma.

¹⁸¹ Sui Generis fue la banda de rock nacional con mayor convocatoria en los años previos al golpe de Estado. Liderada por Charly García y Nito Mestre se conformó en 1969 y en su formación inicial participaron además Carlos Piegari (guitarra), Beto Rodríguez (batería), Juan Bellia (guitarra) y Alejandro Correa (bajo). En sus 6 activos años de trayectoria esta composición fue variando al punto que es posible hablar, a partir de 1970, de un dúo entre Mestre y García que apelaba a colaboraciones externas puntuales. Correa que posteriormente fue parte de *Propuesta*, se fue de la banda en 1970 pero tuvo participaciones esporádicas entre 1973 y 1974. El recital de despedida en Capital Federal que dio lugar al disco “Adios Sui Generis” realizado el 5 de septiembre de 1975 en el estadio Luna Park es considerado un hito en la historia del rock nacional por su masividad, por su cobertura audiovisual con cuatro cámaras de 16 mm (que dio lugar posteriormente a una película con el mismo nombre que el disco) y por ser de los últimos grandes recitales previos a la irrupción del golpe de Estado de 1976. Para profundizar acerca de la banda (Di Prieto, 2020).

¹⁸² Entrevista realizada por el autor a Silvio Winderbaum (on line), 16 de julio 2021

una “radiografía de la escuela secundaria”¹⁸³ en la que los métodos de enseñanza basados en la relación de poder establecida por los docentes sobre los estudiantes eran cuestionados. También se señalaba que en algunas incorporaciones curriculares como la expresión corporal – que se había implementado en esos años- la creatividad se veía limitada por la rígida disciplina que caracterizaba la cotidianidad de los ámbitos educativos. De conjunto la nota de Lito ponía de manifiesto las persistencias represivas al interior de las escuelas secundarias, uno de los ámbitos en los que la dictadura se empeñó en la restauración del orden (Manzano, 2017). Sin embargo, en el cierre de la misma y apelando a una cita del escritor, profesor y activista por los derechos civiles norteamericanos Jerry Farber, dejaba planteados horizontes superadores en los que la educación pudiera tener perspectivas emancipadoras y en la que los estudiantes podrían “demoler las paredes de las escuelas para que la educación fluya hacia afuera e inunde las calles”¹⁸⁴. El llamado a romper con el autoritarismo escolar se hacía presente aún de manera elíptica.

Si en este caso se establecía un contrapunto con la experiencia autoritaria en el ámbito educativo, en otra nota publicada en el número 13 (enero de 1979) la controversia entraba al seno de la familia. El aporte en este caso era de un colaborador externo, un psicólogo de 39 años que se había contactado con los jóvenes mediante el correo de lectores ya que se reconocía como un amante del rock. Se trataba entonces de recuperar un discurso producido por un adulto que sin embargo confluyera y reforzará aspectos críticos que eran parte de la revista. El título disparaba “¿Existe el abismo generacional?”¹⁸⁵ y la respuesta que se esbozaba trazaba un recorrido por cómo se había configurado la noción de juventud señalando que las imposiciones desde la familia con la intención de “hacer encajar en un molde” a los jóvenes chocaban con las pretensiones de estos por trazar sus propias experiencias. El autor sentenciaba: “es que la generación joven molesta a los mayores: representan todo lo que estos van perdiendo poco a poco, la energía, la lucidez, la franqueza, el espíritu crítico. Los jóvenes son como un espejo que refleja las arrugas de los adultos, golpean porque suelen ser crudas verdades”. El cierre del escrito parece en algún punto develar la impostura de lo que sugería la revista *Somos* en la nota analizada en el apartado inicial. En esta oportunidad se afirmaba que a los adultos le quedaban dos alternativas

la menos inteligente consistiría en romper aquel espejo ligado a la realidad y tratar de manejar demagógicamente a los jóvenes. La segunda sería lograr la posibilidad de una interacción para que la

¹⁸³Mosaico, Néstor “Radiografía de la escuela secundaria” en Propuesta, N° 8, julio 1978, p. 13

¹⁸⁴ Ibíd.

¹⁸⁵ Berman, Jorge “¿Existe el abismo generacional?” en Propuesta, N°13, enero 1979, p. 6

relación logre un cauce más fluido y los conflictos puedan ser tratados en forma de diálogos comprensivos y no de imposiciones que, en definitiva, conducen a callejones sin salida¹⁸⁶

A diferencia de la revista de la editorial Atlántida donde el diálogo era más bien una táctica para reafirmar la autoridad, en este caso se postulaba un camino donde la figura adulta debía adoptar una conducta reflexiva para comprender los nuevos tiempos. En definitiva, cada publicación propiciaba, acorde a sus afinidades ideológicas, una salida autoritaria o una salida dialógica al conflicto generacional.

Por último, el número 8 (agosto 1978) jerarquizaba las reflexiones sobre el momento que atravesaba la juventud. Llevó como título de tapa y nota central “Los jóvenes y el sábado por la noche”¹⁸⁷. Se trataba de un relato fragmentario de Silvio Winderbaum que se complementaba con fotografías de Alberto Lessi en las que se mostraban distintos posibles “sábados por la noche” de la juventud: bares, bowlings, pools, boliches y carteles de neón. En el texto, el director de la revista alternaba descripciones de rutinas laborales con formas de ocio durante ese día singular para la cotidianidad juvenil. En esa contraposición buscaba evidenciar que el sábado por la noche no escapaba a la alienación general impuesta por el sistema que se reflejaba de manera más cruda en el día a día laboral. Winderbaum finalizaba preguntándose “¿Y pensar, para cuándo?”¹⁸⁸. La inclusión de esta nota parece no ser menor si la ponemos en relación con las caracterizaciones que el partido incluía en sus documentos internos. El debate ideológico para atraer a la juventud no era sólo contra el régimen y su autoritarismo o con las filosofías “new age”, sino también con el denominado “travoltismo”. La política del PST apuntaba a que los “Tony Manero” locales salieran de su mundo alienado y adoptaran una perspectiva crítica. Aun cuándo *Propuesta* era una iniciativa que excedía al propio partido, es posible vislumbrar la sutileza con la que las orientaciones aparecen de forma coincidente. En línea con lo planteado por un documento partidario de la juventud referido a la revista, las últimas notas sobre las que nos hemos detenido apelan a una “crítica de los valores ideológicos y culturales del sistema”¹⁸⁹ con la intención de disputar también al sector “confundido” de los jóvenes.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 8

¹⁸⁷ Winderbaum, Silvio “Los jóvenes y el sábado a la noche”, *Propuesta* N° 8, julio 1978, p. 5

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 7

¹⁸⁹ Documento de orientación del frente R.J, 1979, Archivo Fundación Pluma.

PROPUESTA COMO ACTIVADOR CULTURAL

Un aspecto relevante de la experiencia de *Propuesta* estuvo dado por las múltiples iniciativas que se impulsaron a lo largo de sus años de existencia. El alcance del proyecto buscaba traspasar sus propias páginas para “activar” otros espacios de encuentro entre los jóvenes. Al mismo tiempo, se apeló desde los primeros números a generar una relación activa entre la revista y sus lectores que, por lo tanto, imprimiera un carácter singular a la iniciativa respecto al restante mundo de revistas subterráneas¹⁹⁰. La editorial del número 7 planteaba

Nosotros no nos conformamos con que vos guardes la revista en un cajón. Nos interesa que la leas, sí, pero queremos que no adoptes hacia PROPUESTA la misma actitud pasiva que hacia las demás revistas. Y no queremos lectores pasivos porque nuestro objetivo no es comercial. No vamos a hacernos ricos haciendo PROPUESTA. Lo que sí, vamos a hacer es ir sumando gente en el camino. Queremos que cada lector sea también un colaborador. Que la sientas como propia. Que nos ayudes a su difusión. Lograr con tu ayuda una revista grande para la gente joven que busca que quiere crecer. Lo que queremos es concreto: que te comuniques con nosotros, que nos aportes nuevas ideas, que te lleves PROPUESTA para venderla entre tus amigos, que nos ayudes a pegar carteles, a repartir volantes, a venderlas en un recital. Que te incorpores, en una palabra¹⁹¹

La invitación era elocuente. El llamado era a poner en movimiento a la juventud desde diversas acciones. Una invitación, en algún punto, a ser activista de *Propuesta*. Esta interpelación, con el correr de los números fue enfatizada y continuó hasta el final, apelando de diversos modos al carácter colectivo, abierto y participativo del proyecto con la clara intención de generar una adhesión activa de los lectores.

En el mismo sentido, la redacción de la revista (que tuvo dos direcciones en capital, del número 8 al 12 en Rivadavia 1260 y del 13 al 22 en Azcuénaga 717)¹⁹² estuvo lejos de ser una simple oficina, lugar administrativo o espacio tabicado, sino más bien se configuró como otro lugar de sociabilidad juvenil. Así la describe Winderbaum

La redacción era un lugar abierto donde circulaba mucha gente. Era un quilombo. Era un salón enorme donde entraba y salía gente todo el tiempo, donde no había forma de estar tranquilo y solo en una habitación. Yo me tenía que encerrar en una pieza con alguien a discutir si teníamos que resolver algo porque venía gente todo el tiempo. Venían a ofrecer fotos, a ofrecer notas, ofrecer colaboración, a preguntar a hinchar las bolas, a tomar mates, a cualquier cosa. Era un micromundo, pero heterogéneo donde había de todo. Lo que se te ocurra. Minas a buscar novios, artistas que querían que promocionen su cuadro su poesía, escritores que le publiquen un cuento, por eso es absurdo hablar de un desierto cultural durante esos años¹⁹³.

¹⁹⁰ Ver ejemplos en Anexo 2, Figura 2.2 y 2.3

¹⁹¹ Winderbaum, Silvio “Carta siete”, *Propuesta* N° 7, junio 1979, p.3

¹⁹² Ver el mapa confeccionado con las diversas iniciativas en el Anexo 2, Figura 2.1

¹⁹³ Entrevista realizada por el autor a Silvio Winderbaum (on line), 16 de julio 2021

Esa circulación heterogénea, se reflejaba en la confección del índice que, nuevamente para Winderbaum “era un popurri” producto de los intereses múltiples que convergían en el proyecto ya que “no había una reunión o un espacio en el que sentarán y dijera esto va o esto no va”¹⁹⁴.

El despliegue de la revista estuvo también alimentado por la realización de ciclos y festivales impulsados desde la publicación. A partir del número 11 (noviembre de 1978) comenzaron a desarrollarse estos encuentros en el auditorio de la Federación de Empleados de Comercio (Bartolomé Mitre 970)¹⁹⁵, donde distintas bandas de rock, principalmente emergentes a excepción de la participación de Correa con su grupo y una fecha en la que se presentó el grupo rosarino Irreal¹⁹⁶, fueron alternándose en una cita mensual y sostenida. En una minuta interna del partido de comienzos de 1979 se destacaba el potencial de estas actividades, tanto por sus aspectos políticos, como por mostrarse como posibles vías de expansión para que la revista llegue a otros puntos del país y de este modo favorecer su financiamiento¹⁹⁷. En el mismo documento se insistía en que “ante la falta de apoyo y con las tremendas limitaciones económicas que existen, nosotros podemos ser muy respetados si aparecemos impulsando recitales, muestras de teatro, conferencias, etc, donde los jóvenes puedan expresarse”, conjuntamente se señalaba como criterio político “tender a ciclos interdisciplinarios que tiendan a romper el tabicamiento entre las diversas ramas del arte”¹⁹⁸.

Efectivamente durante 1979 los lineamientos planteados en el documento interno antes citado se vieron reflejados en la dinámica de los militantes abocados a *Propuesta*. En el caso de Mancini, recuerda que ese año prácticamente no escribió porque se dedicó a realizar los viajes al interior e incluso a Uruguay (donde también llegó la revista y concretó un ciclo de recitales) y a Chile donde sin embargo no logró establecer mayores contactos.

Estuve en varias ciudades: Mar del Plata, Córdoba, Bahía Blanca. Se trataba de aprovechar que la revista ya se había hecho conocida en Capital y llegaba a los kioscos del interior. Entonces cuándo alguno del interior nos escribía inmediatamente la idea era “vamos y formamos un núcleo de gente amiga de *Propuesta*”. Es decir me dedique a expandir el trabajo¹⁹⁹.

¹⁹⁴ *Ibíd*

¹⁹⁵ Ver el mapa confeccionado con las diversas iniciativas en el Anexo 2, Figura 2.1

¹⁹⁶ Conformada en 1976, la banda encabezada por Juan Carlos Baglieto logró una importante masividad en el ámbito rosarino. Sus presentaciones se extendieron hasta 1980 y su separación fue producto de la persecución por parte del régimen debido al mensaje crítico de sus canciones. Es ilustrativa la situación definitoria para el conjunto recuperada en el trabajo de Luciani (2017: 197) “El motivo fue la citación de uno de sus músicos, Beto Corradini, por la SIDE, quien al presentarse recibió la siguiente sentencia –con arma incluida–: “Irreal fue irreal, no pueden seguir tocando”

¹⁹⁷ Documento de orientación del frente R.J, 1979, Archivo Fundación Pluma.

¹⁹⁸ *Ibíd*.

¹⁹⁹ Entrevista realizada por el autor a Eduardo Mancini (on line), 29 de julio 2021.

Un informe interno de las actividades juveniles, detalla aspectos de esta labor que recordó "Lito". De acuerdo a este escrito, hacia la primera mitad de ese año se estaban imprimiendo 10 mil ejemplares de los cuáles se estimaba vender 3500. Este número se planteaba en relación a la expansión lograda, que, abarcaba 50 ciudades en todo el país, con un padrón de 120 jóvenes²⁰⁰. Es interesante que el modo de contactar a los colaboradores y corresponsales fuese a partir de una suerte de documento con el membrete de la revista que se enviaba a aquellos lectores que escribían desde otras provincias instándolos a sumarse activamente. Volviendo al informe, se destacan los trabajos de las ciudades mencionadas por Mancini, contabilizando 15 colaboradores regulares en Córdoba, 10 en Mar del Plata y el mismo número en Bahía Blanca. Respecto a las primeras dos ciudades, se menciona además la realización de festivales con el aval y la coordinación de los respectivos gobiernos municipales, aspecto que pone de manifiesto las porosidades a la hora de definir estas iniciativas culturales, al tiempo que expresa el rol activo del régimen hacia la juventud. El informe concluyó destacando la realización de dos festivales en el marco del día de la primavera. Uno de ellos en Cutral-Co (Neuquén) al que asistieron cerca de 350 personas y el otro, sin dudas de las puestas más audaces emprendidas desde este espacio, en el club Racing de Avellaneda, coordinando con la comisión directiva en el que participaron cerca de 20 grupos (sin cobrar honorarios) y casi 2 mil personas²⁰¹.

La exploración de la legalidad realizada a partir de la revista *Propuesta* abría un abanico de posibilidades impensadas años antes. Pese a su circulación "subterránea" como publicación, sus eventos adoptaban cierta masividad en la superficie interpelando a cientos de jóvenes. La articulación por un lado desde la tinta y el papel, donde los jóvenes podían manifestar sus diferencias con el mundo adulto, así como también compartir sus experiencias e inquietudes juveniles y por otro, el fomento de espacios que propiciaran el encuentro corporal para disfrutar colectivamente de una música con la que se identificaban como generación, hicieron de esta iniciativa una de las puestas más audaces en el derrotero cultural asociado al PST.

²⁰⁰ Un informe sobre actividades de la juventud menciona que, hacia 1979, la revista era distribuida en las ciudades de Buenos Aires, La Plata, Bahía Blanca, Mar del Plata, Neuquén, Santa Fe, Entre Ríos, Santiago del Estero, Resistencia, Pergamino (Prov. de Buenos Aires), San Nicolás (Prov. de Buenos Aires) y Ushuaia, pero dado que cierra con un "etc, etc", se puede estimar que el alcance era aún mayor. Cómo mencionamos, hacia 1979 llegó incluso a Uruguay. Ver, Informe de actividades juventud, 1979, Archivo Fundación Pluma

²⁰¹ Informe de actividades juventud, 1979, Archivo Fundación Pluma

LOS TALLERES DE INVESTIGACIONES: FORMARSE PARA PROVOCAR

Una de las notas de *Propuesta* dedicadas al teatro (otra disciplina frecuente en sus páginas) de enero de 1979 partía de las siguientes preguntas ¿cómo, dónde y con quién estudiar teatro?²⁰². La bajada de la misma definía que en los últimos años, estudiar teatro se había convertido en un fenómeno masivo entre la juventud. Según la revista juvenil, eran cerca de 6 mil estudiantes los que transitaban los diversos talleres particulares de la Capital Federal. En la nota se relevaba la opinión y los modos de formación implementados por Raúl Serrano, Ilda Fava, Carlos Braña y Roberto Villanueva.

La misma referencia a la masividad alcanzada por los talleres de teatro se reflejaba tempranamente en documentos internos partidarios que señalaban al desfinanciamiento y los modos de control dictatorial en las instituciones oficiales, como las principales causas de esta migración hacia espacios privados²⁰³. Se identificaba entonces que allí era donde debía centrar la acción del partido. También en el número 13 (junio de 1979) del periódico partidario *Opción*²⁰⁴ se destacaba esta afluencia de jóvenes al aprendizaje teatral poniéndolo en relación con la crisis del rock sobre la que ya nos hemos detenido.

La otra publicación cultural vinculada al PST, *CdC* (sobre la que nos centraremos en el próximo capítulo), también en 1979 hacía eco del fenómeno teatral a partir de una nota de opinión, escrita por Braña en la que reflexionaba sobre los “más de 10.000 estudiantes de teatro que había en Buenos Aires” (en este caso, la cifra sufre una alteración). Las reflexiones del director, que por entonces desarrollaba sus talleres y muestras en la galería ArteMúltiple, son sugerentes. Braña señalaba allí que “proporcionalmente existen más estudiantes que espectadores” y agregaba que “la afluencia de estudiantes tiene que ver más con la expresión que con el teatro”, en su perspectiva esto reflejaba “un desesperado intento de la juventud por canalizar su necesidad de expresión”. Por último, entendía que este fenómeno se conjugaba con la ausencia de modelos claros, en el ámbito teatral, que expresaran modos de vida con sus expresiones en el plano estético “producto del deterioro político e histórico del país”. Esto llevaba a que en los jóvenes se presentara una “ideología demasiado ambigua de qué y para qué hacer teatro”²⁰⁵.

Es posible que preguntas similares sean las que dos años antes, en 1977, hayan llevado a Marta Cocco (Marta Gali), Rubén Santillán (Gallego) y Hugo Mendieta a indagar en las ofertas

²⁰² Salas, Máximo; Salorno, Oscar y Castillo Nora, “Estudiar teatro ¿cómo, dónde y con quién?”, *Propuesta*, N°13, enero 1979, pp. 26-29.

²⁰³ Bl. 7/12/77. *Intelect*, 7/12/1977; *El trabajo sobre intelectuales en Argentina*, 13/11/1979, Archivo Fundación Pluma

²⁰⁴ Bermúdez, Pablo, “Los jóvenes y la progresiva”, *Opción*, N° 13, 31/06/1979, Archivo Fundación Pluma.

²⁰⁵ Braña, Carlos, “Teatro: Nuestra realidad”, *Cuadernos del Camino*, N°4, diciembre 1979, Archivos en uso.

teatrales de Capital Federal tras sus incursiones en el taller teatral de la biblioteca popular de Olivos dirigido por Eduardo Cifre, alumno de Heidi Crilla, una de las pioneras en la introducción del método Stanislavski en el ámbito teatral argentino (Tirri, 1973). Fue ese año que en las calles porteñas dieron con un volante que promocionaba el Taller de Investigaciones Teatrales coordinado por Juan Uviedo en la sala Molière (Bartolomé Mitre 2020)²⁰⁶. Este espacio estaba dirigido por Juan Freund, un teatrista nacido en Alemania, cuya familia, a excepción de su madre, había sido exterminada en los campos de concentración nazis. Él había logrado sobrevivir debido a que lo ocultaron en el Colegio Don Bosco de Niza (Francia).

Por su parte, la trayectoria de Uviedo continúa aún cubierta de un manto de incertidumbre, en buena medida por el carácter “mitómano” que envolvía su personalidad (Longoni, 2015). Diversas investigaciones han aportado a la reconstrucción de su huella (Debroise, La Rocca y Longoni, 2015; Red Conceptualismos del Sur, 2014; Cocco, 2016), un sísmico derrotero que comenzó en Santa Fe (donde nació), siguió en la Comedia cordobesa y el Di Tella durante los radicalizados 60, tuvo su capítulo en latitudes europeas (España, Italia y Portugal), para llegar inclusive al *off-off* de Broadway, el teatro oficial guatemalteco y las tablas universitarias mexicanas (La Rocca, 2015). Esos periplos estuvieron siempre permeados de censuras y deportaciones, conflictos con las más diversas autoridades, producto de su irreverente personalidad y su búsqueda estética radical guiada por su espíritu provocador (La Rocca, 2015; Longoni, 2015). Según Marta Cocco (2016) habría sido en Nueva York, junto a Ellen Stewart del café *La MaMa* y otros directores europeos que surgió el proyecto de fundar talleres de investigaciones teatrales en diversos países. El primero se conformó en Guatemala y el segundo en México, el tercero tendría lugar en su provincia natal, aunque fue una experiencia fallida (Longoni, 2015: 12). Tras una nueva y brevísima estadía en tierras mejicas, regresó a Argentina en 1973, a pocos días del triunfo electoral que llevó a Perón a su tercer mandato presidencial. En esa coyuntura, fue funcionario del Instituto de Cultura del gobierno provincial santafecino desde donde impulsó el Taller Laboratorio y también presentó *Comunión*, “un montaje de creación colectiva que apoyaba el ingreso irrestricto de los homosexuales a la universidad” cuyas repercusiones le costaron su cargo motivo por el que se trasladó a Buenos Aires donde fundó el TiT (La Rocca, 2015).

Según recuerda Marta Cocco, el primer encuentro con Uviedo en un bar de la esquina de la sala Molière fue de recíproco “amor a primera vista” (Cocco, 2016: 29). El siguiente encuentro, en el

²⁰⁶ Ver el mapa confeccionado con las diversas iniciativas en el Anexo 2, Figura 2.1

hotel donde el director estaba viviendo junto a su esposa, su hija y otro actor santafesino, fue una noche signada por la lectura en voz alta de pasajes de *Literatura y Revolución* de León Trotsky. La apelación de Uviedo a estas citas de referentes marxistas no eran nuevas. En su estadía en la Universidad Nacional Autónoma de México había realizado un montaje basado en *El origen de la familia y la propiedad privada* (1884) de Frederic Engels, mientras en Nueva York había protagonizado una transgresora puesta de la obra *Che Guevara* escrita por el dramaturgo italiano Mario Fratti (Longoni, 2015: 11). Su concepción de ferviente oposición al realismo socialista y al método actoral stanislavskiano, sumado a su inagotable anecdotario y su carismática personalidad terminaron de convencer a los jóvenes que finalmente se sumaron al taller y fueron incluidos rápidamente en lo que Uviedo denominaba el “grupo madre”, una suerte de dirección del mismo.

Para entonces, Coco y Santillán eran militantes del PST. Este último, quién además era su compañero, la había convencido de militar en el partido a finales de 1975 tras el fallido “copamiento” del regimiento 601 de Monte Chingolo por parte del PRT-ERP²⁰⁷. En esos momentos Marta estaba dispuesta a ingresar a Montoneros, pero fue la discusión sobre la violencia política la que, tras este hecho, la llevó a optar por el partido morenista. Luego de que ellos ingresaran al taller de Uviedo, se incorporó Ricardo Chiari (Ricardo D’Apice) y posteriormente otros militantes partidarios (como Zolezzi y Espejo) que llevaban adelante el “entrismo teatral” en distintos espacios de la ciudad (La Rocca, 2018). Esta tarea se focalizó antes que en los conservatorios en los talleres particulares entre los que se priorizó aquellos con profesores de perfiles, trayectorias o simpatías “de izquierdas”. Sin ir más lejos, dos de los elegidos, Raúl Serrano y Rubens Correa eran por entonces militantes del PCA. En estos espacios, suponían, sería más fácil cooptar futuros militantes.

El camino transitado junto al provocador santafesino fue breve. En 1978 fue detenido por posesión de drogas y llevado al penal de Las Flores (nuevamente Santa Fe) del que se habría fugado (según lo que él mismo se encargó de divulgar a posteriori) y huido hacia San Pablo (Cocco, 2012: 31). Pese a la “pérdida” del maestro en torno a quién se habían nucleado, el TiT continuó organizado, asumiendo un funcionamiento en tres subgrupos. El primero, a cargo de Cocco se centró en Meyerhold y el Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse); el segundo, a cargo de Rubén Santillán indagó en las obras de Jean Genet y Antonine Artaud; y el tercer grupo, dirigido por Ricardo Chiari, se orientó hacia Eugene Ionesco y el teatro del absurdo. Fue bajo esta constelación heterogénea de autores ligados a las vanguardias históricas (de las que también extraerán fundamentos para su

²⁰⁷ Para profundizar acerca de los acontecimientos de Monte Chingolo ver: Plis-Sterenber, (2003).

praxis) y de las neovanguardias de la segunda post-guerra que desarrollaron sus diversas puestas e intervenciones²⁰⁸ entre 1979 y 1982.

INVESTIGAR OTRAS DISCIPLINAS, ORGANIZARLAS CONJUNTAMENTE

La experiencia iniciada en el teatro tuvo sus desbordes inmediatos hacia otras disciplinas por las que también transitaban otros jóvenes del PST. En mayo de 1978 comenzaron a repartirse en el Conservatorio Nacional de Música unos boletines anunciando la creación del Taller de Investigaciones Musicales (TiM). El fin del mismo era “darles continuidad a las expresiones artísticas de vanguardia”²⁰⁹ generando así un canal alternativo a aquellas producciones absorbidas por la industria cultural y los medios de comunicación. Se proponía para esto la puesta en diálogo con otras disciplinas, pero sobre todo se destacaba que la propuesta del taller era “aunar todas las inquietudes, desde la iniciación permitiendo un intenso intercambio de ideas” en pos de “desarrollar y continuar la evolución del rock”²¹⁰. Lejos de este estilo musical juvenil, que tanto en las páginas de *Propuesta* como en la caracterización partidaria era considerado en un estado de disgregación, las búsquedas y producciones de las y los jóvenes que fueron confluyendo en el taller encontraron su punto de confluencia en la música electro-acústica. La primera reunión tuvo como sede esa suerte de palimpsesto de actividades culturales a lo largo de la dictadura que fue la Casona de Iván Grondona²¹¹ (Corrientes y Montevideo).

Si en el caso del TiT los ámbitos para insertarse en la juventud eran los espacios privados, aquí se jerarquizaron los institutos terciarios (tanto el conservatorio nacional como el municipal). Esta orientación coincidió con lo planteado en un documento interno de 1979 que señalaba que los institutos de formación terciaria eran de los sectores más avanzados en el “reanimamiento” del movimiento estudiantil²¹². Incluso en 1982, la atención sobre el sector específico de los institutos de

²⁰⁸ Marta Cocco establece una diferenciación de términos utilizados por el TiT para definir las acciones, teniendo en cuenta los procedimientos utilizados, los espacios en los cuáles se realizaba, la articulación o no con otras disciplinas, los niveles de espontaneidad, etc. Por razones de espacio sólo haremos una breve mención: montaje (puestas en escena desarmables); partitura (estructura o guía de acción); bloques (elaboraciones a partir de ejercicios luego integrados a los montajes); intervenciones (acciones de carácter semi-espontáneo en eventos sociales no necesariamente teatrales) (Cocco, 2016)

²⁰⁹ Boletín N° 1, Taller de Investigaciones Musicales, mayo 1978, Archivo personal de Malena La Rocca.

²¹⁰ *Ibíd.*

²¹¹ Iván Grondona fue un reconocido actor de cine, teatro y televisión recordado por ser partícipe de la primera transmisión de televisión en nuestro país el 17 de octubre de 1951. En su casa funcionó durante los años dictatoriales una librería en la que además se realizaron múltiples actividades culturales. Diversos ciclos de la revista *Propuesta* también la tuvieron como sede. Ver el mapa confeccionado con las diversas iniciativas en el Anexo 2, Figura 2.1

²¹² 1979. Año del “reanimamiento” juvenil, 1979, Archivo Fundación Pluma.

música continuaba apareciendo como parte de las tareas desarrolladas desde la juventud partidaria, remarcando el carácter contradictorio por tratarse de un sector con dificultades para organizar, pero con simpatías hacia la izquierda que además había crecido numéricamente desde 1975 debido a la dispersión del movimiento rockero²¹³. Gabriela Liszt recordó que, en su primer año en el conservatorio Nacional, luego de haber pasado por el de Morón, conoció a Elías Palti (Chester) y a Graciela Ramas (La Flaca) que estaban impulsando un centro de estudiantes “clandestino” dentro de la institución. Este aspecto se conjugó con su creciente interés en la música electro-acústica. Luego de algunas reuniones que se realizaban en la esquina del Teatro San Martín, tras finalizar un taller que dictaba en el Departamento Acústico-Musical Jorge Maranzano, se incorporó también al TiM. En 1981 se sumó a las filas del PST²¹⁴.

Las inquietudes transdisciplinares maduraron al interior del TiT por esos años. Dos de los integrantes de este taller tomaron la posta e impulsaron una “herramienta” que buscaba ser una suerte de espacio frentista: *el Zangandongo*. El primer manifiesto con el que se dio a conocer sintetizaba, de algún modo, las inquietudes estéticas y políticas de los jóvenes talleristas. En este material planteaban de manera programática el tipo de arte que proponían, así como también discutían con otras corrientes a sus ojos anticuadas y vetustas (cómo el realismo). Mauricio Kurcbard junto con Marco Sadowski (Marinho)²¹⁵, fueron los encargados de la escritura y principales impulsores de esta iniciativa. En palabras del primero, ese escrito “fue producto de una intensa lectura de los manifiestos del surrealismo, los libros de Antoni Tàpies, junto con otras cosas por el estilo vigentes en esa época. Aparte por nuestra orientación política los manifiestos de Trotsky y Breton fueron fundamentales”²¹⁶. Las definiciones plasmadas en él son claras: “queremos la unidad de todos los artistas de vanguardia que quieran formar una corriente artística alternativa”²¹⁷. En el mismo escrito desarrollaban 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, jerarquizando esta dimensión sensorial por sobre su carácter mensajista o pedagógico.

²¹³ Música, 1982, Archivo Fundación Pluma

²¹⁴ Entrevista a Gabriela Liszt realizada por el autor (on line), 15 de abril 2021.

²¹⁵ Ambos fueron también miembros del PST. Si bien no podemos precisar con exactitud el momento en el que se incorporaron si podemos decir que llegan a la organización partidaria por su participación dentro del TiT.

²¹⁶ Entrevista a Mauricio Kurcbard realizada por el autor (on line), 30 de marzo de 2017

²¹⁷ Primer Manifiesto del Zangandongo, 1979, Archivo personal de Malena La Rocca.

El Zangandongo era también un llamado a los jóvenes para poder a través del arte lograr “la satisfacción de los instintos vitales y espirituales que le niega la sociedad”²¹⁸. Del escrito se desprende una irrevocable confianza en la juventud. Ella sería la única capaz de erigirse como vanguardia para romper y transformar lo dado. Un programa estético, generacional y político. Así lo sintetiza Kuckbard “nuestra identidad de artistas de vanguardia estaba totalmente asociada a nuestra identidad como activistas de vanguardia política enrolados en el trotskismo. Nosotros queríamos hacer la revolución en el arte también”²¹⁹. Para visibilizar al Zangandongo se realizó el Festival Alterarte I entre el 19 de noviembre y el 5 de diciembre de 1979 (La Rocca, 2018a; Manduca, 2018). El lugar elegido fue el Teatro del Plata, ubicado en el subsuelo de una galería de Cerrito al 200²²⁰. En el programa multidisciplinario aparte de los montajes del TIT se anunciaba la presencia de artistas como Ángel Elizondo, Alberto Sava (también militante del PST) y Omar Chabán. La concreción del conjunto de la grilla, de todos modos, parece no haber sido posible (La Rocca, 2021).

Magoo asistió a este festival por invitación de un compañero de la Escuela Panamericana de Arte²²¹ con quién conversaban constantemente de temas culturales pero sólo realizaban alusiones pasajeras a la política²²². Se trataba de Roberto “Picún” Barandalla, que había caído preso en el operativo “ejemplar” reseñado en la revista *Somos* y analizado al comienzo de este capítulo. Picún, tras salir en libertad condicional se mudó a Capital Federal. Se había acercado al cine en el año 1977, con un breve paso por el Ateneo Foto-Cine de Rosario²²³. Magoo, también tenía para entonces un recorrido por espacios de formación cinematográfica, habiendo frecuentado los talleres de cine experimental en súper 8²²⁴ de Claudio Caldini y siendo parte del *Cine Club Tiempo* en la Manzana de

²¹⁸ *Ibíd.*

²¹⁹ Entrevista a Mauricio Kurcbard realizada por el autor (on line), 30 de marzo de 2017

²²⁰ Ver el mapa confeccionado con las diversas iniciativas en el Anexo 2, Figura 2.1

²²¹ Durante la dictadura fue cerrada la carrera de Cine de la entonces Facultad de Artes y Medios audiovisuales de la Universidad de La Plata así como también la histórica Escuela documental de Santa Fe fundada por Fernando Birri. Las dificultades para ingresar a la ENERC debido a su escaso y selectivo cupo dejaban planteadas dos opciones para quienes estuvieran interesados en tener una formación en esta disciplina. Por un lado, el IDAC (Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda) de carácter público y por otro la Escuela Panamericana de Arte en el ámbito privado. Esta última institución había tenido sus orígenes en 1955 como una iniciativa de Enrique Lipszyc. Su gran innovación fue la implementación de un curso de historieta por correo conocido como el “Curso de los 12 famosos artistas”. Rápidamente se expandió hacia otras disciplinas, al calor de la modernización cultural de los años 60. Durante los años de la última dictadura tenía 2 sedes, en Olázabal 2271 y en Venezuela 842. También en las páginas de Propuesta fueron asiduas las publicidades de esta Escuela e incluso se realizaron coberturas de jornadas y exposiciones que tuvieron lugar allí.

²²² Entrevista a Eduardo Nico realizada por el autor (cuestionario enviado por e-mail), 5 de marzo de 2021

²²³ Entrevista realizada a Roberto Barandalla por el autor (on line), 26 de marzo de 2020.

²²⁴ El formato súper 8 adquiere una importante difusión entre finales de la década de 1970 y principios de la de 1980 por tratarse de un material relativamente barato y accesible. Esto también generó una difusa división en sus usos que oscilaban entre el cine amateur, las filmaciones familiares y el experimentalismo. Para mayores referencias ver: Margulis (2014)

las Luces que funcionaba bajo el amparo de Luis Camillión, hermano del entonces canciller de la dictadura. En esos años había comenzado a recontactarse con el partido debido a la influencia de la Revolución nicaragüense. Tras el festival, Picún hizo explícito su militancia y lo convocó a una reunión junto a Emilio “el Gordo” Albamonte. Como hemos visto en el capítulo anterior, junto a El Mujik era el otro de los responsables del frente de juventud-intelectuales. Mientras este último seguía a la iniciativa de *Propuesta*, “el Gordo” estuvo a cargo de los talleres. De esa reunión, surgió el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TiC), al que poco tiempo después se sumarían Sergio Belloti²²⁵, un actor del TiT que tenía interés en el cine y Adrián Fanjul con tan sólo 17 años. Este último era hijo de Roberto Fanjul, dirigente histórico del morenismo por entonces exiliado y de Ruth Alba Naiman, militante partidaria y activa participante de la revista *Todas* durante esos mismos años²²⁶. Fue ella el enlace de Adrián con los miembros del TiC, del que participaría activamente. Hacia 1981 también se incorporaría al PST aunque con una dinámica de poca constancia²²⁷.

UNA ISLA EN MEDIO DE LA OSCURIDAD

Los talleres impulsados por los jóvenes ligados al PST presentaron rasgos singulares y otros compartidos con el resto de las dinámicas culturales y sociales que tuvieron lugar en el marco de la dictadura. Así como proliferaron los talleres de formación actoral, generando un desplazamiento de los ámbitos de formación pública hacia el ámbito privado, los efectos disgregadores del terrorismo de Estado tuvieron efectos similares en diversos ámbitos de la vida cotidiana. En los espacios de trabajo, los sindicatos impulsaron torneos deportivos y actividades recreativas que adoptaban un carácter colectivo y de encuentro para sus agremiados (Pozzi, 1986). También las corrientes políticas que intervenían en el movimiento estudiantil desde 1976 hasta por lo menos 1979 apelaron a peñas, festivales y revistas como principales iniciativas para reestablecer el contacto con los estudiantes (Seia, 2018). Del mismo modo, las sociedades de fomento adquirieron un valor trascendental en aquellos barrios en los que persistían rasgos de organización territorial.

En el ámbito específicamente cultural los talleres literarios dictados entre otros, por Abelardo Castillo, que se articulaban a su vez con publicaciones de carácter subterráneo, fueron espacios desde donde jóvenes escritores difundían sus primeras obras (Iglesias, 2019). Estos permitieron

²²⁵ Sergio Belloti tuvo posteriormente una relevante trayectoria en el ámbito del cine, el documentalismo y la televisión destacándose como director, guionista y jefe de producción. Algunos de sus films más reconocidos fueron *Tesoro mio* (1999), *Sudeste* (2002) y *La vida por Perón* (2004).

²²⁶ Entrevista realizada a Adrián Fanjul por el autor (cuestionario enviado por e-mail), 23 de marzo de 2021

²²⁷ *Ibíd.*

continuar con una labor formativa y escrituraria vedada en las instituciones oficiales. Justamente debido a la cesantía de profesores en la Universidad y en diversas instituciones estatales, así como la regimentación del espacio público y los impredecibles alcances de la censura, se conformaron diversos grupos de estudio o institutos de formación privada, las autodenominadas “universidades de las catacumbas”. Estos ámbitos devinieron formas de subsistencia material (para quiénes los dictaban), así como también espacios de producción y discusión crítica en el que convergieron estudiantes universitarios en busca de contenidos ausentes en sus carreras e intelectuales con diversos niveles de consagración, algunos incluso, ex militante de organizaciones de izquierda como Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo. Para Mara Polgovsky, la definición de “cultura de catacumbas” opera como “una metáfora aglutinadora que busca trazar un espacio común de disidencia” en el que se aglutinan “una multiplicidad de prácticas que compartían la oposición, desde la cultura y el pensamiento, al proyecto mesiánico de la dictadura (antes que a alguna política particular del régimen)” (Polgovsky, 2009: 5). Desde estos espacios, para la autora, se fue reconfigurando lentamente el “desmembrado” espacio público y prefigurando los rasgos que este debía adquirir en el marco de una democracia pluralista (Polgovsky, 2009: 169).

Ollier (2009), por su parte y como hemos visto previamente, entendió la proliferación de diversas iniciativas artísticas y culturales en un sentido similar. Para la autora, la mayor virtud de estos espacios fue otorgarle un nuevo significado al diálogo y la palabra como herramientas para dirimir las diferencias (Ollier, 2009: 119). Para definirlos apela la noción de “zonas de contacto” en las que se crearon entrelazamientos invisibles o insignificantes para el régimen aunando a sujetos con trayectorias disímiles en una experiencia en común. Ese “contacto” es el que permitió a los militantes y ex militantes, desde la óptica de Ollier, no sólo distinguirse de los valores del autoritarismo del régimen sino también ser “críticos de sus propios acervos revolucionarios” (Ollier, 2009: 101). En definitiva, Ollier ve en las experiencias de los talleres, grupos de estudio, revistas, etc, espacios de “reeducación” para los militantes y ex militantes formados en una cultura política autoritaria, desde los cuáles redescubrieron los valores liberales de la política democrática. Al igual que Polgovsky, son concebidos como prefiguradores de un qué hacer ciudadano desplegado plenamente tras 1983.

En la línea sostenida por La Rocca (2018; 2022) y a diferencia de estas experiencias y de las lecturas hechas por estas autoras, los talleres impulsados por los jóvenes del PST aparecen como espacios donde lo que primó fue la construcción de formas tendientes a expresar el disenso antes que configurarse como ámbitos de reeducación política en pos de nuevos consensos. En el sentido

planteado por Jaques Rancière (2005), lo consensual es parte de un régimen sensible en el que acuerdos y desacuerdos significan maneras distintas de gestionar las posibilidades ofrecidas, es decir lo dado. El conflicto, bajo esta lógica, se disuelve en diferencias negociables. Contrariamente, una política del disenso tiende a friccionar esa ficción política con la intención de “hacer ver lo que no tenía razón para ser visto, hacer escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 2005). Desde esta perspectiva, las producciones de los talleres y su propio funcionamiento se configuraron como puntos de agenciamiento juveniles desde los cuales manifestar de un modo singular una experiencia generacional.

Los montajes y puestas en escena del TiT apelaban a procedimientos impregnados de la violencia que habitaba la propia atmósfera social. Cacheos antes de ingresar a la sala, control policial sobre los espectadores, textos inconexos, gritos, rupturas del espacio escénico, provocaciones constantes. “Aquí ha muerto un joven” sentenciaban las calcomanías que los miembros de los tres talleres pegaron por el centro porteño a comienzos de 1981 como parte de la promoción (pero también como una manera de llevar fuera y más allá de sala teatral el hecho escénico) de la obra “Pompas fúnebres. Lágrimas de Sangre” a estrenarse en el Teatro del Picadero el 25 de marzo de 1981. Consignas impresas que habitaban el espacio público en una ciudad donde estas inscripciones formaban parte de un pasado pretendidamente olvidado. El montaje en cuestión se basaba en la novela de Jean Genet, “Pompas fúnebres” en la que el autor francés relataba la historia de amor homosexual entre un soldado y un joven militante comunista asesinado en Francia bajo la ocupación nazi. La metáfora, la fecha y la puesta en escena, que implicaba el despliegue de coronas fúnebres a lo largo del Pasaje Rauch (actual Discépolo) hasta entrar al teatro, son escasos, pero suficientes datos para evidenciar la fricción de las producciones del TiT. Ana Longoni (2012) se ha detenido minuciosamente en esta experiencia, finalmente inconclusa y efímera, debido a que minutos antes de la función inaugural el dueño del teatro, Antonio Mónaco, decidió suspenderla debido a amenazas telefónicas²²⁸. Nos interesa, sin embargo, traer un fragmento del programa de mano en el que se refuerza la intención de “hacer ver” una experiencia generacional desgarrada

Nuestra generación desviada, abandonada, adormecida, aplastada, reventada, agonizante, asesinada, es la doble protagonista de un funeral donde yace y observa al mismo tiempo. Rodeados de basura y óxido de sangre, de cansancio y mutilados por los ojos, reventamos en un grito que es sólo consecuencia de una realidad desesperante y de nuestra intención de romperla y terminarla (...) **estamos preparados para mostrar lo que no hemos visto**, la experiencia de lo elaborado y lo

²²⁸ Tan sólo unos meses después, el 6 de agosto, tras la primera semana de funciones del primer ciclo de Teatro Abierto, el Teatro del Picadero sufriría un incendio intencional que lo destruiría por completo. Ver al respecto Giella (1991), Manduca (2018) y Villagra (2015) entre otros.

imprevisto, un salto sin caída, nunca será igual, estamos listos para que así sea, vamos a decir de otra manera, volveremos a adelantarnos, existe una necesidad imperiosa: nuestra generación²²⁹.

Mostrar y ocultar, tal como ha planteado Pilar Calveiro (2014), fue la dialéctica fundamental en la que se sustentó la expansión capilar del terror durante la última dictadura. Asumiéndose como sobrevivientes de una catástrofe aún no dimensionable, los jóvenes de los talleres de investigación postulaban la necesidad de construir formas que pudieran “decir de otra manera” y de ese modo dejar registro de lo vivido por su generación. Era desde esta identidad colectiva que desarrollaban sus producciones. Conjuntamente, no se resignaban a las posibilidades dadas, sino que reafirmaban la necesidad de barrer de fondo a la realidad que habitaban. El único momento escénico de “Pompas...” tuvo como protagonista a su director, Santillán, agitando al público tras el anuncio de suspensión y generado una movilización espontánea por algunas cuadras. Un acto de agitación y propaganda improvisado en el que se sintetizaba la militancia política y la experimentación artística (Longoni, 2012). Este fue uno de los últimos montajes del taller.

En el caso de estos jóvenes, antes que constituir “zonas de contacto” como identifica Ollier para otras experiencias, se trató de diseminar “zonas liberadas” (Longoni: 2012). Longoni le otorga este carácter tanto a las irrupciones artísticas que, como en el caso citado, introducían una temporalidad histórica otra en pleno centro porteño, así como también a los lazos construidos asimilables a una comunidad de jóvenes que procuraba “inventar un modo de vida radicalmente distinto al normalizado por el régimen” (Longoni, 2012: 46).

“Era como una isla dentro de la oscuridad de la dictadura”²³⁰ fueron las palabras que eligió José Luis Fernández, un miembro del TiT que se incorporó en 1979 y un año después se sumó al PST, ante la pregunta de qué significó para él esta experiencia. Esa “isla”, habitada por decenas de jóvenes (según diversas entrevistas llegaron a ser, entre los distintos grupos del TiT cerca de 120, sumados a las dos decenas que podrían congregarse entre el TiM y el TiC) estaba legislada por sus propios códigos de convivencia, superpuestos y articulados con la militancia partidaria clandestina. Tenía también geografías específicas, las casonas alquiladas por los jóvenes para desarrollar sus actividades, primero en Av. Córdoba 2081 (durante 1979) y luego en Av. San Juan 2851 (entre 1980 y 1982)²³¹. El costo de los talleres estaba destinado principalmente a sostener esos espacios, mientras

²²⁹ Programa de mano de “Pompas Fúnebres. Lágrimas de Sangre”, Archivo personal de Malena La Rocca. Ver fragmento completo en Anexo 2, Figura 2.4. Las negritas son nuestras.

²³⁰ Entrevista realizada a José Luis Fernández por el autor, 2 de julio 2021.

²³¹ Ver el mapa confeccionado con las diversas iniciativas en el Anexo 2, Figura 2.1

la subsistencia material de quiénes los dictaban se daba de los modos más variados. En algunos casos con trabajos de mayor formalidad, en otros con changas y alguna ayuda familiar. También se acudía a estafas de poco riesgo y otras actividades al borde de la legalidad.

La investigación y experimentación excedía el plano estético llevando la intensidad del acto creativo al de las relaciones interpersonales. Como han señalado Trebisacce y Mangiantini, dentro del PST convivieron en tensión una mirada positiva respecto a las relaciones duraderas que condenaba la proliferación de relaciones sexo-afectivas como manifestación del consumo capitalista en el plano sexual, con ensayos que tendieron a cuestionar esta norma monogámica e inclusive la heteronormatividad (Trebisacce y Mangiantini, 2015). Durante los años dictatoriales estos “ensayos” parecen haber encontrado un ámbito privilegiado entre los jóvenes “titeanos”. Nuevamente la voz de José Luis nos permite reconstruir algunos de estos aspectos:

JL: Se ejecutaba toda una línea personal que no se ejecutó tanto en otros ámbitos. Sí romper con la familia que era algo que se impulsaba en el partido. Pero aparte, se sumaba lo que eran las relaciones paralelas. Vos tenías que tener relaciones paralelas.

RM: ¿Y cómo se manejaban esos vínculos?

JL: Se manejaba como se manejaba. Era una experiencia interpersonal donde había gente que sufría porque se enamoraba y otra que la pasaba mejor. También había otros inventos que se impulsaban al interior del TiT, favoreciendo por ejemplo las relaciones homosexuales. Para mí fue en algún punto, pseudo-liberador. También existía el sexo por “solidaridad”. Si por ejemplo vos a mí me gustabas, yo te podía plantear que si no tenías una relación conmigo eras una persona no solidaria, un capitalista. Se trataba de un modo de vida totalmente diferente. Había como una educación sexual underground de esa época. (...) Vos imagínate, ibas a ensayar y estabas cargado de todo eso, política, sexo, amor, arte ... es decir de todas las cosas que estas vivenciando (...) Era un modo de subsistir. Era una gran forma de subsistencia. Nada artístico subsiste si no hay algo político y nada político ni artístico subsiste si no hay nada personal. Era el plan perfecto²³².

Es sugerente la definición de “inventos” a la que apela el entrevistado para referirse a los modos alternativos de vincularse fomentados al interior del taller. Si en lo estético el objetivo estaba puesto la creación de un nuevo lenguaje a partir de la experimentación, en la “isla” que estos jóvenes habitaban se tendía también a “inventar” otros modos de vivir (Longoni, 2012). Algunos de estos rasgos son posibles de ser identificados en las producciones cinematográficas del TiC. Ellas son, de algún modo, testimonios de esas sociabilidades juveniles, de sus tensiones y de sus deseos. La precariedad de las imágenes coincide con el carácter de las memorias que guardan. Su destino era ser vistas por los propios miembros del taller y algún puñado más que se pudiera acercar a alguna de las proyecciones que se realizaban en las casonas. Visualizadas desde hoy, constituyen sugerentes

²³² Entrevista realizada a José Luis Fernández por el autor, 2 de julio 2021.

hendiduras desde las cuales podemos acceder a fragmentos de esas cotidianidades, espacios e imaginarios.

En la acotada producción del taller (cuatro cortometrajes y registros de ensayos, acciones y viajes del TiT) se conjugan géneros y temáticas. “Detrás del Muro” (1981), de Adrián Fanjul, apela a una corta escena de suspenso para esbozar una crítica a la moral sexual cristiana en el que el deseo lésbico de dos monjas es reprimido por la irrupción de un cura en la habitación de las jóvenes. “El Amor vence” (1981), realizado por Picún por su parte, busca ser un homenaje “godartiano” en el que se retrata la cotidianidad de una relación de pareja heterosexual signada por la violencia²³³. Finalmente, “El Chulu” (1981)²³⁴ de Sergio Belloti, apela a la tradición del falso documental iniciada por Orson Welles²³⁵, tomando como protagonista a un excéntrico miembro del TiT, cuya historia se transforma en el vehículo de referencias encubiertas al contexto represivo así como también de comentarios críticos a la institución familiar y apelaciones irónicas a la militancia clandestina²³⁶.

En todos los casos se trata de filmaciones que encontraron sus “backstages” tanto en las casonas alquiladas para los talleres, cómo en sus propios departamentos de los protagonistas. En ellas se filtran referencias de esas cotidianidades, desde posters de Buñuel o de *Apocalipsis según Otros*²³⁷, a audios del programa radial de Bernardo Neustadt, pasando por habitaciones con afiches de los montajes del TiT o ensayos de alguno de los grupos del taller. También son postales de la ciudad dictatorial, de sus paredes donde las únicas consignas visibles eran las de las Juventudes Cristinas (de allí el nombre del corto de Picún)²³⁸, de sus transportes públicos abarrotados, de los escombros de la Manzana de las Luces donde el TiC realizaba sus reuniones.

Pensando de conjunto los tres cortos, parecen operar como una referencia oblicua y en algunos casos risueña, a la propia experiencia que estos jóvenes vivenciaban en los talleres y en su militancia. En ellos los fines políticos conjugaban las intenciones de transformar el arte y el mundo. Allí se

²³³ El homenaje “godartiano” que Barandalla también remarca en la entrevista realizada remite a Sin Aliento (1960), primera película de Jean Luc Godart. Además de tratarse también en ese caso de una relación amorosa no exenta de violencia los personajes del cortometraje del TiC en reiteradas ocasiones se frotan el labio emulando el gesto que caracteriza al personaje encarnado por Jean-Paul Belmondo en la película del director francés.

²³⁴ Ver capturas de estos cortometrajes en Anexo 2, figuras 2.5, 2.6 y 2.7

²³⁵ Se considera como un antecedente fundamental de este género la transmisión radial de *La guerra de los mundos* realizada por el actor y director en 1938.

²³⁶ El acceso a todo el material producido por el TiC fue posible gracias a la gentileza de Roberto Barandalla ya que son parte de su archivo personal.

²³⁷ *Apocalipsis según otros* fue una obra la Compañía Argentina de Mimos dirigida por Ángel Elizondo, censurada y prohibida en octubre de 1980 tras su estreno en el Teatro del Picadero. El teatro también fue clausurado por unas semanas. El hecho desató una importante campaña contra la censura sobre la que nos centraremos en el siguiente capítulo.

²³⁸ Ver Anexo 2, Figura 2.9

entrelazaban la dinámica de la clandestinidad partidaria, la invención sexo-afectiva y vincular, con montajes y puestas en escena que en ocasiones rozaban el desborde público. En sus producciones, deslizaban coordenadas propias del terror imperante. En el campo artístico ocupaban una posición marginal “extensión de la clandestinidad de su militancia política” (Red Conceptualismos del Sur, 2014: 49). Antes que espacios prefiguradores de los valores democráticos liberales, estos talleres asumieron rasgos contraculturales residuales, generando una institucionalidad alternativa con una identidad y códigos vivenciales propios. Esa intensidad con la que sus protagonistas recuerdan haberlos transitado no sólo colisionaba con instituciones como la familia sino también, en ocasiones, con el partido en el que militaban.

DOS POLÍTICAS PARA LA JUVENTUD

El análisis hecho de las experiencias de la revista *Propuesta* y de los diversos talleres de investigación dan cuenta de dos políticas distintas desde el PST hacia la juventud. La primera tendía a un objetivo de mediano plazo con la búsqueda de incidir y llegado el momento organizar, a amplios sectores del movimiento juvenil. En cambio, los diversos talleres, desde la perspectiva partidaria, aparecían como espacios de organización coyunturales de los sectores más activos entre los jóvenes, frente a la desarticulación de los ámbitos “históricos” en los que estos habían canalizado sus inquietudes, como lo era el movimiento estudiantil.

Conjuntamente, ambas experiencias asumieron sus desarrollos y rasgos propios. Sin embargo, es posible identificar entrelazamientos de ambas dimensiones (la partidaria y la singular de cada iniciativa) que le otorgaron rasgos distintivos a cada una. Mientras el registro masivo de *Propuesta* apelaba a cooptar colaboradores con la pretensión de “cortar con las pálidas”²³⁹ y convocaba al encuentro de este sector en recitales al aire libre, cómo por ejemplo los realizados durante la primavera de 1979, los manifiestos, volantes, montajes y cortometrajes de los talleres se dirigían a un sector más acotado de jóvenes. Aquellos dispuestos a ser parte de un movimiento de vanguardia tendiente a romper y terminar con las inmundicias de su realidad a partir de la construcción de un arte capaz de crear nuevas formas que permitiera expresar el malestar subyacente de esa generación. Sus refugios no eran parques o plazas a la luz del día, sino preferentemente salas y sótanos de la noche citadina. Los modos de organización también son ejemplificadores al respecto. Mientras la

²³⁹ El número 20 de la revista, publicado en octubre de 1979 llevó como título “¡Basta de pálidas!”. Más allá del anecdótico titular entendemos que es representativo de un registro general que sostuvo la revista en post de apelar a un público juvenil masivo.

redacción de *Propuesta* funcionaba con una “puerta giratoria” que permitía el acceso y la circulación cotidiana de quien quisiese, encontrándose allí los redactores y abriendo la posibilidad a colaboraciones prácticamente espontáneas, los talleres sostuvieron una estructura que, más allá de la lógica colectiva a la hora de la creación artística, emulaba la organización partidaria (Longoni, 2012). Existía una suerte de dirección centralizada (en la que estaban Cocco, Chiari y Santillan), se utilizaban apodos o nombres de guerra, había una permanente preocupación por posibles infiltraciones, en definitiva, se instalaba también en su dinámica los resguardos de la clandestinidad. Día y noche, legalidad y clandestinidad, masividad y activismo. Diversas coordenadas que, así como diferenciaron a estas dos iniciativas, atravesaron también en términos generales la intervención del PST durante estos años.

La valoración al interior de la organización política sobre cada una de ellas es otro indicador que pone de relieve el carácter diferencial que se les había asignado, más allá de que en ningún momento se las compare explícitamente. En el documento de balance sobre *Propuesta* si bien se señalaban aspectos críticos, principalmente respecto a lo fluctuante de su línea y en torno al déficit financiero que fue finalmente el motivo más influyente para dar por terminado el proyecto, se impone una síntesis global favorable. Entre ellos se destacaba la irrupción de la publicación en los momentos más álgidos de la represión que le había permitido ganar prestigio y disputar por primera vez “un espacio político que tradicionalmente ocuparon, casi de manera absoluta, los grandes aparatos reformistas y populistas”²⁴⁰. Asimismo, a pesar de señalar cierto aislamiento del equipo partidario a cargo, cuestión que llevó a limitar los alcances de la revista, se destacaba el trabajo realizado enfatizando el “tremendo esfuerzo del grueso del equipo” que había “afrontado tareas que sobrepasaban por mucho sus posibilidades y conocimientos haciéndolo por lo general con la mejor disposición y moral”²⁴¹. Se sumaba a esto “un equipo de dirección que esta [ba] entre los mejores con que [podía] contar el partido”. En línea con este balance, en las entrevistas a sus protagonistas, más allá de las dificultades y ciertas intromisiones de El Mujik, no se ha percibido un recuerdo particularmente negativo respecto al vínculo con el partido.

Contrariamente, en el caso de los talleres los informes internos asumen un tono de mayor criticidad sin por esto negar sus potencialidades. En un documento de 1978 del frente de intelectuales (escrito por Brocato) se caracterizaba al trabajo entre estudiantes de teatro como carente de

²⁴⁰ Balance y conclusiones, 1980, Archivo Fundación Pluma, p. 1

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 3

organicidad, aspecto que impedía realizar un balance y por lo tanto acumular en una experiencia partidaria en el sector (“no sabemos cómo fueron, para que sirvieron ni que enseñanzas nos dejaron”)²⁴². Quizás por este aspecto, sumado al seguimiento general de Albamonte, se haya reforzado la atención con la participación de Alicia Sagarichini en el equipo de teatro, figura con la que, según el recuerdo de los protagonistas, el vínculo no fue el mejor²⁴³. En informes de 1980 con la firma de esta última, al tiempo que se destacaban las capacidades para cooptar nuevos jóvenes desde estas experiencias (cine, música y teatro) se volvía a subrayar las debilidades y dificultades para una estructuración fuerte en ese ámbito. Mayor claridad sobre las tensiones entre los militantes de los talleres y el perfil partidario, se desprende de una minuta de Marco Sadowski (Marinho), uno de los jóvenes miembros del TiT, solicitando una licencia partidaria por una beca de formación en la Universidad Jaguelónica de Cracovia (Polonia). En ella reafirmaba su compromiso con el partido, se comprometía a construir lazos con el movimiento estudiantil polaco y extender el movimiento surrealista internacional²⁴⁴, al tiempo que deslizaba una suerte de autocrítica por sus persistentes crisis como militante y su “proceso de lumpenización extrañamente coincidente”²⁴⁵ con su ingreso en el partido, motivo que le había costado dos sanciones durante esos años. Estas caracterizaciones desde los documentos adquieren mayores contornos desde la perspectiva de algunos de los participantes que pudimos entrevistar. Por ejemplo, en la mirada de Kurckbard lo que Marinho planteaba cómo autocrítica era en realidad lo que primaba desde la óptica de la dirección ya que, a su entender, “el partido pensaba que éramos unos lúmpenes, locos, hippies. No encajábamos en el molde que pedían”²⁴⁶, aspecto que para el actor, llevó a una constantemente subvaloración de estas iniciativas. Por otra parte, recuperando la voz de Marta Cocco, las dificultades para trazar balances y fortalecer estructuraciones presentes en los documentos de miembros de la dirección del frente de intelectuales, parecen estar vinculados a una dinámica general, ya que en su perspectiva por lo

²⁴² Para superar la situación del frente de intelectuales; 15/04/1978, Archivo Fundación Pluma

²⁴³ Entrevista realizada por el autor a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero 2019

²⁴⁴ M, “Petición de licencia por un año”, 1981, Archivo Fundación Pluma,

²⁴⁵ En 1980 tuvo lugar el primero de los dos viajes que realizarían miembros de los talleres a San Pablo. Allí se contactaron con el grupo Viajeu Sem Passaporte (VSP) vinculado a agrupaciones universitarias trotskistas ligadas a Convergencia Socialista. De ese encuentro surgió el acuerdo de fundar un movimiento latinoamericano por la revolución del arte”. Luego de este viaje, Ricardo Chiari, Pablo Espejo y otros integrantes del TiT se irían a vivir a la ciudad paulista donde fundarían el TiT-SP. En 1981 ambos grupos junto a los rosarinos de Cucaño (donde también había integrantes del PST) realizarían el Festival Alterarte II y fundarían el Movimiento Surrealista Internacional, una efímera formación que al poco tiempo desaparecería. A ella se refiere la minuta. (Red Conceptualismos del Sur, 2014; La Rocca, 2021; Manduca, 2021)

²⁴⁶ M, “Petición de licencia por un año”, 1981, Archivo Fundación Pluma

menos hasta 1979 era “difícil hablar del partido como algo organizado” debido que a su entender este era “algo invisible”²⁴⁷.

Pese a estas diferencias significativas, expresadas tanto desde el enfoque partidario como desde la memoria de sus participantes, es posible pensar a ambas experiencias bajo un común denominador. En ambos casos, lograron suplir un aspecto trascendental de la dinámica partidaria que había sido suprimida paulatinamente desde 1975 y de manera abrupta desde julio de 1976. Nos referimos a la existencia de espacios de sociabilidad donde existiera una dimensión política y tuvieran continuidad sus intereses juveniles. Funcionaron a su manera, como “respiradores artificiales” (parafraseando la célebre novela de Ricardo Piglia) para la persistencia de una militancia juvenil bajo la dictadura. La adhesión a un proyecto político excede los acuerdos que se puedan tener con un programa en particular. En ella también asumen un lugar de relevancia las relaciones intersubjetivas y afectivas, que, cómo hemos visto, fueron trascendentales tanto al interior de los talleres como en la revista. Se configura una “ideología social” (Leibner, 2016) que cohesiona a sus miembros. Es posible que allí radique la intensidad con la que estas experiencias reverberan en las memorias de sus protagonistas a diferencia del significado que adquiere la militancia partidaria.

Tanto *Propuesta* como los diversos talleres, pese a obedecer a dos modos distintos de abordar a la juventud, fueron desarticulados prácticamente de manera simultánea. El déficit financiero de la revista hizo que se dejará de publicar a principios de 1980. La reestructuración partidaria comenzó a insinuarse en 1981 y tomó mayor énfasis en 1982 tras la Guerra de Malvinas. El partido reorientó sus fuerzas con el fin de profundizar la inserción de sus militantes en sectores obreros, en barrios populares y en el ya revitalizado movimiento estudiantil (tanto universitario como secundario). El lanzamiento del MAS conjugó este aspecto con mayores tareas de superficie. La mayoría de los integrantes partidarios de estas iniciativas continuaron su militancia, algunos cumpliendo tareas dentro del sector de la prensa de la organización -Arguindeguy y Winderbaum-, otros en el reforzamiento de trabajos juveniles -Liszt- o barriales -Fernández-, hubo quienes asumieron tareas de dirección -Cocco- e incluso aquellos que se mudaron a otras provincias para construir el partido allí -Mancini-.

²⁴⁷ Entrevista a Marta Cocco realizada por el autor (cuestionario enviado por e-mail), enero 2019.

SER PARTE DE ALGO INVISIBLE

Raymond Williams al analizar la “fracción Bloomsbury”, advierte que pese a las dificultades existentes para investigar pequeños grupos culturales y más allá de su marginalidad, un abordaje de los mismos puede permitirnos acceder al conocimiento de “las sociedades más amplias con las que mantuvieron relaciones tan inciertas” (Williams, 2012: 181). En el caso particular de su estudio, cuestiona las auto-percepciones de este grupo de intelectuales ingleses en tanto un simple “grupo de amigos” dentro de la Universidad de Cambridge para poner de relieve su pertenencia social (a una fracción de la burguesía inglesa) y darle relevancia a ese entramado institucional en el que el grupo se conformó. Para Williams de lo que se trata entonces, es de “preguntar acerca de los efectos de la posición relativa de cualquier formación particular en sus actividades sustantivas y auto-definitorias” ya que quizás sean estos aspectos, frecuentemente presentados “como meramente, la evidencia de la distinción” los que “enfocados desde una perspectiva diferente pueden ser vistos como definitorios en aspectos menos evidentes” (Williams, 2012:186).

Así como los intelectuales en los que se centró Williams restringían su experiencia a los lazos de amistad haciendo a un lado la trama institucional en la cual se conformaron como grupo cultural, los participantes de las iniciativas aquí estudiadas (principalmente de los talleres), entienden de manera similar el significado de la pertenencia partidaria para el desarrollo de las mismas. El recorrido hecho, pone de manifiesto que no pueden ser limitadas a traslaciones mecánicas y disciplinadas de los lineamientos partidarios, es decir, considerar esto como el “rasgo distintivo evidente” respecto a otras múltiples iniciativas tanto en el ámbito de las revistas “subte” como en el de los talleres privados que proliferaron en esos años. Sin embargo tampoco es suficiente definir las por su “tensión” con los postulados de la organización o como “un cúmulo de personas sueltas buscando refugio y tratando de mantener una historia y algunas ideas” (Red Conceptualismos del Sur, 2014: 59). En ellas, la articulación con una militancia política implicó asumir objetivos que excedían lo inmediato (“hacer una revista que buscaba cambiar el mundo” en palabras de Winderbaum o “hacer la revolución en el arte y en la política” para Kurckbard) y las dotó de contornos distintivos a la hora de interpretar e interpelar su experiencia generacional. De modo menos evidente, fue esa pertenencia a un ideario y una socialización específica, la que incidió en la búsqueda de estéticas del disenso antes que del consenso en el caso de los talleres o en una crítica a la mercantilización rockera antes que una aceptación complaciente en el caso de *Propuesta*. Esta pertenencia tampoco fue ajena a las dinámicas particulares que asumieron en su desarrollo, a sus formas de intervención públicas e incluso a los vínculos intersubjetivos entre sus miembros. Devinieron en cauces desde los que estos

jóvenes, pese al terror dictatorial, continuaron sus trayectorias juveniles autónomas iniciadas en la mayoría de los casos durante los años previos. Es ilustrativa al respecto una reflexión de Kurckbard, sin dudas de los integrantes más críticos con el PST ²⁴⁸,quién sin embargo encuentra que “muy posiblemente fuera por cultura partidaria que hayamos [hayan] seguido después de Juan Uviedo” debido a “que no nos [los] unía una cuestión de personas o liderazgo”²⁴⁹.

De otro modo ¿cómo se explica el ser parte a lo largo de esos años de “algo que era invisible” (el partido) retomando las palabras de Cocco? Más aún ¿cómo entender la continuidad de las militancias de buena parte de los integrantes tras la desarticulación de estas experiencias? Para situar estas consideraciones nos parece pertinente traer a cuenta lo planteado por Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga en torno a las políticas que subyacen *en* las memorias del pasado reciente (2012) mediante las que se articulan gramáticas específicas respecto a ese pasado y por lo tanto en vínculo con el presente (15). La vitalidad con la que las experiencias juveniles son recordadas por sus protagonistas en detrimento de la abigarrada militancia partidaria, no puede pensarse de manera ajena al derrotero propio de la corriente morenista en particular, es decir su paso de una gran masividad en los primeros años democráticos a un lento desgranamiento e implosión terminal hacia principios de la década de 1990 y de la crisis del marxismo en general. Es ese derrotero histórico posterior, ese rendir cuentas con la historia, el que opera en recalibrar lo individual y colectivo, lo personal y político de esos años. El tiempo destinado y los riesgos asumidos por un proyecto visto a la distancia como ajeno, aparecen sin embargo subsanados por haberse conjugado con iniciativas desde las que fue posible atravesar creativa y colectivamente los años de la última dictadura. A diferencia de la escisión que se construye en estos recuerdos, el recorrido hasta aquí hecho habilita a pensar que cada una de estas dimensiones operó como condición de posibilidad para la otra.

∞

En este capítulo hemos reconstruido dos experiencias en el marco de la dictadura que tuvieron como protagonistas a jóvenes militantes del PST: la revista *Propuesta* y los talleres de investigación. En ambos casos se trató de iniciativas que permitieron configurar ámbitos de sociabilidad juveniles desde los que, sus protagonistas junto a decenas de jóvenes, atravesaron los años más álgidos de la represión. A partir de ellas se construyeron y redefinieron dinámicas militantes para continuar con una

²⁴⁸ En la entrevista realizada. Kuckbard no duda de plantear, en un ejercicio retrospectivo, que, si tuviera la posibilidad de volver a ese momento, lo último que haría sería poner en vínculo las experiencias artísticas con la militancia partidaria bajo los parámetros del PST. Sin embargo, ese relato también se tensiona con la afirmación que tomamos en el cuerpo del texto.

²⁴⁹ Entrevista a Mauricio Kurckbard realizada por el autor (on line), 30 de marzo de 2017

praxis política que, en muchos casos, había sido iniciada en los años previos al golpe. Ambas iniciativas, a su modo, fueron cauces para que un sector de jóvenes pudiera desarrollar prácticas y discursos críticos hacia la pretendida restauración del orden fomentado desde el régimen.

Al mismo tiempo y a partir del análisis de documentos internos del partido, de entrevistas y de materiales producidos desde las mismas iniciativas culturales, hemos podido reconocer y diferenciar dos políticas del PST hacia el sector juvenil. Mientras *Propuesta* aparecía como un proyecto a mediano plazo, tendiente a explorar los marcos de legalidad posibles en el régimen, con el objetivo de hablarle a un público masivo e interpelar a los sectores “confundidos” de la juventud, los talleres apuntaron a organizar de manera coyuntural a la “vanguardia” de este sector social en tanto sus ámbitos tradicionales (como la universidad y las escuelas medias) continuaran bajo estricta vigilancia y en aparente inmovilismo.

Por último, ambas iniciativas suplieron la ausencia de un espacio social partidario en el que la identidad de sus militantes pudiera adoptar rasgos colectivos más claros. Esto derivó, principalmente en el caso de los talleres, en que ser parte de los mismos deviniera también en un modo de vida alternativo con rasgos contraculturales, en el que militancia, arte y vida se conjugaran con particular intensidad.

CAPÍTULO 4. REVISTAS, ENCUENTROS Y CAMPAÑAS EN LA BÚSQUEDA DE ORGANIZAR A LOS ARTISTAS E INTELLECTUALES CONSAGRADOS

“Todo trabajador de la cultura que esté dispuesto a conversar con nosotros, que acepte hacer algo con nosotros, sabiendo quienes somos políticamente, suscribe su ficha de ingreso a la corriente. Y si todavía no lo sabe claramente, pero se rebela contra la sociedad actual y aspira al socialismo, aunque sea un socialismo casi irreconocible por los vapores que lo envuelven, también suscribe (..)No va a ser seguramente la presunción ideológica la que nos traiga más dificultades sino el duro trabajo de vencer sus resistencias a organizarse. Cómo hacemos para que su gesto de rebeldía se transforme en acto de militancia”

Carlos Alberto Brocato, ¿Qué política debemos darnos para los intelectuales?

BI, 7-12-1977

Sumado a los intentos de organizar a las y los jóvenes que se nuclearon en ámbitos artísticos y culturales bajo el clima represivo de la dictadura, el PST trazó una política específica hacia la fracción de intelectuales y artistas que para esos años ya contaban con cierta consagración. Como hemos visto en el capítulo 2, el acercamiento del morenismo a este sector fue tardío respecto a otras tradiciones de las izquierdas. Sólo el clima de radicalización de finales de los 60 y principios de los 70 aletargó los rasgos obreristas fundantes de esta corriente que rechazaban “todo trabajo específico o privilegiado con intelectuales y estudiantes” (Camarero, 2013: 12).

Cómo ha caracterizado Beatriz Sarlo (2014) el campo intelectual durante la dictadura sufrió una doble fractura. Por un lado, la producida debido al exilio que generó un “adentro” y un “afuera” del mismo. Por otro, “la segregación de intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética” (Sarlo, 2014:143) alejada de los sectores populares asolados por la represión. La dictadura implicó un corte de los circuitos que habían puesto en relación las ideas y pensamientos generalmente restringidas a los claustros, con otros espacios sociales. Tomando esta caracterización nos interesa ver las maneras en las que el PST se insertó en este campo fragmentado ¿apeló a tejer nuevas redes entre los intelectuales y artistas y otros sectores o cómo signo de época privilegió modos específicos de organización al interior de esa “burbuja”? ¿qué herramientas construyó de acuerdo a los cambios de las propias coyunturas dictatoriales? ¿qué diálogos estableció con este sector en particular? ¿cómo se vincularon estas construcciones con las ya estudiadas de la juventud?

En las próximas páginas buscaremos responder estas preguntas a partir del análisis de documentos internos, materiales públicos y entrevistas realizadas a protagonistas de estas iniciativas. El recorrido que emprenderemos irá del ignoto proyecto de la revista *Textual* en el año 1977 aún en tiempos de ardua represión, al *EdA*, un espacio frentista interdisciplinario impulsado a finales de 1980, pasando por la breve pero intensa experiencia de la revista *Cuadernos del Camino (CdC)*. Este derrotero de intervenciones tuvo sus correlatos en los cambios de responsabilidades al interior del frente de intelectuales partidario con el desplazamiento de la figura de Carlos Alberto Brocato y un papel de mayor protagonismo asumido por Alicia SAGRANICHINI al interior de la organización y por Alberto SAVA en términos públicos, aspecto sobre el que también nos detendremos.

Para situar estas iniciativas recuperaremos a lo largo del capítulo la investigación de Evangelina Margiolakis (2016) en torno a la configuración de una extensa trama de revistas culturales subterráneas durante la dictadura entre las que buscó insertarse el PST. En cuanto al trayecto emprendido hacia la construcción del *EdA* retomaremos los aportes teóricos de Raymond Williams para entender al mismo como el intento de conformar un “movimiento cultural de oposición frente a las instituciones establecidas, o, de una manera más general, frente a las condiciones en las cuales existieron” (Williams, 2015: 60). Para dar cuenta de estos rasgos nos detendremos particularmente en las campañas que, desde 1979, hicieron cada vez más visibles y masivas las denuncias contra la censura de las que, fueron activos partícipes las y los militantes del PST.

REVISTAS, GRUPO CULTURALES Y HERRAMIENTAS ORGANIZATIVAS

Cómo señaló Horacio Tarcus (2020) las revistas culturales latinoamericanas desde sus comienzos a finales del siglo XIX, asumieron la condición de plataformas predilectas en la búsqueda de intervención pública de los intelectuales. Espacios en los que las tramas de lo intelectual y lo político se yuxtaponen, incluso en los pretendidos casos de autonomía. Se trata por lo tanto de objetos fundamentales para continuar indagando en los devenires (e) y (im)posibilidades de la autonomía intelectual cuyos derroteros en América Latina han suscitado múltiples reflexiones (Gilman, 2003; Sigal, 1991; Terán, 2013)

A diferencia de otros dispositivos, cómo pueden ser los libros, las revistas posibles de ser definidas como culturales asumen un carácter “colectivo y dialógico por definición” (Tarcus, 2020: 16). Su circulación e incidencia en la arena pública también es singular. A diferencia de un libro, las revistas circulan velozmente y los fines que persiguen se escurren junto con los rasgos coyunturales que de

manera más o menos evidente se condensa en los contenidos allí aunados. Las revistas se diferencian también de la prensa diaria, en tanto condensan el *tempo* propio de la reflexión intelectual. Las notas y secciones que las componen implican un posicionamiento y una elaboración que va más allá de lo informativo (Tarcus, 2020: 17). Se trata, por lo tanto, de un emprendimiento que implica una periodicidad en términos productivos, una continuidad en el plano financiero y un programa común entre sus miembros como marco cohesionador.

Una experiencia que es considerada por diversos autores como un punto bisagra en nuestro país, es la aparición de la revista *Contorno* en 1953 (Iglesias, 2019; Margiolakis, 2018, 2019; Terán, 2013). El proyecto que tuvo como directores a los hermanos Ismael y David Viñas supuso un “peculiar entrelazamiento de categorías nacional-populares, sartreanas y marxistas” (Terán, 2013: 92) que inauguró una nueva perspectiva de la crítica cultural y literaria “desde un enfoque sociológico de la literatura que intentaba trazar un puente entre escritura y realidad” (Margiolakis, 2018: 76). Su equidistancia crítica del liberalismo encarnado de manera hegemónica por *Sur* y de las concepciones esgrimidas por los partidos de izquierda tradicional, conjuntamente con su singular lectura del peronismo en los últimos años del segundo gobierno y el comienzo de la “resistencia”, permiten ver en esta empresa político-intelectual un antecedente de aquellas formaciones culturales que irrumpirán con mayor fuerza desde los años 60. Justamente en diversas publicaciones que comienzan en esos años, Oscar Terán ha identificado espacios que abonaron al desarrollo de, o confluyeron con, la nueva izquierda armada (Terán, 2013). Los años 60 pueden verse entonces como los del *boom* de las revistas culturales, al calor del *boom* de la literatura latinoamericana (Gilman, 2006). La generación de escritores e intelectuales que protagonizaron ese momento encontraba en las revistas un “complemento de su producción literaria que les permitía una inmediatez para expresarse y ejercer la crítica y el periodismo literario” (Iglesias, 2019: 90). Buena parte de los “animadores” de ese clima intelectual serían los que a mediados de la década siguiente sufrirían el exilio o serían perseguidos o desaparecidos por la represión estatal.

Ahora bien, aún tras la irrupción de la última dictadura, la existencia de estas revistas continuó siendo una marca fundamental del ecosistema cultural, al menos de la Ciudad de Buenos Aires. Evangelina Margiolakis (2016) ha reconstruido y analizado esa extensa trama de publicaciones de circulación subterránea, encontrando puntos de contacto, afinidades, tensiones, discusiones y perfiles propios. A diferencia de lo ocurrido en la década anterior, Margiolakis ve un desplazamiento del intelectual individual a la conformación de grupos que, en muchos casos, conjugaron a participantes

provenientes de diversas corrientes políticas, entre los que sin embargo se jerarquizó la construcción de espacios de “sociabilidad, supervivencia y preservación” (Margiolakis, 2016: 44). Conjuntamente, la autora señala la relevancia de estas publicaciones ante el silenciamiento de la esfera pública propiciado por el régimen. Aún con sus limitaciones, constituyeron canales desde los que continuar sosteniendo una intervención crítica, privilegiando el terreno de lo cultural en términos amplios, para posicionarse políticamente ante la coyuntura. Las tradiciones en las que se enmarcaron fueron diversas, yendo desde el rescate de la contracultura *beat* norteamericana de los 50, como *Muntantia* y *Antinomia* (en las que tuvo participación e influencia Miguel Grimberg), pasando por aquellas que continuaron con la impronta sartreana de proyectos anteriores, como *El Ornitorrinco* (dirigida por Abelardo Castillo y Liliana Hecker), las que recuperaron los postulados del surrealismo como *Podema* y *Signo Ascendente*, las que se centraron en la poesía como *Xul* y *Último Reino* e incluso aquellas que elaboraron posiciones propias de una “nueva-nueva izquierda” como *Ulises-Nova Arte* (en las que participaron Horacio Tarcus y Gabriel Rot) o contrariamente, asumieron un posicionamiento “oficioso” como *Pájaro de Fuego* (Margiolakis, 2016).

De manera destacada nos interesa detenernos brevemente en otro grupo también identificado por Margiolakis. Nos referimos a aquellas revistas vinculadas a tradiciones de izquierda. A diferencia de otros casos, donde los vínculos con la política no estaban exentos, pero si asumían cierta oblicuidad, en estas últimas, es posible afirmar, junto con lo propuesto por Beatriz Sarlo que se constituyeron como “instrumentos culturales” que hacían sus aportes a “diseños políticos más amplios” (Sarlo, 1992: 14). Además de *Propuesta* (sobre la que hemos profundizado en el capítulo anterior) y *CdC* (que será abordada en las próximas páginas) asociadas al PST, durante esos años otras dos organizaciones de la izquierda no armada (el PCA y el PCR) tuvieron sus respectivas revistas “subte”. Podría decirse que, en realidad, la novedad fue la incursión del morenismo en este tipo de publicaciones.

Hacia 1977 el PCA comenzó a editar *Contexto*, revista que reemplazó a *Cuadernos de Cultura*, la principal publicación del frente cultural desde 1950. El reemplazo fue forzado, debido a que la clásica revista dirigida por Héctor Agosti fue prohibida por la dictadura pese a que no ocurrió lo mismo con la legalidad partidaria (Casola, 2010). *Contexto* continuó publicándose hasta 1984 y en sus páginas se tradujo sin mayores mediaciones la orientación del PCA durante los años dictatoriales. Ejemplos posibles de ser mencionados al respecto son la simpatía con la que se destacaba en sus páginas el

incipiente llamado al diálogo político de Jorge Rafael Videla en mayo de 1978²⁵⁰, el modo en que se relataba la euforia mundialista cómo muestra de la “unidad nacional”²⁵¹ y el rechazo al boicot tendiente a visibilizar la violación de los derechos humanos, organizado por profesionales de la salud en distintos puntos de Europa, al Congreso Internacional de Cancerología que se iba a realizar en nuestro país²⁵². En las páginas de *Contexto* tuvieron lugar también reivindicaciones de artistas e intelectuales del comunismo como Aníbal Ponce y el mismo Agosti, así como hubo espacio para homenajes a referentes internacionales como Bertolt Brecht²⁵³. La acción de asociaciones profesionales y gremiales de artistas como la SADE y la Asociación Argentina de Actores (AAA), en las que el PCA logró tener una relevante inserción, también fueron recurrentes en relación a las denuncias contra la censura²⁵⁴. Desde 1980, la prensa partidaria *¿Qué pasa?* incluyó periódicamente una sección destinada a la cultura en la que las referencias este último tópico estructuraron los posicionamientos hacia el sector²⁵⁵.

Por su parte, algunos de los intelectuales vinculados al PCR y partícipes durante los años previos de la destacada revista *Los Libros* también continuaron su militancia durante los años dictatoriales a partir de un nuevo emprendimiento. Al igual que *Cuadernos de Cultura*, la revista que hasta principios de 1976 tuvo como directores a Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, fue prohibida por el régimen²⁵⁶. Dos participantes de ese proyecto que continuaron en las filas del PCR, Jorge Brega y Manuel Amigo, impulsaron la revista *Posta* que saldría a las calles en 1977 y se editaría por tres números para luego pasar a llamarse *Nudos*. Como señala Margiolakis, las reivindicaciones de una cultura nacional y popular sobre las que insistieron las páginas de estas publicaciones dan cuenta del espacio que el maoísmo buscaba seguir ocupando dentro del campo cultural (Margiolakis, 2016: 159). Debido a su persistencia durante toda la dictadura y hasta 1992, la revista fue también un canal para

²⁵⁰ Editorial, “La limpia alegría del pueblo”, *Contexto* N°9, julio 1978, pp. 2

²⁵¹ Rabal, Ricardo, “Sí, una experiencia positiva”, *Contexto* N°9, julio 1978, pp. 4-6

²⁵² Levin, Emilio, “Sin razón de un boicot”, *Contexto* N°8, mayo 1978, pp. 14-17

²⁵³ S/F, *Contexto* N°10, pp. 3-7

²⁵⁴ Arena, Julio “Una SADE en constante progreso”, *Contexto* N° 15, diciembre 1979, pp.13-14. Es oportuno mencionar David Lewelyn, quien formó parte de la dirección del sindicato de actores desde 1972 afirmó que hacia 1984, cuando tuvieron elecciones de Comisión Directiva una vez advenida la democracia, seguían teniendo 100 afiliados al PCA en la AAA.(Browarnik y Benadida 2007)

²⁵⁵ La página 6 del periódico *¿Qué Pasa?* estuvo generalmente dedicada al arte y la cultura. La prensa partidaria comenzó a editarse bajo ese nombre a partir de 1981

²⁵⁶ Tanto Beatriz Sarlo como Carlos Altamirano dejan de militar en el PCR con el Golpe de Estado, sin embargo, emprendieron otro proyecto editorial relevante, posible de ser enmarcado entre las revistas culturales de la época, *Puntos de Vista*.

difundir otras iniciativas del PCR en el campo de la cultura como el Movimiento por la Reconstrucción y del Desarrollo de la Cultura Nacional.

En este mapa de iniciativas y en vistas de no perder la oportunidad de incidir entre los artistas e intelectuales, es que hacia 1977 también el PST buscó editar su propia revista en el ámbito “subte”. Se trató de un primer intento que, si bien no tuvo continuidad bajo la misma denominación y formato, arrojó debates relevantes para el desarrollo de iniciativas posteriores.

LA REVISTA TEXTUAL: UN PRIMER ENSAYO

El impulso de una revista específica hacia los intelectuales, como venimos señalando, aparece como una novedad para el morenismo. En su derrotero habían tenido lugar emprendimientos editoriales que sin embargo fueron concebidos desde la perspectiva de la propaganda política y la formación militante. En los casos en los que se impulsaron revistas sectoriales, como *La chispa* (orientada a la juventud) o en torno a aspectos específicos, como *Revista de América* tendiente a abordar la situación sudamericana, se trató de emprendimientos partidarios que se proponían estructurar a sectores específicos o dar debates con otras corrientes. Es decir, no se trataba de revistas culturales con los rasgos que hemos visto en el apartado anterior. En un sentido similar pueden comprenderse las iniciativas editoriales. Cómo ha relevado Mangiantini desde la etapa del PRT (mediados de la década del 60) se comenzó con la edición de diversos libros que implicaban la publicación de escritos del propio Nahuel Moreno, así como también de clásicos del marxismo y otros referentes y aliados de la organización dentro de la IV Internacional. A partir 1970 con la creación del sello *Ediciones Elevé*, fue en aumento el número de publicaciones, incorporándose también nuevas temáticas. Ese proyecto editorial tuvo continuidad con el PST a partir de *Ediciones Avanzada* y luego *Editorial Pluma* (2018: 101-102).

Según lo visto en el capítulo 2 de esta tesis, durante el año posterior al golpe de Estado las fuerzas del PST sufrieron una fuerte dispersión. En el plano de la intervención pública, la prohibición de *La Yesca* y *Cambio*, las dos prensas semiclandestinas durante 1976, llevó a la publicación del boletín *Unidad Socialista*, prohibido en 1977. Asimismo, hemos visitado las discusiones acerca de lo pertinente o no de impulsar una publicación cultural ya que, pese a la orientación de la dirección nacional tendiente a organizar la “resistencia” en todos los sectores, miembros del frente de intelectuales se opusieron ya que consideraban que no existía una evaluación de los alcances represivos sobre el sector. El proyecto de todos modos avanzó. En agosto de 1977 salió publicado el

primer y único número de la revista *Textual*²⁵⁷. Su editorial, firmada por Ernesto César Sánchez²⁵⁸, comenzaba con una sucinta declaración de las aspiraciones de la publicación destacando en mayúsculas para ello verbos en imperativo (PRETENDEMOS, QUEREMOS, BUSCAMOS, ACEPTAMOS, ABRIMOS) que pretendían enfatizar el carácter activo del proyecto al que se daba comienzo. Tras esas líneas iniciales y propositivas, el editor a cargo afirmaba

difundir la producción de las corrientes del arte y la ciencia en el mundo es, por fuerza, seguir la trayectoria de las vanguardias artísticas y científicas que avanzan en la polémica. Y nuestro modo de apoyar y participar de ese avance es difundir la producción cultural a la vez que ofrecer un canal de expresión a los realizadores jóvenes²⁵⁹

La revista aparecía como un espacio para convocar a artistas, pero también a científicos. La ausencia del uso de la denominación intelectual no deja, sin embargo, de ser llamativa. Es posible pensar tal omisión en relación a los debates que, cómo hemos desarrollado en el capítulo 2, estaban teniendo lugar al interior del partido así como también a las lógicas “antiintelectualistas” remanentes en algunos sectores de la organización. La definición de intelectual excedía a la inserción en un ámbito específico e involucraba los alcances, límites y prejuicios de esa labor dentro de la estructura partidaria.

Volviendo a la editorial, en esas vagas líneas es posible apreciar también una definición desde las que el PST se buscó diferenciar del resto de las intervenciones de las izquierdas: la persistente apelación a los sectores de vanguardia. Contrariamente a los posicionamientos coincidentes del PCA y el PCR que apelaban a la reconstrucción de la cultura nacional, el PST dirigió su política hacia aquellos que, en sus perspectivas, jerarquizaban la experimentación artística entendida como “libertad total al arte” (La Rocca, 2021). Incidía en este abordaje la relevancia que se le otorgaba al interior del partido al célebre manifiesto de Bretón y Trotsky cuya síntesis más palmaria se encuentra en la máxima de “toda libertad en el arte” y por lo tanto también, el peso que adquirirían para esta tradición, corrientes como el surrealismo en tanto expresión cabal de las vanguardias históricas²⁶⁰.

²⁵⁷ Ver tapa en Anexo 3, Figura 3. 1

²⁵⁸ Si bien no hemos podido identificar si este era un seudónimo y en tal caso a quién pertenecía, por los rasgos de la publicación en la que se omiten firmas de las notas y acorde a resguardos tomados por otras revistas “subte” ligadas a las izquierdas, podemos inferir que la firma del editor obedece a esos criterios de seguridad.

²⁵⁹ *Textual*, N°1, agosto 1977, CeDinCi, p. 3

²⁶⁰ 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* (1923), obedecía a una actualización dada por los usos de “la revolución proletaria” hechos por el stalinismo.

El carácter general de la publicación da cuenta de una cuidadosa incursión en el terreno cultural, atendiendo al clima de incertidumbre y represión de esos años. En términos de formato, a diferencia de otras revistas de la época, se trataba de hojas de un gramaje alto, con tapa de cartón y considerable “aire” y espacio entre los caracteres. El índice de notas incluye poemas de Ernest Hemingway, una entrevista al director teatral Jaime Kogan, un análisis de *La flauta Mágica* del director cinematográfico sueco Ingmar Bergman, un reportaje al titular de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), un artículo respecto a la recepción y difusión del cine Súper 8 en nuestro país y una entrevista al epistemólogo Gregorio Klimovsky. Sumadas a estas contribuciones, nos interesa destacar otras dos que también forman parte del número dedicadas a los talleres literarios del grupo Quipus y al V Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo. Adjunta a esta última, aparecía una entrevista al director Ángel Elizondo²⁶¹, personaje relevante en los derroteros escénicos de esos años. En estos últimos casos se trata de iniciativas en las que tenían una participación relevante militantes del partido a quienes amerita presentar ya que permiten vislumbrar las singularidades de los intelectuales que se sumaron a las filas del morenismo.

DOS TRAYECTORIAS MILITANTES QUE SUBYACEN EN LAS PÁGINAS DE TEXTUAL

La nota referida al grupo Quipus²⁶² llevaba la firma de Daniel Salter uno de los seudónimos con los que Daniel Calmels firmaba tanto sus poesías como sus diversas producciones en revistas culturales de esos años. El otro seudónimo utilizado fue Daniel Duguet con el que participaría en *CdC*. Se trataba de un criterio político de resguardo que indefectiblemente atentaba contra su reconocimiento en el ámbito literario²⁶³.

Oriundo de Avellaneda, Calmels había dado sus primeros pasos en la militancia como parte de los sectores de la Tendencia Revolucionaria del peronismo a donde había llegado mediante compañeros de la facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata. Allí se había recibido de profesor de Educación Física y con las herramientas adquiridas

²⁶¹ La reciente edición de “Testimonio H. Una vida, una pasión, un legado” (2021), libro en el que Elizondo hace un recorrido por toda su trayectoria acompañado por una vasta compilación de documentos a cargo de Ignacio González constituye un aporte fundamental para acceder a la prolífica y singular producción de este referente de las artes escénicas argentinas.

²⁶² *Textual*, N°1, agosto 1977, CeDinCi, p. 10-13

²⁶³ A modo de ejemplo, en la entrevista realizada a Calmels para esta investigación, el escritor comentaba que en una conversación con el poeta Jorge Boccanera, con quien mantiene una relación de estrecha amistad, este le dijo que a sus poemas siempre los había confundido con los de Daniel Salter. Esta risueña confusión ilustra la dinámica escrituraria de esos años, entre los resguardos políticos y la circulación de la obra. Entrevista realizada por el autor a Daniel Calmels, 22 de octubre, 2021.

desarrollaba talleres de recreación para niños en barrios populares. Con la agudización de la represión estatal y parapolicial, entre los años 1974 y 1975, se alejó de este sector planteando también diferencias con la estrategia armada. Paralelamente, participaba de la revista cultural *Suburbio*, en la que tenía influencia el PCA, coordinaba un taller literario en la Sociedad Italiana Cristóforo Colombo de Quilmes y era vocal y tesorero de la seccional sur de la SADE. En los albores del golpe de Estado ingresó al PST movilizado por las críticas a las organizaciones político-militares pero también, y aquí un aspecto que nos interesa subrayar, por la inserción que comenzaba a tener en el sector intelectual.

En palabras de Calmels

Cuando comienza la represión más fuerte, como yo no coincidía con la lucha armada, dejo [de militar en la Tendencia] y encuentro en el PST un partido que venía de una ruptura, justamente por diferencias con la lucha armada. Era también un partido en el que había intelectuales, como Pavlovsky que, si bien aparecía lejos en las listas, estaba siempre y era un referente para mí (...) Fue una buena experiencia, uno sentía que estaba participando de algo que era posible justamente porque no era algo “armado”, cuestión que no hubiera podido hacer. Fue un partido que sostuvo, además, un trabajo intelectual, un trabajo de seguir pensando...sino hubiera sido una destrucción de todo. Nos reuníamos con entusiasmo, yo seguía escribiendo y seguía haciendo. En definitiva, fue una buena experiencia de militancia pese a que me embolaban un poco las grandes lecturas de las situaciones internacionales y las discusiones internas. Recuerdo que cuando les dije a la gente de *Suburbio* que empezaba a militar en el PST me dijeron que tenía que dejar de participar ahí y agregaron que iban a hacer público mi distanciamiento. Les pedí que no porque eso era botonearme. Finalmente, no lo hicieron. Quienes dirigían esa revista, eran militantes del PC²⁶⁴

La militancia partidaria en el caso de Calmels aparece también como un espacio de creatividad, de resistencia y coincidente con sus balances políticos y sus motivaciones subjetivas en tanto artista. Estas eran las condiciones que más valora de su militancia ya que, en relación a esta actividad, logró seguir pensando y escribiendo, aún, pese al terror.

Ya en las filas morenistas, el espacio de estructuración continuó siendo la zona sur bonaerense, en donde quedó como responsable del “grupo de intelectuales” al tiempo que continuo con su taller literario en la Sociedad Italiana, devenido en espacio de reclutamiento. Su inserción allí, lo llevó a estar en contacto con los jóvenes de *Propuesta* con quienes incluso colaboró en un número²⁶⁵. Este derrotero tuvo un punto de inflexión en 1978. Ese año Calmels fue interceptado por la policía federal luego de intentar pasarle la prensa partidaria a un simpatizante que trabajaba en la fábrica Bagley del barrio porteño de Constitución. A este joven, lo había conocido en el marco de un grupo literario formado dentro de un taller de la Galería Meridiana. Luego de un golpe sorpresivo fue llevado a la

²⁶⁴ Entrevista realizada por el autor a Daniel Calmels, 22 de octubre, 2021.

²⁶⁵ Se trata de la nota “Educación Física y Educación Secundaria”, publicada en *Propuesta* N°16, mayo 1979, pp. 14-15

comisaría del mismo barrio, en la que, por la ubicación fortuita de su celda y la solidaridad de otros presos, logró arrojar por la ventana papelitos con la dirección de sus padres quienes finalmente fueron notificados por una persona que recogió alguno de ellos. En el mismo sendero de la fortuna, uno de los policías resultó ser un antiguo compañero de secundaria que permitió que saliera en libertad con la condición que se notificara en la misma comisaría a las pocas horas²⁶⁶.

De allí en más, su actividad pasó de la zona sur del conurbano a la Capital Federal. Su antiguo vínculo con miembros del PCA le abrió las puertas del Teatro IFT. Quién entonces coordinaba la escuela de arte en el histórico centro cultural de la comunidad judía ligado al comunismo, era Sofía Laski. Ella encomendó a él y a Patricio Sabsay continuar con la formación literaria de ese espacio y estos, a su vez, convocaron a Héctor Freire dando inicio a la labor del Grupo Quipus. Posteriormente el proyecto derivó en una escuela literaria. Ejemplificando las lecturas que circulaban entre los intelectuales del PST, es sugerente una anécdota compartida por Calmels

En un momento me citan de la comisión directiva del teatro para decirme que yo estaba dando un material que era contrarrevolucionario, a lo que les respondo que si no me dicen cuál es ese material no podía cambiarlo... Bueno-dicen- el segundo manifiesto ¡El de Bretón con Trotsky! Yo me quería morir... me quería morir (risas). A lo que agregan 'Queremos que haya una persona que los acompañe'. Es decir una intervención. El que cae es Daniel Freidemberg a quién le preguntamos rápidamente si sabía a qué lo habían mandado. 'No, a trabajar en el taller' nos responde. Cuando le contamos resolvió ir un par de veces más y dejar de cumplir esa función asignada. Pensándolo desde hoy, es algo gracioso de esos años²⁶⁷.

Así cómo el PST planteaba el "entrismo" en los espacios culturales del PCA, el aparato de este último sostenía una atención para nada ingenua a posibles intromisiones. Al mismo tiempo el testimonio de Calmels refuerza las referencias literarias y teóricas en las que se sustentaba la intervención de algunos de los intelectuales morenistas. Al considerar esta trayectoria y la militancia del escritor, la aparición del grupo *Quipus* en las páginas de *Textual* adquiere otros contornos. También informes partidarios destacan la dirección de uno de los talleres literarios más importantes de la ciudad "en un organismo que ha sido un baluarte histórico del PC"²⁶⁸.

La otra de las notas en la que nos interesa detenernos es la dedicada al V Congreso y Festival de Mimo²⁶⁹ realizado ese mismo año en Rosario que lleva la firma del grupo *Caupolicán*. Este era uno de los espacios integrantes del Frente de Artistas Socialistas (FRAS) conformado por diversos

²⁶⁶ Entrevista realizada por el autor a Daniel Calmels, 22 de octubre, 2021.

²⁶⁷ *Ibíd*

²⁶⁸ El trabajo sobre intelectuales en Argentina, 13/11/1979, p.4, Archivo Fundación Pluma

²⁶⁹ *Textual*, N°1, agosto 1977, CeDinCi, pp. 20-23

activistas del PST al calor del “Villazo” en 1975 y ya extinto para 1977²⁷⁰. Cómo ha destacado La Rocca (2021), entre las principales referencias actorales de *Caupolicán* estaba Alberto Sava, otro militante partidario y presidente por entonces de la Asociación Argentina de Mimos, entidad organizadora del festival sobre el que versa la nota. También en ella se menciona como excepcional el lenguaje escénico de Sava, destacando que él junto a Elizondo eran los únicos que habían logrado la construcción de una concepción propia y no estereotipada en lo referente al arte del mimo.

Oriundo de la provincia de Santa Fe, Sava había migrado a Buenos Aires en el año 1963 al terminar la escuela secundaria con la intención de formarse actoralmente. Debido a las dificultades para ingresar al entonces conservatorio nacional, la continuidad de su formación iniciada en talleres teatrales de la Ciudad de Venado Tuerto, continuó en la escuela de teatro que funcionaba como parte de la Universidad Popular de Belgrano²⁷¹. Allí, entre otros, conoció a “Polo” Cortés²⁷², uno de los actores que formarían parte de las listas de desaparecidos años después. Según recuerda Sava en una entrevista que integra el Archivo Memoria Abierta²⁷³, ese espacio significó un acercamiento mayor a la política. Aparte de Cortés, a la escuela asistían militantes del PCA que “atendían” políticamente al joven santafesino, pasándole sistemáticamente materiales internos sobre arte y cultura y la prensa partidaria. Más allá de esto, Sava se encarga de destacar que nunca integró ningún ámbito orgánico del comunismo. Al finalizar los tres años de formación en esa institución su búsqueda artística tomaría nuevos y decisivos rumbos de la mano de Ángel Elizondo y su Escuela Argentina de Mimo (EAM). La novedosa propuesta de Elizondo en la que la experimentación física y la expresividad corporal tenían un lugar preponderante marcaron los rasgos posteriores de las búsquedas y producciones estéticas de Sava. Junto a la EAM estuvo 4 años (de 1966 a 1970) y formó parte de tres obras distintas (*Mimo*;

²⁷⁰ Es posible encontrar menciones al FRAS en diversos números del periódico Avanzada Socialista. En orden de publicación: “Los artistas de Rosario con Villa Constitución” en AS, N° 123, 12/4/1974p. 12; “Intelectuales rosarinos presos” en AS, N° 145,3/5/1975, p. 8; “Libertad a los escritores presos”; “Declaración de principios del FRAS”; “Las actividades más importantes”; “Reportaje a Gerardo Romangoli y Guillermo Díaz” en AS, N° 150, 13/6/1975; p. 10

²⁷¹ Las Universidades Populares (UP) en Argentina tienen sus orígenes a principios del siglo XX a partir de la iniciativa de intelectuales vinculados al socialismo tendiente a generar ámbitos de educación popular para aquellos sectores mayormente excluidos del sistema formal (adultos, mujeres, inmigrantes). Este proyecto inicial fue adquiriendo diversos rasgos en su desarrollo y particular difusión de la mano con los fundamentos extensionistas de la Reforma Universitaria de 1918. La más duradera UP es la de La Boca, fundada en 1917 y aún activa. La UP de Belgrano, por su parte, fue fundada en 1930 por el profesor Alfredo Fazio con el fin de brindar posibilidades de formación artística, artesanal o técnica a aquellos que no tenían la posibilidad de cursar su escuela secundaria. El proyecto perdura hasta la actualidad siendo la formación teatral su actividad central.

²⁷² El nombre de “Polo” Cortés era Jesús Carlos Alberto Fernández. Fue actor de teatro y televisión y militante de la Juventud Peronista. En 1975 había sido candidato a presidente en la Asociación Argentina de Actores. El 28 de agosto de 1976 fue secuestrado y desaparecido. Es uno de los 28 actores y actrices desaparecidos.

²⁷³ Memoria Abierta. Testimonio de José Alberto Sava. Buenos Aires, 29 de octubre de 2013.

Mimo Show y Mimo, mima, mímese, mima). Su incursión en las técnicas de mimo lo llevaron a formarse en Europa con Maximilien Decroux, hijo de Etienne Decroux, el gran referente en la renovación de ese campo. Su paso por la Francia “pos-68” fue un combustible para la imaginación artística y la radicalidad política del actor. El teatro universitario europeo en pleno auge lo inspiró de tal forma que, a su vuelta, tan sólo 8 meses después (estuvo de enero a octubre de 1971), contactó a quién dirigía el área de cultura de la Facultad de Medicina de la UBA, Florentino Sanguinetti, para proponerle iniciar allí una escuela de mimo. Desde 1972 hasta 1975, momento en el que Ivanisevich impuso “el orden” en los claustros, funcionó en esa misma facultad la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) al tiempo que fue la sede del I Festival Latinoamericano de Mimo en el año 1973. Fue entonces, al calor de la campaña presidencial de Coral-Ciapone que estableció vínculos más cercanos con el PST al que se terminó incorporando en 1975. Durante los años de la dictadura, como veremos más adelante, cumplió un rol importante en iniciativas impulsadas desde el partido.

Las tramas reconstruidas que unen a *Caupolicán*, Sava y Elizondo nos permiten ver que también detrás de esta nota, al igual que con el grupo Quipus, se buscaba difundir una propuesta estrechamente vinculada a las construcciones del PST, claro que, resguardando esa relación. Nuevamente en este caso, se articula “superficie” y “clandestinidad”. Al tiempo que se intentaba ganar influencia en sectores del campo cultural, se tomaban las precauciones necesarias para que la exposición tanto de los militantes como de la organización fuesen mínimas. Ahora bien, los debates presentes al interior del partido y particularmente del frente de intelectuales llevaron a que la experiencia de *Textual* fuera efímera.

BROCATO Y LAS CRÍTICAS A TEXTUAL. PUNTO DE PARTIDA PARA CUADERNOS DEL CAMINO

Cabe señalar que la confección y edición de *Textual* tuvo lugar durante el período en el que Brocato, había decidido abandonar la dirección del frente de intelectuales, tal como vimos en el capítulo 2. Su experiencia editorial desde los 60 en *LRB*, y luego en *AS* junto a su inserción en los ámbitos literarios, intelectuales y gremiales de la Ciudad lo convertían, sin embargo, en una voz sumamente autorizada para la discusión de un proyecto de esta naturaleza. A estos aspectos se añadía su carácter confrontativo y la creciente tensión con el conjunto de la dirección partidaria. En suma, estos elementos lo llevaron a escribir dos minutas sobre la revista donde vertía una furibunda crítica y una propuesta para una nueva publicación.

En la primera de ellas, con fecha del 10 de octubre de 1977, Brocato expresó sus principales diferencias con el material.²⁷⁴ A su entender el carácter general era de un tono “lavado”, con ausencia total de reivindicaciones democráticas como la libertad de expresión, quedando incluso por detrás, según su apreciación, de publicaciones “burguesas” que desde un comienzo habían denunciado estos aspectos. Sumado a ello, criticó las selecciones de notas, artistas y el tono de las entrevistas ya que entendía que expresaban un “descuelgue y atemporalidad de lo inmediato” que se conjugaba con una concepción “deshistorizadora y despolitizante del arte”²⁷⁵. En el terreno de lo cultural subrayó la escasa recuperación de los planteos programáticos con los que se había fundado la AIS tendientes a batallar ideológicamente por igual contra las posiciones burguesas, la “subcultura neocapitalista deshumanizadora” y el imperialismo cultural. Conjuntamente, observó un excesivo europeísmo que, a su entender, terminaba dándole la razón a las concepciones “jauretchianas” que veían en la izquierda argentina un “rastacuerismo liberal”²⁷⁶.

Finalmente, se detuvo en las discusiones concernientes a los posicionamientos estéticos, señalando una vuelta atrás sobre lo que consideraba “debates superados” en torno al esteticismo, el vanguardismo y el experimentalismo. Recordó para esto que las mismas habían caracterizado a los jóvenes del FRAS y luego habían sido rebatidas por la dirección, pero en este caso reaparecían y aún más, en una reversión que ni si quiera adquiría rasgos izquierdistas sino conservadores. De la mano con esto, denunció la “imposición burocrática de una determinada concepción del arte”²⁷⁷, en este caso de corte vanguardista asociado al surrealismo, operación que igualaba a las maniobras del stalinismo con el realismo socialista. Cabe recordar que en términos estéticos, Brocato realizó una estricta defensa del realismo considerando las corrientes formalista no eran más que “el producto de no mirar el mundo y por ende, renunciar a indagarlo”²⁷⁸. Por último, si bien destacó favorablemente el diseño, caracterizó que la inversión económica desproporcionada era la muestra del “provincianismo” con el que se abordaba la cuestión cultural. El conjunto de estas críticas lo llevaba a la conclusión de que la publicación no debía volver a salir ya que socavaba la legitimidad del partido en el ámbito intelectual la cual, desde su perspectiva, estaba asociada a su figura.

²⁷⁴ Min. sobre Revista Textual, 19/10/1977, Archivo Fundación Pluma

²⁷⁵ *Ibíd*, p. 3

²⁷⁶ *Ibíd*, p.5

²⁷⁷ Min. sobre Revista Textual, 19/10/1977, p. 4

²⁷⁸ Brocato, Carlos Alberto, “Defensa del realismo socialista”. La Rosa Blindada, año 3, diciembre 1964 pp.6

Complementariamente, en una minuta del 19 de octubre del mismo año²⁷⁹, Brocato buscó orientar los rasgos de una nueva publicación abordando los mismos ejes que había criticado e introduciendo en cada caso “sugerencias prácticas” que dotasen de carácter pedagógico la propuesta. La nueva revista debía adoptar como aspecto central el eje democrático, combinando las denuncias respecto a las violaciones de los derechos de expresión con las reivindicaciones económicas de los sectores del arte y la cultura. El abordaje debía responder al de una revista cultural amplia, “evitando los tonos culturalosos y teorizantes”²⁸⁰ así como también el mero carácter informativo. El modelo que impulsó a seguir era el de la revista *Crisis*, una revista cultural de izquierdas dirigida a un público intelectual amplio. Para que no perdiese filo la crítica política y tampoco chocara de frente con la censura del régimen, sugirió introducir de manera elíptica, con referencia a hechos del pasado o de otras latitudes, críticas posibles de ser decodificadas a escala local y contemporáneamente. Al mismo tiempo, consideró que debía ser una revista frentista que sin prescindir de la dirección de miembros partidarios, sumara una red de colaboradores heterogéneos.

En cuanto a lo cultural enfatizó no preconizar ninguna corriente artística. También veía que la alternación entre referentes consagrados y atractivos para los intereses de la “pequeñoburguesía” y los autores noveles debía ser un aspecto atendido de manera permanente. Periodísticamente enfatizó la necesidad de garantizar un formato invariable de número a número, sin editorial, por cuestiones de seguridad, mismo motivo por el que consideró pertinente no tener un consejo de editores sino un editor responsable con nombre real que en todo caso atenuaría los efectos ante una posible clausura. Finalmente, sugirió que materialmente la publicación debía ser más económica ya que ello incidía en sus posibilidades de colocación y una publicación cara era contradictorio con los principios del partido. La distribución debía ir por cuenta del partido, siendo los kioscos de diario y las librerías de la Ciudad los principales espacios a los que se debía llegar.

A finales del mismo año, ya reincorporado a la dirección nacional del frente de intelectuales, como hemos visto en el capítulo 2, Brocato desarrolló un extenso documento titulado *¿Qué política debemos darnos hacia los intelectuales?*²⁸¹ en el que proponía que la herramienta específica de agrupamiento debía ser la revista. La misma aparecía en un equilibrio justo que permitiera ciertos marcos de legalidad, una exposición medida y una proyección que a mediano plazo pudiera mutar hacia una corriente socialista de intelectuales. El desafío se encontraba en lograr que “el gesto de

²⁷⁹ Proy. Revista, 19/10/1977, Archivo Fundación Pluma

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 2

²⁸¹ Bl. 7/12/77. *Intelect*, Archivo Fundación Pluma

rebeldía [de los artistas e intelectuales] se transforme en acto de militancia”²⁸². Más allá de que Brocato meses después agudizaría sus tensiones con la dirección partidaria hasta romper definitivamente, algunos de estos lineamientos propositivos fueron incorporados en los derroteros posteriores de las políticas del PST.

Contrariamente, los planteos estéticos del escritor más ligados a un realismo crítico no fueron tomados, incluso podríamos afirmar que estuvieron siempre en minoría, primando la reivindicación de las vanguardias históricas (principalmente el surrealismo) y las producciones artísticas de carácter experimental. Estos posicionamientos estéticos fueron señalados por Brocato en su documento de ruptura cómo una expresión del funcionamiento partidario de “secta” con el que identificaba al morenismo. Para él, el antirrealismo imperante entre los gustos estéticos partidarios se debía a una “extensión emotivo-doctrinaria del antiestalinismo” que funcionaba como cohesionador interno²⁸³. Asimismo, entendía que estas concepciones partían de gustos e ideas fomentadas por opiniones y lecturas de Nahuel Moreno que sin embargo no se sustentaban en razonamientos con fundamentos desarrollados. Las discusiones estéticas, en esta perspectiva, ponían de manifiesto también, principios organizativos y perfiles militantes con los que Brocato rompería definitivamente.

CUADERNOS DEL CAMINO: SEGUNDO ENSAYO

La nueva revista impulsada por los intelectuales del PST salió a las calles finalmente en octubre de 1978. Titulada *Cuadernos del Camino*, fueron publicados cinco números que no tuvieron una periodicidad fija hasta agosto de 1980. Los números 1 y 2 (marzo 1979), tuvieron un formato algo más pequeño que el de una revista comercial convencional. En ellos, aparecen como directora Mónica Giustina (quién según entrevistados era militante del PST) y cómo jefe de redacción Juan Carlos Paz. A partir del número 3 (septiembre 1979) se amplió el tamaño de la publicación y los cargos de directora y jefe de reacción pasaron a ocuparlos Alicia Padula (seudónimo de SAGRANICHINI) y Gabriel Vera respectivamente, ambos, miembros de la dirección del frente de intelectuales²⁸⁴.

La editorial del número 1 arrojaba un conjunto de elementos singulares en conexión con aspectos ya planteados en este capítulo. El comienzo de la misma no dudaba en definir al estado del campo cultural como un espacio fragmentado (tal como años después lo categorizaría Sarlo) y asumía

²⁸² BI.7/12/77. Intelect, Archivo Fundación Pluma

²⁸³ Contra el espíritu de secta monolitizado, 20/09/1978, Archivo Fundación Pluma. Ver fragmento en anexo 3, figura 3.

²⁸⁴ La participación de Gabriel Vera dentro de la dirección del frente se desprende de la entrevista realizada para esta investigación a Alicia SAGRANICHINI, 16 de noviembre, 2021.

como tarea principal quebrar la dispersión y el aislamiento en las ciencias y las artes, así como también abonar al acercamiento del público a estas últimas. Inmediatamente postulaba libertad total en la creación y por lo tanto se definía como una revista que no se embanderaba en ninguna corriente estética. Conjuntamente subrayaba su intención de ser un espacio para la crítica más allá de la información y de reflexión sobre la cotidianidad sometida a la alienación. En el cierre afirmaba

nada de este proyecto se concretará sin la activa participación de los intelectuales. Por eso, para no ser uno de los tantos “número 1” de las muchas revistas efímeras que surgen en nuestro medio necesitamos de nuestro público, de su crítica, de su colaboración y de su apoyo”²⁸⁵.

Los objetivos, la caracterización y la incorporación ahora sí de “los intelectuales” como destinatarios de la publicación, diferenciaban este comienzo al analizado en el caso de *Textual*. Asimismo, se incorporaban orientaciones sugeridas en el proyecto de revista esbozado por Brocato, a pesar de que el escritor ya no era parte de las filas morenistas.

Las páginas de *CdC* dieron lugar a la crítica literaria y a la literatura en general, a las artes plásticas, al teatro, a la música y al cine. Incluso a partir del número tres cada una de las secciones en torno a estas disciplinas adoptó el nombre de “Cuadernos de...”, buscando sistematizar ese formato en los números restantes. Entre ellos se incluyó también un “Cuaderno de la Mujer”, que como veremos en el capítulo 5, coincidió con orientaciones en torno al feminismo que se reactivaron al interior del PST durante la dictadura. Sin embargo, el carácter cultural en sentido restringido, es decir, en torno a disciplinas artísticas, marcó el tinte general de la revista.

La ampliación de ese enfoque se hizo presente sólo en algunas ocasiones, principalmente a partir de colaboraciones. Fue el caso Juan José Sebrelí, quién en el número 1 publicó un ensayo en torno a la comunicación de masas y el fútbol en el que trazaba históricamente los afectos y las políticas movilizadas a través de este deporte²⁸⁶. El escrito llegaba hasta los meses previos y con agudeza desarrollaba su crítica al rol de José María Muñoz y la instrumentalización del Mundial por parte del régimen. Son de destacar también, en un sentido similar, los aportes del psicólogo Carlos Villamor, quién con alto vuelo teórico desarrolló a lo largo de dos artículos los vínculos posibles entre cuerpo, deseo y psicología, asumiendo para ello una perspectiva lacaniana²⁸⁷. Otros colaboradores que frecuentaron la revista fueron Santiago Kovadloff, en este caso con aportes de teoría literaria en torno

²⁸⁵CdC, N°1, octubre 1978, Archivos en Uso, p. 3

²⁸⁶ Sebrelí, Juan José, “Fútbol y comunicaciones de masas”, CdC, N° 1, octubre 1978, Archivos en Uso, pp. 40-47.

²⁸⁷ Villamor, Carlos, “El cuerpo y el psicoanálisis”, CdC N° 2, marzo 1979, pp.4-7; “Psicoanálisis y cuerpo”, CdC, N°3, septiembre 1979, pp. 20-24, Archivos en Uso.

a la literatura portuguesa y brasileña²⁸⁸, así como también fue reiterada la participación del pintor Ernesto Pesce, entre otros. Se trató por lo tanto de una revista de artes y cultura antes que, de una revista al estilo de *Crisis*, cómo había sugerido oportunamente Brocato. A diferencia del perfil de esta última donde junto a producciones culturales se incluían análisis de corte sociológico o se debatían aspectos centrales de la coyuntura política, en *CdC* se privilegió el terreno artístico como vía para introducir, de manera sutil, caracterizaciones sobre la etapa política. Cómo veremos, en los casos donde esto se hizo explícito también discurrió por carriles específicos del entorno al mundo del arte como, por ejemplo, en el caso de la la censura.

Un aspecto singular que se desprende de algunas colaboraciones es que también implicaban otras redes y conexiones. Por ejemplo, Calmels, recordó que algunos militantes eran asiduos partícipes de los talleres de teoría literaria que dictaba Kovadoff. Coincidente con esto es posible situar lo expuesto por Sebrelí a Mara Polgovsky (2009) al hablar de la dinámica de su grupo de estudio en el que destacaba la partición de jóvenes militantes trotskistas del Partido Obrero y el PST. Por su parte, Villamor también participó ese año en el ciclo de charlas que organizaba la revista *Propuesta* en la Casona de Iván Grondona, con una intervención sobre los jóvenes y sus problemas en el entorno familiar. A su vez, Villamor y Sebrelí habían compartido militancia en el Frente de Liberación Homosexual durante los años previos al golpe, organización con la que también el PST se había vinculado (Simonetto,2017; Insausti,2019b). Se trataba en definitiva de diversas tramas, yuxtapuestas y entreveradas, por donde circulaban con cada vez más afluencia militantes, artistas e intelectuales críticos en un ambiente cultural subsistente pese a la represión.

Los contenidos de cada número eran definidos por un equipo específico cuyas reuniones iban alternándose en diversas salas teatrales y para las cuales tenían acordado un “minuto” como criterio de seguridad²⁸⁹. Una pauta establecida entre los artistas e intelectuales del PST era que la revista no sería para difundir producciones particulares de ellos. En palabras nuevamente de Calmels: “nos habíamos puesto de acuerdo entre todos de que no era una revista para publicitar nuestra obra, sino que se trataba de buscar a las personas más renombradas de la época con una perspectiva crítica”²⁹⁰.

²⁸⁸ Kovadoff, Santiago, “Las voces solitarias”, *CdC*, N° 1, octubre 1978, pp. 4-13;” Fernando Pessoa: una aproximación a su oda marítima”, *CdC* N° 2, marzo 1979, pp. 8-2, Archivos en Uso.

²⁸⁹ En jerga militante se llamaba “minuto” a la coartada compartida por los activistas que se juntaban, en pleno estado de sitio, a tener una reunión, retirar un material o cualquier actividad partidaria que pudiera ser interceptada por las fuerzas represivas. Se trataba de argumentos concisos permitieran sortear la intimidación de las fuerzas y por lo tanto no debía extenderse más de “un minuto”.

²⁹⁰ Entrevista realizada por el autor a Daniel Calmels, 22 de octubre, 2021.

La participación de los militantes, por lo tanto, se expresaba mediante la realización de entrevistas a referentes de diversas disciplinas.

Sin embargo, de manera menos directa se le otorgó lugar a otros artistas e iniciativas vinculadas al PST. Pese a que la editorial del número 1 afirmaba que la revista no se iba a embanderar en ninguna corriente estética (en sintonía con lo que había planteado Brocato en su escrito), en los hechos y con el desarrollo de los números es posible identificar un recorte en torno a aquellas producciones que revistieran un carácter vanguardista y experimental. En el número 2 esto se pone de manifiesto en una larga crónica titulada “Cooperación + integración. Nuevas tendencias en encuentros de Teatro” escrita por Alberto Sava en la que relataba la experiencia de la EMC durante el Encuentro de Teatro y Arte Abierto²⁹¹ realizado en Wrocław (Polonia) en octubre de 1978. Allí ponía de manifiesto un conjunto de experiencias que iban desde el teatro grotowskiano hasta ensayos de teatro antropológico, al tiempo que esbozaba rasgos de su propia concepción teatral denominada “teatro participativo”²⁹². Así como aparecía destacada la figura de Sava, en el número 3 se dedicaba una nota al TiT bajo el título de “Experimentación”²⁹³, en la que se definía al trabajo del grupo como un fenómeno singular en la cartelera teatral porteña cuyas características distintivas no sólo “saltaban a la vista” sino que “marca[ban] sensiblemente a los espectadores”. Sumado a ello, se reproducían diversos fragmentos del Manifiesto del *Zangandongo* que enfatizaban el carácter experimental de la propuesta de los jóvenes y su férrea oposición al realismo teatral. Al igual que en el caso de *Textual*, la inclusión de estas notas permitía enfatizar de manera implícita el arte experimental postulado desde el PST (ahora ya, sin la oposición que expresaba al interior Brocato).

Una última intervención sobre la que nos interesa detenernos pone de manifiesto otros modos de plantear las diferencias estético-políticas al interior del campo de las izquierdas desde las páginas de *CdC*, en este caso, de manera más explícita. En el número 4 de la revista salió publicada una nota titulada “París-Moscú: 1900/1930”²⁹⁴ con motivo de una mega exposición realizada en el Centro Internacional de arte y cultura George Pompidou de París, producto de la coordinación de los ministerios de cultura francés y soviético. Lo que aparentaba ser una reseña de este acontecimiento

²⁹¹Sava, Alberto, “Cooperación + integración. Nuevas tendencias en encuentros de Teatro”, *CdC*, N° 2, marzo 1979, Archivos en Uso, pp. 22-35. Si bien es un aspecto sugerente, aún no se ha podido establecer la relación del nombre de este festival con el que adoptó el movimiento teatral argentino.

²⁹² A grandes rasgos, la técnica de teatro participativo implica llevar adelante acciones teatrales con objetivos muy específicos en espacios no teatrales, buscando incorporar a ellas a aquellas personas que habitan cotidianamente esos espacios. Ver: Sava (2006).

²⁹³ S/F, “Experimentación”, *CdC*, N°3, septiembre 1979, Archivos en Uso, pp. 6-7.

²⁹⁴ S/F, “París-Moscú: 1900/1930”, *CdC*, N° 4, diciembre 1979, Archivos en Uso, p. 23

artístico internacional deviene rápidamente en la denuncia de lo silenciado de esa muestra, es decir, en la persecución del stalinismo a artistas disidentes y más aún en la instalación de una doctrina estatal en términos estéticos como el “realismo socialista”. En contraposición y sin una mención explícita, se retomaban las palabras de un “líder del 17 exiliado”²⁹⁵(obviamente, León Trotsky) que postulaba que “el arte puede llegar a ser un poderoso aliado de la revolución únicamente en la medida en que permanezca fiel a sí mismo”²⁹⁶. La nota finalizaba augurando que el pueblo soviético recuperaría el camino abierto por sus verdaderos guías. Si en los escritos previamente abordados los debates aparecían de manera solapada y se concentraban en el plano estético, en esta intervención se exponían de manera explícitas las orientaciones estéticas y políticas de la revista y del PST tendiendo a diferenciar su propuesta. En algún punto, el desarrollo “cuidado” de esta nota se encuentra en un sendero complementario, de la irreverente fórmula “Stanislavski es Stalin”, con la que los jóvenes del TiT expresaban su proyecto opuesto al realismo.

Ahora bien, si en lo referido a los posicionamientos estéticos, la partida de Brocato había allanado el camino para que se fuera “a fondo” con la orientación vanguardista, las sugerencias que este había puesto por escrito respecto al “eje democrático” fueron estructurales en el proyecto de la revista coincidentes por otro lado con algunos cambios significativos en la coyuntura política.

MILITANCIA CONTRA LA CENSURA

El año 1978 conjugo para el régimen dictatorial una de las coyunturas de mayor adhesión pública, el Mundial de fútbol al que algunos autores no han dudado en calificar como uno de los momentos “fascistas” del régimen debido a su inédita movilización de masas (Galli, 2019; Gilbert, 2020), con lo que otros analistas han considerado como el comienzo de su agotamiento (Quiroga, 2004). Hugo Quiroga al analizar el devenir político del gobierno militar afirma que 1978 es posible de ser definido como el momento en el que los principales partidos políticos abandonaron el letargo en que habían permanecido desde el comienzo de la dictadura (2004: 129). Esto implicó que emergieran públicamente discursos críticos que, si bien aún no expresaban una salida autónoma de la sociedad civil ante el poder militar ni cuestionaban el accionar represivo, si comenzaban a incidir en una agenda que tenía como horizonte de mediano plazo la recomposición democrática. Estas posiciones esgrimidas desde algunos referentes del radicalismo, el peronismo e incluso el desarrollismo

²⁹⁵ S/F, “París-Moscú: 1900/1930”, CdC, N° 4, diciembre 1979, Archivos en Uso, p. 23

²⁹⁶ *Ibíd*

encontraban sustento también en la ausencia de un plan político del régimen y en los incesantes efectos sobre la economía del plan Martínez de Hoz (Quiroga, 2004).

Fue en este contexto que comenzó a editarse *CdC*, incluyendo en sus páginas, desde el primer número, denuncias contra la censura. Echando mano a recursos disímiles y buscando articular miradas desde distintas disciplinas, las páginas y actividades impulsadas desde la publicación se propusieron ser un canal para que un sector de los artistas e intelectuales expresará públicamente un reclamo que fue ganando mayor visibilidad sobre todo a partir de 1979.

La primera intervención asumió un tono satírico. Se trató de un relato titulado “Tijereteadas”²⁹⁷ en el que un narrador contaba las peripecias de Juan Sebastián, un director de cine, amigo suyo y un distribuidor de películas internacionales allegado a este último, en el proceso de selección de films que lograran superar la censura. Socarronamente, el texto reproducía un hipotético diálogo entre ambos personajes de la industria cinematográfica ante las propuestas que diversos productores les acercaban en una gira por París. Ante la visualización de *Los 120 días de Sodoma o la República de Saló* de Pierre Paolo Passolini y de *Jónas que tendrá 25 años en el año 2000* de Alain Tanner (sobre las movilizaciones del mayo francés), los protagonistas se preguntaban: “¿Esto lo aprobará Tato²⁹⁸?” y se respondían de manera inmediata “¡Esto no pasa!”. La referencia al censor era somera pero suficiente para generar complicitad entre los lectores. La repetición de esta última expresión a lo largo del artículo lograba construir una sensación de hartazgo, remitiendo al estado general del campo cultural de esos años. El mecanismo censorio se ejemplificaba también en el escrito con la visita del narrador a un ensayo de *La Leyenda de Ka Kuy* obra de Ángel Elizondo y la Compañía Argentina de Mimos en la que tomaban protagonismo los cuerpos desnudos. Luego de meses de ensayos en el *Teatro Margarita Xirgú*, los dueños de la sala no permitieron su estreno debido a que se oponía a las pautas “morales de la institución”. Su presentación finalmente tuvo lugar en el *Teatro Estrellas* donde logró permanecer sólo un mes hasta ser prohibida por una disposición municipal. El relato publicado en la revista ficcionalizaba el momento que los empresarios teatrales informaban a Elizondo su decisión nuevamente apelando a la fórmula “¡Esto no pasa!”. Haciendo uso del humor, se sentaba posición desde el comienzo del nuevo proyecto respecto a un eje fundamental como la censura, omitido en la efímera experiencia de *Textual*. Al mismo tiempo, el enfoque adoptado ponía sobre la

²⁹⁷ S/F, “Tijereteadas”, *CdC*, N° 1, octubre 1978, Archivos en Uso, pp. 32-34

²⁹⁸ Se desarrollan los rasgos generales de este funcionario en el capítulo 2, nota al pie 39.

mesa mecanismos que excedían a la intervención directa de agentes estatales dando lugar a la autocensura de distribuidores y empresarios.

La editorial del número dos volvía sobre el tema, en este caso, con un tono de mayor solemnidad. En esta ocasión, se nombraban libros que habían sido prohibidos por decretos recientes cómo *La tía Julia y el escribidor*²⁹⁹ de Mario Vargas Llosa, *Nuestros muchachos* de Álvaro Yunque³⁰⁰ y *La muerte de la familia*³⁰¹ de David Cooper y obras de teatro censuradas como la ya mencionada *Ka Kuy y Telarañas*³⁰² de Eduardo Pavlovsky. La editorial sentenciaba “nos parece intolerable que, a esta altura del siglo, todavía existan seres mesiánicos que se arroguen el derecho a determinar qué es lo que el público puede consumir y lo que el artista y el científico pueden crear”³⁰³. Al mismo tiempo, se lamentaba el grado de aislamiento, dispersión e incomunicación entre la intelectualidad para enfrentar esta situación, postulándose como un canal para lograr ese objetivo.

Los números 3, 4 y 5, ya bajo la dirección de Alicia Padura (Sagranichini), profundizaron estos posicionamientos al tiempo que pusieron de manifiesto los lentos pero constantes avances de expresiones tendientes a unificar las acciones del campo artístico e intelectual. Por ejemplo, en el escrito inicial del tercer número, Padura destacaba la conformación de la Asociación de Revistas Culturales de Argentina (ARCA), de la que *CdC* era parte, como expresión de un “reanimamiento” de la vida artística y científica del país³⁰⁴ pese a la persistencia de la censura, en este caso ejemplificado con la prohibición de *Rating Co-Ra-Zón* de Gerardo Sofovich³⁰⁵. Por su parte, el número 4 recuperaba fragmentos de Liliana Hecker, Jaime Kogan y Arturo Álvarez Lomba (presidente de la Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes) en una mesa redonda realizada por la revista en el local de la asociación presidida por este último, en torno a los problemas actuales de la cultura. Un aspecto a destacar es que la editorialista añade el aspecto económico cómo parte de las políticas contra el sector. Este factor que repercutía en un menor acceso del público por el valor de las entradas se extendía a otros terrenos como el educativo debido al creciente desfinanciamiento. El cierre de la

²⁹⁹ Prohibido por el decreto 2608 del 31 de octubre de 1978 por ofender y distorsionar los valores familiares, religiosos, las instituciones armadas y los principios morales de las sociedades hispanoamericanas. Ver: Avellaneda, 1986: 174

³⁰⁰ Prohibido por el decreto 2607 del 31 de octubre de 1978 por presentar un falso enfoque de la sociedad y querer cambiar la estructura valorativa de la misma. Ver: Avellaneda, 1986: 174

³⁰¹ Prohibida por el decreto 227 del 29 de enero de 1979 por presentar una posición nihilista frente a Dios, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone. Sumado a esto, se define a la obra como divulgadora de tácticas subversivas. Ver: Avellaneda, 1986: 178.

³⁰² Nos hemos referido la censura de esta obra en el capítulo 2.

³⁰³ *CdC*, N° 2, marzo 1979, Archivos en Uso, p. 3

³⁰⁴ *CdC*, N°3, septiembre 1979, Archivos en Uso, p. 3

³⁰⁵ Fue clausurada la sala en la que se representaba bajo el argumento de que no estaba habilitada como teatro independiente en el mes de julio de 1979.

misma destacaba la incipiente conformación de un movimiento intelectual crítico que se emparentaba al que estaba teniendo lugar contra la reforma de la Ley de Asociaciones Profesionales³⁰⁶. Finalmente, la editorial del último número, apelaba nuevamente a citas, en este caso externas, para dar cuenta del desarrollo en una corriente de opinión crítica hacia los límites en la libertad de expresión impuestos por el régimen. Padura enfatizaba los cambios que se estaban viendo en los últimos años al respecto volviendo sobre la conformación de un movimiento cultural opositor y destacando que eran ya cinco los números de la revista en los que se bregaba “por el acceso a la población a una cultura sin censura y enmarcada en una perspectiva latinoamericana” pero ya no desde un lugar de aislamiento sino confluyendo con más voces contra “el desmantelamiento cultural”³⁰⁷.

Es de destacar que el carácter asumido por las editoriales bajo la dirección de Padura permitió reducir las distancias semánticas (al menos en lo que respecta a esta sección) entre la publicación cultural, la prensa y los documentos internos del partido. A partir de 1979, estos últimos marcaban el inicio de un “reanimamiento” en diversos sectores, principalmente en el movimiento estudiantil³⁰⁸. En el mismo sentido el periódico partidario *Opción*³⁰⁹, a partir de junio de 1979 incluyó, aunque no de manera permanente, una sección en torno a la situación del arte y la cultura. La nota que inició este espacio llevó como título “Hacia el desmantelamiento cultural”³¹⁰. El desarrollo del artículo reconocía un ataque “polifacético”, que conjugaba la censura, “la represión, la persecución, los secuestros, los asesinatos y el exilio” con “la falta de presupuesto” que repercutía también en el sistema educativo. Es ese conjunto de políticas del régimen las que se definían bajo el concepto de “desmantelamiento cultural”³¹¹. Se caracterizaba al estado del movimiento en un paso de “la protesta a la resistencia” y finalizaba con un llamado a las principales asociaciones gremiales en el plano artístico (dirigidas por el PCA) a la conformación de una comisión nacional contra el desmantelamiento cultural.

³⁰⁶ Vale recordar que en 1979 tuvo lugar el primer paro general contra la dictadura. Este hecho es entendido por Pablo Pozzi (1986) como la apertura de un nuevo en la oposición obrera a la dictadura, hasta entonces cimentada principalmente en acciones locales, sabotajes o algunas huelgas sectoriales.

³⁰⁷ CdC, N° 5, agosto 1980, Archivos en Uso, p. 2.

³⁰⁸ Respecto al movimiento estudiantil el gran proceso de movilización contra el cierre de la Universidad Nacional de Luján es considerado también por algunos autores, como Guadalupe Seia, como un punto bisagra en el proceso de reorganización del sector. En el caso del PST este conflicto acarreó también la detención durante más de un año de Jorge Saéñz, estudiante de la Facultad de Arquitectura de la UBA, por estar difundiendo una peña en apoyo a este conflicto (Seia, 2018: 223).

³⁰⁹ *Opción* fue la prensa partidaria editada el PST desde 1978 hasta finales de 1981.

³¹⁰ *Opción*, N° 13, 21/06/1979, Archivo Fundación Pluma, pp. 18-19.

³¹¹ Un aspecto interesante a señalar es que esta definición acuñada por el PST puede ser leída también como un modo de diferenciarse de la de “apagón cultural” que por esos años circulaba, en publicaciones afines al PCA como *Contexto* y que en los hechos involucraba a las mismas políticas del régimen.

Con esta inclusión en la prensa partidaria, las definiciones estéticas y políticas que venían expresándose desde las revistas culturales encontraban entonces una articulación tendiente a identificar cada vez más al partido con los lineamientos que estas publicaciones venían difundiendo entre artistas e intelectuales

DE LA DISPERSIÓN A LA COORDINACIÓN

Ahora bien, este mayor énfasis en la política del PST hacia el abordaje de los artistas e intelectuales, que se manifestaba en la inclusión de una sección específica del periódico, por ejemplo, debe pensarse en un contexto general donde las intervenciones de estos sectores empezaron a tomar mayor visibilidad en la esfera pública. Como hemos mencionado en el capítulo 2, el año 1979 se presenta como un momento de inflexión en el desarrollo de los planes políticos de la dictadura, producto entre otros aspectos, de las tensiones generadas por la visita de Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA, a lo que es posible añadirle las movilizaciones estudiantiles ante el intento de cierre de la Universidad de Luján y la agudización de la crisis económica, cuestiones que entre otras influyeron en el *in crescendo* del agotamiento del régimen y en un mayor movimiento de la sociedad civil (Quiroga, 2004).

En términos artísticos y culturales el 16 de agosto, María Elena Walsh publicó en el diario *Clarín* su ya célebre artículo “Desventuras en el país jardín de infantes”³¹², llevando a la prensa de gran tirada la denuncia contra la censura, el autoritarismo y la moral cristina (aunque también reconociendo cómo tarea necesaria el combate contra la “subversión” encabezado por las Fuerzas Armadas). Con este escrito, emergen a la superficie aspectos que hasta ese momento circulaban de manera subterránea. La apelación a las palabras de Walsh será constante en las diversas campañas y acciones que se desarrollaron posteriormente, como veremos en las siguientes páginas.

En el mismo diario y tan sólo unos meses después (el 11 de octubre) la controversial escritora Martha Lynch, publicaba otro escrito titulado “Civilización o Barbarie”. En él reclamaba, entre otras cosas, que “No sigamos con esa loca inmolación en la que los diferendos de fuerza signifiquen patriotismo y la actividad intelectual signifique forzosamente ‘subversión’”³¹³. Dentro del mismo espectro del campo cultural, Ernesto Sábato se ausentó de las actividades realizadas en la *Feria del Libro* enunciando como argumentos para ello la persistencia de la censura

³¹² Walsh, María Elena, “Desventuras en el país de infantes”, *Diario Clarín*, 16 /08/1979.

³¹³ Lynch, Marta, “Civilización o Barbarie”, *Diario Clarín*, 11 /10/1979

Coincidente con este clima la Asociación Argentina de Actores (AAA) había comenzado el año con una editorial y nota de tapa en el periódico *Hechos de Máscaras* titulada “Los actores y los derechos humanos”³¹⁴. En ella enlazaba el 30 aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (cumplidos en diciembre de 1978), con los 90 años de la fundación del sindicato para denunciar la situación de sus representados en particular y de la sociedad argentina en general dando un salto en sus posiciones públicas opositoras. El mismo número dedicaba una nota de tres páginas a la censura en el cine que era definida como el principal factor de los problemas en el sector³¹⁵. En estrecho vínculo con este diagnóstico y junto a la SADE, Argentores, el Sindicato de la Industria Cinematográfica y la Asociación de Cronistas Cinematográficos hacia mediados de ese año se conformó el Comité Permanente en Defensa del Cine Nacional que en agosto envió una carta al entonces presidente Jorge Rafael Videla enunciando un pliego de reclamos con el aval de figuras de la talla de Alfredo Alcón, Jorge Luis Borges y Astor Piazzolla, entre otros. En relación a este espacio, un recuadro publicado en el número 14 de *Opción* (septiembre de 1979) lo define como el “ejemplo más alto” de la resistencia al “desmantelamiento cultural” en un camino superador en términos organizativos que estaba dando sus primeros pasos³¹⁶.

Esta situación era percibida y señalada también en documentos internos. En un escrito de uno de los miembros de la dirección de intelectuales³¹⁷, se caracterizaba que, en el escenario abierto a partir de 1979, había tres sectores que pretendían dirigir el movimiento en ciernes. Por un lado, el PCA, que desde las conducciones de las principales asociaciones de artistas había impulsado el Comité en Defensa del Cine, así como también la Comisión Nacional contra la Censura (ligada exclusivamente al sindicato de actores). Por otro el desarrollismo, que encontraba en *Clarín* su tribuna masiva y lograba condensar las posiciones críticas de los sectores liberales de la intelectualidad. Finalmente, la intervención que venía desarrollando el partido, no sólo con *CdC*, sino con una serie de actividades y mesas redondas (cómo la mencionada por Padula en la editorial del número 4) que les había permitido ser “un aglutinador objetivo en la resistencia de los intelectuales”³¹⁸. El documento señalaba como punto de inflexión reconocer que la principal necesidad de los intelectuales y artistas era la “difusión”, es decir “poder llegar a su público, cuestión coartada por la censura”. Reconocer esto es lo que, en la perspectiva de quién firmaba la minuta, facilitó pasar de un abordaje individual a hacer

³¹⁴ S/F, “Los actores y los derechos humanos”, *Hechos de Máscara* N° 34/35, año XI, 01/1979.

³¹⁵ S/F, “Censura: principal factor de los problemas del cine”, *Hechos de Máscara* N° 34/35, año XI, 01/1979.

³¹⁶ *Opción*, N° 14, 20/09/1979, Archivo Fundación Pluma, p. 22

³¹⁷ El trabajo sobre intelectuales en Argentina, 13/11/1979, Archivo Fundación Pluma

³¹⁸ El trabajo sobre intelectuales en Argentina, 13/11/1979, Archivo Fundación Pluma, p.3

del espacio de la revista un lugar de agrupamiento. Esto implicó abandonar la simple propaganda ideológica sobre esos sectores y la convocatoria a firmar solicitudes para impulsar “la movilización de la propia intelectualidad” en pos de “unirlos a la resistencia de las masas”³¹⁹. En ese camino, los “actos contra la censura”, es decir las mesas redondas, habían permitido el acercamiento de nuevos sectores.

Este proceso de acumulación resistente encontró un conflicto relevante en 1980 a partir de una serie de censuras que tuvieron foco en la escena teatral. Como señala Perla Zayas de Lima (2001) y es posible de ver en la recopilación hecha por Andrés Avellaneda (1986), sumadas a las persecuciones y listas negras, desde 1976 al menos una decena de espectáculos teatrales habían sido prohibidos ya sea una vez estrenados o particularmente inspeccionados por los censores durante los meses de ensayo, aspecto que repercutía en la autocensura tanto de sus directores como principalmente de los empresarios teatrales. En 1980 la novedad no fueron entonces que haya nuevas restricciones sino la respuesta articulada en torno a ellas. En julio *La Sartén por el mango* de Javier Portales fue levantada de la cartelera del *Teatro Payró* pese a que su estreno en 1972 había generado críticas favorables, incluso en publicaciones católicas (Schoo en Avellaneda, 1986: 192). Ocho años después se le imputaba, entre otras cosas, contener “una profusa sucesión de expresiones, gestos y actitudes de inclasificable grosería” y llegar al “inadmisibles extremo de ofrecer una irrespetuosa interpretación de una canción patria” (Avellaneda, 1986: 193). En septiembre, fue clausurada la sala teatral que funcionaba en el Hotel Bauen, debido al espectáculo *Coacktail Show* del transformista Jean François Casanovas, por ir contra un decreto de 1938 que prohibía el disfraz de mujer a personas de sexo masculino en lugares de acceso público (Avellaneda, 1986:195). Finalmente, en octubre fue el turno de *Apocalipsis según otros* dirigida, nuevamente por Ángel Elizondo. Tras la función inaugural la obra fue prohibida al tiempo que fue clausurado por 24 hs el *Teatro del Picadero* donde estaba desarrollándose. Cómo había ocurrido con *Ka Kuy* los motivos eran la presencia de gestos groseros e impúdicos fundamentados en esta oportunidad en la presencia de desnudos, pese a la reducción adrede hecha por Elizondo quién ya había adoptado sus propias tácticas para tratar de evadir un nuevo atropello (Elizondo, 2021).

Tras esta sucesión de prohibiciones que el diario *Clarín* definió como “un nuevo brote de censura en el teatro”³²⁰, la AAA tomó cartas en el asunto. El 25 de octubre llamó a una conferencia de prensa y puso en circulación un comunicado en el que rechazaba enfáticamente el accionar de los

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 5

³²⁰ “Actores y una enérgica condena a la censura”, *Diario Clarín. Suplemento de Espectáculos*, viernes 24/10/1980, p.4

funcionarios. El eje estuvo centrado en criticar la actitud paternalista en medidas de estas características que subestimaban los criterios del público sin reconocer en este “las actitudes adultas” que siempre lo habían caracterizado. Apelando al mismo recurso de María Elena Walsh (cuya definición de País Jardín de Infantes era citada literalmente al final del comunicado), la asociación gremial asumía una posición crítica buscando situar su intervención entre los discursos audibles por la sociedad y relativamente habilitados por el régimen³²¹. Quizás de allí, la exclusión al menos explícita en el comunicado y la conferencia de prensa, sobre el espectáculo protagonizado por Casanovas.

Junto a los miembros de la AAA, los directores y elencos de las obras censuradas y Antonio Mónaco expresando al sector empresario, algunas crónicas mencionan también a otros espacios y grupos que asistieron a brindar su apoyo tales como la Cooperativa teatral Los Siete Locos, el grupo Acto Reunión, Teatro Sur, Club de Teatro de Buenos Aires y también al Taller de Investigaciones Musicales y la Asociación Argentina de Mimos³²².

Documentos internos de ese mismo período dan cuenta que sobre esta última el PST había comenzado a depositar mayores fuerzas. En un informe del 21 de octubre³²³ firmado por Alicia (Padura/Sagranichini) se menciona la conformación de un equipo específico de mimos de la mano con un incipiente crecimiento en el sector teatral. La dirección del frente había votado “trabajar sobre la Asociación de Mimos para desde ahí golpear a la Asociación de actores”³²⁴. En esos meses Sava había sido elegido como presidente de la primera de estas organizaciones, aspecto que fortalecía el plan pensado desde el partido. De la mano con estos aspectos, el documento destacaba que se estaba logrando dirigir el conflicto en torno a *Apocalipsis...*, en el que sin duda la relación entre Sava y Elizondo habría influido, cuestión que había permitido asimismo construir una periferia de activistas del sindicato de actores opositora a la conducción del PCA. Sin embargo, se señalaba críticamente que en un momento clave cómo fue la conferencia de prensa se había “perdido de vista el peso del aparato del comunismo” quedando totalmente soslayados ante los medios que pusieron en primer plano a la Comisión Directiva.

La visibilidad lograda y la relativa movilización generada a partir de este conflicto llevaron a que el *Buenos Aires Herald* definiera a estos reclamos como un “espontáneo movimiento contra la

³²¹ “Los actores criticaron la negativa influencia de la censura en la cultura de los argentinos”, Diario Popular, viernes 24/10/1980, p. 17

³²² “En los últimos tiempos Anastasia está delirante. La censura fue el tema de una conferencia en actores”, Convicción. Suplemento arte y espectáculos, sábado 25 de octubre, 1980.

³²³ Sagranichini, Alicia, “Sector Teatro”, 27/10/1980, Archivo Fundación Pluma.

³²⁴ Sagranichini, Alicia, “Sector Teatro”, 27/10/1980, Archivo Fundación Pluma, p. 1

censura”³²⁵. En esa misma clave se situaba la interpretación de la coyuntura por parte del PST. Desde los meses previos las actividades en torno a este eje comenzaron a multiplicarse. Tal como había ocurrido con *CdC* y sus mesas redondas, en septiembre de 1980 tuvo lugar una actividad de similares características, pero enfocada hacia el cine. En este caso quiénes la impulsaron fueron los jóvenes del TiC, mostrando mayores niveles de organicidad con las campañas generales del partido que los restantes miembros de los talleres juveniles³²⁶. La mesa redonda realizada en la *Escuela Panamericana de Arte* tuvo como eje la censura y como invitados/as a dialogar estuvieron Miguel Grimberg (escritor), Beatriz Guido (guionista y escritora), Juan Carlos Arch (Presidente del Cine Club Santa Fe), Víctor Iturralde (crítico y cineasta), Aníbal Di Salvo (director de fotografía), María Louise Alemann (cineasta experimental), Jorge Miguel Couselo (crítico) y Aída Bortnik³²⁷ (guionista y escritora). Un resumen de las intervenciones salió publicado en *Montaje*³²⁸, una publicación de rasgos artesanales que se postulaba como el órgano de difusión del Movimiento Argentino por un Cine Independiente (MACI), un espacio efímero y conformado básicamente por los jóvenes del TiC más algunos contactos provenientes del ambiente del cine súper 8. Si en el caso del teatro la Asociación de Mimos aparecía como la herramienta para disputar la influencia en el movimiento contra la censura, el MACI tuvo como objetivo una función similar, pero entre los cineastas que por entonces confluían en el Comité en Defensa y Promoción del Cine Nacional. El segundo y último número de *Montaje*³²⁹ aparte de poner el eje de su editorial en el “desmantelamiento de la cultura” anunciaba que la siguiente edición, finalmente nunca publicada, sería producto de la unificación de esta revista con el suplemento *Cuadernos de Cine*.

Aunando todas estas intervenciones, la prensa partidaria publicaba en diciembre de 1980 una nota titulada “Un País Tijera” en la que recorría el derrotero iniciado a partir del ya citado artículo de María Elena Walsh y enfatizaba las actividades protagonizadas por militantes partidarios sin hacer evidente esta adscripción. El cierre de la misma, con un apartado titulado “Las fuerzas acumuladas”

³²⁵ “Press conference held. Actors defend freedom of expression”, Buenos Aires Herald, viernes 24 /10/1980.

³²⁶ Es posible, sin embargo, incluir como una acción de estas características la elaboración y difusión del TiM ante el “affaire” suscitado por la visita de la Orquesta de París a Argentina. En ellos se defendía a los músicos de las ofensas del régimen y los medios y se entendía su actitud de no participar en eventos oficiales como un acto de protesta frente a la desaparición de las monjas francesas, Alice Domond y Leonie Duquet. Para profundizar al respecto ver: Buch, 2016

³²⁷ Bortnik había vuelto del exilio en 1979. Aparte de ser profesora de los jóvenes del TiC en la Escuela Panamericana de Arte, dictó un seminario de guion específicamente en el marco del taller. También asistió a funciones de obras del TiT de las que expresó elogiosas críticas recordadas por varios de los entrevistados. Como ha señalado Malena La Rocca (2021), junto otras críticas similares de artistas consagrados, la mirada de Bortnik sobre sus producciones deviene en muchos de estos relatos en un recurso legitimante.

³²⁸ *Montaje*, N° 1, diciembre 1980, Archivo personal de Malena La Rocca

³²⁹ *Montaje*, N° 2, abril-mayo 1981, Archivo personal Malena La Rocca.

destacaba, en ese proceso de “resistencia de la intelectualidad” la realización del Encuentro de las Artes (EdA) entre el 10 y el 18 de noviembre de ese mismo año. Sobre esta experiencia nos detendremos en el último apartado de este capítulo ya que constituye al mismo tiempo “el punto de llegada” en el trayecto iniciado con la publicación de la revista *Textual*.

EL ENCUENTRO DE LAS ARTES. UNA EXPERIENCIA FRENTISTA E INTERDISCIPLINARIA.

El documento de octubre mencionado más arriba que tenía como fin informar el trabajo entre el sector teatro afirmaba

Estamos trabajando con un grupo de intelectuales de cierto nombre con los que estamos preparando un Encuentro de las Artes (se trata de una serie espectáculos y mesas redondas sobre el tema de la censura y la educación artística) para la 2da semana de noviembre. Este era para nosotros un trabajo secundario (aunque fuimos quienes convocamos al encuentro) y solamente están volcados dos cros. Aunque tal vez ahora este encuentro cobre cierta trascendencia ya que existe la posibilidad de que Pérez Esquivel participe de él³³⁰.

Esta poca atención inicial se modificaría drásticamente tras la realización del evento, pese a que la participación del nobel de la paz finalmente no se concretó. Quién tomó la referencia pública del espacio fue Alberto Sava así como Magdalena Brumana (Esponsa), otra de las integrantes de la dirección de intelectuales, jugó un rol relevante en la convocatoria de los artistas. El EdA parece haber condensado el lento y trabajoso proceso de inserción del PST entre artistas e intelectuales en una coyuntura singular. Así lo recuerda Sava

Cuando ya nos habíamos conformado como un equipo de trabajo, con cierta envergadura en cantidad y calidad nos tiramos a hacer el Encuentro de las Artes. Un poco se alinearon también los planetas, porque resulta que Antonio Mónaco, el dueño del Teatro del Picadero era simpatizante del partido. Entonces le hicimos la propuesta de realizar este evento. En cierta forma, era una iniciativa que se proponía disputarle el terreno de la cultura, hegemónica desde la izquierda, históricamente por el PC.³³¹

El camino emprendido desde 1975 con la AIS y la inserción lograda con la experiencia de CdC aparecen cristalizados en la acumulación cuantitativa y cualitativa que Sava subraya en su relato. En la memoria de los militantes partidarios, el EdA aparece como el momento de mayor alcance en la orientación de disputar el espacio que el PST entendía, había quedado vacante por las políticas ambiguas del PCA en torno al régimen dictatorial. Este aspecto toma aún mayor relevancia para sus protagonistas, en tanto el EdA ha quedado invisibilizado como acontecimiento de resistencia cultural

³³⁰ SAGRANICHINI, Alicia, "Sector Teatro", 27/10/1980, Archivo Fundación Pluma, p.2

³³¹ Entrevista realizada por el autor a Alberto Sava, 1 de marzo de 2017.

a la dictadura.

La primera edición del EdA se realizó en el *Teatro del Picadero*, espacio que tuvo a la cabeza a Guadalupe Noble junto al ya mencionado Mónaco y que había sido inaugurado unos meses antes, el 21 de julio. Recordemos que allí mismo se había estrenado *Apocalipsis...* y que un año después, tras la primera semana de funciones de Teatro Abierto, la sala fue incendiada presuntamente por una bomba de fósforo perteneciente a la armada (Manduca, 2018). La realización de un evento de estas características en un espacio como el Picadero por lo tanto, no parece casual, sino que es coincidente con el sentido crítico que sus dueños habían buscado imprimir en el proyecto.

La dinámica del Encuentro asumió los rasgos descriptos en el documento partidario, alternando mesas de debate y espectáculos que conjugaron números musicales, de danza y teatrales. Entre estos últimos tuvieron participación tanto la EMC de Sava como el TiT. Los vínculos entre los jóvenes “titeanos” y el director santafesino eran estrechos. Este último había participado en *Alterarte I* (1979) y desde allí los intercambios de procedimientos no habían cesado. Sin ir más lejos, en 1980 habían editado la *Revista Viva* conjuntamente con una presentación de 7 horas en la Casona del TiT donde se llevó a un plano performático los contenidos de la publicación³³². Este marco de afinidad, junto con la intención partidaria de aunar las intervenciones en el plano cultural explican la participación de los jóvenes que, sin embargo, no tuvo los mismos rasgos en el segundo *EdA*.

En algún punto, la presencia de ambos grupos en la programación introducía la singularidad experimental y vanguardista rescatada por el PST. En el caso de Sava, la obra expuesta llamada *Az-Censor* en un evidente juego verbal con la figura encargada de la represión en el ámbito cultural, planteaba a los espectadores la dinámica de un jardín de infantes alterando el orden cotidiano de la sala teatral³³³. En ella se conformaban suerte de “rincones de juego”, como sucede en los jardines de infantes, a los que los espectadores debían dirigirse según correspondieran las indicaciones. A partir de consignas específicas dadas por los actores y actrices, se construía un clima signado por premios y castigos evidenciando así las relaciones de poder y asimetría entre actores/espectadores y maestros/estudiantes que eran fácilmente extrapolables al binomio régimen/sociedad. También en

³³² Historia del TiT, 1981, Archivo personal de Malena La Rocca, p. 16

³³³ Es interesante que esta disposición era posible de desarrollar también por el particular diseño del Picadero con una estructura modular y polivalente que rompía con el llamado “teatro a la italiana” con escenario fijo frente a los espectadores. El diseño fue de los arquitectos Rosalía Fischberg y Eduardo Marcus con el asesoramiento del consagrado escenógrafo Gastón Breyer. Algunos diarios de la época destacaron este aspecto al momento de su inauguración: “Nace un espacio versátil: el Teatro del Picadero”, Diario La Nación. Suplemento Arquitectura, ingeniería y construcciones, miércoles 23 /07/1980.

este caso, el disparador para la propuesta fue el artículo extensamente citado de María Elena Walsh a partir del que Sava comenzó a realizar ejercicios de entrenamiento en un jardín de Palermo³³⁴. Ahora bien, más allá de experiencias de estas características, como señaló oportunamente el director:

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

En la perspectiva de organizar en términos amplios a los artistas e intelectuales, los militantes del PST hacían a un lado sus adhesiones estéticas para jerarquizar los fines políticos. En un sentido similar se manifestaban los miembros del TiT al reseñar su participación dentro del EdA en un suplemento especial de *CdC* editado tras la realización del festival. Luego de dejar en claro su método provocador, que los arrojaba a un lugar de marginalidad dentro del circuito teatral, desarrollaban una serie de críticas, con los rasgos de la ácida escritura de los miembros del taller, que arribaba al problema central de esos años: la censura. De allí que valoraban haber podido participar en el EdA junto a artistas de diversas tendencias estéticas. Para los “titeanos” el Encuentro había permitido “en un momento donde todo es dispersión y poca comunicación a artistas de diferentes corrientes y experiencias conocerse más y abrir las posibilidades de hacer juntos”³³⁵.

En julio de 1981 se publicó un segundo boletín del EdA conjuntamente con *CdC*³³⁶. Lo que había comenzado cómo un festival permeado por las discusiones políticas del sector, había derivado rápidamente en una herramienta de organización desde la que PST veía las posibilidades de finalmente estructurar una corriente de intelectuales y artistas. En un contexto en el que el recambio presidencial de Roberto Viola era entendido como un signo de posible apertura política (Acuña y Smulovitz, 1995; Quiroga, 2004), conjugado con una crisis económica de envergadura y una mayor visibilidad de los organismos de derechos humanos, la denuncia contra la censura aparecía como el puntapié para un programa que empalmara con las reivindicaciones democráticas más generales, tanto las referidas a las libertades políticas cómo las que giraban en torno a los reclamos por los desaparecidos³³⁷.

³³⁴ Entrevista realizada por el autor a Alberto Sava, 1 de marzo de 2017.

³³⁵ De este suplemento sólo hemos podido acceder a la nota del TiT presente en: Historia del TiT, 1981, Archivo personal de Malena La Rocca, p. 26

³³⁶ *CdC-EdA*, N° 2, julio 1981, *CeDinCi*. Ver Anexo 3, Figura 3.3.

³³⁷ Los informes de acción psicológica y seguimiento de los medios de comunicación social elaborados por el ejército y elevados al Ministerio del Interior indican cierta preocupación respecto a la confluencia de reclamos en torno a los derechos humanos la censura. Ver: Archivo Nacional de la Memoria; fondo BANADE: Paquete 14, pág 29.

En el material se anunciaba que tras el primer Encuentro se había conformado una comisión coordinadora³³⁸ integrada por Elizondo y Sava, por los plásticos Roberto Paéz, Carlos Gorriarena y José María Cáceres, los autores y directores Antonio Mónaco y Osvaldo Dragún, las coreógrafas y bailarinas Nenúfar Fleitas, Susana Ibañez, y Silvia Vladimivsky, el psicólogo Dicky Grimson y miembros de las revistas *CdC*, *Escenarios* y *Todas*. En este esquema, el PST buscaba conjugar una figura que tendía a asumir la referencia del espacio –Sava-, algunos artistas con los que venía tejiendo vínculos-Elizondo,Mónaco-, construcciones propias desde las que había construido periferias disimiles-las revistas *CdC* y *Todas*-³³⁹ y artistas con trayectorias destacadas en sus disciplinas-Gorriarena, Dragún, Vladimivsky, Páez-siendo además algunos de ellos activos políticamente y con pasados militantes en el PCA -Gorriarena y Dragún-. Estas incorporaciones fortalecían la idea de la disputa con esta organización. Sin ir más lejos, el boletín comenzaba con un artículo de Dragún cuyo nombre aparecía en la portada. Por esos meses, “Chacho” ya se encontraba a la cabeza de Teatro Abierto, espacio que era saludado por Alicia Padula en una nota escrita como parte del comité editorial de *CdC* y al que definía como una muestra contundente del “reanimamiento cultural”³⁴⁰. Las adhesiones a este movimiento también aparecían de manera destacada en un recuadro titulado “El Encuentro saluda a Teatro Abierto” anunciando además la realización de mesas temáticas entre ambos espacios. Tan sólo un mes después tuvo lugar el incendio del *Teatro del Picadero* congregando a la comunidad cultural detrás de los teatristas y haciendo del movimiento encabezado por Dragún un “mito” de la resistencia cultural a la dictadura (Manduca, 2017a) . Ante ese siniestro, no tardaron en llegar los avales de la Asociación Argentina de Mimos y también del EdA³⁴¹. Sin embargo, el camino de acciones conjuntas no fue retomado. Una hipótesis al respecto es que el PCA fue ganando mayor influencia dentro del movimiento teatral a partir de la incidencia de figuras como Rubens Correa y Raúl Serrano, marginando sectores con posibilidades de dar alguna disputa al respecto (Manduca, 2017b) .

Volviendo al boletín, se destacan otras proyecciones importantes que expresan las intenciones del PST de hacer del EdA el aglutinador de todas sus construcciones culturales previas, tendiendo a organizar un movimiento cultural de oposición en los términos de Raymond Williams (2015). Es sugerente al respecto el lanzamiento de la “juventud” del EdA. La sección dedicada a este punto ponía

³³⁸ CdC-EdA, N° 2, julio 1981, CeDinCi, p. 4

³³⁹ La revista *Todas* es abordada en el capítulo 5 de esta tesis.

³⁴⁰ CdC-EdA, N° 2, julio 1981, CeDinCi, p. 2.

³⁴¹ Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia del Arte Argentino y latinoamericano “Luis Ordaz”, Caja “Correspondencia-Teatro Abierto”.

en evidencia que los cinco años transcurridos desde la irrupción de la última dictadura no serían gratuitos en la subjetividad juvenil bombardeada con discursos moralizantes y peyorativos³⁴². Ante esa situación, el llamado era a recuperar el ímpetu crítico y para esto se apelaba a experiencias como la activa participación de jóvenes contra la guerra de Viet-Nam (pese al movimiento hippie que era definido como una “estrategia del establishment”) y los más recientes involucramientos en procesos como el encabezado por Solidaridad en Polonia contra el régimen soviético y la revolución sandinista de Nicaragua (ambos constantemente recuperados por las publicaciones del PST).

Acompañando a estos planteos, otra de las notas ponía el eje en los imperativos morales depositados en la sexualidad erotizada y su expresión en las múltiples censuras en obras de teatro y cine. Por último se cuestionaba “la fama” con la que se solía definir a los jóvenes artistas como “raros, vagos, bohemios, inútiles e innecesarios”³⁴³, que olvidaba el desfinanciamiento general en las instituciones de arte así como también la precariedad laboral a la que estos jóvenes estaban sometidos. De manera particular, se destacaba el caso de los estudiantes de teatro y su plena incorporación al EdA siendo este un llamado concreto al resto de los jóvenes artistas. Estas intenciones de unificar las construcciones de jóvenes artistas e intelectuales con aquellos consagrados dentro del EdA también habían sido puestas de manifiesto en el segundo número de *Montaje* por los integrantes del TiC. En su editorial destacaban la realización del primer Encuentro y la conclusión de impulsar una Comisión Nacional contra la censura viendo en el impulso de ella “un compromiso para los jóvenes estudiantes y cineastas, tanto como para los productores profesionales”³⁴⁴, rematando con la afirmación de que ese compromiso ellos ya lo habían asumido.

La segunda edición llegó a finales de ese mismo año, más precisamente entre el 9 y el 19 de noviembre y contó con varias sedes: el *Teatro Margarita Xirgú*, el *Teatro Payró* (San Martín y Córdoba), la *Casa de Castagnino* (Balcarce al 1000), los *Teatros de San Telmo* y el *Auditorio UB* (Federico Lacroze y Luis María Campos). La dinámica tuvo el mismo esquema que el año anterior, con mesas redondas y espectáculos. La lista de participantes fue extensa y con nombres destacados. Por ejemplo, en una de las mesas dedicadas a la situación de la literatura estuvieron Ricardo Piglia, Martha Lynch y Dálmiro Saénz, aparte de quienes ya venían participando en otras actividades impulsadas por los intelectuales del PST como Kovadloff, Hecker o Gregorich junto a escritores vinculados a la organización como Nira Etchenique. En la mesa dedicada a teatro participaron

³⁴² CdC-EdA, N° 2, julio 1981, CeDinCi, p.6-7

³⁴³ *Ibíd.*

³⁴⁴ *Montaje*, N° 2, abril-mayo 1981, Archivo personal Malena La Rocca, p.3

miembros de Teatro Abierto como Dragún, Roberto Cossa y Mario “Pacho” O’Donell a quienes se les sumaron Mónico y Jaime Kogan³⁴⁵. Este último, de acuerdo a lo planteado por Sagraichini, fue un estrecho colaborador que puso a disposición tanto en esta segunda edición como en la primera todo lo que fuera necesario del *Teatro Payró*³⁴⁶. Dentro de los espectáculos, aparte de Sava y Elizondo que nuevamente tuvieron lugar en la programación, se destaca una nutrida grilla musical con la participación del grupo *Supay*, Rubén Rada, Celeste Carballo y Manolo Juárez, entre otros. En los espacios donde se desarrolló el Encuentro se realizaron también exposiciones de producciones plásticas siendo partícipes de ellas artistas como Guillermo Kuitca (quien había participado anteriormente en *Alterarte*), Ernesto Pesce (de activa participación en *CdC*) y Fernando “Coco” Bedoya un activista gráfico peruano, que había arribado a Argentina ese mismo año y se incorporaría a las filas del morenismo al conformarse el MAS³⁴⁷.

Un aspecto a destacar en el desarrollo de este segundo EdA es que la participación del TIT tuvo lugar pese a haber sido oficialmente cancelada, poniendo de manifiesto las tensiones que caracterizaron particularmente la militancia de estos jóvenes con los mandatos partidarios. Según recuerda Pablo Espejo desde la dirección del frente de intelectuales “no confiaban en lo que podíamos hacer”, motivo por lo que previamente a la realización del Encuentro, Magdalena Espona (Brumana) solicitó ver el montaje que iban realizar³⁴⁸. Esto no fue permitido por los jóvenes, pero sin embargo tomaron la decisión intervenir repentinamente y generar una “agitación” (Cocco, 2016: 89). Irrumpieron en la sala como una procesión religiosa y de manera repentina desplegaron banderas y pancartas, mientras otros miembros del taller tiraban volantes con consignas desde los palcos superiores. En pocos minutos, la sala adoptó rasgos oscilantes entre el carnaval y la protesta política. En un material elaborado posteriormente, donde reconstruyen la acción señalaban que habían logrado su objetivo, a saber: la “transformación urgente de lo que hasta ese momento estaba sucediendo, que en el mejor de los casos se trataba de un teatro de idiotas”³⁴⁹. La irreverencia “titeana” chocaba de frente con el modelo de encuentro de carácter más amplio que se buscaba impulsar desde la dirección del frente de intelectuales partidario. Pese a sus propias afirmaciones de un año antes, las diferencias estéticas eran también a su modo de ver posicionamientos políticos trascendentales.

³⁴⁵ Volante de difusión Segundo Encuentro de las Artes, Archivo personal de Alberto Sava. Ver Anexo 3, Figura 3.4

³⁴⁶ Entrevista realizada por el autor a Alicia Sagraichini, 16 de noviembre, 2021

³⁴⁷ Volante de difusión Segundo Encuentro de las Artes, Archivo personal de Alberto Sava

³⁴⁸ Entrevista realizada por el autor a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero 2019

³⁴⁹ Enciclopedia surrealista, 1982, Archivo personal de Malena La Rocca, p.32

Tras esta segunda edición, el EdA no logró tener mayor continuidad. Pese a la búsqueda de estructurarlo como una herramienta de funcionamiento permanente, Alicia SAGRANICHINI recuerda que la red de colaboradores más allá de los partidarios se activaba sólo al momento de organizar un nuevo festival³⁵⁰. Con la Guerra de Malvinas, debido a la posición del PST, algunos intelectuales tomaron distancia al tiempo que se dificultó el acercamiento de nuevos. Tanto en documentos internos como en el recuerdo de la responsable del frente, las capas medias intelectuales son caracterizadas como una parte de la sociedad que adoptó posiciones pacifistas³⁵¹. Esto llevó a que las actividades de carácter cultural o artístico se volcaran hacia el sector barrial.

Asimismo, en diversos escritos se señalan limitaciones propias en cuanto a la perspectiva política. En un documento de marzo de 1982³⁵², nuevamente SAGRANICHINI planteaba enfáticamente la necesidad de clarificar el trabajo hacia los intelectuales y sobre todo unificar las iniciativas que se estaban llevando adelante desde el EdA y desde la Comisión Permanente en Defensa de la Educación (COPEDE). Este espacio se había conformado en julio de 1980 y desplegó una intensa actividad en torno al desfinanciamiento educativo y el arancelamiento universitario siendo una herramienta en coordinación con el “reanimado” sector estudiantil (Seia, 2016). También desde allí se habían generado pronunciamientos contra la censura³⁵³, aspecto que se superponía de alguna manera con lo desarrollado por el sector específicamente vinculado a los artistas. La intervención en esta herramienta le permitió al PST acercarse a diversos sectores docentes (universitarios y medios), así como también articular acciones con distintas fracciones del viejo Partido Socialista, entre las que estarían algunos de los núcleos que confluían en el MAS como el encabezado por Rubén VISCONTI³⁵⁴.

Sumadas a estas dificultades para unificar construcciones propias del funcionamiento aún clandestino de la organización, otros límites se reflejaron también en el documento donde se relevaba la participación del frente en las actividades partidarias por Malvinas. Allí se señalaba

Ha habido una falta de orientación (...) Por ahora creo que llegamos a sectores marginales, sólo contamos con una figura relevante en estos sectores que es un integrante el conjunto Supay, el resto es sobre sectores de mimos, plásticos, algunos actores de segunda línea, sectores marginales. El PC domina el sector, controla los sindicatos y/o asociaciones y tiene un poderoso aparato, son los que últimamente están haciendo que los actores y actrices que estaban en las listas negras empiecen a trabajar en los distintos medios, TV, radio, teatro, etc. Nosotros como EA teníamos un programa ultra-mínimo: contra la censura, por la defensa del patrimonio cultural, por los presos y desaparecidos y sin

³⁵⁰ Entrevista realizada por el autor a Alicia SAGRANICHINI, 16 de noviembre, 2021

³⁵¹ Asado 1° de mayo y actividades Malvinas, 20/05/1982, Archivo Fundación Pluma.

³⁵² El trabajo sobre los intelectuales, 03/1982, Archivo Fundación Pluma.

³⁵³ Comunicado contra la censura, 12/1980, Archivo Fundación Pluma.

³⁵⁴ Minuta-Informe del frente socialista, 1980, Archivo Fundación Pluma.

ninguna continuidad de nuestra actividad. Hay que definir qué hacemos³⁵⁵.

Los rápidos cambios de coyuntura y los efectos de acontecimientos al interior del campo cultural, como Teatro Abierto y Danza Abierta³⁵⁶, parecen haber disgregado las esperanzas y el trabajo inicial del EdA. Del mismo modo, la política más activa del PCA volvía a poner de manifiesto su influencia entre los artistas. También en 1981, el PCR había lanzado su propio espacio, el Movimiento por la Reconstrucción y del Desarrollo de la Cultura Nacional en el que buscó aunar al mismo espectro social. La concepción de cultura allí sostenida aparecía en un sentido amplio como reflejaba el manifiesto inaugural en el que tuvo protagonismo la pluma de Ricardo Monti. En él se destacaba que era el pueblo el verdadero protagonista y que los artistas solo lo era en la medida en que interpretaran las necesidades de este³⁵⁷. Entre sus animadores estuvieron, aparte del ya mencionado Monti, músicos folkloristas como Leda Valladares y Tarragó Ross y con disímiles grados de actividad Ernesto Sábato, Leonor Manso e incluso León Gieco, quien propuso ser un puente entre el folklore y el rock nacional.

El cierto vacío identificado hacia comienzos de la dictadura por el PST encontraba ahora múltiples iniciativas en las que los recorridos previos y la experiencia acumulada tomaban peso. A estos se le añadían aspectos de orientación propios en los que la profundización de la línea partidaria presente desde 1980 tendiente a focalizar las fuerzas en los sectores obreros y populares ante lo que se definía como la inminente caída de la dictadura, tomó más impulso reestructurando la militancia desplegada en cada frente.

∞

A lo largo de este capítulo hemos reconstruido el derrotero de las iniciativas impulsadas desde el PST con el objetivo de nuclear a artistas e intelectuales consagrados. En esa búsqueda, la inserción en la extensa trama de revistas culturales subterráneas aparece como un punto de inicio fundamental. El desarrollo de publicaciones de esas características constituyó una novedad para el morenismo e implicó una táctica desde la que, en un momento de intensa represión como el año 1977, ir prefigurando un espacio de acumulación puntual. Tras un primer ensayo con *Textual*, la edición de *CdC* estuvo acompañada por el despliegue de una intensa actividad que excedió a las páginas de la

³⁵⁵ Asado 1° de mayo y actividades Malvinas, 20/05/1982, Archivo Fundación Pluma, p. 2.

³⁵⁶ Danza Abierta realizó su primer ciclo de funciones en noviembre de 1981. Tomando como referencia el ciclo teatral, sectores de la danza que también estaban desarrollando experiencias organizativas confluyeron en este movimiento que continuó durante los años 1982 y 1983 teniendo incluso réplicas en otras ciudades del país como Rosario.

³⁵⁷ "Por la recuperación de nuestra cultura", Nudos N°6, pp. 2-4, Archivos en Uso.

revista. La articulación de mesas redondas y espacios de encuentro de la mano con la cada vez más audible denuncia contra la censura, permitió lograr parcialmente el objetivo de organizar a un sector de los intelectuales y artistas. De allí la búsqueda de dar un paso más y generar un frente interdisciplinario como el EdA. Con el cambio de coyuntura a partir de la asunción de Viola, signada por algunos rasgos de cierta “liberalización” del régimen, una mayor ofensiva desde las organizaciones y asociaciones de artistas encabezadas por el PCA y la irrupción de fenómenos masivos como Teatro Abierto (con sus respectivas réplicas en otras disciplinas como Danza Abierta) que imprimió otra dinámica de agrupamiento entre los artistas, el proyecto del EdA quedó a mitad de camino. Conjuntamente, las dificultades para unificar las construcciones de la juventud y la propia dispersión de las fuerzas partidarias entre la COPEDE y las reestructuraciones en frentes con mayor relevancia para los objetivos políticos del momento, terminaron de sellar la suerte de ese intento por construir un “movimiento cultural de oposición” (Williams, 2015). Sin embargo, las experiencias transitadas en estos años permitieron a la corriente morenista arribar al régimen democrático con cierta inserción y referencia entre artistas e intelectuales, sector en el que la construcción en los inicios de la dictadura era muy débil. La misma sería fortalecida con la conformación del MAS y el desarrollo del Frente de Artistas de esta nueva organización en la que activistas como Fernando Bedoya, mero expositor en el EdA, jugarían un rol fundamental en la conformación de colectivos como GaS-TaR/Capataco que articularían múltiples acciones con el movimiento de derechos humanos.

CAPÍTULO 5: DEBATES FEMINISTAS E INICIATIVAS CULTURALES. LA REVISTA TODAS, EL GRUPO DE LA MUJER Y LAS SECCIONES FEMINISTAS EN CUADERNOS DEL CAMINO Y PROPUESTA

*Y yo escuche cómo mi abuela se rebelaba contra tanta miseria (...)
y decía "las mujeres tendrían que salir a las calles y darles tundas
a los que las molestan (...)
Y decía otras cosas hermosas, que tenían el olor de la libertad.
"Abuela Pepa", Martha Ferro, Todas N° 1, 1979.*

A lo largo de esta tesis hemos recorrido una serie de debates y orientaciones dentro del PST en torno al abordaje de artistas e intelectuales que habían tenido antecedentes relevantes en los años previos al golpe de Estado y fueron recuperados tras la reconstrucción de los canales partidarios desde principios de 1977. Ejemplo de esto son las formulaciones programáticas que habían llevado a la conformación de la efímera Agrupación de Intelectuales Socialistas (AIS) a mediados de 1975. En este caso haremos un ejercicio de similares características para reconocer las discusiones previas en torno al feminismo y el modo en que, su reverberación en los años dictatoriales, incidió también en el desarrollo de iniciativas en el plano artístico y cultural direccionadas específicamente hacia las mujeres.

En el capítulo anterior hemos visto que uno de los objetivos del EdA era lograr nuclear en una única herramienta las diversas iniciativas del PST hacia los artistas e intelectuales consagrados, así como también aquellas vinculadas a la juventud. Entre los espacios mencionados en sus publicaciones aparecía la revista *Todas* destinada específicamente al abordaje de las mujeres ¿cómo surgió esta revista? ¿qué objetivos tenía? ¿cómo se vinculó con las orientaciones partidarias? ¿se trató de una iniciativa excepcional o estuvo articulada con otras experiencias artísticas y culturales protagonizadas por mujeres del PST? Estas preguntas guiarán el desarrollo del actual capítulo.

Partiremos de algunas coordenadas importantes en relación al feminismo de principios de los 70 y el modo en que la política trazada por el PST entró en diálogo con este movimiento, para luego reconstruir el modo en que se retomaron esos acervos para los debates desarrollados a partir del año 1977. El detenimiento en esos debates radica, por un lado, en la relevancia que adquirieron al interior de la organización y por el otro, en que las iniciativas sobre las que nos concentraremos en este capítulo, en parte, estuvieron vinculadas a las resoluciones de los mismos. Para la reconstrucción de estas últimas hemos acudido a documentos internos, publicaciones y entrevistas a protagonistas.

Pondremos mayor énfasis en las experiencias de la ya mencionada revista *Todas* y en *el Grupo de la Mujer* conformado al interior del TiT, sin embargo, también nos detendremos en el modo en que las revistas *CdC* y *Propuesta* abordaron temas afines.

Si bien reconoceremos orientaciones y lineamientos partidarios en los que es posible enmarcarlas nos hemos visto ante un obstáculo particular. En la memoria de las entrevistadas, estas iniciativas y los debates del partido, aparecen de manera disociada. Por este motivo acudiremos al concepto de estructura de sentimiento propuesto por Raymond Williams (Williams, 2009) para buscar aunarlas en tanto fenómenos culturales latentes y persistentes en términos sociales o partidarios. Veremos también como “la ampliación del sujeto político” como rasgo constitutivos de la identidad del PST (Mangiantini, 2018) junto a los flujos militantes de distintas latitudes (internacionalismo) fueron trascendentales en la recepción temprana de lecturas y posicionamientos feministas al interior del partido.

FEMINISMOS, LECTURAS E INTERCAMBIOS

Los últimos años de la década del 60 y los primeros de la del 70 encontraron a un renovado movimiento feminista como protagonista de masivas movilizaciones en los países capitalistas centrales. Las sociedades de posguerra en los años dorados del capitalismo, encontraron también un momento de no retorno respecto al lugar de las mujeres en ellas. La conjugación del pleno empleo con un consumo de masas nunca antes alcanzado fue de la mano con la creciente inserción de las mujeres en el mercado laboral y en las universidades, incidiendo en la revitalización del movimiento feminista (Bellucci, 2014). El desarrollo de métodos tendientes al control de la natalidad en momentos de un incesante crecimiento demográfico, derivaron en descubrimientos como las píldoras anticonceptivas que también incidieron en concepciones estructurantes de las mujeres como el destino socialmente asignado de ser madres. La sexualidad y la autonomía, la decisión sobre los propios cuerpos y sobre el placer, la oposición al mandato de la maternidad y a favor de la legalización del aborto fueron algunas de las principales demandas sobre las que se fue estructurando el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) con epicentro en Estados Unidos. La articulación temprana con las protestas raciales y con aquellas protagonizadas por el movimiento homosexual trazaron contornos novedosos en esos itinerarios rebeldes, también integrados por estudiantes y jóvenes antibelicistas. De manera similar en Francia, tras los ecos del mayo del 68 y en Italia, tuvieron lugar reemergencias del movimiento feminista centrando su intervención en acciones relacionadas con el cuerpo, en una

“política sexuada dirigida a sus congéneres para alcanzar la autonomía y la identidad femeninas” (Bellucci, 2014: 84).

El carácter transnacional que adquirió el movimiento, los flujos de experiencias militantes y lecturas, es destacado por Mabel Bellucci (2014) quien señala el rol de las “viajeras militantes” para el acceso de las discusiones que se estaban desarrollando en otras latitudes. Es el caso de mujeres como Gabriela Christeller, nacida en Italia y luego radicada en Argentina o la cineasta María Luisa Bemberg, por nombrar dos de las impulsoras de las agrupaciones feministas en nuestro país. Se trató de mujeres de clases medias que, nuevamente de la mano con lo planteado por Bellucci, abonaron al tráfico de lecturas y experiencias, “articulando así una práctica que estuvo lejos de ser un ejercicio acumulativo y mezquino, sino que se puso a disposición de un interés colectivo” (Bellucci, 2014: 108). Este aspecto es aún más relevante para un movimiento, que, como señala Trebisacce “se agitó y organizó en simultaneidad, o incluso, con anterioridad a las producciones teóricas que serían luego destacadas del feminismo de entonces” (Trebisacce, 2013: 128). La influencia innegable de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, editado en Francia en 1949 y en Argentina en 1954, sólo fue acompañado por producciones acordes a las nuevas demandas del feminismo recién a comienzos de los 70. Entre estas últimas se destacan *Mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963 en Estados Unidos, 1974 en Buenos Aires); *Política sexual* de Kate Millet (1969 en Estados Unidos, 1975 en Buenos Aires), *La dialéctica de los Sexos* de Shulamith Firestone (1970 en Estados Unidos); *Las mujeres: la Revolución más larga*, de Juliet Mitchell (1966 en Oxford), *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi (1972 en Milán 1975 en Buenos Aires), todas ellas obras que circulaban entre los grupos feministas locales (Trebisacce, 2013: 128). Conjuntamente, lograron un importante alcance producciones desde las perspectivas de la psicología y la sexología, no sólo en ámbitos académicos sino también en los medios masivos de comunicación que pusieron a la sexualidad en primer plano, expresión de lo que algunos autores han denominado proceso de modernización sociocultural (Cosse, 2010; Manzano, 2017). Las producciones más divulgadas al respecto fueron los informes coordinados por Alfred Kinsey, *Comportamiento sexual del hombre* (1948) y *Comportamiento sexual de la mujer* (1953) y la investigación de la pareja de sexólogos norteamericanos William Master y Virginia Johnson titulada *La respuesta sexual humana* que llegó a Buenos Aires en 1967, tan sólo un año después de ser publicada en Estados Unidos (Trebisacce, 2015).

En este contexto, marcado por la reemergencia del movimiento feminista a nivel internacional por un lado y la radicalización política y la modernización sociocultural a nivel local por el otro, es que

comenzaron a desarrollarse agrupamientos que se reivindicaban feministas en nuestro país. Se trataron de agrupaciones con un modesto desarrollo e integradas principalmente por mujeres heterosexuales y provenientes de las clases medias urbanas que lograron una incidencia para nada menor en la agenda pública y constituyeron un eslabón fundamental en la genealogía del movimiento feminista argentino. Las más destacadas fueron la Unión Feminista Argentina (UFA, 1970-1976) y el Movimiento de Liberación Femenina (MLF, 1971-1976) que tuvo a María Elena Oddone como principal referente y desde 1974 editó la revista *Persona*. Con todas ellas el PST, a diferencia de otras expresiones de izquierda ³⁵⁸, mantuvo discusiones, intercambios y coordinaciones no exentos de tensiones.

EL FEMINISMO Y EL PST EN LOS “PRIMEROS” 70

Nuevamente Trebisacce (2012,2013), al analizar la política específica del PST en torno a las reivindicaciones de la mujer identifica tres momentos diversos entre 1971 y 1975. El primero desde la formación del partido hasta 1972, cuándo el abordaje y la intervención política desde las notas en el periódico partidario, *AS*, tendieron hacia una mirada de la situación de la mujer en términos amplios, sin restringir el mismo a la lucha sindical, estudiantil o política. El eje, por entonces, era la “liberación de la mujer” en sus diversos ámbitos, excediendo un abordaje materialista: el modo en que establecía sus relaciones interpersonales, la imagen construida desde los medios de comunicación, entre otros temas, eran abordados en las páginas de la prensa. En esto radicaba una novedad respecto al resto de la izquierda, ya que en algún punto la opresión patriarcal aparecía con cierta autonomía de la capitalista, al trascender el plano solamente económico. En esta etapa el partido realizó actividades específicas, como por ejemplo la visita de Linda Jannes candidata a presidente de Estados Unidos por el Socialist Workers Party (SWP) y partícipe del vigoroso movimiento feminista estadounidense. En esa oportunidad incluso tuvo lugar una coordinación con la UFA y el MLF, siendo María Elena Oddone, la elegida por las militantes del PST para ser la presentadora del acto (Trebisacce, 2013). Ese mismo año surgió el grupo *Muchacha* y la publicación homónima, en la que participaron mujeres

³⁵⁸ Otra de las agrupaciones feministas asociadas a las organizaciones de izquierda fue el Movimiento Feminista Popular donde confluían mujeres del Frente de Izquierda Popular (FIP) (Trebisacce, 2013b). Es necesario remarcar que tempranamente, en 1947, el PCA había impulsado la Unión de Mujeres Argentinas (UMA). Cómo destaca Natalia Casola (2014), si bien la política impulsada desde esta organización no ponía en cuestión los valores sociales hegemónicos y heteronormativos, “no dejaba de ser importante que sostuvieran la necesidad de organizar a las mujeres alrededor de reivindicaciones específicas, mucho más si se tiene en cuenta que en otros partidos de izquierda del mismo periodo las problemáticas femeninas se encontraban prácticamente ausentes” (1). La misma autora observa que esa orientación de carácter más bien conservador llevará a que la UMA no establezca puentes con el “feminismo de la segunda ola” al visualizaban como vectores de la ideología imperialista y el individualismo burgués.

del PST junto a activistas independientes. Ni desde el partido ni desde la agrupación había reconocimientos de vinculación mutua, pero al haber militantes que adscribían simultáneamente a los dos espacios indefectiblemente había similitudes en los planteos.

El segundo momento que identifica Trebisacce tuvo lugar entre 1972 y 1974, con centralidad en la candidatura de Nora Ciapponi como vicepresidenta en las elecciones de 1973, dándole visibilidad a una serie de reclamos que iban desde el aborto legal y gratuito y la venta libre de anticonceptivos hasta la implementación de guarderías en fábricas y lugares de trabajo. Finalmente, la autora señala que entre los últimos meses de 1974 y el final de 1975 se desarrolló un debate al interior del partido, reflejado en una nueva sección del periódico titulada “Mujer” en donde las posiciones en tensión se expresaron entre la reivindicación del incipiente movimiento feminista y su utilidad en la lucha contra el capitalismo y una orientación, que podemos definir como sindicalista, que centraba su mirada en el rol de las mujeres como organizadoras de las luchas dentro sus lugares de trabajo y estudio, tomando distancia del feminismo de “las clases medias”. La autora señala que en este período se multiplicaron las actividades públicas y de formación interna³⁵⁹. Esta periodización pone de manifiesto las tensiones, respecto a los énfasis puestos por el partido en su política hacia el movimiento de mujeres. En esos mismos carriles se enmarcó el debate a partir de 1977 en el que nos detendremos en el próximo apartado.

Nos interesa, por último, señalar algunos aspectos de la política del PST hacia 1975 que dan cuenta de cierta relevancia de los debates feministas en la organización. Ese año fue declarado por la Organización de las Naciones Unidas como el Año Internacional de la Mujer (AIM) (Giordano, 2012; Grammatico, 2004) y si bien tuvo como evento central una Conferencia en México, existieron réplicas de acciones locales que incentivaron la intervención del partido. En el caso de Argentina y centralmente en la ciudad de Buenos Aires, las agrupaciones feministas junto al PST conformaron un agrupamiento específico para intervenir en las discusiones, el Frente de Lucha de la Mujer (FLM), que se diferenció de la Coordinación del evento oficial encabezado por la rama femenina del Partido Justicialista, el PCA y la UCR³⁶⁰. Ese mismo año mujeres del PST editaron una revista que buscó ser

³⁵⁹ Es interesante destacar que las lecturas para estas formaciones aparte de textos clásicos de la tradición marxista como *El origen de la familia y la propiedad privada* de F. Engels, textos de Alexandra Kollontain y de Clara Zetkin, tuvieron también entre su bibliografía obligatoria aportes propios del feminismo como el ya mencionado Segundo Sexo de S. de Beauvoir, Kate Millet, Evelyn Reed, Carla Lonzi e incluso el informe Kinsey y los aportes de Masters y Johnson. A/D, Seminario sobre la condición de la mujer, 1975, Fundación Pluma.

³⁶⁰ Es de destacar que ya el año previo se había dado una coordinación entre las feministas, el PST y el Frente de Liberación Homosexual (FLH) contra el decreto presidencial n° 659, que establecía regulación de la comercialización y la venta de

el órgano de difusión de una efímera Agrupación de Mujeres Socialistas (tan efímera como la AIS), participaron de un acto feminista alternativo frente al Congreso y también una delegación de ellas, gracias a sus inserciones profesionales, pudo participar del Congreso de la Mujer Argentina, evento oficial en el marco del AIM, realizado en el *Centro Cultural San Martín*. Incluso, en los documentos internos aparece de manera explícita la propuesta de comenzar a generar grupos de concienciación³⁶¹ al interior del partido “repitiendo la experiencia de los movimientos feministas”³⁶². En el mismo sentido, minutas en las que se detalla la realización de un asado para cohesionar el FLM ponen el acento en la dimensión subjetiva del encuentro entre mujeres, en los aspectos que, sin desconocer las diferencias entre los agrupamientos feministas y el PST, permitieron que el balance sea unánimemente favorable respecto al entusiasmo que generó en las participantes. Tal como lo identificó Karin Grammatico (2005) al comparar las militancias de la UFA y de la Agrupación Evita ligada a Montoneros, también en este caso aquello que cobra un valor antes no dimensionado entre las militantes es la reunión y la conversación entre mujeres como modo de cuestionar los roles y lugares sociales y políticos que hasta entonces ocupaban (Gammático, 2005).

Cómo veremos en los siguientes apartados, tanto los debates que se dieron en este último momento, como las prácticas adquiridas reverberaron hacia 1977, cuando los canales partidarios volvieron a tener un relativo funcionamiento.

DEBATES SOBRE EL LUGAR DE LAS MUJERES EN EL PARTIDO: PATRIARCADO Y CAPITALISMO ¿CAERÁN JUNTOS?

Cómo hemos visto en el capítulo 2, hacia 1977 y tras los reacomodamientos luego de la irrupción del golpe de Estado, el funcionamiento partidario comenzó a restaurarse. El documento de febrero de ese año³⁶³ trazaba tareas tendientes a incidir sobre diversos sujetos, con centralidad en la clase obrera, atendiendo también el desarrollo del movimiento estudiantil, la juventud en general e incluso los artistas e intelectuales. La referencia específica hacia las mujeres, sin embargo, brillaba por su

anticonceptivos y la prohibición de todas las actividades que directa o indirectamente se orientaran al control de la natalidad (Felitti, 2008).

³⁶¹ Los grupos de concienciación fueron una de las novedades del feminismo de los años 70. Se trataba de espacios específicos de mujeres en los que se planteaba un temario de intercambio con el fin de recuperar la voz propia y desnaturalizar situaciones generalmente restringidas a los ámbitos privados. Cómo señala Mabel Campanogli (2005) “se guiaban por criterios organizativos informales, estaban compuestos exclusivamente por mujeres, se basaban en el trabajo colectivo, eran numéricamente reducidos, denunciaban ciertas prácticas de poder asociadas hasta el momento a la moralidad individual y marginadas de la discusión pública” (156).

³⁶² Minuta sobre la campaña de liberación de la mujer, 11/02/1975, Archivo Digital Fundación Pluma

³⁶³ Documentos febrero 1977, Archivo Fundación Pluma

ausencia. Tampoco se había destinado dentro de la Comisión Ejecutiva (CE) una responsable específica. El descontento acerca de la postergación comenzó a surgir en algunos sectores del partido, cómo veremos más adelante. Ahora bien, recuperar los acervos acumulados en la experiencia partidaria implicaba al mismo tiempo ponderar las orientaciones llevadas adelante en los años anteriores para reimpulsar el trabajo en el sector.

Tal cómo recorrimos en el apartado anterior, la intervención del PST había encontrado sus principales tensiones en torno a qué sectores dentro del movimiento de mujeres debían ser los prioritarios dentro en la construcción partidaria: si las mujeres trabajadoras o un universo más amplio que involucrara a las mujeres de clase media en diálogo con los agrupamientos feministas. Estos mismos carriles fueron los que ordenaron la discusión en el nuevo contexto. La aparición de un boletín interno en 1977 con las *Tesis sobre los métodos y las formas de trabajo de los partidos comunistas entre las mujeres*, aprobadas en el III Congreso de la Internacional Comunista de 1921 puede ser leído entonces cómo un disparador con objetivos inmediatos. Los ejes centrales de este documento estaban dados por la polémica con el feminismo “burgués” de los años 20 y la posición era clara: las demandas fundamentales se anclan en la condición de clase de la mujer y los modos de organización deben ser desde el partido y no por fuera de él³⁶⁴. Apelando a una cita de autoridad, la dirección reabría el debate y de algún modo, tomaba una posición al respecto.

En un boletín interno de mayo de 1978³⁶⁵ se incluye una minuta titulada “La situación de la mujer en el partido y en la sociedad”, que si bien no tiene firma, aclara que es de una militante de la zona norte, producto de la discusión con compañeras de esa regional y con una miembro de la dirección nacional. Desde el comienzo se señala la urgencia de los debates en torno al tema por la postergación de los mismos y porque, en palabras de quien suscribe la minuta, “muchos compañeros nuevos no conocen nuestra opinión al respecto (y unos cuantos compañeros viejos parecen haberlas olvidado)”³⁶⁶. Los argumentos que la componen se centran mucho más en la situación de la mujer al interior del partido que en la sociedad. Se critica el lugar administrativo asignado a las mujeres en el desarrollo partidario al tiempo que se enfatiza en que sumadas a las tareas militantes y laborales, las militantes mujeres eran las que llevaban adelante las tareas domésticas, definidas estas últimas, como una “segunda jornada de trabajo no asalariado y estupidizante” que “quita de la cabeza cualquier

³⁶⁴ BI -La tercera internacional y el abordaje de la mujer obrera, 1977, Archivo Digital, Fundación Pluma, pp. 5-7.

³⁶⁵ Minuta Zona Norte “La situación de la mujer en el partido y la sociedad”, 1978, Archivo Digital, Fundación Pluma, pp.17-22

³⁶⁶ *Ibíd.*

ilusión acerca de la igualdad con el hombre”³⁶⁷. Esta situación y aquí es donde la crítica al interior es más fuerte, se extiende al ámbito privado de parejas de militantes. Por esto mismo, se plantea como propuesta de resolución, otorgar medio punto más en la valoración del partido a las militantes mujeres, para de este modo promocionar su llegada a ámbitos de dirección. Los párrafos finales remarcan que además de cambiar las relaciones de producción es necesario un cambio en “las costumbres” e instan al tratamiento dentro de la organización para sacarlo del ámbito específicamente de pareja. Lo que se destaca del planteo entonces, es que en él subyace una premisa propia del feminismo de la segunda ola, condensando en el lema “lo personal es político”.

La reflexión sobre la dimensión de lo privado y su vínculo con lo público había sido un eje de los grupos feministas conformados en los 70 donde los espacios de concienciación fueron fundamentales. Esa militancia también fue transitada por mujeres del PST. Como señala Mabel Alicia Campagnoli (2005) esta praxis iba de la mano con la premisa de lo personal es político señalando de este modo la importancia dada por las feministas a la “reconstrucción de sí mismas ya que lo personal representaba tanto un proyecto político como un espacio político” (Campagnoli, 2005). En el planteo de la minuta es justamente esta simbiosis la que se hace presente, llevando el cuestionamiento de los hogares a las mismas estructuras partidarias en las que la voz de las mujeres estaba subvaluada. Se incorporaba entonces al debate partidario un aspecto del feminismo que llevaba a un terreno extendido la crítica respecto a los privilegios de los varones.

Esta mirada fue debatida en una minuta del mismo año³⁶⁸. El escrito en general, es contradictorio y oscilante. En principio, la autora plantea un marco político general, signado por el autoritarismo dictatorial y los valores conservadores, que, a su entender, son las expresiones objetivas desde donde pensar la situación de la mujer al interior del partido y “otros aspectos ligados directa o indirectamente a ella como los problemas morales, de sexo [y] de relaciones personales de todo tipo” ya que de otro modo “se caería en miradas impresionistas o unilaterales que pretende dar al partido un carácter de isla en la sociedad”³⁶⁹. Estas afirmaciones introductorias, ya plantean cierto tono de polémica con el documento anterior, en el que las relaciones de pareja al interior de la organización eran cuestionadas. Esta mirada se agudiza a lo largo del escrito. En el apartado “Lucha de sexos en el partido? [sic]”³⁷⁰ la autora planteaba abiertamente que el hecho de hacerse esa pregunta y en el caso de algunas

³⁶⁷ *Ibíd*, p.16

³⁶⁸ Minuta sobre la situación de la mujer, Archivo Digital Pluma, 1978.

³⁶⁹ *Ibíd*.

³⁷⁰ *Ibíd*, p.8

compañeras, responderla satisfactoriamente, implicaba un peligro grave para la organización partidaria ya que, siendo el partido el “más alto exponente de la lucha más desinteresada y tenaz” cuando aparecen diferencias a su interior y estas toman carácter agudo “es donde mejor se reflejan las presiones de clase ya que las posiciones reflejan siempre las de uno u otro sector social”³⁷¹. En el mismo hilo argumental, el documento señala críticas al feminismo “de clase media” al que personifica en la figura de María Luisa Bemberg. A ella y su grupo, las define de reaccionarias “porque no ven la necesidad del socialismo” e incluso desliza sospechas acerca de que habrían entregado militantes de izquierda a la dictadura³⁷². Esta posición adquiere todos sus contornos cuando se pronuncia acerca del “medio punto” para las militantes mujeres. Al respecto, la autora señalaba que tal resolución no debía ser otorgada a cualquier compañera, ya que las condiciones de militancia de una joven universitaria no eran las mismas que las de una compañera que maternaba y se organizaba en su lugar de trabajo. El medio punto entonces, también obedecía al principio de clase dentro del partido. La conclusión era clara: el partido se organiza en torno a una contradicción principal, la de clase y de allí parte el resto de su intervención. Lo personal debía ser abordado entonces, con una “continúa educación” posible en el marco de una organización que tenía la obligación de poner sus esfuerzos en que los “lenguajes, costumbres, bromas y otros actos de machismo no sean tolerados”³⁷³. Lo político de lo personal, lo resolvería el partido como parte de un proceso más general. No adquiriría, para la autora, un status de problema político aquello que tenía lugar al interior de las relaciones entre militantes mujeres y varones, ya que las mismas son propias de un momento histórico. Cómo en las “tesis” que iniciaban el debate en 1977, es en la revolución donde radicaba la respuesta también para que emerjan otros tipos de relaciones personales. Para pasar en limpio, la posición vertida en el escrito postulaba una mirada en la que capitalismo y patriarcado no son escindibles, de allí el eje de la acción partidaria sobre las mujeres trabajadoras y la valoración del medio punto, siendo imprescindible para esto la delimitación del feminismo “de clase media”.

En respuesta a este planteo, una extensa minuta del mismo año intervino en el debate, sentando una contundente posición. En este caso, el documento presenta una firma en la parte superior, escrita con lápiz y probablemente a posteriori. El nombre que figura es el de Nora (Ciapponi) una de las referentes del partido, candidata a vicepresidente en 1973, quien permaneció en el país hasta 1979

³⁷¹ *Ibíd.*, p. 9

³⁷² *Ibíd.*, p.9

³⁷³ *Ibíd.*p. 15

cuando viajó a Nicaragua³⁷⁴. Desde el comienzo se posicionaba respecto a la discusión en curso al afirmar que los últimos diez años las mujeres, a nivel mundial, “han mostrado una rebeldía creciente en tanto que sexo” alcanzando a “todos los estratos, estudiantes, trabajadoras, amas de casa, profesionales, etc”³⁷⁵. Si bien de manera sutil, en esta afirmación se hacía presente la valoración de un movimiento con sus reivindicaciones propias y que por lo tanto era necesario abordar desde su especificidad. En las páginas siguientes este argumento se explicitaba. En primer lugar, el escrito afirmaba que el movimiento tenía un programa propio al que no había que desmerecer y junto con esto dejaba en claro que “el cambio económico y social son garantía para la revolución de la mujer [siempre y cuando] surjan producto de esta lucha relaciones humanas superiores”³⁷⁶. Luego de un desarrollo de tipo conceptual respecto a las condiciones de explotación de la mujer, en tanto trabajadora formal y en cuanto ama de casa, momento en el que asemejaba al varón dentro del hogar con el capataz en la fábrica³⁷⁷, arribaba a un apartado en el que enunciaba “dos errores típicos”. El primero de ellos, entraba en directa relación con los debates al interior del partido por lo que consideramos oportuno citar en extenso. El mismo, según la autora era cometido por

[quienes] diciendo seguir el método marxista niegan o al menos subestiman las opresiones de las mujeres en tanto que sexo [creyendo] que la opresión de las mujeres es pura y simplemente un aspecto de la explotación de la clase obrera toda entera por el capitalismo. Esta visión le quita peso e importancia a la lucha de las mujeres salvo cuando lo hacen en su calidad de trabajadoras en su oficio. Afirman que las mujeres serán liberadas por la revolución socialista y que por lo tanto no hay necesidad especial para organizarse ellas mismas de forma específica³⁷⁸

En esta delimitación se introducen dos aspectos fundamentales. Por un lado la consideración de capitalismo y patriarcado como sistemas con lógicas propias más allá de sus articulaciones y por lo tanto, un segundo punto, en términos organizativos, que reivindica el impulso de agrupamientos independientes³⁷⁹. El otro “error” sobre el que el escrito se pronunciaba, en cambio, implica un punto de consenso al interior del partido y también respecto a las posiciones en períodos previos en torno a una delimitación, del otro extremo, con aquellos grupos “antimarxistas” que negaban la relación de la

³⁷⁴ Es interesante señalar que el viaje de Ciapponi a Nicaragua fue posible gracias a la falsificación de su pasaporte, dado que al haber sido una figura pública de la izquierda de otro modo no hubiera podido salir y quién prestó su nombre para ello fue Martha Ferro sobre quién nos detendremos en las próximas páginas. Ver al respecto: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6361-2011-03-04.html>
<https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=329>

³⁷⁵ Minuta sobre la mujer. Nora, 1978, Archivo Digital Fundación Pluma

³⁷⁶ *Ibíd.*, p. 1

³⁷⁷ *Ibíd.*, p. 5

³⁷⁸ *Ibíd.*, p. 6

³⁷⁹ *Ibíd.*, p. 9

lucha de las mujeres con la lucha de clases. La propuesta implícita era construir virtuosamente una política que superara ambas limitaciones. El documento finalizaba con una serie de propuestas que iban desde la conformación de una comisión específica que abordara transversalmente las cuestiones de la mujer y estuviera en vínculo con la dirección nacional y las direcciones zonales, pasando por la penetración en espacios feministas más amplios como el Centro de Estudios sobre la Mujer Argentina (CESMA)³⁸⁰ con el fin de ganar militantes, hasta la elaboración de una revista específicamente feminista y la inclusión en todos los materiales sindicales de artículos en torno a la cuestión de la mujer.

El detenimiento tan minucioso en esta minuta está dado porque en ella se condensan aspectos sumamente relevantes. En principio, aparece con fuerza una posición que enfatiza la singularidad de la opresión de género sin por ello negar su articulación con la opresión de clase. Sumado a esto, el detallado abordaje que plantea del movimiento da cuenta de la trayectoria colectiva iniciada a principios de esa década y retomada para la intervención en el marco de la dictadura, la existencia de cuadros que se vieron influenciados por las discusiones de la segunda ola feminista y la necesidad de profundizar en orientaciones que habían sido interrumpidas por el golpe de Estado. Finalmente, por que evidencia la relevancia de la discusión en ese momento particular de la vida partidaria e insinúa la importancia política que podría tener un trabajo sostenido que integre también a sectores de las clases medias -cómo las jóvenes que veremos se nuclearon en el TiT o la impronta cultural que asumió la revista *Todas*-. Este último aspecto, el abordaje y la perspectiva de lograr una mayor inserción en los sectores medios, confluyó además con la búsqueda emprendida desde el frente de intelectuales, de allí también el tipo de iniciativa que se desplegaron para ello.

El debate continuó a lo largo de 1979, año en el que el partido, sumido en una crisis más general que hemos detallado en el capítulo 2, realizó instancias plenarias de discusión. De cara a esas instancias colectivas las discusiones planteadas en los documentos anteriores se tradujeron en propuestas de resolución, acompañadas de fuertes críticas a la dirección. En el boletín interno con fecha abril de 1979³⁸¹, una minuta firmada por Nora, Mónica y Gallega, además de plantear un abordaje político que contemplara tanto a las mujeres trabajadoras como al sector de intelectuales y de la cultura, llamaba enfáticamente a aplicar el medio punto para “concretizar” la llegada de mujeres a ámbitos de dirección del partido. Este llamado tomaba carácter urgente ya que, en la mirada de las

³⁸⁰El CESMA fue un espacio fundado por las mujeres del Frente de Izquierda Popular (FIP), otra de las organizaciones políticas que había tramado vínculos con las agrupaciones feministas a comienzos de los 70.

³⁸¹ Boletín Interno. Doc. Para la conferencia, abril 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

firmantes, “las desviaciones burocráticas y también machistas” habían frenado el avance de muchas compañeras. Se resaltaba también que en tal promoción de compañeras debía tender al abordaje de tareas integrales y no solo aquellas vinculadas a “capacitaciones” para el desarrollo de “trabajo femenino”, al tiempo que no era primordial que no se relegue en las mujeres las tareas partidarias de orden administrativo. Por último, se instaba a la dirección a que controlase conducta de “discriminación sexual”, chistes, bromas y comentarios descalificativos hacia las mujeres³⁸².

En mayo del 1979, otra minuta incisiva, en este caso escrita por una militante inserta en el frente sindical bancario³⁸³, subrayaba la exclusión de las mujeres de los ámbitos de dirección, planteaba como inexorable una política específica hacia las mujeres que sea consecuente y remarcaba la incidencia de las mujeres en los procesos sociales acudiendo al caso chileno³⁸⁴ para demostrar los riesgos de no abordar en su integralidad a las “masas femeninas” como parte de un proceso revolucionario. La minuta desarrollaba los avances en el frente bancario a partir del trabajo específicamente de las mujeres allí insertas, mediante las cuales se había logrado reclutar a nuevas militantes, impulsando una comisión de la mujer dentro del sindicato. Se ejemplificaba así, con un trabajo exitoso en un frente de enorme importancia a los fines del partido como el sindical, el modo en que se marginaba a las mujeres de los ámbitos de dirección pese a sus desarrollos militantes. La minuta cerraba con una serie de propuestas, similares a las planteadas por Nora, pero en la que se destacaba el pedido de una conferencia de mujeres del partido en el plazo de un mes.

Efectivamente, hacia junio del mismo año, tuvo lugar un plenario específico de mujeres. Los considerandos y resoluciones se dividieron entre aquellos referidos a cuestiones internas y a trabajos externos. Como aspectos importantes, los considerandos internos valoraban el proceso deliberativo cuyo disparador fue la minuta de zona norte ya abordada en este apartado, que conllevó al mismo tiempo una mayor participación de las mujeres en los ámbitos del partido. Denunciaban también, que mediante “burocratismos”, se había “configurado una desigualdad desproporcionada entre el número de compañeras militantes y los puestos de responsabilidad ocupados”³⁸⁵. Con todo esto, resolvían

³⁸² *Ibid*, p.

³⁸³ Minuta de bancaria proponiendo trabajo sobre las mujeres, mayo 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

³⁸⁴ La referencia al caso chileno está dada por la Marcha de las cacerolas vacías que tuvo lugar el 1 de diciembre de 1971, durante el gobierno de la Unidad Popular y en momentos donde Fidel Castro visitaba al entonces presidente Salvador Allende. Las mujeres que la protagonizaron adscribían a los sectores de derecha, pero era su identidad de “madres” la que las identificaba al salir a las calles. Sus reclamos estaban enlazados con el creciente desabastecimiento del país trasandino, producto de diversos locks outs patronales y la incidencia norteamericana. Para profundizar al respecto (Power, 1997)

³⁸⁵ Resoluciones Plenario de Mujeres, junio 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

como puntos prioritarios la puesta en vigencia del medio punto, la promoción de compañeras a instancias de dirección y la circulación de todas las minutas escritas por compañeras, lo que sugiere, que parte de los aportes al debate no habían sido socializados. En torno a las cuestiones externas, se retomaba un análisis en sintonía con la minuta de “Nora” al igual que las resoluciones allí planteadas. Las mujeres del partido veían la necesidad que la intervención sea integral, hacia los sectores obreros, hacia las mujeres profesionales, intelectuales y de clase media y hacia los organismos de derechos humanos.

A LA CONQUISTA DE LAS MUJERES TRABAJADORAS...Y DE LAS DE CLASE MEDIA

Los restantes documentos reunidos están principalmente centrados en informes de la comisión de la mujer (propuesta por la minuta de Nora) que se conformó hacia finales de julio de 1979. Ahora bien, previo al primer informe de esta comisión, encontramos una minuta que vuelve con énfasis sobre las orientaciones que el partido debía seguir y que presiona respecto a la puesta en acción de las resoluciones del plenario. Teniendo en cuenta que este fue en junio y la comisión comenzó a funcionar a finales de julio, la presencia de un escrito de este tenor nos permite medir “el pulso” del debate interno. En este escrito (sin firma), se partía de reafirmar el cuestionamiento general que las mujeres estaban haciendo a su rol históricamente asignado, proceso fogueado además por la crisis económica, cuyas manifestaciones eran diversas, pero tenían como común denominador “una tendencia a juntarse, a nuclearse para compartir actividades sociales, culturales o deportivas”³⁸⁶. Si bien se reconoce las dificultades de funcionamiento, justificadas por el clima represivo, también se deslizaba que el letargo en llevar adelante las resoluciones del plenario estaba dado porque “en el conjunto del partido y en todos sus niveles existen dudas sobre las perspectivas que ofrece este trabajo”³⁸⁷. Volviendo sobre análisis similares a los que ya hemos desarrollado, la minuta concluía en que, a sabiendas que no había condiciones para un movimiento de masas por derechos democráticos, no se debía dejar de lado que “las mujeres de la clase obrera y media de nuestro país están sufriendo transformaciones, se están planteando inquietudes que antes no se planteaban”³⁸⁸ por lo que darles la espalda significaría para el partido perder la oportunidad de organizar a sectores importantes de

³⁸⁶ Sobre el trabajo de la mujer, junio-julio 1979, Archivo Digital Fundación Pluma, p. 1

³⁸⁷ Sobre el trabajo de la mujer, junio-julio 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

³⁸⁸ *Ibíd.*, p. 2. El subrayado es de la fuente.

ese nuevo activismo y evitar las “tendencias centrifugas que se dieron en la izquierda europea y yanqui hacia los movimientos feministas”³⁸⁹.

A principios de agosto apareció el primer informe de la comisión nacional³⁹⁰, conformada por 7 militantes, 4 destinadas a seguir y coordinar los trabajos zonales en torno a lo sindical y 4 vinculadas a los trabajos sobre la “clase media” (intelectuales, profesionales y estudiantes). La comisión se apoyaría en militantes específicas abocadas a las construcciones en las respectivas zonas y en equipos en caso de que se lograran constituir ya que en ese momento sólo había uno en Capital destinado al sector intelectuales. Se aclaraba que no había balances por lo reciente del espacio pero que “en los lugares donde se inició el trabajo adquiere una dinámica de nucleamiento por ejes amplios muy avanzada y que todo indica las perspectivas del trabajo es desarrollarse pronto”³⁹¹.

El siguiente de los informes de la comisión arrojaba aspectos más concretos y sistematizaba la orientación llevada adelante desde la conformación del espacio. Se clarificaban las “dos vertientes diferentes de abordaje” en torno a lo sindical y en torno a las clases medias, afirmando que “el 80% de las fuerzas”³⁹² se destinarían hacia la primera. En ambos casos, las puntas de lanza para comenzar las construcciones partidarias fueron distintas actividades recreativas y sociales: torneos deportivos, charlas con sexólogos, para luego, al menos en lo planteado en el informe, ir politizando el vínculo. Así lo expresaba el documento al afirmar que para dar respuestas al incipiente movimiento se tuvieron que buscar “formas de actividad que por mínimas o alejadas a la política que pareciera, nos permitieran nuclear a las trabajadoras y comenzar un trabajo con ellas”. Una minuta también de diciembre de 1979, reforzaba este modo de abordaje y en relación al contexto y al estado de movilización de las mujeres, no dudaba afirmar que un aspecto central era “romper el sectarismo, saber escuchar, saber dar respuestas a los problemas que inquietan” en definitiva “apuntar a las respuestas que ellas [las mujeres en sus ámbitos de trabajo] buscan no las que nosotros [cómo partido] suponemos que deben buscar”³⁹³.

Con este punto como llegada de los debates, podemos afirmar que en el desarrollo de los mismos una de las corrientes de opinión en principio encabezada por la dirección que difería con la especificidad de los reclamos de las mujeres en esa etapa fue quedando en minoría, imponiéndose un abordaje donde el acervo del feminismo de principios de los 70 se conjugo con los lineamientos

³⁸⁹ *Ibíd*, p. 2

³⁹⁰ Informe comisiones nacionales-Mujer, agosto 1979, Archivo Digital Fundación Pluma.

³⁹¹ Informe comisiones nacionales-Mujer, agosto 1979, Archivo Digital Fundación Pluma.

³⁹² Balance de actividades de la comisión de la mujer-Pre Congreso, 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

³⁹³ Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer, diciembre 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

clásicos de la tradición marxista. La revista *Todas* fue una de las iniciativas relevantes producto de este proceso de debate y por eso mismo en sus páginas estos mismos equilibrios encontraron un canal de expresión, siendo al mismo tiempo un novedoso, aunque efímero, emprendimiento feminista en el marco de la dictadura.

LA REVISTA TODAS: UNA REVISTA FEMINISTA EN DICTADURA

Todas tuvo su aparición pública en agosto de 1979. Si bien su duración fue sólo de tres números, hasta marzo de 1980, se trató de un emprendimiento relevante en el derrotero feminista de nuestro país y quizás, de los más audaces en el contexto dictatorial. Según Marina Moretti³⁹⁴, activista sindical bancaria y militante del MAS en su juventud, el número tres se imprimió pero no llegó a distribuirse por cuestiones de seguridad. En los documentos internos, ante la edición del primer número se señalaba que fue un gran acierto para el abordaje de las mujeres de clases medias, logrando que “en tan sólo 15 días se agotar[a]n 1500 números”³⁹⁵. Al mismo tiempo ese escrito “sinceraba” que su elaboración excedió a la planificación desde el partido por la crisis que atravesaba, al punto que recayó en un equipo de base y la colaboración de intelectuales feministas externas³⁹⁶. Su directora fue Martha Ferro, una militante orgánica del partido desde 1974, sobre la que es necesario detenernos por su particular perfil, experiencia de vida y por ser una entusiasta articuladora de iniciativas feministas y lésbicas en este mismo período (flores, 2015).

En algún sentido Ferro comparte con los y las jóvenes de los “talleres” una impronta contracultural, divergente del perfil de proletario/proletaria disciplinada que el PST buscaba abordar y fomentar. Su ingreso a la militancia fue posterior a una intensa experiencia de 5 años en Estados Unidos. Allí llegó luego de falsificar una carta de invitación de una universidad para lograr conseguir su visa y también, para engañar a su familia³⁹⁷. Ya había ingresado a la carrera de Psicología en la politizada facultad de Filosofía y Letras de la UBA³⁹⁸. Arribó a Nueva York en 1968 en búsqueda del poeta beatnik y activista contracultural Irwin Allen Ginsberg, a quien conocería años después. También visitaría la casa de Jack Kerouac, a quien le hubiera robado algunos dibujos si sus compañeros de visita no la hubieran frenado (flores, 2015). En el medio, pasó por múltiples trabajos, desde costurera

³⁹⁴Moreti, Marina (2016) ver: <https://notasperiodismopopular.com.ar/2016/03/24/revista-todas-1979-1980-mujeres-resistiendo-dictadura/>

³⁹⁵ Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer, diciembre 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

³⁹⁶ Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer, diciembre 1979, Archivo Digital Fundación Pluma, pp. 2

³⁹⁷Ver: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6361-2011-03-04.html>

³⁹⁸ Esto de acuerdo a lo narrado por Adriana Carrasco. Ver: <https://www.revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=329>

hasta vendedora de panchos en un parque. Establó vínculos con las comunidades latinas de la “Gran Manzana”, también con el movimiento feminista radical en momentos álgidos de movilización y de tácticas de autodefensa frente a la violencia machista. Compañeros de ese periplo fueron Néstor Latrónico, Héctor Libertella y Graciela Fernández. El primero de ellos aparte de compartir la condición de poeta con los restantes, fue luego, en su retorno a Argentina en 1973, un activo militante del Frente de Liberación Homosexual (FLH)³⁹⁹.

Al regresar a Buenos Aires en 1973, Ferro se incorporó al PST, se proletarizó y fue delegada gremial en la fábrica Terrabusi. En 1976, meses previos al golpe, su entonces pareja, una artista plástica neoyorquina, alquiló un sótano en San Telmo ubicado en el Pasaje San Lorenzo 139⁴⁰⁰(flores, 2015). El lugar fue allanado por las fuerzas de seguridad motivo por el que Ferro se mudó durante algunos años a la Isla Maciel, viviendo allí en condiciones de total precariedad. Ya en 1978, cuándo el clima represivo al menos hacia la izquierda no armada, parecía haber disminuido su intensidad, retornó al sótano. Según las memorias de dos asiduas partícipes de esa experiencia recuperadas por val flores (2015), Adriana Carrasco y Ely Lugo Cabral, el sótano fue a partir de ese año un espacio de encuentro de mujeres, lesbianas, reuniones políticas y múltiples actividades culturales como obras de títeres (Ferro fue también una apasionada titiritera), de teatro, proyecciones de películas y muestras de fotos. Por lo general, estas iniciativas excedían el espacio del sótano y se expandían a otros lugares cercanos. Carrasco, quién fue pareja de Martha recuerda una premisa con la que ella se identificaba: “toda licencia en el arte”, que en su caso se expandía también a la sexualidad. Como sintetiza flores: “el sótano ligó sexualidad y política, sociabilidad y conciencia de clase, lesbianismo y trotskismo, no siempre de manera equilibrada, sino más bien con contradicciones, jerarquías e impugnaciones en un clima de clandestinidad y represión estatal” (flores, 2015: 20).

No es de extrañar entonces que la presentación del primer número de la revista *Todas* (agosto de 1979) haya tenido lugar en el Teatro La Rueda Cuadrada (Defensa 800)⁴⁰¹, un clásico espacio de varieté ubicado en San Telmo, a metros del sótano. También en las inmediaciones, en una casa

³⁹⁹ Como reconstruye Patricio Simonetto (2017) Latrónico llegó a Estados Unidos al tiempo de ocurrida la “revuelta de *Stonewall*”, hito fundacional del movimiento homosexual occidental. Si bien no participó de ella, formó parte del *Gay Liberation Front*. El mismo autor señala que el FLH tuvo sus acercamientos, no exentos de tensión con el PST e incluso el partido prestó su local para reuniones del Grupo de Política Sexual donde confluyeron militantes de las agrupaciones feministas, del FLH y también de la organización trotskista (Simonetto, 2017: 49). Sobre el FLH ver también (Insausti, 2019b)

⁴⁰⁰ La historia de este sitio anudada a memorias lésbicas y disidentes del período fue reconstruida por val flores (Flores, 2015). Ver el mapa del Anexo 2, Figura 2.1

⁴⁰¹ Ver el mapa del Anexo 2, Figura 2.1

cultural de Defensa 613⁴⁰², como recuerda Ely Lugo Cabral, diseñadora de la revista y militante del PST, tuvieron lugar reuniones donde se fue gestando la revista (flores, 2015). La breve existencia de *Todas* estuvo acompañada de una serie de eventos artísticos que buscaban ser espacios de encuentro dirigidos a mujeres, poniendo en escena también a referentes de diversas disciplinas.

El lanzamiento aparece destacado en documentos internos donde se señala que se habían superado las expectativas⁴⁰³ y que la militancia de esta actividad se había orientado hacia las intelectuales y artistas, al tiempo que había permitido un primer acercamiento a trabajadoras telefónicas. Por su parte, la editorial del número 2 de la revista destacaba la asistencia de más de 150 mujeres, la participación de la actriz Rubí Montserrat recitando el poema “Abuela Pepa”⁴⁰⁴, escrito por Martha Ferro y la actuación de “Isolina”, un títere maniobrado por la directora de la revista y principal animadora de la velada. En los meses posteriores se realizó un concierto con la folklorista Leda Valladares en el auditorio de la Federación de Empleados de Comercio (Av. Julio Argentino Roca 644)⁴⁰⁵ en pos de lograr recaudar fondos para el segundo número. La presentación del número 2 fue con un festival de mayor despliegue aún en el *Teatro Margarita Xirgú*⁴⁰⁶ que contó con la participación de Inda Ledesma (actriz), Cipe Lincovsky (actriz), Rubí Montserrat (actriz) y Ana D’Anna (música). Según lo que señala Mabel Bellucci, el contacto con estas artistas fue gracias a Magdalena Espona (Brumana), quién era parte de la dirección del frente de intelectuales (Bellucci, 2018). La reseña del evento publicada en el tercer número de la revista describía que al finalizar, durante un largo rato, el público felicitó a las organizadoras por realizar un evento de estas características entre “tanta chatura cultural a la que parecemos condenadas”⁴⁰⁷.

La presencia de artistas mujeres se destacó en los tres números, con notas y entrevistas. Un largo reportaje a la directora teatral Alejandra Boero puede encontrarse en el número inicial. María Elena Walsh (escritora), Beatriz Matar (actriz y dramaturga) e Inda Ledesma por su parte, fueron incluidas en la segunda edición, mientras la tercera comenzaba con una nota de varias páginas sobre

⁴⁰² *Ibíd*

⁴⁰³ Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer, diciembre 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

⁴⁰⁴ En diversas entrevistas se menciona que los padres de Ferro eran más bien conservadores y que dentro de su entramado familiar su abuela era la referencia ineludible. Con un carácter autobiográfico, ese poema publicado en el primer número reconstruye ese vínculo y la incidencia de él en la conciencia feminista y clasista de Martha. Ver Anexo 4, Figura 4.1

⁴⁰⁵ Ver el mapa del Anexo 2, Figura 2.1

⁴⁰⁶ Cómo abordamos en el capítulo 4, en el año 1981 el Margarita Xirgú fue una de las sedes del 2do Encuentro de las Artes y en 1982 fue también uno de los dos teatros donde se realizó el 2do ciclo de Teatro Abierto. Ver el mapa del Anexo 2, Figura 2.1

⁴⁰⁷ Revista *Todas*, N° 3, 1980, pp. 14

la vida de la artista plástica Lola Mora. También en los números 1 y 2 se cuenta con la colaboración de Sara Facio en la fotografía. La escritora Tamara Kamenszain fue otra de las mujeres que pasó por las páginas de *Todas*, en este caso abriendo interrogantes sobre la situación de la mujer en el mundo del arte a partir de la figura de Virginia Woolf⁴⁰⁸(Torricella, 2021). A diferencia de las iniciativas de los y las jóvenes de los talleres artísticos y con mayor similitud al camino emprendido por CdC, en este caso, se logró nuclear a figuras centrales del campo artístico, convocadas por las reivindicaciones de sus congéneres y poniéndolas en circulación de manera “alternativa”. Se trataba de mujeres que tenían una trayectoria y referencia destacada en sus disciplinas y que también sostuvieron una posición crítica frente al régimen⁴⁰⁹.

La redacción de *Todas* estaba ubicada en una oficina de Av. de Mayo y Piedras. Sumadas a Ferro como directora, aparecían en el primer consejo redactor Mónica Abad, Nélica Luna y Dina Bursztyn, como editora responsable Mónica Vázquez y a cargo de la fotografía la ya nombrada Sara Facio y Jorge Fama⁴¹⁰. Este esquema, sin embargo, no continuó en los números siguientes permaneciendo sólo Ferro y completando el esquema con colaboradoras que iban rotando. Dentro de ese *staff* rotativo, una de las personas relevantes por su inserción en un medio que supo ser los pocos con un discurso abiertamente crítico hacia el régimen como el *Buenos Aires Herald*, fue la periodista estadounidense Pamela Wheaton quién acompañaba a las Madres de Plaza de Mayo en las rondas de los jueves. Como señala Bellucci, Wheaton también fue clave para la circulación de la revista entre los núcleos feministas más dispersos tras el golpe de Estado (Bellucci, 2018). Expresión de la llegada que logró *Todas* a estos sectores es la solicitada publicada en el número 2 y firmada entre muchas otras por María Luisa Bemberg y María Elena Oddone en repudio al sumario que el poder judicial mendocino había abierto a una trabajadora por estar embarazada siendo soltera⁴¹¹.

Aparte de jerarquizar la presencia de artistas, los contenidos de los tres números tendieron a buscar la mayor amplitud posible. Su formato, en el que intercalaban entrevistas a mujeres del arte y la cultura, reseñas de teatro, críticas de cine, historietas y cuentos, hacía de la publicación un material que lograba incorporar aspectos “pasatistas” apuntados a las mujeres, pero no por ello alejados del

⁴⁰⁸ Kamenszain, T. (1979). Virginia Woolf. ¿Por qué son pobres las escritoras? *Todas* N° 2, 1979. pp. 5-6.

⁴⁰⁹ Ya en el capítulo 2 hemos hecho referencia al artículo de María Elena Walsh, “Las desventuras en el País-Jardín-de-Infantes” publicado en el diario Clarín en 1979. Del mismo modo, Leda Valladares por dar un ejemplo, fue una activa participante desde 1981 del Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional, espacio de organización de artistas diversos, impulsado por el PCR.

⁴¹⁰ Revista *Todas*, N° 1, agosto-septiembre 1979. Archivo Fundación Pluma

⁴¹¹ Revista *Todas* N°2, diciembre 1979. pp. 23

imaginario en el que se buscaba enmarcar. Es el caso de la sección “La Mujer Biónica” (escrita por Mónica Abad) que en tono humorístico relatava las múltiples tareas que a lo largo de un día realizaba una mujer (trabajo doméstico, cuidado de los niños y su propio empleo) problematizando de manera recurrente la opresión capitalista y patriarcal⁴¹². El mismo nombre de la publicación, que según el relato de Ferro fue algo azaroso propuesto por una joven militante⁴¹³, apelaba a un abordaje tendiente a lo “masivo” y plural, en el que la dimensión de clase no era delimitante. Esto claro, no implicaba que dicho aspecto se haya diluido en la publicación, pero sí ponía de manifiesto los equilibrios de la discusión partidaria con sus correlatos en las páginas de la revista.

La editorial del primer número fue una suerte manifiesto donde se planteaba el objetivo de la publicación : “Crear un territorio propio” que ayude a poner en diálogo y a crecer a las diversas identidades que asumen las mujeres, trabajadoras, intelectuales, artistas, amas de casa, madres y empleadas⁴¹⁴. Seguido a esto enunciaba, en un lenguaje ameno, una serie de reivindicaciones desde la equidad laboral, pasando por las tareas de cuidado en el hogar hasta una crítica a los estereotipos de mujer reforzados desde el arte hegemónico. Finalmente enmarcaba la iniciativa en una coyuntura internacional marcada por los levantamientos de mujeres en latitudes diversas como Estados Unidos, Europa e incluso en Irán como parte de la revolución que había comenzado meses antes⁴¹⁵. En su conjunto, el contenido no se escapaba a la orientación general del partido, pero sin embargo buscaba una estética tendiente a ampliar sus ámbitos de intervención.

Pese a ser pocos números, los énfasis en cada uno fueron modificándose. Más allá de algunas persistencias en la divulgación de referentes y pensadoras feministas como Simone de Beauvoir, Virginia Woolf o Margaret Mead, el ya mencionado lugar destacado de las artistas y una sección sobre la historia del movimiento de mujeres, crecientemente ganaron lugar notas tendientes a enfatizar la opresión clasista y la violencia machista. En el número 2 estos aspectos encontraron como vía de entrada la recuperación de experiencias subjetivas. Mediante el relato de la vida de una enfermera que contaba los pormenores de su profesión y también los acosos y denigraciones que debía soportar

⁴¹² Asimismo, se establecía una relación irónica con la masiva serie estadounidense “The Bionic Woman”, estrenada en 1978, en la que la protagonista, tras un accidente se convertía en una suerte de cyborg motivo por el que tenía una serie de capacidades desarrolladas, tales como un oído ultrasensible y la posibilidad de correr a altas velocidades

⁴¹³ Ver: <http://revistafeministabrujas32atem.blogspot.com/2012/02/la-revista-todas-reportaje-marta-ferro.html>

⁴¹⁴ Revista Todas N° 1, agosto-septiembre 1979.

⁴¹⁵ La revolución iraní representó el proceso de movilizaciones que desembocó en el derrocamiento del Sah Mohammad Reza Pahlevi y la consiguiente instauración de la República Islámica actualmente vigente en Irán. Fue un movimiento amplio y heterogéneo que progresivamente fue siendo hegemonizado por el clero chiita bajo el liderazgo del ayatolá Jomeini. El rol de las mujeres fue destacado a lo largo de todo el proceso (Suárez, 2013).

de parte de los médicos⁴¹⁶ o de una entrevista a una familia sólo de mujeres (abuela, madre soltera y nieta) en la que relataban sus experiencias entre el hogar y el trabajo⁴¹⁷, se tendía a ampliar el perfil de mujeres que compartían sus experiencias en las páginas de la publicación. Sin perder la impronta de una revista cultural, en el número 3, se hace notorio el desplazamiento hacia una mirada de corte sociológico y cuantitativo. En este número, de las experiencias subjetivas se daba un salto a análisis que jerarquizaban en sus argumentaciones los usos de estadísticas. Dos notas, una destinada a la inserción laboral de las mujeres⁴¹⁸ y otra en torno a las elecciones educativas⁴¹⁹ apelaban a datos de un organismo público como el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) para poner de manifiesto las brechas cuantificables entre varones y mujeres en ambos ámbitos.

También en este número tomaba relevancia el eje de la violencia de género. Aparte de una nota sobre el estado de situación en Argentina y la mención a los “refugios” para mujeres conquistados por las feministas inglesas⁴²⁰, la violencia era tematizada en una sarcástica historieta⁴²¹ de Patricia Muñoz que cuestionaba la “igualdad de derechos” entre varones y mujeres a partir de una situación de acoso callejero. En ella se ve a una mujer que piropea a dos varones en la vía pública quienes lejos de sentirse intimidados vuelven en la siguiente viñeta y juntos atacan y golpean a la “piropeadora”. La secuencia finaliza con la mujer exclamando “Igualdad de derechos...blah”. Al tiempo que las viñetas mostraban la complicidad machista y su impunidad para actuar, ponían de manifiesto la intolerancia social hacia conductas que escapaban a los parámetros de “lo femenino”. Este aspecto era reforzado por un poster que aparecía al costado de la protagonista, donde una mujer que cumplía con el estereotipo de belleza hegemónica, exclamaba “Sea Feliz”.

Ahora bien, estos cambios deben pensarse de la mano con las discusiones que hemos revisado en el apartado anterior. Al balancear el lanzamiento del primer número, la Comisión de Mujeres marcaba la improvisación y artesanidad con la que se había impulsado la revista debido a la crisis partidaria, cuestión que se manifestó en la poca claridad sobre a qué sectores dirigirla, la receptividad que podía llegar a tener e incluso si existían condiciones legales para desarrollarla⁴²². Esta situación

⁴¹⁶ Revista Todas, N°2, diciembre 1979, pp. 8-9

⁴¹⁷ Revista Todas N° 2, diciembre 1979, pp. 12-13. Es de destacar que la entrevistada más joven, Laura, era empleada de comercio sector que aparece como uno de los destacados en la inserción sindical del PST a partir de propuestas recreativas y charlas impulsadas al interior del sindicato.

⁴¹⁸ Revista Todas N° 3, 1980, pp. 6-10.

⁴¹⁹ *Ibíd.*, pp. 30-31

⁴²⁰ *Ibíd.*, pp. 16-17

⁴²¹ *Ibíd.*, pp. 25, Ver Anexo 4, Figura 4.2

⁴²² Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer, diciembre 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

es la que explicaba en la minuta la falta de un eje concreto en el primer número que, sin embargo, debido a la conformación de la Comisión y la clarificación de la línea, se pretendía revertir en el segundo. Se postulaba entonces comenzar a orientar los siguientes números hacia las mujeres trabajadoras y ya no exclusivamente hacia las intelectuales y artistas, articulando con sectores “estructurados” por el partido⁴²³. Ya mencionamos la entrevista en el número 2 en la que participó una empleada de comercio (uno de los sectores sindicales donde el PST tenía construcción), misma línea que debe leerse en el número 3 el cual ya desde su portada destacaba a las trabajadoras bancarias y telefónicas. La revista entonces condensaba los equilibrios partidarios al tiempo que buscaba mostrar las construcciones hasta entonces desarrollada para ganar influencia en sectores a los que probablemente no se llegaría con materiales “tradicionales”.

Estas decisiones sobre la marcha, improvisaciones y precariedades se pusieron también de manifiesto en el diseño y formato de la revista. Elsa Campos, quién entonces trabajaba en el diario *Crónica* (medio en el que también trabajaría Ferro a partir de 1982) y que se sumó al PST por el proyecto de *Todas*, comenta que recién en el tercer número el partido aportó una diseñadora para profesionalizar su confección⁴²⁴. También estos límites fueron percibidos por Pamela Wheaton quién luego del lanzamiento de la revista y antes de ser colaboradora, escribía en el *Buenos Aires Herald*

La revista está lejos de ser perfecta. Este primer número se publicó con un presupuesto restringido y se nota. La impresión es mala, hasta el punto de ser ilegible en algunos lugares; la diagramación es algo anticuada y poco imaginativa, faltan epígrafes y hay fotos confusas. Por cierto, no tiene páginas lustrosas, pero estos son problemas que el staff reconoce y que, cómo las manos de la Abuela Pepa, se podrán suavizar con el tiempo. Lo importante es que la revista es un primer esfuerzo de mujeres que no son periodistas profesionales, salió y está llenando un vacío del mercado argentino⁴²⁵.

Las tapas de los tres números muestran estas inconsistencias y bandazos. No se respetó una misma “línea” en la utilización de las imágenes, así como tampoco se unificaron criterios respecto a los titulares. Los cambios en la orientación que señalábamos más arriba, también se expresan en este punto sin lograr construir una estética común⁴²⁶.

En cuanto a la circulación de la revista, al igual que las ya analizadas *Propuesta* y *CdC*, fue por los canales habituales de las publicaciones “subte”, alternando la distribución en algunos puestos de diarios con una militancia focalizada hacia algunos sectores en los que la revista se vendía “mano a

⁴²³ *Ibíd.*

⁴²⁴ Ver: <http://revistafeministabrujas32atem.blogspot.com/2012/02/la-revista-todas-reportaje-marta-ferro.html>

⁴²⁵ Revista *Todas* N° 2, diciembre 1979, pp. 34. Si bien fue reproducido en esta edición de la revista, el fragmento de la periodista se publicó en el diario *Buenos Aires Herald* el 14 de septiembre de 1979.

⁴²⁶ Ver Anexo 4, Figuras 4.3, 4.4 y 4.5

mano”. En palabras de Martha Ferro “la revista fue una táctica para salir de la clandestinidad y ganar compañeras para el partido, para la revolución”⁴²⁷, por eso destaca que se iba a las fábricas con ella y que debido a los niveles de compartimentación muchas compañeras del partido desconocían que había militantes del PST involucradas⁴²⁸. A la distribución de la misma se le agregaba la organización de reuniones cada quince días a las que se convocaba a todas las interesadas a conversar sobre las propias vivencias, intercambiar lecturas feministas y explorar “la sexualidad como campo de transformación social”⁴²⁹. Estas actividades eran complementadas con otras de “superficie”, como talleres literarios y cursos de lectura de obras clásicas del feminismo como *El segundo sexo* que eran publicadas en la misma revista. Incluso se apeló a otros modos de abordaje como por ejemplo un llamado a un concurso literario con el fin de publicar un libro de literatura específicamente femenina.

Una última cuestión que nos interesa resaltar es la repercusión que tuvo la publicación en otros medios, incluso fuera del país, poniendo de manifiesto también lo transnacional de la segunda ola feminista. Ya hemos citado la mención de Wheaton en el *Buenos Aires Herald* reproducida en la sección de correo de lectoras del número 2. En el número 3 se destinaba una página entera a las repercusiones en otros medios. Por un lado, se aludía a un recorte del diario *Clarín* del 5 de marzo de 1980, en el que diferenciaba a *Todas* de las revistas centradas en temas “tradicionalmente femeninos” como la moda y la cocina, reconociendo en la flamante revista una “nueva concepción del periodismo dirigido a la mujer”⁴³⁰ enfocado en su desarrollo profesional y militancia política. Por otro, se destinaba el lugar destacado de esa página a la mención hecha por la revista feminista francesa *Des femmes enmouvements hebdo*. La publicación gala, nacida de la mano del grupo *Politique et psychanalyse* como publicación mensual en 1977 y adoptando un formato semanal desde 1979 (Menéndez Menéndez, 2020), fue de las más representativas del movimiento feminista francés por esos años. En sus páginas se solía dar difusión a expresiones del feminismo en distintas latitudes. El apartado dedicado a *Todas* tuvo como titular “Nuestro deseo aumenta como la temperatura de enero en Buenos Aires”. La inmediatez del saludo por parte de las congéneres francesas pone de manifiesto la trama internacionalista del feminismo en esos años. Asimismo, es posible inferir que tal circulación haya sido favorecida por los lazos igualmente internacionalistas en los que se inscribía el PST. Sin ir más lejos y salvando las distancias respecto al carácter de las experiencias, la sinergia entre trotskismo,

⁴²⁷ <http://revistafeministabrujas32atem.blogspot.com/2012/02/la-revista-todas-reportaje-marta-ferro.html>

⁴²⁸ Ver: <http://revistafeministabrujas32atem.blogspot.com/2012/02/la-revista-todas-reportaje-marta-ferro.html>

⁴²⁹ Moreti, Marina (2016) : <https://notasperiodismopopular.com.ar/2016/03/24/revista-todas-1979-1980-mujeres-resistiendo-dictadura/>

⁴³⁰ Revista *Todas*, N° 3, 1980, pp 34. Archivo Fundación Puma

feminismo e internacionalismo había tenido tan sólo unos años atrás, en 1973, un hito relevante como la visita de Linda Jannes.

Ahora bien, simultáneamente a la edición de *Todas* otras iniciativas culturales vinculadas al PST comenzaron a desarrollar secciones y espacios específicos para interpelar y organizar a las mujeres. En el próximo apartado nos detendremos particularmente en las formas que asumieron estos abordajes en las revistas *CdC* y *Propuesta*.

CUADERNOS DE LA MUJER Y LA SECCIÓN DE “LAS PIBAS” DE PROPUESTA

Desde mediados de 1979 coincidentemente con la edición de *Todas* y la conformación de la Comisión de la Mujer a nivel partidario, tanto en la revista *Propuesta* como en *CdC* (analizadas en el capítulo 3 y 4 de esta tesis respectivamente) comenzaron a incluirse secciones escritas por mujeres y dirigidas a las lectoras de estas publicaciones. Mientras que en la primera se recuperaron los debates sociales en torno a las conductas sexuales que habían “revolucionado” la década previa (cómo la aceptación pública de las relaciones sexuales prematrimoniales) (Cosse, 2010), en la segunda centraron su interés en los roles sociales e históricamente asignados a las mujeres estableciendo mayores afinidades con el perfil de las contribuciones presentes en *Todas*.

Cómo hemos visto en el capítulo 4, a partir del número 3 de *CdC* (septiembre de 1979) cada sección, principalmente destinadas a disciplinas artísticas, fue denominada “Cuadernos de”. Entre ellas, se incluyó un “Cuaderno de la Mujer” que formó parte de los tres números que se editaron desde entonces hasta el fin de la publicación en 1980. La apertura de la sección estuvo a cargo de Padula y llevó como título “Esta guerra no es nuestra”⁴³¹. En el artículo, se recuperaban los contornos políticos de la figura de Virginia Woolf a partir de extensos fragmentos de su ensayo *Tres Guineas* (1938). Previo a ello, Padula se encargó de presentar a la autora inglesa y en su afán de reivindicarla, incluso más allá de su identidad feminista, le adjudicaba una militancia de izquierdas no coincidente con los derroteros de Woolf. La elección de la obra, sin embargo, era atinada. Allí la escritora respondía al pedido de “contribuir con la patria” como representante de las mujeres, que un encumbrado hombre de la política inglesa le había hecho ante la amenaza de la Segunda Guerra Mundial. Lejos de una proclama chauvinista, Woolf denunciaba en su escrito la histórica marginación de las mujeres en la sociedad inglesa y arremetía de manera irónica frente a lo que entendía como un pedido hipócrita. Los fragmentos que incluyó Padula dan cuenta del tenor general de este audaz escrito y enfatizan la

⁴³¹ Padula, Alicia, “Esta guerra no es nuestra”, *CdC*, N°3, septiembre 1979, Archivos en Uso, pp. 11-13.

intervención pública de la escritora inglesa en un contexto de enormes turbulencias. Esta recuperación dialoga y se complementa con el abordaje de Tamara Kamenszain, al que nos referimos en el apartado anterior, incluido tan sólo unos meses después en el segundo número de *Todas*. Allí la escritora argentina realizaba un minucioso recorrido por la trayectoria de Woolf con énfasis en el otro célebre ensayo de la inglesa, *Un cuarto propio* (1928), a partir del cual reflexionaba sobre la autonomía económica de las mujeres y particularmente de las escritoras. La similitud entre los abordajes y las temáticas de las publicaciones puede ser atribuible al nexo que establecía entre ambas iniciativas Magdalena Brumana (Esponsa), miembro de la dirección del frente de intelectuales y engranaje fundamental en el vínculo de *Todas* con las artistas que pasaban por sus páginas y eventos.

Esta común orientación es identificable también en los restantes artículos que formaron parte de *CdC*. En una suerte de continuidad, tanto el incluido en el número 4 (diciembre de 1979) que no llevó título y el del número 5 (agosto de 1980) titulado “Mujer y artesanía” se planteaban cuestionar estereotipos y roles históricamente asignados a las mujeres en tanto madres confinadas a su hogar y por lo tanto a las tareas de cuidado. El escrito publicado en el número 4 discutía el rol de la educación en la construcción de imaginarios femeninos tradicionales. La autora contraponía la imagen de los libros de texto centrados en el sentido maternal como constitutivo de toda mujer y el hogar doméstico cómo ámbito de desempeño a la realidad de las mujeres trabajadoras contemporáneas que conjugaban sus tareas de cuidado con arduas jornadas laborales fuera de su hogar⁴³². Por su parte, la última entrega de “Cuadernos de la mujer”, proponía una particular lectura de los talleres de artesanía que proliferaban en esos años y cuyo público era primordialmente femenino⁴³³. Partiendo nuevamente del rol social e históricamente asignado en tanto amas de casa, la autora identificaba que en el taller de artesanías se presentaba la contradicción de representar al mismo tiempo un ámbito de expansión de las tareas del hogar, pero asimismo constituirse en una actividad creativa, por fuera del entorno doméstico, en vínculo con otras congéneres y que, además, en su desarrollo, podía permitir una salida económica y por lo tanto relativa autonomía. El artículo concluía entonces que en esos ámbitos de encuentro estaban presentes una de las tantas llaves para el desarrollo de una conciencia autónoma de las mujeres. Así como en *Todas* aparecían relatos y entrevistas de mujeres que habían logrado destacarse en sus ámbitos pese a las lógicas patriarcales, en *CdC* se buscaban visibilizar puertas de entrada a ese sendero.

⁴³²S/F, *CdC*, N°4, diciembre 1979, p. VIII

⁴³³ S/F, “Mujer y artesanía”, *CdC*, N° 5, agosto 1980, Archivos en Uso, p.8

Las contribuciones que formaron parte de las páginas de *Propuesta* tomaron otros contornos, algo más desestructurados y provocativos, acordes en definitiva a una publicación hecha por y para jóvenes. En estos escritos parecen persistir los ecos del nuevo paradigma sexual configurado a lo largo de los años sesenta, definido por Isabella Cosse como una “revolución sexual discreta” (2010). La autora construye esta definición destacando que en esa década se “erigió un nuevo mandato que ordenaba hablar abiertamente sobre la sexualidad y luchar contra su asociación con lo pecaminosos y prohibido” (Cosse, 2010: 117). En relación a este nuevo paradigma, la virginidad en tanto requisito matrimonial y variable de la respetabilidad femenina comenzó a ser cuestionada al tiempo que “se legitimaron tres patrones de conducta: la aceptación del sexo entre los jóvenes solteros como prueba para el matrimonio, como expresión del amor y como parte del cortejo” (Cosse, 2010: 117). El carácter discreto de esta revolución, en la perspectiva de la autora, radica en que, pese a estos cambios, se “mantuvo la centralidad de la pauta heterosexual, la estabilidad de la pareja y de la sexualidad unida a la afectividad” (Cosse, 2010: 117). Precisamente estas tensiones son las que se hacen presentes en las notas de la publicación en cuestión.

Cómo hemos visto, el derrotero de *Propuesta* fue más extenso que el del resto de las publicaciones en las que participaron miembros del PST. Tempranamente, en el número 6 de abril de 1977, aparecía una nota donde uno de los autores y militantes partidarios, “Lito” Mancini (Néstor Espejo), reflexionaba sobre algunos rasgos asociables a esa “revolución sexual discreta”. La nota titulada “Sexualidad: ¿liberados o reprimidos?”, partía de aceptar los cambios que habían llevado a una “liberación sexual”, motivo por el que los jóvenes de entonces se encontraban “bastante lejos de la moral judeo-cristiana que castigaba hasta con la muerte a las jóvenes que habían perdido su virginidad antes del matrimonio”⁴³⁴. Sin embargo, en la perspectiva del autor, pese a una mayor flexibilidad en las conductas sexuales, persistían “despelotes increíbles alrededor de cuestiones como la pareja o las relaciones en general”⁴³⁵. Esto se expresaba, por ejemplo, en una tajante diferenciación de dos grupos de mujeres, las que eran “para la joda” y aquellas “para salir en serio”⁴³⁶. Paradójicamente, mientras que las primeras eran las “chicas más piolas”, las segundas eran “sencillitas, de su casa”. En la línea señalada por Cosse, es posible identificar en estas reflexiones la persistencia del ideario de una pareja estable, garantizada por una mujer que asumiría como destino

⁴³⁴ Mosaico, Néstor, “Sexualidad: ¿liberados o reprimidos?”, *Propuesta*, N°6, abril 1978, pp.13-15

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 13.

⁴³⁶ Mosaico, Néstor, “Sexualidad: ¿liberados o reprimidos?”, *Propuesta*, N°6, abril 1978, p.13

su confinamiento en el hogar y en este caso, construido desde una perspectiva masculina que tendía a reforzar antes que a cuestionar los estereotipos de feminidad.

Si bien el interés en esta temáticas continuo estando presente en las páginas de la revista con abordajes divergentes⁴³⁷, nos interesa arribar al número 17, publicado en junio de 1979, ya que allí saldría por primera vez en tapa la referencia a la sección “Mujer”⁴³⁸. La nota que inauguraba ese espacio llevaba como título “Malena tiene penas... (¿de bandoneón?)” y estaba acompañada por una sugerente bajada en la que las autoras afirmaban

La idea de tener nuestra sección propia se mantenía latente desde hace tiempo, y ahora pese a los aullidos machistas de los hombres de nuestra redacción (tendrían que haberlos vistos atrincherados en la oficina, tirándonos con las máquinas de escribir y acuchillándonos con salchichas), lo conseguimos⁴³⁹

Apelando al humor, las jóvenes ponían de manifiesto públicamente las jerarquías de género presentes en la dinámica del proyecto editorial. A diferencia del artículo que hemos analizado previamente, los aportes que se publicarían en esta sección serían producidos específicamente por las mujeres de la revista. Según Silvio Winderbaum la principal impulsora de este espacio fue Isolda Baraldi (quien firmaba como Inés Henke), militante también del PST⁴⁴⁰.

La sistematicidad de los abordajes en los siguientes números permite trazar líneas de correspondencia con la orientación partidaria ya analizada. El formato de las contribuciones fue diverso, por ejemplo, en el número 19⁴⁴¹ se apelaba a un fotomontaje con distintas publicidades y titulares, poniendo de manifiesto la objetivación de la mujer y los estereotipos femeninos fomentados desde los grandes medios de comunicación y las publicidades. Asimismo, las jóvenes periodistas, abordaron temas de abierta polémica, cómo la prostitución, concebida en el escrito como una forma de explotación hacia las mujeres producto del desarrollo de las sociedades patriarcales, sólo posible de ser suprimida mediante el cambio del sistema social en su conjunto⁴⁴². También se acudió al formato de entrevistas cómo la realizada en el último número a María Elena Walsh⁴⁴³. Hacia esos años, esta artista consagrada aparecía como una figura abiertamente crítica a la censura del régimen militar al

⁴³⁷ Es el caso de la nota “Hay cosas que no son para mujeres”, Propuesta, N°8, agosto 1978, pp 15-17 o desde una perspectiva con sesgos machistas, “Tavolta y las nenas bobas”, Propuesta, N° 9, septiembre 1978, p. 28.

⁴³⁸ Ver Anexo 4, Figura 4.6

⁴³⁹ Devita, Patricia; Sarchi, Liliana; Ziliani, Claudia “Malena tiene penas... (¿de bandoneón?)”, Propuesta, N° 17, pp. 10-11

⁴⁴⁰ Entrevista realizada por el autor a Silvio Winderbaum (on line), 16 de julio 2021

⁴⁴¹ “Para pensar... como educan a las mujeres”, Propuesta N° 19, septiembre 1979, p.39. Ver Anexo 4, Figura 4.7

⁴⁴² Ziliani, Claudia y Henke, Inés “Sexo, se vende. Prostitución”, Propuesta, N°21, noviembre 1979. pp. 26-28.

⁴⁴³ Henke, Inés y Castillo, Liliana “Maria Elena Walsh. Porque soy feminista”, Propuesta N° 22, enero 1980. pp. 22-24

tiempo que se asumía públicamente como feminista. La conjunción de estos aspectos fue abordada con entusiasmo por las entrevistadoras

Ahora bien, para cerrar este apartado nos interesa centrarnos en un número que es recordado por sus protagonistas como uno de los “más polémicos”, debido a que implicó un giro “comercial” precipitado por la insolvencia económica del proyecto y fomentado desde la dirección del partido⁴⁴⁴. Se trata del número 19 que tuvo como tapa y principal contenido una investigación “sobre el levante”. Cómo hemos visto más arriba junto a Cosse, uno de los patrones de conducta legitimados en la aceptación del sexo entre jóvenes solteros fue concebirlo como parte del “cortejo”. La misma autora, señala que hacia comienzos de los 70 “el patrón del sexo integrado a flirteo asumió mayor visibilidad en los medios de comunicación” (Cosse, 2010: 139). El punto de partida del informe que publicaron los jóvenes de *Propuesta* era justamente cuestionar narrativas morales persistentes que encontraban en el “levante” y su culminación en relaciones sexuales ocasionales, una aberración a combatir. Sin embargo, ponían también un manto crítico en la “rutinización” de la seducción marcada por un estereotipo de hombre que tomaba la iniciativa y una mujer que acudía suspicazmente a ella. Lo que definían como “la era industrial del levante” estaba atravesada por “la nula educación sexual, el incentivo social al machismo y la educación pasiva de la mujer”⁴⁴⁵.

El informe apelaba como recurso central al humor, intercalando crónicas de la noche, o como lo definían, “trabajo de campo”, con categorizaciones de estrategias para levantar y piropos acordes a la situación. Si bien prima una mirada masculina respecto al significado de “levantar”, se incluye una sección específica escrita por una integrante de la revista, en la que se aborda “el levante” desde la perspectiva de las mujeres⁴⁴⁶. El modo en que se plantea es interesante ya que aun reconociendo que la iniciativa del cortejo era “un privilegio de los varones”, lo que se diferenciaba en el artículo, eran modos de comportamiento “para dejarse levantar”. En esa expresión de “dejarse levantar” se reivindicaba el juego de seducción y el modo en que la mujer era artífice fundamental del mismo. Incluso yendo más allá, entre las “categorías” propuestas, se destacaban también a aquellas mujeres que estaban a la vanguardia, las audaces que asumían la iniciativa y desencajaban a los varones que tenían que enfrentarse a una situación novedosa. Por su parte, el “trabajo de campo” arrojaba como resultado la persistente ambivalencia de la posición que asumían las mujeres respecto al cortejo. Esta

⁴⁴⁴ Entrevista realizada por el autor a Silvio Winderbaum (on line), 16 de julio 2021; Entrevista realizada por el autor a Eduardo Mancini (on line), 29 de julio 2021

⁴⁴⁵ Marquéz, Alejo “¿Querés salir conmigo?”, *Propuesta* N°19, septiembre 1979, p. 6

⁴⁴⁶ Henke, Inés “Las mujeres y el levante. No es bueno que el hombre este sólo”, *Propuesta*, N°19, septiembre 1979, p. 8

ambivalencia, cómo señala Cosse, se ubicaba entre la libertad sexual y las “viejas estructuras” (Cosse, 2010: 139). Ejemplificador de esto es uno de los testimonios que incorporaban a la nota en cuestión. Allí, una joven entrevistada en el bar *Los Pinos* afirmaba “El levante parece que viene siempre a nivel sexual. Cuando hay comunicación más honesta, cuándo es más limpio, yo acepto, sino no”⁴⁴⁷. Lo afectivo como lo constitutivo de las relaciones sexuales se hace presente. Este aspecto en articulación con el conjunto de lo analizado en las páginas de *Propuesta* permite ver el modo en que las transformaciones estudiadas por Cosse continuaban expresándose con sus contradicciones (sexualidad y afectividad), ausencias (cuestionamientos a la heteronormatividad) y vueltas de página sin retorno (sexualidad prematrimonial). Los jóvenes de la publicación, antes que articular un planteo específico parecen encontrarse en un tránsito donde los cambios de la década anterior continúan operando, pero no profundizándose. Asimismo, las intervenciones de las jóvenes de la revista expresan un acercamiento reciente al feminismo desde el cuál cuestionar las condiciones de enunciación del proyecto editorial y visibilizar su participación en la publicación.

EL TiT Y EL GRUPO DE LA MUJER.

También hacia 1980, momentos donde *Todas* tuvo su fugaz paso por las calles, surgió al interior del TiT la iniciativa de conformar un grupo específico de mujeres. En el Grupo de la Mujer podían participar las integrantes de los sub-grupos a los que nos hemos referido en el capítulo 3. Marta Cocco, afirma que el número oscilaba entre las 25 y 30 participantes, debido a que en parte de las “titeanas” la iniciativa generó ruido dado que “mantenían la idea de que en el taller éramos todos iguales”⁴⁴⁸. El rol que Cocco ocupaba al interior del TiT y también del partido no es menor. En las diversas entrevistas realizadas su figura es recordada como la de una mujer con muchísimo carácter, con un fuerte compromiso político expresado en responsabilidades al interior del PST⁴⁴⁹, como la de una actriz superlativa y también, sobre todo en la memoria de los varones entrevistados, como una mujer de enorme belleza. El hecho de que haya sido la única mujer coordinadora de un grupo dentro del taller es indicativo de su lugar en el TiT. Fue a instancias de ella, pero también de Lina Capdevilla, Irene

⁴⁴⁷ Marquez, Alejo “Encuesta sobre el levante ¿la pata o la pechuga?”, *Propuesta*, N°19, p. 9.

⁴⁴⁸ Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Marta Cocco (vía e-mail), 2 de agosto de 2018

⁴⁴⁹ Por lo que pudimos reconstruir mediante una entrevista personal, Cocco recuerda que le solían asignar “los cargos” de Responsable o Dirección. Ingresó al partido en 1975 previo al golpe es asignada a la dirección de la Juventud de zona norte. Luego es estructurada en el “Frente de intelectuales”, para intervenir en la Asociación de Estudiantes de Teatros (AET) donde militantes del PST arman una lista y ganan la dirección. Cuándo en 1982, de cara al lanzamiento del MAS el partido presiona para que el TiT dejé de existir, abandona el teatro y en sus propias palabras, pasa a ser una “profesional del partido” continuando en instancias de dirección. Entrevista realizada por Ramiro Manduca

Moszkowski, y María Seles⁴⁵⁰, las tres primeras, aparte de miembros del TiT, militantes del PST, que surgió el grupo específico de mujeres.

Si bien ya desde 1979, tras el festival Alterarte I comenzaba a aparecer en “bocas de escasas personas la palabra Mujer”⁴⁵¹, fue luego del primer viaje del TiT a San Pablo en 1980 que la misma tomó mayor fuerza⁴⁵². En esa ocasión y mediante la invitación del activista y profesor James Green, participaron en asambleas impulsadas por *SOMOS Grupo de Afirmacao Homossexual*⁴⁵³. En el recuerdo de Moszkowski las discusiones presenciadas remitían a las tareas de vinculación entre el movimiento homosexual y el movimiento de mujeres, mientras que para Cocco compartir esa experiencia generó enorme entusiasmo por ver “que las lesbianas criticaban las actitudes y políticas machistas del movimiento que estaba compuesto tanto por mujeres como por hombres” (2016: 142). También Capdevilla remarcó en un escrito, que ese primer contacto con otra realidad les hizo comprender la necesidad de un grupo de mujeres que “de alguna manera combatiera la moral machista a la que siempre, adentro y afuera del taller” fueron sometidas⁴⁵⁴. Es necesario destacar que ya a comienzos de los 80 el clima “liberalizador” de la dictadura brasileña era significativamente mayor al de Argentina y una expresión de esto, que sorprendió particularmente a las y los miembros del TiT, fue el modo en que se vivía la sexualidad en el país vecino⁴⁵⁵.

Este acercamiento a las experiencias de organización feministas y disidentes en Brasil se conjugó con una búsqueda dentro del propio taller de “crear una voz femenina”⁴⁵⁶ dado que, más allá de que los varones se asumían como “feministas tendían a imponer sus personalidades, sus discursos, a no aceptar o ignorar muchos de los puntos”⁴⁵⁷. Por lo tanto la iniciativa generó incomodidades en estos, quienes en el recuerdo Moszkowski, se “ponían nerviosos y querían entrar

⁴⁵⁰ El nombre de Seles aparece escrito de manera diversa en distintos documentos. Se puede encontrar como Selez, Seles o Zelez.

⁴⁵¹ Minuta sobre el Grupo de la Mujer en la Enciclopedia Surrealista firmada por Silvina y Lina, Archivo personal Malena La Rocca, pp. 39.

⁴⁵² De este viaje participaron Cocco y Moszkowski, no así las otras mujeres nombradas hasta ahora.

⁴⁵³ Como señalan Patricio Simonetto (2017) y Joaquín Insausti (2019a) al estudiar los movimientos de liberación homosexual en América Latina, este agrupamiento estuvo vinculado a militantes provenientes de “Convergencia Socialista (CS), organización trotskista que perteneció a la misma corriente internacional que el PST” (168) y su origen lo sitúa alrededor de 1978 adoptando un nombre en claro homenaje a la publicación del FLH argentino

⁴⁵⁴ Minuta sobre el Grupo de la Mujer en la Enciclopedia Surrealista firmada por Silvina y Lina, Archivo personal Malena La Rocca, pp. 39.

⁴⁵⁵ En el registro del segundo viaje a San Pablo con el fin de realizar el festival Alterarte II, las tomas de “Picún” también se detienen en este aspecto al mostrar a mujeres repartiendo volantes en la vía pública con una remera que llevaba la leyenda “Delicias do sexo” [Placeres sexuales]. Además del clima “liberalizador” es posible asociar a otros modos de vivir la sexualidad en la sociedad brasileña. Archivo personal Roberto Barandalla.

⁴⁵⁶ Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Marta Cocco (vía e-mail), 2 de agosto de 2018

⁴⁵⁷ *Ibíd*

en las reuniones bajo el argumento de “todos somos compañeros ¿por qué no podemos participar”⁴⁵⁸. Sin ir más lejos, el espacio inicial que conformaron Cocco, Moszkowski y Capdevilla, también contó con una breve participación de Ricardo Chiari, quién luego fue “invitado a retirarse”⁴⁵⁹, aceptando dicha salida no sin discusiones.

El puntapié con el que comenzó a funcionar el grupo fue la lectura y discusión de *El segundo sexo*. Este núcleo acotado en términos de participantes y restringido a la lectura y discusión se amplió luego al conjunto de las mujeres de los talleres⁴⁶⁰. Reproduciendo una suerte de “grupo de concienciación”, el espacio permitió quitar del ámbito individual, privado y singular las situaciones que atravesaban como mujeres. Nuevamente, vale la pena traer las palabras de Moszkowski,

Lo que aparecía cuando lo llevábamos al grupo general era la sorpresa de todas de entender que cosas que nos pasaban a nivel personal tenía que ver con el tema de la mujer, como lo nombrábamos en esa época. A mí me había causado mucha sorpresa, siempre lo había entendido como un rollo personal. Y entender como los varones, eran distintos...había maltrato, desprecio, desvalorización. Eso fue muy impactante para mí⁴⁶¹.

Este aspecto, de todos modos, encontraba matices en algunas de las participantes. En un escrito que buscaba ser un balance de la experiencia, María Seles sostenía un planteo distinto. Si bien valoraba que uno de los motores para la conformación del grupo había sido “la predisposición de todas las mujeres a escuchar y aportar a nivel personal”, agregaba que al ser planteos restringidos a un plano tan subjetivo, derivaron en “una barrera para profundizar sobre aspectos más específicos”⁴⁶² y por lo tanto para accionar. Lo personal, en este caso, no necesariamente adquiriría un carácter político. Este plano pasaría por una intervención objetiva sobre la realidad, una táctica específica a desarrollar para incidir en ella. Las lógicas de los grupos de concienciación entraban en tensión con la praxis que caracterizaba al TiT.

Si bien estos matices sirven para pensar las tensiones internas y complejizar la experiencia, es necesario diferenciar los dos registros. En el caso de Seles se trata de un documento con la pretensión de incidir en una discusión que se estaba desarrollando en ese preciso momento. Un escrito que

⁴⁵⁸ Entrevista a Irene Moszkowski, realizada por el autor, 26 de abril de 2019.

⁴⁵⁹ Este aspecto es mencionado por un miembro del TiC (Magoo) en una entrevista personal realizada por el autor y también se menciona en un escrito de Chiari compilado en la Enciclopedia Surrealista.

⁴⁶⁰ Según una minuta titulada “Proyecto balance general del grupo de la mujer” compilada en la Enciclopedia Surrealista y firmada por María [Seles] se nombra entre estas primeras integrantes a: Diana, Mónica, Lolita, Chirley, Cecilia, Paula, María Teresa, Luli, Silvina, Marcela, Silvia, Susanita, Cecilia y María. Archivo personal Malena La Rocca, pp. 42

⁴⁶¹ Entrevista a Irene Moszkowski, realizada por el autor, 26 de abril de 2019.

⁴⁶² “Proyecto. Balance general del Grupo de la Mujer” escrita por María Seles y compilada en la Enciclopedia Surrealista, Archivo personal Malena La Rocca.

pretendía arrojar conclusiones para reevaluar las prácticas y en el mejor de los casos reorientarlas. A diferencia de ella, en la entrevista de Moszkowski, se sedimenta el paso del tiempo, la memoria al respecto, sus devenires militantes posteriores y la influencia del feminismo contemporáneo.

Aparte de Beauvoir, circularon otras lecturas como Juliet Mitchel y su libro *Psicoanálisis y feminismo* (1976), propuesto Moszkowski, quien era estudiante de psicología por esos años. También *Amor, Odio y Reparación* (1975) de Melaine Klein y Joan Reviere así como lecturas clásicas de mujeres marxistas como Alexandra Kollontai y Rosa Luxemburgo⁴⁶³. En definitiva, un corpus de lectura que, con algunas ausencias, era sin embargo similar al que circulaba en el resto de los espacios feministas y que incluso había sido incluido como parte de las formaciones partidarias al respecto realizadas el año previo al golpe. En relación a este corpus, es sugerente la utilización que se hacía de ellos. En palabras de Cocco

Estos escritos de política, psicoanálisis y feminismo no sólo servían para construir un perfil político, sino que se procesaban para armar los trabajos teatrales. Por ejemplo, conceptos que nos gustaban los transformábamos en consignas para usarlas teatralmente ¡Durante toda la infancia la niña ha sido mutilada!⁴⁶⁴.

A partir de estos insumos e intercambios se buscó generar un montaje específico. La lógica de creación colectiva por la que se guiaba el TiT entró en vínculo con esta experiencia específica de las mujeres y de allí surgió *Las Ruahinas*, un proyecto que luego migró con parte de las integrantes que hacia 1982 se instalarían en San Pablo junto a miembros varones del TiT (Longoni, 2012). Quién se puso a la cabeza de este montaje asumiendo el rol de coordinadora fue María Seles que, en el recuerdo de las entrevistadas “tenía mayores conocimientos de literatura”⁴⁶⁵ y al igual que Cocco, se destacaba por su fuerte personalidad. De esos agregados literarios aportados por Seles más fragmentos extraídos de los textos teóricos se compuso el montaje del Grupo de la Mujer, sobre el que no contamos con mayores precisiones. Gracias a los materiales cedidos por las y los propios protagonistas, sabemos que la obra fue parte de un ciclo experimental a cargo del TiT en la sala Molière ubicada en el centro porteño (Bartolomé Mitre 2020), entre los meses de septiembre y octubre de 1980⁴⁶⁶. En otro material interno, se define a la obra como “un viaje onírico por el futuro y pasado mundo de la creación andrógina”⁴⁶⁷. Ahora bien, si en las memorias de las entrevistadas hay recuerdos

⁴⁶³ A estas lecturas es posible sumarle otras que son mencionadas en la minuta de Seles. En ella se menciona a también a Virginia Woolf, Evelin Reed, Freud y el informe de Shire Hite sobre la sexualidad femenina.

⁴⁶⁴ Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Marta Cocco (vía e-mail), 2 de agosto de 2018

⁴⁶⁵ Entrevista a Irene Moscovsky, realizada por el autor, 26 de abril de 2019.

⁴⁶⁶ “Jueves de teatro experimental” [Programa], septiembre 1980, archivo personal Malena La Rocca.

⁴⁶⁷ Historia del TiT, Archivo personal Malena La Rocca. Ver Anexo 4, Figura 4.8

difusos sobre el estreno del montaje , más significativo aún es que en el caso de los varones⁴⁶⁸ se afirma que finalmente no se hizo una presentación pública. La generización de la memoria se hace palpable en esta experiencia. Las persistencias aún borrosas en el caso de las mujeres ponen de relieve el significado que tuvo para ellas. Los olvidos “masculinos” también sitúan, de alguna forma, el lugar otorgado a la misma por los varones del TiT.

Otros documentos, compilados en la efímera Enciclopedia Surrealista (1982) arrojan balances divergentes entre las distintas integrantes y partícipes del Grupo. Al ya mencionado escrito de Seles se le suma una minuta de Lina y Silvina. En un tono sarcástico y crítico las autoras del escrito planteaban un balance negativo de la experiencia, identificando que no se habían logrado sortear los obstáculos de una “dinámica podrida” extensible al TiT en su totalidad, donde lo individual terminaba imponiéndose por sobre lo colectivo. Las críticas al poco apoyo que tuvo el único de los montajes concretados (el de *Las Ruahinas*) se anudan con señalamientos al rol de Cocco como única voz femenina autorizada, así como también a la supuesta continuidad de la experiencia en San Pablo de la mano de Seles, que para las autoras no tenía asidero en una construcción real. El conjunto de estos aspectos llevaba a un planteo político de fondo que resuena en un sinfín de experiencias hasta la actualidad “¿el punto de la mujer será levantado sólo como una cuestión de principio? ¿sólo formalmente?”⁴⁶⁹. Esa pregunta parece dirigirse no sólo a los varones del grupo sino también a los liderazgos con sesgos patriarcales que algunas mujeres encarnaron al interior. Valorar el proceso colectivo de las mujeres por sobre las experiencias individuales dados por los roles ocupados, parece erigirse como una crítica feminista al interior del taller.

Debido a las discusiones del Grupo de la Mujer algunos aspectos fueron modificados, por ejemplo, uno de los “lemas” utilizados por el TiT. El taller propagandizaba sus obras, eventos y publicaciones con la frase “Por más hombres que hagan arte y más artistas entre los hombres” que tras las discusiones dadas por las mujeres del grupo se transformó en “Por más hombres y mujeres que hagan arte” y “Por más poetisas entre las mujeres”. En el mismo sentido, en el único número del boletín *Todos contra Todos* editado por el TiT, se publicó un texto de Irene en torno al proceso creador desde una perspectiva psicológica que tiene por cierre un apartado específico sobre la mujer. Allí se afirmaba “el arte y la cultura son masculinos y es necesario que dejen de serlo. La única manera de ingresar a la cultura que tenemos las mujeres es destruyéndola. Nuestro único camino, es la

⁴⁶⁸ Entrevista a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi realizada por el autor, 16 de enero, 2019.

⁴⁶⁹ Minuta sobre el Grupo de la Mujer en la Enciclopedia Surrealista firmada por Silvina y Lina, Archivo personal Malena La Rocca, pp. 39.

impugnación”⁴⁷⁰. Si al interior del partido las mujeres reclamaban el lugar que les correspondía, dentro del taller se daba un proceso con rasgos similares y no exento de tensiones.

¿ESTRUCTURA DE SENTIMIENTO ANTES QUE DISCIPLINA PARTIDARIA?

Al momento de indagar sobre el vínculo entre esta experiencia al interior del TiT y las discusiones que fuimos reconstruyendo en los primeros apartados, las entrevistadas, que como ya hemos mencionado tuvieron una experiencia militante significativa al interior del PST, disocian de manera tajante una y otra experiencia. Las políticas en las memorias, tal como hemos visto en el capítulo 3 de la mano de Oberti y Pittaluga (2012) también toman sus contornos aquí.

En el caso de Moszkowski se presenta un aspecto singular. Ella se integró al partido una vez consumado el golpe de Estado, pero su acercamiento había comenzado en el 75, momento de un clima signado por la creciente violencia estatal y parapolicial sobre las organizaciones populares. Pese a caracterizar que, dentro del partido, los aspectos vinculados a la “cuestión de la mujer” aparecían en un orden secundario” recuerda que la primera invitación a participar de un ámbito orgánico fue a una reunión de mujeres, a lo que ella respondió que no, porque la “lucha tenía que pasar por el movimiento obrero”⁴⁷¹. En este recuerdo contradictorio se entrelazan también las tensiones partidarias que reconstruimos a partir de documentos internos. Sumado a esto la misma entrevistada recuerda que su primer acercamiento a una lectura feminista fue en “esa época” a través de la revista *Persona*⁴⁷², que no sabe bien cómo le había llegado, pero admite que la había impactado, motivo por el cual aún la tenía guardada. Complementando su relato sobre su vínculo partidario en torno a las cuestiones de género, afirma que tras esa negativa inicial no fue convocada a nuevas reuniones de mujeres, pero sin embargo, cuando abandonó su participación en el TiT, hacia 1981 por directivas del partido tendientes a concentrar su militancia en el frente estudiantil, propuso una dinámica similar a la adoptada por el Grupo de la Mujer.

En el caso de Marta Cocco, como ya hemos detallado, su participación dentro del partido implicó grados de responsabilidad considerables. Sin embargo, en su recuerdo, también se presentan como experiencias escindidas

Yo participé de alguna reunión de mujeres como militante, pero no había relación con el TiT. Te puedo contar sólo algunos recuerdos borrosos. En el PST no había un lugar específico. Había una llamada

⁴⁷⁰ “Proceso Creador” Irene Moszkowski en Todos Contra Todos, Archivo personal Malena La Rocca, pp. 9.

⁴⁷¹ Entrevista a Irene Moszkowski, realizada por el autor, 26 de abril de 2019.

⁴⁷² *Persona* fue la publicación del Movimiento de Liberación Femenina (MLF), dirigida por María Elena Odone. Se editó entre septiembre de 1974 y febrero de 1975.

“comisión de la mujer”, que estaba seguida directamente por compañeras del Comité Central. Se debatía, había reuniones para hablar del tema de la mujer seguramente debe haber cosas escritas...Me acuerdo de compañeras que intentaban desarrollar este frente, pero fue algo pasajero en esa época, claro a lo mejor hicieron otras cosas antes o después, no lo sé, pero tampoco me parece. Lo que estoy segura es que con respecto al dialogo con el TiT, no había nada. El PST era muy sectario con el TiT, no había ningún dialogo. Al contrario, sentíamos una cierta falta de respeto hacia todo lo que hacíamos. En realidad ahora viendo de lejos creo que había una diferencia generacional bien clara⁴⁷³.

Son varios los aspectos que se desprenden de esta cita. Por un lado, un recuerdo contradictorio donde se niega la existencia de espacios específicos en torno al abordaje de la mujer, pero luego se los enumera. Si tomamos también el relato de Irene, podemos pensar entonces que si bien se impulsaban determinadas iniciativas partidarias sus alcances eran limitados, probablemente debido al funcionamiento tabicado en el marco de la clandestinidad o por la relevancia dada a esas tareas internamente. Esto último, sin embargo, en la mirada de Cocco estaba dado más bien por una política “sectaria hacia el TiT”, entendiendo a este como un espacio distinto, siendo determinante en tal consideración la diferencia generacional.

Lo más interesante es entonces pensar cómo, a pesar de estas evidentes dinámicas autónomas, dentro del Taller y dentro del partido, en los mismos años, el lugar que ocupaban las mujeres aparecía como un aspecto a problematizar por ellas mismas reclamando tener otra voz en esos espacios. Esto también se hace patente en las revistas *CdC* y *Propuesta*. Si en estos dos casos, en diálogo con la edición de *Todas*, es posible inferir una “bajada de línea” partidaria al respecto, los “olvidos de la memoria” en el caso del TiT plantea otras dificultades. Sin embargo, estas coincidencias no pueden abordarse como meros aspectos contingentes.

En este punto, nos parece pertinente pensar a partir del concepto de estructura de sentimiento propuesto por Raymond Williams (2009), la relación entre las mujeres del PST, cuyas voces en este trabajo recuperamos a partir de documentos y de las experiencias en las distintas revistas y aquellas que participaron del TiT, quienes siendo simultáneamente miembros del partido identifican en el Grupo de la Mujer una experiencia trascendental en esa época y en sus acercamientos a las ideas feministas.

En los casos analizados se hace presente esta estructura de sentimiento en relación a una nueva emergencia del feminismo en nuestro país tras la desarticulación de los núcleos que habían irrumpido a comienzos de los 70. Justamente los 80 son una década trascendental en el movimiento feminista, momento en el que esa estructura de sentir comienza a expresarse en formaciones culturales específicas y duraderas. Al mismo tiempo no puede desestimarse que más allá del

⁴⁷³ Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Marta Cocco (vía e-mail), 2 de agosto de 2018

disfuncionamiento partidario al que nos hemos referido, esa estructura de sentimiento se complementa con una ideología compartida, un proyecto político, ámbitos de sociabilidad e incluso el acceso a debates y procesos en otras latitudes tanto contemporáneos como previos, que permiten tejer los puentes entre las discusiones de las mujeres al interior del partido y la experiencia singular de las mujeres dentro del taller.

Por último, es necesario subrayar las vivencias generacionales divergentes que se hacen presentes en las experiencias analizadas. Mientras en el caso de la revista *Todas* y *CdC* se trata de mujeres, como Martha Ferro, que habían transitado los primeros 70 en diálogo con algunas acciones importantes del feminismo de la segunda ola, la búsqueda de las “titeanas” (y podríamos decir, también de las jóvenes de *Propuesta*) parece más bien intuitiva, construyendo de todos modos respuestas y espacios propios que les permitieron politizar las relaciones de género al interior de sus ámbitos de militancia y agenciarse en tanto mujeres en los mismos.

∞

En este capítulo hemos reconstruido el carácter singular que asumieron los debates respecto al feminismo en el PST durante la dictadura, recuperando los acervos de los años previos al golpe. Reconstruimos también intervenciones trazadas en el campo cultural que implicaron vínculos distintos con esas orientaciones. Mientras en el caso de las revistas *Todas* y *CdC* pueden leerse relaciones directas con esas orientaciones partidarias en los casos del Grupo de la Mujer y en menor medida en la revista *Propuesta*, estas se hacen más difusas. También en este caso, se ponen de manifiesto las diferencias generacionales y los abordajes disimiles que hemos analizado en el caso de los intelectuales consagrados y los jóvenes en formación en los capítulos previos. Considero que dimensionar la temprana atención y persistencia de algunas corrientes, en este caso la trotskista, respecto al entonces incipiente movimiento de mujeres atendiendo a las potencialidades del mismo, es un aporte relevante para el estudio de los vínculos entre izquierdas y feminismo en nuestro país. Las continuidades de algunos de estos planteos se hicieron presentes también en la experiencia del Movimiento al Socialismo (MAS) que en su programa de las elecciones de 1983 incluyó, entre otros reclamos, el aborto seguro y legal, la patria potestad y el divorcio.

Al mismo tiempo, la recuperación de las memorias de aquellas militantes que siendo partidarias también transitaron la experiencia del TiT, nos permitió complejizar la dinámica orgánica respecto a los alcances de determinadas discusiones y resoluciones. El agenciamiento de las mujeres en los diversos ámbitos estudiados nos permite pensar en una estructura de sentimiento compartida que

lograba alcances que trascendían los canales partidarios precarios para la estructuración de sus militantes.

Finalmente, el abordaje hacia las mujeres de clases medias trazado en los documentos y plasmados en iniciativas como la revista *Todas* se enlaza con la política desarrollada desde el frente de intelectuales y la perspectiva del PST de ganar mayor influencia entre estos sectores, aprovechando al mismo tiempo, los resquicios de legalidad que permitían experiencias de estas características.

CONCLUSIONES

"A mí me funde la democracia, la democracia y el alfonsinismo, ó sea... ¿esto era? Nose... me perdí ahí"
Roberto "Picún" Barandalla,

26 de marzo de 2020

El epígrafe con el que decidí comenzar las conclusiones de esta investigación pertenece a la entrevista realizada a Roberto "Picún" Barandalla, uno de los miembros de los talleres juveniles. Su historia, su trayectoria, su acercamiento al cine y su militancia en el PST fueron reconstruidas en el capítulo 3. Sin embargo, vale recordar que "Picún" fue de los jóvenes apresados en Rosario en el año 1978, que su actividad política fue "pintorescamente" descrita por la revista *Somos* para "alertar" a las familias sobre la continuidad "subversiva" en el ámbito cultural y que, tras salir de prisión casi un año después, decidió mudarse a Capital Federal para continuar con su militancia. Pese a este derrotero, concluye que el motivo por el cual se "fundió, esa palabra tan cara para los militantes en cualquier momento histórico, no fue la clandestinidad dictatorial, el terror del régimen militar, sino el retorno de la democracia. La afirmación de "Picún", certera al inicio, dubitativa luego, se ubica a contracorriente de las narrativas y memorias que se multiplicaron innumerables veces desde la inmediata posdictadura. Los años dictatoriales son evocados por él con una inédita vitalidad. La vida en democracia, la militancia bajo nuevas coordenadas (como las de la legalidad), contrariamente, aparecen sin una orientación precisa ("me perdí ahí"), sin el fervor festivo tantas veces narrado.

Esta sentencia de Barandalla es posible de ser leída desde los planteos que Silvia Schwarzböck (2016) desarrolla en su magnífico ensayo de rasgos adornianos sobre la estética de la posdictadura. Allí define que la vida a partir de 1984, es decir la vida en democracia, es "una vida de derecha", una vida signada por la "no verdad". La "vida de izquierda", esa vida encarnada en las militancias "setentistas" motivadas por un fin último, construir una vida verdadera, la vida entregada en post de un sujeto colectivo, el Pueblo o el proletariado, dice Schwarzböck, fue exterminada en los centros clandestinos de detención. Para la filósofa, la dictadura triunfó, pero enmascaró su triunfo como derrota. Entre otras victorias de los militares y sus aliados civiles, identifica la homogenización de las militancias revolucionarias de los 70, lo inconcebible de identificar sus particularidades, la subsunción

de todas ellas en un “universal abstracto” signado por la violencia y claro, por el repudio que esta merece debido a su carácter irreconciliable con la vida en democracia. Del mismo modo, siguiendo a la autora, la cultura durante la dictadura en esta perspectiva, también adquiere un sentido unívoco: el de configurarse como una cultura protodemocrática, sin rasgos resistentes a la vista, sin singularidades históricas, pura negatividad. En definitiva, una mera prefiguración de lo que vendría.

Podemos decir entonces, en esta línea de razonamiento, que la investigación que desarrollé abona en un sentido general, a la deshomogenización de esas militancias setentistas, recuperando los sentidos vitales de las mismas a partir de un caso particular. Para esto, reconstruí diversos itinerarios que iluminan una persistente y creativa militancia cultural en el marco de la dictadura. Asimismo, considero que las iniciativas estudiadas permiten visualizar un dinámico campo artístico y cultural abonando a las investigaciones que, durante la última década, se han preocupado en demostrar la existencia de fisuras y alternativas al sistema censor y la omnipresente represión.

Ahora bien, si este es el aporte general que se condensa en las páginas precedentes, me interesa detenerme en las contribuciones particulares de este trabajo. Al respecto y como primer punto a destacar, he logrado reconstruir la inserción de la corriente morenista entre los artistas e intelectuales desde principios de la década del 70 hasta el final de la última dictadura militar. En ese camino identifique tres momentos. Los primeros pasos al respecto estuvieron marcados por la “radicalización política” que involucró a estos sectores como parte de las clases medias urbanas de nuestro país. El acercamiento de esta corriente fue tardío respecto a otros sectores de las izquierdas, tanto “viejas” (PCA) como “nuevas” (PRT-ERP; PCR; Montoneros). El morenismo identificó, tras los años de mayor ascenso en la conflictividad social, la potencialidad que presentaban los artistas e intelectuales para influir en la opinión pública y contribuir al proceso de movilización en marcha. Pese la identificación tardía de esta cuestión, la incorporación al partido de algunos referentes públicos, como Eduardo “Tato” Pavlovsky y otros que asumieron un carácter asimilable al de intelectual orgánico gramsciano, como Carlos Alberto Brocato, permitieron alcanzar cierta visibilidad entre sus pares, tal como demuestra el testimonio de Daniel Calmels en el capítulo 4, y sistematizar orientaciones e hipótesis desde las que planificar las construcciones partidarias a futuro. Hacia 1975 es posible identificar un segundo momento en el desarrollo de una política específica. Para entonces el PST había conformado una dirección de intelectuales, había logrado incorporarse a incipientes construcciones en asociaciones profesionales, como la AGE en la SADE, había mantenido un constante posicionamiento en las páginas de su periódico partidario respecto a temas artísticos y culturales de la coyuntura e

incluso había iniciado la construcción de herramientas propias, siendo la AIS, en el caso de Capital Federal, la más relevante. Pese a su escaso desarrollo debido a su lanzamiento en las postrimerías del golpe de Estado, el impulso de esta agrupación permitió la construcción de un programa específico que jerarquizaba la lucha contra las “ideologías burguesas” y la “penetración imperialista” junto con el debate profundo frente a las corrientes reformistas y populistas que propugnaban la reconstrucción de una “cultura nacional”. Este programa se enlazaba con la caracterización que el PST trazaba para ese momento: la crisis del peronismo tras su tercera experiencia de gobierno, la creciente represión sobre la izquierda armada conjugada con su alejamiento de las masas y la política diletante del PCA abrían terreno para que sus posiciones crecieran también entre los artistas e intelectuales. Tanto el acervo programático como las hipótesis sobre la situación política nacional guiaron la construcción del PST durante los años de la dictadura, el tercero de los momentos que he identificado. Fueron paradójicamente estos los años más prolíficos en lo referente a las iniciativas dirigidas al campo cultural y asimismo fue el período en el que se concentró esta tesis.

En ese nuevo contexto, las tensiones generales que atravesaron al partido fueron, por un lado, las referidas a la intervención en la “superficie” y el funcionamiento en la “clandestinidad” y estrechamente vinculada, la caracterización de la etapa política que suponía tanto la necesidad de articular una resistencia “molecular” a la dictadura en los distintos ámbitos como la construcción de herramientas que permitieran una incidencia de masas a posterior, en la perspectiva de que el régimen, en algún momento, entraría en crisis. Estos rasgos se hicieron palpables en las iniciativas culturales impulsadas. Las mismas, cómo he identificado, siendo este otro de los aportes de la investigación, fueron organizadas de manera diferenciada al interior del partido. Por un lado, aquellas concentradas sobre la fracción de intelectuales y artistas consagrados y, por otro, las que encontraban como destinataria a la juventud. En las primeras, el proceso de resistencia y acumulación de fuerza encontró en las revistas culturales (*Textual* y *Cuadernos del Camino*) sus herramientas iniciales para luego, con el Encuentro de las Artes, intentar articular un movimiento cultural de oposición (en términos de Raymond Williams), que tuviera una proyección masiva. En las segundas, *Propuesta* se mostró desde un principio como un proyecto con la vocación de establecer diálogos con sectores amplios de la juventud, construyendo una mirada crítica pero no por ello excluyente, sobre las producciones culturales masivas como el rock. Por el contrario, los talleres de investigación apelaron a organizar a un sector de “vanguardia” entre los jóvenes y su funcionamiento reproducía rasgos propios de las lógicas partidarias clandestinas. Al calor de la coyuntura y en relación a los perfiles que cada

construcción fue adquiriendo apareció con mayor o menor énfasis uno u otro de los aspectos que atravesaron la intervención del PST durante el período.

Asimismo, el estudio de las iniciativas juveniles me permitió ampliar la cartografía de espacios de sociabilidad juvenil desde los que, cientos de jóvenes, atravesaron los años más álgidos de la represión, construyendo, a su modo, “zonas liberadas”. A partir de ellas se configuraron y redefinieron dinámicas militantes para continuar con una praxis política que, en muchos casos, había sido iniciada en los años previos al golpe como parte del movimiento estudiantil secundario. Ambas iniciativas fueron cauces para que un sector de la juventud pudiera desarrollar prácticas y discursos críticos hacia la pretendida restauración del orden fomentado desde el régimen, más aún durante los primeros años en los que los ámbitos tradicionales de organización juvenil como las universidades, se encontraban bajo un férreo control. Conjuntamente, los jóvenes militantes que las impulsaron subsanaron con ellas, las restricciones de la sociabilidad partidaria. Desde allí cimentaron una identidad propia transmutando rasgos de un espacio a otro (es decir del partidario a Propuesta y a los talleres y viceversa).

En relación con las políticas desplegadas hacia artistas e intelectuales con ciertos niveles de consagración pude reconocer discusiones respecto al rol que estos debían cumplir en la organización política, así como también reconstruí dinámicas de oposición y denuncia pública a las políticas censorias del régimen en las que participaron militantes del PST. Respecto a la primera de las cuestiones, gracias a la recuperación de los debates internos incentivados por Carlos Alberto Brocato, identifiqué dos concepciones en tensión respecto al rol de estos sectores. Por un lado, una posición sostenida por la dirección partidaria, en la que los artistas e intelectuales aparecen como amplificadores públicos de las posiciones generales de la organización, siendo parte, por ejemplo, durante los períodos democráticos, de las listas parlamentarias en lugares no expectables. De este modo, esas referencias buscaban tender puentes hacia nuevos sectores sociales a partir de la legitimidad que tenían en sus ámbitos profesionales. Por otro lado, la propuesta de Brocato concebía que los artistas e intelectuales debían sostener una autonomía en su labor, desarrollar una disputa pública en el plano que era de su incumbencia, es decir el ideológico y cumplir conjuntamente una función interna que aportara al desarrollo teórico del partido. En el análisis realizado a lo largo de la tesis, pude observar que la intervención partidaria fluctuó entre una y otra posición dependiendo de la coyuntura política y los equilibrios internos.

Asimismo, la reconstrucción de las orientaciones políticas que el PST desplegó hacia estos sectores me permitió iluminar tempranas y relativamente masivas, respuestas contra la censura. A

excepción de la intervención realizada en medios masivos por artistas de gran resonancia, como María Elena Walsh, logré dilucidar los hilos que conectaban intervenciones de ese tenor con procesos de organización del campo artístico y cultural. En ellas también el PST buscó tener incidencia, continuando con la hipótesis del “espacio vacante” debido a los errores de caracterización que habían tenido otras corrientes de izquierda (las organizaciones político-militares y el PCA). Mediante el impulso sistemático de mesas redondas sobre la situación de la cultura auspiciadas principalmente por la revista *Cuadernos del Camino* y acompañadas en ocasiones por los jóvenes de los talleres, la organización logró, hacia 1980, cierta llegada a referentes del teatro, el cine, las artes plásticas y la literatura. Asimismo, las páginas del periódico partidario volvieron a dedicar una sección específica a estos temas con el fin de apuntalar la resistencia al “desmantelamiento cultural”. Ese derrotero llevó a la conformación del Encuentro de las Artes, que lejos de ser una excepción coincidió con una mayor actividad por parte de las organizaciones gremiales y asociaciones profesionales de artistas, así como también con el lanzamiento de espacios similares tales como el Movimiento por la Reconstrucción y del Desarrollo de la Cultura Nacional vinculados al PCR e incluso movimientos sectoriales que asumieron gran protagonismo, como Teatro Abierto. En ese contexto, la hipótesis de ocupar un lugar vacante se difuminó. La coincidencia de la mayor visibilidad que lograron estos reclamos en torno a la censura, simultáneamente con la creciente audibilidad de las denuncias de los organismos de derechos humanos y las protestas obreras que hacia 1979 habían confluído en la primera huelga general, arrojan de conjunto, la imagen de una sociedad civil disidente y activa en diversos planos a cuatro años del inicio de la más cruenta dictadura en nuestra historia.

Por último, con respecto a los debates feministas al interior del PST, la reconstrucción de una serie de iniciativas demuestra la persistencia de una “estructura de sentir” cuyos rasgos iniciales se fueron configurando a comienzos de los 70 con la irrupción de la “segunda ola del feminismo”. Descubrir los arduos debates en los que se cuestionaban desde las posiciones de poder ocupadas por los varones al interior de la organización política y en los ámbitos privados, hasta las orientaciones que se debían asumir para lograr incidir en el movimiento de mujeres, me permitió visualizar un rasgo de singular relevancia dentro del PST. Más aún al encontrar que la expresión de los mismos asumió carnadura en un proyecto con la audacia y potencia de la revista *Todas*, publicación que logró interpelar a destacadas mujeres del ámbito artístico e intelectual, quienes encontraron en sus páginas una tribuna para manifestar abiertamente sus críticas al sistema patriarcal. La resonancia de los debates feministas en otras iniciativas culturales, como *Cuadernos del Camino*, *Propuesta* y el Grupo

de la Mujer del TiT, me permitió identificar al mismo tiempo, los énfasis diversos permeados por preocupaciones generacionales, con los que se problematizaron y vivenciaron temas afines a la “liberación de la mujer”. Mientras en *Todas* y en los *Cuadernos de la Mujer* se jerarquizaron los posicionamientos y cuestionamientos a los roles social e históricamente impuestos a las mujeres en los ámbitos laborales y profesionales, estas preocupaciones, en las experiencias de las jóvenes militantes, se conjugaron con reflexiones en torno a las transformaciones “discretas” de las conductas sexuales.

En conjunto, el análisis de estas iniciativas me permitió vislumbrar una intensa actividad militante durante los años dictatoriales, en los que lo artístico, lo cultural y lo político convivieron con diversas intensidades. Si pensamos estas acciones con la perspectiva puesta en la dimensión partidaria, se puede identificar que el común denominador estuvo dado por la búsqueda de explorar “superficies” en las que fuera posible desplegar un discurso crítico frente a la dictadura. Es decir, bajo el resguardo de estas diversas iniciativas, se desarrollaron intervenciones públicas para generar simpatías, adhesiones y potencialmente, nuevas incorporaciones a las filas partidarias. El terreno cultural, en términos amplios aparecía entonces como una arena con menores riesgos que otras, al menos en los años iniciales del régimen. Justamente, ante los cambios de coyuntura que comenzaron a transitarse desde 1981 y se aceleraron tras la Guerra de Malvinas, estas experiencias fueron abandonada para concentrar las fuerzas en sectores estudiantiles, barriales y fabriles, de mayor relevancia para los objetivos estratégicos del partido. Asimismo, en todos los casos, los y las destinatarias pertenecían principalmente a las clases medias, más allá que en ocasiones, como en la revista *Todas*, se plantearan llegar a las mujeres trabajadoras, o qué en el caso de las construcciones juveniles se viera como proyección su función en tanto “puentes” hacia los sectores más proletarizados del mundo del arte.

Al centrarme en las memorias de los y las militantes el balance final asume rasgos más difusos. La gramática memorial, parafraseando a Pittaluga y Oberti (2012) se encuentra, en cada caso, indisolublemente ligada a los balances y perspectivas políticas trazadas desde el presente. El énfasis de los miembros de los talleres, como hemos visto en el capítulo 3, por ejemplo, desestima el rol que el partido tuvo para el desarrollo de las mismas. Contrariamente, para quiénes fueron parte de las revistas, como Daniel Calmels o del Encuentro de las Artes, como Alberto Sava, la organización aparece como una llave trascendental en el desarrollo de iniciativas con estos rasgos en el contexto dictatorial. Los balances, está claro, no pueden ser unívocos. Sin embargo, es posible pensar que fue

en la articulación de las dos dimensiones, la partidaria y la artístico-cultural, donde radicó la vitalidad de estas experiencias; en particular en el reconocimiento que estas permitieron “hacer algo” tendiente a perseguir objetivos trascendentales en un momento tan adverso. Quizás por ello, retomando el epígrafe con el que comenzamos estas conclusiones, sea necesario continuar interpelando los sentidos acerca de las militancias “setentistas” contruidos desde la temprana posdictadura, para comprender más cabalmente la imaginación política que aún bajo el terror, continuaba buscando combustibles para alimentarse.

∞

De la heterogeneidad de experiencias analizadas en este trabajo, se desprende al mismo tiempo, una posible agenda de investigación con aristas diversas. Como hemos mencionado en el capítulo 1, algunos de los casos aquí abordados ya han sido o son objeto de investigaciones puntuales y de largo aliento. Sin embargo, es posible señalar una serie de aspectos relevantes que en esta tesis encuentran algunos avances y sobre los que sería productivo profundizar. Entre ellos, diferencio los que involucran un mayor detenimiento en el contexto dictatorial de los que implican una continuidad cronológica de los problemas abordados. En torno a los primeros, considero que es necesario continuar indagando en las dinámicas disidentes del campo artístico y cultural a partir del año 1979 para de este modo dotar de mayor densidad la tantas veces evocada “resistencia cultural” al régimen. En diálogo con esta cuestión, agrupamientos poco explorados como el fugaz Movimiento Argentino por un Cine Independiente (MACI) impulsado por los jóvenes del TiC pueden arrojar líneas interesantes. Más que por el movimiento en sí, acotado a los militantes del PST y algunos cineastas de súper 8 cercanos, lo interesante es sumergirse en la difusión del “superochismo” como práctica entre lo amateur y lo experimental durante esos años. Los veloces cambios tecnológicos hicieron que este formato cayera en desusos a mediados de los 80, pero sin embargo su meteórica difusión, debido a sus bajos costos, durante los 70 en nuestro país aún no ha sido objeto de una investigación pormenorizada. Que los jóvenes del TiC vieran en ese formato y en esa práctica cinematográfica, una herramienta desde la que construir la “base” para un cine alternativo al comercial, aparece al menos como un diagnóstico sobre el que amerita detenerse.

Por su parte hay diversas trayectorias individuales que atraviesan los capítulos de esta tesis sobre las que nos hemos detenido parcialmente, pero sin lugar a dudas ostentan una riqueza que es necesario explotar. Se trata de biografías disímiles, que pueden arrojar luz sobre zonas poco exploradas de nuestra historia cultural reciente. En el caso de Carlos Alberto Brocato, su derrotero

intelectual aparece como una inmejorable guía desde la que atravesar la historia de las izquierdas desde principios de los 60 hasta los años 90. Su prolífica y escasamente investigada producción involucra poemas, ensayos humorísticos, plataformas políticas y una activa intervención en medios periodísticos alternativos. Su tono polémico, al que nos hemos referido al visitar sus intervenciones dentro del PST, continuó durante los años posdictatoriales cuestionando desde la moral sexual que regía a las izquierdas hasta las narrativas “épicas del exilio”, pasando por un profundo debate en torno la lucha armada como estrategia de poder. También Brocato estableció alianzas productivas con el movimiento feminista, elaborando conjuntamente materiales a favor de la legalización del aborto e incluso, años antes de su muerte en 1996, puso en cuestión el funcionamiento de la democracia, avizorando la descomposición del sistema político que tan sólo unos años después estallaría con la crisis del 2001.

En un sentido similar puede ubicarse la trayectoria de Alberto Sava. Su particular concepción del teatro merece un abordaje con mayor detenimiento que el aquí brindado. La estética desarrollada por el director y puesta en práctica activa y audazmente durante la dictadura permite pensar otras porosidades del espacio público durante esos años, tal como ha señalado Lorena Verzero (2014). Pero no sólo esto, su trayectoria artística, profesional y militante a partir de 1984, involucró la intersección de las artes escénicas con la salud mental, debido a su rol como coordinador del “Frente de Artistas” del hospital psiquiátrico Borda. A partir del desarrollo de esta experiencia sus reflexiones y prácticas asumieron un nuevo horizonte que merece ser estudiado.

También de carácter excepcional fue la trayectoria de Martha Ferro. Sumado a su incansable militancia feminista, desde mediados de los años 80 se destacó como periodista policial del diario *Crónica*, abordando con una perspectiva clasista los crímenes que encontraban como víctimas a los sectores más marginados de la sociedad⁴⁷⁴. En ese mismo medio, se desempeñó como delegada sindical. Transversalmente y de manera ininterrumpida, Ferro fue una maestra titiritera. Una vida en varias vidas que hasta hoy ha sido narrada por sus compañeras, pero escasamente, por investigaciones que se detengan sucintamente en sus derroteros.

En cuanto a posibles continuidades que se sitúan a posteriori del período abordado en esta investigación, se desprende otro conjunto de problemas. El primero y más evidente, es el estudio de las construcciones entre artistas e intelectuales que desplegó el Movimiento al Socialismo (MAS) a

⁴⁷⁴ Respecto a la labor periodística de Ferro se recomienda el documental *Tinta Roja* (1998). Dirección y guion: Carmén Guarini y Marcelo Céspedes.

partir del año 1983. Si bien, cómo hemos demostrado, las iniciativas en curso durante la dictadura fueron disueltas entre 1981 y 1982, la conformación del MAS estuvo acompañada desde sus inicios de un Frente de Artistas partidario. Dentro de ese espacio, desarrolló su actividad el grupo de activismo gráfico GaS-TaR/Capataco que articuló diversas acciones con organismos de derechos humanos, también se conformó un grupo específico de titiriteros y titiriteras e incluso existieron intentos por refundar el TiT⁴⁷⁵. Asimismo, cómo hemos visto en el capítulo 2, ante las elecciones de 1983, el MAS destacó entre sus candidaturas artistas e intelectuales, entre los que, junto a Pavlovsky se incorporaron militantes que habían protagonizado algunas de las iniciativas que aquí estudiamos, como el ya mencionado Alberto Sava. Estos aspectos toman aún mayor relevancia en el contexto de la inmediata “primavera alfonsinista” donde los debates en torno a la política y la cultura ocuparon un espacio destacado de la agenda pública (Wortman, 1996).

En una línea similar, se enmarca cómo posible cuestión a profundizar, el estudio de las construcciones e iniciativas feministas del MAS. Cómo hemos destacado, el derecho al aborto, el divorcio y la patria potestad compartida fueron parte del programa de esta organización ante los comicios de 1983. Sumado a esto, aparece como un aspecto sugerente, plausible de establecer diálogos y discusiones con estudios recientes como el de Natalia Milanesio (2021), indagar en las posiciones desplegadas por esta organización de cara al “destape sexual” de los años 80. Del mismo modo, se abre el interrogante acerca de las posiciones asumidas frente a las disidencias sexuales en un contexto de creciente cuestionamiento a la heteronormatividad, más aún teniendo en cuenta el desarrollo de un agrupamiento particular, vinculado a esta organización cómo fue *Alternativa Socialista para la Liberación Sexual*.

Una tercera y última cuestión posible de ser abordada en futuras exploraciones, también en torno a los 80 democráticos, se vincula con pensar los diálogos y reverberancias de las estéticas “disensuales”, principalmente protagonizadas por los jóvenes de los talleres de investigación, en la contracultura *underground*, que tanto interés ha generado en las últimas décadas (Bevacqua,2020;Lucena y Laboureau,2016; Suárez,2019) La trayectoria de Mauricio Kuckbard, uno de los animadores del TiT es ejemplificadora al respecto. Durante los 80 posdictatoriales se destacó como columnista en la revista *Cerdos&Peces*, donde escribía bajo el seudónimo de “Helmostro Punk”, analizando los efectos de diversas drogas y destilando críticas ácidas sobre las virtudes del nuevo

⁴⁷⁵ Un documento del archivo personal de Alberto Sava fechado en 1985, lleva la firma del TiT y plantea nuevos objetivos bajo el régimen democrático.

régimen. Indagar en esas continuidades y contagios puede abonar a la construcción de genealogías que hoy aparecen escindidas, iluminando otros tránsitos de la dictadura a la democracia.

∞

Esta investigación buscó realizar un aporte al conocimiento de la historia reciente argentina con el eje puesto en las interrelaciones entre las tramas políticas y artísticas durante la última dictadura, En particular se ha contribuido a la historia de las izquierdas en nuestro país centrándonos en una corriente específica que, con sus derivas y rupturas, aún continúa interviniendo en el escenario político nacional. Conjuntamente, exploró las posibilidades de un abordaje interdisciplinario tomando como base las herramientas brindadas por los estudios culturales, con el objetivo de arrojar luz sobre dinámicas singulares de sociabilidades intelectuales, artísticas y juveniles durante el período dictatorial. En suma, espero que este trabajo constituya un insumo para futuras reflexiones que visiten nuestro pasado reciente. Un pasado signado por el terror, pero también, cómo hemos demostrado, por tenaces y creativas militancias.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2018) *Estudios sobre juventudes en Argentina VI: protagonismos juveniles a 100 años de la Reforma Universitaria: acciones y debates por los derechos que nos faltan*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Ábalos, E. (1995). *Historias del rock de acá. Primera generación*. AC.
- Acuña, C., & Smulovitz, C. (1995). Militares en la transición argentina: Del gobierno a la subordinación constitucional. En *Juicio, castigos y memorias: Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Nueva Visión.
- Acha, O (2011) *Los muchachos peronistas. Orígenes olvidados de la Juventud Peronista (1945-1955)*. Planeta
- Águila, G. (2019). La izquierda argentina, entre la dictadura y la transición democrática: Notas para su estudio. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 23(2), 278-304.
- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Colihue.
- Álvarez, A. (2020). Controlar el tiempo libre. Estudiantes secundarios de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar. *Propuesta Educativa*, 2, 121-132.
- Anderson, P. (1984). La historia de los partidos comunistas, en Samuel, R. (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Crítica
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura argentina. 1960-1983*. CEAL.
- Bellucci, M. (2014). *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Capital Intelectual.
- Bellucci, M. (2018, septiembre). *Revista Todas: Un compromiso feminista con el puño en alto*. Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural Haroldo Conti, Ciudad de Buenos Aires.
- Benítez, D. H. (2016). Política, radicalización y juventud: los jóvenes de la unión cívica radical (1966-1976). *ÁNFORA*, 17(29), 123-130.
- Bevacqua, M. (2020). *Deformance. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. Libretto.
- Bonavena, P., & Millán, M. (2012). ¿Un movimiento estudiantil moderado en los '70? El caso de la lucha de los estudiantes de las Escuelas Técnicas contra la "Ley Fantasma" en 1972. *Cuadernos del Sur-Historia*, 41, 37-58.
- Bourdieu, P. (1979). Los tres estados del capital cultural. *Sociológica*, 2, (5) Universidad Autónoma de México UAM.
- Brocato, C. (1964, diciembre). Defensa del Realismo Socialista. *La Rosa Blindada*, 3.
- Brocato, C. A. (1964, octubre). Reflexión sobre la responsabilidad del escritor. *La Rosa Blindada*, 1, 24.
- Browarnik. (2015). *¿Por qué seguir escribiendo poesía? Pequeñas resistencias contra la dictadura* [Maestría]. Universidad Nacional de las Artes.
- Browarnik, G., & Benadida, L. (2007). Artistas militantes en el Partido Comunista Argentino. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 37.
- Burkart, M. (2017). *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los años setenta*. Miño y Dávila editora.
- Calveiro, P. (2014). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue.
- Camarero, H. (2013). El período formativo de un intelectual: Milcíades Peña y el trotskismo en las décadas de 1940-1950. *Archivos De Historia Del Movimiento Obrero y La Izquierda*, 3, 9-33.
- Campione, D. (2007). *La izquierda no armada en los años 70' en Argentina: Partido Comunista, Partido Comunista Revolucionario, Partido Socialista de los Trabajadores*. www.lahaine.org
- Canelo, P. (2016). *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)*. Edhasa.
- Cañada, L. (2019). *Las Jornadas del Color y de la Forma: Una experiencia artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado* [Maestría]. IDAES-Universidad Nacional de San Martín.
- Carnovale, V. (2011). *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*. Siglo XXI.

- Casola, N. (2014). Con « m » de « mamá »: Las militantes comunistas y la Unión de Mujeres Argentinas durante la segunda mitad del siglo XX. *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques, En línea*.
- Casola, N. L. (2015). *El PC argentino y la dictadura militar: Militancia, estrategia política y represión estatal*. Imago Mundi.
- Cattaruzza, A. (1997). El mundo por hacer: Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta". *Entrepasados*, 13, 67-76.
- Cocco, M. (2016). *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura militar argentina*. La ilsa de la luna.
- Coggiola, O. (2006). *Historia del trotskismo en Argentina y América Latina*. Razón y Revolución.
- Cormick, F. (2015). Apuntes sobre la Organización Comunista Poder Obrero. *Cuadernos de Marte*, 8, 95-128.
- Cormick, F. (2016). Poder Obrero y el FAS: los orígenes frentistas de OCPO. *Archivos*, 9, 55-76.
- Cosse, I. (2010). Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975). *Secuencia*, 77, 113-148.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Siglo XXI.
- D'Antonio, D. (2010). Derechos humanos y estrategias de la oposición bajo la dictadura militar argentina. *Revista Tensões Mundiais*, 6(11), 153-178.
- De Diego, J. L. (2003). *Campo intelectual y literario en la Argentina(1970-1986)* [Doctorado]. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Debroise, O., La Rocca, M., & Longoni, A. (2015). *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo. Experimentos teatrales de un paria*. Museo Universitario Arte Contemporáneo.
- Delgado, J. (2017). *Tu tiempo es hoy. Una historia de Almendra*. Eterna Cadencia.
- Dubatti, J. (2004). *El teatro de Eduardo Pavlovsky. Poéticas y Política* [Doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2010). *Cien años de Teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos.
- Duhalde, E. L. (2013). *El Estado Terrorista argentino*. Colihue.
- Elizondo, A. (2021). *Testimonio H. : Una pasión, una vida, un legado* (I. González, Ed.). Editorial INTeatro.
- Erllich, L (2012) Los espacios de sociabilidad en la estructuración de la Juventud Peronista post '55 en la ciudad de Buenos Aires. [Apuntes de Investigación del CECYP](#),21; 157-175
- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C., & Franco, M. (Eds.). (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Fondo de Cultura Económica.
- Felitti, K. (2008). Natalidad, soberanía y desarrollo: Las medidas restrictivas a la las medidas restrictivas a la planificación familiar en el tercer gobierno peronista(1973-1976). *Estudios Feministas*, 16(2), 517-537.
- Flores, V. (2015). *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los 70*. Madreselva.
- Galli, G. (2019, julio). Reseña de «78. Historia oral del mundial (de Matías Bauzo)». *Guay. Revista de lecturas*. <http://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2019/07/15/78-de-matias-bauso/>
- Gammático, K. (2005). Las "mujeres políticas" y las feministas en los tempranos setenta: ¿Un diálogo (im)posible? En *Historia, género y política en los '70* (pp. 19-38). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Giella, M. Á. (1991). *Teatro Abierto 1981. Teatro bajo vigilancia*. Corregidor.
- Gilbert, A. (2020). *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante*. Gourmet Musical.
- Gillespie, R. (1997). *Soldados de Perón*. Grijalbo.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.

- Giordano, V. (2012). La celebración del año internacional de la mujer en Argentina (1975): Acciones y conflictos. *Revista Estudios Feministas*, 20(1), 75-94.
- González, E (comp) (1995) *El trotskismo obrero e internacionalista en la Argentina. Vol 1: Del GOM a la Federación Bonaerense del PSRN (1943-1959)*. Antídoto.
- González, E (comp) (1996) *El trotskismo obrero e internacionalista en la Argentina. Vol 2: Palabra Obrera y la Resistencia (1955-1959)*. . Antídoto.
- González, E (comp) (1999) *El trotskismo obrero e internacionalista en la Argentina. Vol 3. 1: Palabra Obrera, el PRT y la Revolución Cubana (1959-1963)*. Antídoto.
- González, E (comp) (1999). *El trotskismo obrero e internacionalista en la Argentina. Vol 3. 2: Palabra Obrera, el PRT y la Revolución Cubana (1963-1969)*. Antídoto.
- González, A. S. (2019). *Juventudes (in)visibilizadas: Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Graham Jones, J. (2017). *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo dictadura*. Editorial INTeatro.
- Grammático, K. (2004). El Año Internacional de la Mujer y su Conferencia Mundial: México, 1975. *II Jornadas nacionales Espacio, Memoria e Identidad*.
- Gramsci, A. (1967). *La formación de los intelectuales*. Grijalbo.
- Grüner, E. (2016) Trotsky con Breton: de la revolución artística al arte revolucionario. Díaz, A. (comp) *El encuentro de Bretón y Trotsky en México*. Ediciones IPS-CEIP.
- Hall, S., & Jefferson, T. (Eds.). (2014). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (Madrid). Traficantes de sueños.
- Iglesias, F. (2019). *Escritores, dictadura y resistencia. Un estudio sobre la revista El Ornitornico (1977-1983)*. Universidad Nacional de General Sarmiento; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; Universidad Nacional de Misiones.
- Insausti, J. (2019a). ¿Hedonistas o revolucionarios? Política homosexual radical e izquierda trotskista en Argentina y Brasil (1967-1983). *Mora*, 25, 85-110.
- Insausti, J. (2019b). Una historia del Frente de Liberación Homosexual y la izquierda en Argentina. *Revista Estudios Feministas*, 27(2).
- Invernizzi, H., & Gociol, J. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba.
- Kohan, N (comp) (1999) *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*, (La Rosa Blindada).
- La Rocca, M. (2012). "El delirio permanente". *El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)* [Maestría]. Universitat de Girona, Facultat de Lletres.
- La Rocca, M. (2015). Conología. En *Con la provocación de Juan Uviedo*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- La Rocca, M. (2017). Vivir exaltados. Apuntes sobre modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina. *IX Jornadas de Sociología de la UNLP*. IX Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Buenos Aires
- La Rocca, M. (2018 a). "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 de análisis cultural*, 12, 2020-2271.
- La Roca, M (2018 b) Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina, *Karpa*, 2018,
- La Rocca, M (2019). Entre cortejos fúnebres y movilizaciones de protesta. Prácticas performáticas y acción política durante la última dictadura militar argentina. *I Jornadas de Arte y Liminalidad. Poéticas y Políticas en Movimiento*. I Jornadas de Arte y Liminalidad. Poéticas y Políticas en Movimiento del IAE; Buenos Aires
- La Rocca, M (2020). "Más allá del apagón cultural". Usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina. Ramírez Llorenz, F; Marrona, M y Durán, S (eds). *Televisión y dictaduras*

- en el Cono Sur : apuntes para una historiografía en construcción. : Instituto de Investigaciones Gino Germani ; Montevideo : Facultad de Información y Comunicación Udelar
- La Rocca, M (2022) "Somos jóvenes y estamos prohibidos". Tramas culturales, performances y acción política durante la última dictadura militar argentina. Meza-Huacuja, I; Moreno Juárez, S y Graterol Acevedo. G (comp). *Culturas juveniles y contraculturas en Iberoamérica*. Universidad Nacional Autónoma de México -Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (UNAM-IISUE).
- La Rocca, M y Cañada, L. (2021) Archipiélagos de experimentación en dictadura: diálogos entre arte, educación y militancia. *Revista Contemporánea. Historia y Problemas del siglo XX* 81-107.,
- Lanusse, L. (2005). *Montoneros. El mito de sus doce fundadores*. Vergara.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós.
- Longoni, A. (2012a). Zona liberada. *Boca de Sapo. Revista arte, literatura y pensamiento*, 12, 44-49.
- Longoni, A. (2012b). El delirio permanente. *Separata*, 17, 3-19.
- Longoni, A. (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 13.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.
- Longoni, A., & Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- Lucena, D., & Laboureau, G. (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*,. Edulp.
- Luciani, L. (2011). Represión, control y disciplinamiento en las escuelas medias rosarinas durante la última dictadura militar. Un estudio de casos. *XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Catamarca, Argentina.
- Luciani, L. (2017). *Juventud en dictadura. Representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976-1983)*. Universidad Nacional de General Sarmiento; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; Universidad Nacional de Misiones.
- Manduca, R. (2017a). *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/Departamentos de Historia, Mar del Plata.
- Manduca, R. (2017b). Teatro e izquierda en la última transición: Teatro Abierto, el Encuentro de las Artes y la resignificación de la democracia como concepto político. *Actas de las IX Jornadas Nacionales y IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, 76-86.
- Manduca, R. (2018a). *Teatro Abierto (1981-1983): Teatro y política en transición a la democracia* [Licenciatura]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Manduca, R. (2018b). "Stanislavski es Stalin": Teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12, 435-454.
- Manduca, R. (2021). Surrealismo «anacrónico», internacionalismo y trotskismo en la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Sures*, 1(16), 65-85.
- Mangiantini, M. (2007). Redes militantes y acciones en el exilio. La política internacionalista del Partido Socialista de los Trabajadores (1976-1982). *Estudios*, 38, 87-104.
- Mangiantini, M. (2012, septiembre 26). El exilio trotskista en Colombia (1976-1982). *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, La Plata.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2552/ev.2552.pdf
- Mangiantini, M. (2018). *Itinerarios militantes. Del Partido Revolucionario de los Trabajadores al Partido Socialista de los Trabajadores (1965-1976)*. Imago Mundi.
- Mangiantini, M. (2021). ¿El trotskismo tiene rock? Diálogos y tensiones entre la militancia de izquierda y el rock como contracultura (1974-1980). *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 25, 1-28.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Margiolakis, E. (2018). Los aportes de la crítica cultural al debate de ideas en Argentina: Un recorrido desde Contorno hasta las revistas contraculturales de la última dictadura. *Cuadernos del ICIC. Revista del Instituto de Indentidad, Cultura y Comunicación*, 3.

- Margiolakis, E. (2019). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Imago Mundi.
- Mashoolder, A. (2014). *El Partido Comunista y sus intelectuales. Pensamiento y Acción de Héctor P. Agosti*. Ediciones Luxemburg.
- Menéndez Menéndez, M. I. (2020). Mujeres y pensamiento político a través de la prensa feminista: El caso de des femmes en mouvements¹. *Historia y Comunicación social*, 25, 501-510.
- Milanesio, N. (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Siglo XXI.
- Oberti, A., & Pittaluga, R. (2012). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Mariamuratore Editorial.
- Ollier, M. M. (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Siglo XXI.
- Osuna, F. (2007). Los partidos de izquierda que no adhirieron a la lucha armada durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). El caso del Partido Socialista de los Trabajadores (PST). *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia., Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.,
- Osuna, F. (2011). Entre la «legalidad» y la «clandestinidad». Un análisis de las prácticas políticas del Partido Socialista de los Trabajadores durante la última dictadura militar argentina. *Revista Izquierdas*, 11, 87-117.
- Osuna, F. (2012). Discursos y acciones del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo (PST-MAS) frente a la represión durante la última dictadura (1976-1983). *Aletheia*, 3(5).
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5450/pr.5450.pdf
- Osuna, F. (2013). Las transformaciones de la izquierda política en la transición democrática. El caso del Partido Socialista de los Trabajadores-Movimiento al Socialismo (1982-1983). *Papeles de Trabajo*, N° 12, 146-164.
- 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)*. Universidad Nacional de General Sarmiento; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; Universidad Nacional de Misiones.
- Pellettieri, O. (2001). La segunda fase de la segunda modernidad teatral argentina (1976-1983). En *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V*. Galerna ; Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.
- Petra, A. (2012). Intelectuales y política en el comunismo argentino: Estructuras de participación y demandas partidarias (1945-1950). *Anuario IHES*, 27, 27-56.
- Pescader, C. (2003) Cuando el pasado reciente se hace Historia, Notas sobre Teoría de la Historia, *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*, 9; 115-128.
- Pittaluga, R. (2000). La historiografía sobre el PRT-ERP. *El Rodaballo*, 10.
- Pittaluga, R. (2006). La memoria según Trelew. *Cuadernos del CISH*, 19-20.
- Pittaluga, R. (2020). Notas para una historia de la izquierda. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 24.
- Plis-Sterenber, G. (2003). *Monte Chingolo. La mayor batalla de la Guerrilla Argentina*. Booket.
- Polgovsky Ezcurra, M. (2009). *Cultura de catacumbas. Grupos de estudio y disidencia intelectual en el Buenos Aires de la última dictadura [Licenciatura]*. Centro de Estudios Internacionales, Colegio de México.
- Portelli, A. (1988) La verdad del corazón humano. Sobre los fines actuales de la historia oral. *Secuencia*, 191-196-

- Power, M. (1997). *La mujer de derecha. El poder femenino y la lucha contra Salvador Allende (1964-1973)*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Pozzi, P. (1986). *Oposición obrera a la dictadura*. Contrapunto.
- Pozzi, P. (2001). *Por las sendas argentinas...El PRT-ERP. La guerrilla marxista*. Imago Mundi.
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1981)*. Emecé.
- Quiroga, H. (2004). *El tiempo del «Proceso». Conflictos y coincidencias entre políticos y militantes 1976-1983*. Homo Sapiens Ediciones.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Red Conceptualismos del Sur. (2014). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Eduntref.
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Tinta Limón.
- Sanchez Troillet, A. (2019). *Las ciudades del rock. Figuraciones espaciales e itinerarios urbanos en Buenos Aires, 1965-2004*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: Razones de una práctica. *América : Cahiers du CRICCAL*, 9-10, 9-16.
- Sarlo, B. (2014). El campo intelectual: Un espacio doblemente fracturado. En *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino* (pp. 135-151). Eudeba.
- Sava, A. (2006). *Del mimo contemporáneo hasta el teatro participativo. La evolución de una idea*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los Espantos. Estética y posdictadura*. Cuarenta Ríos.
- Seia, G. (2018). *De la revolución a la reforma. Reconfiguraciones de las formas de militancia estudiantil en la Universidad de Buenos Aires entre 1976 y 1983*. [Doctorado]. Universidad de Buenos Aires.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del '60*. Puntosur.
- Sigal, S., & Verón, E. (1986). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Legasa.
- Simonetto, P. (2017). *Entre la injuria y la revolución. El Frente de Liberación Homosexual. Argentina. 1967-1976*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Souto, S. (2007). Juventud, teoría e historia: La formación de un sujeto social y de un objeto de análisis. *Revista HAOL*, 13, 171-192.
- Spisanti, R. (2005). Miguel Paulino Tato: El crítico censor. *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, 5.
- Suárez, M. (2013). Feminismo y Revolución en Irán. *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani*. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires.
- Suárez, M. (2019). Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del "underground" en Buenos Aires. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*.
- Tarcus, H. (1998, verano /1999). La secta política. Ensayo acerca de la pervivencia de lo sagrado en la modernidad. *El Rodaballo. Revista de política y cultura*, 9.
- Tarcus, H. (2020a). Brocato, Carlos Alberto. En *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. <http://diccionario.cedinci.org>
- Tarcus, H. (2020b). *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Tren en movimiento.
- Terán, O. (2013). *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Siglo XXI.
- Tirri, N. (1973). *Realismo y teatro argentino*. La Bastilla.
- Toricella, P. (2021). *Feminismos de papel. Continuidades y transformaciones en las revistas feministas argentinas posteriores a 1970*. [Doctorado]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Tortti, M. C. (2009). *El «viejo» partido socialista y los orígenes de la «nueva» izquierda*. Prometeo.

- Trastoy, B. (2001). Teatro Abierto 1981: Un fenómeno social. En *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V*. Galerna ; Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.
- Trebisacce, C. (2012). Aunque algunos se rían de nosotr(o)s... Crónica de las exploraciones en la militancia feminista del Partido Socialista de los Trabajadores (1972-1975). *Temas de Mujeres. Revista del CEHIM*, 8, 100-126.
- Trebisacce, C. (2013a). *Memorias del feminismo de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta* [Doctorado]. Buenos Aires.
- Trebisacce, C. (2013b). Un fantasma recorre la izquierda nacional. El feminismo de la segunda ola y la lucha política en Argentina en los años setenta. *Sociedad y economía*, 24, 95-120. Redalyc.
- Trebisacce, C., & Mangiantini, M. (2015). Feminismo, diversidad sexual y relaciones sexo-afectivas disidentes. Apuestas y tensiones en el PST, 1971-1975. *Revista Archivos*, 7, 101-120.
- Verzera, L. (2013). *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.
- Verzera, L. (2016). Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11.
- Verzera, Lorena. (2012). Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia. *EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES*, 3(3), 19-33.
- Verzera, Lorena. (2014, diciembre 2). Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura militar argentina. *VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Buenos Aires.
- Vidal, A. M. (2016). *Experiencias del "teatro militante" en Bahía Blanca, 1972-1978* [Doctoral]. Universidad Nacional del Sur.
- Vila, P. (1985). Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil. En *Los nuevos movimientos sociales*. CEAL.
- Villagra, I. (2015). *Estudio crítico de fuentes. Historización de Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983*. El Zócalo.
- Villagra, I. (2016). *El devenir de Teatro Abierto: Estudio crítico de fuentes, historización 1984, 1985 y 1986*. Autor.
- Vommaro, P y Cozachcow, A (2018) Militancias juveniles en los 80: Acercamiento a las formas de participación juveniles en la transición democrática argentina. *Trabajo y Sociedad*, 30; 285-306-
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las cuarenta.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Paidós.
- Zayas de Lima, P. (2001a). Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso. En *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V* (pp. 259-264). Galerna.
- Zayas de Lima, P. (2001b). Teatro Abierto 1982-1985. En *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V*. Galerna ; Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.

DOCUMENTACIÓN Y ENTREVISTAS

DOCUMENTOS PARTIDARIOS

- Carta al Presidente del Perú contra la pena de muerte de Hugo Blanco. Artistas e intelectuales argentinos, 1967, Archivo Fundación Pluma.
- Minuta 1972, Archivo Fundación Pluma
- Minuta artistas y profesionales, 1972, Archivo Fundación Pluma, p. 3
- Expolucha de los artistas plásticos por la libertad de los presos políticos (El Contrasalón continúa), 1972, Archivo Fundación Pluma.
- Seminario sobre la condición de la mujer, 1975, Fundación Pluma.

- Minuta sobre la campaña de liberación de la mujer, 11/02/1975, Archivo Digital Fundación Pluma
- Hacia la construcción de un Frente de Artistas, 20/04/1975. Archivo Digital, Fundación Pluma
- Asociación Gremial de Escritores. Comunicado N° 1, 04/ 1975, Archivo Fundación Pluma
- Agrupación Gremial de Escritores. Comunicado N° 2, 1975, Archivo Fundación Pluma
- Agrupación Gremial de Escritores. Por una agrupación clasista. Comisión de escritores del Partido Socialista de los Trabajadores, 10/1975, Archivo Fundación Pluma.
- Convocatoria a la reunión constitutiva de la Agrupación de Intelectuales Socialistas, 10/1975, Archivo Fundación Pluma.
- Documento del compañero H.K para la discusión en el Frente de Intelectuales, 5/02/ 1976, Archivo Fundación Pluma.
- Boletín N°. Agrupación de Intelectuales Socialistas, 02/1976, Archivo Fundación Pluma.
- Documentos febrero 1977, Archivo Fundación Pluma
- BI -La tercera internacional y el abordaje de la mujer obrera, 1977, Archivo Digital, Fundación Pluma, pp. 5-7
- Boletín Interno N° 3, 24/05/1977, Archivo Fundación Pluma.
- BI 30/5/1977-Minuta Intel, Archivo Fundación Pluma.
- Min. Crítica frente de intelectuales-DN-DR, 11/04/1977, Archivo Fundación Pluma
- Min. sobre Revista Textual, 19/10/1977, Archivo Fundación Pluma
- Proy. Revista, 19/10/1977, Archivo Fundación Pluma
- Respuesta crítica sobre intelectuales, 1978, Archivo Fundación Pluma
- Para superar la situación del frente de intelectuales, 15/04/1978, Archivo Fundación Pluma
- Contra el espíritu de secta monolitizado, 20/09/1978, Archivo Fundación Pluma
- BI N° 35, 28/11/1978, Archivo Fundación Pluma.
- Minuta Zona Norte "La situación de la mujer en el partido y la sociedad", 1978, Archivo Digital, Fundación Pluma, pp.17-22
- Minuta sobre la situación de la mujer, Archivo Digital Pluma, 1978.
- Minuta sobre la mujer. Nora, 1978, Archivo Digital Fundación Pluma
- Boletín Interno. Doc. Para la conferencia, abril 1979, Archivo Digital Fundación Pluma
- Minutas previas a la conferencia de abril 1979. Parte 1; Parte 2; Parte 3; Parte 4, Archivo Fundación Pluma.
- Minuta de bancaria proponiendo trabajo sobre las mujeres, mayo 1979, Archivo Digital Fundación Pluma
- A la dirección del Frente de Intelectuales, 26/06/1979; Archivo Fundación Pluma
- Resoluciones Plenario de Mujeres, junio 1979, Archivo Digital Fundación Pluma
- Carta abierta a los militantes trotskistas, 07/1979, Archivo Fundación Pluma.
- Sobre el trabajo de la mujer, junio-julio 1979, Archivo Digital Fundación Pluma
- Informe comisiones nacionales-Mujer, agosto 1979, Archivo Digital Fundación Pluma
- Documento de orientación del frente R.J, 1979, Archivo Fundación Pluma
- Informe de actividades juventud, 1979, Archivo Fundación Pluma
- Buró de Intelectuales, 5/11/1979, Archivo Fundación Pluma.
- El trabajo sobre intelectuales en Argentina, 13/11/1979, Archivo Fundación Pluma
- Balance de actividades de la comisión de la mujer-Pre Congreso, 1979, Archivo Digital Fundación Pluma

- Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer, diciembre 1979, Archivo Digital Fundación Pluma
- BI. 7/12/79. Intellect, 07/12/1979, Archivo Fundación Pluma.
- 1979. Año del “reanimamiento” juvenil, 1979, Archivo Fundación Pluma.
- Balance de la dirección del partido, febrero 1980, Archivo Fundación Pluma
- Informe de actividades (anexo), febrero 1980, Archivo Fundación Pluma
- Minuta de balance sobre revista propuesta, 04/1980, Archivo Fundación Pluma
- El trabajo sobre los intelectuales, marzo 1980; Archivo Fundación Pluma
- Balance y conclusiones, 1980, Archivo Fundación Pluma
- Minuta-Informe del frente socialista, 1980, Archivo Fundación Pluma.
- Comunicado contra la censura, 12/1980, Archivo Fundación Pluma.
- Sectores Puente, 1981, Archivo Fundación Pluma.
- M, “Petición de licencia por un año”, 1981, Archivo Fundación Pluma
- Música, 1982, Archivo Fundación Pluma
- Asado 1° de mayo y actividades Malvinas, 20/05/1982, Archivo Fundación Pluma.
- Intelectuales. Oct 82, octubre 1982, Archivo Fundación Pluma, p. 3
- Comisión Organizativa Festival en Defensa de la Soberanía Nacional, 21/05/1982, Archivo Fundación Pluma.
- Manifiesto Cultural del MAS, 12/12/1982, Archivo Fundación Pluma
- Los Intelectuales y la construcción del MAS, 16/12/1982, Archivo Fundación Pluma
- Candidatos de la cultura MAS, 23/10/1983, Archivo Fundación Pluma

DOCUMENTOS DE LOS TALLERES DE INVESTIGACIÓN Y EL ENCUENTRO DE LAS ARTES

- Boletín N° 1, Taller de Investigaciones Musicales, mayo 1978, Archivo personal de Malena La Rocca.
- Primer Manifiesto del Zangandongo, 1979, Archivo personal de Malena La Rocca.
- Programa de mano de “Pompas Fúnebres. Lágrimas de Sangre”, 1981, Archivo personal de Malena La Rocca.
- Montaje, N° 1, diciembre 1980, Archivo personal de Malena La Rocca
- Historia del TiT, 1981, Archivo personal de Malena La Rocca
- Montaje, N° 2, abril-mayo 1981, Archivo personal Malena La Rocca.
- Publicación CdC-EdA, N° 2, julio 1981, CeDinCi
- Volante de difusión Segundo Encuentro de las Artes, noviembre 1981, Archivo personal de Alberto Sava
- Minuta sobre el Grupo de la Mujer-Enciclopedia Surrealista, 1982, Archivo personal Malena La Rocca
- Proyecto. Balance general del Grupo de la Mujer, Enciclopedia Surrealista, 1982 Archivo personal Malena La Rocca.
- Jueves de teatro experimental [Programa], septiembre 1980, archivo personal Malena La Rocca
- Proceso Creador, Irene Moszkovski en *Todos Contra Todos*, 1981, Archivo personal Malena La Rocca

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- “Detrás del Muro” (1981) [Cortometraje], Dir: Adrián Fanjul, Archivo personal Roberto Barandalla
- “El Amor vence” (1981), [Cortometraje], Dir: Roberto Barandalla, Archivo personal Roberto Barandalla
- “El Chulu” (1981) [Cortometraje], Dir: Sergio Belloti, Archivo personal Roberto Barandalla

REVISTAS VINCULADAS AL PST Y PUBLICACIONES PARTIDARIAS

- *Avanzada Socialista*, 1975-1976, Centro de Estudios, Investigación y Publicaciones León Trotsky (CEIP)
- *Opción*, 1978-1981, Archivo Fundación Pluma
- *Propuesta para la juventud*, 1977-1981, Blog Propuesta. Periodismo alternativo en dictadura
- *Textual*, 1979, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCi)
- *Cuadernos del Camino*, 1978-1980, Archivos en Uso.
- *Todas*, 1979-1980, Archivo Fundación Pluma

PRENSA PERIÓDICA MASIVA

- *Clarín*, 1979-1981, Hemeroteca del Congreso Nacional
- *Revista Somos*, 1977-1982, Hemeroteca del Congreso Nacional
- *Diario Popular*, 1979-1980, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno
- *Convicción*, 1980, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno
- *Buenos Aires Herald*, 1980, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno
- *La Nación*, 1979-1981, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

REVISTAS VINCULADAS A LAS IZQUIERDAS Y PERIÓDICOS SINDICALES

- *La Rosa Blindada*, 1964-1967, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCi)
- *Posta/Nudos*, 1977-1982, Archivos en Uso
- *Contexto*, 1977-1983, Archivo personal del autor
- *Hechos de Máscara*, 1976-1982, Biblioteca de la Asociación Argentina de Actores

ENTREVISTAS

- Entrevista realizada por el autor a Alberto Sava, 1 de marzo de 2017.
- Entrevista a Mauricio Kurcbard realizada por el autor (on line), 30 de marzo de 2017E
- Entrevista realizada por el autor a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero 2019;
- Entrevista a Irene Moszkowski, realizada por el autor, 26 de abril de 2019.
- Entrevista realizada por el autor a Roberto Barandalla, 26 de marzo 2020
- Entrevista realizada por el autor a Diego Arguindeguy, 8 de febrero 2021.
- Entrevista a Gabriela Liszt realizada por el autor (on line), 15 de abril 2021
- Entrevista realizada a José Luis Fernández por el autor, 2 de julio 2021.
- Entrevista realizada por el autor a Silvio Winderbaum (on line), 16 de julio 2021
- Entrevista realizada por el autor a Eduardo Mancini (on line), 29 de julio 2021
- Entrevista realizada por el autor a Daniel Calmels, 22 de octubre, 2021.
- Entrevista realizada por el autor a Alicia SAGRANICHINI, 16 de noviembre, 2021.

- Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Marta Cocco (vía e-mail), 2 de agosto de 2018
- Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Marta Cocco (vía e-mail), enero 2019
- Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Eduardo Nico (vía e-mail), 5 de marzo 2021
- Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Adrián Fanjul (vía e-mail), 23 de marzo de 2021

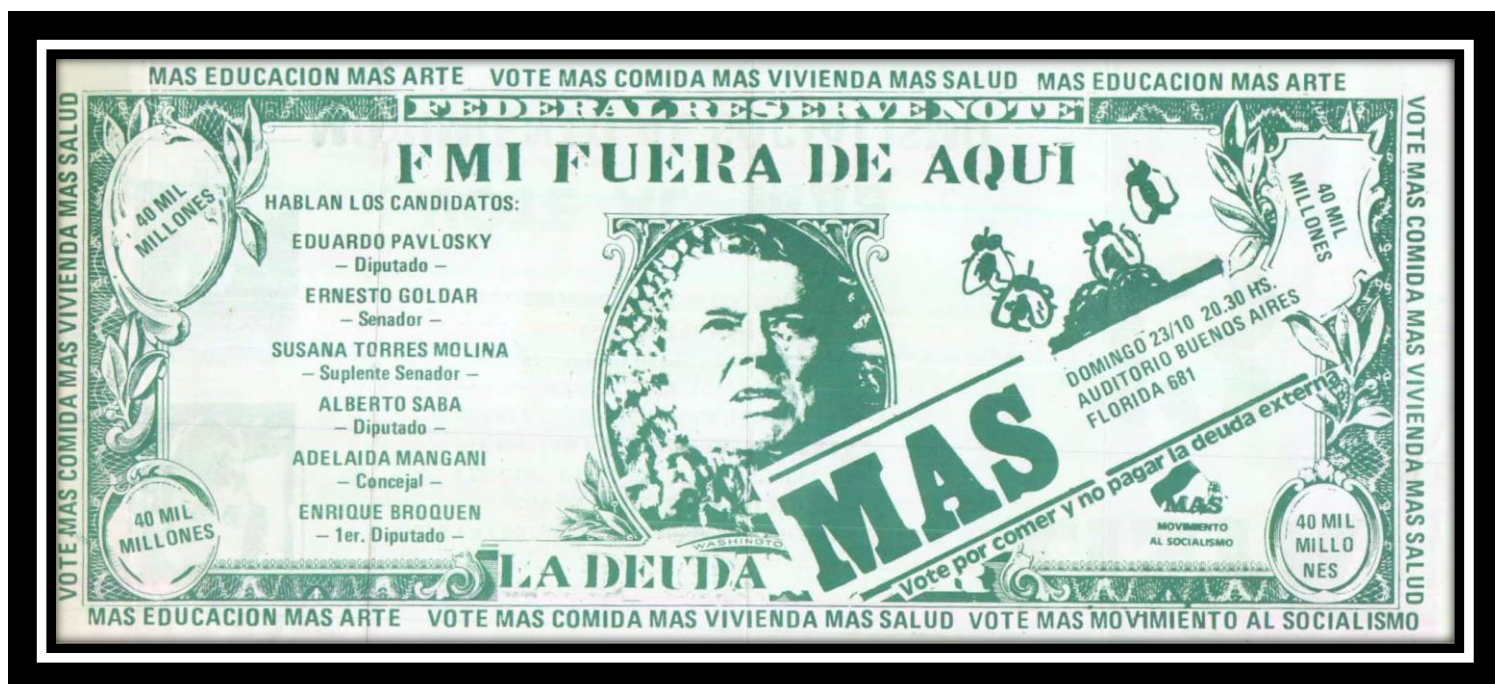
TESTIMONIOS DEL ARCHIVO MEMORIA ABIERTA

- Memoria Abierta. *Testimonio de Eduardo 'Tato' Pavlovsky*. Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- Memoria Abierta. *Testimonio de José Alberto Sava*. Ciudad de Buenos Aires, 2013

ANEXO I

FIGURA 1.1 –AFICHE HACIA LAS ELECCIONES DE 1983 CON CANDIDATOS DE “LA CULTURA”-

ARCHIVO FUNDACIÓN PLUMA



ANEXO II

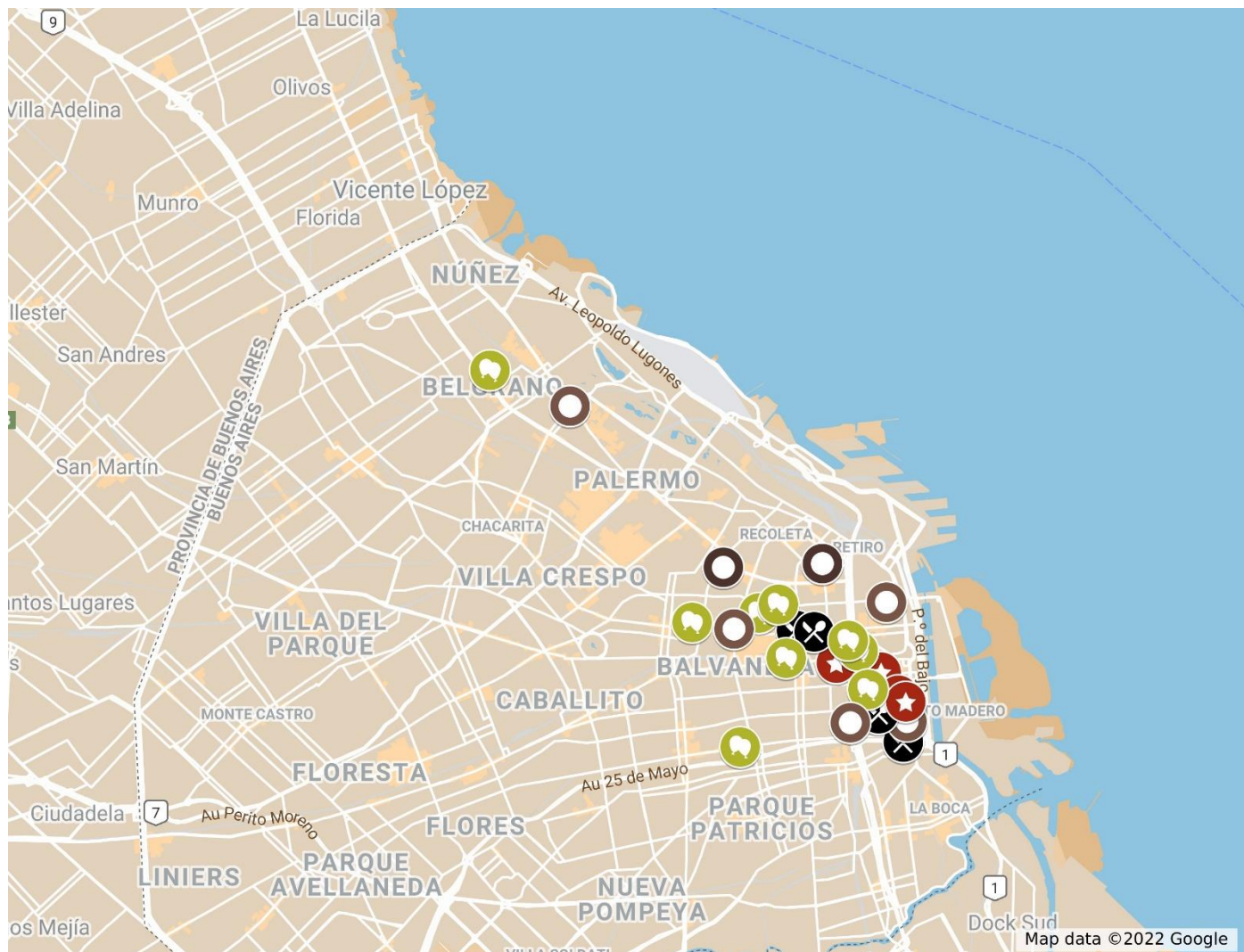


FIGURA 2.1-MAPA DE LAS INICIATIVAS CULTURALES DEL PST (ELABORACIÓN PROPIA). LAS MISMAS SE PUEDEN COTEJAR EN EL CUADRO QUE SIGUIENTE. PARA UNA CONSULTA DETALLADA ACCEDER AL SIGUIENTE LINK [MAPA DE INICIATIVAS CULTURALES DEL PST](#)

REFERENCIAS

COLOR ROJO: ESPACIOS EN LOS QUE SE DESARROLLARON ACTIVIDADES CULTURALES EN TORNO AL EJE FEMINISTA

COLOR VERDE: ESPACIOS EN LOS QUE SE DESARROLLARON ACTIVIDADES CULTURALES DE LA JUVENTUD

COLOR MARRÓN: ESPACIOS EN LOS QUE SE DESARROLLARON ACTIVIDADES CULTURALES DE LOS INTELLECTUALES CONSAGRADOS

COLOR NEGRO: ESPACIOS EN LOS QUE SE CONVERGIERON ACTIVIDADES DE LOS DISTINTOS SECTORES.

LUGAR	DIRECCIÓN	ACTIVIDAD	FECHA
SÓTANO DE SAN TELMO	DEFENSA Y PASAJE SAN LORENZO (PASAJE SAN LORENZO 391)	ENCUENTROS ARTÍSTICOS Y SEXO-POLÍTICOS.	ABRE MESES ANTES DEL GOLPE DE 1976. EN EL 78 FERRO LO VUELVE A ABRIR Y SE EXTIENDE HASTA LOS 80
TALLER DONDE SE COMIENZA A GESTAR LA REVISTA TODAS	DEFENSA 613	REUNIONES PRELIMINARES DE LA REVISTA TODAS	JUNIO-JULIO 1979
REDACCIÓN REVISTA TODAS	AVENIDA DE MAYO Y PIEDRAS (AV. DE MAYO 1300)	REDACCIÓN REVISTA TODAS	AGOSTO 1979-MARZO 1980
TEATRO LA RUEDA CUADRADA	DEFENSA 800	PRESENTACIÓN REVISTA TODAS	1979
SALA DE LA FEDERACIÓN ARGENTINA DE EMPLEADOS DE COMERCIO	AV. JULIO A. ROCA 644	PRIMER FESTIVAL DE TODAS (LEDA VALLADARES)	14 DE DICIEMBRE DE 1979
TEATRO DEL PLATA	CERRITO 228	ALTERARTE 1	NOVIEMBRE DE 1979
CASONA DEL TIT (I)	CÓRDOBA 2081	TALLERES Y MONTAJES DE LOS TALLERES. PUESTAS EN COMÚN CON LA EMC	1979-1980
TEATRO MOLIERE	BARTOLOMÉ MITRE 2020	OBRAS (VARIAS) DEL TIT ENTRE ELLAS "LAS RAHUÍNAS" DEL GRUPO DE LA MUJER	1978 EN ADELANTE
CASONA DEL TIT (II)	SAN JUAN 2851	TALLERES Y ACTIVIDADES DEL TIT	1980-1982
ESCUELA PANAMERICANA	VENEZUELA 842 Y OLAZABAL 2271	LUGAR EN EL QUE ESTUDIABAN LOS MIEMBROS DEL TIC Y DESARROLLARON CHARLAS CONTRA LA CENSURA	1979- 1980
SALA FEC	BARTOLOMÉ MITRE 970, 1° PISO C	CICLO DE RECITALES DE PROPUESTA	NOVIEMBRE DE 1978
1° REDACCIÓN DE REVISTA PROPUESTA	RIVADAVIA 1260, 5TO A	REDACCIÓN DE LA REVISA PROPUESTA	
2° REDACCIÓN REVISTA PROPUESTA	AZCUÉNAGA 717, 1° DPTO A	REDACCIÓN DESDE 1979	MAR-79
CLUB ALMAGRO	HUMAHUACA 3549	FIESTA DEL ZANGANDONGO	JUL-79
MEEBA (MUTUAL DE ESTUDIANTES Y EGRESADOS DE BELLAS ARTES)	CARLOS CALVO 1120	CHARLA CONTRA LA CENSURA REALIZADA POR CUADERNOS DEL CAMINO	1979
CASONA DE IVAN GRONDONA	CORRIENTES Y MONTEVIDEO	PRESENTACIÓN NÚMERO 3 DE CUADERNOS DEL CAMINO; CHARLAS DE PROPUESTA Y PRIMERA REUNIÓN DEL TIM	1978-1981
SALÓN DE ACTOS DE LA SADE	URUGUAY 1371	CHARLA NUEVA GENERACIÓN DE ESCRITORES CUADERNOS DEL CAMINO-JUNTO A LA REVISTA ORNITORRINCO	1979
TEATRO CASA DE CASTAGNINO	BALCARCE 1016	SEDE DEL SEGUNDO ENCUENTRO DE LAS ARTES	NOVIEMBRE DE 1981
AUDITORIO UB	FEDERICO LACROZE Y LUIS MARÍA CAMPOS	SEDE DEL SEGUNDO ENCUENTRO DE LAS ARTES	NOVIEMBRE DE 1981

TEATRO PAYRÓ	SAN MARTÍN 766	SEDE DEL SEGUNDO ENCUENTRO DE LAS ARTES	NOVIEMBRE DE 1981
TEATROS DE SAN TELMO	COCHABAMBA 366	SEDE DEL SEGUNDO ENCUENTRO DE LAS ARTES Y MONTAJES DEL TIT	NOVIEMBRE DE 1981
TEATRO MARGARITA XIRGÚ	CHACABUCO 875	PRESENTACIÓN DEL SEGUNDO NÚMERO REVISTA TODAS/SEGUNDO ENCUENTRO DE LAS ARTES	1980
ESCUELA DE MIMO CONTEMPORÁNEO Y TEATRO PARTICIPATIVO (EMC)	CHARCAS Y AGÜERO	ESCUELA COORDINADA POR ALBERTO SAVA	1978-1979
TEATRO DEL PICADERO	PSJE. ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO (EX RAUCH) 1857	SEDE DEL PRIMER ENCUENTRO DE LAS ARTES Y MONTAJE DE "POMPAS FÚNEBRES" (TIT)	1981
TEATRO IFT	BOULOGNE SUR MER 549	TALLERES DEL GRUPO QUIPUS COORDINADOS POR DANIEL CALMELS	1978-1979

leer 'propuesta' no sirve para nada.


**Y es así. Leer «PROPUESTA» no te será de gran utilidad si después de terminarla la guardás en un cajón. Eso no sirve.
¿Por qué no sirve? ¿Qué nos proponemos?
Nos proponemos y te proponemos a vos que te incorpores a la revista colaborando. Aportando ideas. Ayudando a su difusión.
Aquí estamos esperándote. Tu respuesta será el estímulo que nos hace falta para poder seguir creciendo.**

propuesta

Casilla de Correo 194 - Suc. Güilmes

FIGURA 2.2-REVISTA PROPUESTA, N°7, JUNIO DE 1978

que propuesta



tenés?

**NOSOTROS TENEMOS
UNA
...Y ES PARA LA JUVEN-
TUD**

... Bueno, para la juventud sola no. Es para la juventud y para todos aquellos que piensan que los jóvenes pueden opinar sobre los problemas del tiempo que les toca vivir. La cultura, el cine, el teatro, la música, los grandes... y los que no son tanto...

**ACERCATE A ESTA PRO-
PUESTA QUE PUEDE SER
LA TUYA**

Juntos podemos hacer muchas cosas más.

Revista PROPUESTA para la Juventud -
Azcúenaga 717. 1er. piso. Dto. A

FIGURA 2.3 REVISTA PROPUESTA N°8, AGOSTO DE 1978.

IMPORTANCIA DE LA PRESENCIA

Nuestra generación desviada, abandonada, adormecida, aplastada, reventada, e-gonizante, asesinada, es la doble protagonista de un funeral donde yace y observa al mismo tiempo. Rodeados de basura (y óxido de sangre, de consorcio y mutilados por los ojos, reventamos en un grito que es solo consecuencia de una realidad desesperante y de nuestra intención de romperla y terminarla.

Si alguna titubea en presenciar nuestro producto, será porque no quiere ver su propia impotencia, su pasividad. Aquí caeremos, no hay demasiado para elegir, la postura ante un espejo que se agrieta nos libra a la primer alternativa, la más cercana, nuestra sagia consiste en posar en las espaldas, a la vuelta del llanto y la sangre esperamos rabiosos la oportunidad de derramarnos. Aquí, estamos señores, gritando como locos, saltando los balcones, escupiendo en todos lados y en el interior de los colectivos. No creemos que a esta altura podamos detenernos, la inercia que nos lleva es demasiado fuerte como para detenernos a pensar en miedos, al llegar, seguramente, no estaremos solos.

Pero todavía hay gente que espera (en el sentido de la esperanza) que del televisor, salgan imágenes que puedan conmoverlos, fuera de los noticieros que cuentan la cantidad de puñaladas y el diámetro del orificio de salida, y nada, se quedan postrados frente a imágenes idiotas.

Hay otros que esperan (en el sentido de la esperanza) que las películas en cine puedan verse sin cortes o más sencillamente, que puedan verse, para poder recibir un cúmulo de emociones y en cambio reciben paisajes maravillosos destruidos por la cara de un imbécil que canta su alegría por la vida.

Hay además quienes esperan (en el sentido de la esperanza) que dentro de los estrechos límites de un escenario teatral se desarrollen todas las pasiones, toda la violencia y también la calma. Que lastima, el espacio es muy chico, la cabeza de los que lo ocupan también.

En nuestro trabajo no tenemos ofertas maravillosas, solo el rompimiento de los límites que nos impiden la expresión, convulsionar las imágenes, transformar el interior de un feretro turbio en una calosita de degollados, transmitir el desdeñamiento de cualquier posibilidad, estamos preparados para mostrar lo que no hemos visto, la experiencia de lo elaborado y lo imprevisto, un salto sin caída, nunca será igual, estamos listos para que así sea, vamos a decir de otra manera, volveremos a adelantarnos, existe una necesidad imperiosa; nuestra generación.

FIGURA 2.4 FRAGMENTO DEL PROGRAMA DE "POMPAS FÚNEBRES...", MARZO 1981.



FIGURA 2.5 "DETRÁS DEL MURO". DIR. ADRIÁN FANJUL (1981)



FIGURA 2.6- "EL AMOR VENCE ", DIR. ROBERTO BARANDALLA. (1981)



FIGURA 2.7 "EL CHULU", DIR. SERGIO BELLOTI (1981)



FIGURA 2. 8 EL AMOR VENCE ", DIR. ROBERTO BARANDALLA. (1981)

ANEXO III

textual

Jaime Kogan - Visita

Hemingway - Poesía Inédita

Klimovsky - Epistemología

Bergman - La Flauta Mágica



Revista de artes y ciencias AB...
1977

FIGURA 3.1 REVISTA TEXTUAL (AGOSTO 1977)

(5) Sí podría ensayarlo en lo que concierne a las ideas sobre el arte, los artistas y los intelectuales en general (en el caso de que en nuestro partido semejante trabajo pudiera hallar alguna utilidad). Si bien sería presuntuoso hablar de una concepción estética o de una sociología del arte morenistas, merece que se preste atención a algunas ideas y gustos, especialmente estos últimos, que circulan entre los compa-

ñeros y que, por haberlos puesto en circulación el compañero Moreno, tanto a través de sus lecturas como de su elaboración personal, operan como "plataforma" compartida. De las ideas, resalta la del arte como "producción de emociones"; lo primero que suscita su unilateralidad es la obligada secuencia desideologizante. De los gustos, resulta notable, entre militantes sociales, el prejuicio antirrealista que se registra, en particular en aquellos que sustentan opiniones sobre el arte y la literatura. Ese anti no tiene otra explicación, a mi juicio, que una extensión emotivo-doctrinaria del antistalinismo, acompañada de la supervivencia de una cultura provinciana: entre nosotros todo el conocimiento que circula sobre el "realismo socialista" se reduce a un signo igual con el fantasma de Stalin (con lo cual, entre otras consecuencias, la extensión en que se verifican sus manifestaciones, tanto de esa época como posteriores, tanto artísticas como teórico-críticas, ha quedado enclavada en los muros de la Unión Soviética de la década del 30, que es el recinto natural con el que Trotsky polemizaba). Decir que se lo reduce al "zdanovismo" significaría, por consiguiente, un obsequio teórico desmedido. Hasta qué punto hemos escuchado en cinco años opiniones culturales cuya única explicación razonable consistía en que los stalinistas profesaban la opuesta, daría materiales para un artículo sustancioso.

En este aire general que nos envuelve, es sintomático que los cuadros educados en nuestra corriente, ahí donde hemos podido verificar episodios relevantes en este terreno, impulsen una actitud apoliticista en arte, deshistorizante, por un lado, y, por el otro, se encorseten en una seudocrítica antistalinista tan ahistórica como ignorante de las determinaciones concretas de la cultura en que la ejercitan. De ambas actitudes, combinadas, pueden ser ejemplos, entre otros, la revista Textual y el grupo de teatro en que el eje de su "política cultural" es la lucha contra la concepción stanislavskiana, puesto que Stanislavsky es... ¡"un producto del stalinismo"!

FIGURA 3.2 CAYEYANO BOLLINI [BROCATO] CONTRA EL ESPÍRITU DE SECTA MONOLITIZADO, 20/09/1978, PP.45-46.



FIGURA 3.3 PUBLICACIÓN ENCUENTRO DE LAS ARTES+CUADERNOS DEL CAMINO (1981)

Todos al 2° Encuentro de las ARTES

Música, Teatro, Danza, Mimo, Literatura, Plástica

2° Encuentro de las artes - Buenos Aires
9-19 de Noviembre 1981



**Todos los espectáculos con debate
abierto al público.**

**Mesas redondas para debatir entre artistas y público, cómo
defender y seguir construyendo la cultura en el país.**

PROGRAMA

• **Lunes 9 de noviembre, 19.45 hs, Teatro Margarita Xirgu**

Panel de apertura

Compañía Argentina de Mimo (dirige Angel Elizondo) - Cuarteto Zupay (música)

• **Martes 10 de noviembre, 19.45 hs, Teatro Margarita Xirgu**

Suma Paz (música) - Antonio Monaco (monólogo) - Facundo Cabral (música) - Enrique Escapa (monólogo) - Victor Heredia (música)

Panel de músicos: debate con los músicos participantes en el Encuentro

• **Miércoles 11 de noviembre, 21 hs., Auditorio UB (entrada libre)**

Encuentro de Escritores. Participan: Marta Lynch, Luis Gregorich, Ricardo Piglia, Jorge Ricardo, Héctor Lastra, Nira Etchenique, Enrique Medina, Lilliana Hecker, Dalmiro Sáenz, Vera Ocampo y otros

• **Jueves 12 de noviembre, 19.45 hs., Teatro Margarita Xirgu**

Panel de escritores: la nueva generación de la literatura argentina.

Participan: Lilliana Hecker, Héctor Lastra, Enrique Medina, Pachó O'Donnell y otros.

Libre Voz (música) - Rodolfo Quiros (mimo) - Cantoral (música)

• **Sábado 14 de noviembre, 16 hs., Teatro Payró**

Escuela de Mimo Contemporáneo (dirige Alberto Sava) - Espectáculo de mimo con Alberto Ivern -

Alacanto (música) - Espectáculo de mimo con Edgardo Mazzino y Daniel Suan Panel de Mimo, Danza y Expresión Corporal. Participan: Angel Elizondo, Alberto Sava, Susana Zimmerman, Beatriz Amabile, Silvia Vladimivsky y otros.

La Compañía Argentina de Mimo invita a la última función de su espectáculo:

Pl: 3,14 (Teatro Payró - al cierre de la jornada del Encuentro)

• **Domingo 15 de noviembre, 17 hs., Teatro Margarita Xirgu**

Bloque de presentaciones de la juventud del Encuentro

Plástica, Mimo, Teatro, Cine, Música: Celeste Carballo (música) - Ruben Rada (música) - San Pedro Telmo (música) - Yabor (música) - Alejandro Santos (música) - Cantata Buenos Aires (danza) dirige Susana Zimmerman

• **Lunes 16 de noviembre, 19:30 hs, Los Teatros de San Telmo (sala a confirmar)**

Panel de Teatro. Participan: Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Francisco Javier, Alfredo Zema, Antonio Monaco, María Visconti, Jaime Kogan y otros

Medea (teatro) con Ina Ledesma. Se realizará un debate sobre el tema La Mujer en el arte. (a confirmar Medea y panel) - Rodolfo Mederos (música)

• **Miércoles 18 de noviembre, 21 hs, Casa de Castagnino**

Recital de Poesía con Guillermo Boldo, Santiago Kovadloff, Alejandro Tarruela, Jorge Ricardo y otros Qué Porquería es el Glóbulo (teatro) con los Volatineros - Músico a designar

• **Jueves 19 de noviembre, 19 hs, Teatro Margarita Xirgu**

Espectáculo de danza - dirige Silvia Vladimivsky - Espectáculo de máscaras - con el grupo Caras Más (Instituto de la Máscara - dirigen Mario Buchbinder y Elina Matoso) - Manolo Juárez (música) Panel de Cierre

También participan en el Encuentro de las Artes con sus obras, los plásticos:

Bertani - Kuitca - Burman - Santa María - Fogel - Varela - Smoje - Piccoli - Malra - Martínez - Clodion - Pesce - Aguirrezabala - Veggezi - D'Andrés - La Torre - Obelard - Fortuny - Crovo - Pollini - Diaz - Cambre - Dugatti - Bedolla - Ponce - Bodio y otros

Si tienen algo que decirnos vengan a vernos

Precio de las entradas: \$ 10.000 (incluye 2, 3, hasta 4 espectáculos por función)
Abonos en venta: cuatro funciones por \$ 30.000.- Abono completo por \$ 50.000.-

Apertura: Lunes 9 de noviembre a las 19.45 en la sala Margarita Xirgu.

FIGURA 3.4 VOLANTE DE DIFUSIÓN 2DO ENCUENTRO DE LAS ARTES (1981)

ANEXO IV

Abuela Pepa

Mi abuela era la mujer que amortajaba cadáveres en un barrio lleno de chimeneas. A ella la buscaban los que no podían poner las ropas blancas en la carne fría.

Era viuda mi abuela. Su oficio fue ser, madre, abuela, hija abandonada desde los 4 años, y por lo tanto sirvienta desde los 4 años.

Esposa de un borracho, obrera mal pagada, madre de mate y de silencio y de polleras negras, de olor amargo en las polleras. No sabía leer y recitaba poemas vascos como una maestra. Yo leía.

le leía a mi abuela las noticias del mundo dando vueltas, en un diario de la tarde cerca de la ventana abierta. Dos gitanas le leyeron las manos y le anunciaron muertes antes de que la muerte apareciera. No creía en la esperanza. Creía en el ayer y en el hoy. Abuela estaba de ojos verdes y era de puntillas, de colchas tejidas por sus hijas muertas. Mi abuelo, el borracho, el que le cantó una serenata en un tiempo de flores y de cansancio y de marchas anarquistas para elevar el nivel de la vida cotidiana, murió de una infección en su trabajo en el tiempo en que no existía la penicilina.

...El nombre de mi abuela era Josefa y, le decían Pepa. Yo le decía Abuela Pepa, Pepota, Pepona. Cuando era joven le decían Pepita, y sonreía la Abuela Pepa.

Mi abuela participó en las marchas por elevar el nivel de la vida cotidiana desde un rincón de la cocina, hablando la hermosura de las cosas cerca de mi cabeza. Participó y luchó como nadie, más que mi abuelo y que mi padre, que fue su hijo.

Ella, desde un rincón de la cocina y de la historia trabajaba cuando la fábrica la necesitaba como obrera-esposa-madre-hija, y cuando la fábrica la necesitaba menos trabajaba de esposa-madre-abuela.

Mi abuela era mujer. Mujer quiere decir, trabajar 16 horas diariamente, y a veces solamente te pagarán 8 horas en un salario de miseria. Las otras 8 horas se donan gratis o con propaganda o con prepotencia para mantener el sometimiento en la vida cotidiana.

Mi abuela que reía con sonrisas de flores eléctricas; no tuvo jubilación propia porque no hubo quién creyera por los ministerios en su trabajo realizado para que se la dieran.

Sin embargo, mi abuela hizo muchos trabajos; me enseñó a pensar con libertad me pintó los mapas de la escuela cocinaba baratamente. sabía de partos, de medicinas caseras, de cuando hay que poner las semillas en la tierra, de la cantidad de agua que necesitan las plantas.



Acompañaba el crecimiento de los árboles,
la marcha de las gallinas cluecas.
sabía canciones, cosía, clavaba zapatos,
hablaba con los pájaros, sabía el momento de la lluvia y adivinaba
las tormentas.
Hacia el Trabajo Invisible que hacen todas las mujeres, y que es el
67% del trabajo que se hace en toda la humanidad y, que es gratis y que
LO HACEN SOLAMENTE LAS MUJERES.
Mi abuela no estudió porque era pobre y, porque hubo un tiempo en que a
las mujeres no era necesario mandarlas a la escuela.
Josefa Olea, había nacido en 1878,
vivió la tristeza de barcos llenos de inmigrantes.
El hambre, el tiempo de las fábricas
y de sus chimeneas.
Templó su espíritu fabricando
chocolates y fósforos.
Era Anti-Totalitaria.
No creía en milagros, creía sólo en su fuerza.
Hubiera votado por don Hipólito Yrigoyen, pero no pudo, porque hubo
un tiempo en que los políticos pensaban que las mujeres no tenían
cabeza.
Josefa Olea, mi abuela, aplaudió por las calles a las mujeres que
peleaban por el voto femenino
aunque su marido y su hijo se rieran de ella.
Yo escuché conversaciones donde los hombres de la casa hablaban de la
necesidad de la existencia de las prostitutas para evitar las violaciones
de menores.
Y yo escuché como mi abuela se rebelaba contra tanta miseria.
Ella decía que "nadie está libre de rodar en este mundo desgraciado",
y decía, "que nunca una mujer hable de otra", y decía "que del árbol
caído todos cortan hojas"
y decía, "las mujeres tendrían que salir a la calle y darles tundas
a los que las molestan".
Y decía otras cosas hermosas, que tenían el olor de la libertad.

Ella, mi abuela, se sorprendió hasta el miedo, cuando el primer
travía eléctrico cruzó las calles del barrio de Barracas.
La asustaba el ruido del teléfono,
la televisión era como mágica para sus ojos de verde
y sus manos arrugadas en la plancha.
ella decía que de tanto planchar su piel se puso vieja.
Abuela Pepa, tu trabajo nunca terminaba. Terminó el día de tu
muerte y yo lamento no haber estado cerca.
Estoy alegre porque algunos de tus sueños fueron posibles. Algunos
los tocaste con tus manos viejas. El día que votaste abuela, hablabas
de tu emoción y de lo contenta que estaban las otras mujeres por las
calles.
Abuela, en tu caminar de reuma, en tus piernas con muselinas negras,
reconocí a tu tiempo de mujer y al mío.
Abuela yo te recuerdo en delantales.
Atada en la economía de los zapallos,
en la economía de las sopas agonizaba tu alma de juglar,
tus manos de música y poemas.
Yo te recuerdo peleando contra gatos y arañas por defender tu jazminero,
hablando de la luna y de chocolates mientras se iban pedazos del
invierno. Por eso viví tu tiempo de mujer y el mío desde la ventana
abierta. Hasta ahí me llevaste y soltaste a mi cuerpo a correr
por las calles, por donde vos ibas caminando solamente.
Yo defendí a los nueve años a una mujer apaleada en la calle por su
marido empujada por el hermoso sol de tus ideas.

Abuela, he bajado a la calle desde la ventana abierta.
No sé si estarías de acuerdo totalmente en las cosas que ahora
queremos las mujeres, pero yo sé que podríamos discutirlo y, que vendrías abuela
y que contarías tus historias
para que bajen a la calle todas las mujeres de la tierra.--

Martha Ferro

FIGURA 4.1 "ABUELA PEPA", MARTHA FERRO, TODAS N° AGOSTO 1979.



FIGURA 4.2 "CLAUDIA", PATRICIA MUÑOZ, TODAS N°3 (1980)

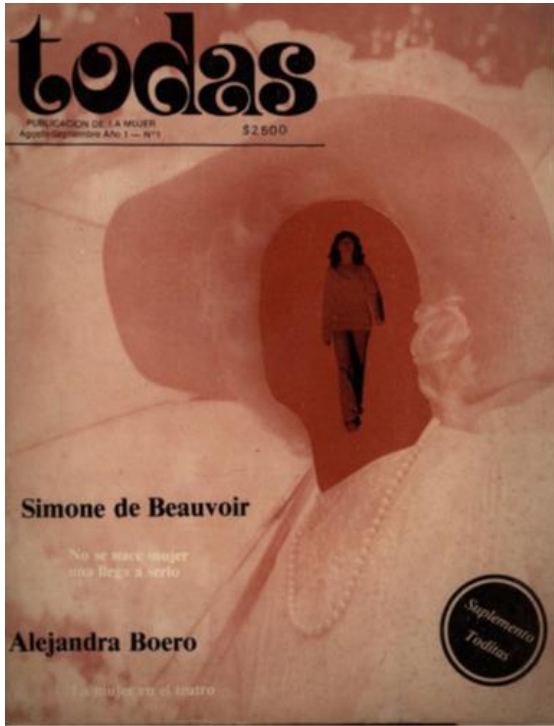


FIGURA 4.3 REVISTA TODAS N° 1, AGOSTO-SEPTIEMBRE, 1979/ FIGURA 4.4 REVISTA TODAS N° 2, DICIEMBRE, 1979

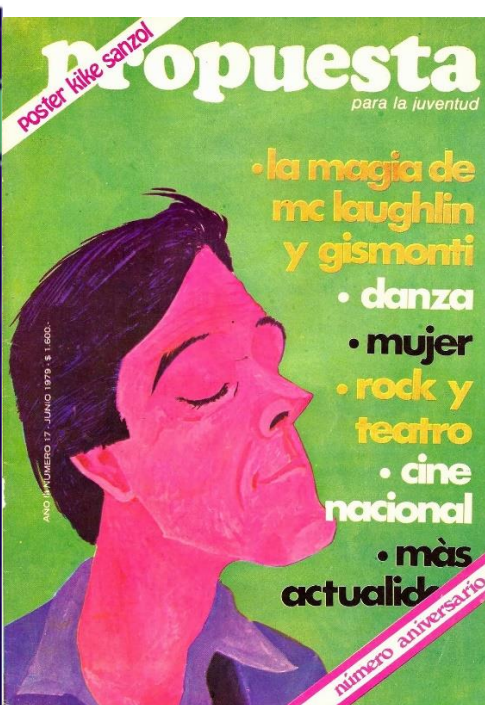



FIGURA 4.5 REVISTA TODAS N° 3, MARZO, 1980 / FIGURA 4.6 REVISTA PROPUESTA PARA LA JUVENTUD, N°17, JUNIO DE 1979



FIGURA 4.7 PROPUESTA N° 19, SEPTIEMBRE 1979. / FIGURA 4.8 "LAS RUAHINAS", GRUPO DE LA MUJER TIT, 1980-



LAS RUAHINAS

"...bajo las ventanas del templo ancestral, entre las columnas que rodean las PUERTAS DEL ESTE, las RUAHINAS extendidas en la Mesa del Sacrificio, algas cortadas a la orilla del torrente, planta de Ge verdes y flexibles, un punado de jiao para obtener el perfume de la Liturgia, conforme al orden cosmologico; y allí, precisamente cuando el perfume de las semillas de jiao comenzaba a emanar el fluido sagrado, LAS RUHAINAS, danzaban frente a los objetos consagrados.

Solo ellas podian penetrar en las oscuras cavernas de lo sobrenatural; solo ellas habian escapado a las creencias religiosas; y, en sumision profana y diabolica, destruian los tabues de los seres inanimados."

DIRECCION: MARIA SELES