

Entre los libros de
la buena **MEMORIA**

Ramiro Manduca

“Por una hora menos de sueño”

Militancias culturales del PST
en tiempos de dictadura (1976-1983)



FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

um
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

EDICIONES UNGS
Universidad
Nacional de
General
Sarmiento



Ramiro Alejandro Manduca

“Por una hora menos de sueño”

Militancias culturales del PST
en tiempos de dictadura (1976-1983)

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por las instituciones editoras.

Dirección editorial: Andrés Espinosa

Coordinación editorial: Francisco Marcaletti

Corrección: Guillermina Canga

Diseño gráfico: Andrés Espinosa (UNGS)

Maquetación: Eleonora Silva

Diseño de tapa: Daniel Vidable

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

Impreso en Argentina

©2025 Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Misiones, Universidad Nacional de General Sarmiento

Colección Entre los libros de la buena memoria

Manduca, Ramiro

Por una hora menos de sueño : militancias culturales del PST en tiempos de dictadura 1976-1983 / Ramiro Manduca. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento ; La Plata : Editorial de la Universidad Nacional de La Plata ; Posadas : Universidad Nacional de Misiones , 2025.

Libro digital, PDF - (Entre los libros de la buena memoria ; 43)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-630-844-1

1. Militancia Estudiantil Universitaria. 2. Historia Argentina.

I.Título.

CDD 320.0982



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

La Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Misiones y la Universidad Nacional de General Sarmiento promueven la Colección de e-books “Entre los libros de la buena memoria”, con el objeto de difundir trabajos de investigación originales e inéditos, producidos en el seno de Universidades nacionales y otros ámbitos académicos, centrados en temas de historia y memoria del pasado reciente.

La Colección se propone dar a conocer, bajo la modalidad “Acceso Abierto”, los valiosos avances historiográficos registrados en dos de los campos de estudio con mayor desarrollo en los últimos años en nuestro país, como lo son los de la historia reciente y los estudios sobre memoria.

Colección Entre los libros de la buena memoria

Directores de la Colección

Gabriela Águila (CONICET-UNR)
Jorge Cernadas (UNGS)
Emmanuel Kahan (CONICET-UNLP)

Comité Académico

Daniel Lvovich (UNGS-CONICET)
Patricia Funes (UBA-CONICET)
Patricia Flier (UNLP)
Yolanda Urquiza (UNaM)
Marina Franco (UNSAM-CONICET)
Silvina Jensen (UNS-CONICET)
Luciano Alonso (UNL)
Emilio Crenzel (UBA-CONICET-IDES)

Comité Editorial

Andrés Espinosa (UNGS)
Verónica Delgado (UNLP)
Nélida González (UNaM)

Índice

Agradecimientos.....	13
Introducción	
Las izquierdas no armadas y el trotskismo/morenismo en la historiografía del pasado reciente argentino.....	24
Divino tesoro: juventudes en la última dictadura.....	36
Abordajes de las producciones artísticas y culturales en dictadura.....	43
Pensar a las izquierdas y sus dimensiones culturales	61
Metodología y fuentes.....	65
Organización de los capítulos	69
Capítulo 1. El PST y los “sectores de la cultura”.	
Itinerarios, debates y estructuraciones.....	
Izquierdas, artistas e intelectuales. Primeros acercamientos de la corriente morenista	75
<i>Eduardo “Tato” Pavlovsky: un intelectual consagrado como referente público.....</i>	80
<i>Brocato: intelectual militante, organizador partidario.....</i>	84
La conformación del frente de intelectuales del PST.....	89
<i>El desarrollo de herramientas partidarias y la intervención en asociaciones profesionales</i>	93

El PST y el frente de intelectuales ante el Golpe de Estado de 1976.....	99
<i>Critica, propuesta y ruptura de Carlos Alberto Brocato.....</i>	105
<i>Reestructuración del Frente de Intelectuales y “reanimamiento” juvenil.....</i>	109
De las comisiones por Malvinas al Frente de Artistas del MAS.....	117
Capítulo 2. Entre la contracultura y la militancia partidaria.	
Talleres y publicaciones de la juventud	123
Contra la restauración del orden.....	126
<i>Del movimiento estudiantil Secundario a la contracultura</i>	130
Revista <i>Propuesta</i> : de jóvenes antiautoritarios del conurbano a militantes culturales trotskistas.....	135
<i>¿Qué proponía Propuesta?</i>	139
<i>Propuesta como activador cultural</i>	144
Los talleres de investigaciones: formarse para provocar	149
<i>Investigar otras disciplinas, organizarlas conjuntamente</i>	153
<i>Una isla en medio de la oscuridad</i>	157
Dos políticas para la juventud	167
<i>Ser parte de algo invisible.....</i>	171
Capítulo 3. Revistas, encuentros y campañas en la búsqueda de organizar a los artistas e intelectuales consagrados	
Revistas, grupo culturales y herramientas organizativas	175
<i>Revistas Textual: un primer ensayo</i>	177
<i>Dos trayectorias militantes que subyacen en las páginas de Textual.....</i>	181
<i>Brocato y las críticas a Textual. Punto de partida para Cuadernos del Camino</i>	185
<i>Cuadernos del Camino</i>	191
<i>Cuadernos del Camino: segundo ensayo</i>	194
<i>Militancia contra la censura</i>	200
De la dispersión a la coordinación	205
El Encuentro de las Artes. Una experiencia frentista e interdisciplinaria.	212

Capítulo 4. Debates feministas e iniciativas culturales.	
La revista <i>Todas</i> , el Grupo de la Mujer (TiT) y las secciones feministas en <i>Cuadernos del Camino y Propuesta</i>	227
Feminismos, lecturas e intercambios.....	229
<i>El feminismo y el PST en los “primeros” setenta</i>	231
Debates sobre el lugar de las mujeres en el partido: patriarcado y capitalismo ¿caerán juntos?.....	234
<i>A la conquista de las mujeres trabajadoras...</i> <i>y de las de clase media</i>	243
La revista <i>Todas</i> : una revista feminista en dictadura	245
Cuadernos de la Mujer y la sección de “las pibas” de <i>Propuesta</i>	257
El TiT y el Grupo de la Mujer.....	264
¿Estructura de sentimiento antes que disciplina partidaria?	270
Conclusiones.....	275
Fuentes.....	289
Documentos partidarios.....	289
Documentos de los talleres de investigación y el Encuentro de las Artes.....	292
Documentos audiovisuales	293
Revistas vinculadas al PST y publicaciones partidarias	293
Revistas vinculadas a las izquierdas y periódicos sindicales....	294
Entrevistas.....	294
Testimonios del archivo Memoria Abierta	295
Bibliografía.....	297
Anexo. Mapa y cuadro con las actividades culturales desplegadas por miembros del PST (1976-1983).....	317

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

Agradecimientos

Este libro es una versión adaptada y corregida de mi tesis de maestría en Estudios Culturales de América Latina (MECAL) dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de Buenos Aires. Tanto la cursada de ese posgrado, como del doctorado posterior, mis estudios de grado y la propia edición de este libro fueron posibles gracias al sistema universitario y científico público. En estos momentos de amenazas y ataques permanentes, mi agradecimiento inicial es para todos aquellas que lo sostienen día a día con su trabajo y que continúan formando primeras generaciones de universitarias, como es mi caso.

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. Esta investigación, 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, amores y compañerxs.

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. Fueron posibles gracias a la atenta, sensible, comprensiva y detallada lectura de mi directora, la Dra. Débora D' Antonio y de mi codirectora, la Mgter. 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.

Como dije al comenzar, antes de ser libro este escrito fue una tesis y tuve el honor de contar con un tribunal de expertes. Considero entonces oportuno agradecer al el Dr. Martín Mangiantini y las Dras. Florencia Osuna y Catalina Trebisacce, ya que sus devoluciones me empujaron a hacer público ese trabajo al tiempo que arrojaron múltiples reflexiones para arribar a esta versión final. Asimismo, para que esto ocurriera fue fundamental la paciencia, el visto bueno y la buena voluntad de lxs directores de esta bellísima colección que es *Entre los libros de la buena memoria*, la Dra. Gabriela Águila y los Dres. Emmanuel Kahan y Jorge Cernadas.

Destaco y agradezco la inmensa labor de quienes 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 Arquindeguy. Aparte de ser protagonista de algunas de las experiencias analizadas en este libro, su acompañamiento me permitió “desencriptar” debates, tramas y referencias en innumerables casos. A su memoria va dedicado este libro.

Mi profunda gratitud con todxs lxs militantes que dieron su testimonio 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 *email*. Como 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 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, Malena La Rocca, María Gabriela Aimaretti, Laura Schenquer, Nicolás Cuello, Magdalena Pérez Balbi, Marilé Di Fillipo, Paula La Rocca, Cecilia Iida 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. Del mismo modo, y más aún en estos tiempos, ha devuelto en un refugio desde donde tratar de entender el presente de nuestra sociedad y buscar dilucidad las fugas hacia un futuro, que en parte también está por detrás.

En el mismo sentido mi reconocimiento a Lorena Verzero, Lola Proaño Gómez, Ezequiel Lozano, Pamela Brownell, Bettina Girotti, Paula Tortosa, Mariana Eva Pérez, Denise Cobello, Nahuel Tellería y el conjunto de compañerxs que forman parte del Grupo de Estudios Sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (IIGG). Compartir discusiones, hipótesis, lecturas, y proyectos de los más variados en todos estos años, alimentaron de una manera inexplicable mi conocimiento e interés por el teatro argentino y latinoamericano. Les agradezco por el estímulo intelectual y por todo el cariño brindado.

El camino a este libro 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. Con la mayoría hemos escrito y reflexionado, con absolutamente todxs nos hemos reído sin parar de las cosas más variadas, ya sea tomando un café, unos mates o unas cervezas. De este y del otro lado del Atlántico, más acá y más allá de la General Paz. Les agradezco por todo eso y más a mis queridxs Alba Saura Clares, Eugenio Schcolnicov, Moira Cristiá,

Maximiliano de La Puente, Juan Francisco Olsen, Letizia Vazquez, Nahuel Jallil, Matías Oberlin, Ana Laura Sucari y Marina Suárez.

Agradezco infinitamente a mis afectos más cercanos. A lxs amigxs de la carrera de Historia: Damián Luppino, Mauro Fazzini, Luciana Bianco, Lila Hassid, Manuela Álvarez, Tomás de Hoz, Guillermo Sánchez Maidana y Marcelo Pereleman. A los del “glorioso” Normal de Banfield, que me bancan desde hace más de dos décadas, particularmente a las siempre presentes Romina Lerner y Bianca Gentinetta. A lxs de la vida, Samanta Estigarribia, Melisa Niz, Daniela Rojas y Maxi Cortez (“cuña”).

A Natalia, por el cariño, la compañía y las sonrisas.

A mi viejo, Jorge, mi vieja Mónica y mi hermana, Marcia, que me llenan de amor todos los días.

A todes, gracias, gracias y gracias.

Enero, 2025.

Introducción

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

Enciclopedia Surrealista, 1982.

“Por una hora menos de sueño, por miles de horas para la transformación y el arte” es una frase con la que las/os jóvenes del Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) elegían comenzar uno de sus tantos escritos en los años de la última dictadura militar. El arte y la transformación social aparecían de manera conjugada. Aun en tiempos en los que imperaba el terrorismo de Estado, la imaginación de un mundo distinto no había sido aplacada.

Este libro 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 Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT)-La Verdad, encabezado por Nahuel Moreno¹ y una de las tantas fracciones del “viejo” Partido Socia-

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 cuarenta. Es posible considerarlo como una de las figuras más relevantes de la izquierda nacional. 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. Sumada a las referencias bibliográficas sobre

lista,² la secretaría a cargo de Juan Carlos Coral. El eje neurálgico de su intervención fue el movimiento obrero, entendido 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 años. 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 del TiT, 1980-1981), las revistas culturales *Propuesta para la Juventud* (1977-1981), *Textual* (1977), *Cuadernos del Camino* (CdC) (1978-1980) y *Todas* (1979-1980). Por último, están 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 Islas Malvinas en 1982, 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

las que a la brevedad me detendré, recomiendo la reconstrucción documental plasmada en *El trotskismo bárbaro. Una biografía de Nahuel Moreno (2015)*. Dir.: Marcel Gonnet Wainmayer.

2 Como ha analizado María Cristina Tortti (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”.

bonaerense sur, principalmente de la mano de actividades ligadas a la revista *Propuesta*.

Como es posible dilucidar, se trató de un objeto de estudio disímil y complejo que involucró a militantes jóvenes y adultos, varones y mujeres, talleres artísticos, revistas con distintos destinatarios y un festival en el 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 cultural y también en el seno del mismo partido.

Ahora bien, como en toda investigación, el camino que me llevó a su objeto no fue lineal. Arribé a él por una suerte de "desvío" entre mi tesis de licenciatura y mi tesis doctoral. Ambas tuvieron como objeto central a Teatro Abierto,³ 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 interna y los cambios en las estéticas de los primeros ciclos al calor de la "transición a la democracia", en la investigación doctoral estudié en profundidad las tramas conformadas por las/os teatristas en dictadura y las derivas del movimiento durante los primeros años democráticos. Lo que guio esos trabajos fue la intención de abonar a una mirada "desmitificadora" del fenómeno reconstruyendo por un lado sus vínculos con organizaciones políticas como el PCA y la

³ 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 ver: Dubatti (2010); Giella (1991); Saura Clares (2018); Manduca (2018a, 2024) y Villagra (2015, 2016).

Unión Cívica Radical (UCR), y, por otro, situándolo en una cartografía y una periodización más amplia, para desde allí aportar a la deshomogeneización de los años 1976 a 1983, cuestionar su excepcionalidad como fenómeno y comprender las dinámicas políticas, sociales y culturales que permitieron su emergencia.⁴ Para todo esto, la tesis inicial que derivó en este libro fue fundamental.

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 del Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales-UBA) se habían preguntado previamente sobre la persistencia 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 aquellas experiencias que lograron sortearlos. 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” (Lóngoni, 2013).⁵ Algunas de estas investigaciones, centradas en objetos dispares, como las revistas culturales caso de Evangelina Margiolakis (2016), los grupos juveniles de experimentación artística —Cucaño⁶, TiT, TiM y TiC— en las investigaciones de Malena La Rocca

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

5 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.

6 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

(2012, 2018a, 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 basto que el proyectado bajo las nociones clásicas. Sin embargo, surgió una pregunta inmediata, sencilla, que podría haber quedado suspendida en el aire, pero que al buscar responderla conllevó un incipiente desvío, que devino en una investigación con su propia impronta: ¿por qué estas experiencias estaban vinculadas al PST? ⁷

Responder este interrogante implicaba recuperar la voz de las/os 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

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. Ver: Bernabé (2009) y La Rocca (2012).

7 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 *Postal/Nudos*, analizada también en la ya citada investigación de Margiolakis, el grupo 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.

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, en saber 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 y abonar así al crecimiento de las filas partidarias. Sin embargo, en las entrevistas a sus protagonistas, estas perspectivas organizativas encontraban 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 entendemos que todo “documento involucra una intencionalidad colectiva por imponer una mirada sobre determinada actuación” (1991: 228), 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 —aun 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 he 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 Colombia.⁸ 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 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 intligibles 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. El desarrollo de la misma se situó, entonces, en el cruce de los trabajos en torno a las izquierdas, las juventudes y las producciones artísticas y culturales durante la última dictadura.

⁸ 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.

Las izquierdas no armadas y el trotskismo/morenismo en la historiografía del pasado reciente argentino.

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 en la sedimentación en los imaginarios sociales de la “teoría de los dos demonios”, construcción narrativa que, si bien fue configurando sus fundamentos aun 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. No obstante, incluso entre las organizaciones político-militares, los estudios académicos⁹ han puesto énfasis principalmente sobre las dos de mayor envergadura, tanto de la izquierda peronista, es decir, Montoneros (Gillespie, 1997; Lanusse, 2005; Sigal y Verón, 1986; entre otros), como marxista, el PRT-ERP (Carnovale, 2011; Pittaluga, 2000; Pozzi, 2001; entre otros), por lo que quedó 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 armadas¹⁰ que intervinieron desde la década del sesenta, durante los

9 Han proliferado también una extensa bibliografía tanto periodística como de exmilitantes de estas organizaciones que también han sido fundamentales para la comprensión y estudio de estos fenómenos. Es el caso de Mattini (1996), Seoane (1993), De Santis (2010), Perdía (2013), entre otros.

10 Una aclaración pertinente, la definición de “izquierda no armada” que tomo en esta investigación, tal como lo plantea Natalia 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

setenta 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 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 maoísta,¹¹ y el Partido Socialista de los Trabajadores (PST),¹² de orientación trotskista.¹³ Un trabajo pionero que revisó los posicionamientos de estas tres organizaciones desde los sesenta hasta la irrupción del golpe de Estado de 1976 fue el de Daniel Campione (2007). Para el autor, ninguna de estas organizaciones llegó a dimensionar la escalada represiva que implicaba la dictadura, al tiempo que su “paradigma de acción revolucionaria” no logró expandirse del modo en que lo había hecho el de las organizaciones político-militares, por lo que arribaron a los años dictatoriales con una escasa inserción en el movimiento de masas (a excepción del PCA) (Campione, 2007: 11-14). Pese a este balance, el autor señala que en gran medida estas organizaciones lograron preservar a sus militantes, continuar con acciones de resistencia en diferentes ámbitos como el movimiento obrero y “en definitiva sobrevivir a la derrota” (p. 14).

En cuanto a estudios específicos de organizaciones de izquierda no armada en la dictadura, se destaca la profunda investigación de

en su práctica política, más allá de contar con preparación militar e incluso estructuras de autodefensa.

11 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.

12 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.

13 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, que a su vez era una de las tantas rupturas del Partido Socialista en esos años (Tortti, 2009). Sin embargo, como señala Brenda Rupar (2017) hacia 1978 Vanguardia Comunista sería totalmente desarticulada por el accionar represivo.

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 “tradición y afán” legalistas del partido para superar las explicaciones “unicausales” 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. 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, quien da cuenta, por un lado, de la centralidad que tenía para el desarrollo partidario el sostenimiento de la legalidad, así como, por otro, cómo 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, 2015: 113). Un último aspecto que me interesa destacar es el modo en que la autora analiza los modos de apropiación de la línea partidaria y las prácticas militantes en distintos frentes de masas. Para ello, apela a el concepto de “ideología social” (Casola, 2015: 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, 2015: 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, como 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 quienes fueran militantes comunistas. Recupero esta definición por su productividad para analizar las experiencias artísticas y culturales vinculadas al PST. En ellas participaron militantes orgánicos, pero también muchos que no lo eran. En el abordaje de algunas de estas experiencias (La Rocca, 2017; Longoni, 2012 a y b); Verzero, 2014; Margiaklis, 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 como analizaré en el capítulo 2—, estas memorias coinciden con la ausencia de reivindicaciones de las mismas desde la perspectiva del PST. La mirada que adopté en esta investigación busca reconstruir las singularidades que convocaron a estos militantes poniendo en tensión la reconstrucción memorial de esas experiencias, pensadas de manera articulada con las orientaciones partidarias. En relación con ello surgen las preguntas: ¿cómo se construyeron las sinergias entre militancias partidarias y culturales?, y ¿qué aspectos de la “ideología social” del PST llevaron 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?

En lo que respecta a esta corriente en nuestro país, y más particularmente al “morenismo”, los primeros aportes a mencionar son las historias escritas desde un registro militante. Por un lado, la coordinada por Ernesto González (1995, 1996, 1999a, 1999b), que consta de cinco 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 como una iniciativa tendiente a reconstruir la memoria militante de la corriente morenista y en relación con el período específico de este libro se encuentra el volumen *Rostros en el silencio* (AA.VV., 2006). Este libro polifónico se propone una reconstrucción testimonial de hechos relatados por militantes morenistas, que van desde los inmediatos años previos al golpe de Estado de 1976 —momento en el que el PST sufrió ataques parapoliciales de la Triple A, entre ellos, dos de envergadura por sus alcances, como fueron la masacre de Pacheco¹⁴ y la de La Plata¹⁵— hasta el fin de la última

14 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 acribillados 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.

15 El 4 de septiembre de 1975 Adriana Zaldúa, Hugo Frigerio, Roberto Loscertales, Ana María Guzner y Lidia Agostini fueron secuestrados mientras se dirigían a apoyar un conflicto

dictadura. Se trata de una valiosa contribución para acercarse a las militancias morenistas durante los años dictatoriales.

Con motivo de la conmemoración de los ochenta 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. En consonancia con esa caracterización, recientemente compilaron un valioso libro en el que aúnan investigaciones de una decena de investigadores/as cuyos artículos recorren diversas aristas de los casi cien años de historia de esta corriente en nuestro país (Camarero y Mangiantini, 2024). Precisamente, Mangiantini es uno de los autores que ha realizado un aporte de envergadura en torno a los itinerarios militantes del morenismo entre 1965 y 1976 (Mangiantini, 2018). Su trabajo, junto al de Florencia Osuna (2012, 2013, 2015) —centrado en el PST durante la dictadura— fueron dos insumos fundamentales para esta investigación; ambos operaron como una brújula en ese mar de coordenadas encriptadas.

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 su 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 sesenta hasta la irrupción del golpe de Estado en 1976 —en trabajos posteriores profundizó en estos años, por ejemplo, en el volumen mencionado previamente—, 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

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.

diversas coyunturas y al mismo tiempo reconstruye los procesos que llevaron a la conformación del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) en 1965, su ruptura en 1967 —cuya eje central fue 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.

De los aportes del autor, me interesa señalar dos de singular importancia para esta investigación. El primero de ellos gira en torno a la identidad partidaria, un aspecto que también Mangiantini ha trabajado junto a Catalina Trebisacce (2015). La construcción de cualquier identidad es concebida por el autor como el “movimiento simultáneo de afirmación y negación” (Mangiantini, 2016: XVII) mediante el cual se toman posiciones, se llevan elecciones estéticas, éticas y políticas y se marginan o desechan otras. En ese sentido, destaca seis rasgos fundamentales en esta línea dentro el 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 me interesaba destacar: la “ampliación del sujeto revolucionario” (2018: 195). Así entiende 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 me propuse 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 (aparte de la clase obrera industrial) hacia el que orientó sus fuerzas el morenismo. Ahora bien, Mangiantini también destaca otros sectores, como el de 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 concluye enmarcando al PST como una expresión de

la llamada nueva izquierda (Tortti, 2009) ampliando esta categoría, que había sido utilizada de manera restringida durante mucho tiempo en referencia a las organizaciones político-militares.¹⁶ Este libro recoge las cuestiones identitarias y las nociones del 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, 2012a; La Rocca, 2012; Manduca, 2018b). En ellas, como se verá, la cuestión de género y las iniciativas específicamente dirigidas hacia las mujeres tuvieron sus manifestaciones concretas.

Debido a la formación interdisciplinaria brindada por la maestría en estudios culturales de América Latina (FFyL-UBA) —que es el marco de formación desde el cual elaboré la tesis que derivó

16 El concepto de *nueva izquierda* amerita algunas precisiones ya que es objeto aún de discusiones. Planteado inicialmente por una serie de trabajos, como el de Claudia Hilb y Daniel Lutzky (1984) o de María Matilde Ollier (1986), para referir a las organizaciones de izquierda surgidas a partir de 1970 que adoptaron la lucha armada y rompieron con los partidos tradicionales como el Partido Comunista y el Partido Socialista, o a fracciones del peronismo que optaron por esta estrategia, tuvo una revisión influyente a partir de las investigaciones de María Cristina Tortti (1999). Esta autora amplió temporalmente el surgimiento de esta nueva izquierda política, retrotrayendo su análisis a mediados de la década del sesenta. Consideró para ello las diversas rupturas del Partido Socialista, así como también a actores más amplios, desde los movimientos de protesta juveniles y contraculturales hasta las organizaciones revolucionarias (armadas o no) que fueron configurando una suerte de "campo social y político" con rasgos comunes (Tortti, 2022). Otros autores han planteado una suerte de indefinición del concepto y por lo tanto enfatizaron aspectos puntuales. Es el caso de Sergio Friedemann (2021) respecto a la necesidad de explicitar el rol de las organizaciones peronistas dentro de este fenómeno político incluso de aquellas que no necesariamente incorporaron acervos provenientes del marxismo, o de Martín Mangiantini (2021) respecto a la "ampliación del sujeto revolucionario" que caracterizó a organizaciones como el PST, más allá de sostener un tipo de organización partidaria tradicional, entre otros. Asimismo, autores como Oscar Terán (2013) han puesto su énfasis en el plano intelectual sin involucrar de manera central —aunque obviamente sin excluirlo tampoco— aquello que sucedía en el plano de los partidos políticos. Se trata entonces, en estos casos, de pensar las transformaciones de ese campo intelectual en diálogo con aquellas suscitadas en Europa y Norteamérica, en la influencia del pensamiento de Antonio Gramsci, Jean Paul Sartre, la *New Left Review* y los movimientos de liberación nacional y sus traducciones al calor de la etapa política abierta en América Latina con la Revolución cubana y en Argentina con la proscripción del peronismo. En una línea similar, pero centrado justamente en estos cambios dentro de la intelectualidad peronista, se encuentra el trabajo de Carlos Altamirano (2011). Para una sistematización de estos debates ver: Cormick (2023).

en este libro— 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 también esos contornos. A partir de la propuesta del seminario, tendiente a abordar los 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 TíT. Si bien una serie de escritos a modo de balance de esta experiencia se incluyeron en la *Enciclopedia Surrealista* (1982 —un material producido por las y los jóvenes talleristas junto a sus camaradas del grupo rosarino Cucaño— el desarrollo de la misma aparecía de modo difuso del mismo modo que los recuerdos que reverberaron en las entrevistas. A partir de 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/as protagonistas, llegó a la pregunta sobre 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 setenta”. La autora ha reconstruido una cartografía de los grupos de esa década a partir de la memoria de sus protagonistas. Trebisacce parte de discutir la idea de que el feminismo en ese contexto reemerge en relación con el proceso de radicalización política, para ponderar, en cambio, los efectos del proceso de modernización sociocultural en dichas formaciones.¹⁷ El desarrollo de

¹⁷ 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 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

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 sus principales demandas. También en este plano las mujeres del PST habían tenido una activa participación, sea desde el grupo nucleado en torno a la revista *Muchacha* —en el que confluyeron militantes partidarias junto a activistas independientes—, como en la organización de la visita de Linda Jannes, candidata a presidenta de Estados Unidos por el Socialist Workers Party (SWP) y partícipe del vigoroso movimiento feminista estadounidense, o también en la candidatura de Nora Ciapponi como vicepresidenta en 1973, que dio visibilidad a reclamos en línea con los planteados por las agrupaciones feministas locales, como el derecho al aborto o las “guarderías” en los lugares de trabajo. Por todo esto, la política de esta organización fue singular para las izquierdas setentistas.

La búsqueda por conocer qué ocurrió durante la dictadura con esas militancias feministas y orientaciones me llevó a identificar que también en este punto, al igual que con las discusiones culturales, aparecía un número significativo de documentos partidarios en los que se desarrollaban intensos debates en torno a la articulación entre capitalismo y patriarcado, en los que se evalúa el énfasis que se debía poner en el abordaje de temas como el de las “mujeres trabajadoras” y el de las “mujeres de clase media”, y en los que se cuestionaban los lugares dentro de la organización política ocupados por mujeres y varones, llevando estas críticas incluso a la propia cotidianidad de los vínculos entre militantes. El resultado de esas discusiones, junto a redes construidas previamente por algunas activistas, tuvo como una de sus manifestaciones la creación de la revista *Todas* encabezada por Martha Ferro, quien, como ha iluminado val flores (flores,

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

2015),¹⁸ desde 1978 activaba el sótano de San Telmo, que era una “guardia” que “ligaba sexualidad y política, sociabilidad y conciencia de clase, lesbianismo y trotskismo” (p. 20). La revista *Todas* fue otra iniciativa de carácter cultural vinculada al PST, que en su corta vida de tres números estuvo 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*. Esta simultaneidad de iniciativas: ¿se debió a un aspecto contingente?, ¿qué problemas diferenciados plantearon?, ¿a quiénes estaban dirigidas?

Como mencionaba más arriba, sumada 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) y de este modo pone en juego el

18 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).

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 lo que hizo que se tornara central la búsqueda de la extensión territorial del partido y la militancia barrial. Al mismo tiempo, 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 se abordan en este libro.

Si bien los trabajos de Mangiantini y Osuna son investigaciones exhaustivas que permiten reconstruir pormenorizadamente los derroteros del morenismo en los años sesenta y setenta 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 con las mismas prioridades que estableció esta corriente en su intervención política: el abordaje de la clase obrera. Es de destacar, además, que la atención dada por la organización al abordaje de los artistas e intelectuales fue tardía respecto a otras corrientes de las izquierdas —ya sea en referencia el tradicional trabajo sostenido por el PCA desde la década del treinta (Petric, 2012) como la atención que pusieron sobre estos sectores medios las organizaciones político-militares en los setenta—. Este libro, 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.

Divino tesoro: juventudes en la última dictadura

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 juventudes¹⁹ 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 cuales la “cultura juvenil crítica” en término de Alejandro Cattaruzza (1997), configurada desde principios de los años sesenta, encontró en las militancias artísticas y culturales un cauce de continuidad durante el último régimen militar. Buena parte de los/as militantes partidarios/as 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

19 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 (ReIJA), 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 (AA.VV., 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 (AA.VV., 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; Erlich, 2012; Benítez, 2016; Giménez, 2011; Vommaro y Cozachcow, 2018). 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, 2016). Por el tipo de experiencias y militancias sobre las que se centra esta investigación, fueron estos últimos abordajes con los que mayores diálogos he trazado.

construyeron una estética del disenso (La Rocca, 2018) que apelaba a organizar a la vanguardia del movimiento artístico juvenil. Corridos del perfil militante proletarizado, conjugaron “modos alternativos de subsistencia” (changas, delitos menores, etc.)²⁰ con la militancia política. En ambos casos, aunque desde enfoques distintos, lo contracultural se hizo presente. Respecto a la revista, lo contracultural se manifiesta 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, y en cuanto a los talleres, sus lógicas contraculturales obedecieron a la constitución de “islas” o “boquetes de libertad” (Longoni, 2012a) en un contexto signado por el terror.

En relación con 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*²¹ 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

20 Utilizo el término *changa* para referirme 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 de utensilios de valor a padres o madres de militantes provenientes de familias pudientes y la venta de ellos comercios que pudieran estar interesados.

21 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, la revista *Mordisco*, que se editó desde 1974 y luego fue integrada como suplemento en *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.

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 con los cambios de coyuntura, Vila también desataca que, con el advenimiento de la democracia, el rol contestatario del rock fue diluyéndose cada vez más. Sin embargo, las concepciones culturalizadoras de la política propias de los ochenta 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 aquí se estudian amplían la cartografía de espacios de organización y encuentro de las juventudes en el contexto dictatorial, así como también tensionan las miradas que circunscriben las militancias juveniles al interior de las organizaciones de izquierda a los años previos a 1976.

No es posible explicar estos perfiles juveniles indagados por Vila sin retomar las investigaciones en torno a la constitución de esas identidades a lo largo de la década de los sesenta y setenta. La idea de Cattaruzza citada al comienzo de este apartado proviene de un artículo publicado en la revista *Entrepasados* en el que, por primera vez de manera articulada, se analizan los alcances de la radicalización y gran movilización política de la sociedad argentina desde finales de la década del sesenta y el proceso de modernización sociocultural que irrumpió a mediados de los cincuenta en la configuración de una “cultura 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 llevó a que a comienzos de los setenta se pueda hablar de una “nueva autonomía de la juventud como estrato independiente” (Cattaruzza, 1997: 54). La aparición de publicaciones específicas dirigidas a este sector, 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 setenta” (Cattaruzza,

1997: 54) fueron constituyendo una cultura juvenil que encontraba como punto común una crítica general al sistema. En ella confluían sectores militantes, pero también muchos otros cuyas ideas antisistémicas no se encontraban programáticamente articuladas. 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, 1997: 56). Esas persistencias, en algunos casos no programáticas; son las que en alguna medida también pueden rastrearse en las experiencias aquí analizadas.

Varios de los problemas planteados por Cattaruzza, pero tomados en una investigación de largo aliento sustentada en el análisis de una multiplicidad de fuentes, se encuentran en 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 es lo que estructura su 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" (Manzano, 2017) se extiende entre mediados de los cincuenta y mediados de los ochenta, entre finales del segundo peronismo y la última dictadura militar. La periodización que traza la autora involucra tres momentos pasibles de ser sintetizados como el de la modernización y supuesta democratización posperonista (1956-1966), el de la radicalización política, social y cultural (1966-1973), y un tercero y último caracterizado por una ofensiva reaccionaria que tuvo a la cultura juvenil contestataria a uno de sus principales focos (1974-1983). 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 se estudian en este libro fueron protagonizadas en buena parte por jóvenes que se iniciaron

en la militancia durante la coyuntura de radicalización y encontraron en las iniciativas artísticas y culturales un espacio desde el cual continuar desarrollando sus críticas a “las autoridades”, que estaban 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 dictatorial. Es el caso de Laura Luciani (2017) respecto a la ciudad de Rosario, que analiza 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. En sintonía con la investigación que se condensa en este libro, Luciani señala itinerarios de una sociabilidad juvenil que escapan a las percepciones de una “chatura cultural” durante la dictadura (2017: 169). 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). En ese derrotero 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, que conformaban incluso espacios como la Agrupación de Músicos Independientes, donde participaron militantes del PST, y 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 constituye un antecedente relevante para reflexionar acerca de las formas que adquirieron estas sinergias en la Ciudad de Buenos Aires en los casos aquí estudiados.

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, y plantea 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 entrelazados 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 con las múltiples políticas desplegadas desde el régimen hacia comienzos de los ochenta en la provincia, que incluyeron festivales, bienales de arte y homenajes (vinculados 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 dispositivos productivos de un poder dictatorial que ha sido abordado mayormente desde su faz represiva.

Un último trabajo que considero relevante 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 que retoma 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. La periodización propuesta por Seia entra en diálogo con el desarrollo y devenir de las iniciativas culturales en las que se centra esta investigación, 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 Nacional de Luján. Precisamente ese año, el PST manifestó 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 los integrantes de los talleres fueron reestructurados allí, lo cual selló también el destino de estas construcciones político-culturales.

Abordajes de las producciones artísticas y culturales en dictadura

El tipo 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). Sus efectos excedieron sus propias fronteras para proyectar “la arbitrariedad del terror como una amenaza incierta, constante y generalizada a toda la sociedad” (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 publicado inicialmente en 1984, Beatriz Sarlo (2014) 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 quienes se quedaron y de quienes 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 sesenta y setenta, con sus expectativas 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 con estos diagnósticos, nos preguntamos: ¿de qué maneras intervino el PST en ese momento de “transición” mencionado por De Diego?, ¿cómo incidió su accionar en la búsqueda por soldar esa fractura de la que habla Sarlo?

Otra serie de trabajos, a partir del acceso a nuevos acervos documentales han permitido dimensionar las lógicas represivas hacia la cultura. En este punto, el libro de Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2002) en torno al fondo del BANADE constituye un antecedente ineludible. Los autores consideran que la política represiva de desaparición de personas tuvo su correlato en la desaparición 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 de inteligencia permitió reconstruir el andamiaje burocrático destinado a estas tareas. La articulación entre “servicios”, 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 al menos 1966. Este aspecto encuentra un antecedente fundamental en el trabajo de Andrés Avellaneda (1986), quien tempranamente analizó la configuración y sistematización de normativas y legislaciones referidas a la represión cultural desde 1966 a 1983.

En torno al mismo acervo documental, Julia Risler (2018) indagó en las “tecnologías de poder” implementadas por el régimen, poniendo particular énfasis en las políticas de control y comunicación.

Su énfasis estuvo puesto en la “acción psicológica”, un aspecto constitutivo de la Doctrina de Seguridad Nacional, que la autora retomando a Michel Foucault define como “la fase productiva del poder militar” (Risler, 2018). Mediante diversos documentos desclasificados de las fuerzas armadas y el relevo de un amplio espectro de medios masivos (*Gente*, *7 Días*, *Somos*, *Clarín*, *La Nación*, *La Opinión*, entre otros), Risler identifica una “estrategia comandada por el régimen militar y orientada a producir valores, regular actitudes y conductas y buscar formas de adhesión y participación de la población en base a coyunturas (e intereses) específicos y cambiantes” (2018: 23). Su trabajo ilumina aspectos no abordados hasta el momento en torno a la última dictadura militar, y pone de relieve el plano cultural, en un sentido amplio, dentro de los objetivos de las fuerzas armadas. Estos trabajos plantean algunos interrogantes productivos a la hora de analizar las iniciativas culturales de este libro: ¿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 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 con estas preguntas y con el enfoque general del trabajo que considero pertinente retomar lo postulado por Ana Longoni (2013). En contraposición con la paradigmática imagen de la pira de libros del Centro Editor Latinoamericano prendidos fuego en junio de 1980, la autora 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 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).

Si pensamos en los fenómenos que, según 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), que han concentrado un número relevante de investigaciones tanto académicas como periodísticas (sobre todo en el primero de los casos). Se trata de fenómenos cuyas incidencias en las reconstrucciones memoriales en torno a la dictadura han sido trascendentales, ya sea debido a la relevancia dentro de los ámbitos específicos de sus disciplinas (como ocurre con el caso de las y los dramaturgos que impulsaron Teatro Abierto) como por la masividad posterior lograda (como algunos de los referentes y grupos de rock nacional). Esto los ha colocado en un plano “mítico”²² en el que sus aristas, complejidades, tensiones y controversias han quedado ocluidas.

22 Concibo al mito aquí desde la perspectiva de Roland Barthes (2003). Según el autor francés la mitificación de los fenómenos culturales: “vuelve inocente las cosas, las funda como

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. Ana Sánchez Troillet (2022), por su parte, ha iluminado diversas dimensiones de la relación entre ciudad, rock y juventudes de mediados de los sesenta hasta comienzos del siglo XXI, tales como la de la movilidad geográfica de los circuitos según las décadas y la de los sectores sociales que se vieron interpelados por esta música. También Julián Delgado (2017) ha escrito 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 suscitó en el campo teatral y los proyectos en disputa (Villagra, 2015, 2016; Manduca, 2018a, 2024), sus diversas poéticas (Graham Jones, 2017; Saura Clares, 2022, 2023) y sus derivas en el marco de los primeros años democráticos (Villagra, 2016; Manduca, 2020). Asimismo, los aportes de esta investigación abren en la visibilización de 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 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, como evento que antecede y dialoga con la experiencia de Teatro Abierto.

Otro emprendimiento de enorme relevancia en el período sobre el que también se han cristalizado imaginarios de una “cultura resistente” a la dictadura es la revista *Humor*. La investigación de Mara Burkart (2017), en torno a esta publicación y a las iniciativas que desde la década del setenta protagonizó su director Andrés Cascioli, constituye un aporte de enorme valor, no solo por su objeto

naturaleza y eternidad” (238). Para llegar a esta condición, el saber que se condensa en esas construcciones míticas termina siendo “un saber confuso, formado de asociaciones débiles” (Barthes, 2003: 211). Complejizar esas tramas que constituyen estos fenómenos es lo que entiendo como desmitificante.

puntual, sino también por el profundo análisis de las transformaciones en la “cultura masiva” que identifica la autora. Burkart reconoce y reconstruye el nuevo pacto de lectura que estableció *Humor* con su público, un público de clases medias urbanas (principalmente porteñas), que buscó en sus páginas un tipo de humor gráfico con resonancias políticas, de destacado nivel estético, reflexiones inteligentes y una impronta moral opuesta a la desintegración social que expresaba el régimen militar. En esas intersecciones, la autora ve el germen de una cultura masiva “progresista” que el proyecto de Cascioli vendría a fundar. Asimismo, reconoce su momento de irrupción en una primera “distención” de la dictadura a partir del mundial de fútbol de 1978, que coincidió también con la necesidad de mostrar al mundo un país con libertad de expresión. Esa grieta fue aprovechada por la revista y profundizada al calor de las internas de la propia dictadura y el descrédito creciente a partir de 1981. Eduardo Raíces (2012) fue otro de los investigadores que analizó *Humor*, en su caso con el énfasis puesto en los debates expresados en las cartas de lectores durante la primera etapa de la publicación (1978-1980). Para el autor, este espacio epistolar abonó a la reconstrucción de los lazos sociales disgregados por la dictadura.

Respecto a la revisión de una categoría extensamente utilizada y troncal para pensar el período como es la de *resistencia*, me interesa detenerme en diversos aportes que, desde perspectivas disímiles, han realizado un abordaje crítico. Federico Iglesias (2019) retoma las discusiones de la historiografía alemana respecto a los modos de vida durante el régimen nazi con el fin 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* que tuvieran sus propios protagonistas, para poder así analizar 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. 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 exceda las singularidades del rol de estos sectores en la dinámica social. Ahora bien, ¿qué ocurre con aquellos artistas e intelectuales qué 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 sus incidencias 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 la que se inscribieron, es parte de los desafíos que asume esta investigación al definirlas como “resistentes”. Al respecto, el trabajo de Abel Gilbert (2020) en torno a la música y las sonoridades de la última dictadura aporta una sugerente definición al optar por nombrarlas como “disidencias intersticiales de baja intensidad”. Sitúa entre ellas un variado abanico de prácticas que, de manera oblicua y no directa, cuestionaron al régimen.

Como alternativa a esta disyuntiva, cabe mencionar el trabajo de Malena La Rocca (2022), que, al analizar las prácticas artísticas y políticas del TiT y de Cucaño, cuestiona la noción de resistencia por ver en ella un obstáculo epistemológico debido a su carga moral. Como alternativa plantea 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 de las políticas oficiales, en la que confluyeron multiplicidad de representaciones en pequeñas salas de teatro, recitales de jazz y lecturas de poesía. Desde estos espacios de encuentro 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 Museo de Artes Visuales y el Museo 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 y la misma lógica colectiva y participativa que propiciaban parecían 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, cursivas de la autora). Como se ve, primaba entonces la autocensura antes que la censura estatal, por lo que el evento era plausible de ser reivindicado tanto por revistas como *Propuesta*, a la vez que 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 Malena La Rocca (Cañada y La Rocca, 2021) a propósito de una intervención del TdT en el marco de la edición de 1982 de dichas jornadas. De conjunto, emerge el siguiente interrogante: ¿la existencia de espacios alternativos y la circulación de revistas subterráneas implicaban resistencias a la dictadura? O acaso, como sugiere Esteban 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?

La investigación de Evangelina Margiolakis (2016, 2024) en torno a las revistas culturales *underground* o “subterráneas” durante la dictadura y la transición es otro de los aportes sustanciales para esta 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” (2016: 31). El hecho de que estas revistas, aun cuando enunciaran un discurso crítico respecto al oficial, se vendieran (no todas, pero sí las de mayor tirada) en los kioscos de diarios de la ciudad lleva también a que la autora plantee que “lo visible y lo subterráneo coexistieron en forma imbricada” (2016: 111). Dentro del corpus que analiza incluye a *Propuesta* y *CdC* vinculadas al PST. Al abordar la primera, 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 y recorre los contenidos señalando el énfasis que tuvieron en sus páginas tanto el rock como el teatro. También Martín Mangiantini (2021) se ha detenido en *Propuesta*, para destacar la mirada crítica que la publicación y los jóvenes militantes adoptaron frente a las derivas comerciales del movimiento rockero. Desde esta perspectiva, y para complementar el abordaje realizado por Margiolakis, en este libro me enfocaré en reconstruir las trayectorias militantes previas de sus principales impulsores, al tiempo que pondré 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”.

En cuanto al derrotero de *CdC*, la autora diferencia sus orígenes respecto a los de *Propuesta*, debido a que su surgimiento estuvo directamente vinculado al impulso dado por 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). El énfasis del análisis que se realizó en el capítulo 3 estará puesto en las potencialidades de esta publicación —y de su antecesora, la revista *Textual*—, como herramientas organizativas para un sector de los intelectuales y artistas consagrados, cuyo derrotero derivó en iniciativas posteriores como los EdA (1980 y 1981).

La investigación de Ana Vidal (2016), por su parte, ilumina la articulación de dos grupos de “teatro militante” de Bahía Blanca con organizaciones políticas de izquierda en los años setenta: 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, dado que abarca el período que va 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 convierte al trabajo de Vidal en un aporte fundamental para esta investigación. 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).

Mientras que el Grupo Teatro Alianza había surgido de artistas formados —caracterizados por su énfasis en la innovación estética y con niveles de consagración relevantes— que asumen su militancia partidaria en este proceso, el Grupo de Teatro Popular Eva Perón estaba compuesto más bien por militantes que se habían volcado al teatro como una iniciativa necesaria en el marco de una disputa integral por el poder. Si en el primer caso el camino fue del “arte a la política”, en el segundo la dirección tomó el sentido inverso. El aspecto represivo y las repercusiones sobre estos grupos son cuestiones centrales de la investigación de Vidal, dado que miembros de ambos fueron víctimas de secuestro y torturas e incluso algunos permanecen desaparecidos. Este aspecto pone de relieve la diversidad de dinámicas represivas, también hacia lo cultural, en el marco de la última dictadura, al tiempo que permite ver los cambios de “tática” de los artistas para persistir en sus prácticas y militancias. Es así como 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” (2016: 259). Es sugerente pensar —en vínculo con lo estudiado por la autora y la articulación que inclusive Teatro Alianza tuvo con otras iniciativas culturales del PCR, como la Revista *Nudos/Posta*— que estos ámbitos fueran refugios necesarios, ámbitos para la persistencia de la militancia de las organizaciones de izquierda no armada en los primeros años de la dictadura.

Como mencioné al comienzo, las iniciativas sobre las que se centró esta investigación involucran prácticas y disciplinas variadas sobre las que se han desarrollado aportes relevantes. A modo de cierre de este apartado, daré cuenta de los principales. Un primer trabajo que mencionar es la investigación de Marta Cocco (2016), la cual reviste la singularidad de ser una investigación elaborada por una partícipe, impulsora y referente del TiT. Su tesis doctoral en Filosofía —en el King’s College de Londres en torno a la acción política y artística en la dictadura, con foco en el TiT— realiza una minuciosa reconstrucción del surgimiento y desarrollo del

taller hilvanando memorias propias, entrevistas a excompañeros/as 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. La premisa que guio el trabajo de Cocco se encuentra en estrecha relación con algunos de los aportes visitados previamente: demostrar que en el transcurso de la dictadura existieron resistencias al discurso monolítico del régimen de modo tal que “formas de acción política cobraron formas de expresiones culturales, pero también expresiones culturales desplegaron sus propias estrategias para expresar el antagonismo político” (Cocco, 2016: 20). Esta sinergia señalada es un aporte que retomo en este libro a la hora de analizar específicamente a los diversos talleres. Sin embargo, a diferencia de la investigación de Cocco, en este caso me detuve a analizar con mayor énfasis la dimensión partidaria para dotar de otra densidad esa mutua incidencia entre los aspectos artísticos y la acción política.

Otro aporte de particular relevancia por involucrar un trabajo colectivo a nivel continental 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 ochenta 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 son recuperadas en reiteradas oportunidades. En una de las entradas/artículos 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 São 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), sin embargo, señala 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 esta investigación se plantean 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 para 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” conllevan una carga valorativa relacionada más a las memorias críticas respecto a 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 esta 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 se concentra esta investigación. 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 “collages performativos” para definir las producciones de las/os jóvenes. Lo performativo de estas prácticas radica para la autora en su carácter disensual respecto a las normas y simbologías establecidas por el régimen. Otras aristas desde las cuales 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 esta investigación. 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. En segundo lugar, 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, y señala que, en primera instancia, entre 1977 y 1979 el vínculo fue prácticamente nulo 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 (Longoni, 2012a), centrado en la obra *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* basada en la novela *Pompas fúnebres* de Jean Genet, que realizó, de modo singular, el TiT en el Teatro del Picadero meses antes de que en ese mismo lugar comenzara sus funciones 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 (actual pasaje Discépolo).

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” (Verzero: 2013) durante finales de los sesenta y principios de los setenta, 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. Verzero posiciona estos aspectos “mirando hacia los sesenta” (2016: 26). 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: 4). Verzero reconstruye al respecto iniciativas como las realizadas por la EMC en cafés porteños y también en plena calle llevando a cuestionar la noción de una “extinción del espacio público” en dictadura, para ampliar esas miradas a partir de modos singulares de continuar accionando en él.

Finalmente, 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 setenta hasta la década de los dos mil. 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 son retomados en este libro 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.

De conjunto, la contribución de este libro radica en pensar todas estas experiencias 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, aun 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 con los alcances represivos de la última dictadura? Es necesario remarcar que la atención dada a estos sectores inició a partir de la conformación del PST en 1972, cuando se comenzó a sistematizar una orientación en la que también se extendía la concepción del sujeto aspirante a organizar el partido a las mujeres y la juventud (Mangiantini, 2018). Es decir, hacia los años dictatoriales solo se estaban dando los primeros pasos en ese abordaje. Una expresión de esta búsqueda —en los años previos— 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 esta 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 cincuenta, organización de la que había sido expulsado por ser uno de los impulsores de la revista *La Rosa Blindada* a mediados de los sesenta 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 cinco años de militancia hasta 1978,²³ y dejó sentados algunos lineamientos que incluso tras su ruptura seguirían siendo influyentes (como por ejemplo sus planteos sobre el carácter que debían asumir las revistas culturales impulsadas por el PST). Quien asumió la responsabilidad

23 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 reiteradas 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.

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 y a quien se encomendó “poner orden” en este frente. Estos aspectos, no reconstruidos en otros trabajos sobre esta corriente (como los de Osuna y Mangiantini), llevaron entonces a 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.

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 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 intenso quehacer del campo artístico e intelectual a lo largo de los años signados por el terror. Diferentes estudios han observado indicios de transformaciones en las políticas represivas del régimen, entre las que es posible incluir las concernientes a la censura, a partir 1979 debido a la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) (Canelo, 2016; D’Antonio, 2010; Franco, 2018, entre otros/as), pero sobre todo es el año 1981, con la asunción de Roberto Viola como presidente, el momento que se ha visto de “liberalización” política del régimen (Novaro y Palermo, 2001; Quiroga, 2004; Águila, 2023). Precisamente, en aquel año, la mayor visibilidad lograda por producciones culturales críticas, como las ya mencionadas revista *Humor* o Teatro Abierto, es considerada como un “termómetro” de esas transformaciones. En este libro 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, formó 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 cuales combatir los efectos disgregadores de la dictadura (p. 152).

Pensar a las izquierdas y sus dimensiones culturales

Una conceptualización fundamental, que estructuró el modo en que desarrollé 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, además, 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 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).

En ese terreno sinuoso de roces y divergencias entre ambas tramas se situaron las iniciativas estudiadas, lo cual me ha 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 relevantes. 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 partidaria, 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), con el fin de ocupar un lugar dentro del campo cultural. Si bien no me he detenido particularmente en la dimensión internacional, sí 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 interna. El caso testigo al respecto es la influencia de la revolución nicaragüense a partir de 1979, que incidió en un viraje de caracterización interna que hacía avizorar un nuevo ciclo de revueltas en el continente, aspecto por el 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/as militantes entrevistados/as quienes en su mayoría continuaron inmersos en la actividad política partidaria hasta los primeros años democráticos, pero luego la abandonaron para asumir 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) sobre las subculturas juveniles británicas de posguerra. Dado lo polisémico del concepto de *cultura* y la centralidad que tiene en este trabajo, tomaré 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 sesenta y setenta. Por un lado, abordan 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, a diferencia de lo anterior, aparece la respuesta “contracultural”, que 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” (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. Aunque en un

contexto divergente, Hall y Jefferson (2014) plantean una observación sugerente para el caso aquí estudiado, al identificar una convergencia parcial entre contraculturas de clase media y política radical hacia comienzos de los setenta, producto de los cambios culturales hegemónicos hacia modos más autoritarios conjugados con las concurrencias de crisis políticas y económicas. No se pretende hacer una traslación mecánica de esta categoría a los objetos de estudio aquí abordados, pero sí considero productivo pensar desde la “respuesta contracultural” las iniciativas protagonizadas por jóvenes de clases medias, en las que 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 llegó al ese concepto reflexionando sobre aquellos fenómenos sociales y culturales en los que 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 estos fenómenos, 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 viva 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/as 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 tiempo

de libertad en años signados por el terror. Esa zona de libertad, de encuentro y de vidas en común, aun 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.

Metodología y fuentes

En relación con el 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 concentraremos. 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, adopté 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 esta dimensión temporal, entonces, 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 decenas 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 minutos 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 el 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 acudí al archivo digital del Centro de Estudios, Investigación y Publicaciones León Trotsky (CEIP), donde pude consultar de manera remota los ejemplares de *Avanzada Socialista* entre 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). 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 años

2020-2021, las cinco restantes se concretaron a partir de cuestionarios escritos enviados por correo electrónico a informantes que viven en el exterior y que optaron por esta modalidad para compartir su experiencia. Las/os entrevistadas/os tuvieron diversas trayectorias (que se reconstruyen a lo largo del libro) y han desarrollado su militancia cultural en el marco de los diferentes espacios sobre los que se ha centrado esta investigación, de modo que configuran 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, y participó 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 (Verón, 1987), pude reconstruir diversos debates al interior de algunas de las iniciativas (principalmente los talleres) para detectar 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 a que se inscribieron iniciativas como el EdA. Finalmente, el acceso los registros audiovisuales generados por los miembros del TiC me permitió un acercamiento más cabal a los ámbitos cotidianos habitados por los jóvenes militantes.²⁴

²⁴ Son los casos de los cortometrajes realizados por el TiC brindados por Roberto Barandalla, los volantes de difusión del TiM que aportó Gabriela Lizst o los programas del Encuentro

En cuanto a las revistas específicas en las que participaron militantes del PST, su análisis y relevamiento permitió no solo 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 *Cuadernos del Camino* como *Propuesta* se encuentran digitalizadas, la primera de ellas como parte del sitio *Archivos en Uso*²⁵ y la segunda en un *blog* específico construido por exmilitantes y miembros del colectivo editorial.²⁶ 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 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, como, por ejemplo, la “ola de censura” teatral que tuvo lugar en 1980, con la resonancia en términos sociales más amplia que estos acarrearon. En el mismo sentido, se consultaron el periódico sindical *Hechos de Máscara* (de la Asociación Argentina de Actores) y las revistas culturales *Postal/Nudos* y *Contexto*²⁷ (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

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.

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

26 La colección de la Revista *Propuesta* para la Juventud se encuentra disponible en: <http://propuest77.blogspot.com/>

27 Mientras que *Postal/Nudos* también se encuentra disponible en Archivos en Uso, la consulta de *Contexto* fue posible gracias a mi personal.

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 permitieron un abordaje profundo del objeto de estudio de esta tesis, en el que se articulan al mismo tiempo las tramas organizativas/partidarias y las prácticas específicas en el plano artístico/cultural.

Organización de los capítulos

El libro cuenta con cuatro capítulos y las respectivas conclusiones. El capítulo 1 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 setenta 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 quien posteriormente asumió la responsabilidad de este frente. A partir de 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 por 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.

El capítulo 2 se centra en aquellas iniciativas protagonizadas por jóvenes vinculados al PST. A partir de las coordenadas con las que fueron pensadas las políticas culturales del régimen militar hacia este sector de la sociedad, se reconstruyen los itinerarios militantes

de las/os 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, una suerte de “zonas liberadas” (Longoni, 2012a) que permitían 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 3 se reconstruyen y analizan las políticas impulsadas por el PST en la búsqueda por 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, y se reconstruyen 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 4 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 *CdC* 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 heterogéneas 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 en la que se despliegan nuevos interrogantes y líneas de continuidad posibles para esta investigación.

Capítulo 1

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 nº 177, diciembre de 1975.*

En este capítulo se reconstruyen los abordajes trazados por el modernismo 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 sesenta, aunque es posible afirmar a partir de la documentación relevada, que fue en los primeros años de la década del setenta cuando esta corriente comenzó a problematizar de manera más enfática el rol que estos sectores ocupaban en la sociedad. Desde allí hasta la dictadura inclusiva, identifico tres momentos distintos. El primero, entre 1970 y 1974 signado por la conformación del primer equipo partidario abocado específicamente a este frente junto al desarrollo de una serie de iniciativas dispares y atomizadas. El segundo, entre 1974 y 1976, se trató de un período sumamente prolífico 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 este libro. 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/as). 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” Pavlosky y Carlos Alberto Brocato. Si bien implica retrotraerse del período central de esta tesis, considero que es necesario reconstruir estos antecedentes debido a que a partir de ellos se hacen inteligibles las políticas trazadas durante los años dictatoriales. Al entrar en los años del “proceso”, pondré particular atención a la relación entre las caracterizaciones políticas generales, las definiciones y reestructuraciones partidarias y la construcción específica que el PST 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 intelectuales. 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? Que la tarea principal de estos militantes era la creación intelectual y artística siguiendo los lineamientos partidarios. De este modo se buscaba evitar las derivas obreristas o anti intelectualistas 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 período, 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* (Mashoolder, 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 (2012: 22). La referencia de la autora apunta a los dos grupos que conformaron las revistas *Pasado y Presente*²⁸ 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 puestas adentro del comunismo, sino que fueron representativos de los cambios generales que en términos sociales, culturales y políticos atravesaron la década del sesenta. 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 PS y el PCA. 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/as). El modelo de intelectual comprometido, de raigambre sartreana que en Argentina

28 *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 Kieczkowsky, y Héctor Schmuler, 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. Ver: Burgos, 2004.

había tomado impulso con la revista *Contorno* de los hermanos David e Ismael Viñas a mediados de los años cincuenta, transitó en esta década, donde el tiempo histórico se vio acelerado, hacia la figura del intelectual revolucionario (Gilman, 2003). El compromiso ya no se expresaría solamente a partir de la obra o de la intervención pública mediante solicitadas 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).

Fue a mediados de esta década que las formaciones encabezadas por Nahuel Moreno comenzaron a realizar sus primeros acercamientos a este sector social. Cómo señala Martín 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 Blanco.²⁹ En una carta dirigida al presidente de Perú, Fernando Belaúnde 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

29 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.

Pichon-Rivière (psicólogo) e inclusive Bernardo Neustadt (periodista), entre otros y otras.³⁰

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 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 1970³¹ 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 cordobeses/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).

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

31 *Minuta 1970*, Archivo Fundación Pluma.

El documento citado previamente, resolvía comenzar a explorar las potencialidades de esta construcción y para ello se conformaba un equipo específico de siete personas.³² 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”,³³ planteando la necesidad de, impulsar campañas en torno al eje de la censura para generar un acercamiento a ellos. 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 *Explolucha por la libertad de los presos políticos*.³⁴ 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 ruptura con ellas (Longoni, 2014). *Explolucha* 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 PS encabezada

32 Utilizaré el término equipo, al igual que aparece en los documentos, como sinónimo de célula. Tal como lo 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, como 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).

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

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

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 considero importante detenerme 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 intelectual consagrado como referente público

Hacia 1972 Eduardo “Tato” Pavlovsky ya era una figura consagrada en los dos ámbitos donde se desarrolló profesionalmente: la salud mental³⁵ y el teatro.³⁶ El proceso de radicalización de finales de los sesenta y principios de los setenta, encuentra en él un ejemplo singular 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

35 En 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).

36 Tuvo 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 Yenesi 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 ver: Dubatti, 2004.

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 Internacional,³⁷ tendiente a renovar las concepciones psicoanalíticas en 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 sitúo en el universo más amplio de los intelectuales revolucionarios.

En cuanto a lo teatral los setenta 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 sesenta, 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 sociedad (Dubatti, 2004). ³⁸ Ambas obras fueron por un lado consagratorias para Pavlovsky como autor, así como también encontraron una férrea respuesta por parte de sus

37 El 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 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. <https://www.hernankesselman.com.ar/plataforma-internacional-psicoanalisis-y-antiimperialismo/>

38 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 2.

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, quien 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 quienes los instaron a levantar la obra. El 26 de noviembre, cuatro 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 1981.³⁹

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)⁴⁰ junto a André Bretón, constituyó un aspecto que

39 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, p. 30; Cosentino, 2008, pp. 58-59 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.

40 El 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

aparece como fundamento para la militancia de Pavlovsky (Dubatti, 2004: 24).

En 1973 fue candidato a diputado nacional.⁴¹ 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”.⁴²

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:

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

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). Asimismo, la versión de *Literatura y Revolución* utilizada en esta investigación es la editada por Razón y Revolución en el año 2016.

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

42 AS, n° 50, 22/2/1973, p. 4.

pequeñoburgués. Yo figuraba décimo en la lista del MAS. Creo que lo hacían para hacerme sentir que no era un obrero militante sino un pequeñoburgués 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 pueda 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, 2013; Sarlo, 1984; 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: intelectual 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 nueve años en el PCA y ser director de una revista relevante para las izquierdas de los años sesenta 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 sesenta, 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, 1964a: 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, 1964a: 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 (1967), “odia a los indiferentes”.

El otro texto que considero 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 marxismo,⁴³ 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.

43 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, 2016: 349).

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 acríticas, 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 editorial.⁴⁴ 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. Cómo decía más arriba, su experiencia aparece como el reverso de Pavlovsky en tanto su rol como organizador partidario tomó mayores contornos. 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 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

⁴⁴ Esta 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.

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”.⁴⁵ Me parece relevante detenerme 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”.⁴⁶ Este planteo se diferencia, por un lado, del intelectual revolucionario de mediados de los sesenta y principios de los setenta (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 político 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 junto a su aporte al desarrollo de un proyecto político radical, como veremos, fue sumamente relevante en sus discusiones con la dirección partidaria.

45 “Los escritores votan esta semana” en AS nº 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.

46 “Los escritores votan esta semana” en AS nº 164, 26/11/1975.

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, cómo 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 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 intelectuales del PST

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 de la organización.⁴⁷ 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”.⁴⁸ 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 direccionalizados 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”.⁴⁹ La inclusión de estos temas en el periódico propongo pensarla en relación a la “ampliación del sujeto revolucionario” que

⁴⁷ Documento del compañero H.K para la discusión en el Frente de Intelectuales, 5 de febrero 1976, Archivo Fundación Pluma.

⁴⁸ *AS*, nº 111, 10 de julio, 1974, p. 10.

⁴⁹ Me detendré en las iniciativas en torno a las mujeres en el capítulo 4 de este libro.

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 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 agrupo 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 Baez.⁵⁰ Lo que subyace en los respectivos análisis es que se trata de fenómenos

50 En el orden mencionado: “El teatro de la estupidez” en AS, nº 136, 5/3/1975, p. 12; “La Mary y la crítica del sistema” en AS, nº 120, 9/9/1974, p. 12; “Los ídolos peligrosos” en AS, nº 121, 17/9/1974, p. 10; “Yo protesto, tú protestas, él protesta” en AS, nº 138, 12/03/1975, p. 12.

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 configurar un perfil específico de la sección al tiempo que se suplía la ausencia de construcciones propias en torno a las que desplegar una política de propaganda.

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 Tato⁵¹ como titular del Ente Calificador Cinematográfico (lugar que continúo ocupando tras el golpe de Estado), el énfasis del partido pasó a centrarse en la censura y la persecución de los artistas e intelectuales. Cómo ha señalado Andrés Avellaneda (1986), los años del tercer gobierno peronista implicaron la sistematización de un discurso y accionar censurio tras una década y media de 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 aspetto en el periódico asumió formas diversas: notas en torno a casos específicos, entrevistas cómo la realizada al librero Damián Carlos Hernández respecto a los alcances de la censura a las publicaciones, principalmente en torno a la repercusión del decreto 1774/73⁵² que

51 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. Cómo 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 ver: Spisanti (2005)

52 El 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 (1986: 34).

prohibía la introducción de literatura considerada subversiva por vía aduanera y críticas manifiestas al flamante censor.⁵³ 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”⁵⁴ a causa de la amenaza explícita que lanzó la Triple A sobre actores, autores teatrales y periodistas.⁵⁵ 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 los mismos, encabezando la página, un grabado.⁵⁶ 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

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

54 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 diferenciaría a la organización de la retórica humanitaria.

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

56 AS, N° 177, 30/12/1975, p. 14.

Independencia)⁵⁷ y anticipar el terror por venir. 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 organización.⁵⁸

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 adhiera a la izquierda peronista.⁵⁹ Esta formulación encuentra un mayor desarrollo en un documento interno de comienzos de 1975 que postulaba la necesidad de un “frente de artistas”.⁶⁰ 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, estableciendo jerarquías respecto a la incidencia que cada uno de ellos tenía en esa coyuntura. El documento hacía hincapié en la influencia del grupo

57 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”. 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, ver Jemio, A (2021).

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

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

60 *Hacia la construcción de un Frente de Artistas*, 20/04/1975. Archivo Digital, Fundación Pluma.

Cine Liberación (Octavio Getino y Fernando Solanas)⁶¹, 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 panfletario.⁶² 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”.⁶³ En este marco los desafíos partidarios estaban puestos en lograr interpelar a aquellos desencantados de la “derechización peronista”, 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”⁶⁴ y cooptar a la vanguardia artística que desde “posiciones pequeñoburguesas”⁶⁵ 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. 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”.⁶⁶ 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 acompañados por la propaganda en torno a

⁶¹ Ibid, p. 9. Es necesario recordar que Octavio Getino ocupó la dirección del Ente de Clasificación Cinematográfica durante el gobierno de Cámpora.

⁶² Ibid, p. 11.

⁶³ Ibid, p.14.

⁶⁴ Ibid, p. 14.

⁶⁵ Ibid, pp.16-17.

⁶⁶ Ibid, pp. 16-17.

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 santafesina como Gerardo Romagnoli y Guillermo Díaz impulsores de la revista cultural *Herramienta*. De ese espacio, también formaba parte Roberto Barandalla, protagonista en los años posteriores de los talleres de investigación juveniles durante la dictadura. Asimismo, en el frente participaba el grupo de teatro y mimo *Caupolicán* del que formó parte Alberto Sava, mimo y director que se incorporó a las filas partidarias ese mismo año (La Rocca, 2021).⁶⁷

En el mismo sentido y de manera destacada el periódico cubrió la intervención y los debates en la Agrupación Gremial de Escritores (AGE),⁶⁸ espacio que intervino en las elecciones de la SADE y al que se integraron los escritores partidarios Nira Etchenique, Guillermo Harispe, Jorge Roces y Brocato, siendo este último quién llevó la voz cantante. La SADE desde su fundación en 1928 y exemplificado 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 sesenta llevó a que desde el campo literario también se cuestione 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

67 No me detendré aquí en esta experiencia ya que excede a la delimitación geográfica, aunque sí retomaré algunas de estas trayectorias en los próximos capítulos. Respecto al nombre Caupolicán, se encuentra en estrecho vínculo con recuperar la historia de resistencias al colonialismo en el continente recuperando el nombre de uno de los "toqui" mapuche que resistió el avance español en los actuales territorios de Chile.

68 "Elecciones en la SADE" en AS, nº 161, 8 /9/1975, p. 12; "Reportaje a David Viñas. SADE: ¿Peña o sindicato?" en AS, nº 163,19/9 /1975, p. 12; "Los escritores votan esta semana" en AS, nº 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 nº 166, 10/10/1975p. 12; "Agrupación Gremial de Escritores. Por una agrupación clasista (II)" en AS, nº 170, 8/11/1975, p. 12; "Agrupación Gremial de Escritores. Por una agrupación clasista (última nota)" en AS, nº 171, 14/11/1975, p. 12.

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 otros.⁶⁹ 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”.⁷⁰ En el talante de la época no dudaban en afirmar la “decisión de responder con hechos a sus pensamientos”.⁷¹ 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, el PST buscó articular una primera intervención en el ámbito de una asociación profesional de artistas y desarrollar allí sus planteos programáticos.

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 Ratti.⁷² 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 estali-

69 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 Dorronsoro y Roberto Santoro (Iglesias, 2019: 129).

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

71 *Ibid.*, p. 2.

72 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.

nismo comenzaban a perder lugar en la escena cultural, por 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 partidario.⁷³ En el documento dirigido a la agrupación se señalaba la necesidad de avanzar en discusiones postergadas por las propias elecciones.⁷⁴ 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 sector.⁷⁵ 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”⁷⁶ 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, cuyo primer logro había sido 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

⁷³ “La SADE y el camino clasista” en AS nº 167, 10/10/1975; “Agrupación Gremial Clasista. Por una agrupación clasista (II)” en AS nº 170 8/11/1975; “Agrupación Gremial Clasista. Por una agrupación clasista (última nota)” en AS nº 171, 14/11/1975.

⁷⁴ *Agrupación Gremial de Escritores. Por una agrupación clasista. Comisión de escritores del Partido Socialista de los Trabajadores*, octubre 1975, Archivo Fundación Pluma.

⁷⁵ Ibid, p. 11.

⁷⁶ Ibid, p. 9.

“tomar partido”⁷⁷, 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”⁷⁸, 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 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 año.⁷⁹ 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 Sebreli (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 Plata.⁸⁰

De todos modos, el desarrollo del agrupamiento fue acotado. Desde el comienzo la dirección partidaria mostró cierta desconfianza respecto a los objetivos del mismo. Fue el golpe de Estado, de todos modos, el factor que determinó su efímera existencia.⁸¹ Sumado a esto las lógicas personalistas de Brocato para dirigir el frente también acarrearon fuertes tensiones debido a su perfil confrontativo y

⁷⁷ Ibid, p. 6.

⁷⁸ *Agrupación Gremial de Escritores. Por una agrupación clasista. Comisión de escritores del Partido Socialista de los Trabajadores*, octubre 1975, Archivo Fundación Pluma.

⁷⁹ *Convocatoria a la reunión constitutiva de la Agrupación de Intelectuales Socialistas*, octubre 1975, Archivo Fundación Pluma.

⁸⁰ *Documento del compañero H.K para la discusión en el Frente de Intelectuales*, 5 de febrero 1976, Archivo Fundación Pluma, p. 2.

⁸¹ Ibid, p. 2.

por momentos de manifiesto maltrato hacia sus compañeros/as.⁸² En un cuadernillo de febrero de 1976,⁸³ que no llegó a ser público, se reconstruía la flamante conformación del espacio mencionando que en su plenario inaugural (del 8 de noviembre) había contado con la participación de 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 Cultura.⁸⁴ 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.⁸⁵ 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 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 intelectuales ante el Golpe de Estado de 1976

Hasta mediados de 1975, la posición del PST respecto al gobierno peronista fue ambigua, en tanto sosténía la 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

82 Ibid, p. 5.

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

84 Ibid, p. 4.

85 Ibid, p. 6.

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: 6; Campione, 2007: 103). Sin llegar al punto de plantear como táctica de la etapa la “convergencia cívico-militar” (Casola, 2014: 54), tal como lo hizo el PCA, ambas organizaciones, 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, prohibía 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).

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, 2011:100). Fue a partir de entonces y hasta finales de 1977 que los principales referentes comenzaron a 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"⁸⁶ de las distintas células, espacios de dirección e imprentas. A los fines de esta investigación, 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: 104).

Ahora bien, más allá de la resolución respecto al paso a la clan-destinidad 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 mencione 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.

86 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 quién puede tener contacto y conocimiento del conjunto de la actividad política desarrollada.

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 creciendo.⁸⁷ El punto de llegada consensuado entre las direcciones (la nacional y la que se encontraba en el exterior) llegó entre finales de 1978 y principios de 1979: la etapa era definida como “contrarrevolucionaria atípica”, la clase obrera había sido derrotada pero no aplastada.⁸⁸

En lo que refiere a la vida interna del partido, fue recién en febrero de 1977, según la documentación disponible, 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

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

88 La sistematización de estas discusiones es posible encontrarlas en el *Informe de actividades*, febrero 1980, Archivo Fundación Pluma. Asimismo, y a partir de ellas me 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 a 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 abordadas 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.

de masas dispuestos a la lucha un gran frente de resistencia por el derrocamiento de la dictadura, peleando al mismo tiempo por su dirección".⁸⁹ Esta orientación tomaba carnadura en la perspectiva de la dirección partidaria, debido a la "crisis del peronismo y la capitulación del PC".⁹⁰ 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".⁹¹ 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 contexto.⁹²

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 allí, 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

89 *Documentos febrero 1977*, Archivo Fundación Pluma, p. 13.

90 Ibid, p. 13.

91 Ibid, p. 13.

92 Ibid.

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”.⁹³ El sentido que se le otorgaba 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”.⁹⁴ 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 cometidos.⁹⁵ 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.

⁹³ *BI 30/5/1977-Minuta Intel y Contra el espíritu de secta monolitizado*, 20/09/1978, Archivo Fundación Pluma, p. 12.

⁹⁴ *BI 30/5/1977-Minuta Intel*, Archivo Fundación Pluma, p. 17.

⁹⁵ *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 golpe.⁹⁶ Al mismo tiempo, las tensiones generadas llevaron a este escritor a alejarse de la dirección de esta instancia durante cinco meses (entre diciembre de 1976 y mayo de 1977) y a una ruptura definitiva con el partido en 1979. A partir de estas polémicas es posible revisitar 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 primer tópico. 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 1978,⁹⁷ los argumentos esgrimidos por el escritor apuntaban 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 orientaciones políticas, como hacia afuera, en tanto trabajador

⁹⁶ Esta afirmación la sustento en el hecho de que 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.

⁹⁷ *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.

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 acarrean 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 material.⁹⁸ 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 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 sentido.⁹⁹

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 descriptas 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 capitalista.¹⁰⁰ En su documento de ruptura, Brocato adjudica 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”.¹⁰¹ Una concepción que restringía el papel del intelectual dentro del partido a la relevancia que podía tener en determinados momentos su pres-

98 *Para superar la situación del frente de intelectuales*, 15/04/1978, Archivo Fundación Pluma.

99 *Contra el espíritu de secta monolitizado*, 20/09/1978, Archivo Fundación Pluma, p. 41.

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

101 *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*.

tigio público. Con recorridos distintos, las conclusiones a las que arribaba resultaban coincidentes con las de Pavlovsky recuperadas en apartados anteriores.

En torno al segundo 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?*¹⁰². En él definía buena parte de las orientaciones que desde allí guiarían la construcción partidaria, incluso con Brocato ya fuera del PST. El escrito caracterizaba al 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 desconocía 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-Levingston".¹⁰³ Entre los intelectuales "más militantes" de los años previo, quiénes no se habían exiliado ni sufrido las consecuencias de la represión se identificaba un estado de desánimo tal, que era desaconsejable tratar de contactarlos. En el otro extremo, se hallaban los jóvenes. Estos eran vistos 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 teatro.¹⁰⁴ Ya para esos años, militantes que habían intervenido en el movimiento estudiantil secundario en los años predictoriales, habían trasladado 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 me detendré 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

102 BI. 7/12/77. "Intelect", 7/12/1979, Archivo Fundación Pluma, p. 7.

103 Ibid, p. 7.

104 Ibid, p. 8.

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 partidaria. Se trataba de un terreno más amplio y por lo tanto más heterogéneo. Si dos años atrás se había buscado 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”.¹⁰⁵ 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 intelectuales.¹⁰⁶ 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 frentes.¹⁰⁷

El documento, avanzaba también en señalar una diferencia que resultó 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 producción intelectual seria” 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 derivó luego en herramientas específicas para su abordaje, así como también en “atenciones” diferenciadas al interior del partido¹⁰⁸.

105 Ibid, p. 9.

106 Ibid, p. 15.

107 Cómo señala Florencia Osuna, la propuesta de una corriente socialista propagandizada 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 endebles de estos argumentos, se afirmaba” (Osuna, 2011: 111).

108 Ibid, pp. 12-13.

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 socialista.¹⁰⁹ Cómo se analiza en el capítulo 3, 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 al creciente aislamiento de la vida partidaria, en dos minutos distintas,¹¹⁰ 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 extenso documento de ruptura citado reiteradas veces, 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 Intelectuales 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

109 Ibid, pp. 17-19.

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

al conflicto entre Chile y Argentina por el Canal de Beagle).¹¹¹ Asimismo, durante 1978 tuvieron lugar dos grandes avanzadas represivas sobre el partido que prácticamente desarticularon las regionales Mar del Plata y Rosario, por lo que también entraban en cuestión los métodos clandestinos implementados. Hasta ese momento, a la interna se sostenía que no se era “foco de la represión” ya que la misma 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 modificada.¹¹² Derrotadas las organizaciones político-militares, la represión avanzaba sobre el resto de la izquierda. Como vengo sosteniendo junto a los planteos de Florencia Osuna (2015), está 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 las perspectivas del PST, comenzaba a crecer.¹¹³

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

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

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

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

planes políticos del régimen dictatorial (Canelo, 2016) debido a una mayor exposición a nivel internacional de los crímenes cometidos, al tiempo que incidió en una creciente legitimidad del movimiento de derechos humanos en 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"¹¹⁴, tras lo que había sido una derrota de enorme magnitud desde la misión Ivanissevich¹¹⁵ en adelante. Conjugado con la desarticulación 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.¹¹⁶

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

114 1979. *Año del "reanimamiento" juvenil*, 1979, Archivo Fundación Pluma.

115 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).

116 1979. *Año del "reanimamiento" juvenil*, 1979, Archivo Fundación Pluma, pp.2-3.

clases medias y los sectores barriales).¹¹⁷ 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”¹¹⁸. 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, en el caso 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 he logrado reconstruir a partir de entrevistas¹¹⁹, 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 dictadura.¹²⁰

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 continuaría 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

117 1979. *Año del “reanimamiento” juvenil*, 1979, Archivo Fundación Pluma, pp.2-3.

118 Ibid, p. 5.

119 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.

120 Sobre este aspecto me detendré en el capítulo 2.

del partido.¹²¹ Al consumarse el golpe de Estado, fue designada como una de las responsables en la edición del boletín clandestino *Unidad Socialista*.¹²² 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 avanzar (Sagranichini, 16 de noviembre, 2021).

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 azaroso que el 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 Esponsa (cuyo apellido de “guerra” era Brumana), Gabriel Vera y Gerardo Romagnoli y¹²³. Este último 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 continúo 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 tenor que se venían de-

121 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://desaparecidospstmdp.info/El%20PST%20y%20las%20FFAA.pdf>

122 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.

123 Para la identificación del de los integrantes fueron fundamentales los intercambios con Diego Arguindeguy, tanto en la entrevista citada como otras conversaciones vía e-mail.

sarrollando, entre otros espacios, en locales de la juventud cristiana. Tras esta situación, al igual que Romagnolli, 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 intelectuales.¹²⁴ 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, 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 abortado.¹²⁵ La herramienta articuladora terminó siendo la revista *Cuadernos del Camino* cuyo primer número había sido editado en octubre de 1978.¹²⁶ 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 ámbito cultural.¹²⁷

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

125 Ibid, p. 1.

126 Me centraré en esta experiencia en el capítulo 3.

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

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, de acuerdo a relevado en documentos y testimonios¹²⁸, priorizar la inserción del partido en sectores estratégicos (sindicales y barriales) así como también fortalecer el “aparato partidario”, en vistas de un aceleramiento de la crisis de la dictadura. Esta caracterización 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.

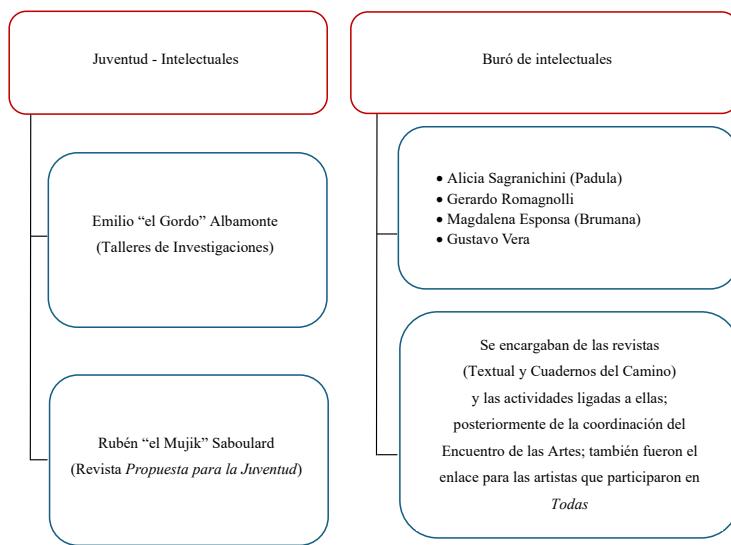
Pese a estas decisiones que se implementarían con mayor énfasis a partir de la Guerra de Malvinas, es posible identificar continuidades en el desarrollo de una línea específica hacia los distintos sectores en los que se desarrollaban las militancias culturales del PST. En un documento de 1982, firmado 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 planteaba, ya esbozado en documentos de la juventud, era el de considerarlos como “sectores puente entre la pequeña burguesía y la clase obrera”.¹²⁹ Más allá del rol amplificador en las posiciones

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

129 *El trabajo sobre los intelectuales*, marzo 1982; *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

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 estaban llamados a ser los protagonistas en el desarrollo de una “perspectiva combativa”.

Imagen 1. Esquema de la estructura orgánica para el abordaje de las militancias culturales a partir de mediados de 1978



Fuente: Esquema de la estructura orgánica para el abordaje de las militancias culturales a partir de mediados de 1978. Cuadro de elaboración propia.

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.

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 sosténía algún tipo de actividad regular, el trabajo entre intelectuales y jóvenes artistas llegaba a 74 personas¹³⁰ 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.

De las comisiones por Malvinas al Frente de Artistas del MAS

El posicionamiento del PST frente a la Guerra de las Islas Malvinas no escapó al abrumador apoyo tanto social como político que rodeó a este acontecimiento. Sin embargo, como ha demostrado Florencia Osuna (2015) el discurso y la intervención de la organización trotskista asumiría nuevos rasgos, tomando mayor preeminencia el eje “antimperialista”. Para el partido, la Guerra acentúo 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 del conflicto, el conjunto de la intervención partidaria 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 del campo cultural 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 1º de mayo enlazándolos con la campaña

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

por Malvinas.¹³¹ El resultado, por lo que manifiestan los informes, parece no haber sido muy alentador.¹³² 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 Febrero.¹³³ 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 TiT.¹³⁴ Es de destacar que en otras regionales como Rosario sectores juveniles en donde participaban militantes del PST como el Grupo de Arte Experimental Cucaño (La Rocca, 2012; 2017) convocaron a festivales para colaborar con el Fondo Patriótico Nacional.

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 abogado de derechos humanos Luis Zamora (por entonces miembro del Centro de Estudios Sociales y Legales). 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 destacadas.¹³⁵ La novedosa apelación a la democracia se conjuguó con una perspectiva de anclar barrialmente la intervención, ampliando los modos de abordaje de la clase obrera (Osuna, 2015). Esto lle-

131 *Asado 1º de mayo y actividades Malvinas*, 20/05/1982, Archivo Fundación Pluma.

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

133 *Asado 1º de mayo y actividades Malvinas*, 20/05/1982, Archivo Fundación Pluma.

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

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

vo 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 apuesta. Otro de los lugares que se reforzó con los jóvenes artistas fue la construcción entre los estudiantes secundarios.¹³⁶

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 acechaba.¹³⁷ 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 contado con la actuación de Ariel Prat y con la asistencia de personalidades como el cantante Horacio Guaraní, el escritor Luis Franco y Eduardo Pavlovsky, quién ya vuelto del exilio retomaba el vínculo con el partido, aunque como se aclaraba en el mismo escrito, aún no integrado totalmente.¹³⁸ Junto a esta actividad inicial se esbozaban 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

136 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.

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

138 *Los Intelectuales y la construcción del MAS*, 16/12/1982, Archivo Fundación Pluma.

los parques y en los actos que se fueran realizando¹³⁹. Por último, se diferenciaba que había otro sector, el de “productores de ideología” como Kovadloff o Sebreli, cercanos entonces al radicalismo, a los que se proponía convocar a diversas mesas de discusión.

Imagen 2. Afiche Candidatos de la cultura MAS. Octubre de 1983



Fuente: Archivo Fundación Pluma

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 incorporada como senadora suplente y la titiritera Adelaida Mangani como concejal.¹⁴⁰ 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.

139 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) integrado 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.

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

En este capítulo he 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 desfasaje 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 pude reconocer tres momentos diferenciados en esta construcción y dos modos divergentes de concebir al intelectual en relación con la organización política: en tanto 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 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 me centraré en los próximos capítulos.

Por último, la figura de Carlos Alberto Brocato atraviesa 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 sesenta y setenta. Al mismo tiempo, el derrotero intelectual que he visitado solo de manera parcial marca los contornos de un personaje singular en la historia reciente de las izquierdas sobre el 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 2

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”, 1980.

En el capítulo he reconstruido y analizado los modos en que, al interior del PST, se desarrollaron herramientas y estructuras de organización diferenciadas para el abordaje de intelectuales y artistas. Por un lado, identifiqué 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 al partido. He demostrado 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 me centraré en construcciones juveniles que mantuvieron una relación no exenta de tensiones con la organización partidaria, pero cuyos integrantes, en su gran mayoría, continuaron siendo parte de sus filas a lo largo de todo el período dictatorial ¿qué

llevó a esos jóvenes a asumir el riesgo de integrar 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? Parto de la hipótesis que estos jóvenes conjugaron en su praxis la militancia política y cultural con la construcción de sus propios ámbitos de sociabilidad. Dichos espacios supieron 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 me centraré, la revista *Propuesta para la juventud* 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.

Considero que las iniciativas protagonizadas por los jóvenes militantes del PST fue uno de los tantos cauces en los que tuvo continuidad durante el contexto dictatorial la cultura juvenil crítica y heterogénea que se había configurado a principios de los años sesenta (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, 2012a, Longoni 2012b; 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, retomo de manera crítica la concepción de “contracultura juvenil” postulada por Stuart Hall y Tony Jefferson (Hall y Jefferson, 2014).

Me parece pertinente clarificar qué aspectos de esta categoría resultan adecuados para el abordaje de mi objeto de estudio, disímil cronológicamente del que la motivo, así como

también veo 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 como una opción factible a partir de la articulación de una perspectiva antisistémica. Tanto en el derrotero de la revista *Propuesta* como en la de los talleres de investigación estos rasgos 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 (2005) 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 sesenta entre los jóvenes militantes de izquierda y los "hippies o rockeros", se difuminaron. Conjuntamente, La Rocca enfatiza que en los inicios de los ochenta el rock y las producciones de los ámbitos "alternativos" a la cultura oficial, comenzaron 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 sesenta, como al autoritarismo y represión inherentes al régimen militar (2016: 40).

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, propongo 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. Quienes protagonizaron estas experiencias “miraron a los sesenta” 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 trató 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 abordare en las próximas páginas.

Contra la restauración del orden

Como afirma Silvia 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 sesenta 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 sobre los jóvenes en sus diversas dimensiones. 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 las y 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-virtuosos (González, 2019: 76), 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 dedica dos páginas, pone de manifiesto estos discursos respecto a la juventud y la disputa en torno a un sector de ella.¹⁴¹ 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 describía el proceder de un padre y una madre

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

que, al notar cambios en la actitud de su hija de 17 años, acudían al cura más cercano quien los ponía en contacto con un oficial del II cuerpo del ejército, personaje que, en definitiva, se configuraba como el protagonista de la nota. Gracias a su accionar, este miembro de las fuerzas descubría que los cambios de hábitos se debían a que la joven había comenzado a vincularse con el “disuelto partido trotskista”¹⁴². La figura del oficial era enaltecidá 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 plasmaban en las páginas de la revista rebalsaban 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”¹⁴³, 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”¹⁴⁴. 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”.¹⁴⁵ 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

¹⁴² Ibid. La referencia a la disolución del partido se encuentra vinculada a lo establecido por la ley 21.325, del 25 de marzo de 1976.

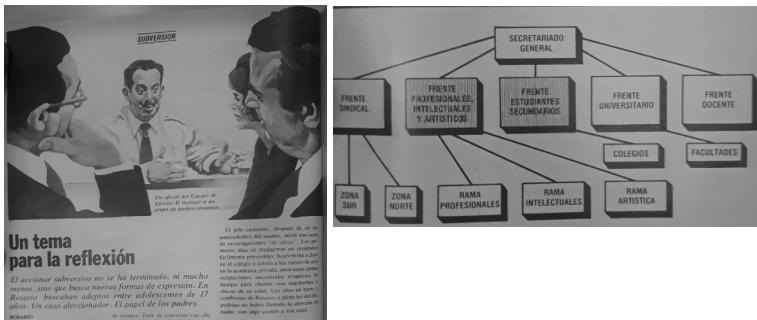
¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Somos, año 3, n° 111, 3 de noviembre de 1978, pp. 58-59.

¹⁴⁵ Ibid.

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).

Imágenes 3 y 4. Titular de la nota y organigrama del PST Rosario



Fuente: Revista Somos, año 3, nº 111, 3 de noviembre de 1978, pp. 58-59.

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 se ha visto en 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 1972.¹⁴⁶ 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 del movimiento secundario 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 denominó a la reforma 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 Avanzada (JSA).¹⁴⁷ 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)¹⁴⁸ y Eduardo Nico (Magoo), quienes luego serían los impulsores del TiC, también comenzaron sus

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

147 Ibid.

148 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 analizaran en las siguientes páginas.

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 antes del golpe y en el último de sus estudios en la educación media, se incorporó al PST.¹⁴⁹ 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".¹⁵⁰ 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

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

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

en que impulsara dentro de su escuela y junto a sus compañeros de cursada, la revista *Etcétera*.¹⁵¹ 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 sugirió continuar con un proyecto de revista local y junto a ese grupo de ex estudiantes iniciaron el camino de *Propuesta*.¹⁵² 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 rock.¹⁵³ A partir de su inserción en el partido, recuerda que su vida asumió 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

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

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

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

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 clan-destinizarnos. El centro del debate con el partido era “clandestinarse”. 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 vida. (Espejo y Zolezzi, 16 de enero 2019).

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 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 pasó 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 desapareció (Eduardo Mancini, 29 de julio 2021).

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 como 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”.¹⁵⁴ 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 rockeritos”.¹⁵⁵ 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 setenta o en dictadura “habían adoptado esa música como una marca generacional”.¹⁵⁶ 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 desarrolladas en la clandestinidad, esos primeros años fueron en algún punto rockeristas : “ir a cuanto recital se diera

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

155 “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: 178) las reuniones se realizaban en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Según lo que Picún relató en la entrevista que le he realizado, fue debido a la detención de una asistente a los talleres que también se desarrollaban en ese espacio que varios miembros partidarios fueron detenidos, tal lo detalla la nota de la revista *Somos* con la que comencé este capítulo.

156 “Trotsko rosarino. Dos. Diciembre del 76” [Cuento inédito facilitado por Roberto Barandalla].

en Rosario, rastrear discos como si fueran tesoros, juntarse a escucharlos como en un rito, eran las tareas básicas".¹⁵⁷

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.

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 a 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. Sí *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 (2024) tuvo un origen temprano, coincidente con *El Ornitorrinco* (dirigida por Abelardo Castillo y continuidad del *Grillo de Papel*

157 "Trotsko rosarino. Dos. Diciembre del 76" [Cuento inédito facilitado por Roberto Barandalla].

y el *Escarabajo de Oro*), *Posta/Nudos* y *Contexto*. En algún sentido 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 respectivamente.¹⁵⁸ A diferencia de *Propuesta*, ninguna se dirigía a la juventud. El perfil que adquirió esta última, como analizaré luego, tuvo mayores relaciones con las publicaciones “rockeras” como *Pelo*¹⁵⁹ y *Expreso Imaginario*. En total se publicaron veintidós números entre la fecha de inicio señalada previamente y enero de 1980 cuando se publicaría la última entrega.

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. Este apoyo se

158 En el capítulo 3 me detendré en ellas.

159 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. Se 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.

manifestó en dos cuestiones concretas: 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, producto de la exposición pública de los miembros de la revista corriera riesgo también la organización partidaria. En segunda instancia, la mencionada profesionalización se expresó en la exclusividad que la dirección estableció para el desarrollo de esta iniciativa.

Dentro de esa "célula" / "equipo", aparte de los ya mencionados Mancini y Winderbaum, también participaba 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*" (Winderbaum, 16 de julio 2021). 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:

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 revista (Eduardo Mancini, 29 de julio 2021).

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 aparteada 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 país (Winderbaum, 16 de julio 2021).

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 pensado 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 pequeña burguesía intelectualizada".¹⁶⁰ 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".¹⁶¹ 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 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 en ese momento la revista *Versus*¹⁶² en Brasil.¹⁶³

¿Qué proponía Propuesta?

Desde el número 8 (agosto de 1978) el seguimiento partidario buscó 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

160 *Minuta de balance sobre revista propuesta*, 04/1980, Archivo Fundación Pluma.

161 Ibid.

162 Esta publicación surgida en 1975, que tuvo como principal referente a un animador indiscutido de la prensa alternativa latinoamericana como Marcos Faerman, 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 tenía 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 Arguindeguy 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.

163 Entrevista realizada por el autor a Diego Arguindeguy, 8 de febrero 2021.

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*” (Mancini, 29 de julio 2021).

Como señala Margiokakis (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”¹⁶⁴ —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 setenta y siete, 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 partido sobre la juventud y notas publicadas en el periódico partidario.¹⁶⁵ 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”.¹⁶⁶

Otro columnista central de *Propuesta* fue el músico Alejandro Correa, quien había sido bajista de la primera formación de *Sui Generis*¹⁶⁷ y según los entrevistados, era también militante partidario en

164 El éxodo y la pálida”, *Propuesta* nº 7, junio 1977, p. 6.

165 “Los jóvenes y la progresiva”, *Opción*, Nº 13, 31/07/1979, p. 29; 1979. *Año del “reanimamiento” juvenil*, 1979, Archivo Fundación Pluma.

166 1979. *Año del “reanimamiento” juvenil*, 1979, Archivo Fundación Pluma.

167 *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 Piegarí (guitarra), Beto Rodríguez (batería), Juan Bellía (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

torno al rock y lazo fundamental con las discográficas. Correa favoreció, además, el acercamiento de la publicación a diversos artistas. El músico realizó críticas a discos recientemente editados, así como también polemizó con los horizontes comerciales que el género iba adquiriendo. Este rasgo, se hizo presente en otros pasajes, como la entrevista realizada a Charly García en el número 5, en el cual los jóvenes entrevistadores interrogaron incisivamente al *rockstar* sobre lo que entendían, era un viraje comercial de su carrera. 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*” (Winderbaum, 16 de julio 2021). 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 me interesa destacar, presente de distintos modos en las páginas de la revista, es el de los problemas y so ciabilidades juveniles que en ocasiones llevaron también a la puesta en diálogo con el mundo adulto. En la pluma de Mancini (Néstor Mosaico) por ejemplo, se trazaba una “radiografía de la escuela secundaria”¹⁶⁸ en la que se cuestionan los métodos de enseñanza basados en la relación de poder establecida por los docentes sobre los estudiantes. 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.

1973 y 1974. El recital de despedida en Capital Federal que dio lugar al disco “Adiós 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 ver: Di Prieto, 2020.

168 “Radiografía de la escuela secundaria”, *Propuesta*, nº 8, julio 1978, p. 13.

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”.¹⁶⁹ El llamado a romper con el autoritarismo escolar era elíptico, pero se hacía presente.

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 reforzara aspectos críticos que eran parte de la revista. El título disparaba *¿Existe el abismo generacional?*¹⁷⁰ 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 que pretendían “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 al comenzar este capítulo. En esta oportunidad se afirmaba que a los adultos le quedaban dos alternativas:

169 Ibid.

170 “¿Existe el abismo generacional?”, *Propuesta*, nº 13, enero 1979, p. 6.

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 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 salida.¹⁷¹

A diferencia de la revista de la editorial Atlántida en la que el diálogo era más bien una táctica para la 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".¹⁷² 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?".¹⁷³ 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

171 "¿Existe el abismo generacional?", *Propuesta*, nº 13, enero 1979, p. 8.

172 "Los jóvenes y el sábado a la noche", *Propuesta* nº 8, julio 1978, p. 5.

173 *Ibid*, p. 7.

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”¹⁷⁴ con la intención de disputar también al sector “confundido” de los jóvenes.

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, impri- miera un carácter singular a la iniciativa respecto al restante mundo de revistas subterráneas. 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

¹⁷⁴ Documento de orientación del frente R.J., 1979, Archivo Fundación Pluma.

pegar carteles, a repartir volantes, a venderlas en un recital. Que te incorpores, en una palabra.¹⁷⁵

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 interpellación, con el correr de los números fue enfatizada y continúo 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.

Imágenes 5 y 6. Anuncios en distintos números de la revista Propuesta

leer
'propuesta'
no sirve
para nada.

Y es así. Leer «PROPUESTA» no te será de gran utilidad si después de terminarla la guardas 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

Castilla de Correo 194 - Sra. Guillme

que propuesta

tenés?



NOSOTROS TENEMOS
UNA
...Y ES PARA LA JUVENTUD
... 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 PROPUESTA QUE PUEDE SER LA TUYA
Juntos podemos hacer muchas cosas más.

Revista PROPUESTA para la Juventud -
Azcuénaga 717. 1er. piso. Dto. A

Fuente: Revista Propuesta para la juventud, nº 7 (Imagen 5), junio 1978 y nº 12 (Imagen 6), diciembre de 1978.

175 "Carta siete", *Propuesta* nº 7, junio 1979, p. 3.

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)¹⁷⁶ 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 años (Winderbaum, 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 dijeron esto va o esto no va” (Winderbaum, 16 de julio 2021).

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), en 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 *Irreal*,¹⁷⁷ fueron alternándose en una cita mensual y sos-

176 Ver el mapa confeccionado con las diversas iniciativas al final del libro.

177 Conformada en 1976, la banda encabezada por Juan Carlos Baglietto 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,

tenida. En una minuta interna del partido de comienzos de 1979 se destacaba el potencial de estas actividades, tanto por sus aspectos políticos como por ser posibles vías de expansión para que la revista llegue a otros puntos del país y de este modo, ver favorecido su financiamiento.¹⁷⁸ 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 rompan el tabicamiento entre las diversas ramas del arte”.¹⁷⁹

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 trabajo (Mancini, 29 de julio 2021).

Un informe interno de las actividades juveniles detalla aspectos de esta labor que recuerdan las palabras “Lito”. De acuerdo a este escrito, hacia la primera mitad de ese año se estaban imprimiendo diez mil ejemplares de los cuáles se estimaba vender tres mil quinientos. Este número se planteaba en relación a la expansión lograda, que, abarcaba cincuenta ciudades en todo el país, con un

por la SIDE, quien al presentarse recibió la siguiente sentencia –con arma incluida–: “Irreal fue irreal, no pueden seguir tocando”.

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

179 *Ibid.*

padrón de ciento veinte jóvenes.¹⁸⁰ 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 quince colaboradores regulares en Córdoba, diez 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 concluye 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 trescientas cincuenta 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 veinte grupos (sin cobrar honorarios) y casi dos mil personas.¹⁸¹

La exploración en el terreno 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 propiciarían el encuentro corporal para disfrutar colectivamente de una música con la que se identificaban como generación, hicieron de

180 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.

181 *Informe de actividades juventud, 1979*, Archivo Fundación Pluma.

esta iniciativa una de las puestas más audaces en el derrotero cultural asociado al PST.

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?¹⁸² 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 seis 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 privados.¹⁸³ Se identificaba entonces que allí era donde debía centrarse la acción del partido. También en el número 13 (junio de 1979) del periódico partidario *Opción*¹⁸⁴ se destacaba esta afluencia de jóvenes al aprendizaje teatral poniéndolo en relación con la crisis del rock sobre la que ya me he detenido.

La otra publicación cultural vinculada al PST, *Cuadernos del Camino* (que analizo 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

182 "Estudiar teatro ¿cómo, dónde y con quién?", *Propuesta* nº 13, enero 1979, pp. 26-29.

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

184 "Los jóvenes y la progresiva", *Opción* nº 13, 31/06/1979, Archivo Fundación Pluma.

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”.¹⁸⁵

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 teatrales de Capital Federal tras sus incursiones en el taller teatral de la biblioteca popular de Olivos dirigido por Eduardo Cifre, alumno de Hedy 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).¹⁸⁶ 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 envolvió a 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 Instituto Di Tella durante los radicalizados sesentas, 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

185 “Teatro: Nuestra realidad”, *Cuadernos del Camino* n° 4, diciembre 1979, Archivos en Uso.

186 Ver el mapa confeccionado con las diversas iniciativas al final de este libro.

mexicanas (La Rocca, 2015). Esos periplos estuvieron siempre permeados por censuras y deportaciones, conflictos con las más diversas autoridades producto de su irreverente personalidad y la 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 finalmente fallida (Longoni, 2015: 12). Tras una nueva y brevísimamente 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: 41).

Nuevamente remitiéndome a Cocco, el primer encuentro de los jóvenes con Uviedo habría tenido lugar en un bar de la esquina de la sala *Molière* y estuvo marcado por un reciproco “amor a primera vista” (Cocco, 2016: 29). El siguiente encuentro, en el 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 sumaran al taller y fueran 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 el compañero afectivo de Marta, 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-ERP.¹⁸⁷ 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 ingresaron 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, los jóvenes trotskistas suponían que sería más fácil cooptar futuros militantes.

El camino transitado junto al “provocador” santafesino fue breve. En 1978 lo detuvieron por posesión de drogas y lo llevaron 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, 2016: 31). Pese a la “pérdida” del maestro en torno a quien se habían nucleado, el TiT continúo 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 praxis) y de las neovanguardias de la segunda

187 Para profundizar acerca de los acontecimientos de Monte Chingolo ver: Plis-Sterenberg (2003).

posguerra que desarrollaron sus diversas puestas e intervenciones entre 1979 y 1982.¹⁸⁸

Investigar otras disciplinas, organizarlas conjuntamente

La experiencia iniciada en el teatro tuvo sus desbordes inmediatos hacia otras disciplinas por las que también transitaban 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”¹⁸⁹ 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”.¹⁹⁰ 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 confluendo en el taller encontraron su punto de confluencia en la música electro-acústica. La primera reunión tuvo como sede la suerte de palimpsesto de actividades culturales a lo largo de la dictadura que fue la Casona de Iván Grondona (Corrientes y Montevideo).¹⁹¹

188 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). Ver: Cocco (2016).

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

190 Ibid.

191 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

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 estudiantil.¹⁹² Incluso en 1982, la atención sobre el sector específico de los institutos de 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 rockero.¹⁹³

Gabriela Liszt, en la entrevista realizada para esta investigación, 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 conjuga 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 PST.¹⁹⁴

Las inquietudes transdisciplinarias 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

múltiples actividades culturales. Diversos ciclos de la revista *Propuesta* también la tuvieron como sede. Ver el mapa confeccionado con las diversas iniciativas al final de este libro.

192 1979. *Año del “reanimamiento” juvenil*, 1979, Archivo Fundación Pluma.

193 *Música*, 1982, Archivo Fundación Pluma.

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

(ómo el realismo). Mauricio Kurcbard junto con Marco Sadowski (Marinho),¹⁹⁵ 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"* (Kurcbard, 30 de marzo de 2017). Las definiciones plasmadas en el son claras: "queremos la unidad de todos los artistas de vanguardia que quieran formar una corriente artística alternativa".¹⁹⁶ 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.

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".¹⁹⁷ 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 sintetizaba 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"* (Kurcbard, 30 de marzo de 2017). 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 200. En el programa multidisciplinario aparte de los montajes del TiT se anunciable la presencia de artistas como Ángel Elizondo, Alberto Sava (también militante del PST) y Omar

195 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.

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

197 Ibid.

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 Arte¹⁹⁸ con quién conversaban constantemente de temas culturales, pero solo realizaban alusiones pasajeras a la política.¹⁹⁹ Se trataba de Roberto “Picún” Barandalla, que había sido encarcelado en el operativo “ejemplar” reseñado en la revista *Somos*, (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 Rosario.²⁰⁰ Magoo, también tenía para entonces un recorrido por espacios de formación cinematográfica, habiendo frecuentado los talleres de cine experimental en súper 8 de Claudio Caldini²⁰¹ e integrando el Cine Club Tiempo en la Manzana de 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 explícita su militancia y lo convocó a una reunión junto a Emilio “el Gordo” Albamonte. Como he reconstruido en el capítulo anterior, junto a El Mujik era

198 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 quiénes 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 Olazábal 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.

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

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

201 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).

el otro de los responsables del frente 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 sumaría Sergio Belloti²⁰², 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 años.²⁰³ 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 constancia.²⁰⁴

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 planos 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 re establecer el contacto con las y los estudiantes (Seia, 2018). Del mismo modo, las sociedades de

202 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 mío* (1999), *Sudeste* (2002) y *La vida por Perón* (2004).

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

204 Ibid.

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 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 en 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 aglutan “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)” (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 (Pulgovsky, 2009: 169).

Ollier (2009), por su parte y como he revisado 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 autoritarios 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 lo 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 (2018a; 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 *Lágrimas*

Fúnebres. Pompas 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.

Imagen 7. Leyenda pegada en los alrededores del Teatro del Picadero



Fuente: Programa de Lágrimas Fúnebres. *Pompas de Sangre* (24 de marzo 1981) Gentileza de Malena La Rocca.

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 de 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 telefónicas.²⁰⁵ Me interesa,

²⁰⁵ 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 (2018a,2024) y Villagra (2015) entre otros.

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 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.²⁰⁶

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 *Lágrimas...* tuvo como protagonista a su director, Santillán, agitando al público tras el anuncio de suspensión y generando 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, 2012a). Este fue uno de los últimos montajes del taller.

206 *Programa de mano de Lágrimas Fúnebres. Pompas de Sangre*, Archivo personal de Malena La Rocca. Destacado nuestro.

Imágenes 8, 9, 10 y 11. Captura de Santillán en la puerta del Teatro del Picadero ante la suspensión de Lágrimas Fúnebres. Pompas de Sangre



Fuente: Registro de *Lágrimas Fúnebres. Pompas de Sangre* (24 de marzo de 1981). Gentileza de Roberto Barandalla (Picún).²⁰⁷

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: 2012a). 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

207 Este material llegó a mis manos luego de finalizar la tesis que derivó en este libro. La acción, como menciono en el cuerpo del texto, había sido reconstruida en un artículo de Ana Longoni, sin embargo, no se tenía conocimiento de este registro. En el año 2022, conversando con Roberto Barandalla —con motivo de la exposición *Insistencias de lo político en la escena teatral (1976-2022)* que realizamos con el Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (Instituto Gino Germani) en el Centro Cultural Paco Urondo — me comentó que había encontrado unos rollos de Súper 8 y que pensaba que eran del *Lágrimas fúnebres...* Efectivamente, correspondían a esa acción y pese a ser un minuto de registro sin sonido las imágenes capturadas condensan la impronta del accionar del TiT.

de vida radicalmente distinto al normalizado por el régimen” (Longoni, 2012a: 46).

“*Era como una isla dentro de la oscuridad de la dictadura*” (Fernández, 2 de julio 2021) 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).²⁰⁸ El costo de los talleres estaba destinado principalmente a sostener esos espacios, mientras 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 (2015:116). Durante los años dictatoriales estos “ensayos” parecen haber encontrado un ámbito privilegiado entre las y los jóvenes “titeanaos”. Nuevamente la voz de José Luis nos permite reconstruir algunos de estos aspectos:

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

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 que 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 imagináte, 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 perfecto (Fernández, 2 de julio 2021).

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, 2012a). 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 hendijas 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 lesbico 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 violencia.²⁰⁹ Finalmente, *El Chulu* (1981) de Sergio Bellotti, apela a la tradición del falso documental iniciada por Orson Welles, 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 clandestina.²¹⁰

En todos los casos se trata de filmaciones que encontraron sus “backstages” tanto en las casonas alquiladas para los talleres, como en los propios departamentos de los protagonistas. En ellas se filtran referencias de esas cotidianidades, desde posters de Buñuel o de *Apocalipsis según Otros*,²¹¹ 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

209 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.

210 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.

211 *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.

Picún), de sus transportes públicos abarrotados y de los escombros de la Manzana de las Luces donde el TiC realizaba sus reuniones.

Imágenes 12,13,14 y 15. Fotogramas de los cortometraje del TIC



Fuente:(en orden de aparición): Detrás del muro. Dir. Adrián Fanjul (1981, imagen 12); El amor vence. Dir. Roberto Barandalla. (1981, imágenes 13 y 14); El Chulu. Dir. Sergio Bellotti (1981, imagen 15). Gentileza de Roberto Barandalla (Picún)..

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 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 permite reconocer dos políticas distintas desde el PST hacia la juventud. La primera tenía 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, salvaguardas 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”²¹² y convocaba al encuentro de este sector en recitales al aire libre, como 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

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

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 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. 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 compara 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”.²¹³ 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 so-

213 *Balance y conclusiones*, 1980, Archivo Fundación Pluma, p. 1.

brepasaban por mucho sus posibilidades y conocimientos haciéndolo por lo general con la mejor disposición y moral".²¹⁴ 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 asumían 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 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").²¹⁵ Quizás por este aspecto, sumado al seguimiento general de Albamonte, se haya reforzado la atención con la participación de Alicia Sagrarchini en el equipo de teatro, figura con la que, según el recuerdo de los protagonistas, el vínculo no fue el mejor.²¹⁶ 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 volvían 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 TÍT, 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 internacional,²¹⁷ al tiempo que deslizaba una suerte de autocrítica por sus persistentes crisis como militante

214 Ibid, p. 3.

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

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

217 *M. Petición de licencia por un año*, 1981, Archivo Fundación Pluma.

y su “proceso de lumpenización extrañamente coincidente”²¹⁸ 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 como autocritica 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*” (Kurckbard, 30 de marzo de 2017), 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 menos hasta 1979 era “difícil hablar del partido como algo organizado” debido que a su entender este era “*algo invisible*” (Cocco, 17 de enero 2019).

Pese a estas diferencias significativas, expresadas tanto desde el enfoque partidario como desde la memoria de sus participantes, es posible pensar estas 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

218 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 rosarios de *Cucano* (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. Estas experiencias han sido analizadas en Red Conceptualismos del Sur (2014); La Rocca (2021); Manduca (2021).

los acuerdos que se puedan tener con un programa en particular. En ella también asumen un lugar de relevancia las relaciones inter-subjetivas y afectivas, que, como se ha visto, fueron trascendentales tanto al interior de los talleres como en la revista. Se configura de este modo una “ideología social”, en términos fe Gerardo Leibner (2011) 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 (Gabriela) o barriales (Fernández), hubo quienes asumieron tareas de dirección (Cocco) e incluso aquellos que se mudaron a otras provincias para construir el partido (Mancini).

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

autopercepciones 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 definirlas 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” (Cocco en 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 diseño 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 inter-subjetivos 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 Kurkcbard, sin dudas de los integrantes más críticos con el PST,²¹⁹ quien sin embargo encuentra que “*muy posiblemente fuera por cultura partidaria que hayamos seguido después de Juan Uviedo*” debido a “*que no nos [los] unía una cuestión de personas o liderazgo*” (Kurkcbard, 30 de marzo de 2017).

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 entiendo que es pertinente traer a cuenta lo planteado por Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2012) en torno a las políticas que subyacen *en* las memorias del pasado reciente 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

219 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.

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 he 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 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, he 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 supieron 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 3

Revistas, encuentros y campañas en la búsqueda de organizar a los artistas e intelectuales 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?*

Boletín Interno, 7 de diciembre de 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. Cómo he analizado en el capítulo 1, el acercamiento del morenismo a este sector fue tardío respecto a otras tradiciones de las izquierdas. Solo el clima de radicalización de finales de los sesenta y principios de los setenta 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 me interesa reconstruir 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 como 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 buscaré responder estas preguntas a partir del análisis de documentos internos, materiales públicos y entrevistas realizadas a protagonistas de estas iniciativas. El recorrido irá del ignoto proyecto de la revista *Textual* en el año 1977 aún en tiempos de ardua represión, al *Encuentro de las Artes (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 me detendré.

Para situar estas iniciativas recuperaré a lo largo del capítulo la investigación de Evangelina Margiolakis (2016; 2024) 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 retomaré 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 me centraré 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

Siguiendo a Horacio Tarcus (2020b) es posible afirmar que 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, como pueden ser los libros, las revistas posibles de ser definidas como culturales asumen un carácter "colectivo y dialógico por definición" (Tarcus, 2020b: 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, 2020b: 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, 2024; 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 sesenta. 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 sesenta pueden verse entonces como los del *boom* de las revistas culturales, al calor del *boom* de la literatura latinoamericana (Gilman, 2003). La generación de escritores e intelectuales que protagonizó 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 fueron los que a mediados de la década siguiente sufrieron el exilio o fueron perseguidos o desaparecidos por la represión estatal.

Ahora bien, aún tras la irrupción de la última dictadura la existencia de estas revistas continúo siendo una marca fundamental del ecosistema cultural, al menos de la Ciudad de Buenos Aires. Evangelina Margiolakis (2016; 2024) 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 cincuenta, 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 me interesa detenerme brevemente en otro grupo también identificado por Margiolakis. Me refiero 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 he 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 al igual que otras estructuras vinculadas al PCA (como la Federación Juvenil Comunista), la clásica revista dirigida por Héctor Agosti fue prohibida por la dictadura pese a que no ocurrió lo mismo con la legalidad partidaria (Casola, 2015). *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 1978,²²⁰ el modo en que se relataba la euforia mundialista como muestra de la “unidad nacional”²²¹ 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 país.²²² 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 Brecht. 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 censura.²²³ 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 sector.²²⁴

220 “La limpia alegría del pueblo, *Contexto* nº 9, julio 1978, p. 2.

221 “Sí, una experiencia positiva”, *Contexto* nº 9, julio 1978, pp. 4-6.

222 “Sin razón de un boicot”, *Contexto* nº 8, mayo 1978, pp. 14-17.

223 “Una SADE en constante progreso”, *Contexto* nº 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. Ver :Browarnik y Benadida (2007: 9).

224 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.

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 régimen.²²⁵ 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*. Cómo 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 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

225 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*.

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 he revisado 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 sesenta) 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 en el PST a partir de *Ediciones Avanzada* y luego *Editorial Pluma* (2018: 101-102).

Según lo visto en el capítulo 1 de este libro, 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 Yésca y Cambio*, las dos prensas semiclandestinas durante 1976, llevó a la publicación del boletín *Unidad Socialista*, prohibido en 1977. Asimismo, he 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 ámbitos, miembros del frente de intelectuales se opusieron ya que consideraban que no existía una evaluación de los alcances represivos sobre el sector. El proyecto, sin embargo, avanzó. En agosto de 1977 fue publicado el primer y único número de la revista *Textual*. Su editorial, firmada por Ernesto César Sánchez,²²⁶ 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

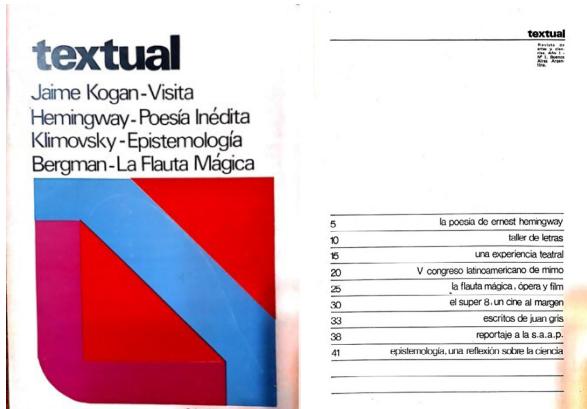
226 Si bien no he podido identificar si este era un seudónimo y en tal caso a quién pertenecía, por los rasgos de la publicación en la que se omiten firmas de las notas y acorde a resguardos tomados por otras revistas “subte” ligadas a las izquierdas, podemos inferir que la firma del editor obedece a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

proyecto al que se daba comienzo. Tras esas líneas iniciales, 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 jóvenes.²²⁷

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, como he desarrollado en el capítulo 1, 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.

Imágenes 16 y 17. Portada e índice de la revista *Textual*



Fuente: *Revista Textual*, nº 1 (agosto, 1977). Gentileza del Centro de Información y Documentación de la Cultura de Izquierdas.

227 *Textual*, nº 1, agosto 1977, CeDinCi, p. 3.

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 adquirían para esta tradición, corrientes como el surrealismo en tanto expresión cabal de las vanguardias históricas.²²⁸

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, me 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

228 Como 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 al arte” suprimiendo la aclaración “salvo contra la revolución proletaria” que el artista francés había incluido en el primer borrador. Para los autores, esa eliminación de un principio que el mismo Trotsky había formulado en su libro de los años 20, *Literatura y Revolución*, obedecía a una actualización dada por los usos de “la revolución proletaria” hechos por el stalinismo.

entrevista al director Ángel Elizondo,²²⁹ 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 quiénes amerita presentar ya que permiten vislumbrar las singularidades de los intelectuales y artistas que se sumaron a las filas del morenismo.

Dos trayectorias militantes que subyacen en las páginas de Textual

La nota referida al grupo *Quipus*²³⁰ 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 literario.²³¹

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 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

229 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.

230 *Textual*, nº 1, agosto 1977, CeDinCi, p. 10-13.

231 A modo de ejemplo, en la entrevista realizada a Calmels para esta investigación, el escritor comentaba que en una conversación con el poeta Jorge Bocanera, con quién 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.

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 del 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 considero relevante 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, dejó [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 PC (Calmels, 22 de octubre, 2021).

La militancia partidaria en el caso de Calmels aparece como un espacio de creatividad, de resistencia y coincidente con sus balances políticos y sus motivaciones subjetivas en tanto artista. Estas condiciones son las que más valora de su pasado militante, ya que la actividad política es evocada como aquella que habilitó la posibilidad de seguir pensando y escribiendo, aún, pese al terror.

Ya en las filas morenistas, el espacio de estructuración continúo siendo la zona sur bonaerense, en donde quedó como responsable del “grupo de intelectuales” al tiempo que no vio interrumpido el dictado de 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 número.²³² 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 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 horas.²³³

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. Quien entonces coordinaba la escuela de arte en el histórico centro cultural de la comunidad judía ligado al comunismo era Sofía Laski. Ella le 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 y los recelos ideológicos que los mismos generaban en otros sectores de las izquierdas, resulta sugerente una anécdota compartida por Calmels:

232 Se trata de la nota “Educación Física y Educación Secundaria”, publicada en *Propuesta* nº 16, mayo 1979, pp. 14-15.

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

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 años (Calmels, 22 de octubre, 2021).

Así como el PST planteaba el "entrismo" en los espacios culturales del PC, 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".²³⁴

La otra de las notas en la que me interesa detenerme es la dedicada al V Congreso y Festival de Mimo²³⁵ realizado ese mismo año en Rosario que lleva la firma del grupo *Caupolican*. Este era uno de los espacios integrantes del Frente de Artistas Socialistas (FRAS) conformado por diversos activistas del PST al calor del *Villazo* en 1975 y ya extinto para 1977.²³⁶ Cómo ha destacado La Rocca (2021), entre las principales referencias actorales de *Caupolican*

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

235 *Textual*, nº 1, agosto 1977, CeDinCi, pp. 20-23.

236 Es posible encontrar menciones al FRAS en diversos números del periódico AS. En orden de publicación: "Los artistas de Rosario con Villa Constitución" en *AS*, nº 123, 12/4/1974 p. 12; "Intelectuales rosarinos presos" en *AS*, nº 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*, nº 150, 13/6/1975; p. 10.

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 construido por 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, continúo en la escuela de teatro que funcionaba como parte de la Universidad Popular de Belgrano.²³⁷ Allí, entre otros, conoció a "Polo" Cortés,²³⁸ 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 Abierta,²³⁹ 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

237 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.

238 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.

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

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; 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 post *mayo del 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 ocho meses después (estuvo de enero a octubre de 1971), contactó a quien 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 Ivánisevich 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 se analizará más adelante, cumplió un rol importante en iniciativas impulsadas desde el partido.

Las tramas reconstruidas que unen a *Caupolican*, Sava y Elizondo 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 sean 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

Es necesario recordar 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 se reconstruyó en el capítulo 1. Su experiencia editorial desde los sesenta en *La Rosa Blindada*, y luego en *Avanzada Socialista* 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, expresó sus principales diferencias con el material.²⁴⁰ 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, criticaba 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”.²⁴¹ En el terreno de lo cultural subrayaba 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, veía un excesivo europeísmo que, a su entender, terminaba dándole la razón a las concepciones “jaurechianas” que veían en la izquierda argentina un “rastacuerismo liberal”.²⁴² Finalmente, se detenía en las discusiones concernientes

²⁴⁰ Min. sobre Revista *Textual*, 19/10/1977, Archivo Fundación Pluma.

²⁴¹ Ibid., p. 3.

²⁴² Ibid., p. 5.

a los posicionamientos estéticos, señalando una vuelta atrás sobre lo que consideraba “debates superados” en torno al esteticismo, el vanguardismo y el experimentalismo. Recordaba 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, denunciaba la “imposición burocrática de una determinada concepción del arte”,²⁴³ 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 realizaba una estricta defensa del realismo considerando que las corrientes formalistas no eran más que “el producto de no mirar el mundo y por ende, renunciar a indagarlo”.²⁴⁴ Por último, si bien destacaba favorablemente el diseño, caracterizaba 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 (que, además, en su perspectiva, estaba asociada también a su figura).

Complementariamente, en una minuta del 19 de octubre del mismo año,²⁴⁵ buscó orientar los rasgos de una nueva publicación abordando los mismos ejes que había criticado e introduciendo en cada caso “sugerencias prácticas” que dotaran de carácter pedagógico la propuesta. Para Brocato entonces, 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 ser el de una revista cultural amplia, “evitando los tonos culturalosos [sic] y teorizantes”²⁴⁶ así como también el mero carácter informativo. El modelo a seguir, en su perspectiva, era el de la revista *Crisis*, una revista cultural de izquierdas dirigida

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

244 “Defensa del realismo socialista”, *La Rosa Blindad*, año 3, diciembre 1964, p. 6.

245 *Proj. Revista*, 19/10/1977, Archivo Fundación Pluma.

246 *Ibid.*, p. 2.

a un público intelectual amplio. Para que no perdiése filo la crítica política y tampoco chocara de frente con la censura del régimen, sugería 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, consideraba 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 enfatizaba no preconizar ninguna corriente artística. También veía que la alternación entre referentes consagrados y atractivos para los intereses de la "pequeña burguesía" y los autores noveles debía ser un aspecto atendido de manera permanente. Periodísticamente enfatizaba la necesidad de garantizar un formato invariable de número a número, sin editorial, por cuestiones de seguridad, mismo motivo por el que veía 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, sugería 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 espacios a los que se debía llegar.

A finales del mismo año, ya reincorporado a la dirección nacional del frente de intelectuales, Brocato desarrolló un extenso documento titulado *¿Qué política debemos darnos hacia los intelectuales?*²⁴⁷ 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 rebeldía [de los artistas e intelectuales] se transforme en acto de militancia".²⁴⁸ Más allá de que Brocato meses después agudizaría sus tensiones con la dirección partidaria hasta romper

247 *BI. 7/12/77. Intelect*, Archivo Fundación Pluma.

248 *Ibid.*

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 como 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 interno.²⁴⁹ 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 como 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

²⁴⁹ *Contra el espíritu de secta monolitizado*, 20/09/1978, Archivo Fundación Pluma.

de Sagranichini) y Gabriel Vera respectivamente, ambos, miembros de la dirección del frente de intelectuales.²⁵⁰

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 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.²⁵¹

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 3, 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 se verá en el capítulo 4, coincidió con orientaciones en torno al feminismo que se reactivaron al interior del PST durante la dictadura.

250 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.

251 *CdC* n° 1, octubre 1978, Archivos en Uso, p. 3.

Sin embargo, el carácter cultural en sentido restringido, es decir, en torno a disciplinas artísticas, marcó el tinte general de la revista.

Imágenes 18, 19, 20 y 21. Tapas de la revista *Cuadernos del Camino*



Fuente: *Cuadernos del Camino* (del nº 1 de octubre de 1978 al nº 4 de diciembre de 1979). Extraída de Archivos en Uso.

La ampliación de ese enfoque se hizo presente sólo en algunas ocasiones, principalmente a partir de colaboraciones. Fue el caso Juan José Sebreli, 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 deporte.²⁵² 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 lacaniana.²⁵³ Otros colaboradores que frecuentaron la revista fueron Santiago Kovadloff, en este caso con aportes

252 "Fútbol y comunicaciones de masas", *CdC* nº 1, octubre 1978, Archivos en Uso, pp. 40-47.

253 "El cuerpo y el psicoanálisis", *CdC* nº 2, marzo 1979, pp.4-7; "Psicoanálisis y cuerpo", *CdC*, nº 3, septiembre 1979, pp. 20-24, Archivos en Uso.

de teoría literaria en torno a la literatura portuguesa y brasileña,²⁵⁴ 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. Como veremos, en los casos donde esto se hizo explícito también discurrió por carriles específicos del entorno artístico como, por ejemplo, en el caso de 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 Kovadloff. Coincidente con esto es posible situar lo expuesto por Sebreli a Mara Polgovsky (2009) al hablar de la dinámica de su grupo de estudio en el que destacaba la participación 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 Casoña de Iván Grondona, con una intervención sobre los jóvenes y sus problemas en el entorno familiar. A su vez, Villamor y Sebreli 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 entretejidas, 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

²⁵⁴ "Las voces solitarias", *CdC* n° 1, octubre 1978, pp. 4-13; "Fernando Peso: una aproximación a su oda marítima", *CdC* n° 2, marzo 1979, pp. 8-2, Archivos en Uso.

de seguridad.²⁵⁵ 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*” (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 Abierto²⁵⁶ realizado en Wroclaw (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”.²⁵⁷ Así como aparecía destacada la figura de Sava, en el número 3 se dedicaba una

255 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”.

256 “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.

257 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 habiten cotidianamente esos espacios. Ver: Sava (2006).

nota al TiT bajo el título de *Experimentación*,²⁵⁸ 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 me interesa detenerme 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*²⁵⁹ 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 aparetaba ser una reseña de este acontecimiento artístico internacional devendía 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”²⁶⁰ (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”.²⁶¹ 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

258 “Experimentación”, *CdC* nº 3, septiembre 1979, Archivos en Uso, pp. 6-7.

259 “París-Moscú: 1900/1930”, *CdC* nº 4, diciembre 1979, Archivos en Uso, p. 23.

260 Ibid.

261 Ibid.

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 conjugó 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 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*²⁶² 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 Tato?”²⁶³ y se respondían de manera inmediata “¡Esto no pasa!”. La referencia al censor era somera pero suficiente para generar complicidad 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 censurio se exemplificaba 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 solamente un mes. Luego de inspecciones de la Comisión Asesora de Espectáculos Públicos encargada de supervisar las obras teatrales y de un comienzo de incendio en la sala, el empresario Héctor Ricardo García decidió levantarla de cartel.²⁶⁴ El relato pu-

262 “Tijereteadas”, CdC n° 1, octubre 1978, Archivos en Uso, pp. 32-34.

263 Se desarrollan los rasgos generales de este funcionario en el capítulo 1.

264 Las precauciones de García no pueden disociarse de lo ocurrido a principios de ese mismo año 1978 cuando el otro teatro del que era propietario —el Astros— sufrió un incendio

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

La editorial del número 2 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 como *La tía Julia y el escribidor*²⁶⁵ de Mario Vargas Llosa, *Nuestros muchachos* de Álvaro Yunque²⁶⁶ y *La muerte de la familia*²⁶⁷ de David Cooper y obras de teatro censuradas como la ya mencionada *Ka...Kuy* y *Telarañas*²⁶⁸ 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”²⁶⁹. 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.

que causó severos daños inhabilitando su funcionamiento por meses y cuyos motivos nunca se esclarecieron. “Un incendio destruyó casi totalmente el teatro “Astros” la madrugada del sábado”, *La Prensa*, 2/01/1978. Es de destacar que la relación de García con el régimen no era particularmente armoniosa. Debido a la publicación del asesinato de Mario Roberto Santucho- dirigente del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)-en julio de 1976 sufrió múltiples amenazas y persecuciones.

265 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.

266 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.

267 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.

268 Me he referido la censura de esta obra en el capítulo 1.

269 *CdC* n° 2, marzo 1979, Archivos en Uso, p. 3.

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 país²⁷⁰ pese a la persistencia de la censura, en este caso exemplificado con la prohibición de *Rating Co-Ra-Zón* de Gerardo Sofovich²⁷¹. 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 editorial 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 Profesionales.²⁷² Finalmente, en el último número Padura 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. Enfatizaba para ello los cambios que se estaban viendo en los últimos años al respecto retornando a la ya evocada 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

270 *CdC* n° 3, septiembre 1979, Archivos en Uso, p. 3.

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

272 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.

y enmarcada en una perspectiva latinoamericana” pero ya no desde un lugar de aislamiento sino confluyendo con más voces contra “el desmantelamiento cultural”.²⁷³

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 estudiantil.²⁷⁴ En el mismo sentido el periódico partidario *Opción*,²⁷⁵ 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*.²⁷⁶ 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”.²⁷⁷ 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.

Con esta inclusión en la prensa partidaria, las definiciones estéticas y políticas que venían expresándose desde las revistas culturales

273 *CdC* n° 5, agosto 1980, Archivos en Uso, p. 2.

274 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 Saénz, estudiante de la Facultad de Arquitectura de la UBA, por estar difundiendo una peña en apoyo a este conflicto (Seia, 2018: 223).

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

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

277 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.

encontraban entonces una articulación tendiente a identificar cada vez más al partido con los lineamientos que estas publicaciones veían 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. 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 cuestionamiento por parte de la sociedad civil (Quiroga, 2004: 164).

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*,²⁷⁸ llevando a la prensa de gran tirada la denuncia contra la censura, el autoritarismo y la moral cristina (aunque también reconociendo como tarea necesaria el combate contra la “subversión” encabezado por las Fuerzas Armadas). Con este escrito, emergían a la superficie aspectos que hasta ese momento circulaban de manera subterránea. La apelación a las palabras de Walsh fue una constante en las diversas campañas y acciones que se desarrollaron posteriormente.

En el mismo diario y tan solo unos meses después (el 11 de octubre) Martha Lynch, publicaba otro escrito titulado *Civilización o Barbarie*. En él reclamaba, entre otras cosas, que “No sigamos

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

con esa loca inmolación en la que los diferendos de fuerza signifiquen patriotismo y la actividad intelectual signifique forzosamente ‘subversión’”.²⁷⁹ 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. Coincidientemente, en el plano musical, Abel Gilbert encuentra que el año 1979 es un momento clave por el lanzamiento del disco *La Grasa de las Capitales* de Serú Girán (Gilbert, 2020). El singular estribillo de la canción que le daba nombre al nuevo material de la banda comandada por Charly García reiteraba “No se banca más”. En una entrevista realizada por la revista *Expreso Imaginario*, García añadía “Si vos leés todas las letras, llegas a algo mucho más profundo que el ‘no se banca más’” (Gilbert, 2020: 190). Para Gilbert, de allí en más la ubicuidad de las canciones iría virando hacia expresiones críticas cada vez más directas. Algo similar es lo que identifica Mara Burkart en la revista *Humor*. Para esta publicación el ya referido artículo de Walsh y sus repercusiones en el campo cultural y las clases medias fue fundamental para profundizar en la senda abierta por él. Ese mismo año, en el número de diciembre, publicarían por primera vez una caricatura de Videla en la tapa. Si bien el editor Andrés Cascioli fue citado por el Ministerio del Interior no se restringió la circulación y sus ventas llegaron a los 36.768 ejemplares (Burkart, 2017: 159-160).

Coincidente con este clima la Asociación Argentina de Actores había comenzado el año con una editorial y nota de tapa en el periódico *Hechos de Máscaras* titulada “Los actores y los derechos humanos”.²⁸⁰ 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

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

280 “Los actores y los derechos humanos”, *Hechos de Máscara* nº 34/35, año XI, 01/1979.

problemas en el sector.²⁸¹ 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 envío 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 pasos.²⁸²

Esta situación era percibida y señalada también en documentos internos. En un escrito de uno de los miembros de la dirección de intelectuales,²⁸³ se caracterizaba que, en el escenario abierto a partir de 1979, había tres sectores que pretendían dirigir el movimiento en cíernes. 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 lo graba condensar las posiciones críticas de los sectores liberales de la intelectualidad. Finalmente, la intervención que venía desarrollando el partido, no solo 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”.²⁸⁴ 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

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

282 *Opción*, n° 14, 20/09/1979, Archivo Fundación Pluma, p. 22.

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

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

de un abordaje individual a hacer del espacio de la revista un lugar de agrupamiento. Esto implicó abandonar la simple propaganda ideológica sobre esos sectores y la convocatoria a firmar solicitadas para impulsar “la movilización de la propia intelectualidad” en pos de “unirlos a la resistencia de las masas”.²⁸⁵ 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 (2001a) 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.²⁸⁶ En 1980 la novedad no fueron entonces

285 Ibid., p. 5.

286 En mi tesis de doctorado he identificado tres coyunturas con modalidades divergentes en la que se desplegó la censura sobre el teatro porteño entre 1976 y 1893. La primera —entre 1976 y 1978— coincide con el momento de mayor despliegue represivo del régimen en búsqueda de “que reine el orden dentro del Estado argentino y la moralidad sea la norma” (Aguila, 2023: 49) y con la coyuntura en la que de forma más contundente se expresó el consenso de sectores de la sociedad civil. Su correlato en el campo teatral articuló la proliferación de decretos que establecieron la prohibición de representaciones y publicaciones de obras con reuniones persuasivas de carácter informal entre teatristas y funcionarios e incluso irrumpciones de Grupos de Tarea (GT), intentos de secuestros y amenazas. La represión estatal sobre el teatro se expresó también durante estos primeros tres años en la desaparición de 27 teatristas en todo el país (actores, actrices, directores, directoras y dramaturgos). Ante esta situación primó una suerte de repliegue que tuvo como una de sus manifestaciones la proliferación de talleres de actuación y por otro lado la puesta en escena de estrategias para evadir los controles. La segunda etapa se sitúa a lo largo del año 1980 momento que en términos macropolíticos estuvo signado por la apertura al “diálogo” por parte del régimen tras la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la Organización para los Estados Americanos (OEA) el año anterior. Ante ese escenario con tibios aires aperturistas hubo una nueva ola de censuras en el teatro porteño —tal como la calificaron los medios de comunicación— en una clara muestra de autoridad. En este caso, primaron los decretos como modalidad de intervención, lo que revestía a este accionar con rasgos de legalidad. La respuesta del campo teatral, sin embargo, comenzó a ser más visible articulando campañas y festivales con participaciones activas de distintos sectores. Por último, una tercera etapa es posible situarla a finales del año 1982, ganando intensidad en 1983 y sufriendo las modulaciones evidentes —pero de todos modos persistente— hasta 1986 bajo el régimen democrático. Esta etapa signada por la

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 (Schoó 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 “inadmisible 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 Bauén, 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 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”²⁸⁷, la Asociación de Actores 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 funcionarios. El eje estuvo centrado en criticar la actitud paternalista en medidas de

creciente crisis de la dictadura tras la derrota en la Guerra de Malvinas y los intentos de una retirada que garantice la impunidad de los crímenes cometidos —cuya manifestación más concreta y repudiada fue el “Documento Final sobre la Guerra contra la subversión y el terrorismo” con el fin de decretar una autoamnistía— encontró sus singularidades en el terreno de la censura teatral. Quiénes tomaron mayor protagonismo fueron sectores católicos y conservadores preocupados por el creciente “destape de la sociedad argentina” (Milanesio, 2021) llevando adelante acciones directas como irrumpciones violentas en funciones teatrales conjuntamente con una creciente presión para la intervención judicial. Ver: Manduca (2024).

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

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 régimen.²⁸⁸ 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 Actores, 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 Mimos.²⁸⁹

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 octubre²⁹⁰ 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”.²⁹¹ 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

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

289 “En los últimos tiempos Anastasia está delirante. La censura fue el tema de una conferencia en actores”, *Convicción. Suplemento arte y espectáculos*, 25/10/1980.

290 *Sector Teatro*, 27/10/1980, Archivo Fundación Pluma.

291 *Ibid.*, p. 1.

momento clave cómo fue la conferencia de prensa se había “perdido de vista el peso del aparato del comunismo” quedando totalmente soscayados 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* defendiera a estos reclamos como un “espontáneo movimiento contra la censura”.²⁹² 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 juveniles.²⁹³ 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 Iturrealde (crítico y cineasta), Aníbal Di Salvo (director de fotografía), María Louise Alemann (cineasta experimental), Jorge Miguel Couselo (crítico) y Aída Bortnik²⁹⁴ (guionista y escritora). Un resumen de las intervenciones salió publicado en *Montaje*,²⁹⁵ una publicación de rasgos artesanales que se postulaba como el órgano

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

293 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.

294 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. Cómo 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.

295 *Montaje* n° 1, diciembre 1980, Archivo personal de Malena La Rocca.

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 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*²⁹⁶ aparte de poner el eje de su editorial en el “desmantelamiento de la cultura” anunciaría 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* 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 me detendré 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

296 Montaje n° 2, abril-mayo 1981, Archivo personal Malena La Rocca.

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 crs [Sic]. Aunque tal vez ahora este encuentro cobre cierta trascendencia ya que existe la posibilidad de que Pérez Esquivel participe de él.²⁹⁷

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. Quien tomó la referencia pública del espacio fue Alberto Sava así como Magdalena Brumana (Esposa), 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, hegemónizada desde la izquierda, históricamente por el PC. (Sava, 1 de marzo de 2017).

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 la resistencia cultural a la dictadura, eclipsado principalmente por Teatro Abierto (Manduca, 2024).

297 *Sector Teatro*, 27/10/1980, Archivo Fundación Pluma, p. 2.

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. Se realizó entre el lunes 10 y el martes 18 de noviembre. Si bien durante esas jornadas participaron artistas de diversas disciplinas, el teatro ocupó un lugar preponderante. Sin ir más lejos, la programación incluyó al menos una obra por día y agrupó a varias de las producciones independientes más valoradas por la crítica. De este modo el EdA adoptó como sede los Teatros de San Telmo con *Lisístrata* y *Marathon*, el Teatro Payró con *El viejo Criado* y el Teatro del Picadero en el que se representaron *Los Siete Locos*, un espectáculo titulado *Mujer*, protagonizado por Inda Ledesma, Leonor Manso y Rubí Montserrat y un espectáculo de mimo que corrió por parte de Sava. Aparte de estos espacios, en lo que respecta a la oferta teatral, la grilla del EdA incluyó a la Sala Molière de Juan Freund en la que el TiT había desarrollado varias de sus obras. Allí se concentraron propuestas de corte experimental o de grupos menos consagrados tales como una nueva versión de *La Celestina* de Fernando de Rojas dirigida por el joven Enrique Dacal —muy bien recibida por la crítica—, *Viaje a la Costa* de Juan Raúl Young, *La espera* de Elio Galípoli dirigida por Freund, *Teatro de Búsqueda* de Osvaldo de la Vega y un espectáculo sin título realizado por los jóvenes titeanos. Por su parte, en la Sala Planeta tuvo lugar la actuación del mimo uruguayo Olkar Ramírez. También se incorporó al Encuentro la obra *Fontanarrosa* del grupo Los Volatineros dirigido por Francisco Javier que estaba realizando sus funciones en la Casa Castagnino. En términos artísticos la grilla se completaba con cuatro espectáculos de danza coordinados por Beatriz Arnábile (en el Picadero), Nenúfar Fleitas, Graciela Casper y Alba Ferretti (en la sala Planeta) a los que, según un material editado al finalizar el encuentro, asistieron cerca de 450 personas. También hubo participación de artistas plásticos como Roberto Páez, Carlos Gorriarena, José María Cáceres y Ernesto Pesce que expusieron sus obras en la sala de Freund y en el Picadero. El momento de cierre fue musical y estuvo a cargo del Cuarteto Zupay teniendo como sede el Teatro Lasalle.

La participación de espectáculos de miembros del PST merece un detenimiento. Los vínculos entre los jóvenes del TiT y el director santafesino eran estrechos. Este último había participado en Alte-rarte 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 publicación.²⁹⁸ 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 *As-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 teatral.²⁹⁹ 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 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 Palermo.³⁰⁰

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

299 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.

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

Imagen 22. Registros de la obra *As-Censor* de Alberto Sava

Fuente: Función de *As-Censor* en el Teatro del Picadero, *Primer Encuentro de las Artes* (1980). Gentileza Alberto Sava, archivo personal.

Imágenes 23 y 24. Registros de la obra *As-Censor* de Alberto Sava

Fuente: Función de *As-Censor* en el Teatro del Picadero, *Primer Encuentro de las Artes* (1980). Gentileza Alberto Sava, archivo personal.

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 convocababa 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".³⁰¹

En julio de 1981 se publicó un segundo boletín del EdA conjuntamente con *CdC*³⁰². Lo que había comenzado como 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

301 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.

302 *CdC-EdA* n° 2, julio 1981, CeDinCi.

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 como las que giraban en torno a los reclamos por los desaparecidos.³⁰³

En el material se anunciaría que tras el primer Encuentro se había conformado una comisión coordinadora³⁰⁴ integrada por Elizondo y Sava en representación de los mimos, 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 tendría a asumir la referencia del espacio (Sava), algunos artistas con los que venía tejiendo vínculos (Elizondo, Mónaco), construcciones propias desde las que había aunado periferias disímiles (las revistas *CdC* y *Todas*)³⁰⁵ 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”.³⁰⁶ 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

303 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, p. 29.

304 *CdC-EdA* n° 2, julio 1981, CeDinCi, p. 4.

305 La revista *Todas* será abordada en el capítulo 4 de este libro.

306 *CdC-EdA* n° 2, julio 1981, CeDinCi, p. 2.

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 EdA.³⁰⁷ Sin embargo, el camino de acciones conjuntas no fue retomado. Una hipótesis al respecto es que el PC 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 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 peyorativos.³⁰⁸ Ante esa situación, el llamado era a recuperar el ímpetu crítico y para esto se apelaba a experiencias cómo 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 pro 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

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

308 *CdC-EdA* n° 2, julio 1981, CeDinCi, p. 6-7.

e innecesarios”³⁰⁹, 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”,³¹⁰ 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 Xirgu, 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 Dalmo Saénz, aparte de quiénes 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 miembros de Teatro Abierto como Dragún, Roberto Cossa y Mario “Pacho” O’Donell a quienes se les sumaron Mónaco y Jaime Kogan.³¹¹ Este último, de acuerdo a lo planteado por Sagranichini, fue un estrecho colaborador que puso a disposición tanto en esta segunda edición como en la primera todo lo que fuera necesario del Teatro Payró³¹².

309 Ibid.

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

311 Volante de difusión Segundo Encuentro de las Artes, Archivo personal de Alberto Sava. 4.

312 Entrevista realizada por el autor a Alicia Sagranichini, 16 de noviembre, 2021.

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 (quién 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 MAS.³¹³

Imagen 25. Propaganda del Segundo Encuentro de las Artes (1981)

Fuente: Volante de difusión del *Segundo Encuentro de las Artes* (noviembre de 1981). Gentileza Alberto Sava, archivo personal.

313 Volante de difusión Segundo Encuentro de las Artes, Archivo personal de Alberto Sava.

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*” (Espejo y Zolezzi, 16 de enero 2019), motivo por lo que previamente a la realización del Encuentro, Magdalena Esponza (Brumana) solicitó ver el montaje que iban realizar.³¹⁴ Esto no fue permitido por los jóvenes y tomaron la decisión de intervenir repentinamente con el fin de 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”.³¹⁵ La irreverencia “titeana” chocaba de frente con el modelo de encuentro de carácter más amplio que se buscaba impulsar desde la dirección del frente cultural partidario. Pese a sus propias afirmaciones de un año antes, las diferencias estéticas eran también a su modo de ver posicionamientos políticos trascendentales.

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 festival.³¹⁶ 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

³¹⁴ Entrevista realizada por el autor a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16 de enero 2019.

³¹⁵ *Enciclopedia surrealista*, 1982, Archivo personal de Malena La Rocca, p. 32.

³¹⁶ Entrevista realizada por el autor a Alicia Sagranichini, 16 de noviembre, 2021.

una parte de la sociedad que adoptó posiciones pacifistas.³¹⁷ 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 1982,³¹⁸ 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, 2018). También desde allí se habían generado pronunciamientos contra la censura,³¹⁹ 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 confluirían en el MAS como el encabezado por Rubén Visconti.³²⁰

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 del 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

317 *Asado 1º de mayo y actividades Malvinas*, 20/05/1982, Archivo Fundación Pluma.

318 *El trabajo sobre los intelectuales*, 03/1982, Archivo Fundación Pluma.

319 *Comunicado contra la censura*, 12/1980, Archivo Fundación Pluma.

320 *Minuta-Informe del frente socialista*, 1980, Archivo Fundación Pluma.

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 ninguna continuidad de nuestra actividad. Hay que definir qué hacemos.³²¹

Los rápidos cambios de coyuntura y los efectos de acontecimientos al interior del campo cultural, como Teatro Abierto y Danza Abierta,³²² 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 creador y que los artistas solo lo era en la medida en que interpretaran las necesidades de este.³²³ 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

321 *Asado 1º de mayo y actividades Malvinas*, 20/05/1982, Archivo Fundación Pluma, p. 2.

322 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.

323 “Por la recuperación de nuestra cultura”, *Nudos* nº 6, pp. 2-4, Archivos en Uso.

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 he 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 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 4

Debates feministas e iniciativas culturales

La revista *Todas*, el Grupo de la Mujer (TiT) y las secciones feministas en *Cuadernos del Camino* y *Propuesta*

Y yo escuché 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 este libro he 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 haré 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 he demostrado que uno de los objetivos del Encuentro de las Artes (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 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 guiaran el desarrollo de esta última parte del libro.

Partiré de algunas coordenadas importantes en relación al feminismo de principios de los setenta 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 me concentrare en este capítulo, en parte, estuvieron vinculadas a las resoluciones de los mismos. Para la reconstrucción de estas últimas he acudido a documentos internos, publicaciones y entrevistas a protagonistas. Pondré mayor énfasis en la experiencia de la ya mencionada revista *Todas* y en el Grupo de la Mujer conformado al interior del TiT, sin embargo, también me detendré en el modo en qué las revistas *CdC* y *Propuesta* abordaron temas afines.

Si bien reconstruyo orientaciones y lineamientos partidarios en los que es posible enmarcarlas, en la construcción de esta zona de la investigación me he 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 acudiré al concepto de estructura de sentimiento propuesto por Raymond Williams (2009) para buscar aunarlas en tanto fenómenos culturales latentes y persistentes en términos sociales y/o partidarios. Asimismo, se pondrá de manifiesto también “la ampliación del sujeto político” como rasgo constitutivo de la identidad del PST (Mangiantini, 2018) junto a los flujos militantes de distintas latitudes (internacionalismo) que 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 sesenta y los primeros de la del setenta 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 Catalina Trebisacce “se agitó y organizó en simultaneidad, o incluso, con anterioridad a las producciones teóricas que serían luego destacadas del feminismo de entonces” (2013a: 128). La influencia innegable de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, editado en Francia en 1949 y en Argentina en 1954, solo fue acompañado por producciones acordes a las nuevas demandas del feminismo recién a comienzos de los setenta. 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, 2013a: 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 algunas autoras 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: 46).

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 Feminina (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,³²⁴ mantuvo discusiones, intercambios y coordinaciones no exentos de tensiones.

El feminismo y el PST en los “primeros” setenta

Nuevamente Trebisacce (2012, 2013a, 2015), 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, cuyo rasgo central en el abordaje y la intervención política desde las notas en el periódico partidario 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 una perspectiva exclusivamente

324 Otra de las agrupaciones feministas asociadas a las organizaciones de izquierda fue el Movimiento Feminista Popular donde confluyan mujeres del Frente de Izquierda Popular (FIP). Ver: Trebisacce (2013b). Es necesario remarcar que tempranamente, en 1947, el PCA había impulsado la Unión de Mujeres Argentinas (UMA). Como 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 período 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. Ver: Casola (2014).

materialista: el modo en que las mujeres establecían sus relaciones interpersonales y 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 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, 2013a: 92). Ese mismo año surgió el grupo *Muchacha* y la publicación homónima en la que participaron mujeres 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 rol en la lucha contra el capitalismo y una orientación, que podemos definir como sindicalista, que centraba su mirada en 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 interna.³²⁵ Esta periodización

325 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,

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 me detendré en el próximo apartado.

Antes de ello me interesa 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; Grammático, 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 UCR.³²⁶ Ese mismo año mujeres del PST editaron una revista que buscó ser 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 concienciación³²⁷ al interior del partido “repitiendo la experiencia de los movi-

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. Información extraída de *Seminario sobre la condición de la mujer*, 1975, Fundación Pluma.

326 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 nº 659 que establecía la regulación de la comercialización y la venta de anticonceptivos y la prohibición de todas las actividades que directa o indirectamente se orientaran al control de la natalidad (Felitti, 2008).

327 Los grupos de concienciación fueron una de las novedades del feminismo de los años setenta. Se trataba de espacios específicos de mujeres en los que se planteaba un temario con

mientos feministas".³²⁸ 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 Grammático (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 lugares sociales y políticos que hasta entonces ocupaban (Gammático, 2005).

Como analizaré en los siguientes apartados, tanto los debates que se dieron en este último momento como las prácticas adquiridas en esos "primeros setenta" 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?

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 año 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.³²⁹ La referencia específica hacia las mujeres, sin embargo, brillaba por su ausencia. Tampoco se había destinado dentro de la comisión ejecutiva

el fin de intercambiar y recuperar la voz propia y desnaturalizar situaciones generalmente restringidas a los ámbitos privados. Como 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).

328 *Minuta sobre la campaña de liberación de la mujer*, 11/02/1975, Archivo Fundación Pluma.

329 *Documentos febrero 1977*, Archivo Fundación Pluma.

(CE) una responsable específica. El descontento acerca de la postergación comenzó a surgir en algunos sectores del partido. 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.

La intervención del PST había encontrado sus principales tensiones en torno a qué sectores dentro del movimiento de mujeres debían ser los prioritarios 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 como un disparador con objetivos inmediatos. Los ejes centrales de este documento estaban dados por la polémica con el feminismo “burgués” de los años veinte y la posición era clara: las demandas fundamentales se anclaban en la condición de clase de la mujer y los modos de organización debían ser desde el partido y no por fuera de él.³³⁰ Apelando a una cita de autoridad, la dirección reabría el debate y de algún modo, tomaba posición al respecto.

En un boletín interno de mayo de 1978 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.³³¹ 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)”.³³² Los argu-

330 BI -*La tercera internacional y el abordaje de la mujer obrera*, 1977, Archivo Fundación Pluma, pp. 5-7.

331 Minuta Zona Norte “*La situación de la mujer en el partido y la sociedad*”, 1978, Archivo Fundación Pluma, pp. 17-22.

332 Ibid.

mentos 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 estuporizante” que “quita de la cabeza cualquier ilusión acerca de la igualdad con el hombre”.³³³ 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 al momento de conformar instancias de dirección, para de este modo promocionar su llegada a estos ámbitos. 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 setenta donde los espacios de concienciación fueron fundamentales. Esa militancia también fue transitada por mujeres del PST. Cómo 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 era justamente esta simbiosis la que se hacía 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

333 Ibid., p. 16.

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 año.³³⁴ La autora de la misma plantea un marco político general signado por el autoritarismo dictatorial y los valores conservadores, que, a su entender, eran 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”.³³⁵ Estas afirmaciones introductorias ya planteaban cierto tono de polémica con el documento anterior en tanto allí las relaciones de pareja al interior de la organización eran cuestionadas. Esta mirada se profundiza a lo largo del escrito. En el apartado “Lucha de sexos en el partido? (sic)”³³⁶ la autora planteaba abiertamente que el hecho de hacerse esa pregunta y en el caso de algunas 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”.³³⁷ En el mismo hilo argumental, el documento señalaba críticas al feminismo “de clase media” al que personificaba en la figura de María Luisa Bemberg. A ella y su grupo, las definía como reaccionarias “porque no ve(ía)n la necesidad del socialismo” e incluso deslizaba sospechas acerca de que habrían entregado militantes de izquierda a la dictadura.³³⁸ Esta posición adquiría todos sus contornos al momento de pronunciarse 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 mi-

³³⁴ *Minuta sobre la situación de la mujer*, Archivo Fundación Pluma, 1978.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ibid., p. 8.

³³⁷ Ibid., p. 9.

³³⁸ Ibid., p. 9.

litancia de una joven universitaria no eran las mismas que las de quien 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 organizaba en torno a una contradicción principal, la de clase y de allí se desplegaba toda 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”.³³⁹ Lo político de lo personal, lo resolvería el partido como parte de un proceso social general. No adquiría, 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 eran propias de un momento histórico. Como en las “tesis” que iniciaban el debate en 1977, es en la revolución donde radicaba la respuesta también para que otros tipos de relaciones personales fueran posibles. En definitiva, la posición vertida en el escrito postulaba una mirada en la que capitalismo y patriarcado no eran escindibles, de allí que el eje de la acción partidaria debía estar sobre las mujeres trabajadoras a las que le era correcto asignarles “el medio punto” ya que esa composición es la que permitiría la delimitación del feminismo “de clase media”

En respuesta a este planteo, una extensa minuta del mismo año intervino en el debate. En este caso, el documento presentaba una firma en la parte superior, escrita con lápiz (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 cuando viajó a Nicaragua.³⁴⁰ Desde el comienzo se posicionaba respecto a la discusión en curso al afirmar que los últimos diez años las mujeres, a nivel mundial, “han

339 Ibid., p. 15.

340 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 del país. Quien prestó su nombre para ello fue Martha Ferro, protagonista de este capítulo sobre la que me detendré en las próximas páginas. Ver al respecto: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6361-2011-03-04.html> y <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=329>.

mostrado una rebeldía creciente en tanto que sexo" alcanzando a "todos los estratos, estudiantes, trabajadoras, amas de casa, profesionales, etc.". ³⁴¹ 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 escritor 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". ³⁴² 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 fábrica,³⁴³ 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 considero oportuno citarlo 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 específica.³⁴⁴

En esta delimitación se introducían 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

³⁴¹ *Minuta sobre la mujer. Nora*, 1978, Archivo Fundación Pluma.

³⁴² *Ibid.*, p. 1.

³⁴³ *Ibid.*, p. 5.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

impulso de agrupamientos independientes.³⁴⁵ El otro “error” sobre el que el escrito se pronunciaba, en cambio, implicaba un punto de consenso al interior del partido y también respecto a las posiciones en períodos previos: la delimitación, del otro extremo, con aquellos grupos “antimarxistas” que negaban la relación de la lucha de las mujeres con la lucha de clases. El documento finalizaba con una serie de propuestas muy concretas, 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)³⁴⁶ 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 esta dado porque en ella se condensan aspectos sumamente relevantes. En principio, aparece con fuerza una posición que enfatizaba 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 planteaba 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 evidenciaba la relevancia de la discusión en ese momento particular de la vida partidaria e insinuaba la importancia política que podría tener un trabajo sostenido que integrara también a sectores de las clases medias —como las jóvenes que veremos se nuclearon en el TiT o la impronta cultural que asumió la revista *Todas*—. Este último aspecto, es decir, el abordaje y la perspectiva de lograr una mayor inserción en los sectores medios,

345 Ibid., p. 9.

346 El 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 setenta.

confluyó además con la búsqueda emprendida desde el frente de intelectuales.

El debate continuó a lo largo de 1979, año en el que el partido, sumido en una la crisis más general, realizó instancias plenarias de discusión. De cara a esas instancias colectivas las discusiones planteadas en los documento anteriores se tradujeron en propuestas de resolución acompañadas de fuertes críticas a la dirección. En el boletín interno con fecha abril de 1979,³⁴⁷ 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 militantes, "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 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 mujeres.³⁴⁸

En mayo del 1979, otra minuta incisiva, en este caso escrita por una militante inserta en el frente sindical bancario,³⁴⁹ 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 chileno para demostrar los riesgos de no abordar en su integralidad a las "masas femeninas" como parte de un proceso revolucionario.³⁵⁰ La minuta desarrollaba los avan-

³⁴⁷ *Boletín Interno. Doc. Para la conferencia*, abril 1979, Archivo Fundación Pluma.

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ *Minuta de bancaria proponiendo trabajo sobre las mujeres*, mayo 1979, Archivo Fundación Pluma.

³⁵⁰ 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

ces 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 conllevo 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”.³⁵¹ Con todo esto, resolvían 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, de la que también se recuperaban 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.

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 ver: Power (1997).

351 *Resoluciones Plenario de Mujeres*, junio 1979, Archivo Fundación Pluma.

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 hay 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 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. Ante ese panorama, aparecían respuestas y manifestaciones eran diversas que sin embargo tenían como común denominador "una tendencia a juntarse, a nuclearse para compartir actividades sociales, culturales o deportivas".³⁵² Si bien se reconocía 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".³⁵³ Volviendo sobre análisis similares presentes en documentos precedentes, 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"³⁵⁴ por lo que darles la espalda significaría para el partido perder la oportunidad de organizar a sectores importantes de ese nuevo activismo y evitar las "tendencias

352 *Sobre el trabajo de la mujer*, junio-julio 1979, Archivo Fundación Pluma, p. 1.

353 *Ibid.*

354 *Ibid.*, p. 2. El subrayado es de la fuente.

centrífugas que se dieron en la izquierda europea y yanqui hacia los movimientos feministas".³⁵⁵

A principios de agosto apareció el primer informe de la comisión nacional,³⁵⁶ conformada por 7 militantes, 4 con la tarea de 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 para ese momento solo había uno en Capital destinado al sector de intelectuales. Se aclaraba que no había balances por lo reciente del espacio pero que en los lugares donde se había iniciado “el trabajo adquiere una dinámica de nucleamiento por ejes amplios muy avanzada y todo indica que las perspectivas del trabajo es desarrollarse pronto”.³⁵⁷

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”³⁵⁸ se destinarían hacia la primera. En ambos casos, las puntas de lanza para comenzar las construcciones partidarias fueron distintas actividades recreativas y sociales como torneos deportivos y charlas con sexólogos, para luego, al menos de acuerdo a lo planteado en el informe, tender a politizar el vínculo entablado. 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, permitieran nuclear a las trabajadoras y comenzar un trabajo con ellas”.³⁵⁹ 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 en afirmar que un aspecto central era “romper el sectarismo, saber escuchar, saber dar respues-

355 Ibid., p. 2.

356 *Informe comisiones nacionales-Mujer*, agosto 1979, Archivo Fundación Pluma.

357 *Informe comisiones nacionales-Mujer*, agosto 1979, Archivo Fundación Pluma.

358 *Balance de actividades de la comisión de la mujer-Pre Congreso*, 1979, Archivo Fundación Pluma.

359 Ibid., p. 4.

tas 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 (como partido) suponemos que deben buscar".³⁶⁰

Con este punto como conclusión de los debates es posible 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 setenta se conjugo con los lineamientos clásicos de la tradición marxista. La revista *Todas* fue la principal iniciativa 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 Moretti (2016),³⁶¹ 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".³⁶² 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

360 *Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer*, diciembre 1979, Archivo Fundación Pluma.

361 Ver: Moretti, Marina (2016). <https://www.notasperiodismopopular.com.ar/2016/03/24/revista-todas-1979-1980-mujeres-resistiendo-dictadura>.

362 *Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer*, diciembre 1979, Archivo Fundación Pluma.

feministas externas.³⁶³ 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 cinco 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 familia.³⁶⁴ Ya había ingresado a la carrera de Psicología en la politizada facultad de Filosofía y Letras de la UBA.³⁶⁵ 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 quién le hubiera robado algunos dibujos si sus compañeros de visita no la hubieran frenado (flores, 2015: 11). En el medio, pasó por múltiples trabajos desde costurera hasta vendedora de panchos en un parque. Entabló 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).³⁶⁶

363 *Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer*, diciembre 1979, Archivo Fundación Pluma, p. 2.

364 Ver: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6361-2011-03-04.html>

365 Esto de acuerdo a lo narrado por Adriana Carrasco. Ver: <https://www.revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=329>

366 Como reconstruye Patricio Simonetto (2017) Latrónico llegó a Estados Unidos al tiempo de ocurrir 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

Al regresar a Buenos Aires en 1973, Ferro se incorporó al PST, se proletarizó y fue delegada gremial en la fábrica Terrabusi. En los meses previos al golpe de 1976, su entonces pareja, una artista plástica neoyorquina, alquiló un sótano en San Telmo ubicado en el Pasaje San Lorenzo 139 (flores, 2015).³⁶⁷ 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, quien 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), un clásico espacio de varieté ubicado en San Telmo a metros del sótano. También en las inmediaciones, en una casa cultural de Defensa 613, como recuerda Ely Lugo Cabral, diseñadora de la revista y militante del PST, tuvieron lugar reuniones donde se fue gestando la publicación (flores, 2015: 25). La breve existencia de *Todas* estuvo acompañada de una

de las agrupaciones feministas, del FLH y también de la organización trotskista (Simonetto, 2017: 49). Sobre el FLH ver también Insausti (2019b).

367 La historia de este sitio anudad a memorias lésbicas y disidentes del período fue reconstruida por val flores (Flores, 2015). Ver el mapa al final de este libro.

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. Allí se señala que las expectativas habían sido superadas 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.³⁶⁸ 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*,³⁶⁹ 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)³⁷⁰ con el fin 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 Xirgú³⁷¹ 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 Esponsa (Brumana), quién era parte de la dirección del frente de intelectuales (Bellucci, 2018: 4). 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”.³⁷²

368 *Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer*, diciembre 1979, Archivo Fundación Pluma.

369 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.

370 Ver el mapa del Anexo 2, Figura 2.1.

371 Cómo abordamos en el capítulo 3, 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.

372 *Todas*, n° 3, marzo 1980. p. 14.

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 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 Woolf (Torricella, 2021).³⁷³ 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 régimen.³⁷⁴

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, Nélida Luna y Dina Bursztyn, como editora responsable Mónica Vázquez y a cargo de la fotografía la ya nombrada Sara Facio y Jorge Fama.³⁷⁵ Este esquema, sin embargo, no continúo 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*

373 "Virginia Woolf. ¿Por qué son pobres las escritoras?", *Todas* n° 2, diciembre 1979. pp. 5-6.

374 Ya en el capítulo 1 he 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 partícipe desde 1981 del Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional, espacio de organización de artistas diversos, impulsado por el PCR.

375 *Todas*, n° 1, agosto-septiembre 1979.

Herald, fue la periodista estadounidense Pamela Wheaton quien 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: 5). 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 soltera.³⁷⁶

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 imaginario en el que se buscaba enmarcar. Es el caso de la sección *La Mujer Biónica* (escrita por Mónica Abad) que en tono humorístico relataba 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 occurrente la opresión capitalista y patriarcal.³⁷⁷ El mismo nombre de la revista —que según el relato de Ferro fue algo azaroso propuesto por una joven militante—³⁷⁸ 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 si 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

376 *Todas* nº 2, diciembre 1979, p. 23.

377 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 capacidades desarrolladas, tales como un oído ultrasensible y la posibilidad de correr a altas velocidades.

378 Ver: <http://revistafeministabrujas32atem.blogspot.com/2012/02/la-revista-todas-reportaje-marta-ferro.html>

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 empleadas.³⁷⁹ 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 antes.³⁸⁰ 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.

Los énfasis en cada uno de los números 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 lugar destacado de las artistas y una sección sobre la historia del movimiento de mujeres, crecientemente ganaron lugar las 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 de parte de los médicos³⁸¹ o mediante una entrevista a una familia compuesta solamente por mujeres (abuela, madre soltera y nieta) en la que relataban sus experiencias entre el hogar y el trabajo,³⁸² se tendía a ampliar el perfil de mujeres que compartían sus experiencias en las páginas de la publicación. Sin perder la impronta de una

379 *Todas* nº 1, agosto-septiembre 1979.

380 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 hegemónizado por el clero chiita bajo el liderazgo del ayatolá Jomeini. El rol de las mujeres fue destacado a lo largo de todo el proceso. Ver: Suárez (2013).

381 *Todas* nº 2, diciembre 1979, pp. 8-9.

382 Ibid., 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.

revista cultural, en el número 3, se hace notorio el desplazamiento hacia una mirada de corte sociológico. 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 mujeres³⁸³ y otra en torno a las elecciones educativas³⁸⁴ 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 inglesas,³⁸⁵ la violencia era tematizada en una sarcástica historieta de Patricia Muñoz que cuestionaba la “igualdad de derechos” entre varones y mujeres a partir de una situación de acoso callejero.³⁸⁶ En ella se veía a una mujer que piropea a dos varones en la vía pública quienes lejos de sentirse intimidados volvían en la siguiente viñeta y juntos atacaban y golpeaban a la “piropeadora”. La secuencia finalizaba con la mujer exclamando “Igualdad de derechos...blah”. Al tiempo que las viñetas mostraban la complicidad machista y su impunidad para desplegarse, 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”.

383 *Todas* n° 3, marzo 1980, pp. 6-10.

384 *Ibid.*, pp. 30-31.

385 *Todas* n° 3, marzo 1980, pp. 16-17.

386 *Ibid.*, p. 25.

Imagen 26. Historieta *Claudia* de Patricia Muñoz



Fuente: *Revista Todas* nº 3, marzo 1980. Gentileza de Diego Arguindeguy.

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 artesanalidad 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 desarrollarla.³⁸⁷ Esta situación es la que explicaba, de acuerdo a 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

³⁸⁷ *Minuta: Orientación del trabajo sobre la mujer*, diciembre 1979, Archivo Fundación Pluma.

artistas, articulando con sectores “estructurados” por el partido.³⁸⁸ Ya mencioné la entrevista en el número 2 en la que participó una empleada de comercio (uno de los sectores sindicales donde el PST tenía construcción), en el mismo sentido debe leerse en el número 3 que 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 protagonizadas por el PST 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, quien 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*, sostiene que recién en el tercer número el partido aportó una diseñadora para profesionalizar su confección.³⁸⁹ 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 argentino.³⁹⁰

Las tapas de los tres números muestran estas inconsistencias y fluctuaciones. No se siguió una misma “línea” en la utilización de las

388 Ibid.

389 Ver: <http://revistafeministabrujas32atem.blogspot.com/2012/02/la-revista-todas-reportaje-marta-ferro.html>

390 *Todas* nº 2, diciembre 1979, p. 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 14/09/1979.

imágenes, así como tampoco se unificaron criterios respecto a los titulares. Los cambios en la orientación señalada más arriba, también se expresa en este punto sin lograr construir una estética común.

Imágenes 27, 28 y 29. Tapas de la revista *Todas*



Fuente: Revista *Todas* (en orden de aparición N° 1 agosto-septiembre 1979; N° 2 diciembre 1979 y N° 3 marzo 1980). Gentileza de Diego Arguindeguy.

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 se vendía “mano a 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”,³⁹¹ por eso destacaba que se iba a las fábricas con ella y que debido a los niveles de compartmentación muchas militantes del partido desconocían que había mujeres del PST involucradas.³⁹² A la distribución de la misma se le agregaba la organización de reuniones cada quince días a las que se convocabía a todas las interesadas a conversar sobre las propias vivencias,

391 Ver: <http://revistafeministabrujas32atem.blogspot.com/2012/02/la-revista-todas-reportaje-marta-ferro.html>

392 Ver: <http://revistafeministabrujas32atem.blogspot.com/2012/02/la-revista-todas-reportaje-marta-ferro.html>

intercambiar lecturas feministas y explorar la sexualidad como campo de transformación social. 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 publicitadas 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 a 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 he citado la mención de Wheaton en el *Buenos Aires Herald* reproduciida 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 se 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” enfocado en su desarrollo profesional y militancia política.³⁹³ Por otro, se destinaba un lugar destacado de esa página a la mención hecha por la revista feminista francesa *Des femmes en mouvements 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 ponía 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, feminismo e internacionalismo había

393 *Todas* n° 3, 1980, p 34.

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 me detengo 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 2 y 3 de este libro 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*.

Como he analizado ya en este libro, 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”.³⁹⁴ 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 encargaba 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

394 “Esta guerra no es nuestra”, *CdC* nº 3, septiembre 1979, Archivos en Uso, pp. 11-13.

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 subrayaban del tenor general de este audaz escrito y enfatizaban la intervención pública de la escritora inglesa en un contexto de enormes turbulencias. Esta recuperación es posible de ponerla en diálogo con el abordaje de Tamara Kamenszain, al que me referí 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 (*Esposa*), 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 como ámbito de desempeño ineludible— a la realidad de las mujeres trabajadoras contemporáneas que conjugaban sus tareas de cuidado con arduas jornadas laborales fuera

de su hogar.³⁹⁵ 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 femenino.³⁹⁶ Partiendo nuevamente del rol social e históricamente asignado en tanto amas de casa, la autora identificaba que el taller de artesanías presentaba la contradicción de representar al mismo tiempo un ámbito de expansión de las tareas del hogar y una actividad creativa, por fuera del entorno doméstico en vínculo con otras congéneres que, incluso 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 a las lógicas patriarcales, en *CdC* se buscaban visibilizar puertas de entrada a ese sendero.

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

395 S/T, *CdC* nº 4, diciembre 1979, p. 8.

396 “Mujer y artesanía”, *CdC* nº 5, agosto 1980, Archivos en Uso, p. 8.

afectividad” (Cosse, 2010: 117). Precisamente estas tensiones son las que se hacen presentes en las notas de la publicación en cuestión.

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”.³⁹⁷ 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”.³⁹⁸ Esto se expresaba, por ejemplo, en una tajante diferenciación de dos grupos de mujeres, las que eran “para la joda” y aquellas “para salir enserio”.³⁹⁹ 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 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 temática continúo en las páginas de la revista con abordajes divergentes,⁴⁰⁰ me 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”. La nota que inauguraba

397 “Sexualidad: ¿liberados o reprimidos?”, *Propuesta* n° 6, abril 1978, pp.13-15.

398 *Ibid.*, p. 13.

399 *Ibid.*

400 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, “Travolta y las nenas bobas”, *Propuesta* n° 9, septiembre 1978, p. 28.

ese espacio llevaba como título *Malena tiene penas... (¿de bandoneón?)* y estaba acompañada por una 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 conseguimos.⁴⁰¹

Imágenes 29 y 30. Abordajes de la sección “mujer” en la revista *Propuesta para la juventud*



Fuente: Revista *Propuesta para la juventud* (Imagen 29, portada del nº 17, junio de 1979 e imagen 30, fotomontaje en el nº 19, septiembre de 1979).

Apelando al humor, las jóvenes ponían de manifiesto públicamente las jerarquías de género presentes en la dinámica del proyecto editorial. A diferencia del artículo analizado previamente, los aportes que

401 "Malena tiene penas... (¿de bandoneón?)", *Propuesta* nº 17, pp. 10-11.

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 (quién firmaba como Inés Henke), militante también del PST.⁴⁰²

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 19 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, como 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 conjunto.⁴⁰³ También se acudió al formato de entrevistas como la realizada en el último número a María Elena Walsh.⁴⁰⁴ Hacia esos años, esta artista consagrada aparecía como una figura abiertamente crítica a la censura del régimen militar al tiempo que se asumía públicamente como feminista. La conjunción de estos aspectos fue abordada con entusiasmo por las entrevistadoras.

Para cerrar este apartado me interesa detenerme 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 partido.⁴⁰⁵ Se trata del número 19 que tuvo como tapa y principal contenido una investigación “sobre el levante”. Tal como he afirmado a partir de la investigación de Isabella Cosse, uno de los patrones de conducta legitimados en la aceptación del sexo prematrimonial entre jóvenes solteros fue concebirlo como parte del “cortejo”. La misma autora, señala que a comienzos de los seten-

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

403 Inés “Sexo, se vende. Prostitución”, *Propuesta* nº 21, noviembre 1979. pp. 26-28.

404 “María Elena Walsh. Porque soy feminista”, *Propuesta* nº 22, enero 1980. pp. 22-24.

405 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.

ta “el patrón del sexo integrado al 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, desplegaban 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”.⁴⁰⁶

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 primaba una mirada masculina respecto al significado de “levantar”, se incluía una sección específica escrita por una integrante de la revista, en la que se abordaba “el levante” desde la perspectiva de las mujeres.⁴⁰⁷ El modo en que se planteaba este último artículo resulta interesante ya que aun reconociendo que la iniciativa del cortejo era “un privilegio de los varones”, lo que se diferenciaba en el escrito, 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 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

406 “¿Querés salir conmigo?”, *Propuesta* n° 19, septiembre 1979, p. 6.

407 “Las mujeres y el levante. No es bueno que el hombre este sólo”, *Propuesta* n° 19, septiembre 1979, p. 8.

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, si no, no”.⁴⁰⁸ Lo afectivo como lo constitutivo de las relaciones sexuales se hacía presente en esa declaración. 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 se encontraban en un tránsito donde los cambios de la década anterior continuaban operando, pero no necesariamente profundizándose. Asimismo, las intervenciones de los jóvenes de la revista expresaban 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, momento en el que *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 subgrupos que confluían en el Taller. 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” (Cocco, 2 de agosto de 2018). El rol que Cocco ocupaba al interior del TiT y el 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 PST.⁴⁰⁹ como la de una actriz

408 “Encuesta sobre el levante ¿la pata o la pechuga?”, *Propuesta* nº 19, p. 9.

409 Por lo que pude reconstruir mediante una entrevista personal, Cocco recuerda que le solían asignar “los cargos” de Responsable o Dirección. Ingreso al partido en 1975, previamente al golpe le fue asignada la dirección de la Juventud de zona norte. Luego fue estructurada en el “Frente de intelectuales”, para intervenir en la Asociación de Estudiantes de Teatros (AET)

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 coordinadora de un grupo dentro del taller es indicativo de su lugar destacado en el TiT. Fue a instancias de ella, pero también de Lina Capdevilla, Irene Moszkowski, y María Seles⁴¹⁰—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 comenzó a aparecer en “bocas de escasas personas la palabra Mujer”,⁴¹¹ fue luego del primer viaje del TiT a San Pablo en 1980 que la idea de un grupo específico tomó mayor fuerza.⁴¹² En esa ocasión y mediante la invitación del activista y profesor James Green, participaron en asambleas impulsadas por *SOMOS Grupo de Afirmacion Homosexual*.⁴¹³ En el recuerdo de Moszkowski las discusiones presenciadas remitían a una novedosa tarea como la vinculación entre el movimiento homosexual y el movimiento de mujeres. Por su parte, 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

donde militantes del PST armaron una lista. Cuando en 1982, de cara al lanzamiento del MAS las construcciones culturales como el TiT fueron desarticuladas por la dirección para reestructurar las fuerzas, Cocco abandonó el teatro y en sus propias palabras, pasó a ser una “profesional del partido” continuando en instancias de dirección. Entrevista realizada a Marta Cocco por Ramiro Manduca (cuestionario vía e-mail), 2 de agosto de 2018.

410 El nombre de Seles aparece escrito de manera diversa en distintos documentos. Se puede encontrar como Selez, Seles o Zelez.

411 *Minuta sobre el Grupo de la Mujer* en la Enciclopedia Surrealista firmada por Silvina y Lina, Archivo personal Malena La Rocca, p. 39.

412 De este viaje participaron Cocco y Mozskowski, no así las otras mujeres nombradas hasta ahora.

413 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, Su origen se sitúa alrededor de 1978 adoptando un nombre en claro homenaje a la publicación del FLH argentino.

taller” fueron sometidas.⁴¹⁴ Es necesario destacar que ya a comienzos de los ochenta 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 vecino.⁴¹⁵

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*”⁴¹⁶ 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*” (Cocco de agosto de 2018). Por lo tanto, la iniciativa generó incompatibilidades en estos, quienes en el recuerdo Moszkovski, se “*ponían nerviosos y querían entrar en las reuniones bajo el argumento de “todos somos compañeros ¿por qué no podemos participar?”*” (Moszkovsky, 26 de abril de 2019). Sin ir más lejos, el espacio inicial que conformaron Cocco, Moszkovski y Capdevilla, también contó con una breve participación de Ricardo Chiari, quien luego fue “*invitado a retirarse*”⁴¹⁷, 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 talleres.⁴¹⁸ Reproduciendo una suerte de “grupo de concienciación”, el espacio permitió quitar

⁴¹⁴ Minuta sobre el Grupo de la Mujer en la Enciclopedia Surrealista firmada por Silvina y Lina, Archivo personal Malena La Rocca, p. 39.

⁴¹⁵ 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.

⁴¹⁶ Cuestionario confeccionado por el autor y respondido por Marta Cocco (vía e-mail), 2 de agosto de 2018.

⁴¹⁷ 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.

⁴¹⁸ 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, p. 42.

del ámbito individual, privado y singular las situaciones que atra-
vesaban como mujeres. Nuevamente, vale la pena traer las palabras
de Moszkovski:

Lo que aparecía cuando lo llevábamos al grupo general era la sor-
presa de todas de entender que cosas que nos pasaban a nivel
personal tenía que ver con el tema de la mujer, como lo nom-
brábamos 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, des-
valorización. Eso fue muy impactante para mí (Moszkovsky, 26
de abril de 2019).

Este aspecto, de todos modos, encontraba matices en algunas de las participantes. En un escrito que buscaba ser un balance de la expe-
riencia, 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”⁴¹⁹ y por lo tanto para accionar. Lo personal, en este
caso, no necesariamente adquiría 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 caracteri-
zaba al TiT.

Aún cuando estos matices sirven para pensar las tensiones in-
ternas y complejizar la experiencia, es necesario diferenciar los dos
registros. En el caso de Seles se trata de un documento con la pre-
tensión de incidir en una discusión que se estaba desarrollando en
ese preciso momento. Un escrito que pretendía arrojar conclusiones
para revisar las prácticas y en el mejor de los casos, reorientarlas. A
diferencia de ella, en la entrevista de Moszkovski se sedimenta el
paso del tiempo, la memoria al respecto, sus devenires militantes
posteriores y la influencia del feminismo contemporáneo.

419 *Proyecto. Balance general del Grupo de la Mujer* escrita por María Seles y compilada en la Enciclopedia Surrealista, Archivo personal Malena La Rocca.

Aparte de Beauvoir, circularon otras lecturas como Juliet Mitchel y su libro *Psicoanálisis y feminismo* (1976), propuesto por Moszkovski, 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 Luxemburgo.⁴²⁰ En definitiva, un corpus 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 realizadas el año previo al golpe. En relación a esta bibliografía, 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! (Cocco de agosto de 2018).

A partir de estos insumos e intercambios se buscó generar un montaje específico. La lógica de creación colectiva que guiaba al TiT entró en vínculo con esta experiencia específica y de allí surgió *Las Ruahínas*, un proyecto que luego migró con parte de los integrantes que hacia 1982 se instalarían en San Pablo junto a miembros varones del Taller (Longoni, 2012). Quien 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” (Moszkovsky, 26 de abril de 2019) y al igual que Cocco, se destacaba por su fuerte personalidad. De los 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 he logrado recabar mayores precisiones. Gracias a los materiales cedidos por las y los propios protagonistas, es posible afirmar que la obra fue parte de un ciclo experimental a cargo del TiT en la sala *Molière*

⁴²⁰ 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.

entre los meses de septiembre y octubre de 1980.⁴²¹ En otro material interno, se define a la obra como “un viaje onírico por el futuro y pasado mundo de la creación andrógina”.⁴²² Ahora bien, si en las memorias de las entrevistadas hay recuerdos difusos sobre el estreno del montaje, más significativo aún es que en el caso de los varones⁴²³ 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, el lugar menor otorgado a la misma por los varones del TiT.

Otros documentos, compilados en la efímera *Enciclopedia Surrealista* (1982) arrojaban 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 Ruahñas*) 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?”.⁴²⁴ 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

421 “Jueves de teatro experimental” [Programa], septiembre 1980, archivo personal Malena La Rocca.

422 *Historia del TiT*, Archivo personal Malena La Rocca.

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

424 *Minuta sobre el Grupo de la Mujer* en la Enciclopedia Surrealista firmada por Silvina y Lina, Archivo personal Malena La Rocca, pp. 39.

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, tal como lo manifiesta 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”. Tras las discusiones dadas por las mujeres del grupo esta premisa se transformó pasando a enunciar “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 impugnación”.⁴²⁵ 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 fui reconstruyendo en los primeros apartados, las entrevistadas pese a su experiencia militante significativa al interior del PST, disociaron de manera tajante una y otra experiencia. Las políticas *en* las memorias (Oberti y Pittaluga 2012) también adoptan sus contornos en este caso.

El caso de Moszkovski presenta un aspecto singular. Ella se integró al partido una vez consumado el golpe de Estado, pero su acercamiento había comenzado en 1975, momento signado por la creciente violencia estatal y parapolicial sobre las organizaciones populares. Pese a caracterizar que adentro del partido los aspectos vinculados a la “cuestión de la mujer” aparecían en un orden

425 “Proceso Creador”, *Todos Contra Todos*, Archivo personal Malena La Rocca, p. 9.

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*” (Moszkovski, 26 de abril de 2019). Sumado a ello, en misma entrevista recordó que su primer acercamiento a una lectura feminista fue en “esa época” a través de la revista *Persona*,⁴²⁶ que no sabía bien cómo le había llegado, pero admitía que la había impactado, motivo por el cual aún la tenía guardada. Complementando el relato en torno a su vínculo partidario en respecto a las cuestiones de género, rememoraba 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 he 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 “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 diálogo con el TiT, no había nada. El PST era muy sectario con el TiT, no había ningún diálogo. 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 clara! (Cocco de agosto de 2018).

426 Persona fue la publicación del Movimiento de Liberación Femenina (MLF), dirigida por María Elena Odonne. Se editó entre septiembre de 1974 y febrero de 1975.

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 se toma también el relato de Moszkovski, es posible 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 junto 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, me parece pertinente pensar a partir del concepto de estructura de sentimiento propuesto por Raymond Willliams (2009), la relación entre las mujeres del PST, cuyas voces en este trabajo fueron recuperadas a partir de documentos y de las experiencias en las distintas revistas y aquellas que participaron del TiT, quienes siendo simultáneamente integrantes 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 setenta. Justamente los ochenta fueron una década trascendentales en el movimiento feminista, momento en el que esa estructura de sentir comenzó a expresarse en formaciones culturales específicas y duraderas. Al mismo tiempo no puede desestimarse que más allá

del disfuncionamiento partidario al que me he 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 setenta 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 permitieran politizar las relaciones de género al interior de sus ámbitos de militancia y agenciarse en tanto mujeres en los mismos.

En este capítulo he 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. Reconstruí 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 aparecen de manera más difusas. También en este caso, se ponen de manifiesto las diferencias generacionales y los abordajes disímiles, tal como ocurría con los intelectuales consagrados y los jóvenes en formación que han sido objeto de 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 permitió complejizar la dinámica orgánica respecto a los alcances de determinadas discusiones y resoluciones. El agenciamiento de las mujeres en los diversos ámbitos estudiados 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, ósea... ¿esto era? No sé... 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 2. Sin embargo, vale recordar que “Picún” fue de los jóvenes apresados en Rosario en el año 1978, que su actividad política fue “pintorescamente” descripta 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 setenta, 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 (Schwarzböck, 2016: 63).

Es posible decir entonces, en esta línea de razonamiento, que la investigación que he desarrollado 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 itinerarios múltiples que iluminan una persistente y creativa militancia cultural en el marco de la dictadura. Asimismo, pienso 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 setenta 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 los pares (cómo lo demuestra el testimonio de Daniel Calmels en el capítulo 3) y sistematizar orientaciones e hipótesis desde las que planificar las construcciones a futuro. Hacia 1975 es posible identificar un segundo momento. Para entonces el PST había conformado la una dirección específica 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 postimerías 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 abrirían terreno para que sus posiciones crezcan 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. Este tercer momento fue, paradójicamente, el más prolífico 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, 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 ambos casos fue posible identificar las tensiones ya referidas. 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 cuando a las enfocadas en la juventud, *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. Contrariamente, 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, aparecía con mayor

o menor énfasis uno u otro de los aspectos que atravesaron la intervención del PST durante el período.

Asimismo, el estudio de estas últimas 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, la ausencia de un espacio social partidario. 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).

Por su parte, al concentrarnos en las políticas desplegadas hacia artistas e intelectuales con ciertos niveles de consagración fue posible reconocer discusiones respecto al rol que estos debían cumplir en la organización política, así como también reconstruir dinámicas de oposición y denuncia pública a las políticas censoriales del régimen en las que participaron militantes del PST. Respecto a la primera de las cuestiones, gracias a la recuperación de los debates internos que tuvieron en un lugar central a Carlos Alberto Brocato, logre identificar 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. A contrapelo de esta perspectiva, 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, fue posible ver que la intervención partidaria fluctuó entre una y otra posición dependiendo de la coyuntura política y los equilibrios internos.

Por otra parte, focalizarme en las construcciones que el PST desplegó hacia estos sectores permitió iluminar tempranas y relativamente masivas respuestas contra la censura. Sacando de un terreno excepcional a la intervención realizada en medios masivos por artistas de gran resonancia, como María Elena Walsh, se ha logrado 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.

La última contribución de esta investigación que me interesa destacar, está vinculada a la reconstrucción de los debates feministas al interior del PST y su expresión en una serie de iniciativas que demuestran la persistencia de una “estructura de sentir” cuyos rasgos iniciales se fueron configurando a comienzos de los setenta 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, 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, permitió identificar al mismo tiempo, los énfasis diversos permeados por preocupaciones generacionales, con los que se problematizaron y vivencieron 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 permite vislumbrar una intensa actividad militante durante los años dictatoriales, en los que lo artístico, lo cultural y lo político convivieron con diversas intensidades. Al pensar 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, desarrollar intervenciones públicas que permitieran 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, el conjunto de estas experiencias fue abandonada para concentrar las fuerzas en sectores 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 que 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.

Por otro lado, si la perspectiva se centra en las iniciativas y las memorias de sus protagonistas el balance final asume rasgos más difusos. La gramática memorial, parafraseando a Pittaluga y Oberti, 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, cómo he demostrado en el capítulo 2, por ejemplo, desestima el rol que el partido tuvo para el desarrollo de las mismas. Contrariamente, para quienes 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 radico la vitalidad de estas experiencias. El reconocimiento en ellas de hacer algo, en un momento tan adverso, que persiguiera al mismo tiempo, objetivos trascendentales. Quizás por ello, retomando el epígrafe con el que comienzan estas conclusiones, sea necesario continuar interpelando

los sentidos acerca de las militancias “setentistas” construidos 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 se desprende al mismo tiempo, una posible agenda de investigación con aristas diversas. Como he mencionado en la introducción, algunos de los casos aquí abordados ya han sido o son objeto de investigaciones puntuales y de largo aliento. Me refiero, por ejemplo, a las revistas *Propuesta* y *Cuadernos del Camino* sobre las que se ha centrado Evangelina Margiolakis o los talleres de investigación, particularmente el TiT en vínculo a las sociabilidades juveniles en dictadura y las estéticas experimentales dentro del campo teatral, sobre los que se concentra la producción de Malena La Rocca.

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 y los que implican una continuidad cronológica de los problemas abordados. En torno a los primeros, pienso 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 ochenta, pero sin embargo su meteórica difusión, debido a sus bajos costos, durante los setenta 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 otro lado, hay diversas trayectorias individuales que atraviesan los capítulos de esta tesis que he analizado 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 sesenta hasta los años noventa. 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 me he referido al visitar sus intervenciones dentro del PST, continúo 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, avisorando la descomposición del sistema político que tan sólo unos años después estallaría con la crisis del 2001.⁴²⁷

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

427 El abordaje de esta trayectoria se ve favorecido, además, por la reciente donación de su extenso archivo personal al CeDinCi. Al momento de finalizar este libro, junto a Evangelina Margiolakis y Mabel Bellucci nos encontramos trabajando en un volumen que reúna algunos de los trazos fundamentales de la trayectoria de Brocato entre los setenta y los noventa.

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 ochenta 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 sociedad.⁴²⁸ 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 desprenden 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 partir del año 1983. Si bien, como he 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 TiT.⁴²⁹ Asimismo, como se ha visto en el capítulo 1, ante las elecciones de 1983 el MAS destacó entre sus candidaturas e 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

428 Respecto a la labor periodística de Ferro se recomienda el documental *Tinta Roja* (1998). Dirección y guion: Carmén Guarini y Marcelo Céspedes.

429 Un documento del archivo personal de Alberto Sava fechado en 1985, lleva la firma del TiT y plantea nuevos objetivos bajo el régimen democrático.

posdictadura “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 como posible cuestión a profundizar, el estudio de las construcciones e iniciativas feministas del MAS. Como he 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 ochenta. 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 aun teniendo en cuenta el desarrollo de un agrupamiento particular, vinculado a esta organización como fue *Alternativa Socialista para la Liberación Sexual*.

Una tercera y última cuestión posible de ser abordada en futuras exploraciones, también en torno a los ochenta 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 ochenta posdictatoriales se destacó como columnista en la revista *Cerdos&Peces* bajo el seudónimo de “Helmostro Punk”, analizando los efectos de diversas drogas y destilando críticas ácidas sobre las virtudes del nuevo 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.

A modo de cierre es posible afirmar que esta investigación buscó ser 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. Asimismo, busco contribuir

a la historia de las izquierdas en nuestro país con el énfasis puesto en una corriente específica que, con sus derivas y rupturas, aún continúa interviniendo en el escenario político nacional. Conjuntamente, explore 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 y juveniles durante el período dictatorial. En suma, deseo que este trabajo constituya un insumo para futuras reflexiones que visiten nuestro pasado reciente. Un pasado signado por el terror, pero también, cómo se ha demostrado, por tenaces y creativas militancias.

Fuentes

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. Intelect, 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 1º 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.

Enciclopedia Surrealista, 1982, Archivo personal Malena La Rocca.

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).

Postal/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 Moscovsky, 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.

Bibliografía

AA.VV. (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, Ezequiel (1995). *Historias del rock de acá. Primera generación*. Buenos Aires: AC Editora.

Acuña, Carlos y Smulovitz, Catalina (1995). Militares en la transición argentina: Del gobierno a la subordinación constitucional. En Carlos Acuña (comp.), *Juicio, castigos y memorias: Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Acha, Omar (2011). *Los muchachos peronistas. Orígenes olvidados de la Juventud Peronista (1945-1955)*. Buenos Aires: Planeta.

Águila, Gabriela (2023). *Historia de la última dictadura militar. Argentina, 1976-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI.

— (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, Pablo (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Altamirano, Carlos (2011). *Peronismo y cultura de izquierda (1955-1965)*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Álvarez, Alejandra (2020). Controlar el tiempo libre. Estudiantes secundarios de Buenos Aires durante la última dictadura cívico-militar. *Propuesta Educativa*, 2, 121-132.

Anderson, Perry (1984). La historia de los partidos comunistas. En Raphael Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Crítica: Barcelona.

Avellaneda, Andrés (1986). *Censura, autoritarismo y cultura argentina. 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Barthes, Roland. (2003). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bellucci, Mabel (2014). *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Bellucci, Mabel (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, Diego Hernán (2016). Política, radicalización y juventud: los jóvenes de la unión cívica radical (1966-1976). *ÁNFORA*, 17(29), 123-130.

Ben Plotkin, Mariano y Visacovsky, Sergio E (2008). Los psicoanalistas y la crisis, la crisis del psicoanálisis. *Cahiers de LIRICO* [En línea], 4 2008, Publicado el 01 julio 2012. URL: <http://journals.openedition.org/cahierslirico/462>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.462>.

Bernabé, Mónica (2009) “El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño”, Katatay, año V, número 7.https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/fulltexts/000/000/011/original/Katatay_N_7_2009.pdf

Bevacqua, Guillermina (2020). *Defformance. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. Buenos Aires: Libretto.

Bonavena, Pablo y Millán, Mariano (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.

Brocato, Carlos Alberto (1964a, diciembre). Defensa del Realismo Socialista. *La Rosa Blindada*, N° 3, pp.3-9-

Brocato, Carlos Alberto (1964b). Reflexión sobre la responsabilidad del escritor. *La Rosa Blindada*, N° 1, p. 24.

Brocato, C. (1986). *El exilio es el nuestro. Los mitos y héroes argentinos ¿Una sociedad que no se sincera?* Buenos Aires: Sudamericana-Planeta

Browarnik, Graciela (2015). *¿Por qué seguir escribiendo poesía? Pequeñas resistencias contra la dictadura* (Tesis de maestría). Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.

Browarnik, Graciela y Benadida, Laura (2007). Artistas militantes en el Partido Comunista Argentino. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 37, pp.89-100.

Buch, Esteban (2016) *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*.Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.

Burgos, Raúl (2004). *Cultura y política en la experiencia de Pasado y Presente*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Burkart, Mara (2017). *De Satíricón a Humor. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila editora.

Calveiro, Pilar (2014). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Camarero, Hernán (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.

Campagnoli, Mabel (2005). El feminismo es un humanismo. La década del 70 y "lo personal es político". En Andrea Andújar, Débora D'Antonio, Nora Domínguez, Karin Grammático, Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita, María Inés Rodríguez y Alejandra Vassallo (Comps.), *Historia, género y política en los '70* (pp.154-168). Buenos Aires: Feminaria Editora.

Campione, Daniel (2007). *La izquierda no armada en los años 70' en Argentina: Partido Comunista, Partido Comunista Revolucionario, Partido Socialista de los Trabajadores*. La haine.org. https://www.lahaine.org/mundo.php/la_izquierda_no_armada_en_los_anos_70_en

Canelo, Paula (2016). *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)*. Buenos Aires: Edhasa.

Cañada, Lucía (2019). *Las Jornadas del Color y de la Forma: Una experiencia artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado* (Tesis de maestría). IDAES-Universidad Nacional de San Martín.

Carnovale, Vera (2011). *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Casola, Natalia (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 Europe/Amériques*. <https://journals.openedition.org/amnis/2097>

— (2015). *El PC argentino y la dictadura militar: Militancia, estrategia política y represión estatal*. Buenos Aires: Imago Mundi.

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

Coggiola, Osvaldo (2006). *Historia del trotskismo en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Razón y Revolución.

Cormick, Federico (2015). Apuntes sobre la Organización Comunista Poder Obrero. *Cuadernos de Marte*, 8, 95-128.

— (2016). Poder Obrero y el FAS: los orígenes frentistas de OCPO. *Archivos*, 9, 55-76.

— (2023). La nueva izquierda armada: un actor protagónico en la Argentina de los años '70. *Contenciosa*, 13. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Contenciosa/es/article/view/12530>.

Cosentino, Olga (2008). *Eduardo Pavlovsky: soy como un lobo, siempre voy por el borde*. Buenos Aires : Capital Intelectual.

Cosse, Isabella (2010). Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975). *Secuencia*, 77, 113-148.

Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

D'Antonio, Débora (2010). Derechos humanos y estrategias de la oposición bajo la dictadura militar argentina. *Revista Tensões Mundiais*, 6(11), 153-178.

D'Antonio Debora (2016). *La prisión en los años 70. Historia, género y política*. Buenos Aires: Biblos.

de Diego, José Luis (2003). *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)* (Tesis de doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Debroise, Olivier, La Rocca, Malena y Longoni, Ana (2015). *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo. Experimentos teatrales de un paria*. Ciudad de México: Editorial Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Delgado, Julián (2017). *Tu tiempo es hoy. Una historia de Almendra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

De Santis, Daniel (2010). *La historia del PRT-ERP por sus protagonistas*. Buenos Aires: Estación Finlandia.

Dubatti, Jorge (2004). *El teatro de Eduardo Pavlovsky. Poéticas y Política* (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

— (2010). *Cien años de Teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Duhalde, Eduardo Luis (2013). *El Estado Terrorista argentino*. Buenos Aires: Colihue.

Duverger, Maurice (1957). *Los Partidos políticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Elizondo, Ángel (2021). *Testimonio H.: Una pasión, una vida, un legado*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.

Erlich, Laura (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, Daniel (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Franco, Marina (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

— (2012). *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y «subversión», 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Feld, Claudia y Franco, Marina (eds.). (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Felitti, Karina (2008). Natalidad, soberanía y desarrollo: Las medidas restrictivas a las medidas restrictivas a la planificación familiar en el tercer gobierno peronista (1973-1976). *Estudios Feministas*, 16(2), 517-537.

flores, val. (2015). *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los 70*. Buenos Aires: Madreselva.

Friedemann, Sergio (2021). Izquierda peronista y nueva izquierda. *Archivos*, 18, 182-190.

Galli, Gastón (2019). 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/>

Giella, Miguel Ángel. (1991). *Teatro Abierto 1981. Teatro bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.

Gilbert, Abel (2020). *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Gillespie, Richard. (1997). *Soldados de Perón*. México: Grijalbo.

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Giménez, Sebastián (2011). La juventud radical y la conformación del Movimiento de Intransigencia y Renovación. *Papeles de trabajo* 5(8), 72-91. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.16435/pr.16435.pdf

Giordano, Verónica (2012). La celebración del año internacional de la mujer en Argentina (1975): Acciones y conflictos. *Revista Estudios Feministas*, 20(1), 75-94.

González, Ernesto (comp.) (1995). *El trotskismo obrero e internacionalista en la Argentina. Vol 1: Del GOM a la Federación Bonarense del PSRN (1943-1959)*. Buenos Aires: Antídoto.

— (1996). *El trotskismo obrero e internacionalista en la Argentina. Vol 2: Palabra Obrera y la Resistencia (1955-1959)*. Buenos Aires: Antídoto.

— (1999a). *El trotskismo obrero e internacionalista en la Argentina. Vol 3. 1: Palabra Obrera, el PRT y la Revolución Cubana (1959-1963)*. Buenos Aires: Antídoto.

— (1999b). *El trotskismo obrero e internacionalista en la Argentina. Vol 3. 2: Palabra Obrera, el PRT y la Revolución Cubana (1963-1969)*. Buenos Aires: Antídoto.

González, Alejandra Soledad (2019). *Juventudes (in)visibilizadas: Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Graham Jones, Jean (2017). *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo dictadura*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.

Grammático, Karin (2004). El Año Internacional de la Mujer y su Conferencia Mundial: México, 1975. *II Jornadas nacionales Espacio, Memoria e Identidad*.

— (2005). Las “mujeres políticas” y las feministas en los tempranos setenta: ¿Un diálogo (im)posible? En Andrea Andújar, Débora D’Antonio, Valeria Pita, Alejandra Vasallo, Karin Grammático y Nora Domínguez (comps.), *Historia, género y política en los ‘70* (pp. 19-38). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Gramsci, Antonio (1967). *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo.

Grüner, Eduardo. (2016). Trotsky con Breton: de la revolución artística al arte revolucionario. En Alejandra Díaz (comp.) *El encuentro de Bretón y Trotsky en México* (pp. 11-33). Buenos Aires: Ediciones IPS-CEIP.

Hall, Stuart y Jefferson, Tony (eds.) (2014). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de sueños.

Hilb, Claudia y Lutzky, Daniel (1984). *La Nueva izquierda argentina: 1960-1980*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Iglesias, Federico (2019). *Escritores, dictadura y resistencia. Un estudio sobre la revista El Ornitorrinco (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, Joaquín (2019a). ¿Hedonistas o revolucionarios? Política homosexual radical e izquierda trotskista en Argentina y Brasil (1967-1983). *Mora*, 25, 85-110.

— (2019b). Una historia del Frente de Liberación Homosexual y la izquierda en Argentina. *Revista Estudios Feministas*, 27(2). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254280>.

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.

Jemio, Ana (2021). *Tras las huellas del terror. El operativo independencia y el comienzo del genocidio en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.

Kohan, Néstor (comp.) (1999). *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada.

La Rocca, Malena (2012). “*El delirio permanente*”. *El Grupo de Arte Experimental Cucano (1979-1984)* (Tesis de maestría). Universitat de Girona, Facultat de Lletres.

— (2015). Cronología. En Olivier Debroise, Malena La Rocca y Ana Longoni (comp), *Con la provocación de Juan Uvieda* (pp. 39-42). Ciudad de México: Editorial Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

— (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*. La Plata, Buenos Aires.

— (2018a). “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.

- (2018b). Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Karpa, Cartografías críticas*, 2. <https://www.calstatela.edu/all/karpa/m-la-rocca>.
- (2019). Entre cortejos fúnebres y movilizaciones de protesta. Prácticas performativas y acción política durante la última dictadura militar argentina. *I Jornadas de Arte y Liminalidad. Poéticas y Políticas en Movimiento del IAE*. Buenos Aires.
- (2021). Más allá del apagón cultural. Usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina. En Fernando Ramírez Llorenz, Mónica Marrona y Sergio Durán (eds.), *Televisión y dictaduras en el Cono Sur: apuntes para una historiografía en construcción* (pp. 245-264).. Instituto de Investigaciones Gino Germani; Montevideo: Facultad de Información y Comunicación Udelar.
- (2022). "Somos jóvenes y estamos prohibidos". Tramas culturales, performances y acción política durante la última dictadura militar argentina. En Ivonne Meza-Huacuja, Sergio Moreno Juárez y Gloria Graterol Acevedo (comps.), *Culturas juveniles y contraculturas en Iberoamérica* (pp. 211-242). Universidad Nacional Autónoma de México -Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (UNAM-IISUE).

La Rocca, Malena y Cañada, Lucía (2021). Archipiélagos de experimentación en dictadura: diálogos entre arte, educación y militancia. *Revista Contemporánea. Historia y Problemas del siglo XX*, 81-107.

Lanusse, Lucas (2005). *Montoneros. El mito de sus doce fundadores*. Buenos Aires: Vergara.

Leibner, Gerardo (2011). *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay*. Montevideo: Trilce.

Le Goff, Jaques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.

Longoni, Ana (2012a). Zona liberada. *Boca de Sapo. Revista arte, literatura y pensamiento*, 12, 44-49.

— (2012b). El delirio permanente. *Separata*, 17, 3-19.

— (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*,

13. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/28015/CONICET_Digital_Nro.ac47031d-1ce8-4d29-aa79-7033428a65e3_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

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

Longoni, Ana (2015). (Sin) razones para un paria. En Ana Longoni, Oliver Debroise y Malena La Rocca (comp). *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo* (pp. 6-17). México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2001). *Del Di Tella a «Tucumán Arde»: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Lucena, Daniela y Laboureau, Gisella (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*. La Plata: Edulp.

Luciani, Laura (2011). Represión, control y disciplinamiento en las escuelas medias rosarinas durante la última dictadura militar. Un estudio de caso. *XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Catamarca, Argentina.

— (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, Ramiro (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.

— (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*, pp. 76-86.

— (2018a). *Teatro Abierto (1981-1983): Teatro y política en transición a la democracia* (Tesis de licenciatura). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- (2018b). Stanislavski es Stalin. Teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12, 435-454.
- (2021). Surrealismo «anacrónico», internacionalismo y trotskismo en la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Sures*, 1(16), 65-85.
- (2024). *Teatro Abierto (1981-1986): un prisma del campo teatral en la Ciudad de Buenos Aires durante la transición democrática* (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Mangiantini, Martín (2007). Redes militantes y acciones en el exilio. La política internacionalista del Partido Socialista de los Trabajadores (1976-1982). *Estudios*, 38, 87-104.

- (2012). El exilio trotskista en Colombia (1976-1982). *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2552/ev.2552.pdf
- (2018). *Itinerarios militantes. Del Partido Revolucionario de los Trabajadores al Partido Socialista de los Trabajadores (1965-1976)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- (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.
- (2021). La «nueva izquierda» una categoría en discusión. *Archivos*, 18, 168-175.

Mangiantini, Martín y Camarero, Hernán (eds.) (2024). *El trotskismo en la Argentina. Estudios para una historia política, social y cultural*. Buenos Aires: Prometeo.

Manzano, Valeria (2017). *La era de la juventud en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Margiolakis, Evangelina (2016). La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura (Tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

— (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 Identidad, Cultura y Comunicación*, 3, pp. 72-85.

— (2024). *Constelaciones subte. Prensa contracultural en dictadura y transición (1976-1990)*. Buenos Aires: Tren en movimiento.

Margulís, Paola (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Mashoolder, Alexandra (2014). *El Partido Comunista y sus intelectuales. Pensamiento y Acción de Héctor P. Agosti*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg.

Mattini, Luis (1996) *Hombres y mujeres del PRT-ERP*. Buenos Aires: De la Campana.

Menéndez Menéndez, María Isabel. (2020). Mujeres y pensamiento político a través de la prensa feminista: El caso de des femmes en mouvements. *Historia y Comunicación social*, 25, 501-510.

Milanesio, Natalia (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Moretti, Marina (2016). La revista Todas (1978-1980): mujeres resistiendo a la dictadura. En: *Notas Periodismo Popular*. <https://www.notasperiodismopopular.com.ar/2016/03/24/revista-todas-1979-1980-mujeres-resistiendo-dictadura/>

Musso, Carolina (2016). De fugas, desobediencias y sexualidades". Juventudes, género y dinámicas generacionales en los tribunales de menores de Córdoba en los sesenta. En Alicia Servetto (comp). *Interpelaciones al pasado reciente Aportes sobre y desde Córdoba* (pp. 57-72). Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2003). *La dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.

Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2012). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: Mariamuratore Editorial.

Ollier, María Matilde (1986). *El fenómeno insurreccional y la cultura política (1969-1973)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

— (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Osuna, Florencia (2007). Los partidos de izquierda que no adhirieron a la lucha armada durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). El caso del Partido Socialista de los Trabajadores (PST). *XI Jornadas Interescuelas*. Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

— (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.

— (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

— (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*, 12, 146-164.

— (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, Osvaldo (2001). La segunda fase de la segunda modernidad teatral argentina (1976-1983). En Osvaldo Pellettieri (Coord.), *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V*. Galerna; Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latrinoamericano.

Perdía, Roberto (2013). *Montoneros. El peronismo combatiente en primera persona*. Buenos Aires: Planeta.

Petra, Adriana (2012). Intelectuales y política en el comunismo argentino: Estructuras de participación y demandas partidarias (1945-1950). *Anuario IHES*, 27, 27-56.

Pescader, Carlos (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, Roberto (2000). La historiografía sobre el PRT-ERP. *El Rodaballo*, 10, pp. 36-46.

— (2006). La memoria según Trelew. *Sociohistórica* , vol. 19-20, pp. 81-111. <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SNHn19-20a04>

— (2020). Notas para una historia de la izquierda. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 24, pp. 245-252.

Plis-Sterenberg, Gustavo (2003). *Monte Chingolo. La mayor batalla de la Guerrilla Argentina*. Buenos Aires: Booket.

Polgovsky Ezcurra, Mara (2009). *Cultura de catacumbas. Grupos de estudio y disidencia intelectual en el Buenos Aires de la última dictadura* (Tesis de licenciatura). Centro de Estudios Internacionales, Colegio de México: Ciudad de México.

Portelli, Alessandro (1988). La verdad del corazón humano. Sobre los fines actuales de la historia oral. *Secuencia*, n° 12, pp. 191-196.

Power, Margaret (1997). *La mujer de derecha. El poder femenino y la lucha contra Salvador Allende (1964-1973)*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Pozzi, Pablo (1986). *Oposición obrera a la dictadura*. Buenos Aires: Contrapunto.

— (2001). *Por las sendas argentinas...El PRT-ERP. La guerrilla marxista*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Pujol, Sergio (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1981)*. Buenos Aires: Emecé.

Quiroga, Hugo (2004). *El tiempo del «Proceso». Conflictos y coincidencias entre políticos y militares 1976-1983*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Raíces, Eduardo (2012). Mandá esas cartas. Humor y sus lectores en un marco de cambio social autoritario (1978-1980). *Aletheia* 2(4). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revisitas/pr.5298/pr.5298.pdf

Rancière, Jaques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: 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 sismica de los años ochenta en América Latina*. Buenos Aires: Edunref.

Risler, Julia (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rupar, Brenda (2017). El partido Vanguardia Comunista: elementos para avanzar en una caracterización del maoísmo argentino (1965-1971). *Izquierdas*; 36; 105-125.

Sánchez Troillet, A. (2022). *Te devora la ciudad. Figuraciones espaciales e itinerarios urbanos en Buenos Aires, 1965-2004*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Sarlo, Beatriz (1992). Intelectuales y revistas: Razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, 9(10), 9-16.

— (2014). El campo intelectual: Un espacio doblemente fracturado. En Saúl Sosnowsky (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino* (pp. 135-151). Buenos Aires: Eudeba.

Saura Clares, Alba (2022). *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985). De la tradición a la contemporaneidad escénica*. Murcial: Ediciones de la Universidad de Murcia).

Saura Clares, Alba (2023). *Teatro Abierto (1981-1985). Resiliencia y utopía de un movimiento escénico*. Madrid: Ediciones Complutenses.

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

Schwarzböck, Silvia (2016). *Los Espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

Seia, Guadalupe (2018). *De la revolución a la reforma. Reconfiguraciones de las formas de militancia estudiantil en la Universidad de Buenos Aires entre 1976 y 1983* (Tesis de doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Seoane, María. (1993). *Todo o nada*. Buenos Aires: Planeta.

Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del '60*. Buenos Aires: Puntosur.

Sigal, Silvia y Verón, Eliseo (1986). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Legasa.

Simonetto, Patricio (2017). *Entre la injuría y la revolución. El Frente de Liberación Homosexual. Argentina. 1967-1976*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Souto, Silvia (2007). Juventud, teoría e historia: La formación de un sujeto social y de un objeto de análisis. *Revista HAOL*, 13, 171-192.

Spisanti, Romina (2005). Miguel Paulino Tato: El crítico censor. *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, 5 . <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/699/678>

Suárez, Marina (2013). Feminismo y Revolución en Irán. *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

— (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*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/75920>

Tarcus, Horacio (1998). La secta política. Ensayo acerca de la pervivencia de lo sagrado en la modernidad. *El Rodaballo. Revista de política y cultura*, 9, pp. 23-33.

— (2020a). Brocato, Carlos Alberto. *En Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. <http://diccionario.cedinci.org>

— (2020b). *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Buenos Aires: Tren en Movimiento.

Tarcus, Horacio y Cernadas, Jorge (2007). "Las izquierdas argentinas y el golpe de Estado de 1976: el caso del Partido Comunista de la Argentina". *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán*. <https://www.aacademica.org/000-108/688>

Terán, Oscar (2013). *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Tirri, Néstor (1973). *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla.

Torricella, Paula. (2021). *Feminismos de papel. Continuidades y transformaciones en las revistas feministas argentinas posteriores a 1970* (Tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Tortti, M. C. (1999). Protesta social y Nueva Izquierda en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional. En A. Pucciarelli. (comp), *La primacía de la política*. (pp. 205–233). Buenos Aires: Eudeba.

Tortti, María Cristina (2009). *El «viejo» partido socialista y los orígenes de la «nueva» izquierda*. Buenos Aires: Prometeo.

Tortti, María. Cristina (2022). Historia Reciente y nueva izquierda: una revisión. En María Cristina Tortti y Mora González Canosa (dirs.), *La nueva izquierda en la historia reciente argentina* (pp. 17-36). Rosario: Prohistoria.

Trastoy, Beatriz (2001). Teatro Abierto 1981: Un fenómeno social. En Osvaldo Pellettieri, (comp.), *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V*. Buenos Aires: Galerna; Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.

Trebisacce, Catalina (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.

— (2013a). Memorias del feminismo de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

— (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.

— (2015). Una batalla sexual en los setenta: las feministas y los militantes homosexuales apostando a otra economía de los placeres. En Débora D'Antonio (comp.), *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente* (pp. 43-62). Buenos Aires: Imago Mundi.

Trebisacce, Catalina y Mangiantini, Martín (2015). Feminismo, diversidad sexual y relaciones sexo-afectivas disidentes. Apuestas y tensiones en el PST, 1971-1975. *Revista Archivos*, 7, 101-120.

Trotsky, León (2016). *Literatura y Revolución*. Buenos Aires: Razón y Revolución.

Verón, Eliseo, (1987). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

Verzero, Lorena (2012). Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia. *European Review of Artistic Studies*, 3(3), 19-33.

— (2013). *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.

— (2014). Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura militar argentina. *VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata, Buenos Aires.

— (2016). Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11.

Vidal, Ana María (2016). Experiencias del “teatro militante en Bahía Blanca, 1972-1978 (Tesis doctoral). Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca.

Vila, Pablo (1985). Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil. En Elizabeth Jelin (eds.), *Los nuevos movimientos sociales* (pp. 85-156). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Villagra, Irene (2015). *Estudio crítico de fuentes. Historización de Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983*. Buenos Aires: El Zócalo.

— (2016). *El devenir de Teatro Abierto: Estudio crítico de fuentes, historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires: El Zócalo.

Vommaro, Pablo y Cozachcow, Alejandro (2018). Militancias juveniles en los 80: Acerca las formas de participación juveniles en la transición democrática argentina. *Trabajo y Sociedad*, 30, 285-306.

Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.-

—(2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca.

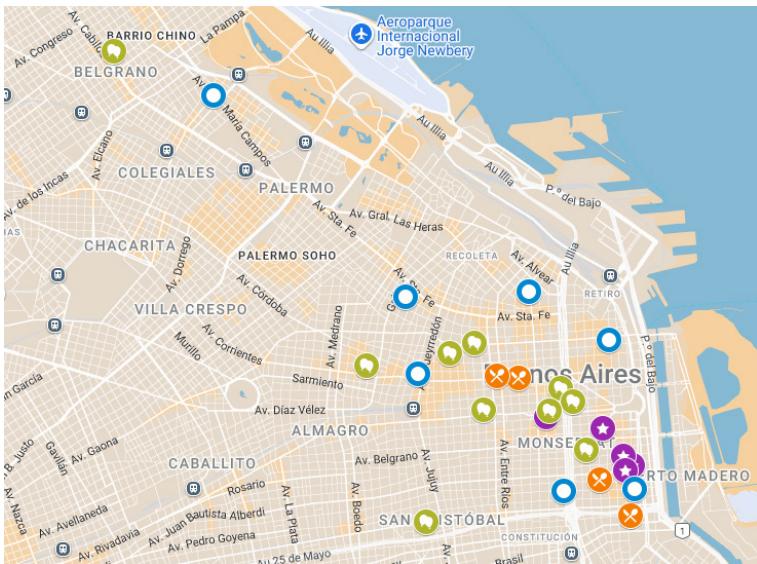
— (2015). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Wortman, Ana (1996). Repensando las políticas culturales de la transición. *Sociedad*, 9, pp. 63-84

Zayas de Lima, Perla (2001a). Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso. En Osvaldo Pellettieri (coord.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V*(pp. 259-264). Buenos Aires: Galerna. Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.

Zayas de Lima, P. (2001b). *Teatro Abierto 1982-1985. En Osvaldo Pellettieri (coord.), Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V.* (pp.112-122). Buenos Aires: Galerna. Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.

Anexo Mapa y cuadro con las actividades culturales desplegadas por miembros del PST (1976-1983)



Fuente: Mapa de las iniciativas culturales del PST (Elaboración propia). Las mismas se pueden cotejar en el cuadro que sigue. Para una consulta detallada acceder al siguiente link [Mapa de iniciativas culturales del PST](#).

Referencias

Color Violeta: 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 Celeste: Espacios en los que se desarrollaron Actividades culturales de los intelectuales consagrados.

Color Naranja: 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 <i>Todas</i>	Defensa 613	Reuniones preliminares de la Revista Todas	junio-julio 1979
Redacción revista <i>Todas</i>	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	Alterante 1	noviembre de 1979
Casona del TÍT (I)	Córdoba 2081	Talleres y montajes de los talleres. Puestas en común con la EMC	1979-1980
Teatro Molière	Bartolomé Mitre 2020	Obras (varias) del TÍT entre ellas "Las Rahúinas" del Grupo de la Mujer	1978 en adelante
Casona del TÍT (II)	San Juan 2851	Talleres y actividades del TÍT	1980-1982
Escuela Panamericana	Venezuela 842 y Olazábal 2271	Lugar en el que estudiaban los miembros del TÍT y desarrollaron charlas contra la censura	1979- 1980
Sala FEC	Bartolomé Mitre 970, 1º piso C	Círculo de Recitales de Propuesta	noviembre de 1978
1º Redacción de Revista <i>Propuesta</i>	Rivadavia 1260, 5º piso A	Redacción de la revista Propuesta	

Lugar	Dirección	Actividad	Fecha
2º Redacción Revista <i>Propuesta</i>	Azcuenaga 717, 1º dpto A	Redacción desde 1979	marzo de 1979
Club Almagro	Humahuaca 3549	Fiesta del Zangandongo	julio de 1979
MEEBA (Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes)	Carlos Calvo 1120	Charla contra la censura realizada por Cuadernos del Camino	1979
Casona de Iván 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 <i>Ornitorrino</i>	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 <i>Todas/ Segundo Encuentro de las Artes</i>	1980
Teatro del Picadero	Enrique Santos Discépolo 1857	Sede del Primer Encuentro de las Artes. Realización de Lágrimas Fúnebres. Rompas de Sangre (TIT).	1980
Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo (EMC)	Charcas y Agüero	Escuela coordinada por Alberto Sava	1978-1979

Fuente: Cuadro con las diversas iniciativas y eventos impulsados por intelectuales, jóvenes, artistas y mujeres del PST (Elaboración propia).

"Por una hora menos de sueño, por miles de horas para la transformación y el arte" es una frase con la que las y los jóvenes del Taller de Investigaciones Teatrales elegían comenzar uno de sus tantos escritos en los años de la última dictadura militar. El arte y la transformación social aparecían de manera conjugada. Aún en tiempos en los que imperaba el Terrorismo de Estado, la imaginación de un mundo distinto no había sido aplacada. Este libro reconstruye y analiza una multiplicidad de iniciativas artísticas y culturales vinculadas al Partido Socialista de los Trabajadores. Este partido trotskista inició su construcción entre los artistas e intelectuales tan sólo unos años antes del último golpe de Estado y fue durante ese período en el que mayor despliegue tuvo su política al respecto. Se trató de militancias de jóvenes, adultos, varones y mujeres que, mediante revistas, talleres de teatro, cine, música y la realización de festivales interdisciplinarios buscaron sostener lazos con sus colegas y congéneres y configurar espacios de resistencia en un contexto signado por la muerte y la desaparición. ¿Qué llevó a sujetos, de perfiles muy distintos, a coincidir en una militancia clandestina que conjugaba el arte y la política? ¿Por qué respecto a períodos previos, esta corriente tuvo mayor interés en la construcción entre artistas e intelectuales durante la dictadura? ¿Qué tensiones involucraba la convivencia de prácticas artísticas y militancias políticas en este partido? La investigación que se plasma en este volumen buscó responder estas preguntas entre muchas otras.



Libro
Universitario
Argentino

