

Ana Longoni* / El delirio permanente

Cuando se hace referencia a la resistencia cultural durante la última dictadura argentina, las manifestaciones que se suelen considerar son escasas y tardías (insistentemente, aparecen mencionados los recitales masivos de rock y Teatro Abierto, que comienza a mediados de 1981). En los relatos circulantes, muchas y variadas producciones quedan desdibujadas o francamente olvidadas, a pesar de que su consideración ayudaría a complejizar y revisar la noción misma de “resistencia a la dictadura” como un bloque monolítico y compacto. Se trata de experiencias que –entre otras consideraciones– permiten vislumbrar divergentes concepciones del arte y de la política, postulan otros modos de comunidad imaginables en medio del terror cotidiano, y ayudan a considerar variaciones, matices y etapas al interior del régimen de facto, en su impacto sobre la vida cotidiana y las prácticas culturales y artísticas.

Este texto refiere, justamente, a uno de esos tantos capítulos pendientes: da cuenta de algunos avances e hipótesis en una investigación en curso¹ sobre un muy poco estudiado colectivo de artistas, el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT), surgido en Buenos Aires entre 1977-1982. Se consideran aquí sus vínculos con el grupo rosarino Cucaño (1979-1983) y sus proyecciones internacionales –o mejor dicho internacionalistas– en relación a Viajou Sem Passaporte (VSP) y otros núcleos de activismo artístico de la ciudad brasileña de São Paulo. Todos estos colectivos coordinaron un ambicioso (incluso desmedido) relanzamiento del Movimiento Surrealista Internacional (MSI) en 1981.

La primera cuestión que nos interpela en la consideración de estos colectivos y sus modos de hacer es su apuesta por generar espacios de libertad y experimentación extrema en medio de un contexto de dura represión, a contrapelo del terror reinante.

Una segunda cuestión refiere a cuál fue el programa de articulación entre arte y política en las poéticas que postularon estos grupos. En ese punto, llama la atención el uso anacrónico de la idea-fuerza “arte revolucionario” en sus planteamientos ante condiciones signadas por la derrota de los proyectos emancipadores y el repliegue a la clandestinidad de la militancia que produce el terrorismo de Estado.

Esos interrogantes organizan, a grandes rasgos, las páginas que siguen, que proponen una aproximación inicial a un cúmulo de materiales, documentos y testimonios aún llenos de opacidad.

Afinidad y tensión

En 1977, un grupo de jóvenes, como tantos otros, se iniciaba en la actividad teatral en Buenos Aires. Algunos de ellos habían mantenido o seguían intentando sostener vínculos con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST)² que había pasado a la clandestinidad en 1975 y cuya dirección estaba exiliada en Colombia. Un encuentro fue crucial en lo que sigue. En busca de una orientación alternativa a la formación que asociaban a la estética del Partido Comunista, se cruzaron con Juan Carlos Uviedo, un santafecino mayor que ellos que había trabajado en teatro experimental en el Instituto Di Tella, y luego en Estados Unidos (vinculado a The Living Theatre), México y Centroamérica.

De ese vínculo nació el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT). En 1978, Uviedo cae preso –acusado de tenencia de drogas– y meses más tarde se ve forzado a abandonar el país hacia Brasil. A partir de su partida, el TiT se reorganizó en tres subgrupos o talleres, liderados por jóvenes de poco más de 20 años: el primero, a cargo de Marta Cocco (Marta Gali),³ trabaja sobre Meyerhold y Lautréamont; el segundo, a cargo de Rubén Santillán (el Gallego), se centra en Genet, Artaud y el teatro de la crueldad; y el tercer grupo, dirigido por Ricardo D'Apice (Ricardo Chiari), se orienta hacia Ionesco y el teatro del absurdo.

Poco después surgen otros dos agrupamientos asociados al TiT, el Taller de Investigaciones Musicales (TiM) –entre 1978 y 1982– y el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TiC) –entre 1980 y 1982.

En el TiT se llegaron a organizar a cien personas de forma permanente y a unas ciento cincuenta más que circulaban de manera esporádica o fluctuante, cantidad que resulta llamativa en medio de las condiciones cotidianas de represalia a las actividades colectivas y estando prohibidas las reuniones.⁴ Las convocatorias a distintos talleres, hechos teatrales, ensayos abiertos, ciclos de cineclub, publicaciones, festivales y fiestas fueron muchas, y ocurrieron en espacios abiertos (como una isla en el Tigre o la República de los Niños, cerca de La Plata), salas de ensayo alquiladas, teatros o lugares prestados, y fundamentalmente en las dos casonas céntricas que se alquilaron con el aporte mensual de los integrantes del TiT, la primera en Córdoba 2031 durante 1980, la siguiente en San Juan 2851 durante 1981.

Respecto de la relación entre estos grupos y el PST, cabe señalar la merma de la actividad política en medio de la proscripción y persecución generalizadas, así como el vuelco de muchos militantes hacia la órbita cultural, con la percepción de que allí todavía se podían continuar haciendo



TiT, Combi camino a São Paulo, 1980.

cosas con otros. En una primera fase de intensa actividad, entre 1977 y 1979, la incumbencia del PST en relación al TiT fue escasa o nula: eran años de durísima represión y la vida partidaria clandestina estaba desarticulada y aletargada. A partir de 1979, la actividad partidaria empezó a incrementarse. El Partido entendía que el periodo más cruento de represión dictatorial había terminado, y encontraba en ese nutrido conjunto de jóvenes un potencial “semillero de militantes” para captar adherentes a sus filas. Varios integrantes de TiT/TiC/TiM, en paralelo a su actividad artística, pasaron a integrar en secreto células o equipos partidarios clandestinos.

La historia de los inicios de Cucaño y su nexa con el trotskismo es ligeramente distinta. Un par de años más jóvenes que los integrantes del TiT, sus miembros eran estudiantes secundarios cuando en 1979 empezaron a trabajar de manera colectiva. El hermano mayor de Carlos (Pepitito Esquizo) y Guillermo Ghioldi (Yimito) también era militante del PST, y había tenido que huir de Rosario al pasar a la clandestinidad. Roberto Barandalla (Picun) y Lina Capdevilla (Lina Luna), entre otros activistas del mismo partido en la ciudad, cayeron presos en 1978 en el marco de su trabajo de organización de la Agrupación de Músicos Independientes de Rosario. Picun, liberado en 1979, se instaló en Buenos Aires donde se conectó activamente con el TiT y luego fundó el TiC. Una vez por mes debía viajar a Rosario a fin de presentarse ante las autoridades policiales. En esos viajes, en los que se reunía con Carlos Ghioldi y otros integrantes de Cucaño, relataba la experiencia del TiT y transmitía ideas, lecturas, formas de complot. Al poco tiempo, Mauricio Kurcbard (Armus), también integrante del TiT, impartió un taller de investigación teatral con los Cucaño. Los lazos políticos y estéticos que unen a ambos grupos no van en desmedro de la notable autonomía con la que Cucaño desplegó su experiencia respecto de su “hermano mayor”. La gran mayoría de los Cucaño se mantuvo al margen de la estructura partidaria por lo menos hasta 1981-1982, momento en el que la mayoría de ellos pasa a militar en el PST. Otros integrantes de Cucaño, como el músico experimental Carlos Lucchese, se reclamaron, en cambio, anarquistas.

Aunque la compleja proximidad que mantuvieron estos grupos con el PST puede llevar a reducir estas experiencias a ser parte de una línea política artística partidaria, ni el TiT ni –mucho menos– Cucaño se explican como un aparato político o un frente cultural sino más bien como un cúmulo de “personas sueltas buscando refugio y tratando de mantener una historia y algunas ideas”.⁵ Dicho esto a sabiendas de que su modo de organización era análogo en muchos aspectos al partidario:



Eduardo Nico (Magoo) y Sergio Bellotti durante la filmación de “El Chulu”, uno de los cortos del TiC, Buenos Aires, 1980.

Más allá de su ligazón con un partido específico, el TiT existió desde siempre como una especie de organización política, como si fuese un reflejo de las estructuras militantes revolucionarias, a las cuales, inconsciente o consciente-

mente, se asemejaban, ya que contaban con una organización piramidal, una dirección central, con divisiones de tareas y responsabilidades, equipos de activistas o grupos de trabajo que contaban con un extenso número de contactos. Además, tendían a funcionar con una disciplina democrática y centralizada, adaptada a las circunstancias políticas y teniendo en cuenta los márgenes de legalidad. (...) Hay que subrayar que la construcción del TiT se tomaba por parte de sus integrantes con un espíritu militante y conspirador.⁶



Integrantes del TiT reunidos en un bar preparan el manifiesto "El Zangandongo", Buenos Aires, 1979.

A partir de 1982 el PST (ya devenido en Movimiento al Socialismo [MAS]) consideró que la inminente retirada de la dictadura tras la derrota en Malvinas abría una "situación revolucionaria". La efervescente vuelta a la militancia pública, la apertura de locales en los barrios y el vuelco entusiasta a participar en el proceso electoral de 1983, chocaron de bruces con la actividad en los grupos artísticos. Impugnaciones moralizantes en torno al consumo de drogas, al sexo libre y a la vida en comunidad, entendidas como desviaciones lúmpenes y pequeñoburguesas fueron también frecuentes desde la dirección partidaria. Muchas veces la doble pertenencia, que hasta ese momento se había vivido no solo como compatible sino incluso como coherente, se volvió una disyuntiva entre la militancia política y la actividad artística. Desde el partido se les planteaba que ambas actividades resultan incompatibles por razones de seguridad (la exposición pública de las actividades del TiT y Cucaño los sometía a continuas detenciones policiales, lo que se reñía con la preservación propia de la lógica clandestina) pero también de intensidad. Muchos entrevistados refieren como un

parteaguas en sus vidas el momento en que debieron —por presiones externas o por autoconvencimiento— abandonar el TiT o Cucaño para volcarse al trabajo partidario. Dicha encrucijada contribuyó a la disolución de ambos grupos, cuando en 1982 muchos de sus integrantes se volcaron intensamente, algunos por un periodo acotado y otros por muchos años, a la militancia.



TiC, Vista general de la "Mesa contra la censura", reunión pública convocada por el MACI, Escuela Panamericana de Arte, 9 de septiembre de 1980.

Una poética disruptiva

Aun cuando el TiT y Cucaño sostuvieron vínculos de afinidad y tensión con un partido de izquierda como el PST, la poética que impulsaron —en sus manifiestos y escritos y en sus prácticas— implicó la irrupción de un modo de entender la acción política muy distinto al que predominaba

en las organizaciones de izquierdas. Arriesgaron modos de hacer desconcertantes, que desencajaban respecto del estereotipo de lo que tanto las fuerzas represivas como el propio partido entendían por práctica política. Optaron por estrategias y modos de hacer que dan cuenta de su tiempo histórico y a la vez se desmarcan de cualquier atisbo de una estética realista o denunciante.

Estos colectivos llevaron a la práctica acciones públicas e incluso callejeras arriesgadas en medio de un feroz contexto represivo, apostando por constituir territorios de libertad a pesar de la clausura del espacio público. Su apuesta por el arte fue de alguna manera una alternativa al asfixiante clima que se vivía, en la medida en que vislumbraban en el arte un refugio o vía de escape: “El hombre de nuestros días, y sobre todo la juventud de nuestro tiempo, reclama en el arte y a través de la estética, la satisfacción de sus impulsos vitales y espirituales que le niega la sociedad”, afirmaban.⁷ La muerte, la violencia, la masacre, la tortura, la operatoria represiva son continuamente aludidas en los hechos teatrales del TIT y en los cortos del TiC. Los muertos no son solo los otros, los ausentes, sino que reiteradamente se encarnan en una primera persona del plural que incluye al público: “estamos muertos”. Sirvan de ejemplo un par de datos entre muchos otros. En el programa de “Muestra bloquísima de bloquemanía en escena” (dirigida por Ricardo Chiari en 1979), los nombres de los actores participantes se anuncian en avisos fúnebres. Algunas secuencias filmadas por el TIC en la Manzana de las Luces, a metros de la Plaza de Mayo, en 1980, llaman la atención por el modo violento y explícito en que se presentan salvajes escenas de represión, personas tabicadas, golpizas salvajes, ensañamiento sobre los cuerpos...



TIT, Marta Cocco leyendo en un bus, São Paulo, 1980.

Lo que sigue, un fragmento del editorial del *Boletín Zangandongo*, puede leerse como un sintético manifiesto del TIT, que nos permitirá indagar en algunos rasgos de su poética:

Nuestras consignas:
experimentación constante en arte,
que los artistas jóvenes tengan la posibilidad de mostrar sus trabajos,
abajo la censura y la autocensura,
contra el academicismo artístico,
por la desmitificación del arte, no a las estrellas, queremos y necesitamos seres humanos,
en contra de la actitud mensajista y mediocrizante del arte,
no al público mutilado.⁸

En cuanto al primer punto, en diversos textos del TiT se relaciona la experimentación con la improvisación, la espontaneidad y el automatismo psíquico en tanto impiden caer en el arte-panfleto y posibilitan el impulso vital que supone que el actor/artista encarne su momento histórico.



TiT, escena de "Para cenar Artaud" (hecho teatral), Buenos Aires, 1979.

Otros pivotes de su poética fueron la provocación e imaginación permanentes así como el abandono de la autoría individual en pos de la creación colectiva. Se aspira a la liberación del "tabú de la obra completa" y se proponen la ruptura de varias fronteras: entre espectador/actor, entre acto artístico/acción política, entre espacio teatral/fuera de escena. "Nuestra obligación es hacer sentir todo el peso de esta realidad abrumadora bajo la forma de signos nuevos y aún más, debemos adelantarnos a ella, debemos engendrar el futuro", señalan.⁹

El modo de hacer teatro del TiT se ubica en las antípodas de la dinámica del teatro convencional: ensayos, guiones precisos con didascalias, escenografías, vestuarios, etcétera. No se hablaba de obras sino de "montajes" o "hechos teatrales de creación colectiva", que duraban una única vez (o en algún caso ninguna). Los actores siempre aparecían semi-desnudos o vestidos de harapos, envueltos en basura, con bolsas de plástico cubriéndoles los pies. No contaban con un guión o texto teatral, sino que trabajaban a partir de un esquema muy sintético que apenas indicaba el nombre de cada escena, su forma (por ejemplo, ritual o juego-fiesta) y su razón (moral, poder, ilusión, etcétera). El orden y la duración de las escenas eran aleatorios y variables. Como señala Picun:

Eran cosas de un solo día, no eran buenas. Ciertamente no eran buenas, pero como no era bueno el punk de garage, si lo comparas con Pink Floyd. Pero justamente lo que quería (el punk) era sonar mal, a vómito. Y de alguna manera el TiT era así. Una cosa inconexa, gritos, las actuaciones no eran realistas, los textos podían variar totalmente. La ligazón con el público era directa, todo el tiempo. Estaba roto el escenario.¹⁰



TiT, escena de "Para cenar Artaud" (hecho teatral), Buenos Aires, 1979.

Entre los entrevistados, es llamativo que ninguno logre relatar el argumento de los montajes en los que participó o a los que asistió como espectador. A lo sumo, recuerdan algunas imágenes y sensaciones corporales: "había alguien con un slip de leopardo", "gritos, vómitos, sacudidas", "tenía miedo". El modo de concebir el hecho teatral no tiene carácter narrativo sino que se acerca más a una conmoción, a un cimbronazo que afecta a los presentes

–actores y público–. Por ello, más que reconstruir un conjunto de producciones, adentrarse en la experiencia del TIT supone indagar en qué tipo de experiencia colectiva se generó allí.

Algunos puntos del breve manifiesto ya citado aluden a la expansión y democratización de la noción de artista, que se sintetiza en la consigna –levantada tanto por el TIT como por Cucaño– “por menos artistas y más hombres y mujeres que hagan arte”, adaptación de una frase de Marx y Engels en *La ideología alemana*.¹¹ Se manifestaban claramente contra la creencia en el artista como ser excepcional dotado de una capacidad que lo distingue del resto. Ambos grupos sostuvieron que cualquier sujeto es potencialmente capaz de producir arte. En la práctica, esta reivindicación se tradujo en que sus talleres (de música, teatro, historieta, cine, etc.) estaban abiertos a todo interesado. *El Maldito Chocho*, fanzine editado en Rosario por Cucaño, incluye –por ejemplo– participaciones de muchos integrantes que nunca (ni antes ni después) volvieron a producir historietas. También repudiaban la idea de obra de arte como instancia culminante y fija, cerrada. El arte se entiende como un proceso abierto, necesariamente inconcluso.

El último punto del breve programa (“no al público mutilado”) es una interpelación a la condición del espectador como partícipe activo y necesario de la creación, lo que se tradujo en formas a veces francamente violentas de implicar a los reunidos. Con estas acciones, se buscaba generar situaciones límite de agresión para que los implicados reaccionasen: para ingresar a algunos hechos teatrales se utilizaban metáforas muy claras del dispositivo policial en el trato al público, solicitando a los asistentes que entregaran en la entrada su documento de identidad para poder ser admitidos, o iluminando con potentes linternas en medio de la oscuridad el rostro de alguien del público. Una abierta provocación, a la vez que un modo de referir de manera inequívoca a la represión cotidiana.

El Taller de Investigaciones Musicales

El Taller de Investigaciones Musicales (TIM) agrupó a estudiantes de música –algunos de ellos militantes del Partido Socialista de los Trabajadores– interesados en la música contemporánea y que buscaban una alternativa a la formación académica. Entre ellos, Elías Palti (Chester), Enrique Viegas, Enrique Monti, Horacio “Oboe”, Graciela Ramas, Gabriela Listz, Leticia Fanessi, Fabiana Andrés y Carlos Andreani. En algunas ocasiones, se involucraron en los montajes del TIT para producir música en vivo durante los ensayos y las puestas en escena.

Contra el gusto medio juvenil, ellos no adherían al rock, ni al



TIT, Carlos Chulu en acción, Teatro del Picadero. Buenos Aires, 1980.



TIT, Cartel del montaje "Para cenar Artaud", Buenos Aires, 1979.

folclore, ni a la canción de protesta, y se volcaron a la música contemporánea. Desarrollaron una intensa actividad dentro de las escuelas de música, promoviendo acciones contra la censura interna al conservatorio (por ejemplo, festivales en los que cualquiera podía tocar con solo inscribirse) pero también externa. En su boletín divulgaron una noticia que fue censurada en los medios masivos: durante una presentación en Buenos Aires, la orquesta de París tocó sola, sin director, en protesta por la desaparición de las monjas francesas Léonie Duquet y Alice Domon. Algunas composiciones del TIM, completamente desconocidas hasta hoy, propiciaban que cualquiera pudiese tocar música, sin otro instrumento que su voz y su cuerpo, y sin necesidad de conocer las convenciones del lenguaje musical. Para ello idearon un código de escritura musical analógica, para lograr que cualquier lego pudiese ejecutar una partitura de música contemporánea, método que pusieron en práctica en improvisaciones colectivas.¹² Con este código Enrique Viegas compuso "Flusedah" (neologismo que mezcla "fluir" y "ser") para un hombre y una mujer. Fue interpretado por primera vez en 1979 en el conservatorio por él y Gabriela Listz, y más tarde en la casa del TIT, esta vez con la participación simultánea de unas diez personas.

El TIM se posiciona contra la industria cultural y llama a organizarse en forma independiente "para la creación musical sin caer en la maquinaria comercial"¹³: "Es la propuesta que lanzamos para agrupar y nuclear a todos aquellos que intentan rescatar todos los aportes creativos en el campo del arte, sin pasar por el filtro de los medios de comunicación y las grabadoras."¹⁴

El Taller de Investigaciones Cinematográficas

El TiC nació en 1980 por impulso de Picun (Roberto Barandalla) y Magoo (Eduardo Nico), que se conocieron estudiando cine en la Escuela Panamericana de Arte. Luego se suman Sergio Bellotti, Adrián Fanjul, Gustavo Piccinini y varios otros. Filmaron varios ensayos o experimentos en super 8 (de los que se conservan algunos cortos y fragmentos), organizaron un cineclub en la céntrica Manzana de las Luces, y nuclearon un movimiento amplio contra la censura de la dictadura llamado MACI (Movimiento Argentino por un Cine Independiente). El MACI editó una revista (*Montaje*) y organizó una primera reunión pública contra la censura en la que participaron personalidades relevantes del campo cinematográfico como la escritora y guionista Beatriz Guido, Miguel Grinberg, la guionista y escritora Aida Bortnik, la *performer* y cineasta experimental Marie-Louise Alemann, el crítico Jorge Miguel Couselo, el director de fotografía Aníbal

Di Salvo, el director de cine y cineclubista de Santa Fe Juan Carlos Arch, entre otros.

Entre los cuatro cortos de ficción que llegó a realizar el TiT, "El Chulu" es un documental ficcional o "falso documental"¹⁵ sobre un personaje *border* que se presenta como extraterrestre, y habla de sí mismo en medio de un delirio místico. El director, Sergio Bellotti, entrevista a El Chulu –integrante del TiT– sobre los motivos que justifican que protagonice un film, y termina envuelto en los argumentos del otro, convertido en un elegido para cumplir una misión. La escena final del film en la que el enigmático personaje baja por la escalera mecánica del subte en Plaza de Mayo en sentido contrario podría tomarse como una metáfora de la actitud que el grupo asume cotidianamente: buscarse el camino más difícil y a contracorriente, que a la vez incomode a todos los "normales".

"El amor vence" fue dirigida por Picun (por su situación legal debió firmar con el seudónimo de Beto Sánchez) y contó con las actuaciones de dos de los "directores" del TiT: el Gallego y Marta Galli. Desde su título hacía referencia a una campaña de pintadas impulsada por las Juventudes Católicas, la única inscripción callejera que la dictadura toleraba y autorizaba. Mientras muestra la violencia en la intimidad de una pareja (que termina en el asesinato de la mujer), en la cocina de ese malogrado hogar se cuela la dictadura: la radio transmite al periodista Bernardo Neustadt y un calendario colgado en la pared desea "Feliz año 1980".

"Las monjas", dirigida por Adrián Fanjul, plantea una incipiente escena lésbica entre dos mujeres que termina interrumpida y sancionada por un sacerdote. La crítica a la iglesia aparece aquí en tanto agente de represión sexual.

"El loco de la carretilla", un film inconcluso de Magoo protagonizado por Sergio Bellotti, presenta a un joven de clase media que comienza una catarsis, escupe sobre su propia mierda, intenta echar a volar como un pajarraco, escribe un graffiti en la pared interior de su casa ("Yo no me fui") y finalmente huye a la calle, empujando una carretilla. Se trata de la primera secuencia de un film inconcluso, siguiendo el viaje a pie de este personaje hasta la Patagonia. Alude a un hecho real ocurrido en España, la gesta que realizara en 1935 Guillermo Isidoro Larregui Ugarte, conocido como "El vasco de la carretilla".

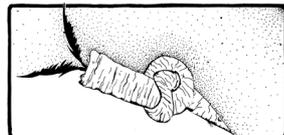
Vivir exaltados

Quizá el modo más justo de aproximarse a estas experiencias sea la noción de afinidades electivas. Una comunidad de jóvenes que se

el zangandongo

FESTIVAL de ARTE EXPERIMENTAL e

INVESTIGACIONES de AVANZADA



Kosice Philippi Cenderelli Sava TIT
Elizondo Renart Bránia Schwarz
Maranzano Romero H.Velasco Messill
A.Heredia S Aschero Iommi Armus
Roque de Pedro MIA Chabón Bini Marinho
Satta Koll Cabour Kuitca :

ALTERARTE I

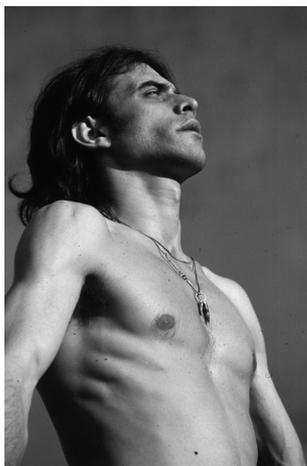
DEL 19 DE NOVIEMBRE AL 5 DE DICIEMBRE
TEATRO del PLATA CERRITO 228

LOCALIDADES EN VENTA

TiT, Cartel convocando al festival "Alterarte I - El Zangandongo", Buenos Aires, 1979.

abroquela con pasión y soberbia, desparpajo y *empoderamiento*, experimentación y riesgo, para inventar un modo de vida radicalmente distinto al gris disciplinado por el régimen, y alterar (y afectar) subrepticamente la “normalidad” cotidiana e institucional. Para lograrlo, quieren alcanzar en el día a día un estado que autodefinen como “vivir exaltados”.¹⁶

En alguna medida, se puede pensar que las comunidades de afinidades electivas que se generaron al interior de cada grupo y más tarde en la articulación entre ellos prefiguran (como un laboratorio) el carácter de la sociedad futura que reivindican estos colectivos. La invención de un modo de vida autónomo instauro un espacio y un tiempo de libertad, abre un boquete, erige un refugio, pero no un refugio escondido y subterráneo, sino extrañamente abierto, a plena luz del día, desafiante y provocador, desatinado. Ser parte de esta comunidad implica no solo participar en procesos de creación colectivos, sino compartir experiencias vitales inesperadas (vivir, convivir, viajar juntos, tener sexo, intercambiar parejas, probar drogas). Allí descubrieron una libertad que afuera no existía. En medio de la desolación y el arrasamiento de la dictadura, “el TiT me ofrecía una manera de vivir o de sobrevivir”, rememora una de sus integrantes.¹⁷ El motor de su hacer es una motivación vital: transformar la vida. Como señala Marta Cocco:



Rubén Santillán, El Gallego, en São Paulo, 1981.

El TiT, aunque contestatario, buscaba una forma de vida diferente. Más allá del contexto político, su rol era la creación de un espacio para rechazar la vida que el régimen proponía, proclamándose en contra de una vida sin ideas, lúgubre y escalofriante (...). El teatro impulsaba la creación colectiva como fuerza vital para sobrevivir a la represión y al horror de la muerte.¹⁸

Las acciones del TiT y Cucaño no pueden describirse como “cultura en las catacumbas”.¹⁹ Actuaban con desfachatez, sin esconderse. Y no se trata de minimizar la represión, que era cruenta, sino quizá de considerar aquello que el dispositivo concentracionario²⁰ no alcanzaba a ver o no consideraba peligroso. El terrorismo del Estado se abocó, sobre todo en los primeros años de la dictadura, al desmantelamiento de la actividad política opositora (sobre todo las organizaciones armadas), por lo que en buena medida la actividad artística y cultural devino en un refugio para muchos otrora militantes.

Así y todo, la policía solía irrumpir en las actividades que organizaban el TiT y Cucaño, aunque quizá al no encontrarse con algo encuadrable en sus términos como actividad política, a lo sumo llevaban algunos

detenidos a pasar la noche a la comisaría. Algunos entrevistados refieren el desconcierto de la policía cuando en redada en la casona del TiT buscando material marxista se encontraron con la proyección de un film cómico de los hermanos Marx. Sin duda la condición política de estas prácticas no era evidente, o en todo caso, era muy distinta a la que podía esperarse del estereotipo del arte militante o comprometido.

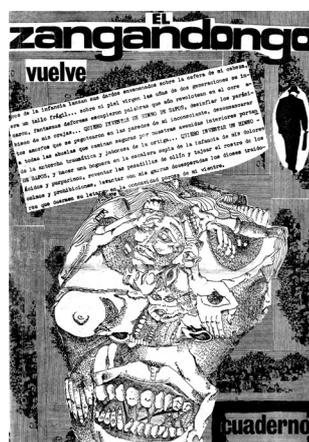
Arte revolucionario

El TiT y Cucaño hacen un uso anacrónico del término “arte revolucionario” por su temporalidad dislocada en un doble sentido. Por un lado, llama la atención que en un contexto en el que los proyectos en clave revolucionaria habían sido derrotados, se retomara una saga radical que se puede remontar a fines del siglo XIX, principios del siglo XX y que en los años sesenta en América Latina tiene una presencia muy fuerte, en clave foquista, que llega a la reivindicación de la revolución como acto artístico por excelencia. Sin embargo, los integrantes del TiT y Cucaño entrevistados declaran haber ignorado las manifestaciones sesentistas de la articulación entre el arte y la política en el medio local (Tucumán Arde, por ejemplo).

Anacrónico, a la vez, porque estos grupos se plantearon continuar un legado trunco por las guerras mundiales. En medio de las condiciones de aislamiento y desinformación que se vivían, el TiT y Cucaño construyeron su posición desde la reivindicación del primer surrealismo y su cruce con el trotskismo en tanto método de exploración e invención. Este legado entrecruza experimentalismo y revolución, vanguardia artística y vanguardia política.

La voluntad de reavivar la historia interrumpida de las vanguardias apela a los referentes del dadaísmo, la vanguardia rusa y el primer surrealismo europeo. Abrevan especialmente en los manifiestos redactados por Breton²¹ y en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, así como en textos de Lautréamont y Meyerhold, entre otros, de quienes desprenden una suerte de método o llave.

Claramente, una referencia de peso en esta constelación es el encuentro de 1938 entre Breton y Trotsky en casa de Diego Rivera en México, circunstancia que dio lugar al manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” y a la fundación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI). Este texto constituye una de las bases del pensamiento que modeló las ideas de estos grupos, un manifiesto que impulsa la construcción de una federación revolucionaria internacional de artistas que se oponían tanto al capitalismo como al autoritarismo estalinis-



TiT. Portada del fanzine “El Zangandongo Cuaderno Uno”, Buenos Aires, 1981.

ta, buscando “la independencia del arte para la revolución y la revolución para la liberación definitiva del arte”. El eje crucial que se extrae de este documento es la reivindicación de toda libertad en el arte, que ya había sido formulada por Trotsky en su libro *Literatura y revolución* (1924), en anticipada contraposición a lo que terminaría siendo desde los años treinta la estética oficial (el realismo socialista) dentro del Estado soviético y la III Internacional. Son frecuentes en los escritos de estos grupos las referencias a la noción de la revolución permanente de Trotsky, que surge como réplica a la táctica stalinista de desarrollar el socialismo en un solo país (la URSS) y por etapas. La revolución permanente en el arte hace alusión a la inestabilidad de las formas, la condición procesual e irrepetible del “hecho artístico” y la continua investigación de nuevos modos de creación.

Hablar de arte revolucionario los ubica, entonces, tanto en un desafío al orden dictatorial como en la impugnación a la tradición estética vinculada al partido comunista y al populismo peronista que despreciaban como realista y panfletario (“Stanislavski es Stalin”, bromeaban dentro del TiT).



Pablo Miris durante un ensayo del TiT, Buenos Aires, 1979.

Un glorioso fracaso

En noviembre y diciembre de 1979 el TiT organizó en Buenos Aires el festival *AlterArte I*, que transcurrió durante un par de semanas en el Teatro del Plata. Allí se nuclearon un notable conjunto de artistas experimentales provenientes de distintas generaciones y diferentes lenguajes: integrantes de la vanguardia concreta de los años cuarenta como Kosice y lommi, de la vanguardia de los sesenta/setenta como Renart y Heredia, del *under* teatral como Chabán, Alberto Sava y Ángel Elizondo, e incluso a un joven pintor: Guillermo Kuitca.

En el verano de 1980, parte de los miembros que integraban el TiT, entre ellos Pablo Espejo, Luis Sorrentino y Ricardo Chiari junto con un grupo de casi treinta personas, viajaron a São Paulo en un autocar que acudió directo al teatro Procópio Ferreira, donde estaba refugiado Juan Uviedo. Al cabo de unos días, los jóvenes del TiT fueron expulsados del teatro y se trasladaron a la Universidad de São Paulo (USP). Parte del grupo se instaló en la ciudad universitaria, mientras que otra ocupó la Escuela Politécnica, en el centro. La comunicación entre los dos grupos se mantenía a través de una vieja furgoneta. En la USP encontraron un lugar para ensayar y representar sus piezas, muchas de ellas escenificadas en la Universidad y en sus organizaciones estudiantiles. Durante esta estancia, conocieron a los integrantes de Viajou Sem Passaporte y 3Nós3.

La sintonía fue grande, en la medida en que ambos encontraban en la actualización del surrealismo un programa para un arte revolucionario. Entre los que decidieron quedarse a vivir en Brasil, entusiasmados por el clima de libertad que allí encontraban (a pesar de que también había dictadura, el contraste con la vida cotidiana en Argentina era notable), surge el TiT São Paulo.

A diferencia de *Viajou Sem Passaporte*, cuyos integrantes provenían de familias de clase media, los miembros de TiT eran, según Chiari, “lumpen proletarios”: vivían de forma comunitaria con recursos muy escasos, pasando hambre e ideando planes de robo de comida en los supermercados. El TiT empezó a realizar intervenciones urbanas, muy influidas por 3Nós3 y *Viajou Sem Passaporte*. Chiari recuerda que los miembros del TiT consideraban muy “técnicas” las intervenciones de 3Nós3 y un tanto “blandas” y “refinadas” las acciones de *Viajou Sem Passaporte*. Ciertamente, TiT y Cucaño trabajaban con el exceso y la visceralidad, algo que se puso de manifiesto en el acto que cerró el ciclo de sus intervenciones, el *Anti-Pro-Arte – Alterarte II*, en agosto de 1981, realizado en las dependencias de la USP y otros espacios de la ciudad.

Integrantes del TiT, TiC y TiM de Buenos Aires, y de Cucaño de Rosario, viajaron en agosto de 1981 a Brasil para participar en el evento.

En una de las intervenciones realizadas durante *Alterarte II*, *Engodo Godard* (Cebo Godard), se divulgó el rumor de que Jean-Luc Godard daría una conferencia en el anfiteatro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la USP. La noche anunciada el auditorio apareció repleto de personas expectantes. Los estudiantes de cine prepararon un agasajo para el director francés y se repartieron cámaras entre algunos asistentes para registrar el hecho. El público, impaciente, reclamaba la presencia de Godard, mientras los miembros del TiT intentaban calmar los ánimos, diciendo que estaba en camino. Tras más de una hora de espera, un hombre (Cadão Volpato, miembro del colectivo D'Magreia) entró acompañado de guardias de seguridad, con un abrigo negro y gafas oscuras, y lanzó al público dos o tres frases (tomadas de escritos del propio Godard) en un francés muy mal pronunciado. En cuestión de minutos, el público furioso abandonó el teatro insultándolo.²² La acción puede leerse como una versión de la acción dadaísta en París divulgando el rumor de que Charlie Chaplin se había adherido al movimiento y estaría presente en la “*Matinée Dada*” del Salón de los Independientes de 1920.

Entre las diversas actividades organizadas con motivo del festival (proyecciones audiovisuales, foros de debate, performances, etc.) se



TiT, VSP, Cucaño, TiC, Novíssimo y otros colectivos convocan a *Alterarte II - Festival Anti Pro Arte*, São Paulo, 1981.



3Nós3, “*Ensacamento*”, São Paulo, 1979. Integrantes del grupo cubren con bolsas negras de plástico las cabezas de las estatuas de la ciudad en denuncia de la tortura y el secuestro.

impulsó realizar intervenciones en el espacio urbano. Fuera de programa, destacó la intervención titulada *La Peste* (en alusión al libro de Albert Camus y a las reflexiones de Antonin Artaud en *El teatro y su doble*) que organizaron conjuntamente el TIT y Cucaño, con apoyo de Viajou Sem Passaporte, el domingo 16 de agosto en la Praça da República, un espacio del centro urbano donde los fines de semana más de mil personas asistían a la feria hippie de artesanía y puestos de comida.

Según algunos testimonios, distintos miembros del TIT y Cucaño se mezclaron entre la multitud como turistas argentinos, y de golpe se mostraron simultáneamente aquejados de una intoxicación en distintos puntos de la plaza. Los paseantes reaccionaron con estupefacción al ver a aquellos jóvenes que se contorsionaban, convulsionaban y rodaban por el suelo. Se difundió el rumor de que el motivo de la intoxicación masiva era la ingesta de vatapá, un plato típico del nordeste brasileño que se vendía

en puestos ambulantes de la plaza. Los intoxicados bebieron litros de leche traídos por los vecinos y empezaron a vomitar todavía más. Entonces los trasladaron al centro de la plaza, donde siguieron vomitando y permanecieron rodeados por un público perplejo y asustado, de cientos de personas. El Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) y el Grupo Novíssimo Cinema Alemão (formado por estudiantes de la USP) filmaron el acontecimiento.



TIC, vista de la feria artesanal en Plaza de la República, pocos minutos antes de la acción de la peste, São Paulo, 1981.

Los organizadores habían previsto una estrategia de fuga de los intoxicados que simulaba su secuestro por personas sin identificar, llevándolos encapuchados y en autos sin patente, con el *modus operandi* típico de las desapariciones en Argentina, pero no pudieron llegar a concretarlo. El caos fue tal que primero acudieron la policía y varias ambulancias para trasladar a los supuestos intoxicados hasta un hospital. Ante la constatación médica de la simulación, la policía secuestró parte del material fílmico²³ y detuvo a seis de los intoxicados, miembros de Cucaño, TIT y TIC, que luego fueron obligados a abandonar el país en 48 horas. El episodio, que recibió amplia cobertura mediática en ambos países, concretaba una vieja aspiración de Juan Uviedo: había que provocar hechos que no aparecieran en las páginas culturales de los diarios sino en las policiales.

Esta acción apuntaba con toda conciencia a “que la multitud man-sa entendiera que los argentinos traíamos la peste, teníamos la muerte encima”.²⁴ O en palabras de Ricardo Chiari: “Aquello mostraba el nivel de intoxicación enorme en el cual vivían los jóvenes en Argentina que no podían pronunciarse. (...) Solo en 1981 se empieza a vomitar algo,

porque antes de esto estabas obligado a tragar el vómito. En la dictadura, vomitar era morir.”²⁵

Al día siguiente de la clausura de *Alterarte II*, los grupos se reunieron para hacer un balance del festival y decidieron fundar el Movimiento Surrealista Internacional (MSI) con el lema “Transgresión-Imaginación-Subversión”. A este llamamiento se sumaron Cucaño, la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) de Buenos Aires, las Ruahínas (colectivo de mujeres del TiT de São Paulo), y *Viajou Sem Passaporte*. Posteriormente, se publicó en Buenos Aires la *Enciclopedia Surrealista*, unas setenta precarias páginas fotocopiadas que contenían diversos documentos de los distintos grupos, sus intercambios epistolares, manifiestos y ensayos, acuerdos y balances de los últimos acontecimientos, junto con la propuesta de impulsar las bases teóricas de esta nueva iniciativa internacionalista. Luego se sucedieron decenas de cartas, contrabalances, desacuerdos y muchas críticas sobre el alcance político transformador de este movimiento. En Rosario, la carta que escribió Cucaño en noviembre de 1981 definía con un preciso oxímoron el curso de la iniciativa: “un glorioso fracaso”.²⁶

La iniciativa del MSI, que emula la fundación de la Internacional Surrealista promovida por Breton y sus secuaces y a la vez los modos organizativos internacionalistas de la IV Internacional, es descrita por Magoo en los siguientes términos:

El MSI no fue otra cosa que esa reunión inicial para lograr un Acuerdo Marco entre grupos que se habían demostrado capaces de producir un gran evento cultural como el *AlterArte II* en Brasil, y su “esterilidad” deriva del hecho de su corta vida. Si no me equivoco, con la Guerra de Malvinas, en abril del '82, saltó todo por el aire. La situación social y política argentina entró en una vertiginosa combustión y de la fundación del MSI a los pocos meses ya nadie recordaba nada. Los mismos talleres que le habían dado vida en Argentina, habían dejado de funcionar como tales y casi todos sus miembros se dedicaban por entero a la actividad política.²⁷

Algo semejante puede rastrearse en la contribución fundacional que Cucaño remitió al MSI en enero de 1982. Los miembros del grupo, autodenominado “ultravanguardia lúcida”, interpretaban el activismo cultural durante la dictadura como una alternativa a la política, propio de una etapa que se estaba acabando:

En la Argentina (...) el surgimiento de una franja de jóvenes que se vuelcan a la cultura después del golpe de 1976, refiere a falta de canales de expresión



Portada de la “Enciclopedia Surrealista”, publicada en Buenos Aires por el Movimiento Surrealista Internacional.



Integrantes del TIT y VSP cuando fundan en São Paulo el Movimiento Surrealista Internacional, 1981. Al fondo se distingue una pintada que clama: “Por el placer, por el placer”.

y no a necesidades culturales, la cultura y el arte dieron ese espacio en un determinado tiempo y actualmente ese fenómeno tiende a extinguirse a medida que se ensancha (paulatinamente) el campo de acción de las organizaciones políticas.²⁸

Invisibilidad

Una consideración final merece la invisibilidad contemporánea de estos grupos y sus modos de hacer aún en medio de una profusa revisión de ese convulso período de nuestra historia reciente. Esta desatención quizá se deba a la condición conspirativa y clandestina de su accionar. En palabras de Marta Cocco:

Existía la disipación consciente de los rastros cotidianos, ya que en general se borraba toda huella: papeles, fechas, direcciones. No se usaban agendas, ni libretas de teléfonos, nunca se daban los nombres verdaderos, se usaban siempre seudónimos, o nombres artísticos, no se daban detalles personales ni siquiera a los amigos más cercanos. Había que cuidarse de los vecinos y no se daban detalles de las familias, ni direcciones anteriores. Por consiguiente, los lazos con la familia se debilitaban, o se rompían, pues se mantenían muy pocas conexiones. Por ende, todos estos elementos inevitablemente afectan los recuerdos y la memoria a la hora de relatar el pasado.²⁹



Viajou Sem Passaporte, "Trajetória do curativo", acción callejera, São Paulo, 1979.

Otro factor explicativo puede ser que muchas de estas prácticas y los sujetos que las protagonizaron ocuparon una posición marginal dentro del campo artístico, en tanto sus principales líneas de acción acontecían por fuera de las instituciones³⁰ y a contrapelo de los discursos hegemónicos sobre el arte. E incide también en su invisibilidad la condición efímera e incompleta, irrepetible, de sus realizaciones, inscripta –claro está– en su propia poética, pero que socava o dificulta la posibilidad contemporánea de abordar cabalmente estas experiencias. Todo ello no va en desmedro de la apasionante labor de investigación que se abre por delante.

* CONICET/ UBA/ Red Conceptualismos del Sur.

¹ Dicha investigación es resultado de un trabajo colectivo de largo aliento que incluye a Jaime Vindel, André Mesquita y Malena La Rocca. A ellos mi reconocimiento.

² Dicho partido, de orientación trotskista y liderado por Nahuel Moreno, provenía del PRT, y se había escindido en 1968 de quienes adherían a la lucha armada (encabezados por Roberto Santucho).

³ Como puede notarse de aquí en más, casi todos los integrantes de estos grupos usaban

nombres de guerra, lo que remite a encarnar de modo permanente un personaje teatral y sobre todo a proteger la identidad en medio de condiciones de vida política clandestina.

⁴ “Tres es reunión”, amedrentaban las fuerzas del orden, relata Pablo Espejo, entrevista, Buenos Aires, 2011.

⁵ Marta Cocco, *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de Estado*, tesis doctoral defendida en 2011, King’s College, Londres, inédita, p. 114.

⁶ *Ibid.*, pp. 112-113.

⁷ Revista *Zangandongo*, n° 1, Buenos Aires, 1980.

⁸ *Zangandongo*, “A ver si te escupo un ojo”, Buenos Aires, 1979.

⁹ *Zangandongo*, *Boletín*, Buenos Aires, 1979.

¹⁰ Entrevista a Roberto Barandalla (Picun), Buenos Aires, 2011.

¹¹ La cita en cuestión es la siguiente: “La concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y su estancamiento en las grandes masas, de las que deriva, es un efecto de la división del trabajo. Aun cuando en ciertas condiciones sociales cada cual pudiera devenir un excelente pintor, esto no impediría que cada cual fuese también un pintor original, de modo que también aquí la diferencia entre el trabajo “humano” y el trabajo “único” se reduce a un absurdo. Con una organización comunista de la sociedad finalizan en todos los casos las sujeciones del artista a la estrechez local y nacional, que proviene únicamente de la división del trabajo, y la sujeción del individuo a tal arte determinado, que lo convierte exclusivamente en un pintor, un escultor, etc. Tales nombres expresan ya por sí solos la estrechez de su desarrollo profesional y su dependencia de la división del trabajo. En una sociedad comunista, ya no habrá pintores, sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura”. Karl Marx y Frederic Engels, *La ideología alemana*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

¹² Entrevista a Enrique Viegas, Buenos Aires, 2012.

¹³ Manuscrito, Chester, s/f. Archivo Elías Palti.

¹⁴ TIM, *Boletín*, n° 1, mayo de 1978.

¹⁵ En ese sentido puede considerarse pionera del subgénero cinematográfico del Mockumentary, según ha señalado Eduardo “Magoo” Nico, correspondencia personal a la autora, 2012.

¹⁶ Irene Moszkowski, entrevista, Buenos Aires, mayo de 2012.

¹⁷ Testimonio de Irene Moszkowski a Marta Cocco, op. cit., p. 115.

¹⁸ Marta Cocco, op. cit., pp. 108 y 116.

¹⁹ Se usa esa expresión a menudo para hablar de un tejido subterráneo de relaciones intelectuales durante esos años.

²⁰ Tomo el concepto de Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

²¹ Eduardo “Magoo” Nico refiere haber dado un curso o seminario a los miembros del TiT/TiM/TiC “sobre el Primer Manifiesto del Surrealismo antes de la reunión de fundación del (grandilocuente y estéril) MSI y luego del retorno de *AlterArte II* en Brasil”. Correspondencia con la autora, 3 de mayo de 2012.

²² “Godard esteve na FAU. Será que ninguém viu?”, publicado en *O Estado de São Paulo*, 22 de agosto de 1981.

²³ Parte del material se logró esconder de la policía y en base a él Picun (Roberto Barandalla) preparó recientemente el medimetraje “Un glorioso fracaso”, para la exposición “Perder la forma humana” en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, octubre 2012-marzo 2013.



Adrián Fanjul (El muñeco) y Roberto Barandalla (Picun) en una filmación del TiC, Buenos Aires, 1980.