

## A LA SOMBRA DEL CÓNDOR: ARTE, RESISTENCIA Y MOVIMIENTOS ALTERNATIVOS TRANSNACIONALES DURANTE LAS RECIENTES DICTADURAS LATINOAMERICANAS (1976-1983)<sup>1</sup>

Mónica Sol Glik<sup>2</sup>

**Resumen:** Este trabajo pretende acercarse al aspecto menos explorado de la historia de las recientes dictaduras latinoamericanas. A partir de la narrativa de sus protagonistas, se intenta una primera aproximación a esas jóvenes mujeres y jóvenes hombres, entendidos como agentes de una red transnacional en cuyo interior se instalaban urgentes discusiones sobre las potencialidades de la libertad, desafiando los convencionales roles de género y experimentando nuevas maneras de relacionamiento afectivo y sexual, percibidas como formas militantes de lucha y resistencia.

**Palabras Clave:** Militancia. Resistencia Cultural. Movimientos Transnacionales. Dictaduras. Brasil y Argentina.

### El T.I.T.

En los últimos años, numerosos trabajos han contribuido para aproximarnos a los violentos mecanismos de la represión ejercida por las recientes dictaduras latinoamericanas. Gracias a estas contribuciones, conocemos cada vez mejor el complejo entramado en el que se imbricaron importantes sectores de la sociedad civil, dando lugar a la denominación, cada vez más aceptada, de “dictaduras cívico-militares”. Fue justamente esa implicación civil la que facilitó la construcción de una red de terror de estado que creció bajo su amparo y complicidad en todo el Cono Sur, extendiendo el alcance del miedo a todas las personas por medio de la denuncia personal. Sin embargo, las subjetividades aprisionadas por el estado represivo desbordaban los márgenes del régimen e inventaban formas cotidianas de resistencia individual y colectiva, burlando el control policial para organizarse en movimientos alternativos entendidos como focos de lucha, acción y resistencia. No

<sup>1</sup> Este estudio é realizado com ajuda financeira do Instituto Franklin de Investigação da Universidade de Alcalá de Henares, como parte do trabalho do grupo de investigação *Modernidades alternativas em América: memória e resistência*.

<sup>2</sup> Doutoranda em História Contemporânea da Universidade Autónoma de Madrid. Professora de História Contemporânea da Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em História Contemporânea pela Universidade Autónoma de Madrid. E-mail: [solglik2@yahoo.es](mailto:solglik2@yahoo.es)



obstante la certeza del peligro, otra red transnacional se estaba formando para combatir el terror por la vía del arte y la desobediencia. Los grupos argentinos de arte alternativo, como el *T.I.T (Taller de Investigaciones Teatrales)*, *Cucaño* o la *Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC)*, que entraron en contacto con los grupos brasileños *Viajou sem Passaporte*, *Persona* y *Teatro Oficina*, consiguieron burlar tanto la vigilancia policial como la prohibición de agrupamiento, combatiendo la imposición del miedo a través de performances e intervenciones urbanas que invitaban a desplazar el ángulo obligatorio de observación de la realidad.

El último día de enero de 1980, una *kombie* de color amarillo mostaza y patente brasileña circulaba por la avenida Córdoba en dirección a la calle Junín, en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires, cuando fue interceptada por un vehículo policial. Los once pasajeros de la *kombie* (que exhibía una faja de lado a lado con la frase “*Que viva el Zangandongo*”), tuvieron que bajarse y someterse a un ritual consabido pero olvidado durante los treinta días de estancia en Brasil: chicos y chicas de espaldas, manos sobre la pared, pasando por examen “preventivo” de porte de armas. La rutina obligaba al interrogatorio individual, pero esta vez los policías se saltaron el procedimiento. Después de revisar el vehículo -lleno de sombreros de los más variados modelos y épocas- la sorpresa se evidenció en la pregunta: “Pero, ¿y ustedes, quiénes son?”<sup>3</sup>.

El *Taller de Investigaciones Teatrales (T.I.T)* fue fundado por el argentino Juan Oviedo a mediados de los años setenta, cuando la agonía del gobierno de Isabel Perón daba lugar a la creación de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Esta sería la piedra fundadora del régimen represivo que se impondría en marzo de 1976 a partir del golpe de estado liderado por Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti, producto de la confluencia de importantes sectores conservadores de la sociedad civil, la iglesia y las fuerzas armadas.

El T.I.T. se formó, por lo tanto, durante uno de los períodos de mayor represión en el país, y creció durante todo el posterior régimen autoritario. De cinco integrantes pasó a treinta, entre 1975 y 1977. Hacia finales de la década, contaba ya con doscientos participantes. Pero su existencia era ignorada por las autoridades policiales e, inclusive, por los agentes de la red de “los servicios” de investigación, mecanismo fundamental del régimen represivo.

---

<sup>3</sup> Relato de M.S.G, una de las protagonistas del episodio.

Aquí es importante resaltar que uno de los pilares de control implantados por la dictadura -que se extendió hasta fines de 1982- era la prohibición de agrupamiento. Las reuniones de personas con cualquier finalidad no podían sobrepasar el número de cuatro integrantes, lo que hacía del TIT -como de otros grupos- una sociedad ilícita, que debía moverse en la clandestinidad. Esa condición obligaba al secreto como práctica cotidiana, ya que sus integrantes, a diferencia de las decenas de miles encarcelados y encarceladas en los campos de concentración (estos también eran clandestinos, pero del gobierno) se movían en la superficie de la ciudad. Circulaban por las calles como portadores de variados secretos y misiones. Visto desde su perspectiva fundadora, el propio acto de portar un secreto obligaba a un comportamiento diferenciado, ya que la *mímesis* es, en sí, el acto mismo del representar. Según reivindicaban, el teatro debía ser encarado como el propio acto social de vivir. No podía existir “ningún actor sin personaje”<sup>4</sup>.

Este modo de encarar la escenificación, derribando la “cuarta pared” que separaba público y escena, tenía como objetivo desmitificar al teatro “como un templo”, según la idea general de uno de los inspiradores intelectuales del grupo, el inglés Peter Brook<sup>5</sup>. Pero esta pretensión no era solamente estética: partiendo de la premisa de que toda acción es una acción política, se entendía la propia vida cotidiana como una gigantesca representación. No habría, por lo tanto, escenificaciones de grandes obras, sino una apropiación del cotidiano para denunciar su falsa estabilidad. Había que tomar la calle, y esto se haría mediante intervenciones urbanas, o “performances”, en las que había dos objetivos: uno público (el montaje teatral) y otro secreto: desenmascarar la farsa del cotidiano y denunciar la represión del régimen. No se trataba, pues, de memorizar papeles e interpretar personajes, sino de leer y reinventar a quienes ya habían roto con la idea objetiva de “realidad”, como una forma de rechazo a la modernidad:

Tomamos como ejemplo a los surrealistas porque representan la forma más elevada de conciencia artística revolucionaria. Un arte revolucionario implica de por sí la necesidad de investigar y experimentar en el campo de las formas y los contenidos (VIAJOU SEM PASSAPORTE, 1980).

<sup>4</sup> Documental El Provocador (2012).

<sup>5</sup> Para una aproximación hacia las teorías de Peter Brook ver, del mismo autor: (2000); (2003); (2002).

Decían los integrantes del grupo rosarino *Cucaño* en una carta dirigida al grupo brasileño *Viajou Sem Passaporte*<sup>6</sup>. Los manifiestos de André Breton y los textos de Artaud, Rimbaud y Lautréamont fueron la base de su teoría y de su práctica, así como el teatro del absurdo de Eugene Ionesco y las técnicas de Jerzy Grotowski de preparación corporal<sup>7</sup>.

## Debates de género

Hacia fines de los años setenta, la problemática del género comenzó a ganar relevancia entre las mujeres del grupo. Por iniciativa de una de las líderes, Marta, se formó un grupo de chicas para la lectura y discusión de algunos textos feministas, que se conseguían obligatoriamente de manera clandestina. Las lecturas comenzaron con Simone de Beauvoir, pero había poco material disponible para el debate, a pesar de las posturas pos-modernas (o, tal vez, anti-modernas) que, en líneas generales se asumían como directrices ideológicas. De alguna manera este trabajo pretende investigar, las posiciones trotskistas -y, por definición, anti-estalinistas- que habían conducido a un rechazo general de la modernidad.

Se formó entonces el “Grupo de las Mujeres” del T.I.T, destinado a la investigación de los roles femeninos en el teatro, y, posteriormente, a la elaboración de “performances” callejeras. Algunas de las integrantes rechazaban la iniciativa, por considerar que los ensayos por separación de sexos constituían una forma de aislamiento poco productivo, que, de alguna manera, reforzaría el problema de la desigualdad. No se puede pensar esta cuestión, sin embargo, arrancada de su contexto militante, fuera del marco ideológico del trotskismo. El PST, como otras formaciones militantes, había adoptado el sistema de promoción interna conocido como “medio punto”, bajo cuya lógica, las mujeres gozaban de medio punto adicional en su cualificación. Se consideraba que las mujeres realizaban mayores esfuerzos y luchaban contra mayores obstáculos que los hombres, como para sumar los mismos méritos. Por eso, entre dos miembros de diferente sexo,

---

<sup>6</sup> Cedida por el grupo.

<sup>7</sup> Especialmente, *El Rinoceronte*, por su feroz crítica al fascismo y la masificación de la sociedad, tratando temas metafísicos mostrando la sociedad humana privada de realidad. De Jerzy Grotowski se tomó la idea de un “teatro pobre, visceral, corporal” (GROTOWSKI, 2002), Ver: Thomas Richards (1995); Lisa Wolford, Richard Schechner (1997) y Jennifer Kumiega (1987). Se pueden también consultar fuentes diversas en internet: “Presencia de Jerzy Grotowski” (2005).

candidatos a liderar un grupo –los *cuadros*, como se denominaba a estos líderes- las mujeres contaban de antemano con medio punto más.

Pero no todos los grupos de militantes respondían a las mismas líneas. Según Jean Franco (JELIN, 2002, p. 104), en el movimiento guerrillero había dificultades para integrar la “feminidad” de las mujeres militantes. Aún según Franco, dentro del campo de la lucha armada la aceptación de las mujeres estaba siempre en duda. Cuando demostraban su habilidad en operativos armados, las militantes eran vistas como “pseudo-hombres”. Pero esta afirmación no puede extenderse a todos los movimientos. Había, sí, un debate interno sobre los roles que las mujeres desempeñaban en el teatro, el cine y la televisión, y por esto, las mujeres del T.I.T se habían propuesto asumir papeles grotescos, en una tentativa de distanciarse del estereotipo frágil y seductor asociado a la “femineidad”.

Toda esta ruptura con el teatro tradicional se asumía como parte de una lucha ideológica en dos frentes: por un lado, contra el teatro panfletario del stalinismo soviético; por el otro, contra la moral impuesta por la dictadura. Si el primero se entendía como una ruptura contra las teorías estructurantes de la formación del actor -cuyo mayor exponente era Konstantin Stanislavsky<sup>8</sup>- el segundo se daba como la in-corporación personal y grupal de la desobediencia cotidiana, a través de las lecturas prohibidas, de la reunión, de la ocupación urbana, de la discusión ideológica y de la ruptura con todos los padrones de comportamiento sexual impuestos por los sectores conservadores que habían ayudado a instaurar el régimen. Como afirma Joan Scott (1996:33), cuestionar o alterar cualquiera de los aspectos de la oposición binaria -y consecuentemente, el proceso social de relaciones de género- amenaza a la totalidad del sistema, ya que estos forman parte del significado del propio poder.

Además, la cacofonía Stalin-Stanislavsky invitaba a colocar en el mismo plano de rechazo, tanto al teatro tradicional como a la estética soviética, apuntándolos como arsenal simbólico de los enemigos.

### **Clandestinizarse**

---

<sup>8</sup> Según Stanivslasky, hay que aprender a usar el cuerpo del artista y a expresar emociones mediante la representación interna de las mismas, contrariamente a lo que se usaba en su época, que era representar únicamente el aspecto externo o físico de la emoción. En Stanivslasky, el actor no debe sólo “representar” sino “vivir” su parte. Sobre las teorías de preparación del actor, ver: Konstantin Stanislavski (2009); (2002) y (1985, p. 203-205). Sobre este autor: Worrall (1996); Autant-Mathieu (2005) y Moore (1984); Gorchakov, (1954); Gordon (1994).



Aunque su fundador era un peronista convicto, el T.I.T estaba estrechamente vinculado con un grupo militante de orientación ideológica trotskista, un desprendimiento del Partido Socialista de los Trabajadores (P.S.T.), que había entrado en la clandestinidad a partir del golpe del 24 de marzo. Como relata el director del grupo en el documental dirigido por Pablo Navarro (2012), “a los 17-18 años tuvimos que *clandestinizar* la vida, y, ya que nos habíamos impuesto militar y nos tocaba vivir aquel momento de tremenda represión, que fuera por lo menos con diversión”. Pero esa “diversión”, según otro de los integrantes, “era suicida, por la agitación que se provocaba” Así lo recuerda otro de los cuadros dirigentes en el mismo documental: “repartíamos el periódico y el boletín interno del partido, buscábamos Habeas Corpus, y hacíamos peñas para juntar guita para Nicaragua. La pasábamos bien, pero nos jugábamos la vida” (NAVARRO, 2012). Ese “jugarse la vida” está presente en todos los testimonios, como el de otro integrante del grupo en el mismo documental, bajo la expresión “caminar en el filo de la navaja”: “dormíamos cada noche en una casa diferente, o en algún coche, en ómnibus, en el subte...éramos muy valientes, nos jugábamos la vida”.

Hacia el final de 1979, el grupo había crecido y formaba nuevos cuadros, capaces de liderar diferentes grupos internos: el Taller de Investigaciones Musicales (TIM) y Cinematográficas (TIC), que por su vez hacían intercambios con otros grupos igualmente clandestinos que se habían acercado: la Escuela de Mimo Contemporáneo y el grupo Cucaño, de la ciudad de Rosario.

En enero de 1980, un grupo de treinta miembros del TIT viajó hacia Brasil para contactar otros movimientos de arte alternativo. Tenían noticias de la existencia de la formación *Viajou Sem Passaporte*, cuyo núcleo fundador también era trotskista y, por lo tanto, integrante de la Cuarta Internacional Socialista, a la que la matriz de TIT pertenecía. En enero de 1980, ambos grupos firmaron el "Acuerdo de San Pablo", que se pronunciaba por la "total libertad de expresión, creación y crítica" y llamaba a "luchar a botellazos contra todas las formas de realismo y didactismo de mensajes". Estaban también presentes representantes de *Cucaño* y del *Zangandongo*, el incipiente movimiento que iría a reunir todas estas manifestaciones de desobediencia. Así lo relata Ricardo CH: “buscábamos oxígeno. El viaje en sí fue un gran montaje”.

## Movimientos alternativos entre Brasil y Argentina: ¿cruzar o comparar?

En la última década, una variada producción historiográfica se ha dedicado al examen comparado de las historias de Argentina y Brasil<sup>9</sup>, dos países que, por su proximidad e importancia económica -entre otros aspectos- han despertado particularmente el interés de historiadores e historiadoras. No hay duda de que las recientes dictaduras cívico militares en los países del Cono Sur evidencian coincidencias y semejanzas que sugieren comparaciones.

Sin embargo, y no obstante las numerosas posibilidades que el enfoque comparado ofrece, las historias de estos dos países comparten significativos elementos y configuran zonas de intersecciones, conexiones, cruces y transvases, que un enfoque comparado no alcanzaría a visibilizar. Más que una historia sobre los estados, gobiernos e instituciones -que, por definición, suponen en sí el diseño del territorio entre fronteras-, me interesa aquí examinar el flujo de ideas, símbolos, sabores, costumbres, mitos, lenguajes, productos del arte y del pensamiento. A partir de estas nociones, las personas que actúan como portadoras de estos dispositivos culturales son vistas como agentes de la acción transnacional.

No obstante el interés que en los últimos años ha despertado esta perspectiva “transnacional”, su propia definición es aún amorfa y confusa. Investigadores e investigadoras de diversas áreas de estudio disputan la apropiación del término y del campo de trabajo, experimentando sus alcances y limitaciones<sup>10</sup>. El debate de ninguna manera está cerrado, pero Sean Purdy (2006), de la Universidad de São Paulo, ha publicado un artículo que puede ayudar a colocar orden en ciertos aspectos de la discusión, particularmente al respecto de las señaladas incompatibilidades entre las perspectivas comparada y transnacional. Purdy analiza la argumentación de Micol Seigel: la comparación obscurece los intercambios, al

<sup>9</sup> Entre otros muchos, es particularmente importante el trabajo de Boris Fausto y Fernando Devoto (2004).

<sup>10</sup> La producción sobre este debate ha crecido notablemente en la última década, por lo que no es posible reunir una bibliografía expresiva en una nota al pie de página. Apenas de manera indicativa, señalo algunas de las lecturas para la reflexión. Uno de los textos fundacionales sobre esta discusión, en España, es el de Carmen de la Guardia Herrero y Juan Pan-Montojo (1998, p. 31). También en España: Ulf Hanner (1996). En Brasil, además del texto de Sean Purdy, aquí citado, ver *Gustavo Lins Ribero (2000)*. Seguramente la producción estadounidense es la más proficua en este campo, aquí cito el trabajo de Micol Seigel (2005), que originó la crítica de Purdy (2006, p. 62-90). Más recientemente: Jeremy Adelman (2004) De la reciente producción europea, particularmente Francia y Alemania: Arif Dirlik, (2005); Eckhart Fuchs y Benedikt Stuchtey (2002); Giorgio Riello (2007), Jean-Paul Zúñiga (2007) y, más recientemente, Darina Martykánová (2012) (en prensa).

nombrar dos o más unidades entre las que se buscan semejanzas y diferencias. Tales intercambios, para ella y los demás investigadores e investigadoras pos-colonialistas -a quienes este trabajo pretende aproximarse- se entienden como la base de formación del sujeto. Tributaria de Michel Foucault, Seigel resalta que la idea de dos elementos que nunca se cruzan no es adecuada para analizar esa dinámica, y es por eso que las comparaciones oscurecen los mecanismos de funcionamiento del poder (PURDY, 2006, p. 9).

Los límites de este trabajo no permiten que me detenga en este importante debate. Tomo prestadas, pues, las conclusiones de Sean Purdy (2006, p. 14): la crítica a la historia comparada estrictamente concebida fue útil para destacar los peligros de la afirmación de la nación, así como el nacionalismo y las ideas estereotipadas como el euro-centrismo. Pero no es necesario rechazar el método por completo, ya que también puede ser útil para ilustrar diferencias y semejanzas importantes entre formaciones socio-políticas. Como advierte Peter Burke (2000, p. 264), es necesario evitar caer en dos posturas extremas: por un lado, una visión unificada y homogénea de la cultura; por el otro, una excesiva fragmentación del pasado.

Para el caso particular de esta investigación sobre la formación de una red clandestina de movimientos alternativos transnacionales, tomo también prestada la propuesta de Aiwah Ong (citado por PURDY, 2006, p. 4)<sup>11</sup>, de la Universidad de California: lo transnacional, además de sugerir nuevas relaciones entre estados, alude también “a lo transversal, lo transaccional, lo trans-nacional, y los aspectos transgresivos del comportamiento y de la imaginación contemporáneos”, que son “incitados, habilitados y regulados por la lógica variable de los estados y del capitalismo”

Esta perspectiva amplía, no sólo el horizonte geográfico del estudio, como sus posibilidades temáticas. Un estudio de estas características solicita un enfoque trans-disciplinar. Esta investigación se insiere, pues, en el vasto territorio cognitivo inaugurado por la nueva Historia Cultural, un área de estudio que se reconoce más próxima de la antropología que de la sociología o de la economía, sin desdeñar su valioso aporte.

---

<sup>11</sup> Traducido del portugués. Salvo indicación al contrario, todas las traducciones son propias.



Pretendo estudiar la trayectoria transnacional de estos grupos de arte alternativo, abordándolas como redes transnacionales de resistencia cultural, crecidas dentro del complejo entramado represivo formado en el Cono Sur por las dictaduras de los años setenta. Bajo esta perspectiva, la historia del TIT funcionará como un eje discursivo transversal.

### Control y cotidiano

La represión alcanzaba al interior de los hogares, regulaba el comportamiento y se apropiaba de la intimidad. Pero además, disciplinaba el uso del cuerpo a través del control de la ropa, el cabello, los modos, el comportamiento. Se había prohibido el uso del cabello largo en los hombres y de las minifaldas en las mujeres.

El abordaje e interrogatorio por agentes “de las fuerzas de seguridad” uniformados, o de “los servicios” (vestidos a la paisana) se tornaron habituales, eran parte del cotidiano. Algunas mujeres han relatado que se cuidaban de usar ropas ceñidas al cuerpo, que pudiesen revelar sus formas. Y es que, para las mujeres, el arbitrio policial encerraba un doble peligro: había que esconder la ideología, pero también el cuerpo. La forma ilegal y arbitraria con que se ejercía la autoridad podría dar cobertura a la codicia sexual. Las detenciones eran ilegales, pero el “estado de excepción” las había institucionalizado y se realizaban a plena luz del día. Bastaría una fabricar una “sospecha” de actuación “subversiva” para encubrir un estupro. Veamos el relato de M.S.G:

Una de las veces que entraron en El Foro<sup>12</sup>, y empezaron a ir mesa por mesa, preguntando, pidiendo documentos, separándonos para ver si había contradicciones; uno de los investigadores me increpó porque yo fumaba cigarrillos *Parisiennes fuertes*. Me dijo: “piba, yo podría detenerte por eso. ¿no sabés que esos son cigarrillos de montonera?”

Este testimonio apunta a la diferenciación de género como uno de los ejes discursivos centrales del control estatal. Como resalta Elizabeth Jelin (2002, p.106-107), la represión fue ejecutada por instituciones masculinas y patriarcales: las fuerzas armadas y las policías, las cuales se imaginaron a sí mismas con la misión de restaurar el orden “natural” (o sea, de género). Aún según Jelin, debían recordar permanentemente a las mujeres cuál era su lugar en la sociedad -como guardianas

<sup>12</sup> El Foro era un café de la Avenida Corrientes, en la esquina con la calle Talcahuano.

del orden social, cuidando a maridos e hijos, asumiendo sus responsabilidades en la armonía y la tranquilidad familiar- apoyándose, por tanto, en una idea “familiarista” de la sociedad. Desde este punto de vista, el comportamiento de MSG sería inapropiado, los cigarrillos que fumaba denunciaban un alejamiento de su compromiso social como mujer, supuestamente anclado en el trabajo doméstico y la maternidad. “Parecer una guerrillera” era, para la visión polarizada de las instituciones militares, “masculinizarse”. Sin embargo, estas representaciones, frecuentemente divulgadas por los medios de comunicación, tenían un desdoblamiento contradictorio: la mujer masculinizada podía esconderse bajo una apariencia frágil para engañar a la sociedad y cometer atentados<sup>13</sup>. Es que, como afirma Roger Chartier (1999), es necesario comprender las luchas sociales no sólo como enfrentamientos económicos o políticos, sino también como luchas de representación y de clasificación.

### **La ciudad bajo sospecha**

Desde hacía décadas -y hasta muy avanzada la dictadura- los cafés de la central Avenida Corrientes eran el punto de reunión de intelectuales, artistas y bohemios de la ciudad. Iban llegando alrededor de las 20:00hs y ocupaban las mesas, que al rato estaban colmadas de gente, como ilustra el testimonio de G.S: “Cuando no había donde sentarse, pedías permiso y arrimabas una silla a una mesa de desconocidos, así conocías gente”. No es difícil comprender que se tornaran también local habitual para la “caza” de supuestos subversivos. Los comandos especiales de “los servicios” llegaban a estos locales sorpresivamente, obligando a los clientes a colocarse contra la pared para las usuales revistas. Hombres armados “palpaban” el cuerpo de hombres y mujeres, en una época sin más ley que los “comunicados” de la junta militar.

La Avenida Corrientes era el lugar de reunión de intelectuales, músicos, artistas, escritores, periodistas y militantes, muchos y muchas de los cuales estaban incluidos en alguno o algunos de estos colectivos. No sólo los cafés, como sus calzadas y aceras eran lugar de peregrinación nocturna: de la Avenida Callao al

---

<sup>13</sup> Elizabeth Jelin (2002, p.103), recuerda la utilización del caso de una militante que se infiltró en la familia de un policía, como amiga de su hija. El caso tuvo enorme repercusión en los medios de comunicación.

Obelisco, de ida y de vuelta, para volver a empezar y terminar la noche en aquél que es hoy el único que mantiene su estética y propuesta: La Giralda, entre las calles Paraná y Uruguay.

Aunque eran frecuentados por todos estos grupos a la vez, había preferencias destacables. El Café La Paz, en Corrientes y Montevideo, era conocido como "el psico-bolche", en alusión a las largas charlas entre intelectuales de izquierda que allí se sucedían, hasta la madrugada. El Foro, localizado en la esquina de Corrientes y Uruguay, era conocido como el local de encuentro de la gente del "PC" (Partido Comunista). En la vereda de enfrente está el Bar Ramos, en Corrientes y Montevideo, que antes de la radical transformación que sufrió en los 90, era punto de encuentro de la gente de teatro, del cine y de la música. Por entonces existía también el café Los Pinos, en la esquina de Corrientes y Rodríguez Peña, preferido por literatos, estudiantes y compañías de teatro. Del otro lado del Obelisco, en el Café Suárez de Corrientes y Maipú, los encuentros eran políticos y literarios. Es importante insistir en que, a pesar de estas preferencias, estos grupos se mezclaban sin necesariamente corresponder a identificaciones cerradas.

La mayoría de estos establecimientos fueron reformados más tarde, durante la etapa de falsa prosperidad creada por el gobierno del presidente Carlos Saúl Menem (1989-1999). Una vez más, el tema que pretendo investigar amplía sus posibilidades: ¿de qué manera afectó la dictadura a las transformaciones urbanas? ¿cómo historicizar esos cambios en el paisaje de las ciudades? Estas preguntas se multiplican al pensar Buenos Aires como una ciudad moderna, de calles simétricas, con la numeración de los domicilios perfectamente organizada de par en par. Pero que es, al mismo tiempo, conservadora, poblada de edificios antiguos, cuyas cúpulas ornamentadas disputan el campo visual de las avenidas anchas, orgullo de sus habitantes. Para auxiliar en el desarrollo de este aspecto del trabajo, este estudio también pretende recoger el testimonio de propietarios de esos locales y antiguos frequentadores.

El poder de convocatoria del T.I.T. creció a partir de la inauguración informal de la sede de Avenida Córdoba 2031, una vieja Casona (como se las llama en Buenos Aires) de construcción antigua y estado rudimentario. Su localización, en una zona noble de la ciudad, resultaba estratégica para el crecimiento y consolidación del grupo.

## Consideraciones Finales

Durante las décadas de 1970 a 1980, se formaron en América Latina distintos grupos de investigación de las artes alternativas, entendidas como una respuesta a los severos padrones impuestos por las técnicas clásicas del teatro, el mimo, la danza, la música, literatura y las artes plásticas. Algunas de estas formaciones estaban vinculadas a movimientos o partidos políticos, que con los sucesivos golpes de estado cívico-militares tuvieron que “pasar a la clandestinidad”, es decir, ocultar su identidad como grupo. En algunos lugares, como en Argentina, el propio acto de reunirse se consideraba sospechoso. Este trabajo no pretende operar en perspectiva comparada, buscando desemejanzas o aproximaciones. Busca, en cambio, encontrar las posibles conexiones, las zonas de contacto y mutua influencia. Aún así, será necesario describir algunas características peculiares a cada contexto, y por eso parece importante notar que la represión funcionó en Argentina con métodos y ritmos diferentes que en Brasil. Sin embargo, los grupos en estudio coincidían en lo que Marcos Napolitano llamó de “una cultura sectaria, experimental y transgresora” (NAPOLITANO, 2011). Para Napolitano, ambas líneas querían distanciarse de los espacios e instituciones convencionales de producción y consumo cultural, a partir de experimentos como el teatro de periferia, el cine marginal y cierta afección al *tropicalismo* (en el caso de Brasil), que afrontaban al “buen gusto” y al arte conceptual, ejercidos fuera de los circuitos de galerías y museos (cursivas y comillas mías). Los grupos que interesan para el estudio que aquí se propone son justamente aquellos que desafiaban, no sólo el gusto “burgués” del arte institucionalmente consagrado, como así también al teatro contestatario entendido como “panfletario”, e identificado con el estalinismo soviético. Una vez más, es preciso recordar la oposición entre trotskistas y comunistas pro-soviet. De estos últimos partía la acusación de que el teatro alternativo estaría supuestamente “burlándose” de la revolución y sus componentes ideológicos. Sin embargo, los jóvenes hombres y las jóvenes mujeres que integraban estos grupos estaban igualmente arriesgando sus vidas -con mayor o menor grado de conciencia-, ya que la agrupación de personas en número mayor que cuatro estaba prohibida por el régimen argentino, y la mayoría de los y las integrantes de estos grupos actuaba simultáneamente en las formaciones trotskistas que operaban en clandestinidad. La acusación se rebatía reivindicando la famosa frase atribuida a la activista feminista-

anarquista lituana-estadunidense Emma Goldman (1869-1940): "Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa".

Estos grupos buscaron el contacto con otras formaciones que también estaban resistiendo a regímenes dictatoriales en los países del hemisferio, en los que igualmente se concretaban acciones de represión, secuestro y ejecución de civiles, fueran estos militantes o simplemente estuvieran bajo sospecha de ejercer la "subversión". Como sabemos, y es ampliamente divulgado por las asociaciones de derechos humanos en todo el mundo, tales acciones represivas no eran casos aislados, sino que formaban parte de un gigantesco sistema de captura y ocultamiento de personas, bajo la forma del secuestro y posterior "desaparición", cuya dimensión transnacional alcanzaba a todo el Cono Sur. El propio nombre del operativo, "Plan Cóndor", sugiere que sus idealizadores pensaban en perspectiva transnacional, al otorgarle el nombre del ave que atraviesa la cordillera andina sin obstáculos de fronteras. De la misma forma, la resistencia se organizaba en dimensión transnacional: jóvenes hombres y jóvenes mujeres se agrupaban en formaciones que atravesaban fronteras para conectarse con otras formaciones afines, en países igualmente afectados por las dictaduras represivas del hemisferio.

Esta es una primera aproximación al tema que pretendo desarrollar: la formación de redes transnacionales de resistencia cultural durante la acción, igualmente transnacional, de represión continental ejecutada por las recientes dictaduras del Cono Sur. Se trata de un tema lleno de posibilidades, que propongo abordar bajo la doble perspectiva del género y la resistencia.

Pero no sería posible estudiar esta "resistencia" sin el contexto que le confiere sentido. Según el discernimiento de Michel Foucault, es la propia represión la que lleva implícita la resistencia. Me interesa, pues, tratar sobre las formas estratégicas de sobrevivencia y acción frente a la represión cotidiana, fuera de los campos clandestinos de concentración, en el gran escenario urbano por el cual se desplazaban mujeres y hombres, militantes en situación de riesgo.

Parece des-necesario recordar que un trabajo sobre la memoria, basado en testimonios orales, es un trabajo sobre la subjetividad, en el que se quieren documentar necesidades sociales fuera de parámetros objetivistas (SILVA, 1998, p. 223). Como apuntan la mayoría de los testimonios, -y tal como afirma Jelin (2002, p.110)- las narrativas de las mujeres ponen el énfasis sobre su vulnerabilidad como



seres sexuales. Son, por lo tanto, relatos diferenciados, que permiten acercarse a los modos contradictorios y enfrentados de auto-representación de la sociedad.

## **SOB A SOMBRA DO CONDOR: ARTE, RESISTÊNCIA E MOVIMENTOS ALTERNATIVOS TRANSNACIONAIS DURANTE AS RECENTES DITADURAS LATINO-AMERICANAS (1976-1983)**

**Resumo:** Este trabalho pretende se aproximar ao aspecto menos explorado da história das recentes ditaduras latino-americanas. A partir da narrativa dos seus protagonistas, tenta-se uma primeira aproximação daquelas jovens mulheres e jovens homens entendidos como agentes de uma rede transnacional em cujo interior se instalavam urgentes discussões sobre as potencialidades da liberdade, desafiando os papéis convencionais de gênero e experimentando novas maneiras de relacionamento afetivo e sexual, percebidas como formas militantes de luta e resistência.

**Palavras-chave:** Militância. Resistência Cultural. Movimentos Transnacionais. Ditaduras. Brasil e Argentina.

### **Under condor's shadow: art, strength and undergrounds transnational movements during the last latin american's ditatorships**

**Abstract:** This paper aims to approach the least researched aspect of the recent history of Latin American dictatorships. From the narrative of its protagonists, attempting a first approach to these young women and young men, understood as a transnational network agents operating urgent discussions on the potential of freedom, challenging conventional gender roles and new ways of emotional and sexual relationship, perceived as militant forms of struggle and resistance.

**Keywords:** Militancy. Cultural Resistance. Transnational Movements. Dictatorship. Argentina and Brazil.

## Referencias

ADELMAN, Jeremy. Latin American and World Histories: Old and New Approaches to the Pluribus and the Unum. **Hispanic American Historical Review**, v. 84, n. 3, 2004.

AUTANT-MATHIEU, Marie Christine. **Le Théâtre d'Art de Moscou**. Ramifications, voyages. Paris: CNRS Éditions, 2005.

BROOK, Peter. **El espacio vacío**. Madrid: Península, 2000.

\_\_\_\_\_. **Hilos de tiempo**. Madrid: Siruela, 2003.

\_\_\_\_\_. **La puerta abierta**: reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona: Alba, 2002.

BURKE, Peter. **Formas de Historia Cultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

CHARTIER, Roger. Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación. **Cuadernos de Trabajo 2**. Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1999.

DEVOTO, Fernando; FAUSTO, Boris. **Brasil e Argentina**: ensaio para uma história comparada. São Paulo: Editora 34, 2004.

DIRLIK, Arif. Performing the World. Reality and Representation in the Making of the World Histor(ies). In: **Journal of World History**, vol. 16, nº 4, 2005.

FUCHS, Eckhart; STUCHTEY, Benedikt (eds.). **Across Cultural Borders: Historiography in Global Perspective**, Lanham, Maryland, 2002.

GORCHAKOV, N. **Stanislavsky directs**. Nova York: Funk & Wagualls, 1954.

GORDON, M. **The Stanislavsky Technique: A Workbook for Actors**. Nova York: Applause, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy. **Towards A Poor Theatre**. Londres: Routledge, 2002.

GUARDIA, Carmen de la; PAN-MONTOJO, Juan. Reflexiones sobre una historia transnacional. **Studia Histórica**. Historia Contemporánea. n. 16, p-31, 1998.

HANNER, Ulf. **Conexiones transnacionales**. Cultura, gentes, lugares. Valencia, Frónesis/Cátedra, 1996.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid-Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

KUMIEGA, Jennifer. **The Theatre of Grotowski**. Londres: Methuen, 1987.

MARTYKÁNOVÁ, Darina. Expert Knowledge and the State in Spain and in the Ottoman Empire. An Exercise in Comparative and Global History. In: BRAUER Daniel; LOTTES, Günther; D' Aprile, Iwan Michelangelo (et al.), **New Perspectives on Global History**, Hannover, 2012. (en prensa).

MOFFITT, Dale. **Between Two Silences: Talking with Peter Brook**. Southern Methodist University Press, 1999.

MOORE, S. **The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor**. Londres: Penguin Books, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1968)**. 2011. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

NAVARRO, Pablo. **El Provocador**. Argentina, 2012.

PRESENCIA de Jerzy Grotowski. **Cuadernos del Picadero** n. 5, Mar. 2005. Disponible en: <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf>. Acceso en 18 jun. 2012.

PURDY, Sean. A história comparada e o desafio da transnacionalidade. **Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisadores de História Latino-Americana e Caribenha**. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PROFESSORES DE HISTORIA DE LATINOAMÉRICA E CARIBE, 7, Campinas, 2006. Disponible en:

<<http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7/ensaio58.pdf>>. Acceso en: 06/09/2007.

RIBERO, Gustavo Lins. A condição da transnacionalidade. In: RIBEIRO, Gustavo Lins. **Cultura e política no mundo contemporâneo**. Brasília: Editora UNB, 2000.

RICHARDS, Thomas. **At Work with Grotowski on Physical Actions**. Londres: Routledge, 1995.

RIELLO, Giorgio. La globalisation de l'histoire globale: une question disputée. **Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine**, vol. 57, n. 4, 2007.

SCOTT, Joan. El género: Una categoría útil para el análisis histórico. In: LAMAS, Marta (Comp). **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual**. México: PUEG, 1996, p. 265-302.

SEIGEL, Micol. Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn, **Radical History Review**, n. 91, 2005, p.62-90.

SILVA, Maria Odila Dias. Hermenéutica do Quotidiano na Historiografia Contemporânea. **História, trabalhos da memória**, n. 17, São Paulo: 1998.

STANISLAVSKI, K. S. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación**. Barcelona: Alba, 2009.

\_\_\_\_\_. **La construcción del personaje**. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. Mi vida en el arte. **La Habana, Arte y Literatura**. 1985, pp. 203-205, 416.

VIAJOU SEM PASSAPORTE. **Manifesto**. Disponible en: <<http://www.moisesneto.com.br/albemararaujo.html>>. Acceso en: 07/09/2012.

WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard. **The Grotowski Sourcebook**. Londres: Routledge, 1997.

WORRALL, N. **The Moscow Art Theatre**. Londres-New York: Routledge, 1996.



ZÚÑIGA, Jean-Paul. L'histoire impériale à l'heure de l'histoire globale. Une perspective atlantique. **Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine**, vol. 57, n° 4, 2007.

Dossiê:  
Recebido em: Março/2013  
Aceito em: Maio/2013