

Vivir exaltados. Apuntes sobre modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina.

Malena La Rocca

IIGG-UBA

malenalarocca@gmail.com.ar

Resumen

En un conversatorio sobre prácticas de arte y política en los años '80¹ varios activistas compartieron las experiencias de sus montajes y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina. Una vez finalizadas las presentaciones, se les preguntó cómo habían logrado sortear el miedo y la vigilancia militar, dos figuras omnipresentes en los relatos de la época. De las reflexiones que allí surgieron, me llamó la atención una voz que, desde el fondo del auditorio, manifestó “vivíamos exaltados”². Entre el público estaban presentes varios de los integrantes de estos grupos: del TiT (Taller de Investigaciones Teatrales), el TiC (Talleres de Investigaciones Cinematográficas) y el TiM (Taller de Investigaciones Musicales) y del Grupo de Arte Experimental Cucaño. “Vivir exaltados” quedó escrito con inmensas mayúsculas en mi cuaderno de notas aquella noche del conversatorio entre activistas artísticos en dictadura. Probablemente revivir colectivamente esa manera de hacer y de sentir era para ellos más trascendente que su legado artístico. En este trabajo exploraré esta hipótesis, a partir del análisis de testimonios de los integrantes de los colectivos y documentos contemporáneos a las acciones reflexionaré sobre qué aspectos nos permite desplegar y qué otros oculte acercarnos al derrotero de estos grupos desde el recuerdo “vivíamos exaltados”.

En medio de las represivas condiciones que marcaron la vida cotidiana durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, surgieron varios colectivos integrados por jóvenes artistas: en 1977 el TiT, en 1978 el TiM, en 1980 el TiC en Buenos Aires y, a fines de

¹ La mesa “El delirio permanente” formó parte del Seminario internacional *Perder la forma humana. Conversaciones sobre arte y política en los años 80 en América Latina* que tuvo lugar el 6 de junio de 2014 en el Centro Cultural Borges de la Ciudad de Buenos Aires. Esta actividad fue realizada en el marco de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, curada por la Red de Conceptualismos del Sur y organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) en colaboración con el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires) y el Museo de Arte de Lima con el apoyo de la AECID.

² La frase había surgido previamente en una entrevista realizada por Ana Longoni a Irene Mozskowski (2012) y fue retomada en la entrada “Arte revolucionario” en AA.VV, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012), p. 62.

1979, el Grupo de Arte Experimental Cucaño en Rosario. Los integrantes de estos grupos se reunieron para realizar talleres de experimentación en teatro, música, cine, dibujo, literatura³. Tanto el TiT como Cucaño, realizaron montajes teatrales, atrevidas acciones callejeras⁴, organizaron fiestas, festivales y publicaron sus fanzines⁵. Parques, plazas, peatonales, galerías de arte y comerciales o teatros eran espacios en los que podían aparecer subrepticamente con la intención de alterar la normalidad cotidiana. Las distintas actividades de estos grupos se fueron propagando como mito o rumor, estrechamente vinculadas a las maneras en que se producían y circulaban sus prácticas artísticas. Durante la dictadura, las acciones callejeras se realizaban ante transeúntes que probablemente nunca supieran que estaban ante una intervención artística; mientras que los montajes y las fiestas no eran abiertamente públicos, los difundían “de boca en boca” y se accedía por invitación personal de algún conocido del grupo. De esta manera lograron ampliar los círculos de colaboradores y allegados al taller, manteniendo algunas medidas de seguridad ante la vigencia del estado de sitio que instaba a “evitar acciones individuales o de grupo que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones”, perseguía reuniones públicas bajo la premisa castrense de “tres es reunión”⁶. Una contravención a esta norma podía implicar la detención y el encarcelamiento de quienes la incumplieran.

El TiT/TiM/TiC y Cucaño mantuvieron lazos de afinidad y a la vez de tensión con el PST (Partido Socialista de los Trabajadores)⁷ -agrupación trotskista que desde 1975 había pasado a la clandestinidad- en relación a la formación de los grupos, la organización

³ En Rosario los integrantes de Cucaño circulaban por los talleres de experimentación teatral, musical y de historietas, mientras que en Buenos Aires si bien estrecharon vínculos de colaboración entre los talleres para sus producciones estos funcionaban de manera más autónoma.

⁴ El TiT realizó más montajes teatrales que intervenciones o acciones callejeras, mientras que en Cucaño la proporción se invierte.

⁵ El TiT publicó el folletín del Zangandongo (1979), El Zangandongo no es un bicho (1980), El Zangandongo vuelve. Cuaderno 1 (1980), el boletín Juego 26. Todos contra todos (1980). Mientras que las publicaciones de Cucaño fueron Acha, acha Cucaracha (1980), El Maldito Chocho (1981) y Aproximación a un hachazo (1982). Ambos grupos participaron en la edición de Enciclopedia Surrealista (1981) del MSI.

⁶ Comunicado n°1 y 2 del 24 de marzo de 1976. Publicados en el *diario La Razón*, pág. 4.

⁷ Agrupación de izquierda crítica a la lucha armada que surgió en 1972 de la fusión de PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores)- La Verdad junto a una corriente del Partido Socialista Argentino liderada por Juan Carlos Coral con una destacable influencia en el movimiento obrero y sindical. Durante la última dictadura cívico-militar el PST fue proscrito, sumido a la clandestinidad y con sus dirigentes en el exilio en Colombia. Entre 1974 y 1982 fueron fusilados 16 militantes por parte de la Triple A, fueron desaparecidos 80 de sus miembros y 30 militantes fueron presos “a” disposición del Poder Ejecutivo Nacional” (Osuna, 2015).

interna, sus referentes teóricos y los posicionamientos estético-políticos. En agosto de 1981 estos colectivos confluyeron en un Festival en San Pablo que finalizó con la fundación del Movimiento Surrealista Internacional (MSI) junto al grupo paulista Viajeu Sem Passaporte⁸. El acróstico SIT condensaba sus consignas: subvertir, intervenir y transgredir con sus acciones artísticas la vida cotidiana de sus ciudades. Sin embargo, con la vuelta a la actividad militante pública durante el proceso electoral de 1983, gran parte de los integrantes de estos colectivos abandonaron sus prácticas artísticas para dedicarse a la militancia política en el MAS (Movimiento al Socialismo)⁹. Reparar en el hecho de que el fin de la actividad de estos grupos de haya estado vinculado a la elección de sus integrantes de optar por la militancia partidaria en la izquierda trotskista me genera más de un interrogante. En este trabajo intentaré responder: ¿qué vínculos se establecieron entre las prácticas artísticas y las organizaciones políticas en medio del terrorismo de Estado? ¿qué resonancias provocó la militancia partidaria posterior en la valoración de sus acciones artísticas? En relación a la primera pregunta -a partir del análisis de los testimonios de integrantes de los colectivos, los fanzines y documentos internos- distinguí tres momentos en el itinerario de los grupos: el taller como refugio, el frentismo artístico y la militancia partidaria.

1) Refugios

Varios integrantes del TiT/TiM/TiC y de Cucaño habían participado de la radicalización del movimiento estudiantil que eclosionó a principio de los '70¹⁰ y desde aquel entonces habían formado parte -o establecieron contactos políticos con militantes de la juventud del PST. Desde fines de 1975 -y aún más luego de que la Junta Militar tomara el poder-con los dirigentes del Partido en el exilio y la misiva de abandonar la actividad en superficie ante la sistemática persecución hacia los militantes de las organizaciones de izquierda, la relación de estos jóvenes con el PST se tornó más difusa. Ante la dispersión y el terror que provocó el golpe militar, buscaron canalizar sus energías políticas en actividades culturales, los

⁸ Viajou Sem Passaporte surgió en 1978 a partir de algunos integrantes del grupo trotskista Libelu (Liberdade e Luta) que estudiaban en la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de San Pablo (Mesquita, 2011).

⁹ Organización política trotskista fundada en 1982 por Nahuel Moreno, continuadora de la línea del PST (Partido Socialista de los Trabajadores). Luego de la muerte de Nahuel Moreno, en 1987, el MAS se fraccionó en varios partidos políticos que se inscribieron en la corriente trotskista-morenista. (Ver Osuna, 2015).

¹⁰ Entre 1969-1973 la toma de las escuelas secundarias y universidades públicas fue una forma de protesta habitual de los estudiantes principalmente en la ciudad de Buenos Aires, Córdoba y Rosario (Nievas, 1999)

jóvenes que se acercaron al TiT hallaron- en la propuesta del taller del artista santafecino Juan Carlos Uviedo¹¹ algunas orientaciones prácticas y referentes teóricos del teatro experimental que combinaron con sus propios saberes basados en el funcionamiento semiclandestino de las organizaciones políticas. Mientras que Cucaño surgió alrededor de unas presentaciones organizadas por el músico experimental Carlos Lucchese y Guillermo Giampietro¹² en las que colaboraron varios de los futuros integrantes del grupo que entendían su actividad en el colectivo como extensión de su incipiente y limitada tarea militante en el PST. Incipiente porque habían comenzado a militar pocos años antes y limitada porque a las duras condiciones impuestas por la dictadura se sumaba la situación de la regional Rosario del partido que había sido arrasada en 1978¹³.

La actividad partidaria dentro de los talleres no era explícita ni abierta al interior del taller ni siquiera entre los mismos militantes que mantenían sus contactos de manera independiente y secreta. Sin embargo el uso de pseudónimos, el cambio periódico de sitios donde desarrollaban sus actividades y presentaciones (desde salas teatrales, clubes de barrio, distintas casonas que alquilaron), la organización en grupos de afinidad en base a una estructura piramidal, la autogestión, eran conocimientos adquiridos en la militancia que trasladaron al taller para protegerse de la represión militar y obtener recursos para funcionar. Para explicar este corrimiento de la militancia partidaria hacia las prácticas artísticas reformulé la noción de *éxodo* en el sentido que lo plantea Holmes (2001) ya que se establecieron conexiones entre activistas con proyectos artísticos (en los usos de los signos e imágenes como en su circulación) estableciendo diálogos entre saberes y procedimientos del arte y la política. El saber, para estos grupos artísticos, cobraba sentido desde la experiencia más que como acumulación erudita. Así, realizaron distintos ejercicios

¹¹ Juan Carlos Uviedo (1939-2009) fue un artista escénico experimental santafesino. Actor, director, escritor, dramaturgo, formó grupos en España, Portugal, EE.UU., Guatemala, México y Argentina que siempre terminaban con la expulsión, deportación, encarcelamiento de Uviedo. En 1977, luego de un intenso periplo por Centro y Norteamérica, Juan Carlos Uviedo fundó el TiT (Taller de investigaciones Teatrales) en Buenos Aires. Pocos meses después fue detenido por tenencia de marihuana y, luego de un año de cárcel, se exilió en San Pablo, Brasil. Sobre Juan Carlos Uviedo, puede consultarse Olivier Debrouse et.al., *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo* (2015).

¹² Las primeras performances que se realizaron en un festival de arte joven con una banda de música que desarmonizaba el sonido de sus instrumentos provocando incomodidad en los espectadores, en un ciclo de música contemporánea donde en medio del recital aparecían sobre el escenario y entre el público distintos personajes que descontrolaban el lugar, en un balneario de Rosario realizaron una batucada con instrumentos improvisados. Para más info ver, La Rocca (2012).

¹³ Entrevista a Carlos Ghioldi y entrevista a Luis Alfonso.

en la calle que incluían desde la observación de comportamientos y reacciones sociales cotidianas, experimentando qué efectos suscitaban en los transeúntes en la vía pública si se empleaban ciertos objetos, gestos y movimientos que discutían y podían incorporar en sus acciones artísticas. En los talleres se creaba colectivamente, los montajes o hechos teatrales estaban diseñados a partir de bloques que solo tenían indicaciones mínimas. El director o provocador iba señalando el ritmo y la secuencia de la performance que tenía un desenlace inesperado para todos los presentes. En las puestas no estaba delimitado el espacio escénico, los actores aparecían y se esfumaban entre los espectadores o los transeúntes. El cuerpo (semi-desnudo, cubierto con trapos o vestido con ropa de ensayo), el despliegue de sus destrezas físicas- acrobáticas, el uso de la voz (que declama discursos, recita poesías, que se ensamblaba con otras para formar coros o que tan sólo emite sonidos), el collage de fragmentos de obras literarias, poesía, discursos políticos o mediáticos, publicidad o de textos en lenguaje inconexo, eran recursos comunes que circulaban en los talleres para sus producciones.

Según señalaron varios integrantes del TiT, los orígenes del grupo estuvieron vinculados a “un grupo de personas sueltas buscando refugio y tratando de mantener algunas ideas” (Longoni, 2012). A su vez en el caso de Cucaño recordaban al colectivo como un espacio de libertad, de explosión creativa en medio de en medio de las represivas condiciones que marcaron la vida cotidiana durante la última dictadura cívico-militar argentina. ¿Qué sentidos le otorgaban los entrevistados a esta afirmación? Uno de los primeros lugares de reunión de Cucaño era la casa de uno de sus integrantes, adonde vivía Carlos Ghioldi, recordado como un refugio o un espacio de libertad en el que circulaba música, libros y se debatía:

“Era una especie de hogar (...) si tenés que pensar en una metáfora era *Alicia en el país de las maravillas*, era traspasar la puerta y llegar a un mundo diferente, llegar a la vida”. (Testimonio de Gloria Rodríguez, 2011)

El espacio se configura no sólo físicamente sino también a partir de la trama de relaciones personales que va configurando en sus acciones y en relación al contexto en el que se constituye. Así en los testimonios las percepciones oscilaban entre encontrar en Cucaño un refugio en donde existía la posibilidad de “no declararse muerto” o de ver en el colectivo, una vía para canalizar las energías políticas en ese momento fuertemente represivo de la

historia del país. Pero ese espacio de resguardo en medio del terror el miedo a la censura y la autocensura también tenía otras connotaciones. El nombre Cucaño es un neologismo de cumpleaños- que provenía de la novela “Payasadas” de Kurt Vonnegut: ser genios pasando como idiotas, igual que Wilbur y Elisa, los personajes principales del libro. Autodenominarse como colectivo de esta manera implicaba afirmar una comunidad imaginaria que fue adquiriendo cierta entidad y sentido de pertenencia para sus integrantes al punto que desprendían sustantivos y adjetivos como: ser un verdadero cucaño o es una cucañada. La puerta de entrada a ese mundo, una especie de bautismo, era la asignación de un pseudónimo que se convertía en el nombre que adoptaban al interior del grupo. El *nom de guerre* era una práctica habitual en los colectivos, no sólo políticos de la época, se trataba de una medida de la seguridad tomada de las organizaciones políticas en clandestinidad. Pepitito Esquizo, Anuro Gauna, El Marinero Turco, Pandora eran algunos de los pseudónimos utilizados por Cucaño, que llevaba una medida de seguridad al extremo de la ironía. Según Guillermo Giampietro (2011) a partir de “aquella continuidad de una disposición infantil encarnada con un impulso revolucionario” crearon diariamente situaciones absurdas en la vía pública. Pero la fiesta, el disfraz, la burla, la fuga hacia una comunidad imaginaria no implicaba desconocer ni negar la realidad en la que vivían creando un submundo o una burbuja aislada. Términos como aburrimiento, desesperación, angustia eran frecuentemente empleados en sus publicaciones para describir su situación cotidiana.

2) *Frentismo artístico*

Tanto el TiT como Cucaño instaron- a través de sus manifiestos, talleres, publicaciones y en la organización de fiestas, peñas y festivales- a conformar un movimiento, que aglutinara redes de artistas alternativos al mercado y a la política cultural que dictaba el régimen. Denominado por el TiT “El Zangandongo”, a fines de 1979 organizaron el Festival Alterarte en el que reunieron a decenas de artistas de varias generaciones (desde la vanguardia concreta de los años cuarenta, la vanguardia de los sesenta y el activismo teatral de la última dictadura) e hicieron presentaciones plásticas, dramáticas, musicales durante tres semanas, en una sala a pocos pasos del Obelisco porteño. En los primeros meses de 1980 los integrantes de Cucaño se vincularon con el TIT (Taller de Investigaciones Artísticas) Buenos Aires a partir del contacto con dos militantes del PST que

periódicamente visitaban la ciudad de de Rosario¹⁴. Así por ejemplo les transmitieron algunas lecturas y experiencias de los talleres porteños. Resulta significativo que, en un contexto de atomización social, en el que predominaba la desconfianza sobre la solidaridad, se hayan estrechado vínculos de colaboración, de diálogo a partir de las relaciones político-personales, en especial si se repara en que la desarticulación de los mismos había sido uno de los principales blancos de la represión¹⁵. Pero la conformación del frente artístico a nivel nacional no prosperó más allá de los propios grupos que ya estaban en contacto. Año y medio después se realizó el Festival Alterarte II Antiproarte, organizado por un grupo del TiT que se había asentado en San Pablo, Brasil en 1981 y tuvo como sede la Universidad de San Pablo. A lo largo de una semana se llevaron a cabo mesas-debate sobre cine experimental, teatro de calle y performance, arte feminista, entre otras. Cada jornada concluía con la planificación y realización de una intervención urbana entre los presentes. La acción final del festival se llamó la Peste, inspirados en la obra homónima de Albert Camus, simulaban una intoxicación masiva en una plaza del centro de la ciudad que generó tal revuelo entre los paseantes que intercedió la policía y varias ambulancias. Cuando detectaron la farsa, detuvieron a los “intoxicados” y ordenaron expulsar a los participantes argentinos. El hecho tuvo repercusión en la prensa de ambos países. Pocos días después integrantes del TiT/ TiC/ TIM y Cucaño, junto al colectivo artístico paulista Viajou Sem Passaporte¹⁶ fundaron el Movimiento Surrealista Internacional (MSI). Reactivaron así el legado internacionalista de la tradición trostkista/surrealista iniciada con el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” redactada por León Trostky y André Bretón en México en 1938, que diera lugar al lanzamiento de la FIARI (Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente). Los integrantes del MSI se autoproclamaron *artistas*

¹⁴ Roberto Barandalla (alias Picum) había estado preso en 1978 en la jefatura de Rosario y en 1979 se va a vivir a Buenos Aires pero tenía que ir una vez al mes a Rosario a firmar en la Comisaría. Mientras que Lina Capdevilla había estado presa en Devoto e iba a visitar a su familia periódicamente y no obedecía a la disposición de seguridad del Partido de mantenerse tabicada, de no establecer contactos políticos.

¹⁵ Si bien los lazos con el grupo de Buenos Aires no fueron los únicos se manifiestan como los más duraderos. De hecho, encontramos un afiche de los primeros meses de 1980 en el que aparecen: Zangandongo (significa coloquialmente holgazán, inútil) título la publicación del TiT, Multiarte que era el grupo que se había conformado después de la primera convocatoria en el Bernardino Rivadavia y Cucaño.

¹⁶ Realizaron revistas y elaboraron intervenciones urbanas, buscando instaurar “una crisis en la normalidad de forma creativa, apostando a la liberación pero sin llevar soluciones para el problema que surgía”. Buscaban separar su actividad política partidaria de la artística para que última esta pudiera estar libre de tanto de interferencias externas, como de modelos estéticos o la idea de concientizar a las masas a partir del arte y la cultura. En ese punto radicaba su interés por las vanguardias históricas y, especialmente, el surrealismo. (Mesquita, 2011).

revolucionarios a partir de la consigna “transformar el mundo y cambiar la vida” dando cuenta de que existía un doble juego estratégico entre ser artistas para transformar el mundo y ser políticos para poder ser artistas. De hecho una de las formas de acción política desplegadas por estos colectivos (y más sistemáticamente luego de la experiencia brasilera) fue la intervención urbana. Esta podía desarrollarse en el espacio público, en exposiciones de arte, durante o a la salida de un concierto, o en una iglesia durante la misa de domingo. Eran prácticas anónimas y por lo tanto los transeúntes -que ignoraban su condición de espectadores- se convertían en público en la medida que se sintieran interpelados por la acción. La intervención era una táctica ofensiva minuciosamente planificada para interditar los mecanismos de transmisión del poder en la trama urbana. A partir del uso de señales, frases, acciones, la ilusión o generar una sensibilidad ampliada en estos espacios buscaron discontinuar la razón, las convenciones de la comunicación de la palabra, del comportamiento del cuerpo, en definitiva de cualquier codificación, ya que esto era considerado por el colectivo como un sinónimo de la conservación del orden burgués que defendía el régimen económico- político que sostenía la dictadura cívico-militar. Desde fines de 1981, intervinieron en festivales artísticos independientes¹⁷, parodiando la estética realista de los otros grupos, clausurando la posibilidad de establecer un frente artístico antidictatorial que incluyera a esos colectivos.

3) *Militancia partidaria*

La disolución los colectivos artísticos coincidió con la vuelta a la actividad militante pública ante el proceso electoral de 1983, cuando la gran mayoría de los integrantes de los talleres se volcaron a la militancia partidaria en el PTS devenido en MAS (Movimiento al Socialismo). En aquella coyuntura, la dirigencia del Partido le planteó la disyuntiva de elegir entre las dos actividades, que hasta ese momento habían sido compatibles, por cuestiones de seguridad, arguyendo que sus prácticas artísticas callejeras finalizaban cada vez más frecuentemente con detenciones policiales. A su vez algunos integrantes de Cucaño se tornaron más escépticos hacia la capacidad transformadora del arte “la

¹⁷ En diciembre de 1981 invitaron a Cucaño a participar del Festival de teatro independiente y lo hicieron con “La insurrección de las liendres”, una parodia a los otros grupos que participaban en el evento. Unas semanas antes los integrantes del TiT intervinieron durante el II Encuentro Nacional de las Artes, sin formar parte de la programación de la muestra, irrumpieron en el intervalo desplegando banderas y cantando consignas políticas. Mientras se desarrollaban las Sextas Jornadas del Color y de la Forma un masivo taller de creación artística en el Museo Sívori, enfrente en Plaza Francia, el TiT realizó una escultura colectiva con papel higiénico.

transgresión parece absurda y pueril si ella no ayuda al surgimiento de un nuevo estado de cosas, en el cual ella ya no sea necesaria¹⁸”. Compartieron con el líder del partido, Nahuel Moreno, la caracterización de que la derrota argentina en la Guerra de Malvinas había desatado la crisis económica y política al interior del régimen cívico-militar y se estaba ante una coyuntura revolucionaria. También coincidían en la necesidad histórica de construir el partido revolucionario de masas, el MAS. Algunos integrantes de los colectivos militaron por un breve período, otros hasta fines de la década, cuando los conflictos internos fragmentaron el Partido. Desde 1984 algunos integrantes de Cucaño se reunieron para realizar acciones en el espacio público que denominaron interposiciones, generar ficciones en el entramado urbano. Según Giampietro (2011) para Cucaño la revolución no consistía solo en liberarse de la dictadura, el enemigo “personaje” ya tenía preparados una nueva serie de disfraces en el caso que retornase una forma de democracia burguesa moderada. La revolución en la cual germinaba su experiencia no podía no ser permanente.

Si interpretamos las relaciones entre estos grupos artísticos y las organizaciones partidarias en una secuencia lineal o de retorno cíclico bajo la primacía de la acción política se podría leer el itinerario del TiT y Cucaño como la adaptación de un grupo de militantes ante la interrupción en la vida institucional que implicó la última dictadura cívico-militar argentina. Entender la dictadura como paréntesis o como tiempo en suspenso reduce la comprensión de procesos de subjetivación más complejos y sutiles que se gestaron en esos años y que han tenido efectos y resonancias menos inmediatos. Según Butler no es preciso que exista un «agente detrás de la acción», sino que el «agente» se construye de manera variable en la acción y a través de ella (2007: 278). Por eso estos procesos de subjetivación son inescindibles de las prácticas artístico-políticas de los colectivos que analizaré a continuación.

Duplicaciones

Una decena de jóvenes saltaba al rango a lo largo de una calle peatonal interrumpiendo el paso de los transeúntes que circulaban por el centro de la ciudad de Rosario. Horas más tarde, en los pasillos de una galería comercial hacían movimientos biomecánicos en ronda ante la mirada atónita de los paseantes. Por las noches, una cuadrilla de oradores entraba furtivamente en los bares proclamando su manifiesto del “arte bobo”. Las plazas amanecían

¹⁸ Carta al Movimiento Surrealista Internacional, fechada diciembre de 1981.

atiborradas de volantes con palabras y dibujos incoherentes, los bancos con plumas pegadas y la pintada “Libertad total a la imaginación”, en las paredes lindantes, completaban la escena. Situaciones similares se repitieron en diferentes calles, bares y plazas de la ciudad de Rosario durante la primavera de 1981, cuando el régimen dictatorial argentino entraba en un cono de sombras¹⁹, pero aún seguía vigente el estado de sitio y -en relación a los inmediatos años previos- se había intensificado la presencia policial en las calles. Las acciones anteriormente relatadas eran parte de *Las Brujas. Dos meses de surrealismo y transgresión en Rosario*, una serie de performances callejeras realizadas por el Grupo de Arte Experimental Cucaño con las que buscaban alterar la normalidad cotidiana. En aquel entonces estas performances callejeras no fueron leídas como prácticas artísticas o políticas, quien se cruzara ante alguna de las acciones anónimas de *Las Brujas*, probablemente las vería como simples ejercicios de gimnasia, de expresión corporal o sencillamente travesuras o locuras propias de la edad de sus actantes. Quizás por lo inocentes, absurdas o incomprensibles que resultaron para los transeúntes las acciones de *Las Brujas* se explica que los integrantes de Cucaño no hayan sido apercibidos por las fuerzas del orden rosarinas, que no se caracterizaban precisamente por su permisividad ante las conductas y los comportamientos públicos que consideraban inapropiados. En estrecha colaboración con agrupaciones católicas y conservadoras, reglamentaban desde las carteleras culturales, el juego y la profilaxis en *razzias* nocturnas hasta medidas orientadas a modificar la vida cotidiana de los adolescentes, su principal blanco, ya sea en las disposiciones sobre la vestimenta y el corte de pelo adecuado para los estudiantes, la prohibición de circulación sin el documento de identidad y la restricción de espacios de sociabilidad. Esto había adquirido en Rosario ribetes represivos insólitos, por ejemplo, una contravención a las buenas costumbres eran las demostraciones de afecto en el espacio público, como es el caso de las parejas que se besaban en las plazas, la persecución a los jóvenes que se ausentaban de sus clases escolares y deambulaban por los paseos públicos como también aquellos que veían fumando (Águila, 2008: 238-9). Los guardianes de la moral y las buenas costumbres

¹⁹ Ante la sucesión de Videla al frente de la Junta Militar eclosionaron las contradicciones internas latentes la presión internacional de los organismos de derechos humanos, por la crisis económica, la convocatoria de la dirigencia sindical a la segunda huelga nacional desde 1976, sumado a la conformación de una Asamblea Multipartidaria con las agrupaciones políticas mayoritarias y el episcopado para presentar un cronograma de transición a la democracia (Canelo, 2008:171).

que operaban en una ciudad del interior (al igual que quienes lo hacían en la capital del país), buscaban disciplinar una sociedad considerada “menor de edad” protegiéndola del contacto de libros, revistas, películas, obras de teatro, músicos que consideraban perniciosos en su cruzada de defensora de los valores cristianos occidentales²⁰. Cucaño se apropió de la imagen infantil que el poder había construido sobre la sociedad, sus inocentes acciones parecían juegos, idioteces de adolescentes, sin embargo perturbaban el ordenamiento cotidiano, al tensionar los ambiguos y porosos márgenes de lo que no era sancionable o sancionado aún por las fuerzas represivas.

A partir de *Las Brujas* podemos observar cómo el grupo llevó a cabo un procedimiento de desmontaje del imaginario del poder: primero exploraron los límites de lo permitido según disponen las reglamentaciones del espacio público tomando como metáfora la caza de brujas en la Edad Media. Segundo, elaboraron acciones que compartían la intención de generar indicios de que algo extraño estaba sucediendo en la ciudad. Así, durante dos meses realizaron intervenciones con el propósito de modificar las relaciones humanas en su cotidianeidad ya sea en la estética urbana, en el espacio público²¹, en recitales y exposiciones²² o en hechos artísticos²³. Tercero, mediante una última acción, develaban el misterio que habían alimentado durante dos meses. Las intervenciones eran prácticas callejeras, anónimas y por lo tanto los transeúntes -que ignoraban su condición de espectadores- se convertían en público en la medida que se sintieran interpelados por la acción. Además eran actos que se desarrollaban en el tiempo, que no tenían un inicio y un final, sino que tenían lugar durante las 24 horas del día. “No era una obra que iba a ver la gente, sino que teníamos que intervenir la realidad”, recuerda Carlos Ghioldi, integrante de Cucaño (AA.VV., 2003). En la reiteración de estas performances y al desplegarlas en el espacio público pusieron en evidencia los márgenes, los intersticios y tensionaron los límites en los que se podía llevar a cabo una acción colectiva, cómo se podían eludir (hasta poner en ridículo) las estrictas reglamentaciones del espacio público y la censura, aún cuando estaba vigente el estado de sitio. Una estrategia que generaba *disenso*, en términos

²⁰ Sobre el discurso de censura y su aplicación a artistas, escritores, editoriales durante la última dictadura. Puede consultarse Avellaneda (1986) y Gociol e Invernizzi (2002)

²¹ “Tragedia en la Peatonal”, “Las siete Bélgica”, “En el monumento I y II”

²² “Paco de Lucia y el Momo”, “El Hombre Pato”, en la muestra “Salvador Dalí”.

²³ Ya sean hechos teatrales, musicales o plástico-poéticos destinados a un espectador.

de Rancière²⁴, ya que cambiaba los modos de presentación sensible al modificar las formas de enunciación y construir relaciones nuevas entre apariencia y realidad o entre lo visible y su significación (2010:67). Lo absurdo y lo paródico eran recursos delirantes para interrumpir el continuum de la “normalidad” e instalar la desconfianza en el cuerpo social. El enigma del misterio de *Las Brujas*, que Cucaño había fomentado durante dos meses, finalmente se resolvía en una convocatoria publicitada a través de volantes que se habían esparcido por la ciudad. Un cortejo fúnebre se trasladaba desde las calles céntricas hasta las barrancas finalizando en la confitería VIP²⁵. Un orador, luego de gritar varias alocuciones, expresaba que en ése ataúd estaba su generación, que también era la de ellos, una generación muerta y por lo tanto que el ataúd les pertenecía. Finalmente desplegaban una bandera en la que se leía: ¡Libertad total a la imaginación! Con *Las Brujas*, se evocaba el emblema de la subversión para la modernidad, aquel que desde fines de la década del ‘60 en diferentes puntos del planeta, había encarnado por antonomasia la juventud. Los integrantes de Cucaño, que eran pocos años menores de la generación que había sido directamente aniquilada por la dictadura, generaron elípticamente una confrontación en la que homologaron al status de “cadáveres” –el resto del cuerpo humano tras la muerte- a los jóvenes que se mostraban anuentes, conformistas, acomodaticios o simplemente obedientes ante el disciplinamiento impuesto por el régimen y sus colaboradores. El desenlace de *Las Brujas* y su parodia de la procesión funeraria, ponía en evidencia aquello que había permanecido en latencia detrás de los signos y síntomas irradiados en la ciudad: lo indecible. De esta manera, a través de la ceremonia fúnebre, lograron desplegar recursos para enunciar aquello que socialmente se silenciaba, una estrategia para señalar la muerte, los muertos y su perturbador vínculo con los vivos.

El ritual religioso alrededor de un cadáver-objeto se utilizó, contemporáneamente a *Las Brujas*, en *Marat Sade*, una intervención del TiT al son de los tambores, un grupo de

²⁴ Rancière (2010) entiende la *eficacia estética* como una distancia entre la intención del artista, los recursos que utiliza, la mirada del espectador y el estado de una comunidad y distingue entre el *consenso* que se produce cuando existe continuidad entre percepción y significado y el *disenso* que generaría un choque entre dos regímenes de sensorialidad que modifica las coordenadas de lo representable.

²⁵ Espacio que había sido elegido por varias razones, por un lado era un bar frecuentado por el “chetaje” rosarino, que consideraban funcional con aquello que el gobierno militar aceptaba de los jóvenes. Pero además ocupaba la barranca de una plaza de gran valor simbólico en la ciudad que, con la habilitación de la confitería, había sido sustraída del espacio público durante la dictadura.

hombres y mujeres llegaban bailando con un muñeco a una plaza del barrio porteño de San Telmo el 14 de noviembre de 1981. Según los recuerdos de un integrante y fundador del grupo, Rubén Gallego Santillán²⁶, fueron integrando a los paseantes a la fiesta de disfraces hasta que el muñeco fue arrojado al suelo y terminó cubierto por un cúmulo de trapos, se acallaron los tambores y la fiesta culminó rodeando al muñeco en silencio. En medio de una improvisada fiesta popular, el baile se interrumpía repentinamente ante la sepultura del muñeco, que había sido uno de los protagonistas de la celebración. Del carnaval al ritual fúnebre, de la algarabía a la introspección, emergían como metáforas del tránsito funesto que experimentó el campo popular durante la dictadura. También operaba como parodia de la fiesta popular, en su contexto cercano podía referirse del Campeonato Mundial de Fútbol '78 y la manipulación de la propaganda oficial del régimen contra la denuncia de los organismos de Derechos Humanos que tuvieron lugar al ser Argentina el país sede de la competición. Más allá del discurso hegemónico que se podía utilizar como referente, en medio de la fiesta -una instancia reunión colectiva por excelencia- se hizo presente la muerte y el duelo. Inquietante alegoría de que - a pesar de los dispositivos oficiales de control (represivos, de censura y autocensura)- no había encuentro comunitario que pudiera soslayar o evadirse de las ausencias.

Pocos meses antes de estas acciones había tenido lugar Teatro Abierto 1981²⁷, considerado como el ejemplo mítico de resistencia simbólica en la historia de la cultura durante la última dictadura, una “fiesta” en la que productores, dramaturgos, artistas y espectadores estaban felices de encontrarse juntos. Este discurso tibio fue interpretado por Trastoy (2001: 109) como un “guiño” en el que emergía la autocensura ante la opresión que ejercían los mecanismos de censura sobre los productores como una resignada estrategia de supervivencia. La censura operaba sobre el teatro con menos fuerza que sobre otros medios de difusión masiva como la radio y la televisión, aunque se aplicaba de manera encubierta

²⁶ En Cocco (2011: 208)

²⁷ Teatro Abierto surgió contra un decreto de supresión de la cátedra de teatro argentino en el Conservatorio Nacional. Era una convocatoria hacia los autores argentinos para que escribieran obras cortas especialmente para la ocasión, que tendrían escenografías mínimas, no cobrarían por la presentación así las localidades podían ofrecerse al público en una sexta parte del valor de una entrada normal. El Teatro Picadero donde habían comenzado las presentaciones fue incendiado luego de amenazas telefónicas en agosto de 1981. A partir de la extensa cobertura en la prensa local e internacional del siniestro se generó un masivo apoyo de los productores y del público en las funciones, que devino en su enorme visibilidad como resistencia cultural a la dictadura (Trastoy: 2001).

para preservar los valores e instituciones nacionales y especialmente la familia (Avellaneda: 1986). Por otra parte, como no había reglas explícitas que permitieran discernir entre conductas permitidas y desviadas, gran parte de los productores artísticos pasaron a sentirse víctimas potenciales (Gociol e Invernizzi, 2004: 74). Si bien las desapariciones en el ámbito teatral fueron escasas, se sabía de la existencia de “listas negras” de artistas que no podían ser contratados y muchos otros que se exiliaron o se alejaron de la actividad teatral. Mogliani considera que, como el gobierno militar no encontraba un tipo de teatro válido, afín a su ideología, se abstuvo de votar en los premios oficiales. No obstante, la despolitización de las puestas teatrales se hizo evidente -más aún en relación a la radicalización política del período previo- cuando se concebía al arte un agente transformador de la sociedad (2001:84). Teatro Abierto fue considerado como un antecesor simbólico de la “apertura democrática” de 1982, aún cuando “este evento operase como capitalizador y canonizador de los discursos escénicos consagrados más que innovador en sus aspectos formales” (Trastoy, 2001: 108). En gran medida la monumentalización de este masivo evento cultural responde al reconocimiento de sus protagonistas en la inmediata posdictadura, la legitimación de sus formas de hacer en el campo artístico y académico, es decir, los herederos culturales en términos de Bourdieu y Passeron (2003), mientras que las experiencias del TiT y de Cucaño, deambularon como mito o leyenda entre los militantes del MAS y empezaron a ser reconstruidas e indagadas en la última década²⁸.

Habitar el horror

²⁸ Entre los primeros antecedentes de recopilación de las acciones y análisis en relación a Cucaño, en 2003 la Revista de Retrospectiva teatral Señales en la Hoguera publicó una extensa nota en la que se recuperan las acciones artísticas del colectivo titulada “Cucaño: Dos meses de transgresión y surrealismo en Rosario”, Mónica Bernabé, publicó “El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño”, Katatay (año V, número 7) y Caren Hulten “Prácticas artísticas de resistencia a través de la acción dramática durante el proceso militar en Rosario: el caso de Cucaño (1979-1983)”, tesis de Licenciatura en Bellas Artes en Universidad Nacional de Rosario (2010). Sobre el TiT, la tesis doctoral en filosofía del King’s College de Londres de Marta Cocco (2011), una de las fundadoras del TiT. Ese mismo año se realizó *El provocador primero filme en portuñol*, un documental sobre Juan Carlos Uviedo, que dirigió un integrante del TiT, Pablo Espejo, junto a Silvia Maturana y Marcel Gonnet Wainmayer. En paralelo, con Ana Longoni, Jaime Vindel y André Mesquita, comenzamos a indagar sobre los colectivos artísticos el TiT/TiC/TiM, el Grupo de Arte Experimental Cucaño y el colectivo paulista Viajou sem passaporte. Los primeros avances de esa investigación dieron lugar a la zona “El delirio permanente”, llamada informalmente el gabinete trosko-surrealista dentro de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América latina* y a investigar otras aristas en relación a los grupos ver Longoni (2012, 2012b), La Rocca (2012, 2015).

“Éramos surrealistas porque no se podía decir nada” o “el surrealismo nos conectaba con un espacio etéreo”, deslizaron algunos de los integrantes del TiT durante un improvisado encuentro que siguió al conversatorio sobre prácticas de arte y política en los años '80 que referí al principio de este trabajo. En estas frases que evocan el silencio y la fuga, el contexto represivo en el que desarrollaron sus acciones se tornaba texto, no como tema o como alusión explícita sino como táctica, como modo de expresión ante el silenciamiento, la censura y la autocensura dominantes. En la contaminación de prácticas artísticas y consignas políticas el TiT y Cucaño encontraron maneras hacer visible la perturbadora ausencia de los cuerpos que la dictadura sistemáticamente negaba, bajo la anulación de su existencia denominándolos desaparecidos²⁹. En el caso de los colectivos artísticos a través de una poesía de los sentidos, que formula pensamientos en términos de Artaud “esos que la palabra no puede expresar y que encuentran su expresión más ideal más que en la palabra en el lenguaje concreto y físico de la escena” (1964: 37). “En materia de rebelión, nadie necesita ancestros” rezaba una célebre frase del Primer Manifiesto Surrealista (1924). Así los integrantes del TiT aplicaron en sus montajes, consciente o intuitivamente, una constelación de elementos artísticos presentes en las primeras vanguardias históricas, la escena experimental de los sesenta, los happenings, el teatro invisible, entre otros.

Reflexionando sobre los sentidos del recuerdo “vivir exaltados”, de sentirse en riesgo, de correr peligro, emerge la imagen de la ordalía, es decir una forma de juego deliberado con la muerte donde existe un deslizamiento del sujeto por su probabilidad no despreciable de morir (Le Breton, 2011). Ahí donde se está en peligro, los sentidos toman el relevo y permiten probar físicamente un mundo que se escapa simbólicamente. Además de transformar el miedo en goce se le sumaba la exaltación de estar aún vivo. Quizá porque en ese juego asimétrico con la muerte, imaginar un lenguaje era imaginar una forma de vida.

“Vivir exaltados” y “alterar la normalidad cotidiana” constituyeron una experiencia compartida y una estructura del sentir (Williams, 1980:151) para los integrantes del TiT y de Cucaño respectivamente, eran maneras de crear e intervenir colectivamente en medio de una atmósfera de parálisis, desconfianza, miedo generalizado, de crisis y de terror, elementos de una tecnología de poder que la última dictadura cívico-militar hábilmente operó sobre gran parte de la sociedad. Sin embargo, el estar en la vida de manera

²⁹ “...frente a los desaparecidos en tanto, éste como tal, es una incógnita. Si reapareciera tendría un tratamiento equis. Pero si la desaparición se convirtiera en certeza, su fallecimiento tiene otro tratamiento. Mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad, no está muerto ni vivo (...)”.Clarín 14/12/79.

desbordada, no era solo improvisar, desobedecer, transgredir, “vivir exaltados” se enlaza contradictoriamente con el discurso que lo nombra. Esto se condensa en “hay mucho pero no se puede” frase que los integrantes del TiT coreaban al finalizar sus acciones, un grito de libertad que quedaba atragantado por el miedo intermitente en medio de un espacio público clausurado en el que operaban los fantasmagóricos efectos de los dispositivos de control propios del terrorismo de Estado.

En este sentido explorar las huellas de la memoria, no como mera información fáctica sino entendida como *recordis* -el acto de volver a pasar por el corazón- nos sirven para repensar los porosos e inestables vínculos entre arte política desde otras aristas que atraviesan la experiencia sensible de los cuerpos que se expusieron al riesgo y que modularon nuevos lenguajes para expresarse y transformar su realidad.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2003) “Cucaño: Dos meses de transgresión y surrealismo en Rosario” en *Revista de Retrospectiva teatral Señales en la Hoguera*, año II N°5, Rosario.
- AA.VV. (2012) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Águila, G. (2008) *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983*, Buenos Aires: Prometeo.
- Artaud, A. (1964) *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Avellaneda, A. (1986) *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires: CEAL (dos tomos).
- Bernabé, M. (2009) “El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño”, *Katatay*, año V, número 7.
- Bourdieu, P., Passeron, J. (2003). *Los herederos: Los estudiantes y la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Calveiro, P. (1998) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue: Buenos Aires.
- Canelo, P. (2008) *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone* Buenos Aires: Prometeo.
- Cocco, M. (2011) *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado*. Tesis doctoral, King’s College, Londres, inédita.
- Giella, M.(1992) *Teatro Abierto 1981, teatro argentino bajo la vigilancia* (Buenos Aires: Corregidor)
- Gociol, J.; Invernizzi, H. (2002) *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires: Eudeba.
- Holmes, B. (2001) “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito

(eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Hulten, C. (2010) *Prácticas artísticas de resistencia a través de la acción dramática durante el proceso militar en Rosario: el caso de Cucaño (1979-1983)*, tesis de Licenciatura en Bellas Artes, UNR.

La Rocca, M. (2012) *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)*, tesis de maestría en Investigación en Humanidades, Girona: Universidad de Girona (inédito)

La Rocca, M. (2015) "La poesía debe ser hecha por todos", ponencia presentada en las VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores, IIGG, UBA.

Le Breton, D. (2011) *Conductas de riesgo: de los juegos de la muerte a los juegos del vivir*, Topia: Buenos Aires.

Longoni, A. (2012) "Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura", *Boca de Sapo* n° 12, Buenos Aires.

Longoni, A. (2012b) "El delirio permanente", en *Separata*, Centro de Investigaciones del Arge Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional, de Rosario, año XII, n° 17, diciembre: 3-20.

Masiello, F. (1987) "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en AA.VV., *Ficción y política*, Buenos Aires: Alianza

Mesquita, A. (2011) *Cruces entre colectivos paulistas y argentinos. En Cuerpos desobedientes. Nuevos cruces entre arte y política en América Latina en los años 80*. Centro Cultural de España en Buenos Aires y el Centro de Investigaciones Artísticas, Buenos Aires, 21 de octubre.

Mogliani, L (2001) "Campo teatral y serie social" en Pellettieri, Osvaldo (dir), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Volume 5, Buenos Aires: Galerna*

Osuna, M.F. (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). La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Posadas : Universidad Nacional de Misiones ; Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento. (Entre los libros de la buena memoria ; Disponible en: <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/36> (fecha de última consulta 18-9-2016)

Ranciére, J. (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

Vila, P. (1985) "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil", en Elizabeth Jelin, *Los movimientos sociales I*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Trastoy, B. (2001) "Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural, en Pellettieri, Osvaldo (dir), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Volume 5, Buenos Aires: Galerna*.

Williams, R.(1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

Testimonios

Entrevista a Marta Cocco realizada por Ana Longoni (11-12-2011).

Entrevista a Irene Mozskowski realizada por Ana Longoni (4-5-2012).

Entrevista a Gloria Rodríguez realizada por Malena La Rocca (10-8-2011).

Entrevista a Roberto Barandalla realizada por Ana Longoni (6-6-2011).

Entrevista a Carlos Ghioldi realizada por Ana Longoni y Jaime Vindel (10-6-2011)

Entrevista a Marcelo Roma realizada por Malena La Rocca, (9-8-2011).

Entrevista a Luis Alfonso realizada por Malena La Rocca (10-8-2011).
Testimonio escrito de Guillermo Giampietro, (31-8-2011)

Apéndice documental

Enciclopedia Surrealista, Buenos Aires- Rosario, 1981
Las Brujas. Parámetros de la investigación, septiembre 1981
Resumen del G. A. E Cucaño desde Las Brujas, diciembre 1981.
Diario La Prensa, 24 de marzo de 1976
Diario Clarín, 14 de diciembre de 1979