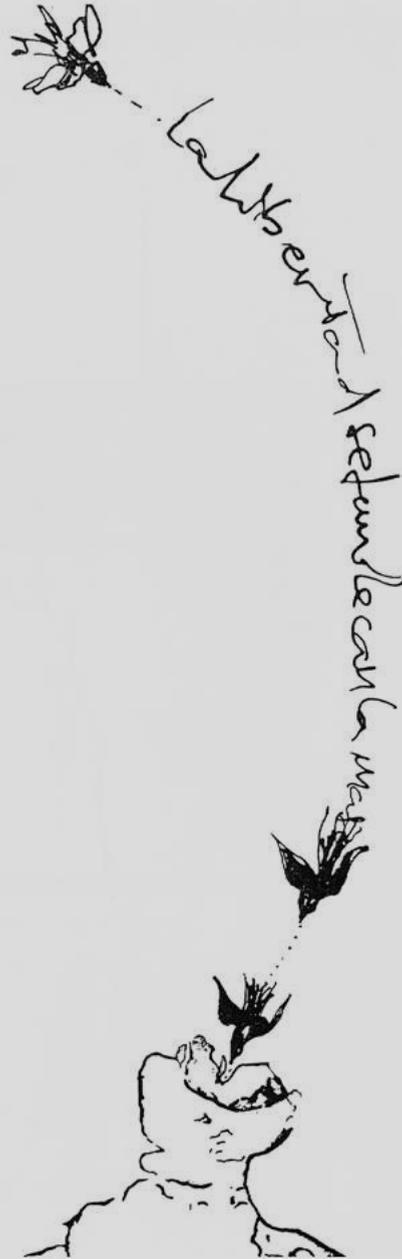


K a m c h a t k a

Revista de análisis cultural
N. 12



Experimentación poética y contracultura
en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos
(1960-1990): colectivos, acciones y reacciones
Coordinado por Mercè Picornell y Maria Victòria Parra Moyà

EXPERIMENTACIÓN POÉTICA Y CONTRACULTURA EN CONTEXTOS
DICTATORIALES IBÉRICOS Y LATINOAMERICANOS (1960-1990):
COLECTIVOS, ACCIONES Y REACCIONES

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 12 (2018)

Monográfico coordinado por MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ

MERCÈ PICORNELL Y MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Experimentación poética y contracultura en contextos dictatoriales ibéricos y latinoamericanos (1960-1990): colectivos, acciones y reacciones.	221-228
JUAN GONZALEZ GRANJA. Los tzánticos amenazan la ciudad: la performance poética de la indig-nación en el Ecuador moderno.	229-251
MALENA LA ROCCA. "Rompiendo la piñata del Mundial". Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina.	253-271
PAULINE MEDEA BACHMANN. Poesía en circulación. Estéticas politizadas entre exposición, documentación y lectura en el Cono Sur.	273-290
JÈSSICA PUJOL DURAN. Beau Geste Press: a Liminal Communitas across the New Avant-gardes.	291-312
ALBERTO VALVERDE OTERO. El Grupo Rompente (1975-1983). Un viaje inesperado por la Transición en el campo literario gallego.	313-332
IRATXE RETOLAZA. Poéticas experimentales en la resistencia cultural vasca: 'Isturitzetik Tolosan Barru' (1969).	333-369
MERCÈ PICORNELL. Campo literario y reconstrucción democrática. Dos poéticas estratégicas y una interpelación en la poesía chilena.	371-404
MARIA VICTÒRIA PARRA MOYÀ. Una cata de 'Sopa de letras' (1976).	405-432

“ROMPIENDO LA PIÑATA DEL MUNDIAL”.

LOS USOS DE LA FIESTA EN MONTAJES TEATRALES,
RECITALES Y ACCIONES CALLEJERAS DURANTE LA ÚLTIMA
DICTADURA CÍVICO-MILITAR ARGENTINA

“Rompiendo la piñata del Mundial”. The Uses of the Party in Theatrical Practices, Rock Concerts and Street Performances during the Last Argentine Dictatorship

MALENA LA ROCCA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (ARGENTINA)

malenalarocca@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-5726-2659>

RECIBIDO: 2 DE MARZO DE 2018

ACEPTADO: 8 DE OCTUBRE DE 2018

RESUMEN: En medio de la clausura del espacio público, signada por la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), se construyeron efímeros espacios festivos, de goce del cuerpo a través del baile y la música. Este artículo, adopta la noción de eficacia estética de Jacques Rancière —entendida como la distancia entre la intención del artista, los recursos que utiliza, la mirada del espectador y el estado de una comunidad— para analizar los sentidos que emergen de diferentes manifestaciones festivas alternativas a las que promovía el régimen militar. Para ello se estudian los siguientes grupos: la Escuela de Mimo Contemporáneo y el Taller de Investigaciones Teatrales, de Buenos Aires; el Grupo de Arte Experimental Cucaño, de Rosario, y la banda de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, de La Plata. Se indagan las estrategias que estos grupos desplegaron para eludir la vigilancia del régimen militar y cómo en sus prácticas artísticas emergieron los rituales festivos como un espacio colectivo entre lo público y lo privado que reconfiguraba la posibilidad del estar juntos.

PALABRAS CLAVE: arte y política, dictadura militar argentina, performance, experimentación artística

ABSTRACT: In the midst of the closure of the public space, marked by the last Argentine civic-military dictatorship (1976-1983), ephemeral festive spaces were created, of enjoyment of the body through dance and music. This article adopts Jacques Rancière's notion of aesthetic efficacy - understood as the distance between the artist's intention, the resources he uses, the viewer's gaze and the state of a community - to analyze the senses that emerge from different alternative festive manifestations promoted by the military regime. For this, the following groups are studied: Escuela de Mimo Contemporáneo and the Taller de Investigaciones Teatrales, of Buenos Aires; Grupo de Arte Experimental Cucaño, from Rosario, and the rock band Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, from La Plata. The strategies that these groups deployed to elude the surveillance of the military regime and how in their artistic practices emerged the festive rituals as a collective space between the public and the private that reconfigured the possibility of being together, are investigated.

KEYWORDS: Art and Politics, Argentine Dictatorship, Performance, Artistic Experimentation

La Rocca, Malena.

“Rompiendo la piñata del Mundial”. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina”

Kamchatka. Revista de análisis cultural 12 (Diciembre 2018): 253-271.

DOI: 10.7203/KAM.12.12089 ISSN: 2340-1869



INTRODUCCIÓN

Comenzaba la primavera de 1979 y en Multiarte, una muestra de jóvenes creadores organizada por el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario (Santa Fe), se presentó un grupo de música bajo el nombre de Cucaño. En realidad, se trataba del grupo de *free jazz* Expresión 4, integrado por Carlos Lucchese, Zapo Aguilera y Alejandro Berretta. El grupo había incorporado a un joven poeta estudiante de secundario, Guillermo Giampietro, y cambiaba de nombre para poder participar en el evento, ya que Lucchese tenía prohibido el ingreso al centro cultural por un conflicto con sus autoridades.

De acuerdo con Giampietro –uno de los fundadores de Cucaño–, las primeras acciones estuvieron inspiradas en el *Teatro y su doble*, de Antonin Artaud.¹ De hecho, en el diario rosarino *La Capital* describieron su propuesta como “un espectáculo integrado con música actual, teatro, poesía y mímica”, de idéntica manera que el autor francés había caracterizado el teatro balinés (Artaud, 1964 [1938]: 61). Otra influencia para el grupo rosarino fueron las crónicas periodísticas de las primeras fiestas-recitales de la banda de rock platense Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (PR). Este grupo se había conformado *ad-hoc* a principios de 1978 para realizar una gira por la provincia de Salta; luego, manteniéndose al margen de la industria discográfica, se consagró como una de las bandas de música más importantes e influyentes de la Argentina. En sus recitales replicaban la dinámica de las fiestas del Salón Cultural Lozano de la Plata, en las que habían participado desde 1977.² En estas reuniones llamadas “los lozanazos”, los músicos se alternaban los instrumentos, cualquiera podía subir al escenario y cantar; es decir, la banda musical se conformaba en cada encuentro.

La fiesta también fue un recurso artístico utilizado en los montajes de creación colectiva del TíT (Taller de Investigaciones Teatrales) que se había formado en Buenos Aires, en 1977, por iniciativa del artista escénico santafecino Juan Carlos Uviedo.³ De su órbita, en 1978 surgió el TiM (Taller de Investigaciones Musicales), y en 1980, el TiC (Taller de Investigaciones Cinematográficas) y el Grupo de la Mujer. En los primeros meses de 1980, algunos miembros del TíT viajaron a San Pablo, donde se había exiliado Uviedo. Allí fundaron otro taller realizaron varias presentaciones y se contactaron con colectivos artísticos, feministas y activistas homosexuales. Este grupo vivía en comunidad, profesaba el amor libre y había creado un sistema de robos en supermercados para subsistir con escasos recursos (Longoni, 2012).

¹ Según recuerda Giampietro, fue el libro que le prestó Lucchese en uno de los encuentros previos a la primera presentación (Arias, Correa, Rodríguez, y Tomé, 2003).

² En aquella sala se realizaban encuentros culturales organizados desde 1972 por Carlos Mariño, quien luego fue sonidista de PR. Se presentaron bandas de rock, blues, tango y folclore, ciclos de cine, grupos de teatro, poetas, cómicos, exposiciones de plástica y fotografía (Droz, 2014).

³ Juan Carlos Uviedo (1939-2009) fue un actor, director, escritor, dramaturgo. Los grupos de teatro que formó en España, Portugal, EE.UU., Guatemala, México y Argentina, provocaron su expulsión, deportación y/o encarcelamiento. En 1977, luego de un intenso periplo por Centroamérica y México, fundó el TíT (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 Uviedo, puede consultarse (Debroise, Longoni y La Rocca, 2015).

Este TIT se propuso como un laboratorio de investigación y experimentación dramática, actoral y escénica para crear colectivamente un montaje teatral que, basado en la relación dialógica provocación-reacción a las tradiciones artísticas, a la moral, a los límites entre realidad y ficción del director hacia los actores y de éstos al público, trascendiera los límites de la sala teatral. Para ejemplificar su uso de la fiesta, puede mencionarse el montaje *Vaudeville champagne o Sombreros y más sombreros* (1979), donde reunieron varios elementos de un *music hall*—baile, canto, música— y, sobre todo, construyeron escenas absurdas en un clima festivo. Desde 1979, la organización de fiestas donde se invitaba a que se presentaran trabajos sin limitaciones (*sketchs*, pantomimas, óperas musicales, acrobacias, entre otros) y se reunían centenares de personas era una práctica habitual del TIT para impulsar su movimiento artístico de vanguardia, El Zangandongo.

Este grupo organizó a fines de 1979 Alterarte, un festival alternativo que reunió a decenas de artistas de varias generaciones, desde la vanguardia plástica concreta de los cuarenta y los sesenta hasta integrantes de la escena contemporánea de música experimental y performática. *La Fiesta* de la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) fue la actividad con la que cerraron las diez jornadas del festival. En aquella acción se distribuyó arbitrariamente la comida y bebida que los invitados habían llevado y éstos debían organizarse si querían revertir esa situación; además, de modo imprevisto, se organizó el secuestro del director de la Escuela, Alberto Sava (Sava, 2006: 99).⁴

En los estertores de la ebullición política y artística post Mayo 68, Sava estudió en Francia con Maximilian Decroux, hijo de Etienne Decroux —el renovador del mimo en el mundo— y participó en varias acciones de teatro callejero. Según relata Sava, encontró los cimientos desde los cuales elaborar su propuesta a partir de sus lecturas sobre el “teatro invisible” del artista brasileño Augusto Boal y del “teatro de guerrilla”⁵ (A. Sava, entrevista personal de Ana Longoni y Lorena Verzero, 18 de junio de 2013). Sava concebía el espacio como un dispositivo, un sistema que determina actitudes y comportamientos corporales de los sujetos. Sus ejercicios proponían jugar con los diversos imaginarios y clases sociales que transitan en el ámbito público, semipúblico y privado, para contrastar los prejuicios con la experiencia de los sujetos. De esta manera buscaba generar conocimiento desde el teatro que trabaja en la realidad para transformarla y crear una nueva realidad.

Las prácticas artísticas previamente relatadas presentan algunos elementos en común. Por un lado la simultaneidad: todas se realizaron en 1979, a más de tres años del golpe de Estado que

⁴ Director desde 1973 de la Escuela de Mimo Contemporáneo; en aquel entonces ya tenía un prolífico recorrido nacional e internacional con el trabajo corporal por fuera del escenario. Organizó el III Festival Latinoamericano de Mimo en Santa Fe (1975) y el V Festival y Congreso Latinoamericano de Mimo en Rosario (1977). Participó en festivales de teatro y mimo con sus hechos artísticos “La Pileta”, “El estadio”, “La fiesta” y “La boda” en Francia (I Festival Internacional de Mimo, Brunoy, 1977), Polonia (Festival Internacional de Teatro y Arte, Wrocław, 1978) España (Sitges) y en Perú (VI Festival Latinoamericano de Mimo, Lima, 1980) (Sava, 2006).

⁵ Estas nociones las tomó de Boal (1974) y de Kaprow, Schechner y Wirtschafter (1972), respectivamente.

dio inicio a la última dictadura militar.⁶ Por otro lado, estas acciones no eran meramente celebratorias; también criticaban al poder. Tal ambivalencia se entiende desde la noción de carnaval de Mijail Bajtin, según la cual éste “celebra una liberación temporal de la verdad del orden establecido imperante; señala la suspensión de todo rango jerárquico, de los privilegios, las normas y las prohibiciones” (1994 [1965]: 11). En sus fiestas-recitales PR repetía a modo de conjuro una frase que condensa la perspectiva crítica de las prácticas artísticas analizadas por este artículo, “Rompiendo la piñata del Mundial”, como una actitud de “liberación temporal” contra la manipulación política del régimen durante la organización del Mundial de Fútbol de 1978 y el clima festivo que predominaba en amplios sectores de la población por la obtención del campeonato.

Si para obtener consenso político el régimen militar nacionalizaba los triunfos deportivos exaltándolos como una “fiesta de todos”,⁷ ¿parodiar aquella “fiesta” no podría ser leído como un gesto de disidencia? ¿De qué maneras estas acciones artísticas trazaron puntos de fuga sobre la imagen del poder omnímodo que buscaba proyectar la dictadura? Este artículo reflexiona sobre los usos y sentidos que distintos grupos artísticos le otorgaron a la fiesta.⁸ En particular la Escuela de Mimo Contemporáneo y el Taller de Investigaciones Teatrales, de Buenos Aires; el Grupo de Arte Experimental Cucaño, de Rosario, y la banda de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, de La Plata.

En algunos casos un espectáculo⁹ se transformaba en un ritual festivo, en otros, se utilizaba la fiesta como dispositivo escénico para hacer visibles las desigualdades sociales; en otros casos la fiesta fue utilizada como un espacio de intervención política. Todas estas prácticas se interpretaron desde la noción de “teatralidades liminales” elaborada por Ileana Diéguez Caballero (2014) entendida como el extrañamiento de las formas convencionales de representación y su acercamiento a la vida cotidiana.

El uso del ritual festivo en estas prácticas artísticas ¿estaba destinado a confirmar las relaciones sociales y darles continuidad? ¿o más bien las puestas en escena posibilitaban transgresiones impracticables en otros espacios? Para responder estos interrogantes se han

⁶ La última dictadura militar argentina (1976-1983) formó parte de un proceso regional de regímenes represivos en América Latina que, en el contexto de la denominada Guerra Fría, recurrieron a la desaparición forzada de personas. Prácticamente todos los países de la región utilizaron este dispositivo con diferente intensidad, y esta extensión de la práctica no fue casual. Obedeció a una política continental –propiciada por Estados Unidos– de exterminar las disidencias políticas, especialmente las armadas (Calveiro y Magalhães, 2017: 485). Para tener una dimensión temporal y geográfica de este proceso, en Sudamérica se destacan los casos de Brasil (1964-1985), Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1984), Paraguay (1954-1989), Bolivia (1971-1980), Perú (1968-1980) y, en Centroamérica, los de Nicaragua (1936-1979), Panamá (1968-1989), Honduras (1963-1971; 1972-1982), Guatemala (1954-1986) y El Salvador (1931-1979).

⁷ *La fiesta de todos* es una película argentina dirigida por Sergio Renán sobre la Copa Mundial de Fútbol de 1978. Estrenada en 1979, recorre el itinerario triunfal de la selección argentina junto a *sketches* de comedia protagonizados por reconocidos actores locales.

⁸ El primer referente para este artículo sobre la emergencia de una estética festiva *underground* durante la dictadura argentina es la investigación de Daniela Lucena y Gisela Laboreau (2016) acerca de la emergencia de nuevas relaciones entre cuerpo, arte y política a partir de exposiciones, performances y recitales que tuvieron lugar en un circuito de bares y que renovaron la escena cultural porteña de los años 80.

⁹ Se toma una categoría amplia de espectáculo, entendido como todo aquello que se ofrece para ser observado (Pavis, 1980).

reconstruido los sentidos de las acciones artísticas a partir de la noción de “eficacia estética” propuesta por Jacques Rancière (2010). En este sentido se han analizado las intenciones de los creadores, los recursos estéticos que utilizaron, la mirada del espectador y el estado de la comunidad para distinguir entre la producción de consenso y disenso en las diferentes coyunturas abiertas durante la dictadura.

ROMPER LA PIÑATA DEL 79

A partir del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, que inauguró el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, entraron en vigencia el estado de sitio y la ley marcial, que prohibían manifestaciones callejeras y perseguían reuniones de dos o más personas juntas en la vía pública. Además, se implementó un vasto sistema represivo diseñado, coordinado y ejecutado por las Fuerzas Armadas, el cual contó con la participación activa de la policía federal y de las provinciales. Su accionar estaba dirigido a desarticular la amenaza que, para el régimen, representaban los agentes de la “subversión” del orden social: las agrupaciones político-militares de izquierda, sus militantes, intelectuales y simpatizantes, delegados sindicales y activistas estudiantiles.

Este dispositivo represivo tuvo, por un lado, una faceta clandestina llevada a cabo por grupos de tareas que perpetraron los secuestros, las torturas sistemáticas a los prisioneros, los fusilamientos, la desaparición de personas y la apropiación de menores en más de 340 centros clandestinos de detención que funcionaron en dependencias militares y policiales (CONADEP, 1984). Por otro lado, tuvo una dimensión pública y legal provista por el Estado militar. Los operativos se realizaron en las calles, los lugares de trabajo o los domicilios de los secuestrados a plena luz del día y se crearon “leyes antisubversivas” implementadas en las dependencias judiciales (Sarrabayrouse Oliveira, 2015).

La noción del régimen militar y sus colaboradores civiles sostenían que la cultura occidental estaba amenazada por la subversión, lo que los habilitaba a intervenir en lo que consideraban sus blancos más vulnerables: la juventud como actor social y el ámbito de la cultura, el arte y la educación (Avellaneda, 1986). En consecuencia, se elaboró un exhaustivo mecanismo de control sobre la producción cultural y artística, en el que colaboraron organismos estatales (ministerios, secretarías, dependencias policiales), paraestatales (servicios de inteligencia, fuerzas parapoliciales) y civiles (medios de comunicación e instituciones privadas). El régimen confeccionó “listas negras” de escritores, artistas y periodistas; se vigilaron bibliotecas y librerías (Gociol e Invernizzi, 2002), así como cineclubes y teatros independientes (Bettendorff, 2016). La dictadura no sólo se encargó de reprimir y censurar; también se propuso disciplinar a la población, especialmente a los jóvenes, reglamentando la vestimenta y el corte de pelo adecuado para los estudiantes, prohibiendo la circulación por la vía pública sin el documento de identidad y restringiendo sus espacios de sociabilidad (Águila, 2008).

La estrategia comunicacional guiada por actores civiles y militares expertos en crear una política oficial en imágenes incluyó el uso del cine, la televisión y la fotografía de prensa, así como los grandes diarios, cual punta de lanza para campañas mediáticas que silenciaron y ocultaron la represión, al mismo tiempo que buscaron justificarla e imponer una visión positiva del gobierno

de facto (Gamarnik, 2011). Hacia 1978, ante la oleada de denuncias internacionales sobre la situación de los desaparecidos en Argentina, el gobierno militar difundió la existencia de una "campana antiargentina" orquestada por el terrorismo internacional para desprestigiar la imagen del país en el exterior. En este sentido, el Campeonato Mundial de Fútbol fue utilizado por la dictadura, en el plano interno, como un factor de movilización "patriótica" para renovar los apoyos militares y silenciar la realidad política y económica;¹⁰ a su vez, en el plano internacional fue usado para contrarrestar las denuncias por las violaciones de los derechos humanos que se iban tornando cada vez más visibles (Franco, 2007). En este contexto, la visita a la Argentina en septiembre de 1979 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) para investigar las denuncias y su elocuente informe publicado en 1980, no lograron perforar la construcción de un efecto de verdad discursivo en los medios masivos de comunicación basado en años de acumulación sobre la peligrosidad del enemigo subversivo (Franco, 2018).

Siguiendo a Pilar Calveiro (1998), si bien el terror concentracionario se propagó más allá de los límites de los campos de detención y exterminio, su poder y su capacidad de paralizar al conjunto de la sociedad no fueron absolutos. Se produjeron fisuras y alternativas, espacios de negociación, riesgo y confrontación, es decir, mutaciones de la acción política. Lo interesante es observar que, en un contexto de represión y exilios políticos, censura, autocensura y crisis económica, denominado "apagón cultural" o "genocidio cultural", las producciones artísticas y culturales no fueron totalmente silenciadas –ni cómplices–, pero tampoco se presentaron como una práctica de resistencia frontal al régimen.¹¹ Desde esta perspectiva Carlos Brocato (1986) planteó que hacia 1977, después de los años más virulentos de represión, surgieron pequeños espacios de actividad cultural (talleres literarios, grupos teatrales, revistas) que fueron generando una compleja trama de encuentros e intercambios alternativos a los que fomentaba el régimen y reunieron algunos átomos dispersos por el embate autoritario, sin implicar necesariamente comportamientos sociales u objetivos políticos deliberados contra la dictadura.

Dentro de los estudios recientes focalizados en las producciones culturales y artísticas alternativas al disciplinamiento militar y a la industria cultural en los 80, pueden destacarse la investigación curatorial de la Red de Conceptualismos del Sur (2012) sobre prácticas, tácticas y poéticas de arte y política en América Latina, la tesis de Evangelina Margiolakis (2016) sobre las publicaciones culturales subterráneas y la de Ana Sánchez Trollet (2016) acerca de los "antros culturales" vinculados a la cultura rock, el estudio de Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2016) sobre los modos de creación artística en el circuito *under*, la tesis de Irina Garbatzky (2013) sobre performances poéticas en el Río de la Plata y la de Malala González (2015) acerca de las performances urbanas de La Organización Negra. En relación a los antecedentes de investigación sobre los colectivos artísticos abordados en este artículo, Lorena Verzero (2016) analizó los usos

¹⁰ Como señala Pablo Alabarces, los periodistas deportivos fueron cómplices de la propaganda del régimen en la construcción de un poderoso "nosotros inclusivo", que asociaba la acción gubernamental y deportiva a la de "todo un pueblo" (2008: 16).

¹¹ Las discusiones sobre el uso de la categoría *resistencia* para interpretar heterogéneas prácticas culturales han sido desarrolladas en el marco del Proyecto UBACyT (2008-2010), "¿La cultura como resistencia?: lecturas desde la transición de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura argentina", dirigido por Ana Longoni y radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

del cuerpo y del espacio público en el TTT y la EMC; por lo que respecta al TTT y Cucaño, Ana Longoni (2012) ha estudiado sus poéticas y junto a André Mesquita y Jaime Vindel se ha trabajado la noción de los grupos de intervención estético-política y arte revolucionario (Red Conceptualismos del Sur, 2012).

En síntesis, en las últimas décadas la interpretación de las producciones culturales en dictadura a partir de la clave dicotómica hegemonía/resistencia fue matizada por el análisis de una amplia gama de estrategias, modos de hacer y estéticas desplegadas por los actores y los grupos para eludir la represión, la censura, el disciplinamiento y conseguir recursos materiales para funcionar no sólo durante el régimen militar sino también en la inmediata posdictadura. Desde esta perspectiva analítica, este artículo ha estudiado el uso de la fiesta como recurso artístico y como forma de crear, recrear y de confrontar con las pequeñas agrupaciones que se estaban constituyendo.

En tiempos de represión política y férreos controles culturales, el fundir las prácticas artísticas en un ritual festivo propiciaba el encuentro con otros, diluyendo la distancia entre los artistas y el público, y también entre los propios espectadores. Además a estos creadores les permitió improvisar, provocar una liberación corporal y emotiva en los participantes, en definitiva, estar juntos de otra manera. Esto se evidencia en los primeros recitales de PR y de Cucaño, en los que la fiesta era el hecho artístico en sí. Cabe preguntarse si estas prácticas transgredían las normativas sociales o suponían una liberación meramente temporal de la cotidianeidad.

LA EXCUSA ES LA MÚSICA

Los primeros recitales¹² de PR empezaban con Mufercho, un payaso que oficiaba como maestro de ceremonias e invocaba las energías del gurú imaginario "Patricio Rey" con una "plegaria garchante".¹³ Después se "sorteaba" entre el público quiénes serían los músicos de esa noche.¹⁴ Entre los acordes de blues y rock, se destacaba la voz desgarrada del cantante que usaba un mameluco blanco e interpretaba diferentes temas: entre ellos, "Blues del noticiero", sobre un hombre que se muere escuchando el noticiero; "Maldición, va a ser un día hermoso", que repite esta frase simple pero paradójica, y "Blues de la libertad", que problematiza la noción de libertad a partir de imágenes sencillas y juegos de palabras:

Mi amor, la libertad no es fantástica,
no es tormenta mental que da el prestigio loco;
es mar gruesa y oscuridad,
y el chasquido que quiere proteger

¹² Se ha considerado como el primer periodo de la banda hasta 1982, cuando, aún ignotos, participaron en el festival Pan Caliente y grabaron en vivo su demo. La reconstrucción de los primeros recitales está basada en la crónica periodística de Gloria Guerrero (1978) y bibliografía secundaria sobre el grupo (Ramos y Lejbowicz, 2016 [1991]; Fernández Bitar, 2005; del Mazo y Perantuono, 2015; Guerrero, 2011).

¹³ Proviene de "garchar", un modismo del Río de la Plata que significa tener relaciones sexuales.

¹⁴ La formación inicial estaba integrada por Carlos "el Indio" Solari (voz), Eduardo "Skay" Beilinson, Gabriel "Conejo" Jolivet y Ricardo "León Blusero" Vanella (guitarras), Roberto "Fenton" Fuentes (bajo), Marcelo Pucci (batería) y Rodi Castro (teclados).

ese grito que no es todo el grito.
Mi amor, la libertad es fanática;
ha visto tanto hermano muerto,
tanto amigo enloquecido,
que ya no puede soportar
la pendejada de que todo es igual,
siempre igual, todo igual, todo lo mismo...
(PR, "Blues de la libertad").

Otras canciones como "Superlógico" y "Mariposa Pontiac" apelan a lo absurdo y, con un lenguaje sencillo y en jerga juvenil, elaboran construcciones crípticas que pueden habilitar múltiples interpretaciones o ninguna. Además, la poesía de sus letras estaba acompañada por un ritmo que invitaba al movimiento del cuerpo, a bailar. Entre canción y canción, había proyecciones multimedia de los recitales de Frank Zappa; el maestro de ceremonias declamaba monólogos de inspiración dadaísta que culminaban con frases tales como "ésta es la fiesta del horror, de la lujuria".

El público masculino se encendía cuando subían al escenario las cinco señoritas del ballet ricotero y meneaban sus caderas en un baile tropical, o personificaban a la mujer maravilla o a una sacerdotisa punk, o simplemente trotaban con minishorts y tiraban papelitos para "Romper la piñata del Mundial". En algún momento de la noche, entre sonidos y danzas árabes, un sultán obeso junto a sus monaguillos semidesnudos repartían unos buñuelos y Mufercho anunciaba: "desde las cloacas de la música, éstos son los auténticos redonditos de ricota". Después, seguía otra canción, una zapada, y el público bailaba sobre las sillas hasta la madrugada o hasta que los responsables de la sala los "invitaran" a retirarse.

En octubre de 1979 Cucaño se presentó durante el Ciclo de música contemporánea que se organizaba en la Sala Pau Casal de Rosario. Al ingresar a la sala, el público recibía una bolsa llena de residuos y una barrera dividía hombres de mujeres para impedir que se juntasen. En el escenario había un poste de parada de ómnibus detrás del cual iban colocándose una persona detrás de otra, hasta que se hacía una larga fila y se bajaba el telón. Una vez comenzado el recital, luego de algunas canciones, los instrumentos sonaban desafinados, no había más compás ni ritmo. Sobre el escenario una persona dramatizaba espasmos físicos ante los ruidos que emanaban de los instrumentos mientras que, entre el público, aparecía un hombre que tocaba la corneta, otro que hacía acrobacias y alguno más que, vestido de maratonista, corría para atrás (Arias, Correa, Rodríguez y Tomé, 2003).

Las descripciones presentadas evidencian que tanto Cucaño como PR utilizaron la música como "excusa" para desbordar la centralidad del escenario y hacer protagonistas a todos los presentes. Mientras que el hilo de las fiestas de PR era la banda de rock y el descontrol estaba en latencia, en la acción de Cucaño la transformación de la música en ruido desataba el desorden. El ritmo de la acción del grupo rosarino iba *in crescendo*: de la espera de un ómnibus a un grupo musical que descomponía la armonía, hasta desembocar en el caos en el escenario y en el público. Así, la provocación, el ruido y el desconcierto pueden ser pensados como metáforas de lo visible usadas por Cucaño como tácticas para hacer estallar la normalidad. El juego entre lo cotidiano/real y lo ficticio/artificio producía un constante extrañamiento: la representación de la espera del ómnibus sobre el escenario con un elemento real, el poste quitado de su contexto. Este

procedimiento no era simplemente disruptivo, sino que tenía una fuerte carga simbólica: aquel recital de Cucaño coincidió con la primera huelga de medios de transportes en la ciudad durante la dictadura.

En cambio, a partir del análisis de las fiestas de PR se puede vislumbrar cómo mediante el baile, la risa o el erotismo desplegaron prácticas de la cultura juvenil alternativas a aquellas habilitadas por el régimen. Como se mencionó anteriormente, el ritmo de las canciones incitaba a bailar; así transgredieron la dicotomía presente en la cultura rock de fines de los sesenta entre el “rock bailable” comercial, producto del pasatismo juvenil, y el “rock para escuchar”, asociado a una práctica artística contestataria.¹⁵ Además, desde los monólogos delirantes del presentador, las acciones desplegadas por un preso que bailaba desenfrenado, hasta los bufones submarinos que se retorcián en el escenario recreaban imágenes absurdas y escenas ridículas que desencadenaban la risa y el buen humor. Pero lo cómico no operaba sólo como diversión complaciente; el payaso gritaba frases como “ésta es la fiesta del horror, de la lujuria”, o la ya mencionada “romper la piñata del mundial”, y apelaba al humor satírico para desvelar otras realidades que acechan detrás de las realidades superficiales (Berger, 1999). Por último, el erotismo, personificado en las bailarinas, estimulaba la pulsión sexual del público.¹⁶ Si bien el ballet ricotero incrementaba la experimentación sensual del espectador, no se reducía a esto: el placer estaba presente en la percepción estética de toda la fiesta-recital.

En síntesis, la música, el baile, la risa y el erotismo eran prácticas que, en conjunto, estaban al servicio de la fiesta. De esta manera, la experiencia festiva fue sustraída de la lógica tardo-capitalista de la industria cultural (y, en especial, del entretenimiento) que coloca al placer como un objeto más de consumo (Jameson, 1999). Así lo expresa la canción “Ya nadie va a escuchar tu remera”:

Un último secuestro, ¡no!
 El de tu estado de ánimo, ¡no!
 Tu aliento vas a proteger
 En este día y cada día.
 Al reloj lo del reloj
 Y alrededor del reloj tu estado de ánimo
 (PR, “Ya nadie va a escuchar tu remera”).

A partir de la letra de esta canción se interpreta que, para PR, era sumamente importante provocar una disposición emocional abierta a sus irreverencias creativas. Puede sugerirse que el grupo platense trataba, de una manera sutil, de generar disenso —aunque quizás no tanto el

¹⁵ Ana Sánchez Trolliet plantea que, en Argentina a mediados de los sesenta, el rock “rebelde” “... emprendió una renovación en las formas de hacer música juvenil y convirtió a la música rock en la vía de expresión de una juventud inconformista poseedora de una retórica distante del característico lenguaje del discurso político” (2014). En este sentido, el rock “rebelde” se propuso como alternativa a las formas de consumo del rock comercial promovido por las grandes empresas discográficas (que los fines de semana se bailaba en los salones y clubes de barrio), al transformar una música que originalmente era “para bailar” en una música “para escuchar”.

¹⁶ El régimen, a pesar de su moral tradicionalista y católica, apoyó y financió decenas de películas “pícaras” inspiradas en el teatro de revista. En estos films las mujeres eran tratadas como objetos y transmitían la noción de que sólo es posible tener buen sexo pagando. De esta manera hacían del placer algo que se compra y se vende (Salas, 2006).

disenso racional que plantea Rancière (2010)¹⁷— ante los efectos disciplinadores y paralizantes del terrorismo de Estado. En tanto que su práctica artística tuviera las consecuencias deseadas, podrían desbordar la limitación espacio-temporal de la fiesta para penetrar en el tic-tac de la vida cotidiana.

LA FIESTA COMO DISPOSITIVO ESCÉNICO

La Fiesta de EMC se anunció como un agasajo para los participantes del festival Alterarte y para otros invitados que tenían que llevar algo para comer y beber. Los organizadores acopiaron la comida en el primer piso de la casona y la distribuyeron durante el evento: entre algunos grupos de planta baja repartieron comida salada, pero no bebida, que disponían los invitados en el primer piso y que provocaban a los de abajo tirándoles gotas de vino, champagne o gaseosa. De esta manera, generaron una división entre los invitados, entre los desposeídos y diferentes grupos de privilegiados, lo cual produjo cánticos para pedir lo que les correspondía, carteles que exigían comida y la organización del secuestro de su director. Desde la perspectiva del teatro participativo elaborada por Sava, apelar a una fiesta, al banquete de cierre de un festival, era el pretexto para crear no sólo una ficción sino más bien una trampa para movilizar distintas reacciones —quejas, protestas, entre otros modos de asociación—, si es que deseaban transformar aquella situación arbitraria. Este acción puede ser leída bajo la categoría de "juego dramático" de Patrice Pavis (1980: 286) que consiste en una improvisación según un tema elegido y/o la situación orientada a provocar una toma de conciencia en los partícipes como a provocar cierta liberación emotiva y corporal durante el juego. Pero en este caso las reglas no son explícitas para todos, los organizadores de la acción buscan exacerbar los privilegios e incrementar las rivalidades y divisiones entre los participantes a partir de los juegos. Por su parte la música era utilizada como un elemento distractor: al invitar a bailar evitaba que los invitados se asociasen para revertir la situación. Sin embargo el baile incrementaba la sed y el apetito que, para algunos, no podía ser satisfecho.

En definitiva, el ritual festivo funcionaba para Sava como un dispositivo escénico (Pavis, 1980) una metáfora de la sociedad en la cual se podían experimentar lúdicamente los privilegios, las arbitrariedades y las argucias desplegadas por los poderosos para impedir la transformación de aquella situación.

La pregunta es si era posible trasladar la representación transgresora en el espacio privado hacia una intervención concreta en la esfera política, y cuáles eran las mediaciones de este proceso. Los recitales de PR y de Cucaño, así como las acciones de teatro participativo de la EMC, ocurrieron en espacios privados (semipúblicos en la clasificación de Sava), en los que el público era consciente de participar de un hecho artístico que se convertía en una fiesta o en un agasajo provocativo. Aquella transgresión espacio-temporal habilitaba el goce y el placer, y también desataba un caos que, aunque controlado, no por ello debe interpretarse únicamente como un producto de la efervescencia juvenil que ocurre en la música, en las fiestas o en los

¹⁷ El autor francés distingue entre el consenso que se produce cuando existe continuidad entre la percepción y el significado, y el disenso que, al modificar las coordenadas de lo representable, genera una tensión entre dos regímenes de sensorialidad (2010: 67).

juegos de roles: si la apuesta artística de estos grupos era válida, con la transformación de las emociones y de los ánimos del público, tal vez se pudiera transformar al espectador en actores políticos.

INTERVENIR LAS FIESTAS

En marzo de 1980, Mauricio Kurkbard, un miembro del TíT, organizó en Rosario unos talleres con los integrantes de Cucaño para transmitirles algunas lecturas¹⁸ y experiencias de los montajes del grupo porteño. Si bien el intercambio duró sólo un par de meses, marcó el inicio de una estrecha relación artística, política y afectiva entre ambos colectivos. Tanto el TíT como Cucaño se constituyeron como pequeñas comunidades artísticas, formadas en talleres (de teatro, música, cine, historieta) y grupos de lectura, que funcionaron de manera autogestiva, a partir de la venta de sus fanzines,¹⁹ entradas de las presentaciones, rifas y bonos contribución.

En sus talleres investigaron teóricamente sobre una temática en particular (el absurdo, lo siniestro, la biomecánica, la caza de brujas), que debatían y traducían en prácticas de trabajo corporal y de escritura automática. También realizaron ejercicios en la calle: observación de comportamientos y reacciones sociales cotidianas, para experimentar 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.

Sus montajes e intervenciones urbanas²⁰ eran de creación colectiva y estaban diseñados a partir de bloques o guiones que sólo tenían indicaciones mínimas. El director o “provocador” iba señalando el ritmo y la secuencia de las acciones que tenían un desenlace inesperado para todos los presentes. Tanto en las puestas como en las acciones callejeras, el espacio escénico no estaba delimitado: los actores aparecían y se esfumaban entre los espectadores o los transeúntes. Según recuerda Giampietro, el primer prototipo de intervención lo realizaron en la fiesta de cumpleaños de Carlos Capella, un amigo del grupo:

Todo se organizó con minuciosidad, el objetivo era crear una situación de alta tensión sin revelar jamás que se trataba de una intervención. Cada personaje tenía que llevar a cabo una misión. Eran víctimas de una extraña intoxicación producida por los alimentos que provocaban comportamientos fastidiosos e incomprensibles que se alternaban con malestares físicos, espasmos y vómitos litúrgicos. Cuando la tensión llegaba al paroxismo

¹⁸ Entre los escasos textos que circulaban en aquellos años, debido a la represión y a los dispositivos de control en las editoriales y librerías, y también a la autocensura, discutieron los manifiestos surrealistas de André Breton, trabajaron la teoría teatral a partir de Antonin Artaud, Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowsky y Peter Brook; a los poetas malditos como el Conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud y las novelas y dramaturgia de Jean Genet y Eugène Ionesco, entre otros.

¹⁹ El TíT 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). Por su parte, 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 Movimiento Surrealista Internacional (MSI).

²⁰ Mientras que los “montajes” o “hechos artísticos” (que podían ser teatrales, musicales o plásticos) los presentaban en salas, clubes de barrio o en sus propios espacios que denominaban “casonas”; las “intervenciones” eran prácticas callejeras, anónimas y, por lo tanto, los transeúntes, desconocedores de su condición de espectadores, se convertían en público en la medida que se sintieran interpelados por la acción.

los intoxicados reaparecían en grupo revelando sacralmente [sic] la milagrosa cura. (Giampietro, en Arias, Rodríguez y Tomé, 2003).

En rigor, el hecho de realizar intervenciones en el espacio público estaba vinculado con un acuerdo programático del TtT y de Cucaño con el Movimiento Surrealista Internacional (MSI). Este grupo lo fundaron ambos colectivos junto al TiM, el TiC y el colectivo paulista *Viajou sem passaporte* el 18 de agosto de 1981 en San Pablo. Las consignas del movimiento se condensaban en el acrónimo SIT: subvertir, intervenir y transgredir con sus acciones artísticas la vida cotidiana de sus ciudades. Aquí se interpreta que la intervención de la calle o de los espacios culturales, que comenzaron a desplegar más sistemáticamente desde 1981, era una táctica ofensiva minuciosamente planificada para interdictar los mecanismos de transmisión del poder en la trama urbana.

Por ejemplo, un sábado por la tarde una comparsa con un muñeco de tamaño humano invadía una concurrida plaza de San Telmo, uno de los barrios más antiguos del sur de la ciudad de Buenos Aires, e invitaba a los paseantes a disfrazarse y sumarse a la fiesta al ritmo de los tambores. En medio de la inusitada verbena, el estandarte –que había sido uno de los protagonistas de la celebración– cayó al suelo, los redoblantes se acallaron y los cuerpos danzantes se detuvieron. Los participantes del festejo se quitaron el vestuario y, en absoluto silencio, rodearon al muñeco, que quedó sepultado bajo un cúmulo de trapos.²¹

Esta intervención urbana, denominada *Marat/Sade* (1980), se basó en una investigación realizada por el TiM sobre fragmentos de la obra teatral *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo escénico del hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*, de Peter Weiss (1968). La comparsa, en la que también participaron miembros del TtT, fue guiada por Marta Cocco, directora de uno de los subgrupos que lo componían. Del carnaval prohibido al ritual fúnebre, de la algarabía a la introspección, esta intervención artística emerge como metáfora del tránsito funesto que experimentó el campo popular durante la dictadura. Más allá del discurso hegemónico que pudiese utilizarse como referente, en medio de la fiesta –instancia de reunión colectiva por excelencia– se hizo presente la muerte y el duelo. Sin denunciar explícitamente el accionar del terrorismo de Estado, *Marat/Sade* apeló a sensibilizar el cuerpo de sus actores y de los espectadores para traer noticias del mundo sumergido, negado, desaparecido. Las noticias no referían a personas, imágenes, documentos, pruebas o evidencias; incitaban a experimentar lo siniestro a partir de imágenes perceptibles creadas con sus cuerpos, el movimiento, la música y los objetos. De esta manera, el contexto represivo se tornaba texto, no como tema o como mención explícita, sino en términos de Jacques Derrida (1989) como re-presentación, en el sentido de hacer volver a pasar esa experiencia; era aquella vivencia en común la que le daba sentido a la intervención.

Esta acción artística puede leerse como una inquietante alegoría que evidenciaba que, a pesar de los mecanismos oficiales de control (represivos, de censura y autocensura), no había encuentro comunitario que pudiera soslayar o evadirse de las ausencias. A partir de este análisis se infiere que la alusión a las ausencias no remitía únicamente a las desapariciones forzadas de

²¹ La reconstrucción de la acción fue realizada a partir del relato de un integrante del TtT, Rubén Santillán (Cocco, 2017: 85).

personas, figura que el régimen se encargó de instalar en la sociedad como una incógnita. También hacía referencia a otros vacíos: la desaparición de símbolos, ideas y prácticas políticas perpetrada por el accionar sistemático del terrorismo de Estado (Gociol e Invernizzi, 2002). Si, como señalan Peter Stallybrass y Allon White, "aquello que se excluye en el nivel abierto de la formación de la identidad produce nuevos objetos de deseo" (2009: 34), cabe pensar que el TTT y Cucaño fueron desplazando los límites de lo permitido y lo prohibido y redoblaron la apuesta de activar políticamente con sus acciones artísticas. De modo paradójico, cuando se profundizaba la crisis de legitimidad política del régimen militar, ambos grupos focalizaron sus intervenciones artísticas en ridiculizar al medio cultural independiente y a grupos de izquierda partidaria que habían comenzado a reagruparse.²²

LA FESTIVIDAD AMENAZADORA, EL DESORDENAMIENTO CARNAVALESCO

"[E]l teatro no es el reflejo de la realidad sino la realidad de un reflejo" comenzaba el programa de mano de *La insurrección de las liendres (Poema Épico)* ópera bufa desarrollada durante la II Muestra de Teatro Rosarino en diciembre de 1981 con la que Cucaño se presentó como un grupo de teatro.²³ Según recuerda Carlos Ghioldi,²⁴ la obra empezaba con una escena melodramática entre un joven de una villa miseria que se enfrentaba a su padre porque había dejado a su novia embarazada pero finalmente se reconciliaban estrechándose en un abrazo. Al finalizar la escena, un hombre corriendo pedía a gritos que se desalojase el teatro de manera urgente porque en la ciudad había una terrible insurrección de liendres que querían tomar el poder. En la calle se acercaban diecisiete hombres-liendres arrojando panfletos y arengando a los espectadores a que ingresaran nuevamente al teatro. A lo largo de las dos escaleras que desembocaban en la sala varios de los hombres-liendres se ahorcaban, otro pedía auxilio. Detrás del tema de la Revolución Rusa y la anécdota de la toma del palacio de invierno, Cucaño encubría una burla a los demás grupos de teatro. ¿En qué consistía la burla? Según relatan los integrantes del grupo planeaban que el primer acto de su intervención fuese la obra del reconocido grupo Arteón²⁵ que los antecedía. Pero como este no se presentó la recrearon ellos mismos,

²² En marzo de 1981, Roberto Viola había sucedido a Jorge Rafael Videla presidente de la Junta Militar desde 1976. Paula Canelo señala que, durante la gestión más aperturista de Viola, eclosionaron las contradicciones políticas latentes al interior del régimen. Esta crisis se profundizó por la presión internacional de los organismos de derechos humanos, la crisis económica y la segunda huelga nacional convocada por la dirigencia sindical. Todos estos factores desembocaron, a mediados de 1981, en 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).

²³ La muestra estaba organizada por la Federación Argentina de Grupo de Teatro (FAGT) y se realizó en la Sala Mateo Booz del 3 al 15 de diciembre de 1981. El diario rosarino *La Capital* del 14 de diciembre de 1981 publicó una reseña del evento.

²⁴ Testimonio de Carlos Ghioldi sobre la base del cual se reconstruyó la acción en Arias, Correa, Rodríguez y Tomé (2003).

²⁵ Arteón se formó en Rosario en 1968 como un colectivo de experimentación audiovisual y teatral. En 1971 suscribieron desde su quehacer escénico a la Juventud Peronista, es decir que tomaron la doctrina justicialista como insumo para sus obras. Néstor Zapata, el director del grupo, fue partícipe y fundador de entes gremiales de actores afines al peronismo, los cuales, a pesar de la prohibición de la actividad gremial durante la dictadura, siguieron promoviendo los intercambios entre los elencos de las provincias y encuentros teatrales. De esta manera el grupo Arteón estableció su propia sala y logró crecer en medio de la censura y control por parte de la Comisión Calificadora de Espectáculos Públicos (Logiódice y Di Filippo, 2015).

improvisando una escena melodramática en una villa miseria. El objetivo era incitar a que los espectadores fuesen quienes pasaran a la acción y así hacer estallar la farsa de los otros conjuntos de teatro que a través de sus obras buscaban transmitir mensajes éticos a la sociedad. A partir de esta sátira realizaron una demostración política cuya mira estaba puesta en el medio cultural rosarino independiente. El uso que hicieron del adentro y el afuera de la sala, las alternancias entre la unidad teatral y el quiebre que produjeron en la simultaneidad de la acción, daban cuenta de la reinención de formas de intervención para generar antagonismo con respecto a las prácticas tradicionales del “arte comprometido” que asociaban a la estética del realismo.

En el mismo sentido, el TíT utilizó la parodia²⁶ como crítica estética en la intervención del Teatro Margarita Xirgu. El TíT no había sido invitado al II Encuentro de las Artes,²⁷ si bien había participado en la primera edición. Durante un intervalo irrumpieron en la sala, abriendo las puertas de par en par, y marchando como en una procesión religiosa. Cuando las luces del teatro se encendieron, desplegaron banderas y pancartas que transformaron la procesión en una movilización política. Mientras recitaban el texto: “En el acto cargado de solemne teatralidad, al cumplirse nuevamente indistintamente ordenado en el tiempo el entierro de la juventud. Rescatando la representación y su juego mentiroso, ¡pedimos un minuto de silencio!”, desde los palcos tiraban mariposas con consignas libertarias. En minutos una lluvia de papeles cubrió el teatro al compás del bolero de Ravel (Cocco: 2017:87).

Ambas intervenciones pueden leerse como gestos de desacralización del teatro en general y, en particular, de aquel que se pretende político. Los grupos intervinieron ante el público de esas obras utilizando lenguajes propios de la movilización político-partidaria (corporales, gestuales, de objetos y performativos) e interpelaron al espectador para que participase de una acción política que desbordase los límites de la sala teatral. Sin embargo, esto no sucedió, “gran parte del público aplaudía y no se levantaba de las butacas, no entendían la burla” —señaló Daniel Canale,²⁸ uno de los hombres-liendres de Cucaño, “en otros casos aceptaron el espectáculo como simple juego visual, acústico y corporal” reflexionó Carlos Ghioldi (Arias, Correa, Rodríguez y Tomé, 2003: 23). De alguna manera, el clima de efervescencia social que, a fin de 1981 auguraba el fin del régimen militar o los recursos creativos utilizados, obturaban la apuesta crítica que proponían el TíT y Cucaño con sus intervenciones artísticas.

²⁶ Tomo la noción de Linda Hutcheon (1993) quien plantea que la parodia a partir de un doble proceso de instalación e ironización señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.

²⁷ Festival independiente organizado por la agrupación trotskista PST (Partido Socialista de los Trabajadores). La primera edición se realizó entre el 10 y el 20 de noviembre de 1980 en el Teatro del Picadero, mientras que la segunda se realizó el 15 de noviembre de 1981 en el Teatro Margarita Xirgu de la ciudad de Buenos Aires. Según recuerda Sava —que participó en ambas ediciones— “El Encuentro de las artes, por encima de las rupturas conceptuales y formales del teatro era más bien un encuentro político, se convocaba a gente que estuviera en una línea de avanzada del teatro pero no necesariamente tenía que haber rupturas estéticas. Más bien era una convención de artistas comprometidos en luchar contra la censura.” (Entrevista a Alberto Sava realizada por Ana Longoni y Lorena Verzero, 2013).

²⁸ Entrevista realizada a Daniel Canale por la autora, Ana Longoni y Jaime Vindel (2011).

NUEVAS CONSTELACIONES

Este artículo analizó las puestas escénicas de diferentes colectivos artísticos que recurrieron a la fiesta como un recurso artístico a partir del cual se ensayaron críticas al régimen. Sus fiestas apelaron al descontrol, a la música, al baile, al erotismo, al juego de poder, y así, exploraron maneras de perturbar –en aquellos espacios y durante un tiempo acotado– la imagen de poder omnímodo que proyectaba la dictadura. Los grupos artísticos analizados organizaron rituales festivos donde ensayaron engaños, simulacros y parodias; también configuraron redes de colaboración que desafiaban la atomización social que alimentaba el régimen militar. Las fiestas emergieron como un espacio colectivo propicio para la experimentación artística, al exaltar y desdibujar cuerpos y lugares establecidos, y preservar el estado de ánimo de sus participantes. El TTT y Cucaño fueron un paso más allá: llevaron la fiesta a la calle y la transformaron en un ritual fúnebre, en un momento de duelo por las ausencias perpetradas por el terrorismo de Estado. Por otra parte, en un contexto de efervescencia política ante el inminente retorno democrático, parodiaron las fiestas culturales independientes con la intención de convertir aquellas prácticas de “arte comprometido” en una manifestación política.

Con la vuelta a la actividad militante pública durante el proceso electoral de 1983, gran parte de los integrantes del TTT y de Cucaño abandonaron sus prácticas artísticas para dedicarse a la militancia política en el MAS (Movimiento al Socialismo).²⁹ Si bien ambos grupos se habían conformado como territorios de amplias libertades creativas, también lo fueron de coerciones y arbitrariedades, que se fundaban en la organización de los grupos bajo estructuras de poder piramidal.³⁰ Entre las distintas posturas de sus miembros en relación con los vínculos entre arte y política, se produjeron oscilaciones, fricciones y matices: entre quienes defendieron un *ethos* militante revolucionario de izquierdas y consideraron las prácticas culturales como forma de canalizar las energías políticas durante la dictadura, y quienes reivindicaron lo contracultural.

En sintonía con las investigaciones de Daniela Lucena y Gisela Laboreau (2016), Malala González (2015), Irina Garbatzky (2013) y la Red Conceptualismos del Sur (2012) en las postrimerías de la dictadura, las estéticas festivas en los espacios contraculturales se multiplicaron. El artista y sociólogo Roberto Jacoby denominó “estrategia de la alegría”(2011 [2000]) al intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, y mediante el baile y el movimiento libre del cuerpo, para hacer de ellas una resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa. Estas prácticas originadas en el ámbito del rock fueron duramente criticadas desde el *ethos* revolucionario de las agrupaciones de izquierda y desde la misma cultura rockera en la década del 80, en una tensión que provenía de la dicotomía

²⁹ 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 (Osuna, 2015).

³⁰ La seguridad habilitaba comportamientos de extrema censura entre los integrantes de Cucaño, como de echar integrantes por no cortarse el pelo, o por ser expulsados del colegio, o de hacer espionaje ante la sospecha del uso indebido de la casona que en otras palabras era usar el espacio para mantener relaciones sexuales con sus parejas. En definitiva aquello que se dirimía detrás argumentos morales, estéticos u organizativos era una disputa por el poder, el liderazgo y la dirección del grupo. Como contrapunto, para el TTT San Pablo, esa moral ascética era desestimada y en contraposición el lumpenaje era adoptado como forma de vida.

establecida en la década anterior entre rock comprometido y rock divertido, entre rock contemplativo y rock bailable.

Desde esta perspectiva, el presente artículo aporta a la noción de que la última dictadura militar no fue en términos culturales una *tabula rasa*, sino que se trató de un período de colapso social y complejas resignificaciones culturales. Y la fiesta continuó siendo un territorio de disputas no sólo en la dicotomía entre lo oficial y lo alternativo, sino también entre –y dentro de– las agrupaciones políticas que se estaban reconfigurando y las alternativas estéticas que emergieron a principios de la década del 80.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUILA, Gabriela (2008). *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983*. Buenos Aires: Prometeo.
- ALABARCES, Pablo. "La justa deportiva sin igual: avatares del Mundial 78". *Oficios Terrestres* (2008) 22: 16-22.
- ARIAS, Ana María, CORREA, Rosario, RODRÍGUEZ, Alejandro, TOMÉ, Federico. "Cucaño: Surrealismo y transgresión en Rosario". *Revista de retrospectiva teatral Señales en la hoguera* 5 (2003).
- ARTAUD, Antonin (1964 [1938]). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- AVELLANEDA, Andrés (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BAJTIN, Mijail (1994 [1965]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza.
- BERGER, Peter. (1999). *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- BETTENDORFF, Paulina. (2016). "El policía-espectador en el archivo de la DIPBA. Efectos de genericidad en informes de vigilancia a cineclubes y teatros independientes". VITALE, Miguel Ángel (ed.) *Vigilar la sociedad. Estudios discursivos sobre inteligencia policial bonaerense*. Buenos Aires: Biblos: 107-140.
- BOAL, Augusto (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: de la Flor.
- BROCATO, Carlos (1986). *El exilio es nuestro. Los mitos y los héroes argentinos. ¿Una sociedad que no se sincera?* Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- CALVEIRO, Pilar (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CALVEIRO, Pilar, MAGALHÃES, Livia Gonçalves. "Entre autoritarismos e resistências: uma entrevista com Pilar Calveiro". *Estudos Ibero-Americanos* 43(2) (2017): 482-489.
- CANELO, Paula (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo.
- COCCO, Marta (2017). *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina*. Buenos Aires: La isla en la luna.
- COMISIÓN NACIONAL DE DESAPARICIÓN DE PERSONAS (CONADEP) (1984). *Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.
- DEBROISE, Olivier, LONGONI, Ana, LA ROCCA, Malena (2015). *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo*. México: MUAC-UNAM.
- DEL MAZO, Marcelo, PERANTUONO, Pablo (2015). *Patricio Rey y sus Redonditos de ricota: Fuimos reyes*. Buenos Aires: Planeta.

- DERRIDA, Jacques (1989). "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos: 318-343
- DROZD, Osvaldo. "El Lozano: el teatro donde todo comenzó". *Sudestada* 127 (2014): 16.
- FERNÁNDEZ BITAR, Marcelo (2005). *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- FRANCO, Marina (2007). "Solidaridad internacional, exilio y dictadura en torno al Mundial de 1978". YANKELEVICH, Pablo, JENSEN, Silvina. *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Buenos Aires: del Zorzal: 147-186.
- GAMARNIK, Cora (2011). "La fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976". FERNÁNDEZ PÉREZ, S. & GAMARNIK, C. *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CMDF: 51-80.
- GARBATZKY, Irina. (2013). *Los ochenta recién vivos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GOCIOI, Judith, INVERNIZZI, Hernán. (2002). *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- GONZÁLEZ, Malala. (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- GUERRERO, Gloria. "Patricio Rey y los Redonditos de Ricota: Rompiendo la piñata del Mundial". *Rock Super Star* 13 (diciembre 1978): 22.
- GUERRERO, Gloria (2011). *Indio Solari: el hombre ilustrado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HUTCHEON, Linda. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios*, julio (1993): 187-203.
- JACOBY, Roberto (2011[2000]). "La alegría como estrategia". LONGONI, Ana (ed.) *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: La Central: 410-412.
- JAMESON, Fredric. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- KAPROW, Allan, SCHECHNER, Richard, WIRTSCHAFTER, Burt. (1972). *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Anagrama.
- KAUFMAN, Alejandro. "Fútbol 78, vida cotidiana y dictadura. *Oficios terrestres* 22 (2008): 48-55.
- LOGIÓDICE, María José, DI FILIPPO, Marilé. "De la militancia a la institucionalización. La experiencia de Arteón en los 70". *Telón de fondo* 22 (2015): 1-13.
- LONGONI, Ana. "Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura". *Boca de Sapo* 12 (2012): 44-50.
- LUCENA, Daniela. "Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80". *Estudios Avanzados* 18 (2012): 35-46.
- LUCENA, Daniela, LABOUREAU, Gisela (2016). "Estudio preliminar". LUCENA, Daniela, LABOUREAU, Gisela (compiladoras) *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de La Plata.

- MARGIOLAKIS, Evangelina (2016). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas en la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura*. Buenos Aires: tesis de doctorado de la Universidad de Buenos Aires.
- OSUNA, María Florencia. (2015). *De la "Revolución socialista" a la "Revolución democrática": Las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- PAVIS, Patrice. (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- RAMOS, Laura, LEJBOWICZ, Cynthia. (2016 [1991]). *Corazones en llamas: Historias del rock argentino en los 80*. Buenos Aires: Aguilar.
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR(2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SÁNCHEZ TROLLIET, Ana. "Del sótano al estadio: Transformaciones en los lugares de representación de música rock en Buenos Aires 1965-1970". *Anales del Instituto de Arte Americano de la Universidad de Buenos Aires* 44 (2014): 175-189.
- SÁNCHEZ TROLLIET, Ana. (2016). *Las ciudades del rock. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en Buenos Aires, 1965-2004*. Buenos Aires: tesis de doctorado de la Universidad de Buenos Aires.
- SALAS, Hugo. (2006). "Operación Ja Ja". *Página 12. Suplemento Radar*, 1 de octubre: 9.
- SARRABAYROUSE OLIVEIRA, María José (2015). "Rupturas, continuidades y lealtades en el Poder Judicial". BOHOSLAVSKY, J. P. "Ud. también doctor?" *Complicidad de jueces, fiscales y abogados durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI: 181-196.
- SAVA, Alberto (2006). *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- STALLYBRASS, Peter, WHITE, Allon. "Política y poética de la transgresión". *Desacuerdos* 5 (2009): 15-39.
- VERZERO, Lorena "Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 11 (2016):87-109.