

Malena La Rocca* / Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas

El Grupo de Arte Experimental Cucaño desarrolló sus prácticas artísticas entre 1979 y 1984 en la ciudad de Rosario. Estaba integrado por jóvenes quienes, en medio del terror y de la clausura del espacio público signados por la última dictadura militar, participaron en convocatorias públicas, realizaron hechos artísticos y publicaron precarios volantes y fanzines.¹ Desde 1981 autogestionaron una Casona en la zona céntrica de Rosario que cobijó talleres², peñas cinematográficas, cursos, charlas y ofició de sede de la agrupación de revistas independientes de Rosario (APPAR).

El nombre Cucaño alude al neologismo que empleaban para decir cumpleaños unos gemelos deformes que se hacían pasar por idiotas en la novela "Payasadas" del escritor estadounidense Kurt Vonnegut. Aunque también podría referir a quienes habitan el país de Cucaña, aquella tierra mitológica medieval en la que no era necesario trabajar y la comida era abundante. Ambas acepciones remiten a los límites porosos entre lo posible e imposible. Autodenominarse como grupo de esta manera implicaba afirmar un *territorio de lo imaginario* que fue asumido como entidad y generó un sentido de pertenencia para sus integrantes al punto que, de esta denominación, se desprendieron sustantivos y adjetivos, como por ejemplo, "ser un verdadero cucaño" o "es una cucañada".

La puerta de entrada a Cucaño, una especie de bautismo, era la asignación de un pseudónimo o nombre de guerra³ que se convertía en la identidad que adoptaban al interior del grupo y de allí en más. Algunos de ellos fueron Pepitito Esquizo (Carlos Ghioldi), Anuro Gauna (Guillermo Giampietro), Pandora (Graciela Simeoni), McPhantom (Miguel Bugni), Lechuguino Maco (Guillermo Ghioldi), El Hermano Juan o Federico Altrote (Juan Aguzzi), Palmer (Alejandro Palmerio), El Marinero Turco (Daniel Canale), Pande leche (Marcelo Roma), J.P. Gordolui (Luis Alfonso), Sigfrido (Gustavo Guevara), Mosquil (Gustavo Rojas), Hachero Centroamericano (Daniel Kocijancich), Hachero Irlandés (Fernando Ghioldi), Tero Gordo (Patricia Espinosa), Tero Flaco (Patricia Scipioni), Mosca (Osvaldo Aguirre), Piojo Abelardo (Mariano Guzmán). Analía Capdevila, Gloria Rodríguez, Laura Simeoni, Fabián Bugni también formaron parte del colectivo. También Carlos Luchesse⁴, quien fuera uno de los mentores del grupo en sus inicios y posteriormente un conspicuo colaborador.

I. Consignas

“Por más hombres que hagan arte y menos artistas”, frase emblemática del colectivo de arte experimental rosarino Cucaño⁵ es una tozuda insistencia en la que reverbera la voluntad de la vanguardia histórica de unir el arte con la vida.

A partir de esta primera aproximación a Cucaño advertimos que esta fusión entre arte-vida, nacida en medio del disciplinamiento de cuño católico-conservador del poder dictatorial en Rosario, ha tenido características particulares. Por una parte si lo asociamos a otra de las consignas iniciales del grupo, “Romper con todo lo que se ha hecho en el arte”, podemos inferir que se instaba, a partir de la experimentación artística, a investigar incesantemente para ampliar la percepción y disolver no solo las fronteras entre las disciplinas artísticas sino la idea misma de disciplina artística. Como señala el testimonio de un “compañero de ruta” del grupo:

Los Cucaño eran artistas desesperados por desordenar el orden. Era un arte de coyuntura, desprolijo, desperejo, pero más vivo que el arte muerto de la época (...) No sé si se produjo el milagro o fue sólo un amor de primavera, pero, mientras duró, sirvió para no declararse muerto.⁶

Pero a su vez “Por más hombres que hagan arte y menos artistas” denota una expectativa de futuro, ya que su realización sería posible en el marco de una sociedad en la que no existiese la explotación del hombre por el hombre y cada ser humano tuviese la posibilidad de disponer de tiempo libre para dedicarse a lo que quisiera. De esta manera los Cucaño se identificaban como artistas revolucionarios en relación a dos premisas: “un arte revolucionario se hace experimentando e investigando” y “un arte revolucionario se hace interviniendo en la cultura”.⁷ Por ende la perspectiva investigativa-experimental del grupo tenía dos aristas: la autoformación en talleres y grupos de lectura⁸ y, en paralelo, la búsqueda de interactuar, a través de la utilización de recursos estéticos, con su realidad cotidiana. Expresan en una correspondencia con un grupo paulista: “No cabe duda que la historia de un grupo artístico o no, está relacionado con la historia del país en que se desarrolla, y más precisamente con la historia de la ciudad en que se sitúa”.⁹

¿De qué manera se relacionó Cucaño con su contexto? Según relatan los protagonistas y allegados del grupo cualquier suceso extraño o inexplicable que acontecía en Rosario era adjudicado a Cucaño por más de que el grupo se hubiera disuelto mucho tiempo atrás. Plazas, bares, galerías artísticas, centros comerciales, clubes, parroquias o la calle misma



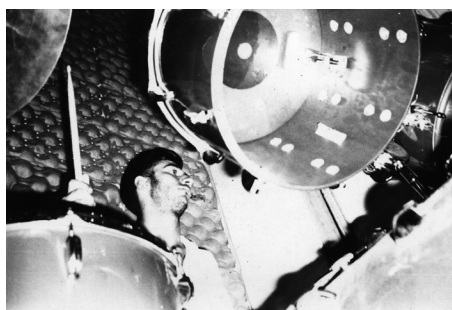
Cartel del Gran festival de arte, septiembre de 1981.

eran ámbitos donde sorpresivamente podían aparecer los Cucaño e irrumpir de la manera más insólita en la “normalidad” cotidiana. Esta presencia fantasmagórica y mítica del grupo en la trama urbana, el proclamarse como “artistas revolucionarios” y “surrealistas” –calificativos osados y hasta anacrónicos para su época– nos lleva a indagar sobre las maneras en que un grupo de jóvenes rosarinos, en medio del contexto represivo en el que transcurría su existencia diaria, lograron hacer arte y política.

II. El espacio como clave para pensar la acción poético/política

Nos aproximaremos a la poética del grupo desde los usos que hicieron del espacio a partir de tres acciones: *Una temporada en el infierno* (1980), *Las Brujas* (1981) y *La escalada lautreamoniana* (1982). Para abordar esta cuestión analizaremos el espacio desde su dimensión escénica y performativa. Emplearemos la concepción dialéctica del espacio escénico (Meyerhold, 1986: 72) a partir de la cual se relacionan la disposición física –el fondo– y lo percibido a partir de la distribución de cuerpos, objetos, sonido, movimiento y ritmo –la forma–. En relación a la dimensión performativa tomaremos la teoría del actor-red que entiende que el espacio se conforma a partir de los pliegues y repliegues de la acción colectiva (Latour, 2008: 344).

En septiembre de 1980 Cucaño presentó su primer montaje, *Una temporada en el infierno*, definido como “un hecho teatral de carácter experimental (...) sobre las condiciones que determinan la aparición de sensaciones e impresiones siniestras en el arte basadas en los estudios de Pichon Rivière sobre la vida del conde de Lautréamont. (...) Dichas investigaciones fueron relacionadas con experiencias del taller sobre el espacio y sus relaciones con el campo imaginativo, con la ilusión, el trabajo sobre el personaje y la utilización de climas y contrapuntos musicales con el objetivo de ampliar el campo perceptivo de la teatralidad”.¹⁰ La denominación de *Una temporada en el infierno* como un *hecho teatral*, puede entenderse en las coordenadas de un hecho invisible hecho visible (Brook, 2000) cuya transformación de lo velado a lo evidente se llevaría a cabo en el espacio escénico. El montaje se desarrolló en la Asociación Cristiana de Jóvenes en una sala desprovista de escenario, de decorado y de butacas. Según indica el guión,¹¹ la acción dramática estaba planteada en dos bloques que, en el plano escénico, se traducían en dos “subespacios” creados a partir de la división de la sala con telas. En el primer bloque cada actor ocupaba un “espacio ritual” un *locus* simbólico desde el cual lanzaba frases



Palmer (Alejandro Palmerio) durante un ensayo del GEM en La Casona, 1981.

y desplegaba movimientos biomecánicos. El director, llamado provocador o maestro de ceremonias, portaba una máscara y se encontraba fuera de la escena. Sólo intervenía para marcar los cambios de ritmo a través de un juego de relaciones que establecía con los actores. Así los cuerpos, frases, movimientos y sonidos componían formas plásticas para abordar la noción freudiana de lo siniestro “aquello que destinado a estar en secreto, sale a la luz” (Freud, 1991: 226).

El segundo bloque comenzaba con una armoniosa cena familiar, hasta que la llegada de un invitado –el “señor”– desataba una discusión que iba *in crescendo* a partir de frases y gritos sobre la moralidad sexual, los vicios, la perversidad del poder, la ética católica. Finalmente todos los personajes gritaban al unísono: “Basta de palabras, sepulto a los muertos en mi vientre” y se apagaban las luces. Se deduce que, en esta segunda secuencia de acciones, lo siniestro se hacía visible en la escena y más allá de ella. ¿Cómo? Estaba personificado, mediante alusiones explícitas, en la familia de Pedro García, entonces presidente de la Liga de la Decencia,¹² mientras que el “señor” refería a monseñor Guillermo Bolatti. En ambos casos se trata de ilustres protagonistas de la cruzada moralizadora que operaba en Rosario durante la última dictadura. Según apunta el guión, la segunda parte de la acción transcurría alrededor de una mesa, luego la escena quedaba a oscuras, se iluminaba un móvil policial de juguete y, por último, los cuerpos de los actores aparecían arrojados en la escalera de la sala. Así –en el desenlace del hecho teatral– la mesa, el auto policial de juguete y los cuerpos de los actores, cual objetos-imágenes, componían una conjunción perturbadora entre aquello que se hacía visible y aquello que permanecía, a modo de insinuación, invisible.



Algunos integrantes de *Cucaño contra el vidrio*, 1980.

Las Brujas. Dos meses de surrealismo y transgresión en Rosario fue un hecho artístico que se llevó a cabo entre los meses de septiembre y noviembre de 1981. El espacio de acción del colectivo se extendía, para abarcar literalmente la ciudad, o más específicamente, el casco céntrico de Rosario. *Las Brujas* fue producto de una investigación que incluyó el estudio de un tratado de la Santa Inquisición, el “*Malleus Maleficarum*”.¹³ En un documento interno del grupo, expresaban: “analizando el fenómeno de la brujería, su origen ilusorio y, en el intento de reprimirlo, la fiebre mística que impulsó dentro de las costumbres, podemos encontrar en ellas una movilización de sensaciones, puestas a rodar ante una provocación concreta: el Tribunal de la Inquisición”.¹⁴ *Las Brujas* estaba compuesta por una docena de acciones que compartían la intención de generar indicios de que algo extraño estaba sucediendo. Dispersaron estas señales por dife-

rentes sitios de la ciudad, por un lapso de tiempo, hasta que en una acción finalmente se revelaba el misterio. A lo largo de *Las Brujas* llevaron a cabo hechos artísticos, musicales o plástico-poéticos que compartían la búsqueda experimental de fusionar los campos estéticos para abolir el concepto de hegemonía de una disciplina por encima de la imaginación o de lo sensible. A modo de ejemplo, para “*La Batata, hecho musical para sintetizador, cinta magnetofónica, dos habitaciones y 24 salchichas*” armaron túneles en la Casona que se atravesaban reptando. En el recorrido dispusieron parlantes en los que sonaba música disco a todo volumen mientras que al final del recorrido un hombre repartía salchichas de copetín. “La percepción auditiva del ser humano varía en función a su postura física, (...) una postura incómoda, un movimiento poco convencional y una sensación sonora determinada estimulan una contraposición a la idea de espectador que pasa a ser el principal intérprete de la composición”¹⁵, expresaban luego de la experiencia. De esta manera se intentaba finalizar con la exclusividad de lo sonoro dentro de la idea misma de musicalidad.

*La navaja en el sueño*¹⁶, otro de los hechos artísticos que formó parte de *Las Brujas*, tenía la peculiaridad de que diferentes acciones ocurrían de manera simultánea en el baño, las habitaciones o en la sala principal de la Casona. Dentro de una bañera una pareja semidesnuda forcejeaba y se ahorcaban uno al otro sin cesar; en una habitación a oscuras, un hombre cambiaba el foco de una lámpara, mientras que otro joven –iluminado por un reflector– presionaba la tecla de encendido y apagado del interruptor. Paralelamente, en la sala principal, el G.E.M. tocaba “Jesucristo Super Star”, banda de sonido de la película homónima. Con estas acciones a lo largo de los diferentes espacios alternaron lo tragicómico, un inocente gag humorístico y la parodia de un musical hollywoodense.

La navaja en el sueño remite a otro tipo de relación entre forma-fondo de aquella planteada en *Una temporada en el infierno*. Por un lado se hace evidente al público la ruptura de la unidad teatral ya que las acciones eran simultáneas y se repetían incesantemente poniendo así en cuestión la posibilidad de una recepción completa. Por otra parte se le demanda una participación más activa al espectador en la elección de un recorrido aleatorio por las habitaciones de la Casona. De esta manera se pasa de un “hecho” como acción guiada por un maestro de ceremonias a un “hecho abierto” una creación colectiva que necesita ser completada por la participación del público.



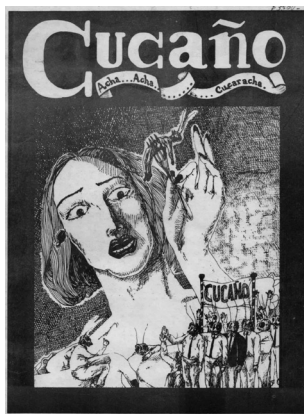
El hombre inanimado, TIT Cucaño, marzo-abril 1980.



Pandora (Graciela Simeoni) durante la sesión de fotos del TIT Cucaño, ca. marzo-abril 1980.

Intervenciones

Durante *Las Brujas* también introdujeron la intervención¹⁷ como práctica artístico-política. A diferencia de los hechos artísticos, las intervenciones 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 (Arias, 2003). ¿De qué manera concretaron las intervenciones? Durante una semana, una zona focalizada de la ciudad apareció repleta de volantes con dibujos y frases inconexas. Unos días después, plumas pegadas cubrían los bancos de las plazas y a pocos metros, en una pintada en una pared, se leía: “Libertad total a la imaginación”. En la semana siguiente una docena de jóvenes saltaba al rango en la peatonal Córdoba, horas más tarde realizaba movimientos biomecánicos en una galería comercial de la ciudad. Un domingo a la tarde en plaza Pringles, entre mates y bizcochitos, se rumoreaba que un actor internacional estaba de visita en Rosario. De repente bajó de un auto un hombre de cabellos rubios con gafas, acompañado por su guardaespaldas. Inmediatamente aparecieron periodistas, la gente se abalanzaba para conseguir un autógrafo. En ese preciso momento, como por arte de magia, el actor y los reporteros se retiraron de la plaza reptando como amebas. Para realizar *La Pintuchu*, palabra con la que denominaron las intervenciones plásticas, seleccionaron espacios públicos o de circulación pública en los que crearon ilusiones a partir del desconcierto, la extrañeza o la sospecha que la presencia desconcertante de objetos, mensajes o ficciones podían propiciar en los transeúntes.



Portada del fanzine *Acha, acha cucaracha*, abril de 1980.

Otra intervención sucedió a la salida de un recital de Paco de Lucía en la puerta del Teatro La Comedia. En este caso montaron una escena en la que un hombre-sandwich vendado repartía volantes hablando de modo inconexo, mientras un enmascarado se proclamaba Artaud y gritaba proverbios surrealistas y un par de operarios armaban una construcción con papel y cartón.¹⁸ Por aquellos días, en el Club de Leones se realizaba una exposición sobre el surrealismo en las artes plásticas en la que tenía un lugar destacado la obra de Salvador Dalí. Allí se presentaron un hombre vestido con una túnica, finos bigotes exuberantes y un pincel en la mano, otro con un zapato en la mano, una mujer con escamas en la cara junto a otros individuos que proclamaban elaborados discursos frente a los cuadros del pintor.¹⁹ Estas dos acciones estaban emplazadas en espacios culturales de la ciudad y, por ende, estaban dirigidas ya no a los peatones, sino más bien a los consumidores-espectadores ya sea de música o de una muestra

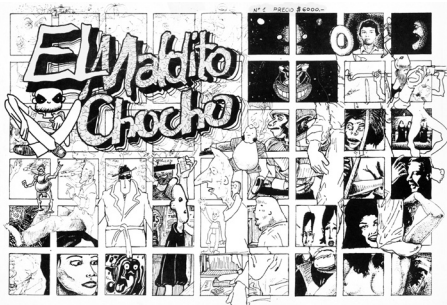
de arte. En ambos casos la intervención transcurría al finalizar o durante la “ceremonia cultural”, y buscaba generar una situación absurda en clave surrealista como cita directa en los fragmentos de Artaud en el primer caso y proclamándose como los “verdaderos surrealistas” en el segundo caso. Lo absurdo, lo grotesco o lo paródico eran recursos delirantes para interrumpir el *continuum* de la “normalidad” e instalar la desconfianza en el cuerpo social. El delirio era de alguna manera una estrategia de contrapoder que ponía en evidencia la confrontación, protagonizada por los locos, los insanos y todos los que descreen de la razón. Ese era el principio de la desobediencia y, por ende, el germen de la rebelión.

Los dos meses en los que transcurrió de manera dispersa y fragmentaria *Las Brujas* concluyeron con la revelación del misterio, cuya convocatoria había sido publicitada a través de volantes que se habían esparcido por la ciudad. Un cortejo fúnebre se trasladó desde las calles céntricas hasta las barrancas finalizando en la confitería VIP.²⁰ Un orador, luego de gritar varias alocuciones, expresaba que en ese 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 un caro emblema de subversión para la época moderna, aquel que desde fines de la década del ‘60 había encarnado por antonomasia la juventud. Los integrantes de Cucaño, que eran pocos años menores de la generación que había sido aniquilada por la dictadura, generaron elípticamente una confrontación en el que homologaron al status de “cadáveres” —el resto del cuerpo humano tras la muerte— a los jóvenes que se mostrasen anuentes, conformistas, acomodaticios o simplemente obedientes ante el disciplinamiento impuesto por el régimen castrense y sus colaboradores.

Contrastes

Cuando Cucaño distingue sus prácticas entre *hechos artísticos* e *intervenciones* encontramos un primer indicio de una concepción diferencial de los espacios de la ciudad que podemos vincular con los efectos que el colectivo quería provocar. Mientras que los *hechos artísticos* se presentaban en la Casona o en otras salas, estaban firmados por Cucaño y consistían en acciones experimentales destinadas a ampliar el campo perceptivo del público que concurría, las *intervenciones* eran prácticas callejeras, anónimas y por lo tanto los transeúntes —que ignoraban su propia condición



Portada del fanzine *El Maldito Chocho*, abril de 1980.



Portada del fanzine *Aproximación a un hachazo*, abril de 1982.

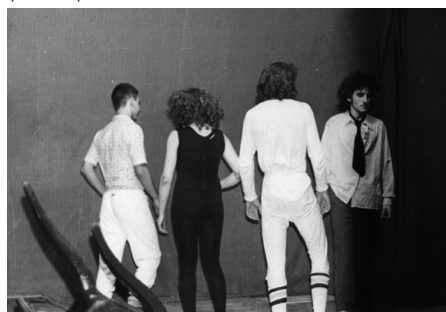
de espectadores— se convertían en público en la medida que se sintieran interpelados por la acción. La expansión de Cucaño hacia la exploración de nuevos e inciertos espacios se combinó con la investigación y planificación minuciosa sobre aquello que se buscaba interferir. En definitiva los espacios de la ciudad operaban como el fondo de diferentes rituales o convenciones que no eran otra cosa que los principios ordenadores del territorio aceptados por el régimen militar. La intervención se generaba con la intención de interrumpir la cadena semántica de comunicación y de esta manera producir el desconcierto en los presentes, alterar la disposición espacial impuesta por la dictadura, en definitiva producir caos.

A mediados de 1982 tuvo lugar *La Penetración o la escalada lautreamoniana*.²¹ Esta intervención se iniciaba cuando en el pórtico de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen, unos minutos antes de la misa matutina dominical, una mendiga pedía limosna para curar la enfermedad de su hijo (según otra versión lloraba por su hijo muerto), un muñeco de madera, mientras que, a escasos pasos, un hombre desplegaba movimientos espásticos y conductas anómalas. Al interior de la iglesia, durante la ceremonia religiosa, dos hombres vestidos de saco y corbata con lentes y peinados a la gomina inspeccionaban el cabello de los fieles, medían todo lo que encontraban y lo registraban en planillas. En una de las alas de la parroquia una mujer lloraba y pedía por su marido muerto dejando como ofrenda los zapatos del difunto y restos de basura; en el lado opuesto un hombre se confesaba a los gritos fragmentos de *Los Cantos de Maldoror*: “¡Hice un pacto, concebí la prostitución para sembrar desorden en la familia! ¡Yo he violado a la belleza y la encontré amarga! ¡Padre, he pecado!”. Cuando fue el momento de la consagración el cura alzó las hostias para bendecirlas, el coro cantaba, quien se confesaba a los gritos se acercó al altar, trepó a una escultura de la virgen y comenzó a hacer movimientos obscenos tocándole sus partes íntimas. Súbitamente el coro dejó de cantar. En el momento de tomar la comunión, los fieles hicieron una fila y caminaron hacia el altar, entre medio de ellos, un muchacho con la cabeza rapada recibió la hostia y un vómito verde le brotó de la boca frente al sacerdote. El joven corrió desesperadamente, saltando los bancos, hacia la salida de la iglesia. Se abrieron las puertas, y el hombre de las conductas extrañas que había permanecido fuera del templo, se dirigió de rodillas hacia el altar cargando una cruz y blasfemando. Finalizada la misa intervino la policía y se llevaron detenidos por algunas horas a la pareja que estaba de saco y corbata que se reclamaba integrante de la Secta del Cangrejo Paguro



Escena del hecho teatral *Una temporada en el infierno*, septiembre de 1980.

Giampietro (2012) explica que el objetivo de la intervención era quitarle la centralidad al cura empleando los mismos elementos del ritual católico. En ese sentido los personajes tenían encargadas determinadas misiones en las que llevaban al extremo del absurdo comportamientos “anormales” que podían suceder en una misa como podría ser el caso de místicos, mendigos o herejes. Las acciones, que se producían de modo simultáneo en los distintos espacios de la ritualidad, estaban planeadas para que no fueran identificados como un grupo coordinado de personas “disruptivas” y así reducidos, pero a su vez era una forma de que todos los que habían concurrido a la misa, en algún momento de la ceremonia, percibieran situaciones extrañas. De esta manera buscaban perturbar, de manera fragmentada, la entera duración de la misa a sabiendas de que la obediencia divina impedía la interrupción de la ceremonia. Una vez finalizada la acción subsistía la perplejidad total ya que muchas cosas habían sucedido sin aparente explicación. Esta intervención manifestaba características singulares, en primer lugar no se desarrolló en el espacio público o cultural sino en el seno de la liturgia católica. La parroquia había sido estratégicamente elegida ya que sus feligreses pertenecían a las familias del cuerpo II del Ejército y de la alta sociedad²². Por otra parte evitaron cualquier tipo de registro y la presencia de espectadores anoticiados para prevenir que los participantes de la misa se percataran del montaje de un espectáculo sobre el ritual religioso y como relata Giampietro (2012) “quisimos hacerlo sin testimonios, ni registro, para que se proyectase hacia el futuro, se crease un mito, una obra que no tuviera un fin”.



Escena del hecho teatral *Una temporada en el infierno*, septiembre de 1980.

III. “La poesía debe ser hecha por todos”

Al iniciar el texto reflexionábamos sobre una de las primeras consignas que enarbolaron el colectivo: “Por más hombres que hagan arte y menos artistas entre los hombres”. Posteriormente se apropia de la frase “la poesía debe ser hecha por todos”, tomada de *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont. Este tránsito entre consignas se puede asociar por un lado al derrotero experimental del grupo, y por otro, con la transformación vertiginosa del contexto político-social, en especial entre la legalización de algunos partidos políticos en 1981 y la guerra de Malvinas en 1982.

En este contexto, *La escalada lautreamoniana* fue concebida por los integrantes de Cucaño como la acción con la que decididamente concluyeron una etapa de experimentación artístico-política para dedicarse de lleno a la actividad partidaria militando dentro de la Confederación Socialista, que luego daría lugar al MAS (Movimiento al Socialismo).²³

La intervención como recurso artístico puede ser entendida como una “táctica ofensiva” sobre los mecanismos de transmisión del poder. A partir de señales, frases, acciones, para producir ilusión o generar una sensibilidad ampliada, buscaron discontinuar lo establecido como correcto en relación a la razón, la comunicación, el lenguaje y los movimientos corporales. En definitiva para Cucaño cualquier codificación era considerada como sinónimo de la conservación del orden burgués.



Anuncio de *Una temporada en el infierno*, en *La Capital*, 12 de septiembre de 1980.

La transgresión permanente, que era un elemento central de su poética, implicó un movimiento: “el teatro de vanguardia rompe con las tradicionales estructuras espaciales, y se lanza a una experiencia de carácter cada vez más colectivo hasta diluirse en un producto nuevo, la poesía se abandona a sí misma, se lanza a la búsqueda y transformación del espacio, aparece donde no puede aparecer, incita al ‘lector-espectador’ a la realización mental o a la acción creativa sobre los objetos”.²⁴

Como resultante del tránsito de consignas “Por más hombres que hagan arte y menos artistas entre los hombres” a “la poesía debe ser hecha por todos” se infiere que los Cucaño redoblaron la propuesta inicial que comprendía la sociabilización del arte y la crítica al genio creador individual. Ya no se trataba de montar “hechos artísticos” a partir de la disolución de los compartimentos disciplinarios sino poesía, entendida como aquel flujo de energía colectiva que, más allá del emplazamiento físico, interpela a quien se dispense a descifrarla. Como expresa uno de los integrantes del grupo en un artículo escrito para *Aproximación a un hachazo*, “el claustro donde los carceleros del convencionalismo maniataban la potencialidad creativa de todo ser humano, es transgredido violentamente, el arte entra en una constante interacción e intercambio con la vida”.²⁵

* UBA.

¹ Como *Acha, acha cucaracha* (1980), *El Maldito Chocho* (1981) y *Aproximación a un hachazo* (1982).

² Entre ellos, T.I.T. (Taller de Investigaciones Teatrales), G.I.E.M. (Grupo de Investigación y Experimentación Musical), G.E.M. (Grupo de Experimentación Musical), T.I.H.C. (Taller de Investigaciones Historietísticas Cucaño), Taller de la Mujer “El otro”, T.E.V. (Taller de Experimentación Visual)

³ El uso de *nom de guerre* era una práctica habitual en los colectivos, no sólo políticos de la época, una medida de seguridad ante la estrategia del poder dictatorial que buscaba desarticular agrupaciones que no fueran afines a sus objetivos.

⁴ Músico experimental considerado como el hombre-alma de Cucaño ya que es quien le propone a Guillermo Giampietro formar un grupo inspirado por *El Teatro y su doble* de Artaud.

⁵ Frase adaptada del escrito de Friedrich Engels *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, que aparece, de manera insistente, tanto en las publicaciones, en los documentos internos del grupo como en los testimonios actuales de sus protagonistas.

⁶ Adrián Abonizio, en: "Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario" (Arias, 2003).

⁷ Carta a Viajou sem passaporte, 12 de mayo de 1980, mimeo, Archivo El Marinero Turco.

⁸ Entre los principales textos que se discutían minuciosamente se encuentran: los *Manifiestos surrealistas* de Andre Breton, *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, el manifiesto de la FIARI "Por un arte independiente", *Literatura y revolución* de León Trotski, también autores del teatro experimental como Meyerhold, Grotowski y Brook. Mientras que sus pilares literarios eran Rimbaud y Lautréamont

⁹ Historia de Cucaño (breve), 1980, mimeo, Archivo El Marinero Turco.

¹⁰ Programa de mano de *Una temporada en el infierno*, mimeo, septiembre de 1980, Archivo El Marinero Turco.

¹¹ Guión de *Una temporada en el infierno*, manuscrito, mimeo, septiembre de 1980, Archivo El Marinero Turco.

¹² Institución rosarina que desempeñaba un rol destacado en la reivindicación e imposición de la moral católica conservadora a partir del poder castrense utilizando como pretexto el saneamiento de las costumbres (Aguila, 2008).

¹³ Escrito en el siglo XVI pero utilizado en Teoría del Derecho como piedra angular del proceso de criminalización que deriva luego en las teorías lombrosianas. En el *Malleus* no se distingue el delito del autor sino que responde a la lógica del derecho penal de peligrosidad. Se trató de un decálogo tan amplio que no queda conducta alguna exenta de sospecha.

¹⁴ *La Pintuchu*, mimeo, septiembre de 1981, Archivo El Marinero Turco.

¹⁵ *La Batata*. Reseña crítica, mimeo, octubre de 1981, Archivo El Marinero Turco

¹⁶ Adaptado de Hulten (2010: 54).

¹⁷ El antecedente inmediato lo podemos ubicar en la acción conocida como La Peste o la intervención de la Plaza de la República de San Pablo (Brasil) realizada en agosto de 1981. Se trataba de un ejercicio práctico que, en el marco del Festival Anti Pro Arte Alterarte II, realizaron junto al colectivo paulista Viajou Sem Passaporte y los grupos argentinos: TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) de San Pablo y de Buenos Aires, el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas). Durante la tumultuosa feria de domingo varias decenas de jóvenes se desmayaban y vomitaban simultáneamente en diferentes sitios de la plaza. Mientras algunos presentes socorrían a los jóvenes corrió el rumor de que la intoxicación había sido provocada por la comida que vendían las *bahianas* en los puestos de la feria. Se generó tal conmoción que intervino la policía. Al constatar que se trataba de una farsa, se llevaron a los "apestados" demorados a la comisaría. Horas más tarde fueron liberados y expulsados de Brasil.

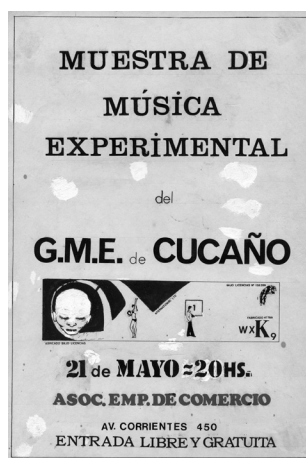
¹⁸ Versión resumida del relato "Paco de Lucía y Artaud, el Momo", en: *Aproximación a un hachazo*, (1982:8).

¹⁹ Entrevista a Graciela Simeoni, (Arias, 2003).

²⁰ Espacio que había sido elegido por varias razones, por un lado era un bar frecuentado por el "chetaje" o niños bien rosarinos, 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.



Tira de entradas del hecho teatral *Una temporada en el infierno*, septiembre 1980.



Cartel de la muestra de música experimental del GEM de Cucaño, 1980.

²¹ El relato de esta acción fue adaptado de Arias (2003), Giampietro (2012) y las entrevistas a Guillermo Ghioldi, Carlos Ghioldi y Patricia Espinosa.

²² Entrevista a Carlos Ghioldi y Patricia Espinosa, Rosario, 2012.

²³ El vínculo de Cucaño con la izquierda partidaria era complejo, en algunos casos tenían una militancia previa en el PST a la conformación del grupo y consideraban las prácticas artísticas como la manera de mantener una actividad en superficie. La temprana relación con el TIT de Buenos Aires que confluyó, luego de Alterarte II, en la fundación del Movimiento Surrealista Internacional plasmaba las intenciones de lograr una articulación internacionalista para impulsar la revolución, siguiendo el modelo trotskista.

²⁴ Anuro Gauna, "Sobre la aniquilación de la obra de arte. Sobre la imaginación liberada" en: *Aproximación a un hachazo* (1982:5)

²⁵ Ídem.

Bibliografía y fuentes

Arias, Ana María; Correa, Rosario, et. al. (2003) "Cucaño (Primera y segunda parte) Surrealismo y transgresión en Rosario" [en línea] en *Revista de Retrospectiva teatral Señales en la Hoguera*, año II, N°5, Rosario. Disponible en Internet: http://www.enlahoguera.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=75:cucano1&catid=37:investigaciones&Itemid=56 [Consultado: 20 de diciembre de 2012]

Aguirre, Osvaldo (2006) "La historia de Cucaño. Cuadros de una revolución surrealista", *La Capital*, suplemento Señales, Rosario, pp. 3-12.

Águila, Gabriela (2008) *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983*, Buenos Aires: Prometeo.

Artaud, Antonin (1964) *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Sudamericana.

Bernabé, Mónica (2009) "El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño", *Katay*, año V, número 7: La Plata.

Breton, André (1974) *Manifestos del surrealismo*, Madrid: Guadarrama.

Brook, Peter (2000) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona: Península.

Canelo, Paula (2008) *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires: Prometeo.

Foucault, Michel (1978) *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.

Freud, Sigmund (1991) "Lo ominoso" en *Obras Completas* (vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu.

Giampietro, Guillermo (2012) "Cucaño y la Intervención en la Iglesia", *La Biblioteca*, N°12, primavera, pp. 512-520.

Hulten, Caren (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.

Latour, Bruno (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires: Manantial.

Lautréamont, Conde de (2006) *Los cantos de Maldoror*, Cuba: Sed de Belleza.

Marcus, Cecily (2006-2007) "En la Biblioteca Vaginal: un Discurso Amoroso", en *Políticas de la Memoria*, N° 6/7, Buenos Aires: Cedinci.

Meyerhold, Vsevolod (1986) *Teoría teatral*, Madrid: Fundamentos.

Rimbaud, Arthur (1970) *Una temporada en el infierno*, Buenos Aires: Edicom.

Vonnegut, Kurt (1977) *Payasadas o: ¡nunca más solo!*, Barcelona: Pomaire.

Documentos del grupo Cucaño consultados en los archivos de El Marinero Turco

-Publicaciones:

Acha, acha cucaracha, Rosario: Ediciones Fray Santiago, N°1, abril de 1980.

Aproximación a un hachazo, Rosario: Ediciones Fray Santiago, N°1, abril de 1982.

-Documentos internos:

Carta a Viajeu Sem Passaporte, mimeo, 12 de mayo de 1980.

Historia de Cucaño (breve), mimeo, 1980.

Una temporada en el infierno. Programa de mano, mimeo, septiembre de 1980.

Una temporada en el infierno. Guión, manuscrito, septiembre de 1980.

La Pintuchu, mimeo, septiembre de 1981.

La Batata. *Reseña crítica*, mimeo, octubre de 1981.

Las Brujas. Parámetros de la investigación, septiembre de 1981

Resumen del Grupo de Arte Experimental Cucaño desde Las Brujas, diciembre de 1981.

-Entrevistas y testimonios:

Entrevista a Daniel Canale, 30 de junio de 2011. Realizada por Ana Longoni, Jaime Vindel y Malena La Rocca.

Entrevista a Carlos Ghioldi, 2 de julio de 2011. Realizada por Ana Longoni y Jaime Vindel.

Entrevista a Graciela Simeoni, 8 de julio de 2011. Realizada por Ana Longoni, Jaime Vindel y Malena La Rocca.

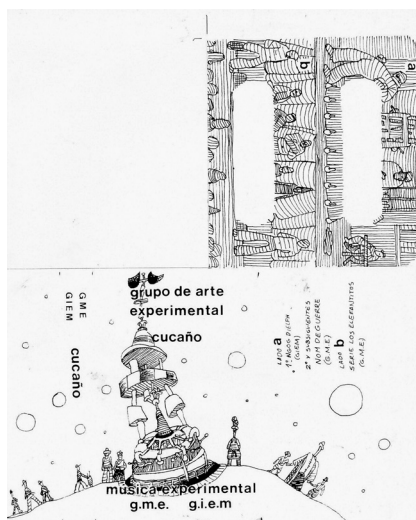
Entrevista a Marcelo Roma, 10 de agosto de 2011. Realizada por Malena La Rocca.

Entrevista a Carlos Ghioldi y Patricia Espinosa, 12 de agosto de 2011. Realizada por Malena La Rocca.

Entrevista a Guillermo Ghioldi, 24 de septiembre de 2011. Realizada por Ana Longoni y Malena La Rocca.

Testimonio escrito de Guillermo Giampietro, 30 de agosto de 2011.

Entrevista a Guillermo Giampietro, 15 de diciembre 2011. Realizada por Ana Longoni y Jaime Vindel.



Cubierta e interiores del cassette del GEM y GEM, 1981.