

S E P A R A T A

año XII / n° 17 / diciembre de 2012



Acciones grupales y resistencia cultural
durante la última dictadura en la Argentina

Ana Longoni / El delirio permanente

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

Caren Hulten / La estrategia de la Cucaracha:
características del grupo de Arte Experimental Cucaño

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Director:
Guillermo Fantoni

Comité de Asesores Externos:
Carlos Altamirano, José Emilio Burucúa,
Martha Nanni, José Antonio Pérez Gollán,
Beatriz Sarlo, Héctor Schenone.

ISSN 1853-3353

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Cucaño, Anuncio de *Una temporada en el infierno*, septiembre 1980.

La edición de este número contó con el apoyo financiero de la ASOCIACIÓN "JOSÉ PEDRONI" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Separata se imprime en los talleres de Propuesta Gráfica, Larrea 2902, Rosario.
propuesta@steel.com.ar; propuestag@yahoo.com.ar

Ana Longoni* / El delirio permanente

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

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

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

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

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

Afinidad y tensión

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

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

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

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

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



TiT, Combi camino a São Paulo, 1980.

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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

Una poética disruptiva

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

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

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

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

Nuestras consignas:

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



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

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

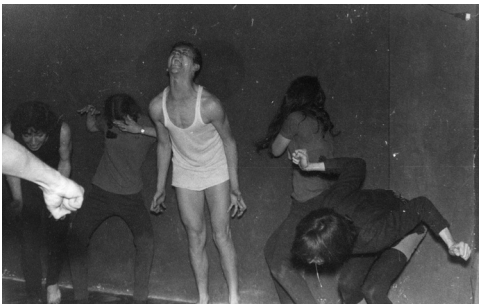


TiT, escena de "Para cenar Artaud" (hecho teatral), Buenos Aires, 1979.

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

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

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



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

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

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

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

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

El Taller de Investigaciones Musicales

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

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



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



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

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

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

El Taller de Investigaciones Cinematográficas

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

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

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

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

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

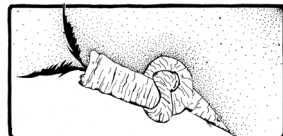
"El loco de la carretilla", un film inconcluso de Magoo protagonizado por Sergio Bellotti, presenta a un joven de clase media que comienza una catarsis, escupe sobre su propia mierda, intenta echar a volar como un pajarraco, escribe un graffiti en la pared interior de su casa ("Yo no me fui") y finalmente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

Vivir exaltados

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

el zangandongo

FESTIVAL de ARTE EXPERIMENTAL e
INVESTIGACIONES de AVANZADA



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

ALTERARTE I

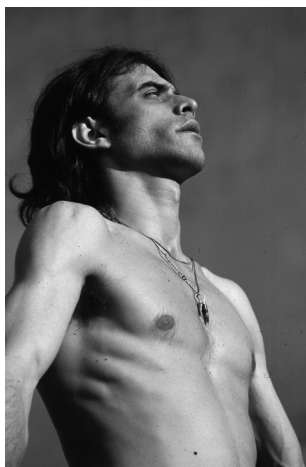
DEL 19 DE NOVIEMBRE AL 5 DE DICIEMBRE
TEATRO del PLATA CERRITO 223

LOCALIDADES EN VENTA

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

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

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



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

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

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

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

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

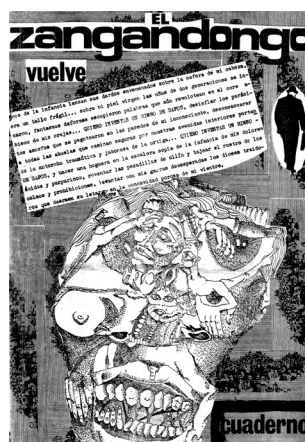
Arte revolucionario

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

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

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

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



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

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

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



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

Un glorioso fracaso

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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



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

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

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

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

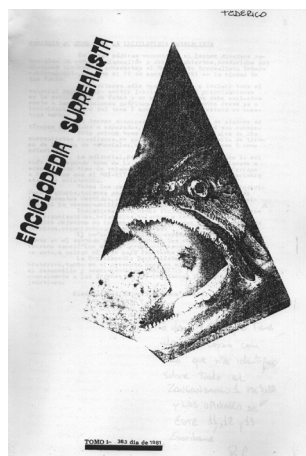
Al día siguiente de la clausura de *Alterarte II*, los grupos se reunieron para hacer un balance del festival y decidieron fundar el Movimiento Surrealista Internacional (MSI) con el lema “Transgresión-Imaginación-Subversión”. A este llamamiento se sumaron Cucaño, la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC)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

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

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

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

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



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



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

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

Invisibilidad

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

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



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

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

* CONICET/ UBA/ Red Conceptualismos del Sur.

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

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

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

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

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

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

⁶ *Ibid.*, pp. 112-113.

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

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

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

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

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

¹² Entrevista a Enrique Viegas, Buenos Aires, 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

²⁴ Son palabras de Picun en "Un glorioso fracaso", ya cit.

²⁵ Entrevista realizada por André Mesquita, Ilha Bella, 2011.

²⁶ Cucaño, Balance de Alterarte II, Rosario, 1981.

²⁷ Eduardo "Magoo" Nico, carta personal a la autora, Trieste, mayo de 2012.

²⁸ *Enciclopedia Surrealista*, Buenos Aires, 1981.

²⁹ Marta Cocco, op. cit.

³⁰ Esto no quiere decir que todo lo impulsado por TiT o Cucaño haya ocurrido en espacios ajenos al mundo del arte, dado que muchas veces participaron en festivales teatrales o artísticos, e incluso los idearon ellos mismos.

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 Riviére 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.



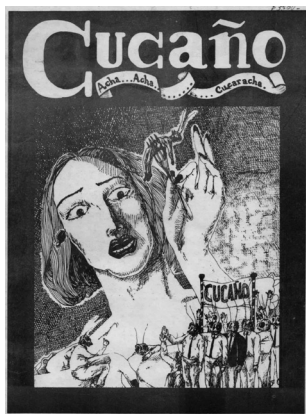
El hombre inanimado, TIT Cucaño, marzo-abril 1980.



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

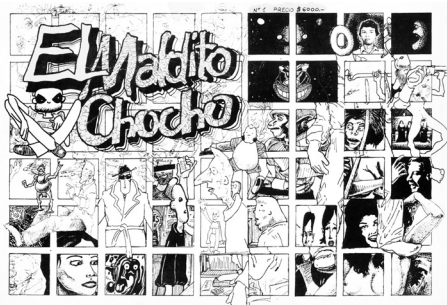
de arte. En ambos casos la intervención transcurría al finalizar o durante la “ceremonia cultural”, y buscaba generar una situación absurda en clave surrealista como cita directa en los fragmentos de Artaud en el primer caso y proclamándose como los “verdaderos surrealistas” en el segundo caso. Lo absurdo, 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.

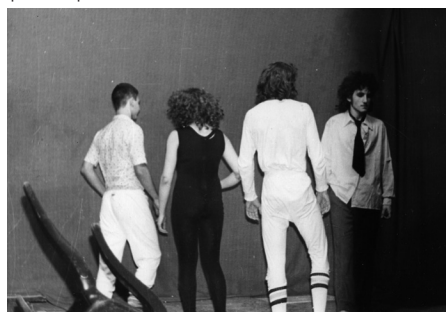
de espectadores— se convertían en público en la medida que se sintieran interpelados por la acción. La expansión de Cucaño hacia la exploración de nuevos e inciertos espacios se combinó con la investigación y planificación minuciosa sobre aquello que se buscaba interferir. En definitiva los espacios 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 enarboló 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 el 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.

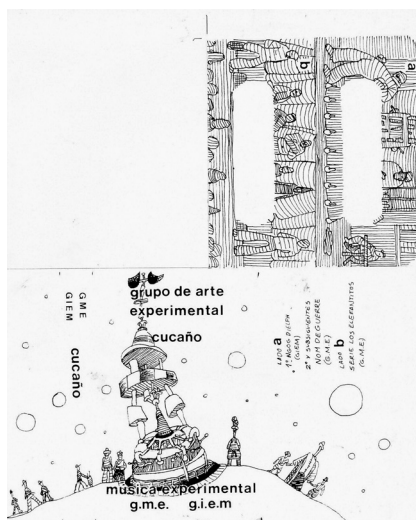
Entrevista a Marcelo Roma, 10 de agosto de 2011. Realizada por Malena La Rocca.

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.

Caren Hulten* / La estrategia de la Cucaracha: características del grupo de Arte Experimental Cucaño**

La actividad del grupo Cucaño puede entenderse como una militancia cuyo objetivo político era cuestionar situaciones de la vida social del país bajo la represión del proceso militar inaugurado en 1976. Algunos de sus integrantes estaban organizados desde la agrupación de izquierda trotskista denominada "Partido Socialista de los Trabajadores" la que, tras salir de la clandestinidad primero como "Confederación Socialista" y luego como "Movimiento al Socialismo", encuentra a la mayoría de los integrantes del colectivo participando orgánicamente. Es así como desarrollan una práctica artística de resistencia, incorporando desde sus inicios, lógica y casi involuntariamente, características propias de la singular atmósfera en que fue gestado. Estructuralmente, reproduce en su seno una serie de rangos, tareas y procedimientos tomados directamente de la política partidaria, entre los que se destacan la división en jerarquías, los textos de circulación interna, las reuniones de dirección o asambleas, la tarea militante de sumar integrantes al movimiento, los documentos, las publicaciones y hasta el uso de pseudónimos. La identificación con la ideología de izquierda imprime al grupo un fuerte dogmatismo y lo dota de una *jerga* característica que se ve multiplicada por el contacto con el imaginario revolucionario surrealista. A su vez, mientras profesan la experimentación y la libertad en el terreno artístico, Cucaño articula en torno al comportamiento de sus integrantes una actitud entre moralista, persecutoria y represiva deudora del régimen imperante. Todos estos elementos, sumados al vocabulario de los miembros del grupo que hablan de Cucaño apelando a la terminología propia de la militancia, hacen prácticamente imposible separar la cuestión política de los otros aspectos que le concernían.

Similitudes con el partido

a) Textos de circulación interna

Al igual que en las agrupaciones políticas, circulaba dentro de Cucaño una suerte de *bibliografía obligatoria* que todos debían consultar y que constituía la posición estética e ideológica del grupo. Los textos que circulaban eran *El Teatro y su Doble* de Artaud y una serie de textos surrealistas, una compilación donde se encontraban los manifiestos y el "Manifiesto por un Arte Revolucionario e Independiente" de Trotsky y Bretón. De allí nace el contacto con los poetas malditos.

Recuerda Osvaldo Aguirre:

Cucaño se definía como surrealista y había un día a la semana que era un día de estudio (...) se leían los textos de Bretón sobre todo, los manifiestos del surrealismo y en relación a eso toda la literatura que circulaba en el grupo, libros que iban de mano en mano de autores surrealistas, o sea, Paul Eluard, Aragon, Artaud, además Artaud muy relacionado con el tema del teatro en Cucaño, Lautréamont... un poco todos los autores que había elegido Breton en la *Antología del Humor Negro*.¹

Guillermo Giampietro menciona:

...Sobre todo Lautréamont nos había fulminado, nos sentíamos lautreamontianos.

(...) Murió a los 24 años... aparte nos sentíamos en esto de la edad, nos creíamos un poco todos Lautréamont y Rimbaud que sé yo... esta cuestión de la juventud.²

Con la llegada del entrenamiento teatral aparece la biomecánica de Meyerhold,³ los ideogramas –sonidos y gestos–⁴ de Grotowski y nociones de Brook y Brecht.

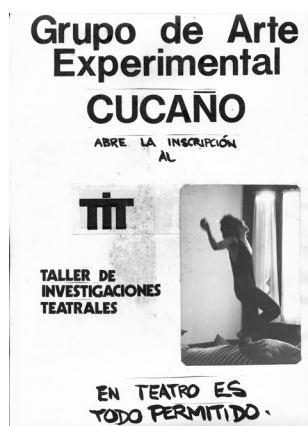
...de Peter Brook no recuerdo que había leído, era un período que era muy difícil encontrar también, no es que había tanto, lo primero que se encontraba...me acuerdo que tenía una *Enciclopedia Salvat de Teatro Contemporáneo* con las fotos, parecía que eso era una *Biblia*...ah y yo también había estado antes en Brasil, antes de Cucaño, ahora me acuerdo y ya ahí había tenido mi primer contacto con el teatro, había ido a ver un trabajo de...¿cómo se llamaba este tipo? Augusto Boal⁵ y me había traído un libro en portugués de él o sea que también ese elemento.⁶

Carlos Ghioldi también señala haber tenido contacto con algunos cuadernos de la Comuna Baires⁷ y con *Teatro de Guerrilla* un texto de Schechner y Kaplan editado por aquella época. Luego, para sus montajes trabajaban diversos textos entre los que mencionan: lo siniestro de Freud, el arenero de Hoffman, un texto sobre Lautréamont de Pichón Rivière y un exquisito texto del siglo XV acerca de la cacería de brujas durante la Inquisición, el *Malleus Malleficarum* de Sprenger y Kramer.

b) Jerarquías internas y asambleas

La división era dirección, grupo madre y base. Según Mariano Guzmán el grupo funcionaba:

...de una manera casi *dictatorial*, con todo este tema del *centralismo democrático* que en realidad nunca era tal porque no había *base*. Era delirante, en



Cartel de convocatoria al TIT de Cucaño, 1982.

el sentido de que tenía una estructura partidaria, típico partido *bolchevique*... toda esta influencia obviamente del trotskismo. Era un partido único con una posición única, que todo supuestamente se discutía, pero es absurdo porque no era un partido que tenía una *base militante*. Éramos nosotros, éramos quince personas. Éramos unas quince personas, había una especie de *dirección* que éramos cuatro o cinco y un *grupo madre* que se le llamaba, que era todo el resto. No tenía mucho sentido.⁸

La *dirección* estaba integrada por Guillermo Giampietro, Carlos Ghioldi, Mariano Guzmán, Luis Alfonso y Analía Capdevilla, y era sometida a constantes movimientos descritos por Guzmán como los *golpes de estado*.⁹

...continuamente había subidas y bajadas de la dirección porque uno se portaba menos mal o más mal, entonces el castigo era: "vos bajas a la base", que no había, o sea: "salís de la dirección"...¹⁰

Giampietro informa que hubo un período en el cual "Cucaño se había transformado en una especie de organización jerárquica en la cual dirección eran casi todos menos él [Fabián Bugni] y el hachero [Kosijancic]"¹¹

Entre las características tomadas del esquema "formal" del partido, estaba la programación de reuniones de dirección y asambleas donde se trataban los temas más urgentes, se decidían las actividades o acciones a seguir. Guzmán retoma y sostiene:

...En las reuniones de dirección dábamos un lineamiento que había que experimentar, todas estas cuestiones que eran obvias, porque en definitiva cada uno hacia lo que quería supuestamente. Pero no, se bajaba línea, obviamente ahí no podía venir alguien que quisiera hacer otro tipo de arte (...) en un momento que nos agarró un ataque de locura, queríamos obligar a todos a estar en todos los talleres (...) entonces todos pasaban por todo.¹²



Integrantes de Cucaño en un ensayo del taller de teatro, 1980.

De estas asambleas constan algunos cuadernos de notas.

c) Convocatoria

Ya desde las primeras reuniones estaba presente la idea de convocar gente a sumarse a las filas de Cucaño. Para este fin, deciden el lanzamiento de una revista –a la que sucederán otras– llamada *Acha Acha Cucaracha* en donde encontramos un dibujo del Marinero

Turco en el que una cucaracha gigante proclama “¡¡Muchacho Cucaño te Necesita!!.”

Prontamente, en mayo de 1981, alquilan un espacio propio: la famosa Casona de Entre Rios 366. Por allí circularon artistas de la ciudad como Adrián Abonizio, Angélica Gorodischer, Carlos Luccese, Delfo Locatelli, Fito Paez, Mario Piazza, Norberto Campos, entre otros, y una cantidad de jóvenes con inquietudes culturales. La Casona constituyó un activo centro artístico de la ciudad en plena dictadura donde, en paralelo a la obra artística que el grupo desarrollaba, se dictaban talleres y funcionaba también la APPAR, Asociación de Publicaciones Autónomas de Rosario que nucleaba diversas publicaciones de la época.

Acerca de la activa convocatoria recuerda Giampietro:

... estaba el hecho de las revistas independientes, la asociación que se llamaba APPAR de la cual formábamos parte y eso había traído mucha gente. Ahora no recuerdo cual era el método que usábamos (...) Carlitos era uno de los más activos en eso...si, no recuerdo bien cómo pero llegaba bastante gente. Muchos llegaban, se asustaban y se iban inmediatamente. También en ese sentido era fácil, ya te digo, había poquísimas cosas.¹³

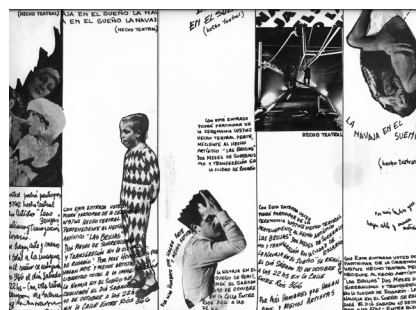
Afirma que tenían la intención de ser numerosos, de ser cada vez más, finalidad que se pone de manifiesto en distintas oportunidades, aún antes de “ la época de los infinitos talleres (...) cada uno trataba de incorporar gente.”¹⁴ Guzmán acota:

... taller de cine, de literatura, los dos de música, el taller de historietas, (...) también tenía que ver con la estructura partidaria porque en realidad de esto no funcionaba casi nada... el de cine, el de literatura, el taller de la mujer, que no se sabe qué era... ponele que estaba la problemática de la mujer pero que aparte íbamos nosotros... Tenía que funcionar sí o sí.¹⁵

Sin embargo, según su versión, “Nunca fuimos muchos. Nunca fuimos más de quince personas.”¹⁶

d) El uso de pseudónimos

Como señalamos en un principio, aquí aparece la referencia directa a una de las características de la militancia clandestina en la cual tenían experiencia algunos integrantes del grupo. Es probable que esta actividad haya influido, sin embargo para algunos era parte de un juego. Se mezcla en cierto modo con la fantasía del agente secreto como lo llama Giampietro y aparece, quizá también, la influencia



Entradas de *La navaja en el sueño*, hecho teatral que formó parte de *Las Brujas*, 1981.

de Batman o de Los Tres Chiflados –programas predilectos de los Cucaño– en la pretensión de jugar a ser otros o nunca revelar la verdadera identidad, más que la de actuar encubiertos por motivos de seguridad. Según Guzmán había en ello, además, una cuota de agresión “el sobre nombre que me habían puesto a mí, todas esas cosas, eran terribles, me acordé ahora... me hicieron sufrir todo mi pasaje por Cucaño.”¹⁷

Algunos de los que se recuerdan son: Alejandro Beretta *Pingüino Gigante*, Alejandro Palmerio *Palmer*, Carlos Ghioldi *Pepitito Esquizo*, Daniel Canale *El Marinero Turco*, Daniel Kosijancic *Hachero centroamericano*, Fernando Ghioldi *El Hachero Irlandés*, Gabriel Kohan *Mono Kohan*, Graciela Simeoni *Pandora*, Guillermo Ghioldi *Lechuguino Maco*, Guillermo Giampietro *Anuro Gauna*, Gustavo Guevara *Sigfrido Guevara*, Gustavo Rojas *Mosquil*, Juan Aguzzi *El hermano Juan o Federico altrote*, Luis Alfonso *Gordolui*, Marcelo Roma *Pandeleche*, Mariano Guzmán *Piojo Abelardo*, Miguel Bugni *Mc Phantom*, Osvaldo Aguirre *Mosca*, Patricia Espinosa *Tero Gordo*, Patricia Scipioni *Tero flaco*. Los demás pseudónimos se olvidaron o no trascendieron.



Intervención en una galería comercial durante *Las Brujas*. Dos meses de surrealismo y transgresión en Rosario, 1981.

e) Documentos y publicaciones

Cucaño se presenta socialmente y difunde su ideología a través de la publicación de revistas. Entre ellas encontramos: *Cucaño*. *Acha Acha Cucaracha* editada en abril de 1980, *La Enana Turca*, la revista del taller de historietas coordinado por El Marinero Turco, editada en 1981, y *Aproximación a un hachazo* publicada en abril de 1982. A estas se sumaban numerosos documentos redactados para comunicar al grupo las decisiones de la dirección, las novedades de las reuniones en Buenos Aires con el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) –con quienes estaban estrechamente vinculados– o bien eran elaborados para trabajar en las asambleas. También se conservan en los archivos del grupo análisis críticos de las acciones realizadas, escritos literarios de algunos integrantes y numerosas cartas.

Queremos destacar en este punto que sus objetivos fueron ampliamente logrados ya que Cucaño obtuvo cierta proyección pública en su momento. Fue conocido por muchas personas de su generación y trascendió en la historia oral de la ciudad casi sin registros en la cultura “oficial” hasta el día de hoy; treinta años después, comienza a ser documentado.

Otras características

a) El peso de la dictadura

“No se puede entender lo que hicimos si no es con el ambiente opresivo de la dictadura” señala Ghioldi:

Un ambiente opresivo incluso con impronta clerical digo, porque era un asco la impronta clerical, ahora porque todo el mundo se cree que la dictadura militar era la dictadura de los milicos pero la mentalidad clerical era peor que la dictadura militar y era la mentalidad de la sociedad civil. Entonces los jóvenes tenían esa mentalidad clerical, tenían los valores reaccionarios de la iglesia, era un asco, eran unos valores de morondanga, una porquería.¹⁸

Ghioldi indica, también, a la Liga de la decencia como otro factor de relevancia que puede dar cuenta del clima imperante:

...La liga de la decencia era una organización civil “paramilitar” digamos que se encargaba de asesorar sobre las buenas costumbres. Entonces era comisión censora sobre los medios gráficos, comisión censora sobre la televisión, comisión censora sobre usos y costumbres. Había un cartel famoso que habían sacado en esa época: “sea hombre usando el cabello como hombre, sea hombre usando modales de hombre”, contra la degeneración del hippismo ¿no?, entonces eran esas cosas. Campañas contra el divorcio, campañas contra el aborto, campañas contra la anticoncepción, que en esa época era la píldora anticonceptiva...contra los métodos anticonceptivos. La Liga de la decencia tuvo muchísimo peso en los medios de la época como... opinión sobre películas que no debían verse. La comisión de censura dependía de la liga de la decencia, era parte integrante. La Liga de la decencia tenía como integrantes a gente del obispado, al movimiento familiar cristiano...¹⁹

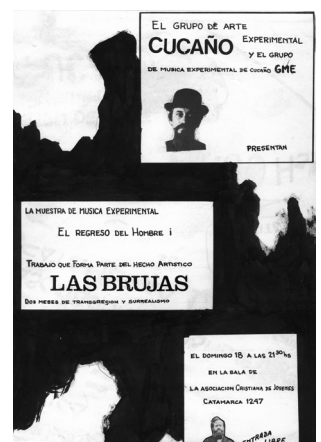
La paradoja es entonces, que aun rebelándose contra el *statu quo* burgués, podemos percibir a la distancia la huella que la época tuvo irremediabilmente en el comportamiento del grupo.

b) Medidas de seguridad, vigilancia y “operativos”

Cucaño fue muy estricto con respecto a las cuestiones que pudieran poner a sus integrantes en peligro. El temor y la persecución estaban totalmente instalados entre los jóvenes, lo que hace dificultoso distinguir cuanto había de pretencioso y cuanto de necesario en las medidas que tomaban. Entre las normas de seguridad cuya desobediencia podía significar la expulsión, estaban la prohibición del consumo de drogas, el uso de la Casona para reuniones ajenas a la actividad del grupo, el ocultamiento de información, e incluso la necesidad de cuidar el aspecto.



Cartel del hecho artístico *Repulsión*, que integró *Las Brujas*, 1981.



Cartel del hecho musical *El regreso del hombre i* durante *Las Brujas*, 1981.

Al mismo tiempo, como relata Guzmán:

...los textos que circulaban eran de tono marxista, que obviamente durante la dictadura era una situación de clandestinidad, nada que ver...eso lo hacíamos público y entre nosotros se sabía que a la casa no se podía ir de noche, que no podía ir ninguno con una chica...una moralina...ahí sí había una marca de la dictadura seguro. Todo un sistema de reglamentaciones retardado. No se podía fumar porro ¡mentira!, todos hacíamos eso, todos transgredíamos eso sin que el otro se diera cuenta... Todos teníamos llave obviamente, pero al que se lo agarraba...incluso una vez hicimos todo un operativo porque uno había ido con la novia... Se vivía en un clima muy demente, de persecución, pero persecución entre nosotros.²⁰

Con respecto al tema de las drogas Ghioldi señala:

...En eso había un criterio más ligado a la caracterización partidaria política. Yo era el más fanático de eso, no sé si los demás, yo era el más fanático. Si nosotros estábamos queriendo transformar el mundo y cambiar la vida no podíamos terminar en cana por un porro, teníamos que ir en cana en todo caso por haber generado una obra artística de tal magnitud que temblara la dictadura o bien por haber hecho una actividad política que hubiera hecho temblar la dictadura... y después que nos quitaba capacidad de concentración y estar plenamente conscientes de lo que hacíamos. Nosotros éramos plenamente conscientes. Incluso en el momento en que éramos inconscientes éramos plenamente conscientes de que éramos inconscientes y no bajo efectos de otra cosa.²¹



Integrantes de Cucaño junto a *El hombre pato*, el protagonista de una intervención homónima durante *Las Brujas*, 1981.

Sobre la misma cuestión, Guillermo Giampietro y Mariano Guzmán manifiestan:

M: Tampoco había persecución a la gente que fumaba, el porro en esa época estaba super liberado.

G: los viejos tóxicos.

M: porque la política de la dictadura en ese sentido era clara, lo que se atacaba era el tipo que se reunía para hacer algo, no para fumarse un porro.

G: y cuanto más ingenua era la reunión más...

M: fijate que cosas como la Copede que era un Comité en Defensa de la Educación que eran unos reaccionarios... Torres... todos esos tipos que estaban en esos lugares eran mucho más perseguidos, siendo que eran [más] conservadores e imbéciles realmente que nosotros. Porque era tan absurda la postura, tan extrema que era obvio que no iba a tener eco en la sociedad: nadie se iba a convertir en cucaracha gigante y vivir sin dormir...²²

Sin embargo, el comportamiento dentro de Cucaño era sometido a una extrema censura. Según Guzmán “todo el tema de no consumir era una cosa conservadora del partido, no había otra cosa... todas las medidas de seguridad aparecen en la Casona, aparecen a instancias de una locura inculcada por el partido.”²³ Entre otras “medidas de seguridad ridículas, por ejemplo lo obligamos a Carlitos Ghioldi a cortarse el pelo y él no lo hizo, entonces lo echamos.”²⁴

Aquí transcribimos el relato de Giampietro que describe el momento de su propia destitución de Cucaño:

...Después de *La Temporada en el Infierno*²⁵ (...) estuvo mi destitución, que todavía la vivo como un trauma (ríe). Hasta ese momento yo dirigía el grupo de teatro y después hubo una suerte de rebelión en mi contra por eso también hubo una especie de quiebre, que se paró, no se hizo nuevamente tampoco *La Temporada en el Infierno*. Porque éramos todos malísimos unos contra otros, no me acuerdo por qué cuestión de celos, por el estilo... porque a mí me habían expulsado de la escuela por motivos también artísticos. Iba al Nacional N° 1 y el ejército había hecho un concurso que se llamaba “El joven argentino que yo quiero llegar a ser” y yo organicé una excusa para rebelarse a eso y escribí un texto dadaísta que empezaba con una frase de Artaud que decía “El joven argentino que quiero llegar a ser, lo que tiene olor de ser tiene olor de mierda” y después todo un texto dadaísta. No había firmado pero inmediatamente se dieron cuenta de que había sido yo (...) no sólo me expulsaron de la escuela sino también de Cucaño... por eso y por una cuestión de celos, de historias... como que con eso también había puesto en peligro al grupo, me habían cerrado las puertas, no podía ni entrar al grupo. Pasé todo un verano afuera... muy cruel. Yo lo viví como un destierro, como un exilio y encima yo después tenía que entrar a hacer el servicio militar... un verano atroz. Pero después poco a poco me fui metiendo nuevamente (...) en la casa de calle Entre Ríos ya empecé a entrar de nuevo pero ahí las riendas las había tomado Carlitos Ghioldi.²⁶

Entre las historias de ocultamiento de información, Giampietro menciona otro caso:

... dentro de las historias de agente secreto (...) sin ningún motivo yo y El Marinero no les decíamos a los otros donde vivíamos y era absurdo porque ensayábamos ahí en Entre Ríos y Santa Fe y los otros no podían saber... por nada... era por esta fantasía, no podían venir a nuestra casa (...) este departamento se llamaba, le habíamos puesto como nombre “Tropical”, es un dato muy importante. Todo tenía que tener un nombre porque se jugaba incluso con eso de decir “vamos a Tropical” y los otros no podían saber y



Volante que convoca al final *Las Brujas*, 1981.



Carlos Lucchese, El Hachero Centroamericano (Daniel Kocjancic), Adrián Abonizio y El Marinero Turco (Daniel Canale) en La Casona, 1981.

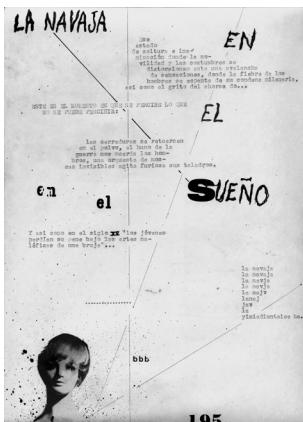
estaban desesperados por saber dónde era porque todos los otros todavía vivían en la casa con sus padres y ese era un espacio liberado, era el primer espacio así...independiente. Y era ridículo, había que esconderse para que no nos siguieran.²⁷

Para Guillermo Giampietro incluso el tema político tenía que ver con esto. Durante la época de la militancia clandestina opina que “era casi un juego de los que militaban de ocultar...se sentían poderosos de ocultarle a los que no militaban.”²⁸

c) La relación con el poder y el peligro

Cucaño representa un modelo de arte de resistencia enmarcado en situaciones personales de cierto privilegio, como el hecho de ser jóvenes de clase media, de tener recursos para alquilar un espacio, sin trabajar en su mayoría. Esto es, “todos chicos de clase media, de buena familia, teníamos una cantidad de tiempo y una libertad de acción... de no preocuparnos... ninguno se preocupaba.”²⁹

Para Cucaño ni siquiera el miedo o el peligro representaban un obstáculo, en ese sentido Giampietro menciona que aunque tuviesen miedo a la policía “igual hacíamos las cosas. No nos borrábamos nunca, la cuestión del coraje era... el que daba un paso atrás quedaba sin poder.”³⁰ En los testimonios es recurrente la idea del *poder* que se tiene sobre los demás o las figuras del *traidor* o del *cobarde*. Todo el tiempo había que defender ante los demás la posición dentro del grupo. “Eran batallas por quién controlaba el territorio...una cosa casi animal” sostiene Giampietro.³¹ Agrega que siempre existió en Cucaño “un elogio al sacrificio, a la voluntad y al no traicionar (...) Esa voluntad así...fanática, o sea que el que traicionaba era inmediatamente relegado, abandonado... como el perro que viene abandonado de la jauría”³² y era despreciado por los demás. Esta idea del coraje o la demostración del coraje, los llevaba a transgredir las leyes, motivo por el cual terminaron detenidos en varias oportunidades.



Cartel del hecho artístico *La navaja en el sueño*, durante *Las Brujas*, 1981.

Acerca del peligro que corrían en aquella época reflexionan Giampietro y Guzmán:

M: no sé es si había una percepción cierta de la peligrosidad, del peligro político que había. Eso no quiere decir que no teníamos conciencia de la dictadura, eso era evidente.

G: (...) a fin de cuentas Cucaño no sufrió...pero por casualidad, no sé por qué.

M: porque tranquilamente podríamos haber tenido un allanamiento.

G: no es que no había ningún tipo de reflexión...habremos sido bendecidos por no sé qué cosa...

M: nunca le pasó nada a Cucaño, estuvimos presos un montón de veces y la policía (...) Era más enemigo en ese momento gente del peronismo, nosotros estábamos locos más bien para ellos (...) fue una cosa azarosa por un lado obviamente, no que era un plan de preservar a Cucaño.³³

Con respecto a la conciencia de la peligrosidad de sus acciones agrega Graciela Simeoni:

En realidad tengo que hablar por mí pero, me parece, sabíamos lo que pasaba pero te hablo de esa ingenuidad del adolescente. Al margen de que veníamos con un grado de inmadurez absoluta todos, no te quepa la menor duda de eso (...) yo por ahí veo unos diálogos...eramos los que teníamos muy en claro la política...es mentira. Era una ingenuidad absoluta de todo. La mayoría eran vírgenes me entendés. Eramos todos unos boludazos impresionantes y teníamos todos una carga de locura muy buena y de generar cosas y de defender la creación ante nada y todo lo que se hacía... Nadie tenía la más mínima idea de que nos podían meter en cana. Me acuerdo por ejemplo de cuando se empapeló la Facultad de Filosofía, a la noche ahí fue todo un riesgo ir a empapelar eso, me entendés, y sin embargo, nos podrían haber llevado de los pelos...y no pasaba nada, creo que es la suerte del principiante y de trabajar con una ingenuidad absoluta. Yo creo que eso es lo que nos mantuvo, pero después políticamente...yo creo que nadie tenía en claro políticamente nada. Eramos muy chicos, teníamos muy poca información (...) Había gente que sí de oídas...no es que había algo claro políticamente, para mí no es real. Para mí puede figurar en la fantasía cuando uno se imagina las cosas hacia atrás pero no, la verdad que no. ³⁴



Cartel de una peña cinematográfica, 1981.

A esa “suerte de bendición” con que contaba el grupo en palabras de Giampietro, se suma un factor importantísimo y que decididamente ayudó a que las cosas salieran bien para Cucaño, el privilegio invaluable de contar con la protección del Comisario Espinosa. Padre de una de las integrantes, fue de gran ayuda para Cucaño ya que los salvó de la detención en más de una oportunidad.

Sobre el ingreso de Patricia Espinosa a Cucaño, Carlos Ghioldi menciona en uno de sus testimonios haber recibido el dato por parte de un compañero del partido:

hay una hija de comisario que quiere colaborar con dibujos (...) Una hija de comisario, es re piola y si nos pasa algo nos da una cobertura (...) Hay cosas que cocinamos medio a espaldas, ¿entendés? Yo no discutí con Giampietro

que la hija del comisario viniera, lo discutí con el Gordolui, con la parte que ya sabía que estábamos en la política.³⁵

El Comisario era “nuestro punto dentro de la ley”³⁶ resume Guillermo.

d) El lugar de las mujeres

El grupo inicial de Cucaño estaba integrado solamente por hombres y, al parecer, no había intenciones de sumar mujeres. Cuenta Graciela Simeoni, por entonces novia de uno de ellos, que tuvo que dar una fuerte pelea para ingresar. Recuerda arduas discusiones que se daban en torno a esta cuestión y haber escuchado de Carlos Luccese la muletilla: “el hombre crea y la mujer procrea”. Según su testimonio, “Luccese era el peor. Después todo pasó (...) pero durante toda la primer etapa era la única mujer que estaba ahí. Fue terrible... fue una batalla”³⁷ Una vez dentro del grupo y ya en el período de la Casona, Graciela abre el taller de la mujer.

Conocí un grupo de mujeres, digamos, políticamente mucho más instruidas que yo y grandes ya, mujeres de universidad. Venía una socióloga de allá [de Rosario] Hilda Habichayn que era un genio total y empezamos a hablar, hablar, hablar... es como que se despertó en mí también ese costado. Y había tanto libro para leer y tanta cosa que lo del taller de la mujer me pareció una idea espectacular. Pero hacíamos charlas, yo iba invitando con papelitos por los bares, te invito a la charla del taller de la mujer (...) y a la charla del taller de la mujer iban todos hombres, no iba una mujer. Yo repartía a todo el mundo pero en esa época no es que había un movimiento de mujeres. Después se sumaron... se sumó Patricia Espinosa, Noemí Torrellino estuvo un poquito... y se sumaron Analía Capdevilla... Laura...³⁸

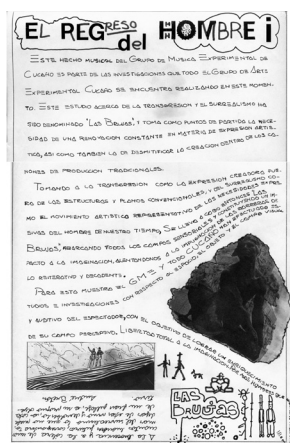
El interés por esta temática se profundizó en el viaje que el colectivo realiza a Brasil³⁹ donde se ponen en contacto con el grupo de mujeres “Las Ruhainas” quienes despertaron la necesidad de abordar la problemática de la mujer y su rol en la sociedad.

A su regreso y a través del hallazgo del libro del siglo XV el *Malleus Maleficarum* –que en latín significa El martillo de las Brujas– deciden trasladar sus acciones a la calle con la obra *Las Brujas. Dos meses de surrealismo y transgresión en la ciudad de Rosario*, una serie intervenciones en el espacio público durante los meses de octubre y noviembre de 1981. El relato de Guzmán:

...La idea de *Las Brujas* era tomar como hecho de investigación el tema de las brujas, el *Malleus Maleficarum* (...) la ley de la inquisición que hacen dos monjes



Cartel que promociona la inscripción al TIT de Cucaño, 1981.



Cartel del hecho musical de *El regreso del hombre i*, durante *Las Brujas*, 1981.

domínicos Kramer y Sprenger⁴⁰ que es el primer documento escrito en Occidente en el cual se celebra y se justifica la tortura como método reglamentado para llegar a la confesión. Y tomamos el tema de las brujas también porque había algunas mujeres en el grupo y estaba toda esta idea de la reivindicación de la mujer...eso era toda la influencia, más allá de que estaba bien, entraba medio por la ventana la necesidad de poner de manifiesto que nosotros también luchábamos por los derechos de la mujer. Éramos geniales.⁴¹

En relación con el tema elegido, podemos destacar que si bien empiezan a trabajar la temática de la caza de brujas por una cuestión de género, a través de la referencia a la inquisición, se cuele una referencia a la realidad que se estaba viviendo. Hablar a principios de los ochenta en la Argentina de la sistematización de la tortura como método para obtener la confesión y como castigo por un comportamiento “anormal”, está muy lejos de remitirnos sólo a la Inquisición.⁴²

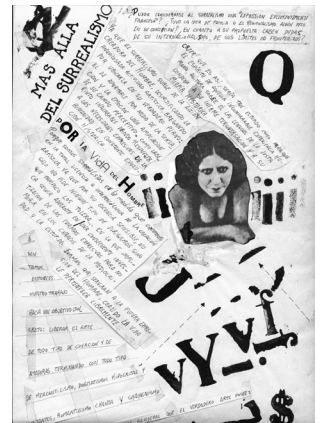
Un mundo paralelo

a) El juego continuo

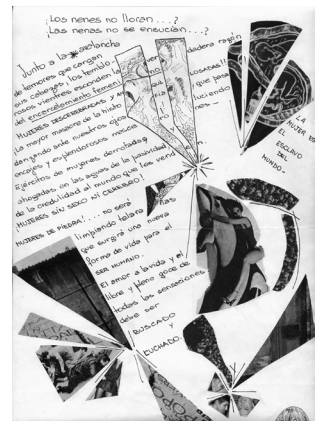
Para finalizar, queremos destacar una característica que los propios protagonistas rescatan como el componente esencial de Cucaño: la de sumar a su activismo de fuerte compromiso estético y político, la construcción de un complejo universo paralelo en el que proliferan seres imaginarios y cucarachas gigantes. Más allá de los elementos tomados del contexto y de las actitudes propias de la edad a los que hemos hecho referencia, con la premisa del juego permanente, Cucaño desarrolla un código interno compuesto por singulares bailes, maneras especiales de saludarse y felicitarse entre sí y un sinnúmero de curiosas anécdotas que parecieran llegar a competir con su producción artística. Gran parte de lo que hacían “nacía de juegos infantiles” señala Giampietro.

Una de las actividades cotidianas del grupo era la de caminar, caminar todo el tiempo por la ciudad, como una suerte de paseantes.

...Fue un periodo donde se confundían mucho los hechos marcados y los hechos espontáneos, había un continuo, un juego continuo que tenía que ver con el caminar, con el ir de una parte a la otra. Cada caminata en realidad había una especie de intervención (...) la mayor parte de las caminatas era ir a robar las heladeras de los padres. Casi todos vivíamos comiendo de una casa yendo en grupo a saquear la heladera del que tenía plata obviamente... Era un clásico ir a la casa del Marinero Turco que era la casa así más libre digamos, con la madre psicóloga, el padre psicólogo y todos los hermanos y era ir a saquearle la heladera.⁴³



Poesía experimental, 1981.



Poesía experimental, 1981.

A esto agrega: “yo era el único que tenía auto y el auto se había transformado casi en un lugar de reunión.” Entonces, otra de las actividades del grupo era salir a robar nafta. Pero no como un acto delictivo porque, cuenta Mariano Guzmán, “íbamos a robarle a mi mamá o al papá de Bugni” o sea que “era una travesura de niños y eso es un componente fundamental”⁴⁴ remata Guillermo Giampietro.

Mariano Guzmán dice nuevamente:

También estaban estos personajes que se quedaban trabados en los árboles...había toda una concepción de niños de la ciudad (...) ibas caminando y chocabas contra algo entonces venía otro que era una especie de guardia urbano a sacarte, iera una anticipación de la guardia municipal, mirá!...se llamaban así: “oficiales municipales” (...) era la vida nuestra de todos los días, íbamos caminando por ahí y uno quedaba enganchado y otro venía a sacarlo, si no se quedaba ahí para siempre. Eso entraba dentro de los manifiestos del arte bobo que eran parte de las charlas como esto de los seis que vivían en el techo...había toda una especie de historias inventadas que sólo vivían ahí... de unos que vivían arriba del techo, los Lechuguinos estos, habíamos hecho personajes, Fray Santiago que era nuestro director, el Lechuguino Maco, los Rilke...casi un lenguaje.⁴⁵

Guzmán recuerda que entre aquellos seres:

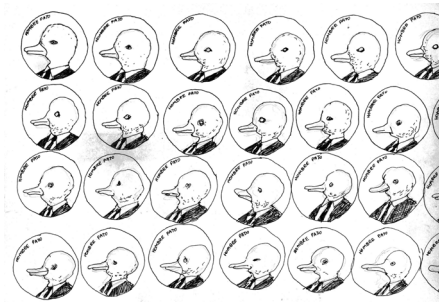
estaban estos que decían el Manifiesto del Arte Bobo, que estaban Acho y Poti estas dos palabras: Acho no es nada sin Poti, Poti no es nada sin Acho. Acho Poti es la más perfecta conjunción lingüística sociológica y científicamente nunca antes ... ese era el Manifiesto del Arte Bobo.⁴⁶

Otra manifestación de ese código grupal era una manera particular de saludarse, que consistía en ponerse en ronda, tomarse las manos en un apretón colectivo, y pronunciar el lema: “*Acha acha Cucaracha, Cucaño*”, subiendo y bajando el nudo de manos.⁴⁷

Recuerdan también algunos rituales grupales, aparentemente tomados de Los Tres Chiflados. Uno era el felicitarse mutuamente cuando todo salía bien, que Mariano recuerda así:

... había toda una cosa, que después de terminar de hacer una especie de delirio siempre venía eso de *buena sesión*, una especie de saludo: *buena sesión, buena sesión*, como que habíamos hecho una jornada de algo increíble. ⁴⁸

Otro era el “Che-che-chere.” Nos cuentan Guillermo Giampietro y Mariano Guzmán:



Distintivos de *Hombre pato*, durante *Las Brujas*, 1981.

M: era un bailecito que había que hacer cuando el otro te decía eso.

G: uno empezaba a decir Che-che-chere.

M: y todos empezaban a sumarse.

G: con todas piruetas con todos...unos enredos.

M: (...) El Che-che-chere me acordé recién...era una de las claves, era un baile tipo Tres Chiflados (...) Los tres chiflados nunca tenían un oficio, el oficio les llegaba a ellos y eran eso, si tenían que ser astronautas inmediatamente: -"¡sí, por supuesto! buena sesión y hacían todo. Aparte se convencían inmediatamente de que podían hacerlo y lo hacían mal. En Cucaño pasaba mucho eso."⁴⁹

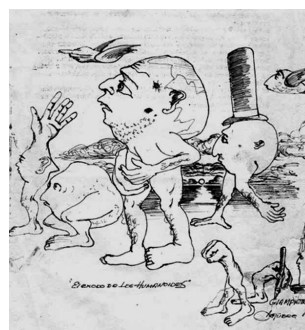
b) Las cucarachas

Es notable el cariz de inconsciencia que sobrevuela algunos testimonios, la pretendida sonsera con que los integrantes del grupo se miran a sí mismos retrospectivamente, evidenciando la imposibilidad de dimensionar, al menos en pleno desarrollo de su actividad, la importancia que la existencia del grupo significó para la época.

En años difíciles, pertenecer a Cucaño significó para sus integrantes una contención muy grande: tener un espacio de reunión y formación funcionó como una escuela para todos ellos. La posibilidad de producir les brindaba en cada acción la oportunidad única de sentirse libres y era ese deseo de libertad lo que querían contagiar al resto de la sociedad. El *contagio* se haría por medio de la acción de un sucio insecto que todo el mundo desprecia, que vive de los restos, que se reproduce infinitamente: "Creemos necesario establecernos en las fibras más íntimas de vuestro ser, así como las cucarachas se desplazan e introducen en los huecos de la coyuntura recalcitrante de las blancas paredes" anuncia su manifiesto.

El fenómeno Cucaño se presenta, entonces, como una especie de engendro amorfo, casi bastardo y brutal que pone en acto una forma de ver el mundo. En este caso, como en tantos otros, la juventud, la ingenuidad y quizá hasta la fanfarronería, constituyen un valor porque borran la barrera entre lo que corresponde hacer y lo que corresponde pensar y accionan sin mayores rodeos; rodeos que una vez pasada esa efervescencia adolescente y visceral, puede volver menos espontánea –y si se quiere, efectiva– la *praxis*.

En los relatos se perciben los vestigios de un vínculo muy profundo con el grupo. En su seno, entre complicidades, amores y conflictos, crecieron inmersos en una suerte de novela donde cada desaire era vivido trágicamente. Esta característica, así como la dinámica espontánea del juego permanente, deja en claro un factor central en su funcionamiento:



El éxodo de los humanoides, dibujo a tinta de Guillermo Giampietro, 1980.

a la producción de acciones dramáticas de una complejidad sorprendente aún al día de hoy, surgidas de un innegable talento y creatividad infinita, el grupo despliega una cotidianeidad tan ficcional como la de sus representaciones, en la que la teatralidad constante los salva de una realidad insoportable.

Que un sinnúmero de divertidas anécdotas coexista con el innegable riesgo que corrían en la manifestación de su compromiso político, no hace más que confirmarnos cómo estos jóvenes evadieron la peligrosidad de la dictadura pasando por locos, casi jugando, trasladando sus inquietudes por toda la ciudad moviéndose por las grietas, como las cucarachas.

* UNR.

** Este texto es un fragmento revisado y ampliado de mi tesina de licenciatura "Prácticas artísticas de resistencia a través de la acción dramática durante el Proceso militar en Rosario: el caso de Cucaño (1979 - 1983)", Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2010. El mismo se ciñe muy puntualmente a las cuestiones organizativas de dicho grupo. En cuanto a las entrevistas citadas, las realicé entre los años 2008 y 2011 en Rosario, a excepción de la correspondiente a Graciela Simeoni registrada en Buenos Aires. También aclaro que opté como criterio su transcripción literal. Los testimonios de Carlos Ghioldi y Patricia Espinosa fueron obtenidos por Malena La Rocca en agosto de 2011.

¹ Entrevista a Osvaldo Aguirre, 14 de octubre de 2008.

² Entrevista a Guillermo Giampietro, 11 de marzo de 2009.

³ MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1986.

⁴ GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro Pobre*, Mexico, Siglo XXI, 2004, p. 33.

⁵ Se refiere al hoy internacionalmente reconocido Teatro del Oprimido, cuyos representantes conforman en el presente una Internacional (ITDO). Visitar <http://www.theatreoftheoppressed.org>

⁶ Entrevista a Guillermo Giampietro, 11 de marzo 2009.

⁷ La actividad del grupo Comuna Baires, fundado por el recientemente fallecido Renzo Casali en 1969, tuvo actividad en nuestro país hasta la época de la dictadura y luego se trasladó a Italia para continuar su labor hasta la actualidad. Visitar <http://www.ala-accademia.it/>

⁸ Entrevista a Mariano Guzmán, 17 de octubre 2008.

⁹ Entrevista a Giampietro-Guzmán, 5 de marzo de 2009.

¹⁰ Entrevista a Mariano Guzmán, 12 de noviembre de 2008.

¹¹ Entrevista a Giampietro-Guzmán, 5 de marzo de 2009.

¹² Entrevista a Mariano Guzmán, 22 de octubre de 2008.

¹³ Entrevista a Guillermo Giampietro, 11 de marzo de 2009.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Entrevista a Mariano Guzmán, 22 de octubre de 2008.

¹⁶ Entrevista a Mariano Guzmán, 12 de noviembre de 2008.

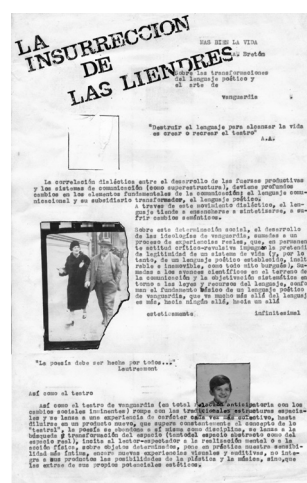
¹⁷ Entrevista a Giampietro-Guzmán, 5 de marzo de 2009.

¹⁸ Entrevista a Carlos Ghioldi, 4 de octubre de 2008.



Cartel del hecho musical *La Batata*, 1981.

- ¹⁹ Entrevista a Carlos Ghioldi, 11 de diciembre de 2008.
- ²⁰ Entrevista a Mariano Guzmán, 17 de octubre de 2008.
- ²¹ Entrevista a Carlos Ghioldi, 4 de octubre de 2008.
- ²² Entrevista a Giampietro-Guzmán, 3 de marzo de 2009.
- ²³ *Ibíd.*
- ²⁴ Entrevista a Mariano Guzmán, 17 de Octubre 2008.
- ²⁵ *La Temporada en el Infierno* es la primera "obra teatral" con la que el grupo hace su aparición pública. Tanto ésta como las acciones e intervenciones que la sucedieron se encuentran desarrolladas en HULTEN, Caren, "Prácticas artísticas de resistencia a través de la acción dramática durante el Proceso militar en Rosario: el caso de Cucaño (1979 - 1983)", Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2010.
- ²⁶ Entrevista a Giampietro-Guzmán, 3 de marzo de 2009.
- ²⁷ Entrevista a Guillermo Giampietro, 11 de marzo de 2009.
- ²⁸ Entrevista a Giampietro-Guzmán, 3 de marzo de 2009.
- ²⁹ Entrevista a Giampietro-Guzmán, 5 de marzo de 2009.
- ³⁰ Entrevista a Guillermo Giampietro, 11 de marzo de 2009.
- ³¹ Entrevista a Giampietro-Guzmán, 4 de marzo de 2009.
- ³² *Ibíd.*
- ³³ Entrevista a Giampietro-Guzmán, 3 de marzo de 2009.
- ³⁴ Entrevista a Graciela Simeoni, 26 de marzo de 2011.
- ³⁵ Entrevista a Carlos Ghioldi y Patricia Espinosa por Malena La Rocca, 12 de agosto de 2011.
- ³⁶ Entrevista a Guillermo Giampietro, 5 de marzo de 2009.
- ³⁷ Entrevista a Graciela Simeoni, 26 de marzo de 2011.
- ³⁸ *Ibíd.*
- ³⁹ Se trata del Festival Alterarte II, ver HULTEN, Caren, *op. cit.*
- ⁴⁰ <http://www.scribd.com/doc/8406125/Malleus-Maleficarum>
- ⁴¹ Entrevista a Mariano Guzmán, 17 de octubre de 2008.
- ⁴² Han mencionado algunos de los integrantes de Cucaño que tenían una muy leve idea del número de desaparecidos hasta la fecha, por listas que bajaba el partido. Sin embargo muy poco se sabía de lo que efectivamente estaba sucediendo con ellos, todavía no se cobraba conciencia de la masacre que el Estado mantenía oculta. Recordemos que en las primeras Marchas de la Resistencia, el reclamo de las Madres era el de la "aparición con vida."
- ⁴³ Entrevista a Giampietro, 11 de marzo de 2009.
- ⁴⁴ Entrevista a Giampietro-Guzmán, 5 de marzo de 2009.
- ⁴⁵ Guzmán en Giampietro-Guzmán, 4 de marzo de 2009.
- ⁴⁶ *Ibíd.*
- ⁴⁷ En un registro fílmico del viaje a Brasil, el único encontrado hasta la fecha, puede verse a un simpático policía con el que interactúan por unos instantes hasta que en determinado momento –al parecer con permiso del curioso oficial– los jóvenes apoyan las manos sobre la cabeza de este y efectúan su saludo con el hombre en medio, que luego los despide con una sonrisa.
- ⁴⁸ Giampietro-Guzmán, 4 de marzo de 2009.
- ⁴⁹ *Ibíd.*



Cartel de *La insurrección de las liendres*, 1981.

Bibliografía consultada

- BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido*, Barcelona, Alba, 2009.
- BRECHT, Bertolt, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- BRECHT, Bertolt, *La política en el teatro*, Buenos Aires, Alfa, 1972.
- BRETON, André, TROTSKI, León y RIVERA, Diego, "Manifiesto por un Arte Revolucionario e Independiente", México, 1938, versión digital en <http://encontrarte.aporrea.org/media/25/Breton%20y%20Rivera.pdf>
- BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Buenos Aires, Terramar, 2007.
- BROOK, Peter, *El Espacio Vacío*, Barcelona, Península, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro Pobre*, Mexico, Siglo XXI, 2004.
- HOFFMAN, Ernesto T. A., "El Hombre de Arena" en *Cuentos Fantásticos*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- KAPLAN, Donald, SCHECHNER, Richard y otros, *La Cavidad Teatral*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jacobus, *Malleus Maleficarum: El Martillo de los Brujos (1486)*, versión digital en <http://www.scribd.com/doc/8406125/Malleus-Maleficarum>
- LAUTREAMONT, Conde de, *Los Cantos de Maldoror*, Buenos Aires, Gárgola, 2007.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1986.
- PICHON-RIVIÈRE, Enrique, "Lo Siniestro en la vida y en la obra del Conde de Lautreamont" en *Del Psicoanálisis a la Psicología Social*, Tomo I, Buenos Aires, Galerna, 1971.
- RIMBAUD, Arthur, *Una Temporada en el Infierno*, Buenos Aires, Argonauta, 2003.
- SCHECHNER, Richard, *Teatro de guerrilla y happening*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- SCHECHNER, Richard, *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

Publicaciones del grupo, diarios y revistas sobre el tema

- AA. VV., "Cucaño: Dos Meses de Surrealismo y Transgresión en Rosario. Primera Parte" en *Revista de Retrospectiva Teatral Señales en la Hoguera*, Rosario, Año II, N° 5, 2003.
- AA. VV., "Cucaño: Dos Meses de Surrealismo y Transgresión en Rosario. Segunda Parte" en *Revista de Retrospectiva Teatral Señales en la Hoguera*, Rosario, Año II, N° 6, 2003.
- AA.VV., *Acha-Acha-Cucaracha*, Rosario, Ediciones Fray Santiago, 1982.
- AA.VV., *Aproximación a un Hachazo*, Rosario, Ediciones Fray Santiago, 1982.
- AGUIRRE, Osvaldo, "La historia de Cucaño. Cuadros de una revolución surrealista", *La Capital*, Suplemento Señales, Rosario, 3 de diciembre de 2006.
- BERNABÉ, Mónica, "Cucaño, una lección surrealista", *La Capital*, Suplemento Señales, Rosario, 31 de enero de 2010.
- GIAMPIETRO, Guillermo y GUZMÁN, Mariano, *Anexo de Los Emblemas, Males en la Tumba o El Exodo de los Seres Mitológicos. Movimiento Surrealista Cucaño*, Rosario, Ediciones Fray Santiago, Colección la Lengua del Gato, 1983.
- GIAMPIETRO, Guillermo y GUZMÁN, Mariano, *Los Emblemas, Males en la Tumba. Movimiento Surrealista Cucaño*, Rosario, Ediciones Fray Santiago, Colección la Lengua del Gato, 1983.
- MARCUS, Cecily, "La Cucaracha en la Biblioteca Vaginal: El Teatro Cucaño, Rosario, 1980" en *Revista Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, N° 6 / 7, Verano de 2006/2007.



Cartel de Cucaño, Zangandongo, Multiarte, 1980.

Las fotografías que ilustran este número de *Separata* son cortesía de: Rubén Campitelli, Gustavo Piccinini, Raúl Zolezzi, Pablo Espejo, Mario Ramiro, Archivo Luiz Sergio Ragnole, El Marinero Turco (Daniel Canale), Juan Aguzzi, Gustavo Guevara.



Interior del fanzine *Acha, acha cucaracha*, 1980.

