IX Jornadas de Jóvenes Investigadores

Instituto de Investigaciones Gino Germani

1, 2 y 3 de Noviembre de 2017

**Malena La Rocca** (**IIGG-UBACYT)**

**malenalarocca@gmail.com**

**Doctoranda en Ciencias Sociales**

**Eje 7 Políticas del cuerpo**

Cuerpos disidentes. Acción artística y política durante la última dictadura cívico-militar argentina.

**Palabras clave** (PERFORMATIVIDADES SOCIALES - ARTE Y POLÍTICA- DICTADURA MILITAR 1976-1983 )

En medio de las represivas condiciones que marcaron la vida cotidiana durante el terrorismo de Estado se conformaron dos colectivos artísticos: el TiT (Talleres de Investigaciones Teatrales) y Cucaño que surgieron en Buenos Aires en 1977 y en Rosario en 1979 respectivamente. Estos grupos se vincularon entre sí, se organizaron en talleres artísticos autogestivos y realizaron atrevidas acciones callejeras y montajes teatrales optando por recursos formales o retóricos no siempre orientados a la confrontación directa. Parques, plazas, peatonales, galerías de arte y comerciales o teatros eran espacios en los que podían aparecer subrepticiamente para alterar la normalidad cotidiana. Construyeron sus acciones artísticas a partir del movimiento y la gestualidad de cuerpos enfermos, andróginos e idiotas que transgredían subrepticiamente las normativas sociales.

A partir del análisis de una serie de intervenciones urbanas realizadas por ambos colectivos reflexionaré sobre los usos de estas corporalidades disidentes como estrategia de confrontación simbólica al disciplinamiento social impuesto por el régimen militar y cómo a partir de estas fueron configurando modos alternativos de habitar sus ciudades.

**La peste**

El 18 de agosto de 1981 los principales diarios argentinos (La Nación, Clarín y La Razón) publicaron las siguientes noticias:

“Curiosa experiencia de un grupo teatral rosarino en San Pablo”, “Detuvieron en Brasil a integrantes de un grupo teatral argentino que fingieron estar enfermos originándose un escandalete”, “Presos pero contentos”, “Agredieron en San Pablo a seis artistas y un director argentino por haber malinterpretado una escena muy realista”.

En el interior de los artículos más o menos coincidían en el hecho informado: un domingo en una plaza del centro de San Pablo, Brasil, un grupo de jóvenes empezaron a descomponerse, a revolcarse por el suelo, a vomitar. Algunos paseantes intentaban auxiliar a las víctimas, otros acusaban de la intoxicación a las vendedoras de comida bahianas. En pocos minutos la multitudinaria feria popular estaba completamente convulsionada. Con la llegada de ambulancias y patrulleros, los jóvenes súbitamente se recuperaron pero no lograron evadir a las fuerzas policiales que, al constatar que no estaban enfermos, los detuvieron.

La acción relatada había estado planificada hasta en los más mínimos detalles por distintos colectivos artísticos que participaron del Festival Anti Pro Arte Alterarte II[[1]](#footnote-2), encuentro que había tenido lugar previamente en la Universidad de San Pablo. De hecho se trataba de la acción colectiva con la que concluían el festival y a partir del cual se proponían reactualizar el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” que firmaron Trotsky y Breton en 1938. Recordada como “Plaza República”, fue mentada y llevada a cabo por el colectivo paulista Viajeu Sem Passaporte[[2]](#footnote-3). y los grupos argentinos TiT (Taller de Investigaciones Teatrales) de San Pablo y de Buenos Aires, el TiC (Taller de Investigaciones Cinematográficas) y el Grupo de Arte Experimental Cucaño de Rosario.

Los grupos habían elegido una plaza muy concurrida para desarrollar la acción; a partir de asociaciones con *La peste* de Albert Camus, novela en el que se testimonian las reacciones individuales y colectivas como la solidaridad y el rechazo a la autoridad provocadas ante el avance de una epidemia en una ciudad algerina, buscaron instalar en el espacio público los síntomas de una enfermedad para provocar una reacción en los paseantes. A su vez habían establecido quienes se encargarían de dar diferentes versiones a los medios de comunicación, reproduciendo el desconcierto generado en el espacio público también en la prensa. Habían diseñado círculos de seguridad interna para evitar lo que finalmente sucedió que varios de ellos fueran identificados y detenidos por la policía ya que, en Brasil al igual que en Argentina gobernaba una dictadura militar[[3]](#footnote-4). Más allá que luego de ser indagados por la policía militar brasilera los integrantes de los grupos argentinos fueron expulsados de Brasil, el 22 de agosto de 1981 fundaron en San Pablo el Movimiento Surrealista Internacional. El acróstico SIT condensaba sus consignas: subvertir, intervenir y transgredir con sus acciones artísticas la vida cotidiana de sus ciudades.

**Constelaciones**

El TiT se había fundado en Buenos Aires en 1977 a partir de una tentadora propuesta de Juan Carlos Uviedo[[4]](#footnote-5): tres meses de experimentación teatral que finalizarían con la presentación de un montaje. Al poco tiempo Uviedo fue encarcelado, luego se exilió en Brasil pero los integrantes del TiT continuaron sin su fundador con tres subgrupos que exploraron distintas vías de experimentación teatral como el absurdo de Eugéne Ionesco, la biomecánica de Vsévolod Meyerhold y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Realizaron ensayos abiertos, montajes y fiestas en las que participaron centenares de personas. En estrecha relación con el TiT, en 1978 se formó el TiM (Taller de Investigaciones Musicales) y en 1980 el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas) y el Grupo de la Mujer.

Mientras que Cucaño surgió en 1979 en la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe) alrededor de unas conciertos-happenings organizadas por el músico de jazz Carlos Lucchese, Zapo Aguilera, Alejandro Beretta y un joven estudiante de secundaria Guillermo Giampietro[[5]](#footnote-6) junto a la complicidad de unos cuantos amigos. Luego de las primeras presentaciones varios jóvenes se sumaron al grupo. Mauricio Kurkbard, un miembro del TiT, organizó varios encuentros en Rosario donde se reunió con los integrantes de Cucaño para transmitirles algunas lecturas[[6]](#footnote-7) y experiencias de los montajes del grupo porteño. Si bien el intercambio duró solo un par de meses marcó el inicio de una estrecha relación artística, política y afectiva entre ambos colectivos. Entre 1980 y 1982 realizaron talleres de teatro, música e historietas, publicaron precarios fanzines, realizaron arriesgadas acciones callejeras, mientras que las peñas, los festivales y algunas presentaciones de sus montajes y conciertos tuvieron lugar en sus casonas, espacios que autogestionaron.

El TiT/TiM/TiC y Cucaño mantuvieron lazos de afinidad y a la vez de tensión con el PST (Partido Socialista de los Trabajadores)[[7]](#footnote-8) -agrupación trotskista que desde 1975 había pasado a la clandestinidad- en relación a la formación de los grupos, la organización interna, sus referentes teóricos y los posicionamientos estético-políticos. Varios integrantes de estos grupos habían participado de la radicalización del movimiento estudiantil que eclosionó a principio de los ‘70[[8]](#footnote-9) y desde aquel entonces habían formado parte -o establecieron contactos políticos con militantes de la juventud del PST. Meses antes del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 -y aún más luego de que la Junta Militar tomara el poder-con los dirigentes del Partido en el exilio y la misiva de abandonar la actividad en superficie ante la sistemática persecución hacia los militantes de las organizaciones de izquierda, la relación de estos jóvenes con el PST se tornó más difusa. Ante la dispersión y el terror que provocó el golpe militar, buscaron canalizar sus energías políticas en actividades culturales. Tanto el TiT como Cucaño instaron- a través de sus manifiestos, talleres, publicaciones y en la organización de fiestas, peñas y festivales- a conformar un movimiento, que aglutinara redes de artistas alternativos al mercado y a la política cultural que dictaba el régimen. Los grupos se constituyeron como pequeñas comunidades artísticas[[9]](#footnote-10) que funcionaron de manera autogestiva -a partir de la venta de periódicos, entradas de las presentaciones, rifas y bonos contribución- y de formación colectiva en talleres (de teatro, música, cine, historieta) y grupos de lectura. Discutieron desde sus manifiestos, publicaciones, acciones y montajes las formas tradicionales de creación, circulación y legitimación artística. Cuestionaron la concepción de obra y autoría, la reemplazaron por hechos, montajes o intervenciones callejeras muchas veces anónimos, de creación colectiva y que eran completados por el espectador. Apostaron también por la realización de acciones eventuales, performativas y disueltas en la vida social en las que generalmente el público no era consciente de formar parte de un hecho teatral. El cuerpo fue el soporte privilegiado de sus prácticas artísticas y su somatización emergió como síntoma/estrategia de crítica social

**Experimentar desde y con los cuerpos**

Si bien han quedado escasos registros de las actividades que los grupos realizaban en sus talleres, a partir de las notas en cuadernos y entrevistas se ha podido reconstruir que en los ensayos trabajaban con el agotamiento del cuerpo para explorar la racionalidad de la incoherencia. Desde este estado límite indagaron sobre las capacidades del cuerpo y de los cuerpos a partir del entrenamiento en yoga, acrobacia y danza expresionista. Así experimentaron las disociaciones del cuerpo en movimientos biomecánicos, siguiendo algunas pautas expresadas en la *Teoría teatral* de Meyerhold. También imitaron números musicales de voudeville tomando como referencia los musicales de Broadway y realizaron danzas tribales recurriendo al sonido de los tambores. Los ejercicios que realizaron durante los ensayos eran insumos a partir de los cuales componían sus montajes de creación colectiva. Los guiones sólo tenían indicaciones mínimas que modificaban, adaptaban e improvisaban en cada presentación ya que el director o provocador iba señalando el ritmo y la secuencia de las acciones que tenían un desenlace inesperado para todos los presentes.

De esta manera fueron desarticulando el lugar privilegiado del texto dramático y de la palabra e hicieron explotar las estructuras narrativas, así el cuerpo y la improvisación fueron protagonistas de la creación escénica.

Entendieron la percepción del público y de los actores como la sensación interior que resultaba de una impresión natural hecha en los sentidos pero también como forma de conocimiento, de comprensión inacabada donde aparecía el automatismo propio del inconsciente liberado, ese doble que en sintonía con la propuesta del teatro de la crueldad de Antonin Artaud en determinado momento se oculta tras su propia realidad.

Cabe destacar que el régimen militar se ocupó especialmente de delimitar y regular los rasgos de la estética adecuada y deseable para los jóvenes, quienes se presentaron como el blanco privilegiado de las acciones “moralizantes” del gobierno militar en su intento por regular conductas, vigilar acciones y prevenir posibles “desviaciones”. Todo aquel que escapaba a las normas y valores conservadores y autoritarios propuestos por la dictadura era considerado anormal/enfermo y articulado en la serie de significantes anormalidad-enfermedad-peligro (Lucena, 2011). Las fuerzas del orden rosarinas, en estrecha colaboración con agrupaciones católicas y conservadoras, reglamentaban desde las carteleras culturales, el juego y la profilaxis en razzias nocturnas hasta medidas orientadas a modificar la vida cotidiana de los adolescentes, su principal blanco, ya sea en las disposiciones sobre la vestimenta y el corte de pelo adecuado para los estudiantes, la prohibición de circulación sin el documento de identidad y la restricción de espacios de sociabilidad. Esto había adquirido en Rosario ribetes represivos insólitos, por ejemplo, una contravención a las buenas costumbres eran las demostraciones de afecto en el espacio público, como es el caso de las parejas que se besaban en las plazas, la persecución a los jóvenes que se ausentaban de sus clases escolares y deambulaban por los paseos públicos como también aquellos que veían fumando (Águila, 2008: 238-9).

Siguiendo a Butler, cuando las normas funcionan como el principio normalizador de la práctica social a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se pueden discernir (2006: 68-69). En este sentido, durante la última dictadura cívico-militar argentina gran parte de los ciudadanos pasaron a sentirse víctimas potenciales y ante el miedo que generaba el aparato represor, optaron por el silencio y la autocensura (Gociol e Invernizzi, 2002: 74). Como señala Avellaneda (1986), desde la dictadura de Onganía existía un fuerte mecanismo de control sobre la producción cultural y artística en el que participaron tanto organismos estatales (ministerios, secretarías, dependencias policiales) como paraestatales (servicios de inteligencia, fuerzas parapoliciales) y civiles (medios de comunicación e instituciones privadas, etc.). Pero fue a partir del golpe de Estado de 1976 que este discurso fundado sobre una intencional ambigüedad se amplió y sistematizó haciéndolo apto para ser aplicado en cualquier situación según el arbitrio de los funcionarios de turno. El accionar de estas organizaciones se dio en el marco de un estado de represión interna donde coexistía una estructura dual de represión legal e ilegal/paralegal.

Los integrantes del TiT y de Cucaño buscaron intervenir la performatividad desplegada por el régimen cívico-militar sin confrontar directamente con las fuerzas del orden sino alterando la normalidad cotidiana de la ciudad. Por ejemplo una tarde en plaza Flores comenzó a rumorearse que un actor internacional estaba de visita en la ciudad, de repente bajaron de un auto un hombre de cabellos rubios con gafas con guardaespaldas, inmediatamente aparecieron periodistas, la gente se les 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.

La escalada lautreamoniana fue la acción cúlmine con la cual los integrantes de Cucaño se despidieron del activismo artístico. A entrada de una iglesia antes de la misa del domingo, una mendiga con un muñeco de madera pedía limosna para curar la enfermedad de su hijo mientras que a pocos pasos un hombre desplegaba conductas anómalas. Durante la ceremonia religiosa dos misteriosos hombres de saco negro y corbata con insignias de un cangrejo, lentes y peinados a la gomina miraban con microscopios el cabello de los fieles, medían y volcaban la información en unas planillas. Una mujer lloraba a los pies de los santos y dejaba zapatos como ofrenda; un hombre se confesaba a los alaridos: “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”. En el momento de la consagración de la misa 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. El coro dejó de cantar. Era el momento de la comunión, los fieles hicieron una fila y caminaron hacia el altar, un hombre con la cabeza rapada recibió la ostia y un líquido verde le brotó de la boca frente al cura, salió corriendo saltando entre los bancos. De pronto se abrieron las puertas de la iglesia y el hombre de las conductas anómalas que había permanecido en la puerta de rodillas y cargando una cruz se dirigió hacia el altar gritando blasfemias.

El objetivo de esta intervención artística era quitarle la centralidad al cura utilizando los recursos propios del ritual católico. En ese sentido las acciones de los personajes llevaban al paroxismo el comportamiento de místicos, mendigos y herejes. Sus acciones, a sabiendas que la obediencia divina impedía la interrupción de la ceremonia, se desarrollaron en simultáneo en distintos espacios y momentos de la ritualidad evitando ser identificados como un grupo de personas disruptivas y ocupando la entera duración de la misa. Esta intervención se desarrolló en el seno de la liturgia católica, se trataba de la iglesia que frecuentaba el cuerpo II del Ejército y la alta sociedad rosarina[[10]](#footnote-11). Los personajes fueron elaborados a partir de las “misiones” que llevaban a cabo en la intervención y los denominaron: los adoradores de la secta del cangrejo Paguro[[11]](#footnote-12), el confesionario, la enferma mística, la mujer que quiere bautizar a la muñeca, el lector de la palabra de Dios, el miserable a la espera del milagro. Los primeros eran los organizadores de la acción y eran los últimos en retirarse como medida de seguridad interna. Para la religión católica los miembros de la secta, los herejes son quienes no domestican la fe ante la imagen de Cristo y se identifican con el mal, tomando el tormento como salvación.

En las prácticas artísticas callejeras del TiT y de Cucaño apelaron a lo absurdo y a lo grotesco para interrumpir el continuum de la normalidad e instalar la desconfianza en el cuerpo social. Recurrir a escenas, personajes y situaciones delirantes era una estrategia de contrapoder que ponía en evidencia la confrontación, protagonizada por los locos, los idiotas, quienes descreen de la razón. De esta manera configuraron un principio de desobediencia y, por ende, el germen de la rebelión. En la reiteración de estas performances y al desplegarlas en distintos espacios públicos pusieron en evidencia los intersticios y tensionaron los límites en los que se podía llevar a cabo una acción colectiva, cómo se podían eludir –y hasta poner en ridículo- las estrictas reglamentaciones del espacio público y la censura, aún cuando estaba vigente el estado de sitio.

**El/los cuerpos**

 “Cuerpo, lengua, ojos, nariz, boca, cavidades del cuerpo son falseamientos o las articulaciones del pensamiento”.

*Enciclopedia surrealista, 1981*

En los recursos estéticos empleados por los miembros del TiT y de Cucaño, en sus acciones artísticas como en su particular manera de habitar el horror subyace la idea de la transformación. Esta se manifestaba en la alteración de la vida cotidiana de sus ciudades. Y aquello que se buscaba transformar por medio de un estado de ánimo alterado era el cuerpo. ¿Cómo? Al investigar formas de conocimiento somático y al adoptarlas como objeto poético de instigación a los otros. Por ejemplo, sobre el tema del vómito vinculado a la performance en Brasil, Ricardo Chiari, miembro del TIT, reflexiona:

“aquello estaba mostrando el nivel de intoxicación enorme en cual vivían los jóvenes en Argentina que no se podían pronunciar (…) Es en 1981 que se comienza a vomitar algo porque antes estabas obligado a tragar tu vómito. En la dictadura vomitar era morir.” En Mesquita (2011:14).

En ese sentido el disciplinamiento al que fue sometido el cuerpo durante la última dictadura militar inspiró una forma de desobediencia que partía del cuestionamiento sobre la realidad de su existencia. De esta manera la cita anónima publicada en la Enciclopedia Surrealista[[12]](#footnote-13) con la que iniciábamos este apartado condensaba este descreimiento de la razón cartesiana. En contraposición se apelaba a la percepción en tanto aquellos dominios sensibles que remitían a diferentes órganos de los sentidos. Pero se trataba más bien de cuerpos sin órganos en palabras de Artaud "El cuerpo es el cuerpo, está solo y no necesita de órganos. El cuerpo no es jamás un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo", porque el organismo no es vida, la aprisiona. La sensación cuando llega al organismo rompe los límites de la actividad orgánica. Así el cuerpo es reivindicado desde lo patológico ya sea esta la peste, la fiebre o el delirio.

Esta indagación estaba presente en un fotomontaje que hicieron los integrantes de Cucaño durante las visitas de Mauricio Kurkbard a Rosario en 1980 quien además protagoniza la imagen. ¿Qué pasa en tu cuerpito cuando estás enfermito?

El cuerpo de jóvenes que somatizan el disciplinamiento social, como forma de conocimiento y de creación, exploradores de la desobediencia y la transgresión, cuerpos desmembrados, la anatomía en acción subversiva son algunas de las aristas que me propongo seguir profundizando en pos de entender la última dictadura no como una tábula rasa fue en términos culturales, ni generadora de una ruptura total en relación a la experimentación artística de la década anterior sino un periodo de colapsos sociales y complejas resignificaciones culturales.

**Referencias bibliográficas**

AA.VV. (2003) “Cucaño: Dos meses de transgresión y surrealismo en Rosario” en *Revista de Retrospectiva teatral Señales en la Hoguera*, año II N°5, Rosario.

AA.VV. (2012) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina,* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

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

Avellaneda, Andrés (1986), *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires: CEAL (dos tomos).

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

Butler, Judith (2002) Cuerpos que importan, Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2006) Deshacer el género, Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2007) El género en disputa, Barcelona: Paidós.

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

Cocco, Marta (2017) *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina.* Buenos Aires: La isla en la luna.

Eco, Umberto (1988) De los espejos y otros ensayos Barcelona: Lumen, 1988.

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

Invernizzi, H.: Gociol, J. (2002) *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires: Eudeba.

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

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

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

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

Lucena, Daniela, (2011), “Guaridas underground para Dionisios”. En Cuerpos desobedientes. Nuevos cruces entre arte y política en América Latina en los años 80. Centro Cultural de España en Buenos Aires y el Centro de Investigaciones Artísticas, Buenos Aires, 22 de octubre.

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

1. El Festival Anti Pro Arte I, organizado por el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) se había llevado a cabo del 19 de noviembre al 5 de diciembre de 1979 en Buenos Aires. Alterarte II era el espacio para consolidar un movimiento que iba a ser el resultante de la producción, investigación e intercambio de los grupos allí convocados sumado a participantes de los talleres que se llevarían a cabo en diferentes áreas (cine, teatro, plástica y música experimental y charlas de política internacional) en el que el surrealismo tendría un lugar destacado. *Minuta organizativa en Enciclopedia Surrealista, mimeo, 1981* [↑](#footnote-ref-2)
2. Viajou Sem Passaporte surgió en 1978 a partir de algunos integrantes del grupo trotskista Libelu (Liberdade e Luta) que estudiaban en la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de San Pablo (Mesquita, 2011). [↑](#footnote-ref-3)
3. La dictadura en Brasil (1964-1985) había comenzado su paulatina “redemocratización” en 1979 y permitía la actividad política sólo de grupos afines al régimen, ejerciendo represión política sobre los opositores. [↑](#footnote-ref-4)
4. Juan Carlos Uviedo (1939-2009) fue un artista escénico experimental santafesino. Actor, director, escritor, dramaturgo, formó grupos en España, Portugal, EE.UU., Guatemala, México y Argentina que generalmente terminaban con su expulsión, deportación o encarcelamiento. En 1977, luego de un intenso periplo por Centro y Norteamérica, Juan Carlos Uviedo fundó el TiT (Taller de investigaciones Teatrales) en Buenos Aires. Pocos meses después fue detenido por tenencia de marihuana y, luego de un año de cárcel, se exilió en San Pablo, Brasil. Sobre Juan Carlos Uviedo, puede consultarse Olivier Debroise et.al., *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo* (2015). [↑](#footnote-ref-5)
5. Las primeras acciones se realizaron en un festival de arte joven con una banda de música que desarmonizaba el sonido de sus instrumentos provocando incomodidad en los espectadores, en un ciclo de música contemporánea donde en medio del recital aparecían sobre el escenario y entre el público distintos personajes que descontrolaban el lugar, en un balneario de Rosario realizaron una batucada con instrumentos improvisados. Para más info ver, La Rocca (2012). [↑](#footnote-ref-6)
6. Entre los escasos textos que circulaban en aquellos años, debido a los dispositivos de control en las editoriales, librerías y la autocensura, discutieron los manifiestos surrealistas de André Breton, trabajaron la teoría teatral a partir de: Antonin Artaud, Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowsky y Peter Brook; a los poetas malditos como el Conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud y las novelas y dramaturgia de Jean Genet y Eugène Ionesco, entre otros. [↑](#footnote-ref-7)
7. Agrupación de izquierda crítica a la lucha armada que surgió en 1972 de la fusión de PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores)- La Verdad junto a una corriente del Partido Socialista Argentino liderada por Juan Carlos Coral con una destacable influencia en el movimiento obrero y sindical. Durante la última dictadura cívico-militar el PST fue proscripto, sumido a la clandestinidad y con sus dirigentes en el exilio en Colombia. Entre 1974 y 1982 fueron fusilados 16 militantes por parte de la Triple A, fueron desaparecidos 80 de sus miembros y 30 militantes fueron presos “a” disposición del Poder Ejecutivo Nacional” (Osuna, 2015). [↑](#footnote-ref-8)
8. Entre 1969-1973 la toma de las escuelas secundarias y universidades públicas fue una forma de protesta habitual de los estudiantes principalmente en la ciudad de Buenos Aires, Córdoba y Rosario (Nievas, 1999) [↑](#footnote-ref-9)
9. En el caso del TiT participaban alrededor de 150 personas en sus talleres y el público de sus montajes, en Cucaño era notablemente más pequeña no superaban las 50 personas realizaban talleres de música experimental y de historietas. [↑](#footnote-ref-10)
10. Entrevista a Carlos Ghioldi y Patricia Espinosa [↑](#footnote-ref-11)
11. El cangrejo paguro es un personaje tomado de los Cantos de Maldoror del Conde de Lautréamont, (2006: 184) [↑](#footnote-ref-12)
12. La *Enciclopedia Surrealista* fue el fanzine de difusión del Movimiento Surrealista Internacional en el que reunieron discusiones teóricas, debates internos, propuestas de trabajo, reflexiones sobre las prácticas artísticas, experiencias y balances de los distintos colectivos que participaban del movimiento y grupos colaboradores y adherentes. Tuvo un único número mimeografiado publicado en diciembre de 1981. [↑](#footnote-ref-13)