X Jornadas de Jóvenes Investigadorxs

Instituto de Investigaciones Gino Germani

6, 7 y 8 de noviembre de 2019

Malena La Rocca

Instituto de Investigaciones Gino Germani - Universidad de Buenos Aires

malenalarocca@gmail.com

Estudiante del doctorado

Eje problemático propuesto: 4

Título de la ponencia: **Ataúdes de la contracultura. Arte, política y prácticas performáticas durante la última dictadura militar argentina**

Palabras clave: CONTRACULTURA- PERFORMANCE-DICTADURA ARGENTINA

25 de marzo de 1981, un día después del quinto aniversario del golpe de Estado en Argentina. En las puertas del Teatro Picadero, ubicado en la Ciudad de Buenos Aires, en la cortada Rauch a metros de Corrientes y Callao, un grupo de unas 200 personas no pueden entrar a la sala porque su dueño ha prohibido la función de esa noche. Un joven vestido con un gamulán se sube al techo de un auto para declamar un discurso de denuncia ante los presentes. Entre coronas de flores mustias y velas en la puerta, parte de la escenografía de la obra prohibida, dice: “señoras y señores, los jóvenes de nuestra generación aquí podrán tocar la sangre de sus muertos”.Así lo recuerda Adrián Fanjul, integrante del Taller de Investigaciones Cinematográficas (TiC), quien estaba entre el público. En un momento, desde el techo del auto el hombre invita a los presentes a caminar juntos hacia el Obelisco, cinco cuadras por la Avenida Corrientes. Unos días después aún podían verse los *stickers* con la leyenda manuscrita “Aquí cayó un joven…”, pegados en postes de luz, colectivos, subtes y paredes de las calles cercanas a la sala. [[1]](#footnote-2)

De aquella obra que nunca llegó a presentarse, titulada “Lágrimas fúnebres” del Taller de Investigaciones Teatrales (TiT),basada en la novela *Pompas fúnebres* de Jean Genet, quedaron muchos documentos, guiones, programas de mano y recuerdos de los 60 actores que habían estado ensayando durante más de seis meses, así como de algunos de los cientos de espectadores que habían comprado su entrada con anticipación. Esta práctica estético-política devino en aquello que la puesta en escena pretendía generar en sus espectadores cuando salieran del teatro: una movilización política callejera, forma de protesta vedada durante la dictadura.

Este tipo de acciones, impulsadas por el TiT en Buenos Aires y en Rosario por el Grupo de Arte Experimental Cucaño, tenían como objetivo enlazar el espacio privado–la sala teatral– con el espacio público–la calle–, y de este modo concibieron su experimentación en el arte como práctica política. Ambos colectivos, integrados por jóvenes de entre 15 y 25 años, establecieron vínculos entre sí y, a su vez, mantuvieron lazos (más o menos inestables) con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), una agrupación de izquierda trotskista crítica a la lucha armada, proscripta y sumida en la clandestinidad desde 1975 hasta la legalización de los partidos políticos en 1982[[2]](#footnote-3). Durante aquel año el PST se incorporó al Movimiento al Socialismo (MAS) y los grupos artísticos se disolvieron, en gran medida, para que sus integrantes se abocaran a la militancia partidaria.

“Por más hombres y mujeres que hagan arte y menos artistas entre los hombres” es una consignaqueambos grupos utilizaron en sus publicaciones de 1980 en *Acha acha cucaracha* y *El Zangandongo vuelve*[[3]](#footnote-4). Con esta frase instaban a sus lectores a que, para ser artistas,dependían del deseo de serloy no de la legitimidad que brindan las instituciones especializadas (educativas, prensa, mercado). Asimismo, no consideraban que los espectadores fuesen sujetos contemplativos y, por ende, a partir de la provocación y la transgresión de las normas, los involucraban en sus acciones artísticas. De esta manera repudiaron la obra de arte cerrada. Por el contrario, entendían el arte como un proceso abierto, una experienciade creación colectiva.

Siguiendo el planteo de Marx y Engels, la ideología no es sólo el conjunto de ideas y valores de una sociedad en un momento dado, sino la falsa conciencia de una sociedad basada en los intereses de la clase que domina en esa época histórica. Desde esta perspectiva, los artistas eran parte (más o menos consciente) de la ideología dominante y, a partir de la producción artística, los hombres –“hombres y mujeres” en el léxico de estos grupos– podrían conocer la realidad y plantear su transformación revolucionaria.A su vez, con esta frase insinuaban un promisorio futuro socialista que permitía habitar una utopía en tiempos de violencia de Estado.

En el primer apartadode esta ponencia caracterizo el dispositivo represivo y disciplinador implementado durante la última dictadura cívico-militar argentina. En el segundo, realizo una revisión historiográfica de los estudios sobre las producciones simbólicas en aquellos años, en particular, sobre aquellas que se manifestaban críticas al régimen. En el tercero, describo los modos de hacer arte y política de los grupos estudiados y, a partir del análisis de sus prácticas performáticas, indago en torno al uso de la parodia. Por último, en las conclusiones presento algunas reflexiones metodológicas sobre las posibilidades de aplicar en la coyuntura argentina las nociones de contracultura y subcultura propuestas por los estudios culturales británicos (Clarke, Hall, Jefferson, & Roberts, 2014 [1975]).

**1. “Claridad y decencia”: ejes del dispositivo represivo y disciplinador del régimen militar**

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

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

La concepción del régimen militar y sus colaboradores civiles acerca de que la cultura occidental estaba amenazada por la subversión los habilitaba a intervenir en lo que consideraban sus blancos más vulnerables: la juventud como actor social y el ámbito de la cultura, el arte y la educación (Avellaneda, 1986). Bajo la denominación militar de Operativo Claridad, se elaboró un exhaustivo mecanismo de control sobre la producción cultural y artística, en el que colaboraron organismos estatales (ministerios, secretarías, dependencias policiales), paraestatales (servicios de inteligencia, fuerzas parapoliciales) y civiles (medios de comunicación e instituciones privadas) (Gociol & Invernizzi, 2002). El régimen confeccionó “listas negras” de escritores, artistas y periodistas, clasificados en función a su cercanía con la “ideología marxista” (Amarilla, 2014); se vigilaron escuelas y universidades (Rodríguez L. G., 2011), bibliotecas y librerías (Gociol & Invernizzi, 2002), así como cineclubes y teatros independientes (Bettendorff, 2016).

La estrategia comunicacional guiada por actores civiles y militares expertos en crear una política oficial en imágenes incluyó el uso del cine, la televisión y la fotografía de prensa, así como los grandes diarios, cual “punta de lanza” para campañas mediáticas que silenciaron y ocultaron la represión, al mismo tiempo que buscaron justificarla e imponer una visión positiva del gobierno de facto (Gamarnik, 2011). Esta estrategia estaba fundada en la noción de “acción psicológica” estudiada por Julia Risler (2018), un complejo aparato de propaganda que sincronizó los medios públicos y privados, y se valió de los métodos más avanzados de las consultoras publicitarias, incluidos sondeos de opinión y encuestas enfocadas en relevar actitudes, conductas y juicios sobre el desarrollo de las acciones políticas, militares y económicas del régimen.

La dictadura no sólo se encargó de reprimir y censurar; también se propuso disciplinar a la población, especialmente a los jóvenes, reglamentando la vestimenta y el corte de pelo adecuado para los estudiantes, prohibiendo la circulación por la vía pública sin el documento de identidad y restringiendo sus espacios de sociabilidad (Águila, 2008). Específicamente en Rosario, se advierte el funcionamiento constante de una campaña moralizadora llevada a cabo por los medios de prensa y radiales, la iglesia católica y algunas instituciones vinculadas a ella, como la Liga de la Decencia. Estos sectores de cuño tradicional desempeñaron un rol específico en la configuración de un discurso común no oficial, pero no por eso menos influyente. La tarea de “saneamiento” de las costumbres impulsada por el gobierno municipal y provincial, y ejecutada por las fuerzas policiales, tuvo un objetivo declarado: “la defensa de nuestros hijos”. En Rosario esto adquirió 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 de los jóvenes que faltaban a la escuela,de quienes deambulaban por los paseos públicos o de aquellos que eran vistos fumando (Águila, 2008; Luciani, 2017).

**2. Más allá de la noción de resistencia: lecturas de las prácticas micropolíticas**

A mediados de la década de 1980 se consolidó académicamente la noción de cultura del miedo (Corradi, 1985; Lechner, 1990 [1986]; O’ Donnell, 1984). Esta categoría permitía explicar de qué manera se había difuminado en la vida cotidiana el terror impuesto por las dictaduras latinoamericanas a partir de la represión y la desaparición sistemática de personas por razones políticas. Según el politólogo Guillermo O’Donnell, el autoritarismo se encontraba arraigado en la cultura argentina; el gobierno militar sólo habría soltado “los lobos en la sociedad”,que, de esta manera, se habría patrullado a sí misma. Pero también 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. Esta interpretación ha dejado sus huellas en la historiografía como una lectura hegemónica del período: una vez instaurada la dictadura, reprimidas y desaparecidas las organizaciones guerrilleras, la represión y la censura imperante habrían silenciado cualquier manifestación opositora (a excepción de las organizaciones de Derechos Humanos) hasta mediados de 1982, luego de la rendición argentina en la Guerra de las Malvinas.

En contraposición al supuesto consenso civil en torno a la cultura del miedo, se ha utilizado la categoría de resistencia para describir en bloque y valorar en clave heroica a un conjunto de heterogéneas manifestaciones culturales y artísticas ocurridas durante el régimen militar[[4]](#footnote-5). Se han observado prácticas de resistencia en el rock (Vila, 1985), la literatura (Masiello, 1987), las artes plásticas (Giunta, 1993), el teatro (Giella, 1992) y las revistas culturales (Warley, 1993). El problema de esta noción de resistencia, entendida como categoría moral, es que obtura la posibilidad de leer, a partir de estas prácticas, una trama más compleja de relaciones y estrategias de los sujetos, que a su vez fueron modificándose en las diversas fases por las que transitó el régimen.

Lo interesante es observar que, en un contexto de represión, exilios políticos, censura, autocensura y crisis económica, denominado “apagón cultural” o “genocidio cultural”, las producciones simbólicas no fueron totalmente silenciadas –ni cómplices–, pero tampoco una práctica de resistencia frontal al régimen. Desde esta misma perspectiva, dentro de los estudios recientes focalizados en las producciones culturales y artísticas alternativas al disciplinamiento militar y a la industria cultural en los 80, pueden destacarse la investigación curatorial de la Red de Conceptualismos del Sur (2012) sobre prácticas, tácticas y poéticas de arte y política en América Latina; la investigación sobre la utilización de la sátira política en la Revista *Humor* (Burkart, 2017), y los estudios sobre los vínculos entre juventud, música, estética y política (Buch, 2016; Delgado, 2015; Manzano, 2017; Pujol, 2005). También son relevantes las investigaciones del Grupo de estudios sobre arte, política y cultura en la Argentina reciente, en particular sobre las publicaciones culturales subterráneas (Margiolakis, 2016), las transformaciones de la cultura rock en la ciudad de Buenos Aires (Sánchez Trolliet, 2016) y el accionar de los reporteros gráficos (Gamarnik, 2011).

El análisis de estas investigaciones me permitió visibilizar, por fuera de la mirada dicotómica hegemonía/resistencia, una amplia gama de estrategias, modos de hacer y estéticas desplegadas por diversos actores y grupos para eludir la represión, la censura y el disciplinamiento, y conseguir recursos materiales para funcionar. Me refiero, entre otras, al uso de metáforas para eludir la censura, a la intervención cultural como forma de intervención micropolítica, al uso de espacios no estrictamente culturales como la vía pública, a la estética festiva *under* como modo de reunir a los jóvenes disidentes y al empleo de la parodia hacia la industria cultural como crítica social.

**3.Arte y política en tiempos de dictadura: prácticas militantes y contraculturales**

Siguiendo la tesis planteada tempranamente por Carlos Brocato (1986), hacia 1977, después de los años más intensos de represión, surgieron pequeños espacios de actividad cultural (talleres literarios, grupos teatrales, revistas subterráneas), que fueron generando una compleja trama de encuentros e intercambios alternativos a los que fomentaba el régimen, y así reunieron algunos “átomos dispersos” por el embate autoritario. Dentro de estas iniciativas culturales alternativas inscribo las prácticas estético-políticas del TiT y de Cucaño.

El TiT surgió en 1977 en Buenos Aires a partir de una iniciativa de Juan Carlos Uviedo[[5]](#footnote-6): fundar un laboratorio abierto de investigación y experimentación dramática, actoral y escénica para crear colectivamente un montaje teatral. En 1978 el taller porteño continuó –sin su fundador– explorando distintas líneas de experimentación teatral: el absurdo, el surrealismo y el teatro de la crueldad artaudiano. De su órbita, en 1978 surgió el TiM (Taller de Investigaciones Musicales), y en 1980, el TiC (Taller de Investigaciones Cinematográficas) y el Grupo de la Mujer. Durante los primeros meses de 1980, algunos miembros del TiT viajaron a San Pablo, donde se había exiliado Uviedo. Allí fundaron otro taller, realizaron varias presentaciones y se contactaron con colectivos artísticos, feministas y activistas homosexuales. Este grupo vivía en comunidad, profesaba el amor libre y había creado un sistema de robos en supermercados para subsistir con escasos recursos (Longoni, Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura., 2012).

Por su parte, Cucaño se formó en Rosario a fines de 1979 alrededor de unos recitales-*happenings* organizados por los músicos Carlos Lucchese, Zapo Aguilera, Alejandro Beretta y un joven poeta llamado Guillermo Giampietro[[6]](#footnote-7), junto a la “complicidad de unos cuantos amigos”. Luego de las primeras presentaciones, varios colaboradores se sumaron al grupo, y de la formación inicial sólo permaneció Giampietro. En marzo de 1980 Mauricio Kurkbard, un miembro del TiT, organizó en Rosario unos talleres con los integrantes de Cucaño para transmitirles algunas lecturas[[7]](#footnote-8) y experiencias de los montajes del grupo porteño. Si bien el intercambio duró sólo un par de meses, marcó el inicio de una estrecha relación artística, política y afectiva entre ambos colectivos.

Algunos miembros del TiT, del TiM, del TiC y de Cucaño 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 de la juventud del PST. Desde fines de 1975 la relación de estos jóvenes con el Partido se tornó más difusa, los dirigentes estaban exiliados y les habían ordenado que abandonasensus actividades militantes. De todas maneras, mantuvieron con algunos referentes del PST, lazos de afinidad y a la vez de tensión en cuanto a la formación de los grupos, la organización interna, sus referentes teóricos y los posicionamientos estético-políticos.Sin embargo, el vínculo partidario no era orgánico ni abierto dentro de los talleres, ni tampoco entre los mismos militantes, quienes por motivos de seguridad mantenían sus contactos políticos de manera independiente y secreta.

Los grupos se constituyeron como pequeñas comunidades[[9]](#footnote-10) que funcionaron de manera autogestiva, a partir de la venta de sus publicaciones[[10]](#footnote-11), entradas de los montajes, rifas y bonos contribución, y también autodidacta, mediantela formación colectiva en talleres (de teatro, música, cine, historieta) y grupos de lectura. Los montajes y las fiestas eran difundidos “de boca en boca” o con pegatinas de afiches y se accedía por invitación personal de algún conocido de los grupos. Dentro de los subgrupos del TiT, se impulsaba a que los integrantes se animaran a construir otras líneas de investigación, que crearan sus propios grupos y montajes. De esta manera lograron ampliar los círculos de colaboradores y allegados a los talleres.

El uso de pseudónimos, el cambio periódico de sitios donde desarrollaban sus actividades y presentaciones (salas teatrales, clubes de barrio, distintas casonas que alquilaron), la organización en grupos de afinidad en función de una estructura piramidal, la autogestión y la formación en grupos de lectura eran conocimientos adquiridos en la militancia que trasladaron a los talleres para protegerse de la represión militar y obtener recursos para funcionar. A pesar de los intentos de lograr que los talleres se autofinanciaran,eran sus familiares quienes mayoritariamente aportaban para pagar el alquiler y otros gastos. En especial, de los integrantes de Cucaño, quienes eran estudiantes de bachillerato; en el caso del TiT, cuyos miembros eran algunos años mayores, unos pocos trabajaban o estudiaban. No obstante la retórica proletaria del PST y de la crítica a la cultura burguesa, estos jóvenes eran de clase media.

Estos colectivos instaron a conformar un movimiento que aglutinara redes de artistas alternativos al mercado y a la política cultural que dictaba el régimen. El primero, denominado el Zangandongo, surgió en 1979 por iniciativa del TiT y organizó en Buenos Aires el festival Antiproarte Alterarte I[[11]](#footnote-12). La segunda edición del festival Antiproarte Alterarte II[[12]](#footnote-13), ocurrida en agosto de 1981 en San Pablo (Brasil), fue organizada por un grupo del TiT que desde un año antes se había instalado en aquella ciudad. Dio origen a la fundación del Movimiento Surrealista Internacional –MSI– en el que participaron el TiT Buenos Aires y San Pablo, el TiM, el TiC, Cucaño y el colectivo paulista Viajou sem Passaporte (VSP).

El MSI fue el resultado de acuerdos previos entre los grupos, como el acuerdo de San Pablo, firmado por el TiT y VSP en febrero de 1980 y adherido por Cucaño en mayo del mismo año. Consistía en nueve puntos en común para “formar un movimiento artístico latinoamericano para la revolución del arte”. Allí expresaban: “Luchar a botellazos contra todas las formas de realismo y didactismo de mensajes”, “investigar hasta las últimas consecuencias las relaciones inherentes a la actividad creadora: artista, público, medios; sin que compromisos exteriores interfieran en dicha investigación”[[13]](#footnote-14).

Sus premisas implicaban la libertad total al arte, sin limitarlo a la política partidaria ni a la censura. También se proponían organizar movimientos para intervenir en la vida cultural, luchar contra la actividad artística como mercancía y la creadora como obra, destacando su compromiso con la liberación total del hombre. El acróstico SIT condensaba las consignas del movimiento: subvertir, intervenir y transgredir con sus acciones artísticas la vida cotidiana de sus ciudades. Sus prácticas estético-políticas, provocadoras y rupturistas prevalecieron ante la táctica del frente cultural antidictatorial. El resultado fue que consiguieron más detractores que adeptos a sus movimientos.

En los talleres teatrales investigaron teóricamente sobre una temática en particular (el absurdo, lo siniestro, la biomecánica, la caza de brujas), que debatían y traducían en prácticas de trabajo corporal y de escritura automática. También realizaron ejercicios en la calle: observación de comportamientos y reacciones sociales cotidianas, para experimentar qué efectos suscitaban en los transeúntes en la vía pública si se empleaban ciertos objetos, gestos y movimientos que discutían y podían incorporar en sus acciones artísticas.

Sus montajes e intervenciones urbanas[[14]](#footnote-15) eran de creación colectiva y estaban diseñados a partir de bloques o guiones que sólo tenían indicaciones mínimas. El director o “provocador” iba señalando el ritmo y la secuencia de las acciones, que tenían un desenlace inesperado para todos los presentes. Tanto en las puestas como en el teatro callejero, el espacio escénico no estaba delimitado: los actores aparecían y se esfumaban entre los espectadores o los transeúntes. En rigor, el hecho de realizar intervenciones en el espacio público estaba vinculado con un acuerdo programático del TiT y de Cucaño con el MSI. La intervención de la calle o de los espacios culturales era una táctica ofensiva minuciosamente planificada para interdictar los mecanismos de transmisión del poder en la trama urbana.

Volviendo al montaje censurado que describí al principio de esta ponencia, “Lágrimas fúnebres”, basado en la novela de Genet *Pompas fúnebres, lágrimas de sangre*, la simple alteración del título original sugiere una apropiación particular del texto del autor francés. Éste era un homenaje a su amante, Jean Decairn, combatiente de la [resistencia francesa](http://es.wikipedia.org/wiki/Resistencia_francesa), muerto en las barricadas durante la liberación de [París](http://es.wikipedia.org/wiki/Par%C3%ADs). En su reapropiación por parte delTiTenun contexto represivo, esta frase se torna texto, no como tema o mención explícita, sino en términos de Jacques Derrida (1989) como re-presentación, en el sentido de hacer volver a pasar esa experiencia; era aquella vivencia en común la que le daba sentido al montaje. El hecho artístico no se limitaba a la función en el teatro, sino que había iniciado antes con la pegatina de los *stickers* y las inmediaciones de la sala cubiertas con coronas de flores y continuó, luego de la censura, con la manifestación callejera.

La vivencia en común, el contexto represivo, tomaba a la juventud como su actor social privilegiado, en el programa de difusión del montaje se señala “Nuestra generación desviada, abandonada, adormecida, aplastada, reventada, agonizante, asesinada, es la doble protagonista de un funeral donde yace y observa al mismo tiempo”. A partir de esta frase se puede inferir que uno de los sentidos del montaje era complejizar el enfrentamiento social en términos orden/subversión que la dictadura militar fomentaba. En tanto que la juventud era tanto víctima como cómplice silenciosa de una pedagogía de poder que no sólo desaparecía personas sino que, como proponen Judith Gociol y Hernán Invernizzi (2002), buscaba erradicar ideologías, símbolos y valores.

Los integrantes de Cucaño fueron un paso más en esta confrontación simbólica contra el régimen y ritualizaron la muerte de la juventud en una acción callejera que nombraron*La maravillosa revelación del misterio de Las Brujas.* En esta intervención, realizada a fines de noviembre de 1981, un cortejo fúnebre fue trasladando un féretro desde las calles céntricas de la ciudad de Rosario, pasó por el Monumento Histórico Nacional a la Bandera hasta la cima de las barrancas del río Paraná. Luego ingresó a la Confitería Vip, lugar frecuente de los jóvenes “chetos” (reconocidos por su aspiración a mostrarse con pautas de consumo de clase alta), donde un orador, tras proclamar discursos sobre las mesas del establecimiento, abrió el ataúd y con un cuerpo de yeso en mano declamó: “aquí está nuestra generación, que también es la de ustedes, una generación muerta, por lo tanto este ataúd les pertenece”. Se desplegó una bandera con la leyenda “¡Libertad total a la imaginación!” y la procesión religiosa se desperdigó por las barrancas ante la llegada de las patrullas policiales[[15]](#footnote-16).

Con esta acción, Cucaño parodió el imaginario del poder sobre la sociedad, entendiendo la parodia a partir de Giorgio Agamben (2005): “imitación del verso del otro en el cual aquello que en otros es serio se vuelve ridículo o cómico”.Tomando como metáfora la caza de brujas en la Edad Media y estudiando un manual de la Inquisición, Cucaño evocó el emblema de la subversión para la modernidad, aquel que la juventudhabía encarnado desde fines de la década del 60 en diferentes puntos del planeta. Los integrantes de Cucaño, pocos años menores que la generación que había sido directamente aniquilada por la dictadura, generaron elípticamente una confrontación en la que homologaron al estatus de “cadáveres” a los jóvenes que, según ellos, personificaban la docilidad y el conformismo ante el disciplinamiento impuesto por el régimen militar y sus colaboradores.

Los “chetos” no sólo se encontraban en bares como el Vip. Según la taxonomía propuesta por Laura Luciani (2017), estos jóvenes cuidaban de verse prolijos y formales, dedicaban muchas horas a su aspecto físico: los varonesusaban el pelo corto, realizaban rutinas en el gimnasio y vestían mocasines, jean Levis y suéter escote en V. Su divertimento de los fines de semana era ir a los clubes o locales nocturnos para bailar el ritmo de moda, la música disco, cuyo ícono era John Travolta, protagonista de la película *Fiebre de sábado por la noche*.

Su némesis eran los“rockeros”, jóvenes de pelo largo y amantes de la música progresiva, que iban a conciertos, se juntaban a escuchar su música, a comentarla, a discutir sobre arte, a escribir o recitar poesía en los bares. Lejos de manifestarse conformistas ante la coyuntura represiva que les tocaba vivir, en las cartas de lectores de las revistas rockeras que consumían ‒*Pelo*, *Mordisco*, *Expreso Imaginario*‒se quejaban de la “chatura cultural” generada tanto por la censura como por los jóvenes conformistas. Según el planteo de Luciani, si los chetos promovían una forma de sociabilidad “segura”, la de los rockeros era “insegura” debido a que, tanto por su estética personal como por los espacios que frecuentaban, estaban más expuestos las detenciones policiales.

Las prácticas artísticas de Cucaño y del TiT se asimilaban más a las contraculturales delos rockeros que a las moderadas de los chetos. En este sentido,Sergio Pujol (2003)señala quela disidencia que existía desde la década del 60 entre el joven comprometido con la política y el joven “pelilargo” del rock desapareció durante la dictadura, cuando la represión no hizo mayores diferencias entre “hippies drogadictos” y “subversivos marxistas”.Como en la década anterior, la contracultura creció reñida con casi todo: con los gobiernos, con los medios de comunicación, con la vida universitaria, con los militantes partidarios,pero aquellas instituciones contra las que se alzaba se habían transformado durante el régimen militar.

Pujol (2003)agrega que la contracultura creció no sólo por la consolidación de una identidad y un tipo de relación particular con su público (directa, artesanal, de boca en boca, ritualista), sino también porque logró desplegar una determinada estrategia frente a las industrias culturales: lo auténtico, lo verdadero, no pasaba por los medios masivos de comunicación. Lo auténtico era, por definición, alternativo. Y lo alternativo también era reivindicado por los jóvenes de los colectivos estudiados,aunque en otro sentido: lo auténtico provenía del arte popular, no del folklore, sino de lo inasimilable por la cultura dominante.

La separación entre los creadores y los espectadores se diluía al construir comunidades de arte y vida en las que se formaban, elaboraban y hacían circular tanto sus realizaciones como las de otros artistas, intentando confluir en un frente cultural antidictatorial. Entendían que su función como “artistas revolucionarios” era confrontar las prácticas cotidianas de la ideología dominante, no para tomar el poder, sino para sumar a su causa artistas-militantes y transformar su realidad. Por su parte, en las acciones callejeras interpelaron la percepción “normalizada” del transeúnte; por ejemplo,en la *performance* que analicé,fueron a confrontar con los jóvenes que, según ellos, habían sido cooptados por la industria del entretenimiento: los chetos.

En síntesis, tanto lo alternativo como lo clandestino no limitaba aestos grupos a refugiarse y aislarse en su propia comunidad segura, sino más bien, como plantea Ana Longoni (2012), construir “zonas liberadas” para activar políticamente con sus acciones artísticas. Sin embargo, con estas acciones callejeras no tuvieron el efecto deseado en los receptores:que el develamiento de los mecanismos de la ideología dominante generase una movilización política; si bienprovocaronrisas, complicidades o rechazos, la incomprensión primó más que la empatía.

Mónica Bernabé, escritora e investigadora rosarina y testigo de las acciones de Cucaño, asevera que el grupo permaneció“en la memoria de la ciudad como un ente fantasmagórico, como un rumor, tal es así que muchos años después de que […] se disolviera, cualquier acción extraña que sucedía en Rosario les era atribuida” (2009, p. 18) A partir de este recuerdo,infiero que el efecto de las acciones del grupono fue inmediato, que con sus performances efímeras generaronuna sospechosa omnipresencia en la ciudad y, así, duplicaron e interdictaron el eficaz dispositivo represivo elaborado por el régimen militar y sus colaboradores.

**4. A modo de cierre. Los residuos simbólicos**

La dictadura argentina fue considerada como “apagón” o “genocidio” cultural debido al secuestro, tortura y desaparición sistemática de personas, la censura y la autocensura y el exilio de referentes de la vida artística e intelectual del país. Además, este paréntesis de “oscuridad” se encuentra entre dos momentos luminosos protagonizados por jóvenes, uno anterior y otro posterior: la modernización artística y radicalización política de la “larga década del sesenta”[[16]](#footnote-17), y la movida *under* de los ochenta.

Como he señalado, la categoría de resistencia no logra dar cuenta de las estrategias y de las prácticas micropolíticas desplegadas por diversos sujetos y colectivos que reconectaron el entramado social fragmentado por la embestida dictatorial. A diferencia del estudio de María Matilde Ollier (2009), que propone que en estos espacios se produjo la transformación de la radicalización revolucionaria de las agrupaciones de izquierda hacia la democratización como cambio de época, considero que los grupos analizados llevaron a la práctica nuevas–y heterogéneas– formas de acción estético-políticas, entendidas como actividades mediante las cuales se puede transformar la vida colectiva (Arendt, 1993).

Una de ellas fue la intervención callejera, forma a partir de la cual confrontaron simbólica y físicamente con las prácticas cotidianas del régimen. Siguiendo a Brian Holmes (2005), este tipo de acciones pueden ser interpretadasno sólo como experiencias de conflicto y antagonismo sino también como eventos mediados que introducen en la esfera pública nuevos mensajes que pueden generar un enfrentamiento entre percepción y significado y, de esta manera, modificar las coordenadas de lo representable y, por ende, de lo común.

Ambos grupos,al realizar este tipo de acciones, acentuaron las tensiones con el Partido, en particular por motivos de seguridad. Así, en todos los talleres hubo quienes defendieron un *ethos* militante revolucionario de izquierdas y consideraron las prácticas culturales como forma de canalizar las energías políticas durante la dictadura, y otros quienes reivindicaron lo contracultural como agente de la transformación social asociando la libertad, en la creación artística, a la locura y a la marginación social. En particular para los integrantes del TiT San Pablo, era más importante transgredir el Código Penal que las convenciones artísticas.

En este punto me interrogo sobre la vigencia y la pertinencia local de la noción de contracultura.Según Pujol (2003), la historia de una contracultura argentina es inseparable de aquello contra lo que se levantó en los años 60: la celebración mercantilista de la juventud como nueva categoría de mercado. ¿Qué especificidades adquirió durante el contexto represivo, conservador y neoliberal abierto durante la última dictadura?¿Que“hippies” y “marxistas” fueran igualmente perseguidos por la policía implicaba que la contracultura seguía vigente como “peligro subversivo” o, por el contrario, era señal de su desactivación, y su uso como amenaza estaba vinculado a la legitimación de las fuerzas del orden?

A fines de 1982 parte de la cultura rock ingresó al *mainstream*. Como señala Ana Sánchez Trolliet (2016), la Guerra de Malvinas exaltó el nacionalismo y la anglofobia popular que alimentaron la creciente demanda de música en castellano para ser transmitida por los medios de comunicación. Así, la masiva presencia de este género musical en la vida cotidiana, sobre todo a partir de la radio y la concurrencia de jóvenes a recitales masivos, convirtió al rock en una realidad social con un amplio poder de interpelación colectiva que acercaba, no sin contradicciones, al rock con los designios militares.

Poco a poco, lo alternativo se convirtió en otra marca distintiva en el mercado de bienes simbólicos y su radicalidad política se fue esfumando, de la mano del fracaso de los proyectos de transformación revolucionaria a nivel local y mundial. En este sentido, entiendo quela dicotomía entre contracultura de clase media y subcultura de clase trabajadora, planteada desde los estudios culturales británicos (Clarke, Hall, Jefferson, & Roberts, 2014 [1975]) para analizar la coyuntura de posguerra, no permite dar cuenta de las transformaciones que se produjeron en contextos de violencia de Estado en Latinoamérica. A diferencia de una lectura esencialista de las prácticas culturales de las clases sociales, me acerco más a la propuesta de María Graciela Rodríguez (2008) de analizar las mediaciones, es decir, los entramados que se dan entre los dispositivos institucionales que organizan la cultura en un momento determinado y la vida cotidiana en la cual los elementos de la cultura ordinaria se despliegan, se sedimentan y son reactualizados.

Como reflexión final, resulta llamativo que, a pesar de la vasta producción académica sobre aquellos años setenta, Cucaño y el TiT hayan quedado al margen de los relatos historiográficos del arte y de la política. Esto puede explicarse, en parte, por su modo de producción y recepción, que impidió que fuesen incluidos en los relatos hegemónicos: por un lado, al no formar parte (en aquel momento ni posteriormente) de las instituciones artísticas, sus integrantes no fueron legitimados; por otro, tampoco existen registros de su actividad en la militancia partidaria.

Los escasos trabajos al respecto fueron abordados por sus propios protagonistas, con una búsqueda de rescate y reivindicación de sus participaciones durante la dictadura[[17]](#footnote-18). De cualquier modo, estos grupos permanecieron como un “residuo simbólico de la dictadura”, inasimilado e incómodo para integrar la historia del teatro o la de la militancia. Sin embargo, más que intentar incorporar esta historia al canon, me interesa tomar estos casos como un vector de conflicto que desajuste el sistema de categorías hegemónicas para analizar los cruces entre arte y política. En este sentido, considero que la última dictadura no fue una *tábula rasa* en términos culturales, ni generó una ruptura total con relación al período previo, sino que se trató de un momento de colapso social y complejas resignificaciones culturales sobre las que procuro seguir indagando.

Bibliografía

Agamben, G. (2005). Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

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

Amarilla, Y. S. (2014). Hablar en tiempos de silencio. El rock nacional durante la dictadura. Question. Revista especializada en periodismo y comunicación , 1 (43).

Arendt, H. (1993). La condición humana. Barcelona : Paidos.

Avellaneda, A. (1986). Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Bernabé, M. (2009). El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño. Katatay .

Bettendorff, P. (2016). “El policía-espectador en el archivo de la DIPBA. Efectos de genericidad en informes de vigilancia a cineclubes y teatros independientes. In M. A. Vitale, Vigilar la sociedad. Estudios discursivos sobre inteligencia policial bonaerense. Buenos Aires: Biblos.

Brocato, C. (1986). El exilio es nuestro. Los mitos y los héroes argentinos. ¿Una sociedad que no se sincera? Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.

Buch, E. (2016). Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Burkart, M. (2017). De Satiricón a Hum®. Risa, cultura y política en los años setenta. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., & Roberts, B. (2014 [1975]). Subculturas, culturas y clase. In S. Hall, & T. (. Jefferson, Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra (pp. 61-142). Madrid: Traficantes de sueños.

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

Corradi, J. (1985). La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas. In I. y. Cheresky, Crisis y transformaciones de los regímenes autoritarios. Buenos Aires: Eudeba.

Cucaño: Surrealismo y transgresión en Rosario2003Señales en la hoguera. Revista de retrospectiva teatral

Debroise, O., Longoni, A., & La Rocca, M. (2015). Con la provocación de Juan Carlos Uviedo. México: MUAC-UNAM .

Delgado, J. (2015). “No se banca más”: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina. Afuera. Estudios de crítica cultural , www.revistaafuera.com.

Derrida, J. (1989). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. In J. Derrida, La escritura y la diferencia (pp. 318-343). Barcelona: Anthropos.

Gamarnik, C. (2011). Acciones e imágenes de los fotorreporteros durante la dictadura argentina. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani. Buenos Aires.

Gamarnik, C. (2011). La fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976. In S. Fernández Pérez, & C. Gamarnik, Artículos de investigación sobre fotografía. Montevideo:: Ediciones CMDF.

Giella, M. Á. (1992). Teatro Abierto 1981 : teatro argentino bajo vigilancia. Buenos Aires: Corregidor.

Giunta, A. (1993). Inventario y realidad. In A. VV, Arte y poder. Buenos Aires: CAIA.

Holmes, B. (2005). Transparencia y éxodo. Procesos políticos en las democracias mediadas. https://brianholmes.wordpress.com/transparencia-y-exodo/#sdfootnote1sym .

Jameson, F. (1997 [1984]). Periodizar los 60. Córdoba: Alción.

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

Lechner, N. (1990 [1986]). Los patios interiores de la democracia: subjetividad y política. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Longoni, A. (2012). El delirio permanente. Separata , año XII (17), 3-20.

Longoni, A. (2012). Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura. Boca de Sapo .

Luciani, L. (2017). Juventud en dictadura : representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario : 1976-1983. La Plata : Universidad Nacional de La Plata .

Manzano, V. (2017). La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla . Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Margiolakis, E. (2016). La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas en la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura. Buenos Aires: tesis de doctorado de la Universidad de Buenos Aires.

Marx, C., & Engels, F. (1970 [1846]). La ideología alemana: Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes FeuerbachI B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas. Barcelona: Grijalbo.

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

O’ Donnell, G. (1984). Democracia en la Argentina: micro y macro. In O. (. Oszlak, Proceso, crisis y transición vol. 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Ollier, M. M. (2009). De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina. Buenos Aires: Siglo XXI.

Osuna, M. F. (2015). De la “Revolución socialista” a la “Revolución democrática”: Las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Pujol, S. (2003). Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. In D. James, Nueva historia argentina: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976) (Vol. 9, pp. 281-328). Buenos Aires: Sudamericana.

Pujol, S. (2005). Rock y dictadura. Buenos Aires: Booket.

Red de Conceptualismos del Sur. (2012). Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Risler, J. (2018). La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rodríguez, L. G. (2011). Católicos, nacionalistas y políticas educativas en la última dictadura 1976/1983. Rosario: Prohistoria.

Rodríguez, M. G. (2008). La pisada, la huella y el pie. In P. Alabarces, & M. G. Rodríguez, Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular (pp. 307-336). Buenos Aires: Paidos.

Sánchez Trolliet, A. (2016). Las ciudades del rock. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en Buenos Aires, 1965-2004. Buenos Aires: tesis de doctorado de la Universidad de Buenos Aires.

Sarrabayrouse Oliveira, M. J. (2015). Rupturas, continuidades y lealtades en el Poder Judicial. In J. P. Bohoslavsky, “Ud. también doctor?” Complicidad de jueces, fiscales y abogados durante la dictadura. Buenos Aires: Siglo XXI.

Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar2002Buenos AiresEudeba

Vila, P. (1985). Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. In E. Jelin, Los movimientos sociales 1 (pp. 83-156). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Warley, J. (1993). Las revistas culturales de dos décadas (1970-1990). Cuadernos hispanoamericanos , 517-519.

1. Para una descripción y análisis *in extenso* sobre esta acción del TiT, veáse (Longoni, 2012). [↑](#footnote-ref-2)
2. Agrupación surgida en 1972 de la fusión del 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 sus cuadros dirigentes se exiliaron 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-3)
3. De acuerdo con Ana Longoni (2012), se trata de una consigna reformulada a partir de un supuesta referencia de Marx y Engels (1970 [1846]). [↑](#footnote-ref-4)
4. Las discusiones sobre el uso de la categoría de resistencia para interpretar heterogéneas prácticas culturales han sido desarrolladas en el marco del Proyecto UBACyT (2008-2010), “¿La cultura como resistencia?: lecturas desde la transición de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura argentina”, dirigido por Ana Longoni y radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. [↑](#footnote-ref-5)
5. Juan Carlos Uviedo (1939-2009) fue un artista escénico experimental santafesino. Actor, director, escritor, dramaturgo, formó grupos en España, Portugal, Estados Unidos, Guatemala, México y Argentina,los cuales siempre terminaban con la expulsión, deportación o encarcelamiento de Uviedo. En 1977, luego de un intenso periplo por Centro y Norteamérica, Juan Carlos Uviedo fundó el TiT 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 Debroise, Longoni y La Rocca (2015). [↑](#footnote-ref-6)
6. Las primeras acciones se realizaron en un festival de arte joven con una banda de música que desarmonizaba el sonido de sus instrumentos para incomodara 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-7)
7. Entre los escasos textos que circulaban durante 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 (Testimonio de Guillermo Giampietro, 2011). [↑](#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. A partir de las entrevistas se pudo reconstruir que alrededor del TiT participaban 150 personas, entre sus talleres y el público de sus montajes; en cambio, en Cucaño no superaban las 50 personas. [↑](#footnote-ref-10)
10. El TiT publicó el folletín del Zangandongo (1979), *El Zangandongo no es un bicho* (1980), *El Zangandongo vuelve. Cuaderno 1* (1980), el boletín *Juego 26. Todos contra todos* (1980). Las publicaciones de Cucaño fueron *Acha, acha Cucaracha* (1980), *El Maldito Chocho* (1981) y *Aproximación a un hachazo* (1982). Ambos grupos participaron en la edición de *Enciclopedia Surrealista* (1982) del Movimiento Surrealista Internacional. [↑](#footnote-ref-11)
11. En Alterarte I reunieron a decenas de artistas de varias generaciones (la vanguardia concreta de los años cuarenta, la vanguardia de los sesenta y el activismo teatral de la última dictadura). Se realizaron presentaciones plásticas, dramáticas, musicales entre el 20 de noviembre y el 8 de diciembre de 1979, en el Teatro Del Plata, una sala céntrica a pocos pasos del Obelisco porteño. Una reseña del festival fue publicada en el periódico *Clarín* del 23 de diciembre de 1979. [↑](#footnote-ref-12)
12. Alterarte II tuvo lugar del 11 al 20 de agosto en la Facultad de Arquitectura y la Escuela de Comunicación de la Universidad de San Pablo. Se realizaron charlas debates sobre la juventud, el rol de la mujer en la producción artística, el surrealismo, el cine experimental y el teatro de calle; se hicieron proyecciones de cine clásico y experimental (Mac Laren, Godard y Buñuel), presentaciones de recorridos de artistas plásticos, performances e intervenciones (en Balances de Alterarte II y Afiches del festival, fechados agosto de 1981). [↑](#footnote-ref-13)
13. En Acuerdos de San Pablo, mímeo, 1980. [↑](#footnote-ref-14)
14. Mientras que los “montajes” o “hechos artísticos” (que podían ser teatrales, musicales o plásticos) los presentaban en salas, clubes de barrio o en sus propios espacios que denominaban “casonas”; las “intervenciones” eran prácticas callejeras, anónimas y, por lo tanto, los transeúntes, desconocedores de su condición de espectadores, se convertían en público en la medida que se sintieran interpelados por la acción. [↑](#footnote-ref-15)
15. Esta acción fue reconstruida a partir de los testimonios de Carlos Ghioldi y Daniel Canale en (Arias, Correa, Rodríguez, & Tomé, 2003). [↑](#footnote-ref-16)
16. Esta noción fue tomada de Frederic Jameson (1997 [1984]), quien considera que, en el plano cultural, la década del 60 no se acota a los acontecimientos sucedidos entre 1960 y 1969, sino que amplió las condiciones de emergencia de aquella década a mediados de la década de 1950 y extendió sus alcances hasta la crisis del petróleo de 1973. [↑](#footnote-ref-17)
17. Además de la investigación de una integrante del TiT (Cocco, 2017), se realizó *El provocador primeiro filme en portuñol* (2011), un documental sobre su fundador, Juan Carlos Uviedo, dirigido por otro integrante del grupo, Pablo Espejo, junto a Silvia Maturana y Marcel Gonnet Wainmayer. Por su parte, Cucaño ha sido abordado en las crónicas de la revista de teatro *Señales en la Hoguera* y por Osvaldo Aguirre, integrante de Cucaño y redactor del diario *La capital*, de Rosario. Además, en la película de Carlos Piazza, *Acha, acha cucaracha* (2017), se reproducen algunas entrevistas y material de archivo. [↑](#footnote-ref-18)