

# *Risas nerviosas en el espacio público. Experimentación artística y acción política en tiempos de violencia de estado*

*LA ROCCA, Malena / Instituto de Investigaciones Gino Germani -malenalarocca@gmail.com*

---

*Eje: Diálogos contextuales del humor - Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: activismo artístico- recursos humorísticos- dictadura militar argentina (1976-1983)*

## > **Resumen**

En esta ponencia se estudia el uso del humor en el espacio público durante la última dictadura cívico-militar argentina. En primer lugar, se analizarán los recursos cómicos utilizados en una serie de performances callejeras realizadas en 1981 por el Grupo de Arte Experimental Cucaño de Rosario. En segundo lugar, se vinculará estas prácticas con las formas del humor “permitidas” por el régimen militar en diferentes circuitos culturales, desde los medios masivos de comunicación hasta en *under* juvenil. ¿Sobre qué y quiénes era posible reírse en los medios hegemónicos? ¿La risa sólo tiende a distender y reproducir el orden social o también puede horadar sus sentidos dominantes? ¿Los circuitos alternativos, o la calle, habilitarían otro tipo de humor y de relación con los espectadores? son algunos de los interrogantes que intentará responder esta ponencia.

## > **Presentación**

En 1981 plazas, parques, peatonales, bares, galerías, festivales de teatro o recitales podían transformarse en escenarios efímeros de acciones irreverentes: la proclamación del manifiesto del “arte bobo”, parodias del culto a las celebridades mediáticas, del arte “comprometido” o funerales simbólicos por la muerte de la juventud. Estas performances fueron realizadas por el Grupo de Arte Experimental Cucaño en Rosario, fundado en 1979. Sus jóvenes integrantes, realizaron montajes teatrales, organizaron fiestas, festivales y publicaron fanzines que optaron por recursos formales o retóricos no siempre orientados a la confrontación directa con el régimen.

Las acciones callejeras de Cucaño no tuvieron como objetivo principal hacer reír, si bien apelaban generar situación cómicas en el espacio público. Sus performances generaron una tímida sonrisa cómplice entre otras reacciones más ingenuas o conscientes de sus intentos de alterar la normalidad cotidiana de su

ciudad. Cabe señalar que 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. Desde tiempo atrás, estas instituciones de raigambre conservadora y clerical llevaban adelante una cruzada por la moral que en la coyuntura se acompasaba con el discurso militar (Luciani, 2017). 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 como objetivo declarado “la defensa de nuestros hijos” y por lema: “Rosario, ciudad limpia, ciudad sana, ciudad culta” (Águila, 2008).

El humor está estrechamente vinculado con la risa, la comicidad y la interacción social. El risa como fenómeno es colectiva en tanto muestra en un acto mecánico del otro un reflejo de la propia vulnerabilidad (Bergson, 2011 [1924]). Pero hay distintos tipos de risa. En su ya clásico estudio, Peter Berger (1999) distingue entre la risa carnavalesca – que pone patas arriba el mundo cultural y espiritual–, la risa satírica –que saca a la luz los vicios y vergüenzas de una sociedad– y la risa redentora, –que transmite la esperanza de que existe la posibilidad de una vida sin dolor y sin miedo a la miseria o a la muerte–. Sin embargo, lo cómico puede tanto confirmar el orden social como cuestionarlo.

A partir de estas premisas teóricas, este trabajo se interroga sobre aquella risa nerviosa que provocaba Cucaño con sus performances y además se propone comenzar a complejizar la noción del humor, sus formatos y los objetos de la risa, en tiempos de censura y represión política. Para ello, indagaré los usos de lo cómico y lo risible en las prácticas artísticas de Cucaño para ponerlo en relación con diversas matrices del humor presentes en las producciones culturales oficiosas y “alternativas” de la época

### > ***La risa como estrategia política***

Una decena de jóvenes saltaba al rango a lo largo de una calle peatonal interrumpiendo el paso de los transeúntes que circulaban por el centro de la ciudad de Rosario. Horas más tarde, hacían movimientos biomecánicos en ronda en los pasillos de una galería comercial ante la mirada atónita de los paseantes. Por las noches, una cuadrilla de oradores entraba furtivamente en los bares proclamando su manifiesto del “arte bobo”. Los parques amanecían atiborradas de volantes con palabras y dibujos incoherentes, los bancos con plumas pegadas y la pintada “Libertad total a la imaginación”, en las paredes lindantes, completaban la escena. Un domingo a la tarde en una parque muy concurrido de Rosario, entre mates y bizcochitos, se rumoreaba 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. Situaciones similares a las acciones anteriormente relatadas se repitieron en diferentes calles, bares y plazas de la ciudad de Rosario entre septiembre y noviembre de 1981, cuando el régimen dictatorial argentino entraba en un cono de sombras, pero aún seguía vigente el estado de sitio y -en relación a los inmediatos años previos- se había intensificado la presencia policial en las calles. Estas acciones formaron parte de *Las Brujas. Dos meses de surrealismo y transgresión en Rosario*, una serie de performances realizadas por el Grupo de Arte Experimental Cucaño que atentaban a diario —durante dos meses— contra la normalidad de la ciudad.

Si la apuesta artística de este grupo era válida, con la transformación de las emociones y del estado de ánimo del público, tal vez se pudiera transformar al espectador en actores políticos críticos con la “apertura democrática” del régimen militar. Sin embargo, los espectadores ocasionales de estas “intervenciones urbanas” respondieron de diferentes maneras a estas performances: desde una participación ingenua —que ignoraba el dispositivo artístico—, con tímidas sonrisas cómplices, con rechazos violentos e inesperados, hasta con la deliberada negativa a ser parte de la provocación. ¿Cómo se relacionaba la risa callejera que proponía Cucaño con sus performance con las formas de humor socialmente habilitadas?

### › ***Las formas del humor en las producciones culturales durante la última dictadura: un primer mapeo***

En función de complejizar el análisis del humor en tiempos de censura y de represión política realicé un pequeño mapeo sobre las formas de humor “permitidas”. Entiendo lo “permitido” no sólo aquellos discursos oficiales u oficiosos del régimen militar, también aquellos que lograron circular por los medios de comunicación, en el ámbito teatral e incluso en los espacios de sociabilidad “alternativos”.

En primer lugar, destaco el humor de entretenimiento, aquel difundido en los medios de comunicación masivos, tales como la televisión y el cine. Este tipo de humor estaba basado en la picaresca en su versión sentimental y de aventuras (para la familia); el entretenimiento era también un dispositivo para adoctrinar al público en los valores católicos y patrióticos del régimen (Ekerman, 2014). En los bordes de lo permitido, entraba la picaresca sexual, la cual estaba destinada a los espectadores del teatro de revistas y de cine “para adultos”. En este caso la picaresca se centraba en los típicos problemas de convivencia en el matrimonio; allí, la mujer era asociada al sexo y al placer y se la trataba primordialmente un objeto de consumo (Salas, 2006).

En segundo lugar, señalo el humor “serio”, aquel que utilizaba la sátira como forma de crítica al poder. En este formato se destacó la Revista Humor, la cual se centró en la crítica a la cultura masiva y sus ídolos

televisivos, en los avatares económicos del país producidas que eran personificados en las caricaturas de su polémico ministro José Alfredo Martínez de Hoz, entre otros blancos risibles. En todos los casos se trataba de cuestiones sobre los cuales la risa estaba habilitada, de manera tácita, sin por ello negar la capacidad de la revista, a partir de su llegada a amplias capas medias, y así ir corriendo y disputando los márgenes de lo “permitido” por el régimen (Burkart, 2017).

En tercer lugar, resalto el humor paródico, vinculado al circuito teatral no comercial o pasatista. Este tipo de humor estaba orientado a reírse de la propia tradición artística. Podía tomar como referente de la parodia a un género popular y jocoso como el sainete tragicómico, una puesta en escena emblemática de este tipo de parodia fue *La Nona* de Roberto Cossa (Pellettieri, 2001). También se podía reír del teatro realista, como fue el caso de las obras de *Los volatineros* (Fernández Frade & Rodríguez, 2001) o de la música culta, un referente parodiado en los espectáculos de *Les Luthiers* (Guerrero, 2015). En estos últimos dos casos se reivindicaba el humor en su aspecto lúdico, así como la creatividad popular presente en los dobles sentidos del lenguaje, la interdicción de los gestos, la imagen y los objetos inventados. Otro uso del humor costumbrista en escena fue a partir de la adaptación de famosos artistas de humor gráfico como Roberto Fontanarrosa, protagonizada por reconocidos actores populares. En Rosario fue especialmente recordado *Inodoro Pereyra, el renegau* protagonizada por Norberto Campos.

En cuarto lugar, distingo el humor juvenil, asociado a la comisión de ciertas transgresiones morales. Dentro ese ámbito se encontraba una escena que, aglutinaba música rock y performance festiva, y apelaba a recuperar el estado de ánimo alegre de su público. Me refiero específicamente a los *lozanazos*, fiestas platenses en las cuales se formó Patricio Rey y sus redonditos de ricota (La Rocca, 2018) o puestas en escena como *El Plauto* de Roberto Villanueva (La Rocca, 2020), por mencionar algunos de los eventos que buscaron imprimir sentidos y emociones alternativos a la moral sostenida por el régimen militar, no sólo la tradicional-conservadora sino también aquella consumista y frívola asociada al furor de la música disco.

Las formas de humor utilizadas en dictadura no se agotan en las cuatro zonas delimitadas. Aún así, este sucinto panorama es suficientemente elocuente para afirmar que el tipo de humor utilizado por Cucaño también estaba presente en otras prácticas culturales contemporáneas no oficiosas, en particular en aquellas reseñadas en las últimas dos zonas. ¿Qué sucedía cuando estas formas y recursos del humor eran trasladados hacia el espacio público? En definitiva ¿la risa genera comunidad o confirma identidades previas?

## > **A modo de cierre**

Sondear aquello que causa gracia en una sociedad puede ser un buen “termómetro” de sus estados de ánimo, de cómo manifiesta o sublima las emociones colectivas. A su vez, la risa tiene la particular capacidad de exponernos sobre aquello que nos causa gracia, y tal como expresó Bergson, se trata de una respuesta corporal mecánica, la risa es indisimulable. Sin embargo, una cosa es compartirla con otros en un espectáculo “permitido” y otra cosa es exponerla en una performance callejera y, más aún, durante una dictadura.

Por su parte, el espacio público está tácitamente condicionado por determinadas rutinas cotidianas y controlado por instituciones, que como vimos en Rosario tenían una función muy visible en la ciudad, las cuales le imprimieron una sensación de estática, de inalterabilidad, ya que cualquier anomalía termina rápidamente sancionada y reabsorbida por la trama urbana. Normalidad que el último régimen militar, en contraposición al “caos” y a la “violencia” durante el gobierno democrático anterior, se había encargado de hacer visible y de comunicar a través de los medios como otra de las estrategias para legitimar su intervención en la vida política del país. Cinco años después del golpe de Estado de 1976, ¿cómo reaccionarían los transeúntes ante las performances de Cucaño, destinadas a alterar la normalidad cotidiana?

El uso de la parodia o la creación de situaciones absurdas en el espacio público generó entre la mayoría de sus espectadores incomodidad, desconfianza o respuestas ingenuas que denotaban la incompreensión del sentido que los grupos le habían otorgado a sus intervenciones. Los protagonistas y allegados del grupo recuerdan que los consideraban como “locos”, “desaforados” y, quienes comprendían las connotaciones políticas de sus acciones, como “demasiado” o “inútilmente” peligrosas. (Entrevista a Carlos Ghioldi y Patricia Espinosa realizada por la autora, Rosario, 11 de agosto de 2011)

La risa vulnera, aún así los integrantes de Cucaño decidieron salir a la calle, a generar una risa delirante, incómoda que exacerbe la pretendida “normalidad cotidiana” de su ciudad. Tal vez, más que en la posibilidad de generar comunidad y acción política en aquel tiempo, estas acciones todavía reverberan en nuestro presente como formas creativas y arriesgadas de activar políticamente, de introducir sentidos críticos sobre la tan esperada “apertura democrática” del régimen, cuando las vías tradicionales estaban vedadas y el terror predominaba en el espacio público.

## Bibliografía

- Berger, P. (1999). *La risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona, Kairos.
- Bergson, H. (2011 [1924]). *La risa*. Buenos Aires, Ediciones Godot.
- Burkart, M. (2017). *De Satiricón a HUM®. Risa cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Ekerman, M. (2014). *Luz, cámara, control: la industria cinematográfica argentina durante la dictadura militar de 1976-1983*. Los Polvorines, Universidad Nacional Sarmiento. Tesis de maestría en Historia contemporánea.
- Fernández Frade, D., y Rodríguez, M. (2001). Puestas que parodian los modelos realistas. En Pellettieri, O. (director), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* Buenos Aires, Galerna.
- Gociol, J., e Invernizzi, H. (2005). *Cine y dictadura*. Buenos Aires, Capital intelectual.
- Guerrero, J. (2015). Feudalia, Ortega y Garcete: sobre la parodia política en la obra de Les Luthiers. *Cuadernos de música iberoamericana*, ISSN: 2530-9900. España
- La Rocca, M. (2018). 'Rompiendo la piñata del mundial'. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Kamchatka* . ISSN: 2340-1869. España.
- La Rocca, M. (2018). Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina. En Diéguez, Ileana (comp.) Cartografías críticas II. Prácticas artísticas. Reflexiones en torno al cuerpo y la memoria. Los Ángeles: Karpa.
- La Rocca, M. (2020) "Somos jóvenes y estamos prohibidos". Acción performática, prácticas culturales y políticas en tiempos de dictadura. En: Meza Huacuja, Ivonne (comp.) Culturas juveniles y contracultura en Iberoamérica. México: ISSUE- UNAM. 2020 (en prensa).
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Salas, H.. Operación Ja Ja. *Página 12. Suplemento Radar* , págs. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3289-2006-10-01.html> (fecha de consulta 1-2-2018).