

# *Entre cortejos fúnebres y movilizaciones de protesta. Prácticas performáticas y acción política durante la última dictadura militar argentina*

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

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: dictadura militar argentina (1976-1983) – arte y política – performances callejeras – rituales fúnebres*

## » **Resumen**

En el marco de la investigación llevada a cabo sobre activismos y experimentación teatral en tiempos de violencias de Estado, esta ponencia se interroga sobre los modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Para ello se focaliza en las prácticas estético-políticas del TiT (Taller de Investigaciones Teatrales) y de Cucaño, dos colectivos artísticos surgidos por aquellos años en la ciudad de Buenos Aires y Rosario, respectivamente. La dictadura, en complementariedad con la censura, fue desarrollando una dimensión productiva orientada a generar nuevos consensos con los valores Dios, patria y familia. En este contexto, los grupos estudiados realizaron atrevidas acciones callejeras, montajes teatrales, organizaron fiestas, festivales y publicaron fanzines optando por recursos formales o retóricos no siempre orientados a la confrontación directa con el régimen. En esta ponencia se indagan los usos estéticos y políticos de los rituales fúnebres callejeros en estos colectivos a partir de las nociones “formas de carnaval”, propuesta por Mijail Bajtin (1994 [1965]), y “liminal-liminoide”, de Victor Turner (1977), con el propósito de reflexionar sobre las reconfiguraciones en las relaciones entre prácticas artísticas y acción política.

## › **Presentación**

En la primavera de 1981, una comparsa con un muñeco de tamaño humano invadió una plaza de San Telmo, en Buenos Aires, e invitó a los paseantes a disfrazarse y sumarse a la fiesta al ritmo de los tambores. En medio de la inusitada verbena, el estandarte cayó al suelo, los redoblantes se acallaron y se detuvieron los cuerpos danzantes. Luego, los participantes se quitaron el vestuario y, en absoluto silencio, rodearon al muñeco que quedó sepultado bajo trapos<sup>1</sup>. Esta intervención urbana, denominada *Marat/Sade*, se basó en una indagación realizada por el TiM (Taller de Investigaciones Musicales), que compartieron con el TiT (Taller de Investigaciones Teatrales) sobre la obra de teatro documental *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo escénico del hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*, de Peter Weiss.

Finalizaba el mes de noviembre de 1981, no era la época de los bailes del carnaval porteño. Tras un lustro de gobierno militar al mando del general Jorge Rafael Videla, Roberto Eduardo Viola lo había sucedido en una coyuntura signada por la profundización de la crisis económica, la falta de consenso sobre los proyectos de transición política civil, el aumento de los conflictos laborales y la cada vez más visible denuncia por la violación de los derechos humanos (Canelo, 2008). Desde la historia político-social se señala que las nuevas condiciones de mayor distensión política, lejos de acallar el descontento, implicaron la reaparición de cierta opinión pública, una mayor activación social y un “renacer” de la actividad cultural (Franco, 2018).

Contemporáneamente a *Marat/Sade*, en *La maravillosa revelación del misterio de Las Brujas*, el Grupo de Arte Experimental Cucaño también realizó un ritual de la muerte en el espacio público. Un cortejo fúnebre fue trasladando un féretro desde las calles céntricas de la ciudad de Rosario, en la Provincia de Santa Fe, pasando por el Monumento Histórico Nacional a la Bandera hasta llegar a 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

---

<sup>1</sup> Realicé la reconstrucción de esta acción a partir del relato de un integrante del TiT, Rubén Santillán (Cocco, 2017, p. 85).

mostrarse con pautas de consumo de clase alta<sup>2</sup>), donde un orador, tras proclamar discursos sobre las mesas, abrió el ataúd y, con un cuerpo de yeso en la mano, declamó: “aquí está nuestra generación, que también es la de ustedes, una generación muerta, por lo tanto este ataúd les pertenece”. Entonces 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<sup>3</sup>.

En estas dos performances callejeras se utilizaron recursos estéticos para señalar la muerte, los muertos y su perturbador vínculo con los vivos, remitiendo a mundos sumergidos. ¿Qué sentidos tendría para estos colectivos artísticos parodiar la muerte en términos festivos? ¿Era posible quitarles a las fuerzas represivas –aunque fuera por un momento– su capacidad de moldear cuerpos y subjetividades? ¿De qué maneras estas acciones artísticas se articulaban con la incipiente movilización política antidictatorial?

En este trabajo recorro a las nociones “formas de carnaval”, de Mijail Bajtin (1994 [1965]), y los fenómenos “liminal-liminoideos”, de Victor Turner (1977), para indagar la performatividad de los rituales fúnebres, los usos de la parodia y el llamado a la movilización política realizado por el Tít y Cucaño. Por último, desde la concepción de “disenso”, planteada por Jacques Rancière (2010), reflexiono sobre los límites, las tensiones y las reconfiguraciones de las prácticas estéticas y sus posibles vinculaciones con la acción política.

### ➤ ***Rituales fúnebres como dispositivos estético-políticos***

¿Cómo interpretar estos rituales fúnebres callejeros realizados durante la dictadura cívico-militar responsable de la desaparición forzada y la muerte de miles de personas? Si lo leemos desde nuestro conocimiento actual sobre el accionar represivo, estas acciones presentan una inquietante alegoría de que no había encuentro colectivo que pudiera soslayar

---

<sup>2</sup> Los “chetos” no sólo se encontraban en bares como el Vip. Según la taxonomía juvenil propuesta por Laura Luciani (2017) entre “chetos”, “rockeros” y “mersas”, los primeros cuidaban de verse prolijos y formales, dedicaban muchas horas a su aspecto físico: los varones usaban 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 nocturnos para bailar el ritmo de moda, la música disco.

<sup>3</sup> Realicé la reconstrucción de esta acción a partir de los testimonios de Carlos Ghioldi y Daniel Canale recopilados por Ana María Arias, Rosario Correa, Alejandro Rodríguez y Federico Tomé (2003).

o evadir las ausencias que la dictadura intentaba negar bajo la anulación de su existencia en la denominación “desaparecidos”<sup>4</sup>. Sin embargo, estas performances paródicas y burlonas de la muerte de lo popular y la juventud distaban del tipo de accionar que impulsaba el heterogéneo movimiento de derechos humanos abocado a denunciar públicamente las violaciones y a apoyar a las víctimas y a sus familiares<sup>5</sup>.

Los integrantes de Cucaño, que eran pocos años menores de la generación que había sido aniquilada durante los primeros años de la dictadura, generaron elípticamente una confrontación en la que homologaron al estatus de “cadáveres” –el resto del cuerpo humano tras la muerte– a los jóvenes que se mostrasen anuentes, conformistas, acomodaticios o simplemente obedientes ante el disciplinamiento impuesto por el régimen y sus colaboradores. Si esta interpretación es pertinente, cabe preguntarse si estos rituales fúnebres pueden ser analizados como dispositivos tácticos (Davis, 2009) creados para confrontar símbolos, estéticas y valores en esa batalla cultural.

Estas performances formaron parte de sus “intervenciones urbanas”, prácticas anónimas en las que los transeúntes –que ignoraban su condición de espectadores– se convertían en público en la medida que se sintieran interpelados por la acción. La intervención era una táctica ofensiva minuciosamente planificada por los grupos para interdictar los mecanismos de transmisión del poder en las ciudades de Buenos Aires y Rosario. Según el testimonio de Guillermo Giampietro (2011), un integrante de Cucaño, en este tipo de prácticas utilizaban frases, acciones, señales para ampliar la sensibilidad y discontinuar la razón expresada en las convenciones de la comunicación de la palabra, del comportamiento del cuerpo, en definitiva, de cualquier codificación. Mediante este dispositivo, el colectivo rosarino y

---

<sup>4</sup> Sobre el proceso de emergencia de la violación de los derechos humanos como problema social durante la última dictadura, ver Marina Franco (2018), Emilio Crenzel (2008) y Ludmila da Silva Catela (2001).

<sup>5</sup> Elizabeth Jelin (2005) describe un movimiento de derechos humanos heterogéneo conformado por organismos creados mucho tiempo antes y otros algunos meses previos y durante la última dictadura. La heterogeneidad estaba dada por la coexistencia de dos tipos de organismos: los de “afectados” directamente por la represión, como Madres de Plaza de Mayo (1977), Abuelas de Plaza de Mayo (1977), Familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas y gremiales (1977), y los de “no afectados”, como la Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH), creada en 1937; el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), en 1974; la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), de 1975; el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), de 1980 y, dentro de los organismos religiosos, el Movimiento Ecuuménico por los Derechos Humanos (MEDH), desde 1976, y el Movimiento Judío por los Derechos Humanos (MJDH), desde 1980. La estrategia política era otra fuente de heterogeneidad: había tensiones y conflictos casi permanentes entre los organismos que proponían una oposición frontal al régimen y los que pedían moderación y cautela.

también el TiT pretendían alterar la conservación del orden burgués que defendía el régimen económico-político sostenido por la dictadura. ¿Los colectivos artísticos respondían a alguna posición política en particular en este enfrentamiento? Un breve recorrido por la formación y las poéticas desplegadas por estos grupos permite complejizar el análisis de las performances y repensar los vínculos entre prácticas estéticas y políticas.

El TiT se creó en 1977 en Buenos Aires a partir de una iniciativa de Juan Carlos Uviedo: fundar un laboratorio abierto de investigación y experimentación dramática, actoral y escénica para crear colectivamente un montaje teatral. Un año después 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, 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, 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<sup>6</sup> 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 estos grupos.

---

<sup>6</sup> 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 (Giampietro, 2011).

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<sup>7</sup> 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. En los diferentes lugares de intervención persiguieron un mismo objetivo: alterar la “normalidad” cotidiana entendida por ellos como la percepción social construida por el régimen militar y sus colaboradores (Mesquita, Vindel, Longoni, Nogueira, & La Rocca, 2012).

Ambos colectivos artísticos, integrados por jóvenes de entre 15 y 25 años, establecieron vínculos entre sí y, a su vez, mantuvieron lazos con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), una agrupación trotskista crítica a la lucha armada, proscrita y, como la mayor parte de las organizaciones de izquierda, sumida en la clandestinidad desde 1976. 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.

Estos grupos se constituyeron como pequeñas comunidades<sup>8</sup> que funcionaron de manera autogestiva, a partir de la venta de sus publicaciones<sup>9</sup>, entradas de los montajes, rifas y bonos contribución, y también autodidacta, mediante la formación colectiva en talleres (de

---

<sup>7</sup> 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 y anónimas.

<sup>8</sup> A partir de las entrevistas pude 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.

<sup>9</sup> 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.

teatro, música, cine, historieta) y grupos de lectura. Instaron a conformar un movimiento que aglutinara redes de artistas alternativos al mercado y a la política cultural que dictaba el régimen.

El uso de pseudónimos, el cambio periódico de sitios donde desarrollaban sus actividades y presentaciones (desde salas teatrales, clubes de barrio, distintas casonas que alquilaron), la organización en grupos de afinidad sobre la base de una estructura piramidal y la autogestión eran conocimientos adquiridos en la militancia que trasladaron a los talleres para protegerse de la represión militar y obtener recursos para funcionar. Si bien para el Partido era funcional que los jóvenes se juntasen, pronto comenzarían a presentarse algunas tensiones en torno a los dispositivos artísticos utilizados que exponían a los militantes y a la organización.

### › ***Risas y miedos suspendidos en el espacio público***

Los rituales de la muerte en *Marat/Sade* y en *La maravillosa revelación del misterio de Las Brujas* transformaron el duelo en una movilización colectiva y en una ocupación momentánea del espacio público. En estas acciones el gesto paródico se confundía con lo siniestro en términos freudianos (Freud, 1991 [1918], pág. 226): “aquello que destinado a estar en secreto, sale a la luz”, lo cual podría encarnarse en la perturbadora presencia de la muerte entre los vivos. Este uso de la muerte se entiende desde la parodia como la “imitación del verso del otro en el cual aquello que en otros es serio se vuelve ridículo o cómico” (Agamben, 2005).

Para reflexionar sobre el aspecto festivo, efímero y transgresor de estas prácticas, apelo al trabajo de Bajtin (1994 [1965]) a propósito de las “formas del carnaval” entendidas como expresión de la cosmovisión y la cultura populares en las cuales lo cómico adquirió un estatuto no oficial. El carnaval constituyó para los hombres –y las mujeres– de la Edad Media un segundo mundo y una segunda vida “alternativa” a la que estipulaban la Iglesia o el Estado feudal. El teórico literario ruso sitúa esta festividad en las fronteras entre arte y vida: el deseo de renovación y de nuevo nacimiento, el ansia de una nueva juventud encarnada en las manifestaciones concretas y sensibles de la cultura popular. Sin embargo,

para Bajtin, la comicidad en los carnavales era la conciencia aguda de una victoria (temporal) contra el miedo.

También recupero los aportes sobre los fenómenos “liminal-liminoideos” planteados por Victor Turner (1977) para reflexionar en torno a la condición efímera de estas prácticas. El antropólogo estadounidense caracteriza lo liminal como el estado de transición generado en los ritos de pasaje de las sociedades tribales y la *communitas* como antiestructuras sociales en las cuales emergen formas de comunicación no regladas. A su vez, entiende los carnavales y espectáculos masivos de las sociedades industriales como fenómenos liminoideos en tanto que en ellos lo liminal coexiste y se transforma. Dado que en las sociedades contemporáneas los ritos de pasaje no tienen carácter obligatorio y religioso, las *communitas* generadas adoptan distintas modalidades (más espontáneas, normativas o ideológicas) y metalenguajes para hablar de lo cotidiano. Desde esta perspectiva, considero que, en los rituales fúnebres festivos que aquí analizo, los grupos crearon procesos comunicativos y reflexivos para parodiar las políticas culturales juveniles de la dictadura.

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 bien provocaron risas, complicidades o rechazos, la incompreensión primó más que la empatía. Según Rancière (2010, p. 67), la “eficacia estética” es la distancia entre la intención del artista, los recursos que utiliza, la mirada del espectador y el estado de una comunidad, en cuya coyuntura, cuando existe continuidad entre percepción y significado, es posible generar consenso. A partir de esta lectura, al margen de la eficacia estética de estas acciones, me interesa reflexionar cómo se forjaron entre los participantes de estas performances lo liminal-liminoide y la *communitas*, es decir, de qué modo el metalenguaje elaborado en estos rituales posibilitó formas de acción política por fuera de las permitidas no sólo por el régimen sino también por el Partido.

Luego de los rituales fúnebres, los grupos radicalizaron su apuesta. Utilizando la parodia como crítica estética-ideológica, intervinieron recitales de rock y festivales artísticos independientes, en los cuales se esbozaban tímidamente críticas al régimen militar y comenzaban a articularse estrategias de movilización política (La Rocca, 2018). Por ejemplo, en *La insurrección de las liendres*, una obra presentada por Cucaño en una



muestra de teatro rosarino, parodiaron los grandes acontecimientos de la Revolución rusa como la Toma del Palacio de Invierno y sus expresiones artísticas como el realismo socialista y el arte comprometido que, según ellos, personificaban los otros grupos que participaban del evento. La libertad creativa que condensaba la consigna “libertad total a la imaginación” fue puesta al servicio de que el arte se confundiera con la vida para revolucionarla desde dentro movilizandando las conciencias y los cuerpos. Sin embargo, los otros elencos se ofendieron con la burla y el público no respondió de la manera esperada: algunos no comprendieron la parodia y, al finalizar la acción, aplaudieron sentados; otros, ante la incitación a salir y entrar de la sala varias veces, rompieron puertas y butacas del teatro.

Si bien estos colectivos artísticos se habían conformado como territorios de amplias libertades creativas, también lo fueron de coerciones y arbitrariedades que se fundaban en la organización de los grupos bajo estructuras de poder piramidal<sup>10</sup>. Se produjeron oscilaciones, fricciones y matices entre distintas posturas de sus integrantes en relación con los vínculos entre arte y política: mientras que unos defendían un *ethos* militante revolucionario de izquierdas y consideraban que las prácticas culturales habían sido una forma de canalizar las energías políticas durante la dictadura; otros reivindicaban la libertad en la creación artística, la locura y la marginalidad como agentes de la transformación social. De algún modo, la suspensión de las risas y los miedos en el espacio público puede entenderse como un estado de latencia, es decir, de irresolución, de *communitas*, en el cual tanto el TiT como Cucaño alojaron una parodia desbordante de las fronteras entre vida, muerte y arte.

### › **Reflexiones finales**

Desde la rendición argentina en Malvinas, el 14 de junio de 1982, se aceleró la transición democrática y la agitación política y social creció exponencialmente. Con la legalización de

---

<sup>10</sup> En Cucaño la seguridad habilitaba comportamientos de extrema censura, como echar integrantes por no cortarse el pelo o por ser expulsados del colegio, o hacer espionaje ante la sospecha del uso “indebido” de la casona para mantener relaciones sexuales con sus parejas. En definitiva, aquello que se dirimía detrás de argumentos morales, estéticos u organizativos, era una disputa por el poder, el liderazgo y la dirección del grupo.

los partidos políticos, la militancia se intensificó teniendo como horizonte las elecciones democráticas del 30 de octubre de 1983. En 1982 la mayoría de los integrantes del TiT, TiM, TiC y Cucaño se abocaron a la militancia en la juventud del PST (para ese entonces reconvertido en MAS-Movimiento al Socialismo)<sup>11</sup>, abandonaron sus prácticas artísticas y, así, los grupos se disolvieron. Muchos de ellos compartieron con el líder del partido, Nahuel Moreno, la caracterización de que la derrota argentina en la Guerra había desatado la crisis económica y política dentro del régimen cívico-militar y se estaba ante una coyuntura revolucionaria. También coincidieron en la necesidad histórica de construir el partido revolucionario de masas, el MAS.

A partir de las experiencias del TiT y de Cucaño infiero que, cuando las estructuras partidarias fueron ilegalizadas, las formas de organización clandestinas de la militancia y la renovación constante de la experimentación teatral se entrelazaron, se citaron y se contagiaron, por lo cual su disociación resulta estéril e improductiva. En el despliegue y reiteración de sus prácticas artísticas callejeras pusieron en evidencia los márgenes, 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, aun cuando estaba vigente el estado de sitio.

De esta manera, mediante el uso de metáforas, lo grotesco, la parodia, los movimientos del cuerpo, el espacio y la disposición de los objetos –entre otros recursos artísticos– fueron modulando un tipo de *communitas* en la que articularon maneras de expresarse y de intervenir en la vida cotidiana de las ciudades sin confrontar directamente con el régimen. El cuerpo y la ciudad, lugares privilegiados de emplazamiento del disciplinamiento militar, emergieron como soporte de las acciones artísticas, como espacio de transgresión de las normativas sociales, de fiesta y de goce, exaltando lo absurdo de estar vivos en tiempos de violencias políticas.

Esta estrategia generó “disenso”, en términos de Rancière (2010), ya que cambiaba los modos de presentación sensible al modificar las formas de enunciación y construir relaciones nuevas entre apariencia y realidad o entre lo visible y su significación. Ahora

---

<sup>11</sup> Organización política trotskista fundada en 1982 por Nahuel Moreno, continuadora de la línea del PST. Luego de la muerte de Nahuel Moreno, en 1987, el MAS se fraccionó en varios partidos políticos que se inscribieron en la corriente trotskista-morenista.

bien, al margen de los integrantes de los grupos y sus allegados, este disenso evidentemente contrastaba con el estado de la sociedad en general y, en particular, con las estrategias de construcción partidaria del MAS y las tareas previstas para su militancia.

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, considero que el efecto de las acciones de Cucaño no fue inmediato, que con sus performances efímeras generaron una sospechosa omnipresencia en la ciudad y, así, duplicaron e interdictaron el eficaz dispositivo represivo elaborado por el régimen y sus colaboradores.

En contraposición a la historia socio-política que explica fenómenos sociales y culturales a partir de los acontecimientos y procesos políticos, sugiero que la última dictadura no fue una *tábula rasa* en términos culturales. Tampoco generó una ruptura total con relación al período previo, sino que se trató de un momento de colapso social y complejas resignificaciones culturales que llegaron a convivir y, en ciertas coyunturas, hasta fueron parcialmente transformadas: los vínculos entre arte y política, la perspectiva revolucionaria, la semiclandestinidad, la vanguardia, lo popular, la ritualización de la muerte en el espacio público. Si bien los colectivos artísticos lograron permear con sus acciones la imagen omnimoda proyectada por el régimen, la creciente movilización política, social y cultural, impulsada por algunos sectores de los organismos de derechos humanos, jóvenes, trabajadores, estudiantes y artistas, no llegó a ser canalizada hacia una transformación social más profunda.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arias, A. M., Correa, R., Rodríguez, A., & Tomé, F. (. (2003). Cucaño: Surrealismo y transgresión en Rosario. *Señales en la hoguera. Revista de retrospectiva teatral* .
- Bajtín, M. (1994 [1965]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza.
- Bernabé, M. (2009). El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño. *Katatay* .
- Canelo, P. (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cocco, M. (2017). *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina*. Buenos Aires: La isla en la luna.
- Crenzel, E. (2008). Desaparición, memoria y conocimiento. En E. Crenzel, *La historia política del Nunca Más* (págs. 27-51). Buenos Aires: Siglo XXI.
- da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en las tumbas del pasado: la experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Davis, F. (2009). Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70. *Territorio teatral* , disponible en: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4\\_02.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html).
- Franco, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Freud, S. (1991 [1918]). Lo ominoso. En S. Freud, *Obras completas volumen XVII* (págs. 217-251). Buenos Aires: Amorrortu.
- Ghioldi, C. (2011). Entrevista colectiva en Rosario. (A. Longoni, & J. Vindel, Entrevistadores)
- Giampietro, G. (2011). Testimonio escrito. *Reconstruir Cucaño* . Trieste, Italia.
- Jelin, E. (2005). Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad. En J. (. Suriano, *Nueva Historia Argentina: Dictadura y democracia (1976-2001)* (Vol. 10, págs. 507-557). Buenos Aires: Sudamericana.
- La Rocca, M. (2018). Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Karpa* .
- 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 .
- Mesquita, A., Vindel, J., Longoni, A., Nogueira, F., & La Rocca, M. (2012). Intervención/interversión/interposición. En R. d. Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina* (págs. 165-175). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Turner, V. (1977). Variations on a theme of liminality. En S. Moore, & B. Myerhoff, *Secular Ritual* (págs. 36-52). Amsterdam: Van Gorcum.