

Una risa incómoda. Acción performática y política durante la última dictadura cívico-militar argentina.

Malena La Rocca.

Cita:

Malena La Rocca (2021). *Una risa incómoda. Acción performática y política durante la última dictadura cívico-militar argentina. XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-074/390>

Una risa incómoda. Acción performática y política durante la última dictadura cívico-militar argentina

Mag. Malena La Rocca IIGG-UBA

malenalarocca@gmail.com

Resumen

En tiempos de liberalización de la última dictadura militar, se realizaron cortejos y funerales simbólicos irónicos y burlones de la muerte de la juventud en plazas y parques de Buenos Aires y Rosario. Estas “intervenciones urbanas” realizadas por el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) y Cucaño –colectivos artísticos de aquellas ciudades– contrastaban con el repertorio de acciones del heterogéneo movimiento por los derechos humanos. A pesar de la cronotopía común, se distanciaban de la consigna “Aparición con vida” que las Madres de Plaza de Mayo habían hecho pública desde fines de 1980. Se trataba de una frase cargada de significado político y de valor estratégico ya que, desde la perspectiva de las Madres, la aceptación de la muerte de los desaparecidos posibilitaba pasar la página de la violencia de Estado y eludir las responsabilidades jurídicas. En esta ponencia indagaré el procedimiento paródico que los colectivos artísticos desplegaron estos rituales fúnebres e intentaré esbozar respuestas a los siguientes interrogantes. ¿Qué sentidos tendría instalar la muerte en el espacio público o reírse de su ritual social? ¿Era posible quitarles a las fuerzas represivas –aunque fuera por un momento– su capacidad de moldear cuerpos y subjetividades? ¿De qué maneras se podría vincular estas performances con la incipiente movilización política y cultural antidictatoriales?

1. La normalidad en disputa: medios de comunicación y estrategias micropolíticas

El 4 de mayo de 1976, cuando iniciaba la cuarta temporada televisiva de *El Chupete*, un locutor en *off* anunció la “desaparición” del protagonista, el capocómico Carlos Alberto Olmedo y que en su homenaje emitirían un programa del año anterior. La noticia de su muerte circuló velozmente y generó consternación entre grandes y chicos que habían pasado las tardes riéndose con *El capitán Piluso*. A pesar de que pocos minutos después apareció el humorista con su remate “¿se lo habían creído?” y se justificó el chiste hacia su audiencia como una estrategia de publicidad, el escarnio público y las sanciones legales por brindar información no veraz y generar alarma

pública no se hicieron esperar: suspensión del programa y la desvinculación de los productores de la emisora.¹

Este episodio permite ilustrar la imagen paternalista que proyectaba la Junta Militar cuarenta días después de haber tomado el poder: defender la seguridad nacional y proteger a su población de la manipulación de las emociones a partir del culto de sus ídolos televisivos. El castigo no tuvo mayores consecuencias, Olmedo siguió protagonizando –junto a Jorge Porcel– un espectáculo de teatro de revistas en la calle Corrientes (Aisemberg & Saiz, 2001), realizó una saga de películas para adultos (Eckerman, 2014) y, cuatro años después regresó a la pantalla chica con Susana Giménez como *partenaire*.

La intransigencia oficial ante esta burla a la muerte aludida como desaparición física, puede ser interpretada como parte de su “restauración de la autoridad” de cuño católico-conservador que, al menos desde 1974, había contribuido a la construcción del “enemigo interno” (Franco, 2012; Manzano, 2017). La burla de Olmedo podía ser leída como un desafío a la construcción mediática de la “normalización” de la vida cotidiana de la dictadura, elaborada a partir de descripciones de distintas escenas en las fábricas, en las oficinas y en las aulas como si hubiese vuelto a una rutina largamente perdida y añorada (Novaro & Palermo, 2003). Aquella normalidad con abusos de poder ilegal y restricciones a las libertades fue parte del consenso inicial del régimen y aceptada, por gran parte de las clases medias, como un “mal menor” para que los militares terminasen con la violencia de ultraizquierda y ultraderecha (Novaro & Palermo, 2003).

Tras un lustro de gobierno militar, se empezaban a develar las sombras de la pretendida normalización a partir de la profundización de la crisis económica, la falta de consenso sobre los proyectos de transición política civil, el aumento de los conflictos laborales (en los que confluyeron sindicalistas y empresarios) y la cada vez más visible denuncia por la violación de los derechos humanos (Canelo, 2008). En esta coyuntura crítica, Roberto Eduardo Viola sucedió a Jorge Rafael Videla. El ala “politicista” que representaba el primero propuso una gestión “aperturista” hacia las fuerzas políticas tradicionales, incorporó civiles a su gabinete y optó por un programa económico desarrollista para atenuar el modelo liberal. Estas medidas le generaron una cerrada oposición militar de los “duros” que crecería con el transcurso de los meses hasta su destitución en diciembre de 1981 (Novaro & Palermo, 2003).

¹La sanción se basaba en el incumplimiento del artículo 101 de la Ley de Telecomunicaciones de COMFER que conmina a brindar información veraz y que no genere alarma pública (Clarín, 5/5/1976, pag. 27).

Una lectura formulada desde la historia político-social es que las nuevas condiciones de mayor distensión política, lejos de acallar el creciente descontento, implicaron la reaparición de cierta opinión pública, una mayor activación social y un “renacer” de la actividad cultural, que tuvo a Teatro Abierto como su mayor exponente (Franco, 2018). Sobre esta base, si bien los protagonistas de estas manifestaciones sociales habrían augurado el comienzo de un proceso de transición a la democracia, el período violista fue interpretado como un momento de liberalización (Quiroga, 1994) o de “enmienda” interna del régimen (Canelo, 2008; Novaro & Palermo, 2003), en el que la Junta Militar aún controlaba todo el juego político.

El poder omnímodo que había construido la imagen de normalidad fue cuestionado desde los frentes políticos menos previsibles. Entre ellos se destaca el accionar de pequeños núcleos de sociabilidad cultural y juvenil vinculados a las izquierdas o al rock que, tal como señalaron Carlos Brocato (1986) y Pablo Vila (1985) respectivamente, habían emergido de los resquicios o fisuras alternativos al disciplinamiento castrense. Allí, las referencias de la vida y la muerte fueron significantes en disputa, tanto para cuestionar las “verdades” sostenidas por el régimen como también para diferenciarse dentro del amplio frente social y político antidictatorial.

Pilar Calveiro (1998) sostiene que la lógica del poder concentracionario –capaz de decidir sobre la vida y la muerte de los militantes secuestrados– permeó la sociedad y sus prácticas, ésta no fue absoluta y también se generaron fisuras, grietas y resquicios. ¿Qué efectos sociales habría generado la negación de la violencia política del régimen? ¿Qué tipo de apropiaciones políticas y estéticas permitió? ¿Qué traducciones artísticas lograron colarse de la censura y autocensura imperantes?

En esta ponencia exploro los usos de la muerte y de sus rituales en tiempos de liberalización de la dictadura militar desde una perspectiva socio-cultural. Me focalizo en los usos paródicos y burlones de la celebración de la muerte en el espacio público, por parte del TiT y de Cucaño, dos colectivos de experimentación artística vinculados de manera *sui generis* al Partido Socialista de los Trabajadores (PST), una agrupación trotskista, crítica a la lucha armada y clandestinizada desde 1975 hasta la legalización de los partidos políticos en 1982.²

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 proscrito, sumido a la clandestinidad, y sus cuadros dirigentes se exiliaron en Colombia. Entre 1974 y 1982, 16 de sus militantes fueron

La noción de la “risa incómoda” –con la cual titulo este trabajo– es resultado de la puesta en relación de estas performances con su contexto de producción y de enunciación. Considero que el humor está estrechamente vinculado con la risa, la comicidad y la interacción social. La risa como fenómeno es colectiva en tanto muestra en un acto mecánico del otro un reflejo de la propia vulnerabilidad (Bergson, 2011 [1924]). Pero también que 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–. En definitiva, lo cómico puede tanto confirmar el orden social como cuestionarlo, y sus usos pueden dar cuenta de amplia gama de matices que van más allá de la dicotomía entre consenso y resistencia.

Desde esta perspectiva entiendo las performance callejeras de los colectivos trotskistas como pequeños escenarios “públicos” que permitieron exponer posicionamientos alternativos a los hegemónicas o emergentes (Williams, 1988 [1977]). En función de comprender los referentes sociales de estas batallas culturales, en el primer apartado de esta ponencia indago las continuidades y rupturas en torno a los usos de la muerte desde 1974, año en el que inicia la “restauración de la autoridad”. En el segundo análisis desde la noción de parodia irónica propuesta por Linda Hutcheon (1985), los objetos, modalidades y finalidades de la burla en las performance aludidas. En el tercero, y último, reflexiono sobre el momento de liberalización del régimen a partir de las redefiniciones sobre la vida, la muerte y la acción política.

2. Los usos de la muerte en tiempos de “restauración de la autoridad”

En la Argentina durante la década de 1970 se intensificó la conflictividad política de los años previos –proscripción, movilizaciones, presos políticos y asesinatos de militantes y activistas–, en el cual la muerte fue su consecuencia límite. Como señala el trabajo pionero de Juan Carlos Marín (1984 [1976]), durante el tercer gobierno peronista, la violencia cuantificable en hechos armados fue creciendo año a año y, si bien se concentraba en las grandes ciudades, también se extendía hacia todo el territorio argentino. Entre mayo de 1973 y marzo de 1976, las muertes se distribuyeron como sigue: 754 durante el primer año; 608, el segundo, y 1612, el tercero, con fuerte

fusilados por la Triple A; además, fueron desaparecidos 80 de sus miembros y 30 militantes fueron presos “a disposición del Poder Ejecutivo Nacional” (Osuna, 2015).

predominancia de fallecimientos de militantes de izquierda y del peronismo disidente (Calveiro, 2005; Izaguirre, 2009).

Entre 1976 y 1978, mientras los medios de comunicación se esmeraban por presentar la vida cotidiana en términos de normalidad, eran frecuentes las noticias sobre el hallazgo de cadáveres en la vía pública Schindel (2012). Los medios de comunicación se limitaban a describirlas como muertes fortuitas o “misteriosas” y, en la mayoría de los casos, anónimas. Salvo que estos cadáveres fueran identificados y luego entregados a sus deudos, el anonimato proseguía a lo largo del camino burocrático trazado por los funcionarios y las autoridades militares: NN en morgues judiciales, enterrados en fosas comunes de los cementerios o cremados clandestinamente (Gandulfo, 2016; Sarrabayrouse Oliveira, 2011). Las muertes violentas también podían ser clasificadas como “trágicas”; muchas veces esta denominación, que apelaba a un “conflicto irresoluble”, era un eufemismo de asesinatos cometidos por “grupos de tareas” que las fraguaban como accidentes o se las atribuían a los “extremistas”.

En este proceso de escalada de la violencia política que alcanzó en 1976 su cenit en la consolidación de su dispositivo desaparecedor de personas (Calveiro, 1998) he detectado distintos momentos, usos, estrategias y alianzas. Su análisis permite esbozar algunas estrategias que el régimen (y sus colaboradores) desplegaron para generar consensos activos (Lvovich, 2006) y las resistenz (Kershaw, 2004 [1985]), es decir, las acciones que –por distintos motivos– limitaron o bloquearon su penetración. A grandes rasgos, si para 1974 se intensificó la exposición pública de la violencia así como la disputa dentro del poder militar, luego y hasta 1977 fue hegemonizada -aunque no exenta de conflictos- por la estrategia represiva clandestina. Hacia 1981, si bien el accionar del dispositivo represivo militar había disminuido significativamente con relación a los años previos, se había incrementado la presencia policial en las calles, la vigilancia y las detenciones en los espacios de sociabilidad juveniles, en las fiestas del *under* y contra la disidencia sexual (Lucena, 2012; Modarelli & Rapisardi, 2001; Sánchez Trolliet, 2016).

En relación a los diferentes usos de la violencia política, para el primer momento destaco el “culto a la muerte” heroica el cual fue llevado a cabo tanto por las agrupaciones armadas de izquierda como por las fuerzas de seguridad. La muerte heroica, entendida como el sacrificio de la vida por un ideal –la revolución o contra el “enemigo subversivo”–, consagraba los valores fundantes de los grupos. Mientras los cortejos fúnebres de los militantes revolucionarios fueron cada vez más reprimidos y

limitados por la clandestinización de la actividad política, aquellos de las fuerzas de seguridad fueron objeto de homenajes oficiales y contaron con una profusa cobertura de los medios de comunicación hegemónicos.³ Al fragor de este enfrentamiento, se consolidó la identidad el ala “dura” de las Fuerzas Armadas.

Un proceso similar al del “culto de los muertos” ocurrió con otros pilares ideológicos de las organizaciones revolucionarias que también fueron blanco directo de la represión: la prensa partidaria y los organismos defensores de presos políticos. Estos últimos habían sido impulsados por militantes de diferentes organizaciones para denunciar la represión sufrida por el pueblo, movilizarlo por la solidaridad y comprometerlo en la lucha por un cambio revolucionario (Alonso, 2018).

Con respecto al segundo momento, observo desde los sectores “duros” del régimen un uso pedagógico de la muerte orientado a silenciar las pocas voces disidentes que se hacían oír y a amplificar su imagen omnímoda. Bajo esta perspectiva inscribo, durante los meses iniciales de la dictadura, desde las muertes trágicas (de militantes de organizaciones armadas) en venganza de atentados contra sus instituciones o referentes como el de la Superintendencia o del comisario Cardozo (Lorenz, 2017), hasta de ciertas muertes “inexplicables”, en términos de la defensa seguridad nacional. Este fue el caso de la espectacular matanza de los curas palotinos (Kimmel, 2007 [1989]), una orden que no tenía vínculos directos con las agrupaciones armadas. Este asesinato fue considerado como “ejemplificador” por María Soledad Catoggio (2016), pues condensaba una fuerte carga simbólica por su trascendencia pública, por su mera pertenencia al clero más que por tratarse de personalidades reconocidas por su trayectoria política.

En relación con el tercer momento, durante la liberalización del régimen se empezaron a escuchar en la prensa otras voces sobre la represión clandestina. La dirigencia partidaria dialoguista con la dictadura suponía que, con el reconocimiento de la muerte de los desaparecidos, sería posible dar inicio a la transición a la democracia; aunque estos términos nunca hayan sido parte del diálogo con el régimen (Franco, 2018). Mientras un sector del heterogéneo movimiento de derechos humanos reivindicaba la “inocencia” de las víctimas es decir aquellos desaparecidos que eran ajenos a la lucha armada. El “mito de la inocencia” ha sido interpretado como un posicionamiento moderado: crítico a la violencia revolucionaria, interpelador a la

³ Santiago Garaño y Esteban Portoriero (2018) observan la construcción de consenso dentro de la fuerza de la “lucha contra la subversión” a partir de los funerales por los militares del Ejército muertos por la guerrilla entre 1973 y 1974.

justicia y a los organismos internacionales dentro del sistema más que a un cambio revolucionario y que privilegiaba el lazo sanguíneo con los desaparecidos más que el ideológico (Alonso, 2018).

Otros organismos se diferenciaron de aquellos que pedían moderación y cautela, al plantear una oposición frontal al régimen y (Jelin, 2005). En relación con la labor de Madres de Plaza de Mayo, Jelin explica lo siguiente:

La esperanza de recobrar a los desaparecidos se mantuvo como prioridad de la acción hasta la transición [a la democracia]. La represión clandestina e ilegal creaba confusión, ya que no había información certera sobre lo que estaba sucediendo. En ese contexto, se expresaba la urgencia de verdad, de saber qué había ocurrido, y el deseo de reaparición de la víctima (o de su cuerpo). '*Vivos o muertos*' es una de las primeras consignas que agitaron las Madres de Plaza de Mayo. (Jelin, 2005, p. 519)

A causa de la renuencia de las autoridades nacionales a atender los reclamos de *habeas corpus* y *habeas data* y la persecución política que generó su activismo, las Madres apelaron a la solidaridad internacional. El régimen, por un lado, desacreditaba las denuncias por la violación de derechos humanos como una "campaña antiargentina", y repuso los términos bélicos como una estrategia de la subversión internacional; por el otro, dejaba traslucir diferentes indicios sobre la muerte de los desaparecidos, o permitía que fuese afirmado dirigentes partidarios en la prensa, aunque nunca asumiera su responsabilidad. Este accionar oficioso probablemente estuviera orientado a fracturar emocionalmente el movimiento social y replegarlo hacia un duelo privado e individual.

Según el relato de Ulises Gorini (2006), a fines de 1980, al acompañar a Adolfo Pérez Esquivel, en la recepción del Premio Nobel de la Paz, aprovecharon la atención de la prensa mundial y cambiaron la consigna primigenia por la de "Aparición con vida". Se trataba de una frase cargada de significado político y de valor estratégico ya que, desde la perspectiva de las Madres, la aceptación de la muerte de los desaparecidos posibilitaba pasar la página de la violencia de Estado y eludir las responsabilidades jurídicas. En aquella coyuntura era un costo político que los organismos más moderados estaban dispuestos a pagar en función de lograr una transición a la democracia. Además, para muchos sectores, incluso en las agrupaciones de izquierda entre las que se encontraba el PST, negar la muerte era una utopía o un síntoma de la irracionalidad política por parte de activistas, como las Madres, que no tenían una militancia partidaria previa. Con la consigna "Aparición con vida", las Madres iniciaron una etapa de enfrentamientos contra el régimen militar, en la cual el conflicto abierto por la represión política no sólo no quedaba en el pasado

sino que se situaba en el presente –y luego lo proyectaron hacia el futuro (Sondereguer, 1985).

A lo largo del periodo conocido como de “restauración de la autoridad” se pueden apreciar distintos momentos y usos de la muerte: el primero, de confrontación abierta para legitimar la “revolución” como el “orden”; el segundo, de consolidación del orden en el que niega públicamente la violencia y se la emplea, ejemplarmente, para silenciar cualquier disidencia. En el tercero, la disputa sobre la muerte estaba mediatizada por la creencia en el régimen de verdad que la produjo y en la imaginación política capaz de cuestionarlo y de proponer futuros alternativos.

3. Parodias de la muerte en el espacio público

En la primavera de 1981, un sábado por la tarde una comparsa con un muñeco de tamaño humano invadió una concurrida plaza de San Telmo, en la ciudad de Buenos Aires, e invitó a los paseantes a disfrazarse y sumarse a la fiesta al ritmo de los tambores y de las estrofas que coreaban: “que no hay alegría, ni la hubo ayer/ que no hay alegría, ni la hubo ayer/ que no la hay, que no la hay/ ni la puede haber”. En medio de la inusitada verbena, cayó al suelo el estandarte que había sido uno de los protagonistas de la celebración, los redoblantes se acallaron y los cuerpos danzantes se detuvieron. Luego, los participantes del festejo se quitaron el vestuario y en absoluto silencio rodearon al muñeco que quedó sepultado bajo un cúmulo de trapos.⁴

Esta intervención urbana, denominada *Marat/Sade*, se basó en una indagación realizada por el TiM (Taller de Investigaciones Musicales) 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 (1962). Se trataba de una obra paradigmática de la renovación teatral de los sesenta que recuperaba, a partir de la Revolución Francesa, la tensión entre la violencia revolucionaria y la contrarrevolución y planteaba la revolución cultural como alternativa a la política. En el caso de la intervención porteña, el metateatro no estaba protagonizado por los pacientes de un psiquiátrico sino por una comparsa conformada por integrantes del TiT (Taller de Investigaciones Teatrales) y guiada por Marta Cocco, directora de uno de los subgrupos que lo componían.

Finalizaba el mes de noviembre de 1981, no era la época de los bailes del carnaval porteño; de hecho, desde 1976 el régimen militar había eliminado los feriados

⁴ Realicé la reconstrucción de esta acción a partir del relato de un integrante del TiT, Rubén Santillán (Cocco, 2017, p. 85).

de carnaval del calendario oficial, había prohibido esos festejos y cualquier otra reunión pública no oficial u oficiosa y controlaba el uso juvenil del espacio público.⁵ Con esta acción el TiT parecía encarnar el rol de “aguafiestas” tanto de cierta “apertura” de la dictadura, en tanto que su performance sugería que cualquier celebración colectiva contenía el luto, dolor y silencio por los ausentes. Aunque de acuerdo al texto dramático de Weiss, la muerte celebrada era la de Marat, la cual en la acción porteña era representada a partir del sepulcro del muñeco que había protagonizado la fiesta. Probablemente este ritual fúnebre estaría augurando la muerte de las “viejas” premisas revolucionarias orientadas a la toma del poder político.

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, 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 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 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.⁶ En este caso el ritual de la muerte parecía transformarse en una movilización contra la juventud conformista, para ellos, quienes reproducían los criterios disciplinarios del régimen.⁷

⁵ Una excepción a esta reglamentación se produjo luego de los triunfos de la selección argentina de fútbol durante el Mundial de 1978, del cual Argentina fue sede y obtuvo el campeonato por primera vez (Gilbert & Vitagliano, 1998). Otra de las situaciones excepcionales tenía lugar los 21 de septiembre por los festejos del día del estudiante y día de la primavera para los estudiantes de nivel medio (Álvarez, 2019; González, 2014). En particular, la Acción Católica realizó distintas movilizaciones de masas como peregrinaciones por las calles de ciudades y festivales artísticos juveniles (Miranda, 2008). Con respecto a la vigilancia del espacio público, las plazas y parques donde antaño los jóvenes se juntaban a tocar la guitarra o realizaban intercambios artísticos o ferias hippies, fueron enrejados y sujetos a continuas requisas policiales (Sánchez Trolliet, 2018).

⁶ 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).

⁷ 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 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

¿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 del régimen, estas acciones presentan una inquietante alegoría de que no había encuentro colectivo que pudiera soslayar o evadir las ausencias que la dictadura intentaba negar bajo la anulación de su existencia en la denominación “desaparecidos”.⁸ 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, el cual se abocaba a denunciar públicamente las violaciones y a apoyar a las víctimas y a sus familiares. A pesar de la cronotopía en común, la muerte en las performances de los colectivos artísticos no aludía directamente a las consecuencias de la violencia política ejercida por el régimen –que no ignoraban y que algunos de sus integrantes habían vivido en carne propia–, sino a la muerte simbólica de la juventud como vanguardia revolucionaria, en su capacidad de agenciamiento como de transformación de las condiciones de vida existentes.

Quizás aquello que más impacte de los rituales fúnebres callejeros, en especial el de Cucaño, sea cierta distancia afectiva en el gesto irónico-paródico y carnalesco: la ausencia de empatía, luto, duelo o enojo en el tratamiento simbólico de la muerte. 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. Aquí operaba la parodia entendida como “imitación del verso de otro, en el cual aquello que en otros es serio se vuelve ridículo, o cómico, o grotesco” (Agamben, 2005: 47) y lo siniestro en términos freudianos (Freud, 1991 [1918], pág. 226): “aquello que destinado a estar en secreto, sale a la luz”. En estas acciones dicha conjunción encarnaba en la perturbadora presencia de la muerte entre los vivos, en la risa silenciada, en el dolor transformado en rabia y la rabia hecha movilización: en una risa incómoda y que incomoda a quien se permitiera vulnerar por la risa.

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*. Un análisis de las representaciones de la juventud en Rosario durante la dictadura, entre las que se incluyen a los “chetos” y sus némesis los “rockeros” y los “mersas”, puede verse en la investigación de Laura Luciani (2017).

⁸ 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).

En las consignas “libertad total a la imaginación” y “no hay alegría ni la puede haber”, que los colectivos artísticos desplegaron y entonaron en sus acciones, se puede leer una confrontación elíptica hacia la política cultural que se venía implementando, en particular, hacia su sesgo tradicional, católico, nacionalista y que limitaba el rol de los jóvenes a consumidores pasivos destinados a reproducir el sistema. Los integrantes de Cucaño, que eran pocos años menores de la generación que había sido aniquilada por 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 artísticos creados para confrontar símbolos, estéticas y valores en esa batalla cultural. ¿Los colectivos artísticos respondían a alguna posición política en particular en este enfrentamiento? Un recorrido por la formación de estos grupos permite complejizar el análisis de las performances y repensar los vínculos entre prácticas estéticas y políticas.

La apelación a la juventud, a su muerte (simbólica) y también a la represión física ejercida sobre sus cuerpos y emblemas políticos, era un tópico común en las acciones de Cucaño y en las del TiT. Por ejemplo, un año antes de *Las Brujas*, en *Septiembre 1980*, un montaje del TiT presentado en algunas pequeñas salas de la Capital Federal, se recitaba con vehemencia: “Somos jóvenes y estamos prohibidos”. Según recuerda la directora del montaje, Marta Cocco, en la puesta en escena, a través del movimiento corporal, los gestos, la música y la danza se recreaba el espíritu de las manifestaciones callejeras, forma de protesta vedada en dictadura (Cocco, 2017: 78). *Septiembre 1980* concluía cuando los actores se cambiaban el vestuario para, junto a los espectadores, salir a la calle.

Este tipo de prácticas artísticas tenían como objetivo enlazar el espacio privado – la sala teatral– con el espacio público –la calle–, o crear ficciones en la calle para atacar la “seguridad” del espacio privado, del consumo, del esparcimiento juvenil. De este modo, el TiT y Cucaño concibieron su experimentación en el arte como práctica política. Varios de sus integrantes eran militantes o simpatizantes del PST, La perspectiva estética de los grupos, estaba en sintonía con el Frente de Artistas del partido, el cual impulsaba la “libertad total al arte” siempre y cuando estuviera al servicio de la clase obrera y orientaba sus políticas a articular un amplio frente antidictatorial y liderar una corriente socialista en el país (Manduca, 2018).

Desde la perspectiva de los colectivos artísticos, la generación que los antecedía, no sólo la radicalizada que había integrado las organizaciones guerrilleras, sino aquella que había protagonizado la modernización cultural: el Di Tella, el rock representaban el fracaso de los proyectos revolucionarios de su generación que ellos pretendían completar desde su estrategia de experimentación. Los colectivos artísticos no se restringieron a la experimentación teatral y performática. También orientaron sus prácticas a construir un frente o un movimiento cultural alternativo a la agenda oficial u oficiosa comercial. Apostaron a la multiplicación de los talleres autodidactas de investigación artística (cine, música, historietas, mujer), a la organización de fiestas, festivales y peñas, y a la publicación de fanzines y manifiestos. En la medida que aumentaban su exposición pública y sus confrontaciones con otras praxis artísticas juveniles, se fueron distanciando de las orientaciones políticas del Frente de Artistas del PST. En 1981 los colectivos artísticos confluyeron en el Movimiento Surrealista Internacional, manera en la que buscaron reactivar el legado internacionalista del trotskismo revolucionario, en función del cual contraponerse “por sus estéticas conservadoras” a los aliados culturales de sus organizaciones.

Los colectivos artísticos mantuvieron una posición *sui generis* con el PST. La tradición trotskista les aportó lecturas, investigación rigurosa y una táctica política. También les permitió establecer contacto con otros colectivos afines, y retomar sus propuestas y recursos artísticos. Además, se valieron del conocimiento de las medidas de seguridad de la militancia clandestina para eludir la represión y conseguir recursos para funcionar. Sin embargo, los colectivos artísticos utilizaron la experimentación artística para confrontar con otras prácticas culturales oficiales u oficiosas, e incluso contra la política frentista de su partido.

Otros frentes juveniles del PST también buscaban participar en las actividades de los organismos de derechos humanos, aunque, como muchas agrupaciones de la izquierda revolucionaria obreristas, mantuviera posiciones encontradas por su reformismo y la apelación a organismos internacionales que asociaban al imperialismo (Osuna, 2015). En algunos documentos internos del PST (camuflados como medida de seguridad) se plantearon diferencias con la consigna “Aparición con vida”, según estos, las evidencias de la muerte de los desaparecidos hacían del lema de las Madres una utopía irrealizable y contradecían la búsqueda de verdad del empirismo marxista (Las cortes españolas, 1980). Desde este enfoque se podría interpretar que si bien los rituales callejeros no buscaban confrontar con los reclamos de los organismos, entendían de otra manera la politicidad de sus acciones, incluso de una consigna como “Aparición con vida”.

Volvamos a las parodias. Tanto en *Marat/Sade* como en *La maravillosa revelación del misterio de Las Brujas* se desplegaron distintos recursos estéticos para señalar la muerte, los muertos y su perturbador vínculo con los vivos que se diferenciaban de las retóricas denuncialistas de las izquierdas militantes. En contraposición, estas performances callejeras aludían a mundos sumergidos: el tránsito de la celebración popular al entierro, el gesto paródico alrededor del cadáver-objeto, el llamado a mover el cuerpo para ser parte de una fiesta o de una procesión fúnebre. El discurso tampoco era victimizador de su lugar, en el programa de mano de *Lágrimas fúnebre, pompas de sangre* un montaje del TIT que fue prohibido minutos antes de la función, señalaron: “Nuestra generación desviada, abandonada, adormecida, aplastada, reventada, agonizante, asesinada, es la doble protagonista de un funeral donde yace y observa al mismo tiempo” (en Longoni: 2012, pág. 50).

Con estas acciones callejeras los grupos no lograron 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 [2008], 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 del itinerario de estas prácticas, considero problemático pensar en singular estos factores, como si existiese la posibilidad de una comunión artística perfecta y no pluralidad de intenciones, recursos artísticos para comunicarlas, lecturas desviadas, públicos, estados de una comunidad.

Otra cuestión discutible es si estas dimensiones son condensables o no en un sólo acontecimiento estético. Más allá de su “ineficacia estética”, la irónica “risa incómoda” que estas acciones produjeron fue una invitación a incluir otras perspectivas teóricas que permitan vectorializar y matizar posicionamientos, miradas y contextos. Por ejemplo, la performance entendida como función, propuesta por Josette Feral (2001), permite abordarla desde su cuestionamiento del orden artístico y estético, desde los procesos creativos y los contactos que establece con el espectador. En este sentido, más que una eficacia estética supone una experiencia estética dislocada que implica un trabajo creativo y espectadorial temporalmente diferido del acontecimiento estético.

4. Consideraciones finales

Este trabajo intentó mostrar vías alternativas a las oposiciones dicotómicas contenidas en el binomio consenso/resistencia. Para ello, exploré las contradicciones y paradojas presentes en las prácticas artísticas como formas de aproximación a problemas, conflictos y modos de hacer para configurar tramas sociales, actores y genealogías que complejicen el conocimiento del pasado. Reflexionar sobre la agencia de las prácticas artísticas y los usos de los recursos estéticos en tiempos de violencia política supone indagar sobre su contexto de producción y de enunciación. Sin embargo, si se los enmarca únicamente en las condiciones macropolíticas –la dimensión represiva y totalitaria del régimen–, se excluyen distintos momentos, políticas, actores y conflictos que permitan complejizar el estudio del periodo.

En esta ponencia abordé dos rituales fúnebres callejeros que, en clave carnalesca, realizaron el TiT y Cucaño en la primavera de 1981. Ambos rituales fueron analizados como dispositivos artísticos creados para confrontar símbolos, estéticas y valores en las batallas culturales del régimen. En una primera aproximación a las performances de los colectivos era posible vislumbrar que, por un lado, contrastaban con las políticas oficiales que negaban la desaparición de personas y, por el otro, se distanciaban del movimiento de derechos humanos debido al tratamiento irónico de la muerte.

Este posicionamiento dislocado de los discursos hegemónicos o resistentes, me llevó a indagar si los colectivos buscaban hacer visible otros enunciados en torno a la muerte vinculada a la violencia política y si estos tendrían elementos comunes con los que impulsaba el PST. También, a periodizar los usos de la muerte, las políticas y las micropolíticas adoptadas en tiempos de restauración de la autoridad: en 1974, en 1976 o en 1981 eran diferentes las condiciones de posibilidad y los sentidos atribuibles a los rituales fúnebres callejeros y paródicos.

Los colectivos artísticos simbolizaban la muerte aludida a la pérdida de potencia revolucionaria de la juventud y un llamado para activarla, a movilizarse, a volver ocupar críticamente el espacio público. Con esta propuesta los colectivos confrontaron simbólicamente con las juventudes conformistas, con los chetos, con los rockeros y modificaron discursivamente la consigna revolucionaria “Muerte al imperialismo. Viva la revolución” por la “Libertad total a la imaginación”. Las confrontaciones no se limitaron a otros grupos o estéticas; desde 1980 el TiT también confrontó con el PST, el cual prohibió a sus militantes que participasen de las prácticas artísticas y espacios del colectivo ya que consideraban que ponían en peligro la seguridad de la organización.

Si bien la consigna “Aparición con vida” impulsada por las Madres podría presentar afinidades con la praxis de los grupos, especialmente con “Libertad total a la imaginación” respondían a horizontes de expectativas diferentes. La primera, en la negación de la muerte de sus deudos aspiraba a la continuidad de la lucha del movimiento y, en la aparente irracionalidad de la consigna, a impugnar el poder absoluto que se arrogaba la dictadura en su imposición de un régimen de verdad que negaba sus responsabilidades sobre el genocidio. La segunda, confirmaba la derrota simbólica de los anteriores proyectos revolucionarios y ofrendaba su muerte a los vencedores: la juventud conformista. Bajo esta categoría incluyeron, por su “reformismo”, a los activistas del movimiento de derechos humanos. Desde esta crítica, probablemente también hayan desacreditado la consigna de las Madres la cual era entendida como una ilusión que iba contra la búsqueda de verdad del materialismo histórico. Para ellos, sostener esa consigna era defender una utopía absurda desde su praxis política. Si esta interpretación es pertinente cabe preguntarse si la imaginación radical que impulsaban desde sus prácticas artísticas era aplicable a su visión política o si la última permanecía inmutable.

Los colectivos artísticos siguieron proclamando la revolución como horizonte de su praxis política que, en la coyuntura abierta por la restauración de la autoridad, fue canalizada a través de la experimentación y la intervención cultural. Sin embargo, la risa incómoda que provocaron, limitó la posibilidad de consolidarse como movimiento cultural juvenil. Por una parte, debido a las interferencias de sentido que sus prácticas planteaban y a la impugnación desde las izquierdas e incluso de su propio partido por confrontar internamente y, por ende, no reconocer en la dictadura el enemigo mayor. Por otra parte, porque estos grupos se disolvieron pocos meses después de estas acciones; con la legalización de los partidos en 1982, la mayoría de los integrantes de estos colectivos se aborcaron a la militancia tradicional en el recientemente creado Movimiento al Socialismo (MAS), la nueva denominación del PST.

En definitiva, los rituales fúnebres constituyeron un interesante prisma a partir del cual interrogar el pasado reciente: los vínculos sociales entre los vivos y los muertos, el uso de la muerte desde el poder y las estrategias micropolíticas y los recursos artísticos para espectacularizar otros sentidos sobre la muerte. Si bien, estos rituales son ancestrales, las distintas épocas, tradiciones y grupos sociales, los han recubierto de sentidos y de usos específicos. También las interpretaciones sobre el pasado, que en el caso de la última dictadura, reducen el enfrentamiento entre el poder desaparecedor y los organismos de derechos humanos.

Como intenté esbozar en esta ponencia, si corremos la mirada de los discursos hegemónicos, es posible observar una amplia trama de apropiaciones, mediaciones y genealogías en movimiento. En futuros trabajos se podrá comparar las performances de los colectivos artísticos con otras formas de vida fomentadas o permitidas por el régimen, e incluso con la confrontación contra la autoridad de la juventud rockera, entre otras expresiones disidentes que se habían transformado en el foco de vigilancia policial. En todos los casos, la relación con la muerte, la violencia no deja de plantear interrogantes, miedos, ante lo cual la risa –incómoda- encarna un reflejo involuntario, vital ante aquello que no podemos controlar.

5. Referencias bibliográficas

- Aisenberg, A., & Sanz, M. d. (2001). Compañías y teatros. En O. (. Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)* (págs. 229-235). Buenos Aires: Galerna.
- Alonso, L. (2018). Problemas de enfoque en torno a la movilización social en la transición a la democracia en Argentina c 1979-1983. *Rubrica contemporanea*, VII(14), 59-78.
- Álvarez, A. (2019). Ordenar la primavera. Los estudiantes secundarios de Buenos Aires y los festejos del 21 de septiembre durante la última dictadura. *Conflicto social*, 93-124.
- Arias, A. M., Correa, R., Rodríguez, A., & Tomé, F. (. (2003). Cucaño: Surrealismo y transgresión en Rosario. *Señales en la Hoguera. Revista de retrospectiva teatral*(5 y 6).
- 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.
- Brocato, C. (1986). *El exilio es nuestro. Los mitos y los héroes argentinos. ¿Una sociedad que no se sincera ?* Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue: Buenos Aires.
- Canelo, P. (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo.

- Catoggio, M. S. (2016). *Los desaparecidos de la Iglesia: el clero contestatario frente a la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 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.
- 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.
- Feral, J. (2001). ¿Qué queda de la performance? Autopsia de una función: el nacimiento de un género. *Cuadernos de Teatro*, 14, 9-19.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Gandulfo, J. (2016). Los límites de la justicia: la causa por las tumbas NN del cementerio de Grand Bourg. En C. Feld, & M. Franco, *Democracia hora cero* (págs. 115-152). Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Gilbert, A., & Vitagliano, M. (1998). *El terror y la gloria: La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*. Buenos Aires: Norma.
- González, A. S. (2014). Fiestas oficiales por el día del estudiante- Día de la Primavera en la última dictadura argentina. La Estudiantina de Córdoba en 1980. En R. (. Borobia, *Estudios sobre juventudes en Argentina III: De las construcciones discursivas sobre lo juvenil hacia los discursos de las y los jóvenes* (págs. 203-227). Neuquén: Publifadecs.
- González, S. (2014). "Política cultural en la última dictadura argentina: fiestas oficiales e intersticios de resistencia en Córdoba. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, Disponible en www.revistaafuera.com (último acceso: 20/10/2020).

- Gorini, U. (2006). *La rebelión de las Madres: Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*. Buenos Aires: Norma.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Izaguirre, I. (2009). Formación, desarrollo y derrota de una fuerza revolucionaria argentina. En I. (. Izaguirre, *Lucha de clases, guerra civil y genocidio en la Argentina, 1973-1983: Antecedentes, desarrollo, complicidades* (págs. 73-109). Buenos Aires: Eudeba.
- 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.
- Kimel, E. (2007 [1989]). *La masacre de San Patricio*. Buenos Aires: Pagina 12.
- Longoni, A. (2012). Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura. *Boca de Sapo*.
- Lorenz, F. (2017). *Cenizas que te rodearon al caer: Vidas y muertes de Ana María Gonzalez, la montonera que mato al jefe de la Policía Federal*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lucena, D. (diciembre, de 2012). Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80. *Estudios Avanzados*(18), 35-46.
- Luciani, L. (2017). *Juventud en dictadura : representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario : 1976-1983*. La Plata : Universidad Nacional de La Plata .
- Lvovich, D. (abril de 2006). Dictadura y consenso ¿Qué podemos saber? *Puentes de la memoria*(17), 41-45.
- Manduca, R. (2018). "Stanislavski es Stalin": teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12, 435-454.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Marín, J. C. (1984 [1976]). *Los hechos armados: un ejercicio posible*. Buenos Aires: CICSO.

- Miranda, L. (2008). Las masas católicas en los años de la dictadura (1976-1982). *Entrepasados*, 55-73.
- Modarelli, A., & Rapisardi, F. (2001). *Baños, fiestas y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Novaro, M., & Palermo, V. (2003). *La dictadura militar: del golpe de estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- 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.
- Quiroga, H. (1994). *El tiempo del "Proceso": conflictos y coincidencias entre políticos y militares 1976-1983*. Rosario : Fundación Ross.
- Rancière, J. (2010 [2008]). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- 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.
- Sánchez Trolliet, A. (2018). En los parques: espacio público y cultura rock durante el tránsito de la dictadura a la democracia en Buenos Aires. *Estudios del hábitat*, 3-16.
- Sarrabayrouse Oliveira, M. J. (2011). *Poder Judicial y dictadura: el caso de la morgue*. Buenos Aires: Del puerto- CELS.
- Schindel, E. (2012). *La desaparición a diario: Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Villa María: Eduvim.
- Sondereguer, M. (1985). "Aparición con vida". El movimiento de derechos humanos en Argentina. En E. (. Jelin, *Los nuevos movimientos sociales/2* (págs. 7-32). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vila, P. (1985). Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin, *Los movimientos sociales 1* (págs. 83-156). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Williams, R. (1988 [1977]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.