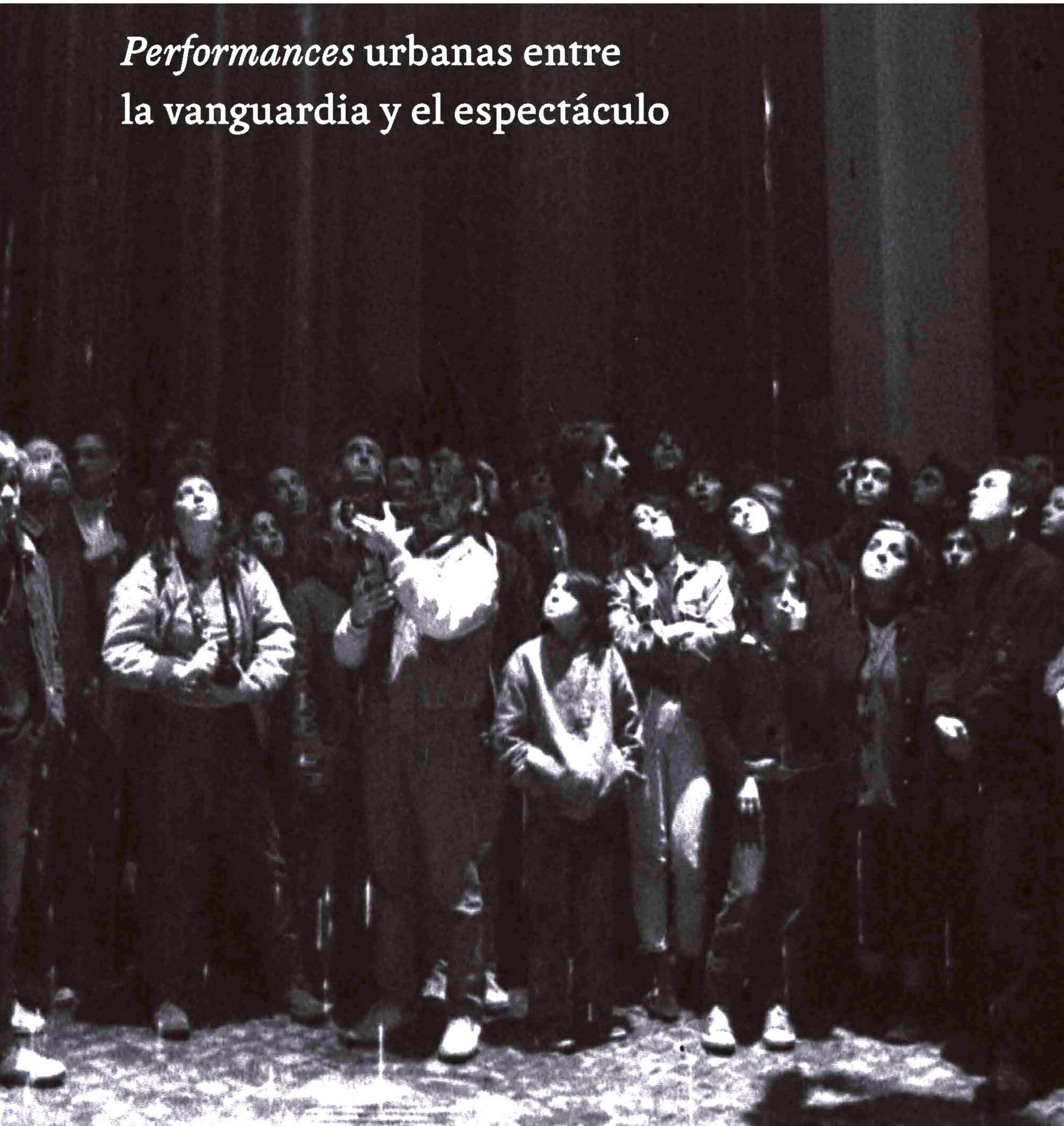




Malala González

LA ORGANIZACIÓN NEGRA

*Performances urbanas entre
la vanguardia y el espectáculo*



INTERZONA

Malala González

LA ORGANIZACIÓN NEGRA

*Performances urbanas entre la vanguardia
y el espectáculo*

INTERZONA

INTERZONA

Colección ZONA de TEATRO

Colección coordinada por el Centro de Documentación Teatral "Eduardo Pavlovsky" integrado por Ricardo Dubatti, María Fukelman, Andrés Gallina, Natacha Koss, Lucía Salatino, Nora Lía Sormani y Jimena Cecilia Trombetta, y dirigido por Jorge Dubatti.

Malala González

La organización negra : *performances* urbanas entre la vanguardia y el espectáculo / Malala González. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Interzona Editora, 2015.

352 p. ; 22 x 14 cm. - (Zona de teatro / Dubatti, Jorge)

ISBN 978-987-3874-28-4

1. Crítica Teatral. 2. Artes del Espectáculo. I. Título.
CDD 792.01

Realizado
con el Apoyo de:



Ministerio de Cultura – GCBA

© María Laura (Malala) González

© interZona editora, 2015
Pasaje Rivarola 115
(1015) Buenos Aires, Argentina
www.interzonaeditora.com
info@interzonaeditora.com

Coordinación editorial: Brenda Wainer

Diseño de maqueta: Gustavo J. Ibarra

Composición de interior: Hugo Pérez

Composición de tapa: Brenda Wainer

Corrección: Agustina Pulfer

Imagen de tapa: *La Tirolesa*. Centro Cultural Recoleta. 1988.

© Adrián Rocha Novoa.

Imagen de contratapa: *La Procesión o el paseo papal posnuclear*.

Buenos Aires, Peatonal Florida. 1985. Archivo: Fernando Dopazo.

ISBN 978-987-3874-28-4

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

AGRADECIMIENTOS

Este libro es el resultado de un recorrido en el que tuvieron que ver varias personas. Algunas de ellas tuve el gusto de conocer durante, otras me acompañaron desde siempre, y con algunas trabajé y/o aprendí según las ocasiones. Mi agradecimiento se debe a que con cada una, a su modo, pude reflexionar y compartir perspectivas no solo sobre LON, la ciudad, el teatro, el arte y la política, la mirada de lo estético o lo efímero, sino también sobre las experiencias de vida, de lecturas y recuerdos que nos fueron formando como personas y que conforman nuestro archivo personal. Sin duda, estas páginas fueron posibles gracias a ellos que me acompañaron e incidieron a lo largo de estos años de investigación y escritura.

Por cierto, la tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras-UBA) que dio origen a esta publicación no hubiera podido ser emprendida y finalizada de no haber contado con la invaluable ayuda que implicaron las dos becas de Posgrado –Tipo I y Tipo II– que me otorgara el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para tal efecto y que me permitieron abocarme con dedicación y entusiasmo a este recorrido emprendido.

Ahora bien, entre esas personas a las que debo un agradecimiento insoslayable, en primer lugar, quiero expresar mi profunda gratitud a mi directora de tesis, la Dra. Clara Kriger. A ella le agradezco por todo el trabajo y esfuerzo realizado durante la investigación y escritura de la tesis, por su tiempo, dedicación, sus generosos consejos y enseñanza que me acompañaron y me seguirán acompañando siempre. ¡Gracias Clara!

Asimismo, la recomendación de publicación por parte del jurado de mi tesis –Dra. Ana Longoni, Dra. Lorena Verzero y Dr. Jorge Dubatti– me animó a dar a conocer los resultados obtenidos en aquel entonces. A ellos les agradezco la dedicación de sus lecturas y fructíferas devoluciones durante la defensa, las cuales me alentaron a emprender este libro y me ayudaron a fortalecer y profundizar varios aspectos que espero haber podido abordar.

Particularmente, quiero agradecer a Jorge Dubatti por sus recomendaciones, apoyo e invitación a formar parte de esta colección teatral. ¡Gracias Jorge! Y a la editorial interZona y a Guido por todo lo que vino después. Gracias Brenda por todo el trabajo de edición y de acompañamiento realizado.

Y también a Ana Longoni por su solidaridad y generosidad infinitas, por su enseñanza y su compartir que vinieron luego, junto con nuevos recorridos académicos. A ella y a mis compañerxs del “Grupo de Estudio Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente” –que Ana dirige en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA)– les agradezco por los intercambios mantenidos, antes, durante y después de la defensa de la tesis, y cuyos aportes pude aprovechar para la reformulación de esta publicación. ¡Gracias Ana por todo! Incluso por la contratapa de esta edición, ¡un honor poder contar con ella!

Mención especial merecen las personas entrevistadas cuyos testimonios, recuerdos y conversaciones sobre La Organización Negra resultaron una fuente documental invaluable: Manuel Hermelo, Fernando Dopazo, Alfredo Visciglio, Pichón Baldinu, Charly Nijensohn, Julian Howard, Gaby Kerpel, Gonzalo y Edi Pampín, Ezequiel Ábalos, Pepe Glauco, Ricardo Santillán Güemes. ¡A todos por sus palabras, experiencias y recuerdos compartidos! ¡Gracias Manuel y Fernando por los archivos cedidos y a Alfredo por el genial mapa diseñado a puño y letra! Y también gracias a Pompei Gutnisky, Mimí Doretti, Cinthia Oliveira, Adrián Rocha Novoa y Andrés Barragán por “haber estado allí” y haber capturado parte de aquellos instantes efímeros aquí evocados. ¡Gracias por dejarme compartir sus obras!

Gracias a Osvaldo Pellettieri y a mis compañeras del GETEA (FFyL-UBA) especialmente a Marina, Delfina, Lía, Ileana y Patricia por aquellos años compartidos en 25 de Mayo; a Beatriz Trastoy, Ezequiel Lozano, Fernanda Pinta, Pamela Brownell, Mariano Saba, Carlos Fos, Malena La Rocca y Teresa Espantoso Rodríguez, entre otros colegas amigos, como así también gracias a Laura Rojas, Eugenia Álvarez y Grisel Albóniga por estar siempre. A todos ellos que durante muchos años me han escuchado varias veces hablar del mismo tema con insistencia, sabrán disculparme por haber estado monotemática más de una vez... ¡Ahora en vez de escucharme, podrán leer el libro! En este sentido, debo agradecer a Proteatro por haber subsidiado esta publicación dentro del proyecto “30 años de democracia y teatro”.

Agradezco a Liliana y Miguel Ángel y a Martín por acompañarme con cariño y con una confianza incondicional en este camino de la investigación y de lo teatral articulados mutuamente. Gracias por ese “*Buenos Airecitos*” que (tal vez insospechadamente) desde la infancia me sugirió mirar e interpretar la ciudad desde otra óptica. Y muy especialmente a mi tía, la Dra. Stella González Cappa, por sus consejos profesionales –siempre a tiempo– que me alentaron a seguir y a confiar.

Finalmente agradezco a Andrés Binetti el haber transitado con muchísima paciencia el día a día de la escritura de estas páginas (las de este volumen y las de la tesis) y el haberme acompañado principalmente con mucho amor.

¡A todos ellos, gracias! Por haber sido parte del recorrido emprendido y compartido, y que ahora felizmente al tomar forma de libro, también los incluye a uds. en tanto lectores. Dicho esto, ¡buena lectura!

MARÍA LAURA “MALALA” GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN

Ir caminando por Buenos Aires y mirar sus calles como si fueran escenarios momentáneos para la creación de formas artísticas fue el punto de partida de este trabajo. Preguntarme por aquello que habitó alguna vez nuestros espacios públicos me llevó a indagar sucesos extraordinarios que hubiesen, al menos por un instante, logrado desestabilizar el orden acostumbrado y esperable de estos espacios. Estudiar lo inmaterial que irrumpe en lo cotidiano se volvió entonces una excusa para pensar la propia ciudad y analizarla, para alejarme en el tiempo y observar qué de todo aquello aún perdura en sus espacios públicos y qué ya no. Como un ejercicio crítico a contratiempo de la fluctuación y vorágine que presenta la ciudad –en tanto conjunción de carne y piedra– focalicé la mirada en los años '80. Es decir, en otro paisaje urbano diferente del actual.

Esta década elegida, a partir de la apertura democrática, marcaba por entonces el inicio de nuevos usos, prácticas y conceptos en torno al espacio público pero también un marcado estallido de poéticas teatrales. Así, entre los cambios políticos, gubernamentales, sociales, culturales y artísticos que compusieron y dieron forma al mapa contextual de los '80 apareció un grupo sobre el cual me interesé: La Organización Negra –que de aquí en adelante llamaré LON–.

Algunas lecturas sobre este grupo me dieron la pauta de que lo que había realizado teatralmente estaba en estrecha relación con lo que yo me proponía investigar: la ciudad como escenario de prácticas artísticas efímeras, las formas de percibir y mirar el espacio urbano que nos rodea y la posibilidad de convertirlo metafórica o poéticamente

en otro lugar. De ahí mi elección por LON como objeto de estudio atravesado por estas coordenadas.

Necesariamente, ir en busca de sus escenas y prácticas performáticas me significó reconstruir (o construir) algo del pasado cultural de la ciudad, algo ausente materialmente, pero latente como relato acontecido y constitutivo del paisaje actual –aun cuando aquellos espacios, como decía, ya no fueran los mismos–. Esta relación entre lo intangible de aquellos cuerpos en escena y lo material urbano como escenario, es decir, entre la ciudad real y las ciudades ficcionales superpuestas para la visión de los transeúntes espectadores, fue parte del desafío inicial.

Por otro lado, si bien los integrantes de LON habían tenido en sus inicios la intención de “ganarle a las vidrieras” –y para ello habían llevado su arte a las calles para generar un *shock* a los transeúntes interceptados imprevistamente– yo presumía que había sido la propia ciudad la que se les había propuesto como objeto y escenario de su práctica grupal. Sin embargo, ¿qué particularidades les presentó este escenario a partir de 1983? ¿Qué pliegues contradictorios dentro de lo urbano encontraron para hacer estallar la realidad cotidiana y reescribirla ficcionalmente? Intuía que aquello artístico, performático, político y teatral de LON había sido capaz de provocar con su modo de acción una resignificación de lo espacial, pero ¿cómo lo habían logrado? ¿Cómo habría sido posible interrumpir el *continuum* de la mirada de los transeúntes para imprimirle nuevos significados al paisaje habitual? En definitiva me preguntaba ¿en qué habían consistido dichas *performances*? Y el desafío consistió en cómo hacer para recuperarlas.

La reconstrucción y memoria sobre la labor de LON fue posible gracias al aporte valiosísimo de testimonios de sus integrantes, de documentos, relatos y diversos materiales¹ que fueron capaces de evocar

1 Tales como ensayos, artículos, videos, fotografías, papeles y programas de mano, volantes, afiches que remitieran específicamente a los espectáculos de LON así como también la realización de entrevistas efectuadas a varios de los

y recordar lo sucedido. Esto implicó un trabajo de campo –de varios años– donde lo efímero que reaparecía era constantemente entrecruzado con la coyuntura por entonces atravesada. Como un ejercicio desde el presente para recuperar esas postales efímeras de la ciudad guardadas en la memoria de quienes las realizaron y, por qué no, de quienes pudieron presenciarlas.

Cada uno aportó y recuperó algo de lo pasado vivido desde su punto de vista, y a partir de ellos pude configurar mi propio relato, un montaje sobre la historia grupal enfocada desde lo urbano. Es decir, a medida que indagaba cronológicamente los pasos del grupo, los iba interrelacionando conceptualmente con la ciudad intervenida y la política atravesada. Optar por esta perspectiva relacional entre lo urbano y lo teatral me implicó establecer un cruce concerniente al pasado de dos campos: la historia teatral porteña y la historia cultural de Buenos Aires. Por ello mis preguntas no se agotaron en buscar o leer el contenido político que habían tenido las intervenciones de LON, sino que estas derivaron en un abordaje de lo político como forma de acción sobre lo urbano específico.

En efecto, la materialidad artística estudiada se presentó como una unidad entre forma y contenido en la que fue posible entrever la trama política dentro del plano de expresión de las obras. Este cruce dinámico estudiado en ambos sentidos –de lo estético-artístico a lo político y de lo político a lo estético-cultural– me permitió reformular la trayectoria de LON como una actualización de *teatro urbano político*, en clave de *performances* urbanas.

Por otro lado, lo que LON desarrolló como práctica artístico-política de intervención callejera ajena a toda institución artística, más tarde fue retomada como una modalidad legitimada por políticas culturales llevadas adelante por diferentes gobiernos municipales que tuvo la

realizadores/integrantes de LON. Estos materiales articulados entre sí resultaron fundamentales para llevar adelante el desarrollo y la escritura de las siguientes páginas.

ciudad durante la década². En este sentido, la posdictadura se mostró, de algún modo, funcional a esta de serie de *performances* urbanas que, de considerarlas “democráticas”, había desarrollado cierto espíritu participativo de llevar el arte a todo lugar, al ejecutar sobre el espacio “de todos” un nuevo carácter de recuperación artística. Esto me motivó a estudiarlas como un *arte de especificidad espacial*, porque no hubieran sido las mismas de haber sido realizadas en otros espacios públicos o en otros momentos coyunturales.

También fue posible adecuarles la categoría de *arte público*, por haber sido *performances* ocurridas en espacios públicos propiamente dichos. Simbólicamente, la recuperación de estos espacios comunes, gestada en la esfera pública y vinculada con el espíritu epocal de la transición, reflejó el derecho de salir a la calle como forma de participación ciudadana. Como manifestación social de reacción y protesta frente al pasado vivido de dictadura militar, expresó una posibilidad de accionar sobre ese presente que se auguraba como prometedor; aún cuando las condiciones de dicho mejoramiento no tardaran en menguar debido a los trastornos económicos a medida que la década avanzó. Por esos años, la ciudad misma asistió a un cambio de época y su espacio público también fue modificándose a lo largo de la década, hasta avecinar en diciembre de 1989 el ingreso y la saturación de la publicidad –fruto del avance de la globalización y del consumo–, como aspectos correspondientes a un *capitalismo tardío*³ reflejados en lo

2 Esto ha sido examinado particularmente en las dos últimas etapas del grupo: la realizada en edificios públicos y la correspondiente a la intervención del Obelisco, cuando fue la propia Municipalidad –junto a su área de Cultura– la que cedió su apoyo como organizadora o patrocinadora de las respectivas programaciones que convocaron aquellas *performances* de LON. Estas observaciones permitieron indagar sobre la graduación de las relaciones establecidas con la política estatal, según cada una de las intervenciones realizadas.

3 Para ver *capitalismo tardío* –término acuñado por Fredric Jameson en su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona: Paidós, 1992– en

urbano. En aquel entonces el “tiempo muerto” de un semáforo –como única materialidad espacio-temporal requerida por LON en sus inicios– aún se mostraba posible para accionar artísticamente⁴. De algún modo, sus *performances* fueron tentativas efímeras y momentáneas para desarmar “lugares” y abrir nuevos “espacios” (De Certeau, 2007).

Dentro de la ciudad de la transición fue necesario establecer una concomitancia particular con el campo teatral coyuntural. Por un lado, el relevamiento de espacios teatrales periféricos que surgieron como recinto para los jóvenes artistas emergentes visibilizó un proceso de recuperación espacial y ciudadana que fue inherente a las prácticas aquí estudiadas. La escena teatral *under* se revitalizaba por la emergencia de micro y heterogéneas poéticas, prácticas y subjetividades a cargo de nuevos grupos y agentes artísticos. Y fue dentro de ese clima de fiesta y alegría democrática en la gente, de destape y de auge de nuevas estéticas que nutrieron al campo coyuntural –sobre el que volveremos en detalle en uno de los capítulos– que LON aportó su propia mirada. No solo por la resistencia a pertenecer inicialmente al campo teatral, o por el nivel de violencia manifiesta en los relatos de sus intervenciones callejeras, sino por el grado de provocación que las caracterizó como discurso. En este sentido, y retomando palabras de Ana Longoni, los integrantes de LON funcionaron como *aguafiestas* de la coyuntura atravesada. Sus acciones provocadoras pusieron en relieve, develaron o sacaron a la luz aquello que la mirada no alcanzaba a ver (o no quería) dando cuenta de una realidad diferente, no tan delimitada, y que, si

Argentina remitirse a: Lobeto, C. y Wechsler, D. (comps.) (1996) *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano*, Buenos Aires: Nuevos Tiempos; y a Vidal-Koppmann, Sonia (2009). “Fragmentación Socio-espacial en la Periferia de la Región Metropolitana de Buenos Aires” en *Journal of Latin American Geography*, Vol. 8, No.1. pp.79-97.

4 Acciones que hoy resultarían difíciles de imaginar o simplemente de considerar por el grado de atención que se ha perdido en los transeúntes a partir de la cantidad de información desplegada en la vía pública.

bien trataba de estabilizarse, aún seguía presentando contradicciones y grietas.

Lo interesante de esta postura manifiesta es que permite considerar al período estudiado bajo un matiz de “grises”, teniendo en cuenta los pliegues y tensiones dialécticos presentes en el tejido social, los cuales resultaban también constituyentes. Porque aún cuando estuviésemos hablando de un presente de democracia recuperada y de un clima de festejo social, estos *aguafiestas* lograron dar cuenta de que en ese momento todavía determinadas marcas, huellas y consecuencias de la dictadura militar precedente no habían alcanzado a ser suturadas. Y esto lo expresaron en sus imágenes performáticas construidas, como una necesidad de hacerlo visible simbólica y públicamente.

Tras los pasos de LON dentro de la ciudad

Preguntarme por quiénes eran “La Negra” y en qué habían consistido sus *performances* fue el puntapié de la reconstrucción inicial. Y, como mencioné anteriormente, intentar de algún modo recuperarlas y documentarlas, el mayor desafío. En este sentido, acercarme y trabajar con las posibles huellas y materiales sobre el pasado, implicó también pensar provocativamente sobre sus formas, en diálogo con y desde la actualidad. Y, en lugar de pretender constituir una versión completa de los hechos, mi punto de vista arqueológico simplemente se acota a un modo “fragmentario, parcial y alentador de interpretación” (Pearson y Shanks, 2001, p. 13⁵).

El primer campo relevado fue el de los estudios teatrales. Trabajos historiográficos como los de Osvaldo Pellettieri y Jorge Dubatti resultaron fundamentales para observar al advenimiento democrático como un momento particular dentro de la historia del teatro argentino, constituido

⁵ La traducción es mía.

por la renovación de poéticas, de intercambios y de emergencia de nuevas formas⁶. Ambos autores, a su modo, mencionan al grupo de manera descriptiva a partir de las formas estéticas desarrolladas, destacando la innovación espacial provocada por la no delimitación de platea-escenario y la incidencia performática en un plano aéreo. La publicación de tres volúmenes (2002, 2003 y 2006) que Dubatti dedica al desglosamiento de las *micropoéticas* pertenecientes a este “nuevo teatro” –surgido con la recuperación democrática– ha resultado muy interesante para obtener una visión coyuntural más vasta del entorno que rodeó a las producciones teatrales de LON⁷, como así también para ampliar algunas cuestiones respecto del campo teatral coyuntural.

Paralelamente, encontré otras publicaciones académicas –más dispersas– en donde la labor de LON es retomada según diferentes perspectivas analíticas; entre ellas: la estética desarrollada a lo largo de su trayectoria, las influencias del grupo catalán La Fura dels Baus como antecesor teatral (intercambio reconocido por los propios integrantes de LON), o el lugar del espectador dentro de sus propuestas. Entre estos trabajos destaco los de: Beatriz Trastoy (1991 y 2006)⁸, André

6 Me refiero a investigaciones donde se abordan o se compilan diferentes trabajos sobre el teatro realizado durante el período estudiado, entre ellas: Pellettieri (2001 y 1998 y 1997) y Dubatti (2006, 2003, 2002, 2001 a) citadas correspondientemente en la bibliografía final.

7 Allí se aborda la conformación e ideología de varios “nuevos grupos” pertenecientes al *under* cultural surgidos en ese momento. Su aporte de teoría, bibliografía, entrevistas y testimonios de los artistas productores genera una visión macro de las condiciones teatrales en las que el campo teatral era renovado por la emergencia de múltiples técnicas, lo cual se vuelve un puntapié para analizar los cambios y factores específicamente teatrales respecto de otros períodos anteriores, y las continuidades (o no) mantenidas en las décadas siguientes. Este aspecto contextual será retomado en el Capítulo 2.

8 En el primer trabajo la autora contextualiza al grupo dentro de la heterogeneidad de propuestas teatrales emergentes, con datos descriptivos puntuales respecto

Carreira (2003)⁹, Carlos Pacheco (1990)¹⁰, Julia Elena Sagaseta (2000b)¹¹, María Paula Doberti (2010)¹², Cristina Civale (2011)¹³ y el catálogo de la exposición “Escenas de los 80 (Los primeros años)” –organizada por la Fundación PROA– editado por Ana María Battistozzi, en particular el trabajo de Lucas Fragasso (2011)¹⁴. Estos autores me aportaron diferentes puntos de vista sobre LON, que resultaron importantes fuentes

de LON y de otros grupos contemporáneos. Mientras que en segundo, Trastoy y Zayas de Lima definen la *performance* a partir de LON, realizando una cronología grupal, otorgando relevancia al grupo dentro del sistema teatral y los diferentes lenguajes escénicos involucrados en sus *performances* (2006, pp.75-80).

9 Carreira (2003) se ocupa del teatro callejero surgido con los advenimientos democráticos de Brasil y de Argentina, e inserta a LON como uno de esos casos contemporáneos del teatro callejero. Si bien menciona a LON no propone un corrimiento que diferencie la estética desarrollada respecto de los otros grupos abordados como teatro callejero más tradicional. Asimismo, su análisis resulta un interesante estudio de documentación de la época que da visibilidad a varios grupos emergentes.

10 El autor rastrea y resalta la estética elaborada por LON como impronta grupal sorpresiva, enumerando específicamente todos los trabajos realizados a lo largo de la trayectoria grupal.

11 Al destacar las poéticas de fin de siglo, Sagaseta define la noción de *performance* como nomenclatura adecuada para conceptualizar la labor de LON.

12 Doberti aborda diferentes intervenciones urbanas realizadas en Buenos Aires entre 1983 y 2005. En su apartado sobre “La recepción: El transeúnte como público y el espectador-participante” se detiene en la labor de LON, y junto a una cita de una entrevista a Fernando Dopazo (integrante del grupo), resume una de sus *performances* denominada *Los fusilamientos*, de 1985.

13 Civale aborda la década del '80 desde una mirada sobre los lugares de la noche porteña y al describir la discoteca Cemento se detiene y detalla la *performance* de LON denominada *UORC* (1986/7) la cual tenía lugar dentro de este recinto (2011, pp.111-113).

14 Fragasso se detiene en el afiche de la muestra, que retrata un momento de la *performance* de LON denominada *La Procesión o el paseo papal posnuclear* (1985) y a partir de él la reconstruye desde una mirada articulada con el presente urbano.

descriptivo-analíticas de las intervenciones y registros de datos para la reconstrucción pretendida.

Por otro lado, dentro del campo periodístico varios artículos documentan la labor de LON desde una perspectiva, mayoritariamente, descriptivo-impresionista. Los trabajos consultados también han colaborado en la reconstrucción de las *performances* analizadas, aportando datos y aspectos fundamentales, tanto a nivel productivo como receptivo, según los diferentes momentos transitados. Vale destacar que estos artículos fueron publicados (en periódicos y revistas) a partir de 1986, cuando la crítica comenzó a registrar la labor de LON. A partir de ese momento se empezaron a reponer las acciones realizadas anteriores a esa fecha¹⁵. Entre estos trabajos vale destacar los realizados por Carlos Pacheco (1994), Alan Pauls (1987), Javier Andrade (1987), Eduardo Álvarez (1986) y Gachi Pisani (1986)¹⁶, entre otros.

Entonces, rastrear lo escrito en estos dos campos –el académico y el periodístico– me permitió identificar y documentar parte de lo desarrollado por LON. En los trabajos publicados más tempranamente, se observa que el foco no estuvo puesto en analizar la ciudad intervenida como un elemento condicionante o factor contextual de las acciones –algo que aquí me propongo entablar como eje transversal–, y esto puede corresponderse con que la primera etapa de *performances* –en

15 Se publican entonces textos descriptivo-analíticos de las obras (particularmente de *UORC* y de *La Tirolesa*) que promocionaban los espectáculos, pero que también cuestionaban y teorizaban respecto de cierta ontología del término *teatro* a partir de la estética desarrollada. Algunos incluyeron entrevistas realizadas a los integrantes. Entre otros, estos trabajos se ocupan directamente de las obras de LON –de manera puntual– y que tratan de conceptualizar y clasificar el tipo de teatro vivenciado desde un espectador partícipe y activo dentro de la escena.

16 Pisani no solo da cuenta de la relación que las *performances* de LON mantuvieron con el espacio urbano años atrás, sino que además analiza esa relación desde el momento de sus inicios más marginales en las calles de Buenos Aires hasta ser reconocidos por el campo teatral como grupo de vanguardia.

la cual el vínculo con la ciudad resultó muy potente– fue la menos registrada simultáneamente a su producción. Es por ello que con este libro espero poder colaborar con dicha reconstrucción de la historia de LON a partir de un punto de vista de lo urbano.

Para poder abordarlo de este modo, el plano teórico-teatral fue necesariamente articulado y complementado con otros campos como el de las Ciencias Políticas, la Sociología y Antropología urbana, la Estética y los estudios perceptuales. En este sentido, observé que en las últimas décadas los estudios sobre intervenciones artísticas en espacios públicos urbanos –correspondientes a diversas disciplinas– se fueron incrementando. Esto puede advertirse no solo por la gran cantidad de publicaciones recientes sino también por el aumento de reuniones científicas y de grupos de investigación que se especializaron en esta problemática o área de discusión teórica¹⁷.

En este sentido, el prolífico concepto de *ciudad* –que abrió el campo reflexivo hacia múltiples perspectivas analíticas (histórica, arquitectónica, antropológica, sociológica y micro-sociológica, política,

17 Entre estos grupos puedo mencionar a: el GEAP (Grupo de Estudios de Arte Público en Latinoamérica), con sede en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, cuyo Seminario Internacional ya lleva varias ediciones (donde expuse los diferentes avances de esta investigación); el Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA; la Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires (perteneciente al GCBA); la Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico de la Ciudad de Buenos Aires (perteneciente al GCBA) y al grupo Arte y Sociedad- CIDAC-FFyL-UBA que coordina Claudio Lobeto, entre otros grupos, organizaciones, centros, archivos, institutos que desde diferentes disciplinas y metodologías investigan y abordan diferentes cuestiones, entre ellas la labor artística en espacios urbanos. Asimismo, esta presencia de lo urbano en estudios interdisciplinarios, puede observarse en artículos más actuales, como los mencionados más arriba, los cuales retoman la problemática atravesada con el relato de alguna *performance* de LON, como el de Doberti (2010) o el de Fragasso (2011).

psicológica, estética, por solo mencionar algunas)– me permitió pensar al escenario urbano de LON como un campo complejo de discusión permanente. Para ello trabajé principalmente con estudios realizados con posterioridad a la década del '60 porque, luego de la posguerra europea, estos introducen otros modos de pensar la ciudad¹⁸. Modos que dejaron de lado aquellas miradas hegemónicas y modernas –de la ciudad como receptáculo dado– para dar lugar a discusiones en torno a lo particular e individual de lo urbano, incorporando ideas y reflexiones ligadas al universo de lo cotidiano y a la experiencia –entendida como posibilidad de ser “compartida socialmente” (Ballent, Daguerra y Silvestri, 1993, p. 64)–. Partiendo del punto de vista del sujeto y subrayando la capacidad de lo accidental, de lo pequeño y de lo cotidiano en lo urbano, estos estudios formularon nuevos conceptos y revisaron algunos ya instalados. Por ejemplo, pensar a la ciudad como un espacio público en sí misma (Borja, 2003, p.119), relacionada con la idea de lo público a partir del desarrollo de las democracias recuperadas, que más que un objeto, ha resultado un “objetivo por conquistar” (2003, p.212). A raíz de ello, observo que *espacio público, ciudad y ciudadanía* durante la transición democrática habrían sido conceptos relacionados intrínseca y dialécticamente (Borja, 2003).

Asimismo, siguiendo a Manuel Delgado (2007), no pienso al espacio público como un elemento cosificado dentro del panorama urbano, sino como un espacio eminentemente social que se constituye complejamente a partir de los cuerpos que lo ocupan; como un texto en el que, además de las marcas textuales, puedan aparecer grietas para estudiar otros aspectos inherentes y transformadores de lo social. Así lo analizaré a partir de las intervenciones de LON.

Entonces, estas cuestiones y problemáticas urbanas teóricas articuladas con lo teatral y performático relevado sobre LON fueron las líneas

18 Véase: Ballent, et al. (1993), Richard Sennet (1997), Henri Lefebvre (1969, citado en Ballent, 1993), Aldo Rossi (1982), Michel De Certeau (2007) David Frisby (2007), Isaac Joseph (1988), Boisson (2005), Jodelet (1986), entre otros.

sobre las cuales encausé la investigación. Sin embargo, mi corpus de *performances* urbanas requería restaurarse a partir incluso de otras fuentes fundamentales: las entrevistas. Debido al modo de proceder grupal –que analizaremos en los siguientes apartados– el registro de cada *performance* había resultado en muchos casos disperso, escaso, y hasta inexistente. No solo porque inicialmente no hubo por parte del grupo un interés específico en querer dejar un registro de sus acciones efímeras, sino también por el alcance/consumo de dispositivos tecnológicos que en aquel entonces resultaba menos doméstico o masivo¹⁹.

Por ello, paralelamente al relevamiento de documentos y articulación teórica, realicé diversas entrevistas a los integrantes o colaboradores de LON; que fueron no solo dando forma al corpus, sino también constituyendo un interesante archivo del grupo y de la época. Cada uno de los entrevistados aportó su versión y relato de la historia. La mayoría guardaba alguna fotografía, algún programa de mano, alguna nota o crítica, incluso una entrada o volante de alguna presentación. En esos objetos estaban los recuerdos, las anécdotas. Cada uno recordó su paso por el grupo, los trabajos en los que había intervenido, sus propias reflexiones al respecto, haciendo memoria de lo ocurrido tiempo atrás, funcionando como “instrumentos para elaborar la historia” (Schwartzstein, 1991, p.37) grupal que aquí me propuse contar.

Al considerar que la entrevista de historia oral transforma a la memoria humana –la más frágil y efímera de las tres clases de evidencias históricas: documentos, artefactos y memorias– en “un registro permanente del pasado, que es a la vez valioso y con el paso del tiempo irremplazable” (Sitton, et al., 1989, p.30), como herramienta teórico-práctica me permitió abordar los diferentes puntos de vista relatados por: Manuel Hermelo, Pichón Baldinu, Fernando Dopazo, Alfredo Visciglio, Julian Howard, Gaby Kerpel, Gonzalo Pampín, Edi Pampín,

19 Me refiero a que más allá del interés grupal o no, tampoco los transeúntes espectadores de aquel momento contaban con dispositivos tecnológicos a nivel doméstico que fueran capaces de registrar lo sucedido instantáneamente.

Ezequiel Ábalos, Pepe Glauco, Adrián Rocha Novoa, Charly Nijensohn y Ricardo Santillán Güemes. Conectarme con sus experiencias de vida en relación con LON fue poner en presente parte de una memoria almacenada (Benavida et al., 2007) capaz de recuperar y dar luz a aquellos relatos sobre las memorias instantáneas pertenecientes a aquellos años de juventud.

Los capítulos por etapas

Esta publicación es una versión revisada y adaptada de mi tesis de doctorado en Artes defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el mes de mayo de 2013²⁰. La reorganización de las siguientes páginas se corresponde con dicha investigación a partir de un recorrido cronológico sobre las *performances* del grupo en cuestión, que he segmentado en tres etapas a partir de las diferencias espaciales y estéticas acuñadas a medida que los '80 democráticos avanzaban.

Los inicios de acción de LON se ubicaron sobre dos márgenes: el socio-geográfico y el de valoración estética, respecto del “campo” (Bourdieu, 1967) teatral de Buenos Aires²¹. Sin embargo, hacia el final

20 Me refiero a mi tesis doctoral *La resemantización de espacios públicos urbanos de Buenos Aires a partir de su utilización como espacios escénicos entre 1983-1989. La escena teatral al aire libre como metáfora democrática* (RPI:5133774).

21 La noción de campo teatral –recurrentemente referida en este trabajo– se desprende del concepto elaborado por Pierre Bourdieu (1967), el cual nos permite estudiar al artista, en este caso el grupo, y a su obra dentro de un espacio social complejo y autónomo. Es decir, dentro de un sistema de relaciones constituido por la articulación e interacción de diferentes agentes (los artistas, críticos, editores, premios, instituciones, público, etc.), los cuales accionan sobre la producción, circulación y consumo de obras, determinando su dominación, valoración y legitimación dentro del mismo.

de la década el grupo llegó a reubicarse en el centro del mismo, como un exponente legitimado de las innovaciones estéticas desarrolladas en ese momento. A partir de esta observación denominé a su trayectoria *centrípeta* –en un arco que va de la *vanguardia* al *espectáculo*– y analicé las características y los modos de producción que –modificándose con el paso del tiempo– hicieron posible tal dirección. LON comenzó ubicándose en una marginalidad de ámbitos periféricos al circuito teatral –como una resistencia a dicho campo–, que le permitió una amplia posibilidad de acción en la calle.

Luego, y paralelamente a una progresiva regulación del espacio público, el accionar deliberado de LON fue menguando y optando por trasladarse hacia otros ámbitos semi-públicos donde, finalmente, adquirió legitimación y reconocimiento por parte del sector teatral y político. Este *movimiento centrípeta* de la trayectoria grupal concluye con la intervención urbana de un “centro” (geográfico y simbólico) de la ciudad –el emblemático Obelisco–, que contó con el apoyo de la Municipalidad –aspecto indispensable para llevar a cabo la acción–. Entonces, fue a partir de esta lectura de los diferentes espacios públicos de Buenos Aires intervenidos por LON que se estableció una segmentación de la trayectoria en clave urbana, es decir según tres etapas estético-espaciales: 1) espacios públicos, 2) edificios públicos y 3) monumentos públicos.

En el primer capítulo abordo los inicios de LON a partir de su gestación como lista postulante para las elecciones del Centro de Estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático en septiembre de 1984. A partir de ello se explicitan los puntos claves de ese origen político-artístico ubicado dentro de una institución artística, donde el “afuera” urbano comenzaba a ser un foco convocante de interés grupal. Un relevamiento de materiales, fuentes y testimonios recaudados a partir de entrevistas realizadas a los diferentes integrantes del grupo dan cuenta del surgimiento grupal atravesado por lo político, lo democrático y lo teatral no convencional. Desde allí avanzo sobre la primera intervención pública realizada: *Los villancicos* (1984).

Además se reconstruyen las *performances* realizadas por LON dentro de su primera etapa, aquella que tuvo lugar en espacios públicos propiamente dichos: esquinas, veredas y peatonales. Estas son: *Los congelamientos* (1985), *El Vomitazo* (1985), *El chanchazo* (1985), *Los fusilamientos o muerte en el asfalto* (1985) y *La procesión o el paseo papal posnuclear* (1985). La reconstrucción de lo escénico, junto con el abordaje teórico sobre el espacio público intervenido, permitió analizar la constitución de un espectador particular, el transeúnte espectador. Para ello analizo la noción de espacio público –escenario de acción de LON– como recinto en el que se manifiesta el ser social –sujeto colectivo– y como un lugar donde el anonimato, la dispersión y la convivencia de reglas tácitas regulan las conductas y hábitos de orden cotidiano. Se retoman, entonces, las figuras clásicas del *transeúnte* o la del *paseante/flâneur* que piensan al sujeto habitante de las calles para definir al sujeto urbano buscado e interpelado por LON en sus primeras intervenciones de autonomía artística. Aparecen características que muestran la posibilidad de presentar las *performances* en relación con un espacio público cambiante a partir de la transición.

En el capítulo 2, antes de avanzar sobre la segunda etapa de LON correspondiente a la realización de *performances* en edificios públicos, planteo un abordaje contextual del plano político y social de la posdictadura y del campo teatral coyuntural. A partir de la oferta cultural, los nuevos espacios y grupos *under* y el clima de época, intento contextualizar y relacionar culturalmente la emergencia de la poética de LON.

Se avanza sobre la trayectoria grupal mediante la reconstrucción y ejemplificación de dos *performances*: *UORC. Teatro de operaciones* (1986/7) y *La Tirolesa/Obelisco* (1988), contemplando la utilización como escenario de dos instituciones públicas: la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires –a partir de la participación de LON dentro del Programa Cultural en Universidades– y el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta) –mediante la participación grupal en el Festival Nuevas Tendencias II–. A partir de ambas intervenciones edilicias se analiza la previa convocatoria

al grupo de participar dentro de dos programaciones institucionales dependientes del gobierno municipal de turno. Esto advierte modificaciones en los modos de producción de LON respecto de la primera etapa. Articulo el reconocimiento obtenido por LON como grupo *vanguardista* de la época a partir del relevamiento de varias críticas periodísticas en torno a la recepción y difusión de *UORC*, las cuales –escritas contemporáneamente al suceso de público obtenido por esta obra– aportaron su visión de la estética elaborada y reflejaron la legitimación del grupo por parte del campo teatral. A partir de ello es posible fundamentar los parámetros estéticos, productivos y procedimentales que delimitaron esta segunda etapa que funcionó como bisagra para toda la trayectoria grupal. Porque ese reconocimiento institucional-estatal y los nuevos procedimientos empleados como lenguaje escénico establecieron un momento canónico del grupo, en concomitancia directa con las modificaciones que ya comenzaba a vislumbrar el espacio público de la ciudad, cada vez más reglamentado en sus usos.

Esta articulación de la segunda etapa con una nueva relación respecto del campo teatral y el contexto socio-político coyuntural explica la base sobre la cual se produjo la consolidación de la estética grupal desarrollada. Entonces, se retoma el debate ontológico que tuvo lugar en algunos sectores del campo teatral a partir de la poética desarrollada acerca de qué es teatro –y si es teatro lo que LON hace– y quién es espectador –por el modo en que construyen o piensan a su receptor–.

En el tercer capítulo analizo la tercera etapa de LON correspondiente a “monumentos públicos” desde la reconstrucción de una única *performance*: *La Tirolesa/Obelisco* (1989). A partir de ella, se marcan las diferencias que esta intervención mantuvo respecto de las realizadas en las dos primeras etapas –tanto a nivel estético como ideológico– y se explicita la proyección de LON hacia otro campo estético: “el teatro de alturas”. Se contemplan los modos de producción conseguidos para esta *performance* emblemática a partir de los apoyos gubernamentales y los auspicios empresariales obtenidos, agentes que advierten otros modos de operar sobre el espacio público de la ciudad.

A partir de esta *performance*, me propongo reflexionar en torno a la instancia de percepción visual urbana planteada como resemantización de la ciudad, la cual a su vez se articula con la idea de metáfora y de una dimensión estética y simbólica de lo urbano. Así, *La Tirolesa/Obelisco -performance* singular dentro de la historia cultural de Buenos Aires– es analizada a partir de una memoria social como factor fundamental para la construcción de postales e imaginarios urbanos. Al haber intervenido un monumento como espacio escénico, LON generó una combinación y una refuncionalización de la historia conmemorada por el emplazamiento histórico de dicha construcción con las imágenes propuestas en su *performance*. La idea de metáfora como des-ocultamiento del orden cotidiano me permite analizar la acción performática de LON, cual resemantización y superposición de sentidos entre lo material y lo intangible. Y cómo, a partir de ella considerar que este nuevo producto visual pueda desembocar en un nuevo recuerdo urbano.

Esta dimensión estética de la ciudad –en tanto combinación de una percepción sensible y una afectación cinestésica de la obra– supone que cuando el arte efímero se reapropia de las arquitecturas urbanas dadas aparece una nueva imagen, fruto del acto combinatorio entre pasado y presente; y sobre ello se vuelve para pensar el teatro político urbano de LON y sus imágenes dialécticas.

Finalmente, en su último apartado, el tercer capítulo anuncia el ingreso dentro del grupo en el circuito teatral oficial con el díptico de obras *Almas examinadas* y a partir de ello contemplo el desenlace grupal que posteriormente encausó otras derivas grupales.

- y músico de LON.
- NIJENSOHN, Charly. (2015, julio 27). Buenos Aires-Berlín. Entrevista por comunicación vía Skype. Archivo oral No. 13. Integrante de LON.
- PAMPÍN, Edi. (2008, octubre 21). Buenos Aires. Entrevista por comunicación personal con la autora. Archivo oral No.6. Iluminador de LON a partir de *UORC*.
- PAMPÍN, Gonzalo. (2009, julio 14). Buenos Aires. Entrevista por comunicación personal con la autora. Archivo oral No.7. Realizador del video y registro audiovisual de *La Tirolesa/Obelisco*.
- ROCHA NOVOA, Adrián. (2008, mayo 22). Buenos Aires. Entrevista por comunicación personal con la autora. Archivo oral No.9. Fotógrafo oficial del Centro cultural Recoleta, realizador del registro fotográfico de *La Tirolesa*.
(2015, julio 15). Buenos Aires. Entrevista por comunicación personal.
-Segunda entrevista-
- SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo. (2011, mayo 13). Buenos Aires. Entrevista por comunicación personal con la autora. Archivo oral No.12. Antropólogo/Profesor del Conservatorio Nacional de Arte Dramático cuando LON perteneció a la institución/ Ex Director de la EMAD/ y Espectador de LON).
- VISCIGLIO, Alfredo. (2008, septiembre 12). Buenos Aires. Entrevista por comunicación personal con la autora. Archivo oral No.2. Integrante de LON.
(2015, julio 10). Buenos Aires. Entrevista por comunicación personal con la autora.-Segunda entrevista-

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 9

INTRODUCCIÓN 13

Tras los pasos de LON dentro de la ciudad 18

Los capítulos por etapas 25

CAPÍTULO 1

ARTE, POLÍTICA Y CIUDAD 33

La transición democrática:

arte, política y cultura 33

Dentro de la institución artística:

“se viene La Negra” 42

Los Villancicos (1984) 52

INTERVENIR LA CALLE: PRIMERA ETAPA GRUPAL EN ESPACIOS PÚBLICOS 61

Ganarle a las vidrieras: apuntes sobre la poética inicial 63

Performances no registradas 66

Los congelamientos (1985) 66

El Vomitazo (1985) 69

Los fusilamientos o muerte en el asfalto (1985) 71

El chanchazo (1985) 73

La primera *performance* urbana registrada:

La procesión o el paseo papal posnuclear (1985) 75

De instantánea a afiche representativo 87

Provocar la mirada: dispositivos vanguardistas entre el arte y la vida 89

TOMAR LA CALLE 95

- Diálogos entre el teatro de calle, el teatro de guerrilla y la cuestión urbana 95
- Buenos Aires escenario de ETNIS 105
- Aguafiestas: el dispositivo político entre lo *punk* y lo teatral 109

CAPÍTULO 2

¿EN MEDIO DE QUÉ CONTEXTO SURGIÓ LON? 119

- La emergencia de jóvenes artistas y de nuevos lugares *under* 119
- La heterogénea teatralidad porteña 131
- Publicaciones teatrales y circuito oficial 140
- La Fura dels Baus, en diálogo directo 147

EL PRIMER PASO DE UN MOVIMIENTO *CENTRÍPETO* 155

- Uorc – teatro de operaciones* (1986-1987) 158
- Cuando el *shock* se dilata: intervenir edificios públicos (1987-1988) 169
- De formas y contenidos *micropoéticos* en esta segunda etapa grupal 171
- Uorc* en Ingeniería: una violencia representada y mediatizada por la escena 179
- Lo *público* y tres categorías en torno a una definición 191
- La Tiroleza* (1988) 218
- Afinando la poética grupal: el lugar del espectador, la música y la iluminación 229

Arte, política y espacio: poner el cuerpo
problematizando el lugar de lo *público* y
de lo *democrático* 234

CAPÍTULO 3

DE LA VANGUARDIA CALLEJERA AL ESPECTÁCULO MONUMENTAL 243

Tercera etapa grupal: intervención de un
monumento público 243

La Tirolesa /Obelisco (1989)

La referencialidad histórica del monumento
y los preparativos para su intervención 245

Un posible análisis sobre su puesta
en escena 258

De la *vanguardia* al *espectáculo* 264

Entre el registro y el patrimonio

¿Patrimonio cultural o postal efímera
de la ciudad? 271

La Tirolesa/Obelisco (el video) 277

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA CIUDAD 282

La cuestión perceptual: cuando el espectador
resemantiza un lugar conocido 282

Hacia un teatro visual no antropomórfico 294

Lo que vino después: el ingreso en el
circuito oficial y el desenlace grupal 298

Almas examinadas (1992) 303

Coda: los diferentes grupos sucesores 309



EPÍLOGO 315

Panorámica final 315

MAPA LON BUENOS AIRES 324

BIBLIOGRAFÍA 327

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?

Podés adquirirlo en www.interzonaeditora.com y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto editorial.

interZona es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

INTERZONA