

Teatro de guerrilla: *La Organización Negra* durante los años de la posdictadura argentina

Guerrilla Theatre: The Black Organization during the years of the post-dictatorship Argentina

Daniela Lucena

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina
daniela.lucena@gmail.com

Resumen

El trabajo se refiere a las intervenciones teatrales realizadas por el colectivo *La Organización Negra* en la ciudad de Buenos Aires, durante los años de la posdictadura militar. Se trata de un grupo de jóvenes actores que, habiendo abandonado sus estudios en el Conservatorio de Arte Dramático, decide conformar un colectivo de investigación y experimentación estética que incluyó “*escenas comando*” (también llamadas “*acciones artísticas guerrilleras*”) en espacios no convencionales, como por ejemplo las calles de Buenos Aires o las discotecas de la Ciudad. En el presente texto se reconstruyen y analizan las acciones callejeras desplegadas por el grupo entre los años 1984-86. La hipótesis que guía el estudio es que estas acciones pueden ser leídas como parte de un entramado de nuevas experiencias estético-políticas que constituyeron una respuesta política de resistencia y confrontación que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror, a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad y valores alternativos a los planteados por el gobierno militar, transformando de un modo radical y decisivo las formas y los alcances de la acción cultural y política contrahegemónica.

Palabras Claves: intervenciones urbanas; teatro experimental; posdictadura

Abstract

The work refers to the theatrical interventions conducted by the collective *La Organización Negra/The Black Organization* in urban public space, during the years of the Argentine military post dictatorship. It is a group of young actors who, having abandoned their studies at the Conservatory of Dramatic Art, decides to form a collective of aesthetic research and experimentation, which included “*command scenes*” (also calls “*artistic guerrilla*” actions) in non conventional spaces, such as the streets of Buenos Aires or the nightclubs of the city. In the present text I rebuild and examine some of the actions deployed by the group between the years 1984-86. The hypothesis that guides the study is that these actions may be reading as part of a network of new aesthetical-political experiences, that formed a political response of resistance and confrontation that aimed to restore the social bond broken by terror, from the establishment of other forms of sociability and values alternative to those raised by the military Government, transforming in a radical and decisive way the forms and scope of counter-hegemonic cultural and political action.

Keywords: urban interventions; experimental theatre; post dictatorship

1. Introducción



El golpe de estado de 1976 instaló en la Argentina la dictadura más cruenta de la historia nacional. El gobierno militar buscó la despolitización y el debilitamiento de los lazos sociales con el objetivo de lograr la docilidad y el sometimiento de la población y reestablecer el orden perdido a raíz de los “excesos” del populismo, la crisis del capitalismo y la “*penetración subversiva*” en la sociedad argentina.(1)

De este modo, las acciones del gobierno dictatorial buscaron el disciplinamiento social a través de políticas basadas en una visión económica librecambista y antiestatista que se combinaron con la implementación de un sangriento plan sistemático de represión, tortura y aniquilamiento. En este contexto, la dictadura argentina consideró preciso “*sepultar la discursividad laicizante, libertaria o aun modernista o marxista que habría operado como sustento de la subversión*”(2) e insistió en continuar la lucha cultural aún cuando dio por derrotada la oposición armada. Así, la represión cultural constituyó una acción central para terminar con la “*subversión*” y “*restaurar la paz*”: estudiantes, docentes, periodistas, escritores, actores y artistas sumaron el 30,6% de los desaparecidos.(3)

Si bien el gobierno militar no consiguió nunca generar la adhesión explícita de los ciudadanos, la acción estatal logró la pasividad de la mayoría de la población a través de la internalización del miedo, la autocensura, la parálisis y el autocontrol. Se trató de un poder concentracionario y desaparecedor que dispersó el terror tanto dentro de los campos clandestinos de detención como afuera, en la sociedad, que constituyó su destinataria privilegiada: “*El campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, ‘del otro lado de la pared’, solo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad ‘desaparecida’, tan anonadada como los secuestrados mismos*”.(4) Los efectos del terror se prolongaron aún después de terminada la dictadura, a pesar del retorno del gobierno democrático y la consiguiente ampliación de las libertades.

Sin embargo, en la misma sociedad donde circuló y se asentó el poder desaparecedor tuvieron lugar también el desorden y la desobediencia; diversas formas de resistencias -individuales, colectivas, dispersas, decididas o no- que algunos actores sociales pusieron en marcha en medio del clima del terror instalado por el gobierno militar. Con el retorno de la democracia esas acciones se multiplicaron y diversificaron, dando lugar a un entramado de nuevas experiencias que cambiaron radicalmente las formas de concebir y llevar a cabo la acción estético-política.

En este trabajo voy a detenerme puntualmente en una de estas nuevas prácticas estético-políticas, que ha recibido escasa atención hasta ahora en los estudios culturales que se enfocan en este período: las intervenciones realizadas por *La Organización Negra* entre los años 1984-1989. Para abordarlas, realizaré una reconstrucción de las mismas a partir de la palabra de sus propios protagonistas y también de los comentarios publicados en la prensa de aquellos años.

Desde la perspectiva de estudio aquí propuesta, estas experiencias serán comprendidas como acciones que sin tener un contenido o mensaje explícitamente político introducen novedosas formas de experimentar y ampliar los límites del hecho artístico y la acción política.

2. El teatro negro de guerrilla

La Negra (luego denominada *La Organización Negra*) nace en el año 1984, por iniciativa de un grupo de alumnos del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires que buscaba distanciarse del modo de enseñar y concebir la actuación impulsado desde los programas oficiales. Inicialmente conformado por Manuel Hermelo, Pichón Baldinú, Alfredo Visciglio, Diqui James, Enrique Calissano, Fabio D'Aquila, Daniel Conde, José Glauco, Gaby Kerpel y Fernando Dopazo, el colectivo inscribió su práctica experimental por fuera de los espacios escénicos convencionales. En los años de la posdictadura argentina la calle, la discoteca e incluso el mismo Obelisco porteño fueron los escenarios elegidos por los artistas para llevar adelante su novedosa propuesta estética.

Según el relato de los miembros *La Organización Negra*, un hecho decisivo para el desarrollo de sus acciones fue el descubrimiento de *La Fura dels Baus*, grupo catalán de teatro callejero que desde fines de los años 70 había renovado el lenguaje teatral con una inédita propuesta que fusionaba técnicas del “teatro de choque”, elementos multimedia, artes visuales y música, generando un lenguaje expresivo propio al mismo tiempo que una intensa interacción con el público. En entrevista con Pichón Baldinú, el artista señala el impacto del grupo catalán en la conformación de *La Organización Negra*:

“[Con] la Fura dels Baus sentí la potencia plástica que podía tener el lenguaje multisensorial. El lenguaje que tenía violencia en la acción, en la actitud: no hablaba de la violencia pero la agresividad tenía una fuerza enorme. La violencia, que era algo que emanaba de nuestra cultura -una cultura que había sido violentada, callada, sodomizada- necesitaba abrir, necesitaba supurar, toda esa presión que había ahí necesitaba salir y explotar. Entonces la Fura me mostró que todo ese caudal se podía sublimar artísticamente en lenguajes que yo ni sabía que existían, y eso tomó lugar en La Organización Negra”.(5)

En Buenos Aires, las primeras acciones de *La Negra* tuvieron lugar en el espacio público y fueron concebidas como “*escenas comando*” o “*acciones artísticas guerrilleras*”. ¿Cuáles son los rasgos centrales de este tipo de intervenciones teatrales? Se trata de una adaptación de las tácticas guerrilleras, desarrolladas desde los años 60 en las llamadas luchas tercermundistas, a las necesidades y objetivos específicos de la práctica teatral. El “*teatro de guerrilla*” fue anunciado por primera vez en 1965, en un manifiesto producido por R.G. Davis, director que seis años antes había fundado el *San Francisco Mime Troupe*:

“Davis elaborating on Brecht’s ideas, said the theatre must ‘teach, direct toward change, be an example of change’. He suggested that universities would be good home bases for guerrilla theatre; and that techniques drawn from commedia dell’arte were well suited to the hit-and-run style of guerrilla theatre. Over time, guerrilla

theatre came to mean short, political theatre pieces happening suddenly in public spaces that often were felt to be 'enemy territory'".(6)

En consonancia con el planteo de Davis, *La Organización Negra* concebía sus intervenciones como eventos que irrumpían en la calle, ataques artísticos de guerrilla destinados a interrumpir el predecible y monótono fluir de la vida cotidiana en la ciudad:

"teatro de guerrilla -explica Baldinu-, acciones que uno hace, como si tiraras una molotov en un lugar: es casero, es de protesta, estás rompiendo un esquema, pero lo que se expande ahí no es fuego ni violencia, es arte, es una manifestación artística, pero que irrumpe en un lugar no convencional".

La primera de ellas fue *La procesión papal*, un operativo urbano que duró sólo media hora, pero que llevó cuatro meses previos de armado y organización. La acción consistió en un recorrido por la calle Florida (la calle peatonal más importante del centro financiero porteño) que, en día hábil y en el horario más concurrido, simuló una procesión y un atentado contra el Papa. Los actores, pintados como personajes de comic y con vestuarios armados por ellos mismos, fueron depositados en el medio de la calle en grandes bolsas negras de basura que se iban abriendo a medida que avanzaba la procesión, al ritmo de la música a todo volumen que salía de enormes grabadores que eran transportados por otros dos actores. Baldinu recuerda:

"Adelante de la procesión íbamos los dos custodios del Papa: uno era una especie de pajarraco empetrolado, con unas uñas largas hechas en radiografías y el otro era yo, que era una especie de exteminador. En el medio iba el Papa y atrás un grupo de lloradoras y después un grupo de tullidos que se arrastraba. Esto era la procesión que terminaba con unos panfletos que tenían una foto de Hitler con Eva Brown, como si fueran una pareja feliz, como diciendo: 'en la dulzura hay terrores encubiertos' y atrás tenía la receta para hacer fainá, como que nos comíamos a un dictador como a una faina".

Sin embargo, ese mensaje resultaba ambiguo, no estaba dado como algo cerrado de antemano: en tanto asumían la comunicación como algo no unidireccional, desde los actores a los espectadores, los artistas buscaban dejar abierto el significado del mensaje para que los espectadores participen activamente en la construcción del significado.

Generar asombro y desconcierto en el público, intervenir en el espacio urbano provocando una ruptura de las convenciones de la recepción, convocar a los transeúntes desde un lugar inesperado, impactar en los modos cristalizados de ver y transitar la realidad, introducir preguntas y fisuras en la aceptada normalidad de la vida social: esos eran los objetivos centrales que el grupo perseguía con este tipo de acciones. Si bien se trata de una apuesta política que busca interpelar los sentidos comunes rutinizados y conmover los cuerpos disciplinados de los ciudadanos, los miembros de *La Organización Negra* se distanciaban del llamado teatro político, de protesta o contenido explícitamente social. Este punto resulta central para el análisis de su programa estético, porque permite establecer las tensiones con otras propuestas teatrales y analizar las nuevas formas de (micro) política surgidas a partir de los años 80 en Argentina.

3. Teatro, cuerpo y política

Creatividad pura, caprichosa, a lo dadá, poco convencional, muy física y desprendida de todo lo que tuviese un mensaje explícitamente político y social: estos son algunos de los adjetivos utilizados por los actores para describir el trabajo de *La Negra* durante los años 80. A los fines de ubicar su programa en el campo teatral de Buenos Aires de aquella época, deben mencionarse la existencia de dos tipos de propuestas vinculadas con el teatro de intenciones revolucionarias o transformadoras: el “*teatro callejero*”(7) y Teatro Abierto. Desde finales de la dictadura, el “*teatro callejero*” porteño buscó la recuperación del espacio de la calle, pero sin romper el tradicional esquema espectador/escenario, puesto que se mantenía la delimitación del espacio en el cual se actúa y el espacio desde el cual se mira. Este tipo de teatro buscaba ocupar el espacio urbano con obras capaces de acompañar a la ciudadanía en el proceso del retorno de la democracia a través de un teatro popular y de temática politizada. Con respecto a *Teatro Abierto*, resulta importante destacar que fue un movimiento cultural de artistas surgido en Buenos Aires en 1981 bajo el régimen militar, que culminó en 1985. Casi 200 personas entre autores, actores, directores, plásticos y técnicos participaron del primer ciclo que se inauguró en julio de 1981 en el Teatro del Picadero. Una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura incendió las instalaciones de la sala. Este hecho, así como también la masividad de su convocatoria y a la proliferación de grupos inspirados en su propuesta (*Danza Abierta, Libro Abierto, Música Siempre*, entre otros) hicieron de *Teatro Abierto* un referente de la resistencia cultural durante los años 80. Tanto en el caso del “teatro callejero” como en el de *Teatro Abierto*, los temas privilegiados tuvieron que ver con la denuncia de la violencia, la reflexión sobre el rol de la sociedad en la no repetición de la historia, la memoria socio-histórica y los procesos autoritarios y/o dictatoriales.

Como se anticipó en la introducción, la distancia con este tipo de teatro “*social*”, “*comprometido*” o “*militante*”, tendencia legitimada en el campo teatral porteño desde los años 70, fue un rasgo distintivo fundamental de las desafiantes iniciativas de *La Organización Negra*. Su apuesta política no se vinculaba con el mensaje contestatario, de concientización, de propaganda o de denuncia. Tal como lo explica Baldinu:

“Toda esa atmósfera tan politizada llevaba a que tu trabajo creativo y artístico o actoral no saliera de esferas como el teatro político, el teatro social. (...) Los temas eran las desapariciones o el desentendimiento entre padre e hijo, o las contradicciones de los argentinos... Nosotros nos posicionamos en un lugar muy del happening, muy dadá, de algo que no requería tener una lógica de la usanza, una lógica política o social, sino que más bien planteábamos un lenguaje creativo en sí mismo. Números que combinaban el chiste, el mimo, la danza y textos de Artaud mezclados con textos propios. Entonces, de eso salía una especie de combinación rara que se hacía muy atractiva. La gente venía a ver nuestra muestra de La Negra porque era muy divertida y creativa, más que una interpretación ‘seria’”.

Manuel Hermelo también se refiere a la opción por un teatro distinto al “teatro comprometido” y a las tensiones suscitadas por las acciones de *La Organización Negra*:

“En democracia, y en el teatro concretamente, hubo igual un teatro contestatario, comprometido o llamado ‘de compromiso político’ que debía resultar, desde el lenguaje teatral, absoluto. Ese es un punto también interesante. Por eso a nosotros nos veían medio como “bichos raros”, ¿quiénes eran estos? ¿de dónde vienen? Hacíamos un trabajo como muy violento. Y nos decían eso no tiene que ver, no representan a la tortura, a los desaparecidos”.(8)

No se trataba entonces ni de contar una historia ni de utilizar las palabras para decir algo. Se trataba, antes bien, de una politicidad que desafiaba los límites del teatro y tenía como protagonista central al cuerpo. Este aspecto de las experiencias teatrales de *La Organización Negra* merece especial atención, sobre todo si consideramos que en toda relación de poder el cuerpo ocupa un lugar de privilegio. Tal como señala Foucault no hay poder que no sea físico, es decir, que no tenga al cuerpo como blanco. En este sentido, el cuerpo será entendido como una superficie atravesada por el poder y el saber cuyo efecto es un sujeto. Un sujeto sujetado a, en referencia con esos poderes y saberes que objetivan y definen cómo son y cómo deben ser los cuerpos, las almas, los pensamientos, la voluntades, las conductas.

La última dictadura militar desplegó diversas técnicas de disciplinamiento y de normalización de los cuerpos, que se combinaron a su vez con el ejercicio de un poder “de soberanía”(9) que tuvo el atributo de poder decidir sobre la vida y la muerte de las personas. En esa combinación de poderes el cuerpo podía resultar muerto o desaparecido o bien estrictamente normalizado, para evitar que el “*virus subversivo*” siga extendiéndose por el “*cuerpo social enfermo*”.

Los jóvenes aparecieron, durante aquellos años, como el blanco privilegiado de las acciones “*moralizantes*” del gobierno militar en su intento por regular conductas, vigilar acciones y prevenir posibles “*desviaciones*”. Todo aquel que escapase a las normas y valores conservadores y autoritarios propuestos por la dictadura sería considerado anormal/enfermo y articulado en la serie de significantes anormalidad-enfermedad-peligro. En este contexto las disruptivas acciones teatrales de los jóvenes actores de *La Organización Negra* también pueden ser leídas como formas de resistencia frente al poder disciplinador y normalizador, inscriptas en un campo de luchas por y a través del cuerpo.

En contrapunto con la modalidad disciplinadora del cuerpo impulsada por la dictadura militar, las acciones de *La organización Negra* buscaron estimular, sorprender y despertar a esos cuerpos paralizados por el terror. Que el cuerpo del actor en movimiento se proyecte hacia el público y logre su participación activa; que el espectador reciba esos estímulos sin más certeza que su propia experiencia sensorial. Así, el cuerpo y los sentidos aparecen dotados de una nueva relevancia, tal como afirman en esta frase:

“Seguimos prefiriendo la denominación ‘modelo vivo’ (MV) que el término actor. Un MV posee una cualidad de movimiento y una caracterización estética. Se excluye de

esta manera el énfasis de la psiquis por encima de la envoltura carnal del actor. Es el cuerpo del MV el verdadero soporte de las acciones realizadas y no su pensamiento".(10)

Veamos, por ejemplo, otra de sus acciones, conocida como *El chanchazo*. Allí fueron los cuerpos vestidos con anónimos uniformes de policías, médicos y enfermeras los que irrumpieron en la escena pública, portando otro cuerpo-maniquí-humano con cabeza chanco en una camilla. Sin dar ningún tipo de explicación, los actores corrían por una galería comercial repleta de gente y reanimaban ese cuerpo con cabeza de chanco. De pronto, actores y público se confundían en la caótica escena, el espacio habitual del centro comercial se volvía una zona de caos y anarquía. En unos pocos minutos la sorpresa transgredía la cotidianeidad de los transeúntes, transformando bruscamente su modo habitual de relación con el espacio y con las otras personas. Cuerpos insumisos de los actores explorando las posibilidades de crear su propio lenguaje expresivo; cuerpos que se rebelan de la asignación política de seguir siendo el mismo y se atreven a ser otro; cuerpos capaces de afectar otros cuerpos y descolocarlos de las asignaciones fijas de roles y categorías.

Pero también, cuerpos que evocan y visibilizan la violencia del Terrorismo de Estado, como se hace notorio en su intervención *Los Fusilamientos*, un simulacro donde los actores se detenían en medio de la calle y caían al asfalto con sus ropas ensangrentadas, en medio de un ensordecedor sonido de disparos que era logrado mediante el uso de pirotecnia. Unos instantes después, tras el sonido de un silbato, los actores se paraban y seguían caminando hasta llegar a la otra vereda. Ante esa escena, un tiempo ficcional ambiguo se desplegaba frente al espectador: la marcha habitual detenida, un fusilamiento que hace presente un pasado que muchos preferían ignorar o decían desconocer, la reanudación de la marcha de los fusilados y la vuelta a la "normalidad". Cuerpos que trasgreden la realidad y la ficción, cuerpos que se atreven a representar aquello que otros prefieren negar, cuerpos que se animan a desobedecer las regulaciones coercitivas del mundo social. Se trata, entonces, de inquietantes producciones estéticas que no sólo subvierten las reglas tradicionales del hecho teatral sino que amplían, al mismo tiempo, las gramáticas y los modos de la acción política y cultural contra-hegemónica, recuperando las potencialidades de los cuerpos. Un arte revulsivo e inquietante capaz de desorganizar las representaciones hegemónicas de la ciudad, de la violencia y del propio cuerpo, moviendo los límites de las significaciones hacia la incertidumbre y desestabilizando la relación imagen-mirada a partir de la reactivación de la imaginación crítica.

4. Teatro en la disco

Por último, quisiera detenerme en el espectáculo U.O.C.R. Teatro de Operaciones que *La Organización Negra* presentó en la discoteca Cemento a partir del año 1986. En U.O.C.R. se profundiza el trabajo de descolocación de los roles actor/espectador en el

espacio, puesto que la acción se desarrolla en distintos sectores, entre los asistentes e incluso por encima de ellos. Tal como lo definen sus creadores en el programa del show, U.O.C.R.

“es un conglomerado de operaciones teatrales que conforman un cuerpo dramático en estado de fricción con los espectadores, con dispositivos escénicos que se ponen en funcionamiento durante el espectáculo, como así los climas alcanzados esquivan el intercambio intelectual con el espectador, las operaciones teatrales, lejos de significar, provocan sensaciones simples y directas”.

En U.O.C.R. *La Organización Negra* mantuvo la disposición espacial no tradicional de actores y espectadores: los asistentes al ingresar no encontraban butacas o escenario, solo un espacio amplio y oscuro sin referencias que le asignen “*su lugar*” a ocupar. Tampoco sabían hacia dónde mirar: la acción podía ocurrir en cualquier parte y esto generaba un clima de gran expectativa y ansiedad entre los presentes. De pronto, la acción comenzaba, tomando por sorpresa a todos los presentes: artistas que irrumpían desde diferentes lugares llevando largas varillas de hierro en sus manos, paredes que se derrumbaban sobre los asistentes, personajes con poca ropa pintados de blanco que corrían entre la gente, otros actores que, mediante tirolesas volaban por el espacio o giraban en una cama que colgaba del techo. Todo contribuía a la configuración de un espacio indefinido, caótico y por momentos atemorizante, dónde se anulaba lo previsible: *“si bien todo el mundo sabe que está dentro de un cuento, el cuento por momento parece correrse hacia lo real y uno no sabe qué esperar de esos tipos”*(11) dice Graciela Civalé, periodista que presenció los primeros shows del grupo. Los espectadores, en varias ocasiones enfrentados al riesgo, se veían obligados a reaccionar (correr, taparse, esconderse) frente a esas acciones directas que, acompañadas por una música electrónica a muy alto volumen, los volvían parte de la acción y de la representación. Originalmente pensada para hacerse sólo cuatro veces, la alta concurrencia de público hizo que se repitiera 40 veces llegando a ser vista por 12.000 espectadores.

Con U.O.C.R. *La Organización Negra* consiguió el reconocimiento no sólo del público sino también de la crítica, que hasta ese momento los desconocía pero que a partir de sus presentaciones en *Cemento* comenzó a elogiar su propuesta “*de vanguardia*”. Más allá de las percepciones personales de cada crítico, todos destacan la gran cantidad de materiales empleados en la performance, la reacción de los espectadores que son movilizados de su rol/función tradicional, la minuciosa coordinación grupal de los movimientos y la supresión del lenguaje oral en escena. También, afirman que es un espectáculo que “*futurista*”, “*pesadillesco*”, que “*corta el aliento*”, que “*sacude las convenciones*”, que genera emociones “*no mediatizadas por signos*” y dónde actuar es “*accionar, dominar, ocupar*”. Por último, todos reparan en un hecho sumamente significativo: a diferencia de lo que ocurría con el teatro convencional en Buenos Aires, quiénes asistían a ver U.O.C.R. son

jóvenes. Esta afluencia del público joven se vincula no solo con su propuesta de vanguardia sino también con el lugar elegido para realizar el espectáculo.

Si bien U.O.C.R no se desarrolla en la calle, como las acciones antes descritas, resulta importante aquí resaltar el lugar elegido por el grupo para realizar su show: una discoteca como Cemento, espacio central del llamado under porteño de los años 80 inaugurado en 1985. Según relata la actriz Katja Alemann, una de las dueñas de la discoteca, *“en torno a ese nombre [Cemento] fuimos elaborando el concepto. La materia despojada y sin adornos. Cemento, ladrillos, asfalto, hormigón, ningún chifón o espejitos (...). Y dos espacios en uno. Uno con el sonido a todo trapo, para bailar o hacer recitales; y el otro, la barra y el espacio para la conversación y la conexión entre la gente, con otro escenario, arriba del túnel para entrar a la pista”*.(12) Buscaban generar un espacio multidisciplinario y multicultural, pero sobre todo profundamente democrático, donde ningún grupo social quede afuera.

Siguiendo el planteo del investigador Roberto Amigo, es posible reconocer dos actitudes estéticas en el arte de los años 80 que parten de la idea del cuerpo como soporte de lo artístico: *“la vindicadora y la festiva”*.(13) La primera de ellas tiene como punto central la acción estético-política-comunicacional conocida como *“El Siluetazo”*, realizada en la III Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983. *“El Siluetazo”* consistió en la producción de siluetas de papel tamaño natural que, pegadas en los edificios céntricos de la ciudad, actuaron como intentos de representación de lo desaparecido y como un instrumento de denuncia y visibilización de los cuerpos ausentes de los torturados por la feroz maquinaria de exterminio puesta en marcha por el terrorismo de Estado. Por su extensión, su eficacia como herramienta de lucha y la instalación de la imagen silueta para manifestar una demanda política *“El Siluetazo”* se configura como una de esas instancias excepcionales de la historia donde coinciden un proyecto artístico y una demanda de las organizaciones sociales, que toma cuerpo en el espacio público urbano por el impulso de una multitud.

La segunda actitud señalada por Amigo, que resulta de sumo interés para este trabajo, es la que el autor denomina *“festiva”* y constituye el núcleo central de la práctica estético-política cotidiana, de fuerte impacto y presencia durante los 80. En ella aparece el arte como práctica relacional y la recuperación del cuerpo como alegría, como encuentro y vínculo con el otro, como movimiento y placer sensorial, ante el fin del terror establecido a través de cuerpos torturados y desaparecidos y sus atroces secuelas.

Cemento, al igual que otros reductos under de la época, era una discoteca autogestionada por artistas que se configuró como un lugar de producción e intercambio entre jóvenes creadores que inscribieron sus producciones por fuera del circuito artístico oficial o tradicional. Asimismo, durante sus primeros años de existencia, constituyó un espacio de encuentro y experimentación en el cual confluyeron estéticas irreverentes,

sexualidades desobedientes y nuevos valores grupales que instauraron otras formas de sociabilidad, alternativas a las planteadas por el gobierno militar. Por sus rasgos y modos de funcionamiento, Cemento puede inscribirse dentro de esa actitud estética relacional y festiva que configuró una trama underground o marginal de formas de encuentro microsociales, surgida como expresión de nuevos modos de agrupamiento y reivindicación, donde confluyeron discursos críticos frente al proceso de recuperación democrática, junto a nuevos itinerarios subjetivos, exploración estética de la corporalidad y sexualidades alternativas.

En este sentido, Cemento resultaba el adecuado para U.O.C.R. no solo porque su formato espacial habilitaba la realización del tipo de performance que *La Organización Negra* desarrollaba en aquellos años, sino también porque el objetivo del lugar., descrito por Alemann como “*la conjunción de la belleza del espacio, la variedad de la gente y las nuevas propuestas de expresión*”(14) coincidía plenamente con el espíritu que guiaba las acciones del colectivo de artistas.

Además, resultaba un espacio ideal para desarrollar su estética relacional, donde las interacciones humanas y la invención de nuevos modelos sociales resultaban los ejes centrales de la obra, tal como lo expresan en esa necesidad de ampliar el contacto, llegar a nuevos públicos, convocar a los jóvenes para que se involucren en nuevas experiencias sensoriales y hacer el teatro algo masivo, tan activo y popular “*como un concierto de rock o un partido de futbol*”. Metas que, sin duda, el grupo supo alcanzar, provocando con sus acciones una radical reconfiguración de los modos de concebir y experimentar el hecho estético-político que no puede soslayarse a la hora de estudiar ese convulsionado y significativo período histórico.

Notas

- (1) Novaro, M. y Palermo, V. *La dictadura militar (1976-1983)*, Bs. As., Paidós, 2003.
- (2) Terán, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Bs. As., Siglo Veintiuno Editores, 2008, p. 300.
- (3) Ansaldi, Waldo. “El silencio es salud. La dictadura contra la política”, en Quiroga, H. y Tcach César (comp.) *Argentina 1976-2006*, Bs. As., Homo Sapiens ediciones, 2006.
- (4) Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición*, Bs. As., Colihue, 1997, p. 147.
- (5) Lucena, Daniela. “La sublimación de la violencia en el lenguaje multisensorial. Entrevista a Pichón Baldinu”, en revista *Lindes*, N° 4, Bs. As., mayo de 2012. Todos los testimonios de Baldinu presentados en este trabajo corresponden a esta misma entrevista.
- (6) Schechner, Richard. *The future of ritual. Writings on culture and performance*, London and New York, Routledge, 1995, p. 91.
- (7) Por ejemplo el Grupo del Encuentro (1981), Surteatro (1983), Teatro de la Libertad (1983) y el grupo Calidoscopio (1983), entre varios otros.
- (8) Entrevista realizada por María Laura González, citada en González, María Laura. “Buscando formas estéticas en pleno advenimiento democrático: teatro en espacios públicos”, disponible en http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_26/gonzalez_mesa_26.pdf (22-5-12).

- (9) Véase Foucault, Michel. *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Bs. As., FCE, 2006.
- (10) Citado en Pacheco, Carlos. "La Organización Negra o cómo estimular al público", en revista *Espacios de Crítica y producción*, Año IV, Nro. 6 y 7, abril de 1990, Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 121.
- (11) Civalé, Graciela. *Las mil y una noches*, Bs. As., Marea, 2011, p. 112.
- (12) Entrevista citada en Civalé, Cristina. *Las mil y una noches*, Op. Cit., p. 107.
- (13) Amigo, Roberto. "80 / 90 / 80", en revista *Ramona*, N° 87, Bs. As., p. 8.
- (14) Entrevista citada en Civalé, Cristina. *Las mil y una noches*, Op. Cit., p. 107.

Recibido: 23 de julio de 2012

Aprobado: 27 de septiembre de 2012