

DANIELA LUCENA Y GISELA LABOUREAU (compiladoras)

Modo mata moda

Arte, cuerpo y (micro)política en los 80



industrias
culturales

Modo mata moda

Arte, cuerpo y (micro)política en los 80

Modo mata moda

Arte, cuerpo y (micro)política en los 80

DANIELA LUCENA Y GISELA LABOUREAU



Modo mata moda: arte, cuerpo y micro política en los 80 / Daniela Lucena... [et al.]; compilado por Daniela Lucena; Gisela Laboureau. - 1a ed. - La Plata: EDULP, 2016.

290 p.; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-1985-83-8

I. Entrevistas. I. Lucena, Daniela II. Lucena, Daniela, comp. III. Laboureau, Gisela, comp.
CDD 070.44



Modo mata moda

Arte, cuerpo y (micro)política en los 80

DANIELA LUCENA Y GISELA LABOUREAU

Foto de tapa: María José Gabin (Gambas al Ajillo), Las bañaderitas en el *Centro Parakultural*, 1986, archivo personal de la actriz.



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

Primera edición, 2016

ISBN N.º 978-987-1985-83-8

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

© 2016 - Edulp

Impreso en Argentina

*“Verdad es que amamos la vida; pero no porque estemos habituados a ella, sino al amor. En el amor siempre hay un poco de locura. Pero también siempre hay un poco de razón en la locura. Y para mí, también para mí, que me encuentro a gusto con la vida, las mariposas y las burbujas de jabón, y todo lo que entre los hombres se les asemeje, me parecen ser los que mejor conocen la felicidad. Deseos de cantar y llorar siente Zaratustra cuando ve revolotear a las pequeñas almas ligeras y locas, encantadoras e inquietas. Yo sólo podría creer en un dios que supiese bailar. Y cuando vi a mi demonio lo encontré serio, grave, profundo y solemne. Era el espíritu de la pesadez. Todas las cosas caen por su causa. Es con la risa y no con la cólera como se mata. ¡Adelante! ¡Matemos al espíritu de la pesadez! He aprendido a andar; desde entonces me abandono a correr. He aprendido a volar; desde entonces no espero a que me empujen para cambiar de sitio. Ahora soy ligero. Ahora vuelo. Ahora me veo por debajo de mí. Ahora baila en mí un dios.
Así habló Zaratustra.”*

NIETZSCHE, FRIEDRICH (1892). ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA

Agradecimientos

Agradecemos al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y al programa UBACyT de la Universidad de Buenos Aires (UBA) el apoyo brindado a esta investigación, fundamentalmente a través de sus sistemas de becas doctorales y posdoctorales.

Al Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, por los financiamientos otorgados entre 2012-2015, gracias a los cuales pudimos impulsar la investigación y financiar la publicación de este libro.

A Ana Longoni y a la Red Conceptualismos del Sur, por invitarnos a sumar nuestra investigación al maravilloso proyecto expositivo que se materializó en la muestra “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012; Museo de Arte de Lima, 2013 y Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014).

Al grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA por las ricas jornadas de discusión colectiva.

Al equipo de investigación “Arte, diseño y cuerpo-vestido durante la última dictadura militar y la posdictadura”, con sede en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA por el estimulante intercambio de trabajos e ideas.

A las investigadoras Lorena Verzero, Irina Garbatzky, María Laura Rosa, Assumpta Bassas Vila, Malala González, Bettina Girotti y Marina Suárez por brindarnos sus entrevistas para que formen parte del coro de voces que compone este libro.

Y por último, un agradecimiento muy especial a nuestros entrevistados, quienes amorosamente compartieron con nosotras su tiempo y sus historias de vida, permitiendo que nos acercásemos a la escucha de sus emociones más recónditas en los recuerdos de aquellos años 80. Sin ellos estas páginas serían vacuas, son los verdaderos protagonistas de este libro.

Índice

Prólogo <i>por Lorena Verzero</i>	13
Estudio preliminar <i>por Daniela Lucena y Gisela Laboureau</i>	23
<u>Entrevistas</u>	
Carlos <i>Indio</i> Solari: Los recuerdos mienten un poco	63
Katja Alemann: Fuimos experimentadores de lenguajes artísticos	67
Daniel Melero: Modo mata moda	81
Ángel Elizondo: Experiencias en libertad	93
Omar Viola: ¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución?	105
Gianni Mestichelli: Cada segundo hay una foto para perderse	119
María José Gabin: Un momento donde el público necesitaba decir tanto como uno	129
Martín Reyna: La elocuencia del color	139
Ana Torrejón: Mujeres sin hilos, capaces de producir frecuencias	151
Marcia Schwartz: La noche de los 80 era divina	163
Ilse Fusková: Juguemos mientras el lobo no está	175
Tino Tinto: Un modo de construir la identidad	189
Fernando Noy: La consagración de lo obvio	201
Damián Dreizik: Hablar desde otro lugar fue liberador	213
Pichón Baldinu: La sublimación de la violencia en el lenguaje multisensorial	229

Vanesa Weinberg: El alma se abría en un arcoíris infinito de colores	243
Manuel Hermelo: Parar el mundo cuando nadie lo espera	257
Marula Di Como: Sentir la gracia	269
Roberto Jacoby: Lecturas del pasado bajo el prisma del presente	279
Referencias de imágenes	291
Las autoras	293

Prólogo

Cuerpos irreverentes: los años 80 más contraculturales que nunca

Lorena Verzero

Aunque podamos ocultarnos tras la fachada de las formalidades académicas, los investigadores somos afectados por nuestro objeto de estudio y, por ende, lo afectamos al escribirlo. Esta cuestión del punto de vista del investigador en estudios históricos, sociológicos o culturales como el que nos ocupa ha sido aclarada por las autoras de este libro, Daniela Lucena y Gisela Laboureau, en las páginas que prosiguen. Han ellas, entonces, allanado el camino de este prólogo y de mi intromisión en este fragmento (“desecho”, podríamos decir en términos de Walter Benjamin) de la historia reciente argentina.

Comienzo estas páginas haciendo referencia a la afectación que las transformaciones históricas producen en cada uno de nosotros, en nuestra subjetividad individual y colectiva, porque resulta casi inevitable hacer mención del cambio de signo político en el que se encuentra la Argentina y, en ese marco, la construcción de los años 80 como parte de la “Historia” –con mayúsculas–. La década del 80, con todas sus marcas y cicatrices, comenzó a ser concebida como “época histórica” recientemente. A poco de que comenzaran a concretarse los primeros

estudios sistemáticos sobre los 80 o que comenzáramos a ver esos años representados en producciones artísticas con cierta frecuencia, nos toca asistir, presumiblemente, a una transformación del paradigma hegemónico a nivel regional, por lo que las disputas por la legitimación de la historia reciente seguirán un derrotero muy distinto al que se venía transitando.

¿Qué historia construiremos para los años que comenzaron bajo la última dictadura y que transcurrieron luego en lo que nuestra memoria nos señala casi como un “nuevo nacimiento” socio-político? ¿Dónde colocaremos la ceguera, el aislamiento, el desconuelo; y donde, la utopía, el alivio, la alegría? Compartimos con Lucena y Laboureau la hipótesis de que todo eso construye la experiencia de los años 80 de manera indisoluble. Ahora bien, ¿en cuál de los atributos adjudicados y adjudicables a los años de la guerra de Malvinas, de la social-democracia del radicalismo, del “show del horror”, del Juicio a las Juntas, del Plan Austral, de los cuerpos pintados de los carapintadas y de los performers, de los travestismos y de los descuelgues por el obelisco, de los subsuelos a todo volumen y de los *walkman*... en cuál de los posibles atributos adjudicados y adjudicables a esos años –decía– haremos hincapié en esta nueva coyuntura política que transita no solo Argentina, sino gran parte de América Latina?

Cuando se habla de “los años 80” en Argentina suele hacerse referencia generalmente al período que se extiende desde el declinamiento de la última dictadura cívico-militar (régimen que tuvo lugar entre 1976-1983) hasta el fin del gobierno radical de Raúl Ricardo Alfonsín (1983-1989) aproximadamente. Son los años de la transición, o el fin de la dictadura y los primeros de la posdictadura –términos todos aún en discusión en la academia argentina–.

Una de las hipótesis sobre las que cimentamos los estudios que comparto con las autoras tiene que ver con que es posible encontrar continuidades entre los períodos políticos en cuestión. Es decir, las prácticas, los discursos y los sentidos producidos desde la apertura democrática de 1983, y muy especialmente aquellos generados durante

los primeros años, revelan relaciones con los producidos en los años inmediatamente anteriores. Esta es, tal vez, una de las bases sobre las que se sostiene la noción de “posdictadura”. Si bien considero que es lícito seguir debatiendo sobre la aplicación de este concepto a la coyuntura argentina, lo adopto aquí con fines comunicacionales, asumiendo un acuerdo respecto de que llevamos impresa en el cuerpo una matriz represiva que proviene de las experiencias de los años de la dictadura. Henry Rousso (2012) lo explica en términos de “la última catástrofe”: es la “última catástrofe” a la vista la que organiza la definición de la historia reciente de cada sociedad, es decir, de la historia que puede ser narrada por testigos. La “historia del tiempo presente” es la historia de un pasado que no ha acabado, que aún sigue allí.

El contexto político aparentemente dominante (o en activa propensión hacia ello) en la actualidad latinoamericana recupera una matriz conservadora tributaria de formas hegemónicas heredadas de la Modernidad. Desde sus inicios, en nuestra cultura occidental ciertas prácticas sociales cargan con valores positivos, mientras que otras son tradicionalmente consideradas negativas. Entre las primeras se encuentran la moral burguesa, que impone una construcción de roles de género masculino-femenino en un esquema patriarcal, el vínculo heteronormado según el cual se asegura la procreación y la división de tareas, las relaciones de la familia con la Iglesia y el Estado, etc. La forma (re)actualizada de este modelo privilegia la esfera privada como garante de las libertades individuales en desmedro de la presencia de un Estado fuerte, regula los vínculos dominador-dominado en un sentido patriarcal en lo que respecta a las relaciones de género, clase y etnia, y organiza los recorridos urbanos de acuerdo con estos mismos parámetros. Los viejos postulados roquistas de necesidad de “orden y progreso” vuelven a ocupar las primeras planas de los periódicos más vendidos de unos cuantos países de la región.

En este contexto, cuando las características diacríticas de los años 80 reaparecen resignificadas o actualizadas en prácticas culturales del presente, estas siguen resultando (o vuelven a resultar) condenables

por cierta moral social dominante. En consecuencia, podríamos decir sin exagerar que, en el futuro inmediato, los 80 seguirán ocupando el espacio ganado en el imaginario social e, incluso, serán más contraculturales que nunca.

¿Cuáles serían, entonces, algunas de esas características sobresalientes a partir de las cuales construimos los años 80? Lucena y Laboureau han llevado adelante una investigación que puso en diálogo distintos tipos de materiales, desde documentos de archivos privados, hasta la bibliografía crítica y académica existente, pasando por una pormenorizada labor con fuentes orales –algunas de las cuales aquí se publican en forma de entrevistas–. En este mismo libro, entonces, las autoras señalan que es posible definir esos años a partir de la emergencia de ciertos “modos de hacer” en los que se destacan el trabajo colaborativo, la autogestión, la valoración del proceso por sobre el producto, una organización horizontal del trabajo colectivo y la centralidad del cuerpo, entre otras características.

Los años 80 se destacan por la primacía de la corporalidad casi –diría– en todos los órdenes. El cuerpo se expone plural desviándose de la tradición impuesta desde la Modernidad occidental, con su privilegio del espíritu sobre el cuerpo. Así, toda irrupción de la corporalidad –y más aún, cualquier inscripción o intervención en los cuerpos– resulta subversiva. De modo desafiante, en los años 80, el cuerpo sexuado irrumpe de la mano de feminismos, travestismos y demás minorías en pugna por su visibilidad, disputando la primacía de la mente y de la palabra, y reclamado la posibilidad de ser otro.

La materialidad de esos cuerpos se enfrenta, a su vez, a los cuerpos desaparecidos. Los cuerpos de los años 80 son los cuerpos desnudos y extasiados, orgiásticos, gozosos, dionisiacos, que estallan en carcajadas, beben, se tocan y bailan, que conviven con cuerpos deformes, raros, espurios, como los cuerpos mutilados de los soldados que volvieron de Malvinas, de las mujeres en lucha por la igualdad de géneros, de los enfermos de S.I.D.A. impugnados moralmente. Todos estos cuerpos, a veces incluso ocupados por los mismos individuos, eran igualmente

marginados y marginales, sospechados de conductas desobedientes y señalados como objeto de disciplinamiento.

Eran esos cuerpos los que circulaban por la trama urbana dibujando itinerarios espaciales específicos, estableciendo redes de asociación y de intercambio, apropiándose de la ciudad y potenciando las experiencias de hibridación entre los espacios públicos y privados. La necesidad de crear reductos festivos que se contrapusieran al terror impuesto por el régimen dictatorial –y conducido en los cuerpos en forma de autocensura luego de la apertura democrática– se tradujo en la creación de espacios con regímenes propios, en los que se desarrollaban prácticas artísticas de la más diversa índole. Así, dirán las autoras, el objeto de estudio de esta investigación no reproduce las arbitrarias divisiones disciplinarias según las cuales se distingue a la plástica, del teatro, el rock, la poesía o la moda. Todo eso, “todo junto y entreverado”, constituye el objeto de investigación de este libro. El pormenorizado análisis de los documentos les ha permitido a Lucena y Laboureau organizar ese caos originario.

Como modo de construcción de los años 80, este libro privilegia las voces de los protagonistas, recuperando su mirada sobre esos años, anteponiendo los sentidos que sus memorias en primera persona le otorgan a las experiencias. De la lectura de las entrevistas se desprende que la intensidad es una de las características que define a estas experiencias. Así, intensamente, se planeaba, se hacía, se disfrutaba, se vivía, sin condicionamientos ni prejuicios (o a pesar de ellos).

Son esas experiencias desbordantes de vitalidad las que aparecen en las memorias de los protagonistas. Ellos aportan narraciones fragmentarias y, al ponerlas en relación, nos permiten ir completando el rompecabezas de la historia. En ese sentido, Lucena y Laboureau reponen la idea del “trapero” a partir de la cual Benjamin describe la tarea del historiador. En sus *Tesis sobre el concepto de historia* (1973), el autor alemán distingue el “historicismo” de la labor emprendida por el “historiador materialista”. Se trata de dos modos de “hacer” la historia. El primero busca “la verdad” de lo ocurrido, una verdad que espera

pasivamente ser descubierta; mientras que el historiador materialista husmea entre los desechos que han pasado inadvertidos a la mirada de la historia oficial, consciente de que cada presente construye el pasado a su medida. Es decir, desde el punto de vista del historiador materialista, pensamos que el presente nos formula preguntas cuyas respuestas buscamos en la historia. En eso consiste la tarea del historiador, y en ese trabajo se dan las relaciones entre el presente y el pasado. Son esas preguntas que nos formula nuestro entorno las que nos llevan a construir la historia. Por ende, es imposible pensar en la existencia de una única verdad, sino que construimos versiones de la historia. Habrá distintas versiones de los años 80, según las capas de presentes que vayan buscando allí respuestas.

En ese marco, este libro propone un trabajo al estilo del materialismo histórico benjaminiano, rastreando imágenes dialécticas que solo se abren a la mirada ávida del “trapero”. Este “historiador cartonero” no se conforma con las imágenes que saltan a la vista, sino que hurga entre las imágenes que la historia oficial ha desechado. “Para el materialismo histórico –dirá Benjamin en su Tesis VI (1973: 180)– se trata de fijar la imagen del pasado tal como ésta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro”. Ese “instante de peligro”, largamente aludido y muchas veces retomado por la Filosofía, la Historia, y otras disciplinas de las Ciencias Sociales, remite al acecho de la visión hegemónica sobre el historiador, es decir, a la tentación del investigador (aunque en el mismo sentido, también podríamos decir, del artista y del intelectual) de terminar reproduciendo la visión de los sectores dominantes. Reyes Mate explica con mucha claridad que ese “instante de peligro” consiste en “ser reducido a instrumento de la clase dominante” (2006: 115). La pregunta siempre es: ¿cómo generar pensamiento crítico, contra-hegemónico desde la construcción de la historia, ya sea como historiadores o testigos?

En ese sentido, en la Argentina de los años 2000 se han construido cantidad de relatos sobre el pasado reciente, específicamente, sobre los años 70, y más recientemente, sobre la dictadura y los años 80. Ese

pasado ha integrado la agenda oficial de los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011, 2011-2015), lo cual influyó en los trabajos de memoria. Si bien cada campo se desarrolla de acuerdo a una lógica interna relativamente autónoma, es posible afirmar que tanto en las prácticas culturales y artísticas como en la academia y en los medios de comunicación, a medida que avanzaron las primeras décadas del siglo, los trabajos sobre memorias se multiplicaron y potenciaron. Con la asunción de un nuevo gobierno a partir de diciembre de 2016, asistimos a un viraje de signo político que lleva consigo un profundo cambio en las agendas oficiales. En el momento en que escribimos estas líneas todos los agentes sociales se encuentran en movimiento, reposicionándose ante el nuevo escenario socio-político, y sus cambios en materia de políticas de memorias.

Una de las reflexiones que proponen las autoras como modo de construir una historia crítica de los años 80 invita volver a pensar cierta lectura que entendió que las prácticas contraculturales del *under* de los 80 eran frívolas y descomprometidas. Pensando en el contexto de esa época, considero que frente a las políticas de persecución y tortura y la economía liberal impuestas por la dictadura, las acciones ejercidas por los artistas pueden organizarse en tres tipos: el aislamiento y el abandono de la práctica artística; el “arte comprometido” y las prácticas artísticas “apolíticas”. Si bien el “exilio artístico” en su inacción constituye una forma de acción, no vamos a detenernos en él, puesto que nos interesa centrarnos en los tipos de acción en los que se hace hincapié en este libro.

Vemos entonces cómo en los 80 la dicotomía “arte comprometido vs. arte apolítico” resulta endeble, debido a una cantidad de motivos, entre los que se encuentra el punto de vista que la genera. Tal como había ocurrido en los años 60, es tanto desde los sectores conservadores como desde distintos sectores de izquierda que se atribuye a ciertas prácticas un carácter de despolitización o superficialidad, es decir, se las tacha de “apolíticas”. Incluso, resulta interesante recordar algo que he señalado en mi investigación sobre el teatro militante de los años

60-70: en muchas ocasiones los mismos metatextos de los artistas que trabajaron en el Instituto Torcuato Di Tella esgrimían tal diagnóstico de la propia práctica (Verzero, 2013). Es decir, no solo desde sectores conservadores o militantes se los acusaba de apolíticos, sino que ellos mismos asumían en ocasiones ese rol social. Esa escisión entre política y estética, entonces, tal vez sea aplicable a algunas experiencias, pero no puede ser generalizada ni para el caso de las prácticas teatrales de los años 60 ni para los años 80. En ambas coyunturas sociohistóricas, existe una cantidad de experiencias culturales que operan en el plano de lo político a partir de propuestas que escapan a relaciones evidentes o directas entre arte y política.

La polifonía que ofrece este libro intenta reponer experiencias no contempladas en el binomio “arte comprometido vs. arte apolítico”. Los testimonios nos demuestran que han existido modos de acción, “modos de hacer”, que no caben en esa dicotomía simplificadora. Por ejemplo, al proponerse objetivos como “proteger el estado de ánimo” (*Indio Solari*), generar “estrategias de la alegría” (Roberto Jacoby), crear espacios privados de libertad (Ángel Elizondo), se tensionan las relaciones con la política impuesta por el régimen militar. Ante la normativa que imponía que “dos o más es reunión”, aquellas prácticas artísticas que proponían generar espacios de encuentro y confianza con el otro descolocaban el modo más tradicional en que se suelen entender las relaciones arte-política. Y, si ante un régimen que funcionaba a fuerza de censura, autocensura, miedo y amenazas, se respondía con cuerpos en búsqueda de festividad y goce, el socavamiento operaba a nivel de micropolíticas cotidianas, tal vez imperceptibles cada una de ellas pero muy productivas como totalidad. Fue este el goteo que se multiplicó y se hizo más visible luego de la apertura democrática.

Si asumimos con Maurice Halbwachs que nunca estamos solos cuando soñamos nuestro pasado, consecuentemente acordaremos que tampoco estamos solos cuando construimos la historia (como investigadores, solos en nuestro estudio escribiendo líneas como estas, y cada uno de nosotros como agentes sociales haciendo la historia del presente

a diario). La clave de lectura que definió al período como una época de subversión de los modelos (políticos, corporales, institucionales, etc.) ha sido el punto de vista dominante no solo en los estudios académicos sino y, sobre todo, en la memoria colectiva. Ahora bien, la noción de “contracultural” no es depositaria de un valor negativo o positivo *per se*. Es el punto de vista el que determinará el sentido de las acciones contraculturales. Esta investigación será un granito de arena que abone a la necesaria transformación de los sentidos dominantes que encuentran sospechosas prácticas artísticas y sociales indisciplinadas.

En definitiva, este libro colabora en la construcción de experiencias culturales que se sustentan en el placer, en el goce o, incluso, en el disfrute no productivo; en la primacía de la experiencia corporal y en las relaciones entre los cuerpos, que suceden en espacios con regulaciones propias, abiertos y flexibles a la construcción de distintos tipos de relaciones entre artistas, público, temporalidad, etc. Se trata de prácticas que proponen y defienden la afectación y la conmoción como acciones políticas. Así, en este libro se habla de revolución, de transformación, de utopía, de muchas y diversas maneras. En última instancia, se plantea directamente e indirectamente que las formas posibles de revolución son infinitas.

Será tarea del lector tender lazos entre esos relatos, crear nuevos vínculos entre los testimonios aquí presentados y todos aquellos otros documentos que forman parte del acervo colectivo y sobre los cuales nos encontramos construyendo el rompecabezas de los años 80.

Estudio preliminar

Daniela Lucena y Gisela Laboureau

Sobre la investigación: preguntas, lecturas, hipótesis

“Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas *underground* para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque mas no fuera esporádicamente”. Así describía el *Indio Solari*, líder de la mítica banda de rock *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, la misión de su grupo en sus inicios, a fines de los años 70. Habíamos llegado a esa respuesta luego de pensar cuidadosamente cada pregunta para la entrevista que nos concedió por mail, en agosto de 2011. Tiempo antes, charlando con el artista y sociólogo Roberto Jacoby, se nos había ocurrido revisar los años 80 desde una nueva perspectiva. Básicamente, queríamos repensar algunas cuestiones vinculadas con el campo cultural y artístico corriéndonos de la mirada más habitual, que focalizaba en la censura y las prohibiciones que muchos artistas, músicos y actores habían sufrido en los 70-80 y que establecía un tajante antes y después del 10 diciembre de 1983. Es decir, sin desconocer las persecuciones y prohibiciones que efectivamente recayeron sobre muchos productores y producciones culturales, empezamos a interrogarnos sobre las experiencias estéticas que nacieron

y sobrevivieron en medio del terror dictatorial y que se multiplicaron durante la llamada primavera democrática en los 80. Jacoby decía, entonces, algo que parecía simple pero que sin embargo a nosotras nos había inquietado mucho: “nadie puede vivir en la desdicha y en el sufrimiento todo el tiempo”. ¿Cómo escapar de la angustia y el desánimo? ¿Cómo sobrellevar el miedo? ¿Cómo seguir haciendo, pensando, viviendo, en medio del silencio, las desapariciones, las torturas? Tal vez la experiencia sensible, la experiencia estética, podía ser una salida, una particular herramienta para sobrevivir en esas circunstancias.

Partiendo de estas inquietudes, comenzamos a trazar un posible mapa de espacios y acciones que, aunque casi no tenían protagonismo en los relatos y estudios académicos sobre el período, nos parecían de suma relevancia para comprender la cultura y la política de esos años. Así, conformamos un objeto de estudio que aglutinó recitales, muestras, *performances*, bares, talleres y discotecas: todo junto y entrelazado, escurriéndose hacia las zonas más marginales de la cultura y desafiando las arbitrarias divisiones que separan los ámbitos de la plástica, el teatro, el rock, la poesía, la *performance* y la moda. Espacios como *La Zona*, *Zero Bar*, *La Esquina del Sol*, *Café Einstein*, *Stud Free Pub*, *Cemento*, *Centro Parakultural*, *Paladium*, *Casal de Catalunya*, *Medio Mundo Varieté* y *Bolivia* fueron algunos de los reductos que albergaron acciones performáticas, recitales de rock, pintura en vivo, puestas teatrales, exposiciones de arte y desfiles de moda, imprimiéndole un tono inéditamente creativo, desmesurado y festivo a la noche de Buenos Aires. Un rasgo común a todas esas experiencias artísticas fue el lugar central que en ellas ocupó el cuerpo: como soporte de lo artístico, como territorio de desobediencia sexual, como lienzo, como experimentación de nuevos planos sensoriales, como modo de expresión-acción, como superficie de placer, como vehículo de estar (con otros) en el mundo.

Desde nuestra perspectiva, todas esas acciones estéticas experimentales que ocurrían en los espacios nocturnos podían leerse como una apuesta/respuesta política de resistencia pero también de confron-

tación, que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad alternativas a las planteadas por el régimen militar. Nuestra hipótesis de trabajo comprendía todo ese entramado de experiencias poético-políticas como una corrosiva y desenfadada movida contracultural que renovó y vitalizó decisivamente la escena cultural y artística porteña. Guaridas *underground* para Dionisios, al decir del Indio Solari, que posibilitaron el encuentro de los jóvenes y la cercanía con otros, el disfrute, la alegría y el placer, en contrapunto con la modalidad disciplinadora y desaparecedora de los cuerpos y el efecto atomista sobre la ciudadanía y la vida social generado por la dictadura.

Con estas ideas-hipótesis en mente encaramos una tarea que, a poco tiempo de ser emprendida, se diversificó en múltiples dimensiones. En las entrevistas, los artistas nos contaban sobre acciones u obras que nosotras no conocíamos ni habíamos contemplado incluir en el objeto de estudio inicial. Luego de varios ajustes y revisiones sobre la selección de “casos”, decidimos abocarnos a algunas de esas experiencias estéticas, a sabiendas de que ese recorte dejaba afuera otras iniciativas que en esa instancia por cuestiones de plazos y objetivos propuestos no podíamos abarcar. Afortunadamente, en el último tiempo han surgido varias investigaciones interesadas en ese tipo de prácticas, no solo en relación con Buenos Aires sino también con otras ciudades de Argentina y Latinoamérica¹.

Por otra parte, a partir de esos encuentros aparecieron fotografías, recortes, afiches, invitaciones y otros materiales que los artistas habían guardado durante años y ahora salían a la luz para enriquecer y complejizar sus relatos. Con todos esos documentos encaramos un trabajo de sistematización y digitalización que dio forma a un acervo de documentos y obras que, en su gran mayoría, permanecían ocultos u olvidados, incluso para ellos mismos. Parte de este archivo fue muestra-

1 Los números 13, 15 y 16 de la revista *Afuera* dan cuenta del estado actual de producción de conocimiento sobre las producciones culturales entre la última dictadura y la posdictadura. En línea en: <<http://www.revistaafuera.com>>.

do en varias oportunidades, entre ellas la exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, inaugurada en el Museo Reina Sofía de Madrid en el 2012, en el MALI de Lima en 2013 y en el MUNTREF de Buenos Aires en el año 2014. Más adelante ahondaremos en el tema de la visibilización de los testimonios y los documentos.

Sin embargo, a medida que avanzábamos con las lecturas y las interpretaciones sobre la cultura y el arte del período, encontrábamos un reiterado discurso que agrupaba el arte en dos zonas bien diferenciadas. Parecía que en los 80 había habido un arte político (“comprometido” o “de protesta”) y otro arte apolítico, acusado de frívolo y hedonista. A este último grupo pertenecían las experiencias estéticas que ocurrían en la noche del *under*: desde las pinturas expresionistas y las intervenciones performáticas hasta los nuevos estilos musicales (como el *techno* o la *new wave*), pasando por las prácticas vestimentarias extravagantes y andróginas, todo parecía estar teñido con la misma acusación de superficialidad y descompromiso. Y esa acusación provenía tanto desde las posiciones más conservadoras como desde las más progresistas del campo cultural y del campo político. “¿Por qué te parece que ocurre esto?”, le preguntamos a Jacoby. “No sé cómo explicarlo”, nos dijo primero. Pero luego agregó:

Cuando se constituye el momento catastrófico es muy difícil sustraerse de esa situación y parece que solo se puede ser víctima o victimario, amo o esclavo. Como si todo estuviera organizado para admitir solamente esos términos; entonces no es raro que un tercero que no quiere ser encasillado en el rol de víctima o victimario sea atacado por los otros dos, debido a que es visto como ajeno porque se aparta de esa opción y, sin embargo, sigue tratando a su manera los grandes temas que ellos están discutiendo. No es por casualidad que haya tenido escasa visibilidad y que no haya sido masivo en su momento inicial, aunque sí lo fue a lo largo de los ochenta.

¿Cuál era esa tercera posición a la que se refería Jacoby? ¿En qué consistía? Comenzamos a pensar en nuevas formas de subjetivación que desafiaban no solo la construcción de una subjetividad atemorizada, individualista y fragmentada –que bajo el impulso del terror y las políticas de corte neoliberal impulsaba la dictadura–, sino también las formas de subjetivación militante propias de los partidos de izquierda y las organizaciones de la lucha armada. El *Indio Solari* decía, en plena dictadura, que la misión de su grupo era proteger el estado de ánimo. Jacoby, por su parte, analizaba su participación en el grupo *Virus* durante los años 80 enmarcada en una “estrategia de la alegría” (2000) que buscó potenciar las posibilidades de los cuerpos paralizados frente a la feroz estrategia de ordenamiento concentracionario y aniquilamiento desplegada por el terrorismo de Estado. Nos parecía entonces que la clave para responder nuestras preguntas se hallaba en esa actitud –que fue también una decisión– compartida por los jóvenes protagonistas de esas experiencias acusadas de frívolas y superficiales: procurarse un buen estado de ánimo, recuperar la alegría, bailar, pasarla bien a pesar de todo (y contra todo).

Ahora bien, somos conscientes de que la alegría no es en sí misma política y que los significados nunca son fijos ni cerrados ni pueden instaurarse de una vez para siempre. Actualmente, vemos cómo la alegría se utiliza frecuentemente con otros sentidos, en el marco de estrategias diametralmente opuestas a las que imaginaron los artistas que nosotras entrevistamos (estrategias de *marketing* de productos y candidatos políticos, por ejemplo). Sabemos, desde Michel Foucault, que los elementos discursivos circulan en un universo de relaciones de fuerza que en distintas coyunturas pueden variar y reconfigurarse. Los discursos (pero también los silencios) “no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta” (Foucault, 2002: 123). En ocasiones, los discursos producen y refuerzan poder.

En otras, pueden minarlo y vulnerarlo, tornarlo frágil e incluso re-encauzar sus flujos. En este sentido, las entrevistas nos permitieron interrogarnos por la palabra de quienes consideraron la alegría como un objetivo político en esos años, reflexionar sobre su posición de poder y su lugar más bien periférico o marginal dentro del campo cultural de ese período. La utilización de la alegría nos parecía entonces una táctica que, inserta en ese juego de relaciones de fuerza, podía ser disruptiva. ¿En qué sentido? Fundamentalmente, a través de una estética relacional y festiva, en la que la defensa del estado de ánimo se tradujo en una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres. Si los poderes, para su ejercicio, se valen de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a cercenar, entristecer y descomponer las relaciones, la alegría podía ser, tal como señaló Baruch Spinoza, esa pasión-núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política fuera del miedo, la tristeza y la inacción. La generación de afectos alegres capaces de aumentar la potencia de actuar resultaba entonces un gesto emancipatorio sumamente significativo, aunque cuestionado o descalificado, en tanto (micro)política cotidiana que escapaba a las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas.

Por último, saliéndonos de esa falsa polarización entre un arte político y otro superficial o esteticista, encontramos que se trató de iniciativas que muchas veces albergaron a los mismos protagonistas en tanto, como señaló el investigador Roberto Amigo, “el movimiento de los ochenta [permitía] entrar y salir de la política, y los artistas más politizados, orgánicos, [eran] en su mayoría militantes trostkistas, por lo tanto en su bagaje ideológico cuenta la libertad del arte y la autonomía individual” (2008: 10). Así, más que enfrentar dos tipos de prácticas que en la realidad tenían muchos puntos de contacto (tanto por sus actores como por las zonas y experiencias comunes que transitaban), pensamos todo ese entramado de acciones como el lado B de un *cassette*. Esa cinta tendría, en su lado A, aquella otra estrategia desplegada en la misma época por las Madres y Abuelas de

Plaza de Mayo, que tuvo como objetivo la denuncia y visibilización de los cuerpos ausentes de los desaparecidos por la dictadura militar y cuya acción estética central fue *El Siluetazo*. En ambas estrategias, en suma, son los cuerpos los que se hacen presentes para reclamar aquello que les fue negado: cuerpos ausentes que se vuelven visibles a través de un cuerpo-imagen-silueta que les restituye su historicidad; cuerpos gozosos que escapan de la culpa y el miedo para recuperar su conexión con otros cuerpos a través de una nueva estética, en el sentido de una sensibilidad exterior perceptiva.

La intrusión biográfica

La principal herramienta con la que contamos, en el marco de nuestra estrategia de investigación sobre ese denso y traumático pasado, fue la entrevista. En este libro compilamos algunas de ellas y también incluimos entrevistas realizadas por otras investigadoras con las que compartimos enfoques y perspectivas sobre las producciones artísticas y culturales de la época. Varios fueron los motivos que nos condujeron a optar por el recurso de la entrevista. Primero, porque queríamos reconstruir y visibilizar acciones que, en su mayoría, no habían quedado registradas ni en fotografías ni en videos ni en textos. Los testimonios orales, entonces, eran la fuente que nos permitía reponer, imaginar y complejizar ese escenario que habíamos delineado. Segundo, porque considerábamos importante establecer una escucha respetuosa y activa, atender a la palabra de quienes habían formado parte de esas experiencias, de modo de poder entablar un diálogo que nos permitiera compartir con ellos nuestras propias impresiones y recuerdos de esos años. O, en términos de Derrida, hacer posible un comercio espiritual que nos enlace en una correlación donde “el que escucha comprende la intención del que habla. Y la comprende en cuanto que concibe al que habla no como una persona que emite meros sonidos, sino como una persona que le habla, que

ejecuta, pues, con las voces, ciertos actos de prestar sentido –actos que esa persona quiere notificarle o cuyo sentido quiere comunicarle–” (1985: 84). Esa comprensión asumía además para nosotras el desafío de no desmembrar los frágiles hilos que entretejen la memoria y la elaboración personal de lo vivido (con sus duelos y traumas pero también con su vitalidad creativa) con los acontecimientos sociales y la memoria colectiva.

Como puede notarse, toda la investigación fue concebida como un trabajo sociológico pero también político en el cual resultaba insostenible la máxima epistemológica que propone una distancia aséptica con el objeto de estudio. Encontrábamos ese principio como algo insostenible e impracticable: sabemos que como investigadoras formamos parte de un espacio que tiene su dinámica propia, con agendas de temas y formas de estudiar de esos temas, con tiempos de apertura a nuevas búsquedas o repliegues sobre ideas ya cristalizadas, que varían sensiblemente según cada coyuntura socio-política particular. De allí que decidimos poner a jugar, en todas las entrevistas, nuestra posición ideológica y nuestra fuerte implicación afectiva con ese oscuro tramo de la historia argentina, tratando al mismo tiempo de preservar cierto lugar de autonomía que nos permitiese imprimir nuestra singular mirada sobre el tema.

A propósito de las entrevistas, el sociólogo Pierre Bourdieu describió esa “intrusión” (1999: 527) a menudo arbitraria que se halla en el origen de los intercambios entre el investigador y el entrevistado. En la entrevista se establece un tipo particular de relación social que genera efectos, tanto en el que pregunta como en el que responde. Esa intrusión, en nuestro caso, se nos hizo palpable en el momento puntual de la conversación pero también a medida que avanzábamos con la recolección de testimonios y documentos. En las situaciones de entrevista se dio una fuerte implicación emocional de los entrevistados, que aceptaron la invitación a recordar y a relatar su historia, aun cuando se tratara de una reactualización íntima y dolorosa de ese pasado que reaparecía cargado de sentidos. Luego, a medida que

se sumaban los testimonios, vimos crecer la cantidad de fotografías, recortes de diarios y revistas, invitaciones, panfletos y *cassettes* que espontáneamente llevaban a las entrevistas. Si bien nuestro trabajo no tenía pretensiones historiográficas, aparecía una imagen sumamente rica para pensar esa intromisión que hacíamos a los recuerdos: la figura del trapero que deambula buscando los desechos en pos de lo que ha sido descartado. Ser *trapero de la historia* o *trapero de la memoria* es el trabajo del historiador (Didi-Huberman, 2008), que en su tarea de rastillaje comprende el valor que tiene encontrar aquello que ha quedado despedazado por el tiempo de una memoria histórica. En cierto modo teníamos la sensación, junto a nuestros entrevistados, de estar cumpliendo esa tarea: la de un rescate que nos permitía repensar el pasado reciente para producir junto a esos hallazgos una nueva cadena de significados.

Llegamos a un punto en que los materiales se superponían de un modo desorganizado y desbordante. Fue en ese momento de la investigación que decidimos ordenar y sistematizar tanto los documentos y las imágenes como los relatos. Sería ingenuo creer que las charlas se dieron espontáneamente bajo la forma que tienen en este libro. Los testimonios de nuestros entrevistados tenían la impronta dinámica, caótica y polisémica que suele tener la existencia misma de las personas. Pensar el relato biográfico como una sucesión cronológica de hechos o situaciones que conducen a un fin o realización es parte de una “ilusión biográfica” (Bourdieu, 1989: 27) que suele atraparnos a menudo en tanto narradores de nuestra propia historia. Conscientes de todo esto, encaramos la puesta por escrito como una narración conjunta en la que optamos por dirigir la atención hacia aquellos acontecimientos que consideramos más significativos y relevantes para pensar la contracultura de esos años. El trabajo implicó entonces una escritura que, luego de una nueva escucha de la conversación grabada, se plasmó en una transcripción respetuosa de esa oralidad, que sin eliminar los ritmos, tiempos y vaivenes propios de cada conversación permitiera seguir sin dificultades el hilo de lo na-

rrado. Al ver la riqueza de todo ese material, empezamos a proyectar una posible publicación de los testimonios, que finalmente se concreta hoy en este libro. Volvimos entonces una vez más sobre los textos, convencidas de la importancia de minimizar todo lo posible nuestras intervenciones en cuanto a las derivas y los caminos que plantearon los entrevistados en cada charla y, luego de realizar nuevos pliegues y cortes sobre el material, le enviamos a cada uno de los artistas la entrevista editada para que apruebe su publicación. Confiamos en reponer esta polifonía de voces como una forma de reactivar la memoria sensible de aquellas iniciativas y, a su vez, como un intento de resignificar su potencia disruptiva y crítica en el contexto actual, a 40 años del golpe de Estado de 1976.

En cuanto a los distintos materiales que íbamos reuniendo en paralelo (o entrecruzado) a las entrevistas, fuimos acumulando viejos documentos, fotografías, recortes de diarios y revistas, fotocopias que hicieron las veces de invitaciones a muestras o recitales, algunos *cassettes* con grabaciones de radio y unos pocos tapes con videos realizados en esos años. De pronto, comenzamos a notar que ese cúmulo de “fuentes” podía convertirse en un archivo. También reparamos en el hecho de que si algo tiene de particular el archivo que constituimos es el carácter fragmentario, precario y disperso de las piezas que lo componen. Cada uno de los artistas había aportado algo: un recuerdo, un registro, una reminiscencia de aquella época, que escondidos en un cajón esperaban su tiempo para ser mostrados desafiando el deterioro de los años.

La exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” actuó entonces como un espacio catalizador de esos materiales. Invitadas por Ana Longoni, nos sumamos al proyecto grupal de investigación que reunió a 31 investigadores nucleados en torno a la Red Conceptualismos del Sur. En el año 2012, en el Museo Reina Sofía de Madrid, la muestra exhibió por primera vez un avance de ese trabajo conjunto: en ella se mostraron diversos episodios estético-políticos de países como Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Perú, Uruguay, México, Colombia y Cuba. En la

diversidad de experiencias, obras y materiales expuestos, se hizo palpable la naturaleza transversal de esa investigación, que reunió investigadores que compartían la voluntad de “idear formas alternativas de visibilización y reactivación de las experiencias investigadas, así como de constitución y socialización de archivos de los materiales reunidos” (Red Conceptualismos del Sur, 2012: 10). Como bien se relata en la introducción del libro-catálogo-glosario que acompañó la muestra (cuyo título emerge de la entrevista que le hicimos a el “*Indio Solari*”), los materiales se exhibieron eludiendo la clásica distinción entre obra de arte y documento, pero siempre con el alerta ético y metodológico que implica todo proceso de recuperación de este tipo de prácticas poético-políticas. Es decir, apelando al devenir de una experiencia sensible capaz de conmover al espectador, pero sin perder de vista “las contradicciones que implica el volver la mirada sobre episodios que, en muchos casos, nunca antes se habían hecho visibles dentro de la institución arte” (Red Conceptualismos del Sur, 2012: 12).

La reactualización en el presente de aquellas experiencias implicó para los artistas una visibilidad inusitada y en algún sentido la exposición supuso un salvataje. Sin ninguna pretensión de exhaustividad pero con un objetivo claro, la muestra buscaba traer al presente no solo de quienes fueron sus protagonistas, sino de la sociedad en su conjunto, fragmentos olvidados de la historia. Como señala Benjamin, “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (1973: 180). Ese instante de relampagueo, esa percepción en la cual un centelleo puede ser captado incluso más allá del entendimiento, nos evocaba también el carácter sísmico como metáfora con la cual se pensó la exposición. De este modo la potencia de lo que aparecía se lanzaba más allá de lo que estaba allí expuesto, atravesaba los cuerpos como un eco del pasado en el presente que les recordaba la vitalidad de un tiempo vivido colectivamente aun en las peores circunstancias. La divulgación de nuestra investigación y de los archivos se transformó así en

una oportunidad novedosa de iluminar lo que aparentemente estaba olvidado o en estado de latencia. En ese instante de cognoscibilidad, muchos de los protagonistas de esas experiencias se aventuraron a reencontrarse con las remembranzas que agitaban sus recuerdos; la exposición aparecía como una aventura para quienes mediante la cita ritual de la visita al museo eran invitados al devenir en una experiencia emancipatoria. Poniendo en tensión lo ya conocido, la exposición supo articularse como una nueva constelación que permitió leer los trozos de una historia que nunca es unívoca, ni lineal.

Guaridas *underground* para memorias subterráneas

Las conversaciones con los artistas activaron en ellos recuerdos (más viejos, más nuevos) de aquellas experiencias que los tuvieron como protagonistas. De hecho, es significativo el título que el *Indio Solari* eligió para la entrevista: “Los recuerdos mienten un poco”, frase que retoma la letra de su canción *Perdiendo el tiempo*: “los recuerdos que mienten un poco... siempre fue así”. Y en las últimas palabras de esa misma entrevista, confirmando y completando su lírica, nos dijo: “la vanidad siempre embellece lo que nuestra memoria trae”. El *Indio Solari* sintetizaba con sus palabras, de un modo sugerente, el reto al cual nos enfrentábamos: descubrir cuál es el lugar que ocupa en el recuerdo el pasado de estas vitales experiencias cuando se transforman en un discurso para ser comunicado. ¿Qué podía conservarse de ellas a la hora de ser relatadas? ¿Estaríamos en condiciones de captar lo que se disolvía cuando las palabras intentaban dar forma a lo vivido?

Como en una travesía, partimos junto a ellos desde un tiempo presente para buscar, en las huellas del pasado, la restitución de lo que en el recuerdo se fue despedazando. Sabíamos que, tal como sostiene Daniel Melero, todos los testimonios “tienen el borroneo de esa forma de olvido que es la memoria”. Cuando les pedíamos a nuestros entrevistados que evocaran sus recuerdos, muchos de ellos alegaban

por momentos no recordar con precisión y siempre sugerían el nombre de otra persona que seguramente completaría aquello que ellos intentaban recordar. Esta repetida situación nos desafiaba a estimular que el recuerdo se apropiara de ellos y, por fortuna, esto sucedió en todos los casos. Las charlas se prolongaron de un modo ameno durante horas y ellos mismos se sorprendían con emoción de aquello que comenzaba a surgir, como si se desplegara algo que había permanecido en algún lugar compactado, como esas pequeñas cajas de sorpresas con la cual juegan los niños, que al abrirlas se disparan con fuerza de un modo inesperado.

Aun así, no nos parecía fortuita esa desmemoria y nos resultaba absolutamente estimulante no perderle el rastro para pensar la imagen que comenzaba aparecer. A medida que íbamos avanzando con las entrevistas teníamos la sensación de estar frente a un calidoscopio, donde la totalidad de la imagen que se formaba estaba en permanente movimiento. En este caso, las piezas estaban formadas por fragmentos de recuerdos que se abrían en un pacto de encuentros que invocaba la presencia de otros relatos, como si se desplegaran lazos de cooperación que permitían componer una narrativa de época, aunque esos otros no estuvieran allí en cuerpo presente.

Tal como ocurre con los relatos, los recuerdos tampoco son fijos ni cerrados: siempre están abiertos a la metamorfosis del presente desde el cual se está recordando y poseen un anclaje que produce un diálogo con otras memorias, también en permanente movimiento. Sumergirnos en los recuerdos de aquellos años implicó emprender un trabajo arqueológico en el que por momentos teníamos la sensación que la evanescencia exponía a la memoria a sus propios límites. En la entrevista con Damián Dreizik, por ejemplo, al querer volver sobre sus propios recuerdos el actor repentinamente se percataba de que “a veces se vuelven sueños”, disipando de este modo la certeza de su realidad o su fantasía; como si la percepción de lo que había sido se hubiera desvanecido y una suerte de ensoñación lo hiciera dudar de aquella tarea que había emprendido en el momento en que recordaba.

Nuestra mirada sociológica requería una noción de memoria que se adecuara a nuestras hipótesis y lecturas, con lo cual nos fue preciso alejarnos de aquellas perspectivas que se centran exclusivamente en la memoria individual. Creemos que los recuerdos no son el resultado de un hecho íntimo y personal aunque se estén produciendo en la memoria de un solo cuerpo. En este sentido, la investigación nos remitía indefectiblemente al trabajo de Maurice Halbwachs, autor que tempranamente señaló que nunca estamos solos cuando recordamos. La condición del ser social es estar ubicado en dimensiones espacio-temporales que funcionan como “marcos sociales” (Halbwachs, 2004: 52) de la memoria donde se produce la vida que da forma a los recuerdos. Nos motivaba el dinamismo con el cual la narración de una experiencia se ponía en las voces simultáneas y yuxtapuestas que reconstruían procesualmente el tiempo vivido. Nos parecía que, justamente, esa experiencia compartida intensificaba una vida en común junto a esos otros con los cuales se había conformado una “comunidad afectiva” (Halbwachs, 2011: 76) dentro de la cual se recordaba lo vivido. A partir de fusionar sus recuerdos en aquel acto de reconstrucción se hacía evidente que dicha actividad no se producía de manera solitaria, y al mismo tiempo reforzaba el sentido de pertenencia de quienes compartieron aquel tiempo que hoy estaban dispuestos a evocar.

En esa tarea arqueológica que emprendimos nos acercábamos cada vez más al centro de la hipótesis de nuestro trabajo. El contenido desbordante de aquellas experiencias, que en nuestra clave de lectura del período veíamos como absolutamente subversivas, parecía confirmarse, hecho que nos generaba una gran alegría (siempre existe ese temor en quienes nos dedicamos a la investigación de estar poniendo en la realidad lo que deseamos ver y no lo que ella tiene para decirnos). Pero también fueron apareciendo escombros sepultados que nos hablaban del vestigio social de una coartada, un olvido, como si hubiera un resto inolvidable en la vida que se olvida, un recuerdo involuntario de lo que una sociedad hubiera preferido perder en el camino.

¿Qué era lo que no quería terminar de revelarse y se escondía como un secreto para no ver? Aparecía de este modo la necesidad de agudizar nuestros sentidos. Nos enfrentábamos acaso a la escucha de una clausura que tomaba la forma del secreto social, en el que tal vez la culpa por sentir dicha en medio del padecimiento de los otros contribuía a su olvido. De alguna forma la necesidad de recordar es tan necesaria como la del olvido; la pregunta que surgía entonces para nosotras era qué se permitían recordar u olvidar nuestros entrevistados. Manuel Hermelo problematizó en la entrevista este interrogante, para dar cuenta de que “estaba entre dos reacciones aparentemente contradictorias: la memoria y la amnesia”. Había un imperativo que los llevaba a no olvidar lo sucedido pero, al mismo tiempo y con la misma intensidad, la necesidad de olvidar para poder seguir adelante y no quedar atrapados en un pasado que se presentaba de un modo traumático. Memoria y amnesia aparecían en este caso evocando recuerdos dolorosos, pero era indispensable interrogar esos otros recuerdos que habían quedado en algún lugar.

Si memoria y amnesia forman parte de esa pugna, Yosef Yerushalmi se pregunta de un modo insinuante: ¿de qué deberíamos acordarnos, qué podemos autorizarnos a olvidar? (Yerushalmi, 1989: 16). Nunca son iguales las condiciones sociales y políticas en las cuales se produce el acto del recuerdo y del olvido, y la memoria constituye un territorio a ser disputado, un espacio vivo que da cuenta de las tensiones de cada momento histórico. En Argentina, con el retorno de la democracia, fue prioritario que la memoria estuviera lo más viva posible para no volver a repetir lo sucedido en los años de la dictadura. En ese contexto, surgieron iniciativas diversas que propusieron la “memoria contra el olvido” o “contra el silencio”, impulsando así a “un mandato de memoria” (Jelin, 2002: 104) sostenido fundamentalmente por el Movimiento de Derechos Humanos. Fueron esos organismos los que se dieron a la tarea de abrir la escucha social, articulando los relatos de lo sucedido con aquello que podía volverse inaudible para la sociedad. En esa primera elaboración de

la experiencia traumática de la dictadura tuvo una fuerte primacía el lugar de las víctimas –desanclada de su militancia política– y la visión del horror. A medida que se fue distanciando el tiempo histórico de los acontecimientos, nuevos relatos aparecieron de la mano de otros actores sociales (los hijos de los desaparecidos, los ex militantes, los exiliados, entre otros). Ellos permitieron la irrupción y confluencia de nuevas miradas como horizontes posibles de interpretaciones, poniendo a circular sus propias voces sobre un pasado que se encuentra “en permanente proceso de actualización” (Franco y Levín, 2007: 31).

En este renovado escenario de escucha, los testimonios de nuestros entrevistados nos permitían acceder hoy a aquello que en otro momento no afloró a la superficie del recuerdo. Cuando lo prioridad fue sacar a la luz las atrocidades cometidas por la dictadura, no parecía ser el momento adecuado de visibilización de los espacios de disfrute y resistencia festiva. Haciendo referencia a las experiencias traumáticas vividas en situaciones límites, Michael Pollak piensa cómo esas vivencias se transfiguran en modos de recordar y olvidar que quedan relegados en una periferia marginal, en la que se dirimen entre lo decible y lo indecible. A veces el momento histórico llega y “lo no dicho”, que se encontraba suspendido como una narración enmudecida a la espera de un contexto adecuado de escucha, toma por asalto el espacio público: son las *memorias subterráneas* que salen a la luz (Pollak, 2006: 18) luego de haber permanecido a la espera de la condiciones necesarias para que lo indecible sea escuchado. En este sentido, pensamos esas guaridas *underground* que fueron el refugio de los protagonistas de las entrevistas en aquel contexto devastador como el espacio de “memorias subterráneas”. ¿Acaso fue que la experiencia gozosa que los encontró en aquellas guaridas se había vuelto un olvido en medio de tanto dolor, o fue tal vez un silencio acallado a la espera de mejores condiciones de escucha? Se volvió un imperativo para nosotras “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, 1995: 53) y escuchar lo acallado cuando pasábamos ese cepillo sobre la memoria festiva de aquellos años signados por el terror.

Proponemos, entonces, leer los relatos de los entrevistados como un conjunto de memorias *under* que componen coralmente una suerte de contra-cartografía del recuerdo/olvido, donde paradójicamente lo que durante largo tiempo no encontró ámbitos de escucha no fue el terror sino la fiesta, no fue el cuerpo supliciado sino gozoso, no fue la tristeza sino la alegría.

Los 80 como marca

En el transcurso de la investigación una broma comenzó a volverse frecuente para nosotras: la que ponía en duda la credibilidad de todas aquellas personas que decían haber sido habitué del *under* porteño. No solo porque en sus inicios ese circuito no tuvo la masividad que luego adquirió con los años, sino porque la mayoría de los lugares físicos que lo conformaban no hubieran podido albergar esa cantidad de gente que afirmaba haber estado allí. De hecho, los propios entrevistados daban cuenta de la endogamia de un espacio que no tenía dimensiones ampliadas a toda la sociedad: “éramos siempre los mismos” nos decía Damián Dreizik, “era un círculo de público cerrado”, recordaba Gabin, “era nuestro entorno, el primer círculo”, explicaba Marula Di Como. Sin embargo, nos interpelaba ese empeño por parte de muchos en dar cuenta de su presencia mientras nuestro trabajo de campo nos confirmaba tal falacia. “Yo iba a ver Los Redondos cuando no iba nadie”, “yo estuve la noche en que Katja entró desnuda montada en un caballo blanco en *Cemento*”, “yo fui de los primeros en ver a Batato en el *Parakultural*”, “yo me acuerdo la noche en que Omar Chabán se tiró por la ventana del *Einstein*”, eran algunas de las frases que escuchábamos recurrentemente cuando contábamos nuestro tema de estudio. Aparentemente todos habían estado allí, aunque el *Indio* asegurase: “Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados”.

En ningún momento nos interesó hacer un juicio de valor sobre esa distorsión pero sí nos parecía sumamente atrayente pensar por qué alguien diría que estuvo en un lugar en el que jamás estuvo, o que vio algo que nunca vio. Aparecían, así, los mitos del *under* de los 80 que, como suele ocurrir con los mitos, venían a conferirles un sentido y un lugar en esa historia que, ya cristalizada, comenzaba a formar parte de sus propias construcciones de identidad aunque no fueran del todo reales. Compartiendo con un amigo este descubrimiento, hubo una frase que resonó con gran potencia en nosotras: es que a estas alturas, nos dijo, los 80 ya son como una marca. Aquel comentario nos resultó muy sugestivo y tiempo después empezamos a delinear algunas ideas en borrador; ideas que ahora queremos retomar a propósito de este libro. Pensamos los 80 como marca, pero no como esa marca-huella indeleble que sobre los cuerpos y las identidades dejaron las desapariciones, las torturas y los robos de bebés, sino como una marca en tanto carácter distintivo de un modo particular del hacer propio de esa década. Optamos entonces por seguir a Jean Baudrillard (1989) en su planteo sobre la lógica de las significaciones que hacen a la diferenciación social. La marca se convierte, entonces, en un valor-signo que distingue, por su adhesión a ciertos estilos y formas, a un grupo de otros y que adquiere sentido en una relación diferencial con otros signos. En un mundo donde el *marketing* y la publicidad trabajan para reclutar fervientes apóstoles de sus marcas registradas, los 80 se volvían sin intención de sus verdaderos protagonistas una marca con adeptos dispuestos a torcer sus recorridos mentales y construir una fantasía que ansiaba hacerlos sentir parte de aquella historia.

Hicimos el ejercicio, entonces, de imaginar cuál sería la imagen de la marca 80. ¿Cómo se nos aparecía desde el presente la dimensión visual de esa década? Las palabras y el diverso material que los entrevistados habían conservado nos llevó a componer una suerte de montaje, donde aparecía una superficie en la cual podíamos mirar el despliegue de esas experiencias. Esto nos permitía imaginar una visualidad de aquel universo sabiendo que, tal como ha señalado Di-

di-Huberman, el acto de mirar no es algo dado, sino un trabajo que requiere reaprender a ver. Cada vez que las cosas aparecen imparten un desafío que implica verlas de manera diferente y por lo que ellas mismas poseen de particular. Es allí donde se produce una agitación abierta: “dar a ver es siempre inquietar el ver” (Didi-Huberman, 1997: 47). ¿De qué modo inquietaba el ver, nuestro ver, la imagen que se condensaba de aquellos años? ¿Qué imagen se arrojaba ante nosotras como retrato de la época que intentábamos pensar? No tuvimos dudas en que la imagen que aparecía era la de un colorido *collage*: nombre que deriva de la palabra francesa *coller* y que significa pegar. La técnica del *collage* consiste en la yuxtaposición de elementos que se colocan sobre un soporte y dan como resultado una composición cuyo aspecto es generalmente fragmentario. Aquello que aparecía se ponía en diálogo con una técnica que nos hablaba fundamentalmente de la experimentación y la subversión del orden. Si en el *collage* hay una suerte de organización esquizoide del mundo es porque se permite hacer explotar cualquier binarismo y el mundo se vuelve un virtual, un posible, no como algo dado sino como aquello que hace falta crear. Por eso, cuando estamos frente a un *collage* tenemos la sensación de estar frente al borde del desarme, donde prima el resquebrajamiento y la sensación de fuga. Si en aquellas guardidas *underground* la idea era, como afirma el *Indio* Solari, “perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras”, veíamos cómo al borrarse los límites se producía una imagen abierta a formas de alteridad que habitaban los cuerpos del modo más desprejuiciado. Percibíamos en esa composición fragmentaria la sonora intensidad de una vida cultural que daba voz a un clima gozoso donde todo se mezclaba como en la orgía dionisiaca. Las formas de expresión que quedaban plasmadas en la fuerza de esa imagen-marca proyectaban una vida que no había quedado detenida en el horror de lo vivido, ni en la parálisis, sino que se había lanzado a enmarañarse cuerpo a cuerpo en ese deseo de comunidad de quienes se sabían parte del mismo grupo de sobrevivientes.

Asimismo, un aullido dadaísta, “aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contarios” (Tzara, 1999: 18) parecía emanar de aquel *collage*: cuando todo alrededor era oscuro, en aquellas guaridas “estallaban mil colores”, según recuerda Vanesa Weinberg. Para muchos de los entrevistados, el mundo de diurno cotidiano de aquellos años se presentaba como gris, marrón y negro. Los colores, que a lo largo de la historia han sido asociados a la expresión de estados de ánimo, encontraron en ese contexto el desafío de romper con la sensación de transitar una realidad apagada y descolorida. Recuperar una paleta de colores perdida fue entonces la apuesta de muchos de ellos, a través de la utilización de coloridas prendas y vestuarios y también de una ecléctica ambientación de los espacios que creaban. En esos colores estridentes, donde muchos veían superficialidad o banalidad, se producía en cambio la emancipación no solo de los colores sino de sus propios humores, que les permitía adentrarse en un mundo mágico: “vivir en otro país”, como dice Marula Di Como o entrar en otra dimensión y sentirse en aquel momento “como Alicia pasando el espejo”, según las palabras de Vanesa Weinberg. Sin embargo, esa colorida sonoridad visual parecía volverse demasiado sospechosa para la mirada de una parte de la ciudadanía que percibía con desconfianza todo aquello que colisionaba con el orden que habían internalizado durante tantos años de terror. “¿En qué estado queda la gente que viene de tantos años bajo palos y discursos totalitarios?” se pregunta Martín Reyna en la entrevista, a propósito del episodio ocurrido en 1985 con los murales que pintó junto a otros artistas en la estación Callao del subte de Buenos Aires y que fueron tapados al poco tiempo de ser inaugurados a raíz de las quejas de los usuarios. ¿Eran las imágenes que allí se habían pintado lo que la gente rechazaba o se sentían agredidos por el color? Venciendo las censuras, las descalificaciones y lo reproches, a lo largo de los 80 el color se expandió para invadirlo todo, redimensionando una visualidad estruendosa de formas, apariencias y tonalidades.

El modo de los 80

Habiendo ya configurado una imagen de la marca 80, nos preguntábamos cuál era el valor diferencial de las estéticas surgidas en esos espacios, en relación con otras formas posibles de desarrollar poéticas y prácticas contrahegemónicas. En la frase que da título a este libro, Melero dice “modo mata moda” para referirse a un estilo que en su originalidad y singularidad logra perdurar más allá de la moda, constitutivamente efímera, cambiante y pasajera. Siguiendo esta idea, nos interesaba caracterizar ese “modo” particular que surgió en aquel contexto de creación y experimentación. ¿Qué nuevas formas de hacer y sentir habrían germinado en el marco de aquellas experiencias? A medida que nos embebíamos con los relatos y las memorias de los entrevistados, decidimos caracterizar ese “modo” agrupándolo en cuatro estéticas: colaboración, precariedad, contra-estética vestimentaria y fiesta fueron los rasgos que decidimos destacar para dar cuenta de sus peculiaridades.

Una estética colaborativa

Las presentaciones de pintura en vivo del trío *Loxon* durante los shows de bandas hoy míticas del rock, las *performances* de Emeterio Cerro, Vivi Tellas, Omar Chabán o el grupo *Las Inalámbricas* junto con artistas plásticos, las producciones de los grupos de actores del *Parakultural*, las jornadas de improvisación y fotografía de los mimos con Gianni Mesticelli, las muestras de arte y teatro en la discoteca *Cemento*, el desfile del *Body Art* en *Paladium*, los recitales y vestuarios del grupo *Virus*, las acciones feministas, la pintada de murales en la Estación Callao del Subte, los shows de *La Organización Negra* o *Los Peinados Yoli*, las jornadas de peluquería y cena en el *Bar Bolivia*: esas fueron algunas de las iniciativas que surgieron y se sostuvieron a partir del trabajo conjunto. Estas experiencias entre

artistas visuales, músicos y actores parecían revelarnos los indicios de los vínculos cooperativos puestos en marcha durante aquellos años. Cada producción implicaba la colaboración de una red de personas provenientes de diversas disciplinas artísticas, cuyo trabajo en común era esencial para lograr el resultado final. Como dice Martín Reyna: “Un poema, una canción o una pintura formaban parte de un diálogo que vos tenías con los demás, como un diálogo en una mesa familiar”.

Ante la ausencia de recursos económicos las obras se producían generalmente por medio de un sistema de autofinanciación en el que cada artista aportaba lo necesario para concretar el trabajo. “Nosotros encarnamos una desobediencia hermosa que fue no sentirnos marginados por el sistema armando nuestro propio sol, nuestra propia estrella, nuestro propio universo”, dice Fernando Noy, remitiéndonos así a un nosotros que se potenció desde los bordes para dar forma a ese disruptivo modo de trabajo autogestivo e independiente que caracterizó a la mayoría de las iniciativas que estudiamos. Otra de las estrategias habituales era la realización de fiestas destinadas a recaudar dinero para poner en marcha sus proyectos colectivos. Y aunque muchas veces los recursos limitados los obligaban a adaptar sus ideas iniciales en base a los materiales, instrumentos y espacios disponibles, eso no impedía que las llevaran adelante. Más que el resultado final, lo que importaba era el proceso, lo que ocurría durante la creación de la obra, los vínculos y relaciones que esa producción generaba.

La colaboración también se hacía presente en el momento de dar a conocer los shows, que se iban difundiendo de boca en boca, con fotocopias o con volantes de bajo costo, que se repartían entre los asistentes y entre los amigos y conocidos de los artistas. A su vez, muchas de las obras producidas escapaban a la rigidez del sistema de distribución vigente y circulaban por carriles alternativos. En el caso de las obras plásticas, muchas de ellas eran rifadas, subastadas o directamente regaladas a los asistentes. En el caso de los recitales de los grupos de rock, era frecuente la difusión de los mismos, post

show, a través de grabaciones registradas en *cassettes* vírgenes por alguien del público. El valor conferido a esa grabación tomada en vivo por alguien que había formado parte de esa vivencia emotiva y participativa queda expresado en el testimonio de Daniel Melero, cuando cuenta que hasta el día de hoy se niega a copiar un registro que hizo en el *Parakultural*, con su sello anarquista independiente *Catálogo Incierto*, en ocasión de un concierto de la banda *Todos tus muertos*: “Continuamente me piden si yo quiero reeditar eso y a mí me parece que es una falta de respeto a aquellos que estuvieron. Y nunca lo voy a hacer. Yo aprecio las cosas cuando ocurren”.

¿Qué los conducía, desde su singularidad, a esa puesta en común, a trabajar con y entre otros? Nos parecía posible identificar, en la base de esos modos de colaboración, tres factores que motivaron y posibilitaron las interacciones colectivas. Uno fue, sin dudas, la escasez de recursos económicos, que los conducía a juntarse para poder concretar sus obras. Otro tuvo que ver con la adhesión a un cuerpo de convenciones estéticas compartidas, que los hacía valorar estilos diversos, innovadores y experimentales, ininteligibles para las instituciones existentes. Bien lo expresa Pichón Baldinu en la entrevista cuando se refiere al *Einstein* y al *Parakultural*: “la gente que no tenía donde ir –gente del rock, de las artes plásticas, de las expresiones artísticas– se juntaba ahí porque se identificaban [...] Eso era súper rico porque no importaba a qué adherías, lo que importaba era que a eso que estaba sucediendo adherías y eso que estaba sucediendo era irreplicable, único, y estaba en proceso de crecimiento y evolución constante”. Pero, sobre todo, fueron iniciativas que no pueden comprenderse si no es teniendo en cuenta los efectos de la censura, durante la última dictadura pero también luego del regreso de la democracia. Las acciones conjuntas fueron también –de maneras más o menos programáticas– un modo de acción común contra la censura. Es decir, aunque no todos planearan explícitamente sus presentaciones como acciones contra la misma, su internalización los llevaba a planificar su trabajo teniendo en cuenta cómo los podría llegar a

afectar una posible acción represiva. La censura constituía una gran limitación externa que los artistas habían interiorizado: todos ellos compartían experiencias, interpretaciones y predicciones en relación con la represión y el accionar de la policía y los militares. En varias de las entrevistas, de hecho, aparecen referencias a las clausuras, las detenciones y los encarcelamientos sufridos por muchos de ellos y por otros habitués de esos espacios nocturnos. La anécdota relatada por Damián Dreizik ilustra contundentemente la presencia casi cotidiana de operativos represivos y las razias policiales: “Estaba la policía más presente, todavía estaban los edictos policiales. Me acuerdo una historia cuando vino el Papa Juan Pablo II, la segunda vez que vino, y en Cerdos y Peces había salido que la marcha antipapal iba a salir del *Parakultural*. Vinieron los patrulleros, yo ese día estaba ensayando y vino la cana. Me acuerdo que uno se quedó a mirar el ensayo”. Sin embargo este tipo de situación, que se repetía frecuentemente en los distintos espacios por los que transitaban más que generar inacción o retraimiento, devino en la suma de esfuerzos y en la intervención activa por parte de los artistas. Paradójicamente, sus acciones resultaron en la expresión de un nuevo modo de vida libre y desenfadada desde el interior de aquello que se buscaba vaciar y desarmar a través de las prácticas represivas. Una comunidad no homogénea, “hecha de seres singulares y sus encuentros” (Pál Pelbart, 2011: 29), que extrajo su potencia justamente de la diversidad de sus prácticas y sus poéticas, exaltando no la disolución de las singularidades en un todo homogeneizante sino, por el contrario, la heterogeneidad y la pluralidad de sus miembros.

Una estética de la precariedad

Liberados de las formas y los condicionamientos externos los artistas supieron producir una práctica estética que se potenció en aquel entramado colaborativo. Procedimientos de deconstrucción,

desmontaje, alteración de las formas clásicas de representación fueron desplegando estrategias por donde pudieron fugarse y reconstruir nuevas afectividades que potenciaron sus capacidades de obrar. Omar Viola, en alusión al nacimiento del *Parakultural*, sostiene que era un lugar que hablaba el lenguaje propio de la época: “Habla de hallar el beneficio en la no existencia de medios. Cómo la no existencia puede transformarse en existencia. Esa falta de confort estaba a favor y no en contra de lo que se quería decir” (Viola, 1998: 1). En un momento donde el poder penetraba los cuerpos para imponer la reproducción de un orden social que anunciaba la imposibilidad de cualquier movimiento, lo interesante fue que para quienes formaban parte de estas experiencias todo era posible, como si las dificultades se hubieran vuelto el estímulo.

La precariedad se instaló como la condición de posibilidad que permitió que en aquel momento catastrófico algo sucediese. El desafío al cual se enfrentaban al contar con recursos económicos escasos generó una particular estética, como lo recuerda Katja Alemann: “Siempre laburábamos con lo que había”. Si la imagen de los 80 remitía a la del *collage* es porque sus artistas poseían el espíritu propio de un *bricoleur* que se las arregla con lo que tiene. De este modo y en consonancia con el ejercicio de la libertad que les permitía la experimentación, compusieron estilos barrocos, proclives a la desmesurado; una estética del desecho, de lo *trash*, de los residuos, del rejunte basurero, que componía un aspecto único donde todo se mezclaba logrando producir la colisión y fusión de partes diversas con la impronta de una inquietud por lo fugaz y momentáneo.

Sin pensar en jerarquías que pudieran condicionarlos, tomaban lo que encontraban, o aquello que no se había tenido en cuenta, para adaptarlo y transformarlo de acuerdo a sus propios requerimientos. Así lo describe Ana Torrejón refiriéndose a aquel proceso de deconstrucción que llevaba a cabo para la confección de sus prendas: “las frutas de plástico que podían ser mal categorizadas para otros podían ser una maravilla para alguien o las piedras falsas me podían parecer

joyas”. También es el caso de Batato Barea, quien apelaba a la mezcla desde diferentes registros y confeccionaba sus vestuarios con materiales que reciclaba de la basura o que le regalaban, componiendo una estética inigualable. Para Fernando Noy, el estilo de Batato “nacía de lo ciruja que era” (2001: 2), como aquel vestido que Gumier Maier confeccionó a pedido suyo, después de encontrarse con unos rollos de papel crepe plisado tirados en un local de Once. Con su “estética muy *trash*, pero limpio, reciclado diríamos hoy” nos dice Tino Tinto, Batato desfiló con ese vestido, intitulado Papelón, en el Festival del *Body Art* que se llevó a cabo en la discoteca *Paladium*. También Manuel Hermelo se refirió a la ciudad como un ámbito fundamental de búsqueda de los materiales que necesitaban en *La Organización Negra* para sus acciones, de allí que afirma “fuimos los primeros cartoneros”. Los despojos de los cuales la ciudad deseaba deshacerse en sus calles, sus desperdicios, fueron a los ojos de estos artistas valiosos descubrimientos. Aquello que para otros debía ser desechado, aparecía ahora inserto en una nueva relación de objetos, en nuevas combinaciones creativas que le otorgaban una segunda existencia, restituyendo sacralidad a una materialidad desplazada que en sus manos recuperaba un valor que los combinaba en un nuevo sentido. La calle se volvía la conjunción perfecta, el lugar imprevisto de aparición y rescate que compuso aquella estética de yuxtaposiciones en sus cuerpos y en las guaridas *underground* que vieron el despliegue de aquellas constelaciones. Fueron, en este sentido, experiencias que se caracterizaron por el desparpajo de reivindicar lo que la sociedad no consagraba como digno de ser utilizado. Apropiándose no solo de sus desechos sino de los géneros menores, crearon así un microcosmos que tuvo la particularidad extraer su potencia de aquella precariedad.

Una contra-estética vestimentaria

Desde el comienzo de nuestra investigación fue una decisión indiscutida mirar la moda sin prejuicio. Prestarle atención a las vestimentas que los artistas elegían no solo para sus intervenciones, shows o *performances*, sino también en su vida cotidiana. Cuando hablamos de moda pensamos no solo en los estilos que siguen la lógica de los cambios regulados, regulares y no acumulativos propios de esa industria, sino también a las prácticas vestimentarias desarrolladas por los individuos. Vestirse es un acto íntimo e individual que prepara a las personas para la vida social: los cuerpos sociales son cuerpos vestidos y es justamente el vestido el que los vuelve reconocibles (y significativos) culturalmente. En los años estudiados pudimos observar la irrupción de novedosas estéticas vestimentarias como soportes de aquellas formas de subjetivación antagónicas o contraculturales.

Para contextualizar esas prácticas del vestir nos parece importante recordar que en el marco de su plan de terror sistemático la dictadura iniciada en 1976 se ocupó también de delimitar y regular las conductas y apariencias deseables para los jóvenes. Los testimonios de la mayoría de los entrevistados dan cuenta de ese orden moral, que se manifestaba también en las prendas, cuando relatan las agresiones sufridas en la calle a raíz de sus elecciones vestimentarias, que desafiaban los límites del gusto legítimo y la apariencia deseable. Aquellos cuerpos que irrumpían en el espacio público atentando contra las costumbres eran colocados en un lugar potencialmente subversivo, generando la molestia y la incompreensión del entorno social que, habiendo interiorizado los mecanismos de censura y obediencia, condenaba y sancionaba dicha transgresión a la hora de tratar con la diferencia. Las descripciones de los artistas sobre lo censuradora que era “la calle” nos acercaban a la advertencia de Pilar Calveiro “la represión consiste en actos arraigados en la cotidianidad de la sociedad, por eso es posible” (1998: 32). Aquellos encuentros que se daban cara a cara en la esfera pública nos permitían repensar la cotidianeidad en la cual los cuerpos circulaban

en un espacio reglado, que custodiaba un modo de vestir “adecuado” y “correcto”, siendo en muchos casos estas actitudes las que continuaron aun luego de finalizada la dictadura.

En cuanto a las elecciones vestimentarias, varios entrevistados hicieron referencia a la incomodidad que sentían por los estilos propuestos por la industria de la moda. Katja Alemann describe la Buenos Aires de principios de los 80 destacando lo uniforme de la estética que se veía en las calles: “Era un horror. Todo el mundo vestido de gris y azul, todo el mundo más o menos igual. Las minas súper históricas, todas flaquititas, todas preciositas, con los culos bien ajustados como siempre, pero mucho más que ahora. Mucho más llevadas a una cosa bien *standard* de lo que sería la seducción”. Mientras en el país se aceleraba el proceso de desindustrialización y el sector textil se veía aplastado por políticas económicas que promovían el desvío del capital hacia sectores no productivos y la apertura a las importaciones, las tendencias hegemónicas de la moda local privilegiaban la uniformidad, configurando una estética “anodina y homogeneizadora” (Saulquin, 2011: 183). Ana Torrejón, por su parte, también relata que desde el 77 en adelante empezó a sentir “una incomodidad con la moda institucionalmente establecida. Tuve muchas dificultades estéticas e ideológicas con lo disco. Me sentía muy incómoda con ese uso del color, con ese uso de los brillos, con lo que icónicamente simbolizaba. La verdad es que estaba mucho más deprimida”.

De la desidentificación con las propuestas que vestían las vidrieras pero también con el estilo de la anti-moda *hippie*, surgió en varios de los artistas la necesidad de buscar sus prendas en mercados de pulgas o anticuarios, tal como describe Marula Di Como cuando cuenta que el grupo que se reunía en *Bolivia* no viajaba a Europa para traer sus prendas, pero sí a Pompeya: “Los viajes eran al *cottolengo* Don Orione. Era ir a Pompeya y el viaje en sí mismo era recorrer el *cottolengo* viendo telas, texturas. Ese era el verdadero viaje”. El acto del vestido se transformaba así en una experiencia afectiva y placentera de búsqueda. Cargar las prendas de significado, atribuirles un carácter

simbólico y afectivo, buscar y encontrar esas prendas de estéticas tan disímiles en viejas tiendas y mercados, nos permitía vislumbrar los pliegues de un ropaje que atesoraba en su interior momentos lúdicos y placenteros.

Nos parece interesante remarcar aquí que las prendas del anticuario, que escapan a los cambios cíclicos de la industria textil y perduran más allá de las modas, son también objetos que se apartan de la lógica del valor de cambio predominante en el mercado y pueden modelar a las personas en un diálogo afectivo y simbólico. No es este el lugar para ahondar en las lógicas que atraviesan a los objetos en el sistema capitalista, pero sí resulta interesante observar que la elección de una prenda “con historia” en un anticuario tiene más que ver con una concepción de la ropa como una materialización de la memoria o como un símbolo capaz de transformar el cuerpo de quién lo viste, que con un objeto-signo de “moda”, removible luego de un período de tiempo. Es decir, podría pensarse que se trata antes bien de una especie de fetichismo (o lógica del don) pre-capitalista en el que los objetos pueden tener poder sobre el cuerpo e incluso “una historia, un nombre, un pasado” (Stallybrass, 1998: 7), que del fetichismo de las mercancías que surge de la abstracción del trabajo humano en las sociedades capitalistas. Para muchos de los aristas entrevistados fueron esas prendas con historia las que, al quedar *demodé* y recombinarse en un tiempo y un espacio ajenos a sus orígenes, le permitieron desarrollar una suerte de protesta del traje (Riviere, 1977) que pretendía ser también una rebelión contra la moda oficial, tan insoportable como las normas de ese orden social autoritario que en ella se expresaban.

Así, las contra-estéticas vestimentarias desplegadas por muchos de los habitué de los espacios estudiados colisionaban absolutamente con el orden corporal internalizado por la sociedad, y construían una gramática subversiva, indisciplinada, que ensayaba un nuevo lenguaje corporal y vestimentario. Recordando sus propias búsquedas, Torrejón hacía hincapié en esa comunicación creada a partir de las imágenes y sus mutaciones: “para mí el vestir era un territorio

de exploración, de comunicación, de identidad. Es una lengua muy basta e inagotable [...] A mí lo que me interesa es comunicar. Y la comunicación yo la hago en todos los registros”. ¿Cómo emprender un camino de lectura en relación a ese lenguaje corporal que aparecía de forma tan disruptiva? ¿Qué sucede cuando el cuerpo se desvía de las condiciones históricas que buscan volverlo el blanco del disciplinamiento, de la docilización, de la domesticación? La interpretación de María Moreno sobre los miembros de esa generación nos ofrecía una clave: “el cuerpo de los ochenta [...] en vez de hablar hace glosolalia” (María Moreno, 2003: 5). La glosolalia como un lenguaje que se vuelve ininteligible, compuesto de palabras inventadas, pero también como esa lengua que surge en los cultos dionisiacos, como resultado de estados de trance, de éxtasis o de júbilo. Si aquellas guaridas para el *Indio* Solari eran el lugar de cobijo y resguardo para los Dionisios, no resulta extraño que el lenguaje corporal vestimentario que emprendieron construyera una lengua dionisiaca, en aquel clima donde reinaba la vibración de un cuerpo gozoso que se encontraba en una suerte de plena potencia de afectación poética. Fue así como pensamos en esos estilos que desacomodaban la tríada cuerpo-vestido-sociedad como una performatividad propia de quienes volviéndose extranjeros en la propia lengua la hacen tartamudear (Deleuze, 1980). Muchos de los entrevistados fueron sin dudas extranjeros dentro de ese lenguaje mayor, el de los códigos sociales vestimentarios y el de la moda, y así sus prácticas vestimentarias se volvieron una lengua que ya no hablaba del modo gramaticalmente correcto que la sociedad esperaba. Era ese balbuceo el que les permitía entonces desencadenar un movimiento inédito de creación, en los confines de ese territorio vestimentario por el que transitaban en condición de extranjería.

Las palabras de Daniel Melero, que dieron nombre a este libro, adquirirían un nuevo sentido si las comprendíamos desde ese uso extranjero de la lengua: “al estilo le prestábamos más atención, no a la moda sino al modo. Para mí modo mata moda, siempre fue así”. Al enfatizar las diferencias, Melero colocaba el acento en el “modo” como un acto

de conciencia y de atención sobre sí mismo. El énfasis estaba puesto en un “modo” de ser en el mundo, en un estilo que lo distanciaba y lo alejaba de la moda en su carácter masivo y homogeneizante. El modo habla desde la diferencia; en él se vislumbran las elecciones y la propia mirada en relación con las múltiples potencialidades que ofrece el vestido. Es el “modo” el que carga al vestido de una experiencia intersubjetiva, imbuida de significados que son personales pero también sociales. Fue ese “modo” el que, a diferencia de la moda, se instaló en una nueva dimensión del tiempo y del espacio y les permitió crear un nuevo lenguaje con tonos y ritmos propios, generando una propia cadencia con la cual hablar.

Por último, quisiéramos cerrar este apartado mencionando que esa lengua construida desde la vestimenta fue también un lenguaje impreciso y enigmático que, inscripto en una lucha por y a través del cuerpo, les permitió rebelarse audazmente contra la asignación política de ser legibles, decodificables, iguales. En un texto que escribimos hace un tiempo (Lucena y Laboureau, 2015), trabajamos sobre la imagen de Federico Moura, líder del grupo *Virus*, quien con sus prácticas ambiguas en materia de indumentaria y adorno desacomodó los valores constitutivos del llamado rock nacional de la época. Nos interesaba pensar el rechazo inicial sufrido por *Virus* no solo como producto de la novedad de su estilo musical, sino también como resultado de sus elecciones indumentarias y estéticas del grupo. El despliegue de sensualidad de Federico Moura sobre el escenario, su timbre de voz, su modo delicado de entonar las canciones, su vestimenta colorida, ajustada y glamorosa y su sexualidad inclasificable resultaron gestos inquietantes y perturbadores. Las osadas decisiones que compusieron su estética resultaron inadmisibles dentro del mundo del rock, que no tardó en censurarlo desde una mirada autoritaria, con tintes machistas y homofóbicos. La multiplicidad de ese devenir ambiguo le permitió utilizar las prendas para colocarse en el límite, al borde, extrayendo de allí su potencia subversiva pero también su incompreensión.

Si la imagen de Federico Moura nos resulta paradigmática es porque, como él, fueron varios los artistas, músicos y actores que desplegaron prácticas vestimentarias que se desterritorializaron en su imprecisión y que asumieron un carácter ambivalente e inclasificable, que los colocó fuera de la obediencia. Así, muchos de estos cuerpos-vestidos pusieron en acto un desafío a las asignaciones tradicionales binarias de género y a la heterosexualidad normativa, en años donde los grupos de disidencia sexual eran aún poco visibles –incluso invisibles– para la gran mayoría de la sociedad. En este sentido, quién sin dudas llevó a un extremo la transgresión del vestir como hecho social naturalizado fue Batato Barea, travistiendo su cuerpo con ropa, accesorios y maquillajes de mujer. Pese a las agresiones que sufría en la calle por su corporalidad travesti –que iban desde insultos hasta el encarcelamiento amparado por edictos policiales que criminalizaban el travestismo– Batato supo desafiar la ficción represiva que instituye identidades sexuales y géneros fijos y esenciales. Su radicalidad poético-política tuvo un correlato en sus elecciones vestimentarias y en su audaz decisión de ponerse tetas de silicona, prácticas travestis que interpelaron la construcción socio-cultural de los géneros y la naturalización de la diferencia sexual que conlleva la heteronormatividad. *Clown/literario/travesti*, como a él mismo le gustaba definirse, Batato se atrevió a trasgredir el esquema sexo-género binario con que Occidente piensa y actúa históricamente y a desestabilizar las definiciones de lo normal y lo deseable con un cuerpo que visibilizó nuevos sentidos y modos de representación. Así, volviéndose inclasificables, fueron muchos los que produjeron sus propios sonidos corporales, como un lenguaje que se perdía para quienes no podían escuchar más que ruidos indescifrables en aquella efímera utopía de invención.

Una estética festiva

“Era una fiesta”, nos decían los entrevistados para referirse al clima que se vivía en los espacios del circuito *under*. El testimonio más elocuente al respecto fue quizá el del crítico de arte Renato Rita, quien recordando la noche de los 80 nos dijo: “Siempre la complicidad con el espíritu es festiva. Además el mundo era demasiado hostil alrededor. La necesidad de un espacio con alegría encapsulada era fundamental. El resto era el terror. La fiesta también era una manera de combatirlo” (2011). Por su agitación desordenada, sus arrebatos colectivos, sus excesos y exuberancias, el tiempo vivaz de la fiesta suele contrastar con el de la vida cotidiana que transcurre, por el contrario, en el marco de un sistema de prohibiciones que aseguran la reproducción ordenada del mundo. La fiesta interrumpe la rutinaria normalidad; con su jubiloso caos suspende temporalmente las responsabilidades de la vida diaria y propone un espacio para el movimiento, la cercanía cuerpo a cuerpo, el desborde, la exaltación y el disfrute colectivo. Así lo entendió Roger Callois, quien en su teoría de la fiesta señaló que los encuentros festivos oponen “una explosión intermitente a una gris continuidad, un frenesí exaltante a la repetición cotidiana de las mismas preocupaciones materiales, el hálito potente de la efervescencia común a los serenos trabajos donde cada uno se absorbe a solas, la concentración de la sociedad a su dispersión, la fiebre de esos momentos culminantes a la tranquila labor de las fases atónicas de su existencia” (1996: 111).

Como sabemos, en los años de la última dictadura, a la coerción habitual típica de la vida cotidiana se sumaron la censura y el miedo que el violento dispositivo de terror desplegado por los militares diseminaron por toda la sociedad, logrando el silencio y la parálisis de la gran mayoría de los ciudadanos. En ese contexto represivo –y aún más luego en democracia– la fiesta y sus excesos pueden entenderse como una necesidad de recuperar el movimiento, de desentumecerse, como “una deflagración brusca tras una compresión larga

y severa” (Callois, 1996: 112). La fiesta ofrece entonces la posibilidad de otro mundo, un espacio de libertad distinto y placentero, donde sus participantes se sienten contenidos, sostenidos y transformados por fuerzas sociales superiores que los traspasan. De allí que en los momentos de efervescencia social, bajo la influencia del entusiasmo general, puede ocurrir una transformación de la realidad cotidiana que se vincula con la creación de un mundo ideal, fundamental para el sostén de todo grupo o colectivo social: “Las energías vitales están sobreexcitadas, las pasiones más vivas y las sensaciones más fuertes, e incluso algunas de ellas sólo se producen en tales momentos. El hombre no se reconoce a sí mismo, se siente transformado, y, por consiguiente, transforma el medio que lo rodea” (Durkheim, 1993: 660).

Recuperamos, en sintonía con estas ideas, una frase de una crónica periodística de la época que decía, en relación a los encuentros del *under*, “las fiestas saben más que quienes las generan” y volvieron también a nuestra mente las palabras de Ana Torrejón: “Recuerdo jornadas riquísimas de mucha experimentación desde el punto de vista de los diálogos, de los textos, de las posturas... No las recuerdo desde el desborde vacío”. Nos parecía posible leer en esas frases una alusión a la dimensión productiva y (re)creativa de esos encuentros festivos. La fiesta se nos presentaba así no solo como un momento de desborde y exceso, sino también como un microcosmos de mucha potencia política, en tanto generador de espacios de reunión capaces de intensificar los flujos de energía vital y suscitar estados de efervescencia colectiva que resignifiquen los sentidos cristalizados. Un tiempo de máxima expresión de la vitalidad social, donde el despliegue creativo de fuerzas es capaz de generar nuevas concepciones ideales que impriman otros significados a la vida colectiva.

¿Cuáles fueron esos otros sentidos nacidos al calor de las festivas noches de los 80? Al atomismo de la ciudadanía y de la vida social generado por la dictadura, las fiestas de los 80 contrapusieron los valores de la producción colectiva y la creación en colaboración. Cambiaron el aislamiento, el encierro y la clandestinidad por el

encuentro grupal, la visibilidad y el regocijo del contacto con los otros. Propusieron, en contrapunto con el martirio y el padecimiento de la tortura, la exacerbación de los sentidos y la recuperación del cuerpo como superficie de placer. Criticaron el modo de organización estructurado y jerárquico de las organizaciones militares y guerrilleras a partir del trabajo autogestivo, sin directores, y de la fusión de lenguajes artísticos. Inventaron originales y coloridas prácticas vestimentarias que desacomodaron las asignaciones tradicionales de género, frente a las imposiciones uniformizantes de la moda más legítima de la época. Desafiaron las técnicas de disciplinamiento y normalización desplegadas por el poder militar con una estrategia política que apuntó a la mutación, a la protección del estado de ánimo y a la dispersión de afectos alegres. Promovieron, en suma, una serie de concepciones ideales que irrumpieron como valores alternativos a los de la dictadura militar y se sobreañadieron a lo real con un alto poder revitalizador, contribuyendo a la restitución del tejido social desarticulado por el terror. Nuevas formas del ser y del hacer que dieron cuerpo a una (micro)política impulsada por una parte de la juventud que, habiendo sido cercenada en sus formas de expresión y viendo fragilizados sus vínculos, supo asumir el desafío de lanzarse a construir desde un modo propio y original. Un modo que tuvo, además, la poderosa particularidad de hacer confluír la superposición de dos tiempos, el que da testimonio de lo ocurrido, de lo que ha sido, pero que al mismo tiempo alberga en su interior otra capa temporal, la de un tiempo futuro. Es ese tiempo por venir el que nos habla de la creación de un pueblo, el “pueblo que falta” al decir de Deleuze (1996: 9): no aquel que ya estaba dado sino el que era preciso crear, el que hacía falta inventar. En aquella fabulación creativa que se resistía a lo intolerable los artistas emprendieron tal osadía.

Bibliografía

- Amigo, R. (2008). "80/90/80". En *Ramona* (87). Buenos Aires.
- Baudrillard, J. (1989). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- (1995). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: ARCISLÓM.
- Bourdieu, P. (1989). "La ilusión biográfica". En *Historia Y Fuente Oral* (2). En línea en: <<http://www.jstor.org/stable/27753247>>. Consultado el 20 de marzo de 2016.
- Callois, R. (1996). *El hombre y lo sagrado*. México: F.C.E.
- (dir.) (1999). *La miseria del mundo*. Buenos Aires: FCE.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2008). *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Durkheim, E. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco, M. y Levín, F. (2007). "El pasado cercano en clave historiográfica". En *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: ANTHROPOS.
- (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Jacoby, R. (2000). "La alegría como estrategia". En *Zona Erógena* (43). Buenos Aires.

- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lucena, D. y Laboureau, G. (2008). "Cuestiones de amor y de muerte". En *Ramona* (87). Buenos Aires.
- _____ (2015). "El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de *Virus* durante los últimos años de la dictadura militar". En *Música Hodie* (15). Brasil.
- Moreno, M. (2003). "La generación del ochenta". En *Página/12-Radar*. Buenos Aires. En línea en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>>. Consultado el 30 de marzo de 2016.
- Noy, F. (2001). "Era cualquier cosa menos light". En *Página/12-Radar*. Buenos Aires. En línea en: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-06/pag33.htm>>. Consultado el 16 de febrero de 2016.
- Pál Pelbart, P. (2009). *Filosofía de la deserción*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido y silencio*. La Plata: Al Margen.
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS.
- Rita, R. (2011). Entrevista realizada por Daniela Lucena en Buenos Aires (inédita).
- Saulquin, S. (2005). *Historia de la moda en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Stallybrass, P. (1998). "Marx's coat". En *Border fetishisms: material objects in unstable spaces*. Londres: Routledge.
- Tzara, T. (1999). *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets.
- Viola, O. (1998). "Omar Viola. Un creador permanente". En *San Telmo y sus alrededores* (10). Buenos Aires.
- Yerushalmi, Y. (1989). "Reflexiones sobre el olvido". En VV.AA. *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.

ENTREVISTAS



LOS RECUERDOS MIENTEN UN POCO

Entrevista a Carlos *Indio* Solari

por Daniela Lucena y Gisela Laboureau

El *Indio* Solari nació en Entre Ríos en 1949. Entre 1976 y 2001 fue el líder y el cantante de la banda argentina de rock *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, uno de los grupos más influyentes del rock en español. Esta entrevista fue realizada vía mail en agosto de 2011 y se refiere puntualmente a los primeros años del grupo, momento en que todavía la banda no había alcanzado la masividad que tendría a partir de los años 90.

DLyGL: Los inicios de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota durante los años de la última dictadura se remontan a espectáculos donde se mezclaban diversas expresiones artísticas; encuentros festivos que se diferenciaban de los recitales de rock convencionales. ¿Cuáles eran los objetivos de hacer una puesta en escena que tuviese esa heterogeneidad? ¿Formaba parte de un programa consciente o deliberado?

IS: Me recuerdo en esos años como formando parte de una conspiración inspirada en la política del éxtasis. Existencialismo cínico, contracultura, mayo francés, *beatniks*, nueva izquierda, anti-psiquiatría y música de rock como hilo musical brindaron el desfile de ideas que me empujaron hacia el futuro

con una alegría impúdica que aún conservo. Monologuistas contestatarios, bailarinas de strip-tease y músicos de happening-rock intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era “perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras”. La política del éxtasis estuvo dedicada a la transformación de la especie y no a la transformación de la sociedad.

DLyGL: En varias oportunidades mencionaste que durante los años de la última dictadura el objetivo del grupo fue proteger el estado de ánimo por encima de la muerte y del terror. ¿De qué manera puede un grupo de rock proteger el estado de ánimo? O ¿de qué manera lo pensabas vos en ese momento?

IS: Un buen estado de ánimo es como una religión a un mejor precio. Su principal mandamiento es: NO TE ABURRIRÁS! Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas *underground* para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque mas no fuera esporádicamente.

DLyGL: Queríamos preguntarte cómo concebís el vínculo entre arte y política y si esa concepción fue cambiando a lo largo de tu trayectoria.

IS: En mi caso cambio de dogmas con mayor frecuencia que aquellos artistas que se comprometen con ideologías de forma perenne. Tengo para mí que quienes cumplen mi rol social no deben someterse al “sentido común” de la sociedad. Me siento más cómodo en las fronteras, atreviéndome a cruzarlas en experiencias no ordinarias. Ampliando el campo posible de la interpretación de la vida. Por otro lado, tampoco creo que exista una ideología que resuelva los problemas políticos para siempre. Mi estilo creativo no sabe de antemano si algo está bien o mal.

DLyGL: Leímos una entrevista donde te referías al placer como “el principio ordenador” de tus acciones y experiencias. Nos interesa retomar esta idea y preguntarte qué potencialidades encontrás en el placer como organizador de la vida y del rock específicamente.

IS: Un artista está obligado a surfear sobre las olas terribles de las cosas que ocurren y que pueden hacer intolerable la vida. Cuando solamente se declara pesimista es porque está dominado por su arrogancia. Soy un hedonista ético declarado y por tanto estoy convencido de que tenemos derecho al placer. Creo, entonces, en poder utilizar el placer como principio ordenador. Como una cuerda guía en un laberinto. Ahora bien, el estilo debiera gobernar las sensaciones, pero como bien sabemos, el estilo nunca es neutral.

DLyGL: Con frecuencia los políticos intentan utilizar la convocatoria masiva de grupos y músicos para promocionarse y llegar a públicos masivos en su mayoría juveniles. El Festival de la Solidaridad por Malvinas fue un caso paradigmático en este sentido, y también paradójico: el mismo gobierno que perseguía y censuraba a los músicos ahora los convocaba para formar parte de un espectáculo en apoyo a los soldados que combatían en la guerra. Además, a partir de la prohibición de la música en inglés por parte de los militares el rock nacional tomó un impulso y consiguió un éxito que antes no tenía. Nos interesa saber que pensás sobre esto, sobre todo teniendo en cuenta la independencia que el grupo mantuvo a lo largo de los años.

IS: Hay que reconocer que las épocas dictatoriales motorizan con urgencias a los distintos actores de la cultura. La necesidad hizo a una resistencia improvisada y “...las improvisaciones son mejores cuando se las prepara” (Frank Zappa dixit). Tuve la suerte de vivir uno de los pocos momentos de nuestra historia en que la cultura fue patrimonio de los artistas genuinos. De todas maneras tengo claro que la vanidad siempre embellece lo que nuestra memoria trae.



FUIMOS EXPERIMENTADORES DE LENGUAJES ARTÍSTICOS

Entrevista a Katja Alemann

por Daniela Lucena y Gisela Laboureau

Katja Alemann nació en Buenos Aires en 1957. Es actriz, escritora, cantante, bailarina y empresaria. En los años 80 fue parte del núcleo creador del *Café Einstein* y luego, junto con Omar Chabán, impulsó la discoteca *Cemento*. Hoy es presidenta y fundadora de la asociación ReciclARTE, una organización que busca instalar el debate y la conciencia sobre los hábitos de consumo y descarte. Esta entrevista fue realizada en octubre del 2011 en su casa de la ciudad de Tigre, donde reside actualmente.

DL: ¿Cómo fueron los inicios del *Einstein*?

KA: Cuando inauguramos el *Einstein* primero todo fue divino y genial. La gente venía, estaba todo fenómeno. Después empezó a caer la gana, porque era una época de rancias y se llevaban a la gente. Cuando remontaba un poco volvía a caer la gana y obviamente si te hacés fama de que siempre viene la policía, la gente no quiere venir más. Ahí tuvimos un tiempo, que fue bastante largo, donde no

venía nadie. Entonces armamos los martes de olla popular: había comida gratis para todo el mundo y tocaban grupos nuevos que no se conocían, que nadie había escuchado nunca. En ese momento me habían invitado a un programa de televisión –porque ya en esa época era “famosa”–después de la guerra, cuando volvió el canciller Costa Méndez de Inglaterra de la negociación por las Islas Malvinas. Era el programa *Cordialmente*, conducido por Juan Carlos Mareco, un programa que miraba todo el mundo. Ya estábamos en el 82, ya era la recta final, estaba todo mal con los militares. La gente hablaba, decía que no a los militares, había una especie de inconsciente colectivo que estaba en contra de los milicos y que quería las elecciones. Entonces Mareco me pregunta a mí, medio al final del programa, cuando estábamos en el living: “bueno, vos Katja, ¿a quién vas a votar?”

GL: ¿Y qué dijiste?

KA: Respondí: “A un gobierno que destituya el estado policial”. Todos quedaron mudos. ¡El silencio que se hizo en el estudio! ¡No volaba ni una mosca! Me lo acuerdo perfectamente bien, porque tenía todo calibrado mi *speech*, pero igual tenía unos nervios... porque la cámara quedó sobre mi cara, todo en vivo. Silencio mortuorio en todo el set completo y Mareco se quedó de una pieza, no podía articular una palabra. Todos los que estaban conmigo me miraban como si tuviera lepra. Entonces yo empecé a decir que nosotros teníamos un bar, que éramos artistas y que nosotros trabajábamos perfectamente y no hacíamos nada en contra de nadie y que además éramos ciudadanos que pagábamos nuestros impuestos y que los policías en todo caso eran nuestros empleados y que tenían que trabajar para nosotros y no contra nosotros. Ahora parece una cosa liviana decirlo... pero en ese momento todo el mundo me dejó sola, por supuesto. Decían que la policía era muy necesaria, típica mentalidad argentina. Me dejaron pagando de una manera atroz.

Igual a mí no me importó nada y seguí adelante. Y también dije: “habría que recuperar la alegría”, que fue una cosa que se instituyó posteriormente, con gobiernos posteriores, cuando se empezó con las fiestas callejeras y todo eso ¿no? Yo decía eso, que había que recuperar la alegría, que estábamos en una época muy triste... Lo bueno de esto fue que ¡no vino nunca más la policía a joder al bar! ¡No vinieron nunca más! Yo estaba re orgullosa, era una especie de globo inflado (risas).

DL: ¿Cómo describirías al público que iba al *Einstein*?

KA: La gente que venía al *Einstein* era la gente que venía al *Einstein*. No tenía nada que ver ni con la tele ni con la publicidad. Era gente del *under*, era gente que circulaba, que le gustaba la música o le gustaba el teatro, que le gustaba el movimiento de lo nuevo. También tenía el reviente clásico que se adhiere a ese tipo de lugares. Mucho reviente había en el *Einstein*, convengamos, gente que vomitaba en los pasillos y esas cosas... en fin, parte del combo.

DL: En algún momento describiste a la estética del lugar como muy *trash* ¿Era algo buscado con cierta intencionalidad o se fue dando de ese modo?

KA: Uno de los dueños del bar era Sergio Aisenstein, que tenía un gusto más bien barroco, de basurero, de rejunte de cosas, de velas y de fotos. Él le imprimía, por lo menos a lo que era la barra, ese carácter un poquito más romántico barroco si se quiere. Pero después Omar Chabán era muy de la época, de la banderita, de la sillita, de la mesita de fórmica, era todo de mala calidad. Las paredes eran rosadas y el techo negro y trabajábamos así. La escenografía era muy básica, teníamos unas tarimas que hacían de escenario. Era lo que había, laburábamos con lo que había.

GL: En todas las entrevistas que venimos haciendo notamos una falta de ánimo por dejar un registro de tipo documental de lo que estaba sucediendo en esos espacios. ¿Vos tenés esa misma sensación, ustedes registraban lo que hacían?

KA: No, la verdad que nunca lo pensamos. Algunos registros hacíamos pero porque teníamos ganas. Yo había traído una cámara de Alemania, que era una de esas primeras Beta que salían, medio chiquita. Jugaba con esa cámara y hacíamos cosas pero más bien experimentales, nunca documentábamos. O sea, siempre estábamos haciendo cosas pero no como para documentar lo que pasaba. No tuvimos ningún tipo de registro documental de nada, ni fotográfico ni de video. Cosa rara, yo a veces me lo pregunto ¿no? Pero, claro, cuando uno hace las cosas en el momento todo es efímero y todo es parte de la experiencia. Después con el tiempo, te das cuenta, ahora que todo el mundo me pregunta... Ahí uno dice “¡qué lástima que no tuvimos esa conciencia!”. Documentar un poco todo eso que finalmente fue también parte de la historia cultural de la Argentina, ¿no? En el momento uno no tiene esa conciencia, la verdad que no la teníamos. Así que bueno, así fue, se lo llevó el viento. Y me da cierto gusto igual que se lo haya llevado el viento, no me molesta demasiado. A veces me da un poco de pena y digo: “¡uh, mirá si tuviéramos todas las cosas, veríamos el desastre que era todo!” (risas).

DL: Esa falta de interés por el registro y ese gusto por lo que se ha perdido ¿te parece que está en sintonía con una necesidad de experimentar desde el disfrute y la alegría, sin más intención que eso?

KA: Sí, nosotros siempre fuimos experimentadores de lenguajes artísticos, por excelencia. Con Omar [Chabán] a la cabeza y Sergio también. Toda la banda de los que estábamos ahí participábamos en la búsqueda de un lenguaje expresivo que nos permita contar, pero de manera distinta. Porque nosotros nos diferenciábamos mu-

chísimo de lo que era *Teatro Abierto*, por ejemplo, en ese momento de retorno de la democracia. No teníamos nada que ver con eso. Es decir, éramos una corriente totalmente alternativa al teatro independiente argentino, a los clásicos “psicobolches” de la cultura, digamos. Nosotros éramos totalmente desparpajados y apostábamos totalmente al teatro del cuerpo. Hace mucho tiempo yo trabajo teatro del cuerpo, donde la noción de la expresión es a través del cuerpo. No íbamos a hacer costumbrismo, detesto al costumbrismo. Aparte utilizábamos mucho el humor, trabajábamos mucho en eso y todo era improvisado, no era con texto escrito nada de lo que hacíamos. Era una especie de varieté.

DL: El artista plástico Rafael Bueno me mostró unas fotos donde estás vos en escena con trío *Loxon*.

KA: Sí, los *Loxon* trabajaban con nosotros en *El Bulbo Jopo Show*. Mientras los chicos trabajaban y hacían la escenografía, adelante pasaba el varieté. Era el número de *El pálido Ignacio* que era como shakesperiano. Estaba *El Bulbo*, había otro los miércoles que era el *Romantique* y *Cuqui y Conchi* en la playa. Este lo hacía con una chica, estábamos las dos con bolsas de nylon y nos tirábamos agua y arena. Nos poníamos bronceador como si estuviéramos en la playa.

GL: Y había un número donde Omar se tiraba por la ventana y la gente creía que se había caído ¿no? ¿Cómo era ese sketch?

KA: Sí, ese era el sketch porno. Era como un alegato que Omar hacía. Tenía un yogurt y un choclo y lo metía en el yogurt. Todo con textos obscenos que iba mezclando con discursos políticos. Yo hacía algo mientras tanto, que no recuerdo bien qué era. Tenía como una especie de rodillo y me hacía masajes, me lo pasaba por todos lados, me hacía cualquier cosa con el rodillo. En realidad yo en ese sketch era más como una compañera de imagen, porque era un monólogo

de Omar. De hecho no recuerdo haber hablado, él hablaba solo. Y mezclaba todo lo que iba diciendo, se ponía cada vez más álgido y más álgido, mezclando el discurso del sexo y la política. En el *Einstein* había unas ventanitas con un balconcico, pero casi nadie sabía de eso porque normalmente estaba cerrado. Entonces él abría las ventanas y se tiraba y la gente en medio de la locura pensaba que se había matado de lo loco que estaba (risas). En esa época no había decodificación de la locura. El tipo que iba al *Einstein* no decodificaba que eso era algo artístico, que estábamos usando un lenguaje actoral. No estamos hablando de un público que había visto todo lo que hoy ya conocemos y vimos, porque hoy ya sabemos todo. Ya vimos todo por internet, vamos a festivales. Hoy de alguna manera la gente está avivada inmediatamente y se da cuenta lo que está pasando.

GL: Claro, hoy nadie pensaría que se va a tirar y se va a matar de verdad.

KA: Exacto. Pero en esa época, que venían todos del *tupper*, no era así. Era *heavy* lo que Omar decía porque mezclaba lo peor de las dos cosas, lo peor del sexo y lo peor de la política. Aparte era tal el nivel de locura y de imaginación, era tal el delirio de todo lo que Omar iba diciendo, que la gente ya estaba totalmente brotada cuando él hablaba, entonces cuando se terminaba tirando, en la cabeza de la gente era muy probable que de hecho se suicidara (risas).

DL: Y tal vez, al no haber un escenario convencional y al estar todo mezclado, se podía generar otra sensación. El escenario de alguna manera te predispone al lugar del espectador de una actuación.

KA: Claro, la gente se levantaba de las sillas preocupadísima. Omar seguía hablando porque el sketch seguía y la gente no lo podía creer, era realmente muy gracioso. Si hoy lo pensás de alguna manera era elemental, quiero decir, es un recurso elemental visto desde hoy, pero en ese momento la gente no tenía idea de nada. Es lo mismo

que pasó en *Cemento*: iba gente del todo el país y era un público muy diverso. Iba desde un taxista o un obrero hasta intelectuales, políticos o empresarios. Todos se preguntaban lo mismo “¿qué pasa en *Cemento*?”.

GL: ¿Y qué era lo que pasaba?

KA: Era todo nuevo. No había habido nunca antes algo así, con esa efervescencia artística, con esa cantidad de artistas laburando. Todo se mezclaba en un espacio que era totalmente despojado. *Cemento* fue groso, fue lo que marcó tendencia, incluso más que el *Einstein* que fue como la antesala. Yo creo que *Cemento* marcó un antes y un después. Propuso una estética pelada que en esa época no existía. Era un lugar enorme, todo de ladrillos y material. Todo era enorme, el escenario, la pista y había dos espacios separados. Tenías la parte de adelante donde estaba la barra con unas gradas para tomar algo. Eso estaba acústicamente aislado de la parte de atrás, que era donde se hacían los recitales, donde se podía bailar. Después todos los lugares nocturnos empezaron a entrar en esa lógica, la lógica *Cemento*. Pero en *Cemento* empezó toda la línea de la *performance*. Nosotros empezamos a meter mucho variedad, a las Gambas al Ajillo, Batato Barea, Vivi Tellas, *La Organización Negra*... Yo hacía montones de *performances* con Gabriel Chamé Buendía.

DL: Tu primera *performance* fue muy recordada.

KA: Sí, entró en la historia (risas). De hecho fue la primera *performance* que se hizo en *Cemento*. Inauguramos el 28 de junio de 1985 y la hicimos el 9 de Julio, el Día de la Independencia. Entré desnuda y encadenada en un mateo. Hay unas versiones geniales de lo que pasó: “Katja entró encadenada en un caballo blanco” (risas). El mito, ¿no? Yo digo: “Ay, sí, así me hubiera gustado haberlo hecho, encadenada a un caballo blanco” (risas). Pero no fue así, era un mateo todo envuelto en unos tules celestes y blancos y yo con una crencha de pe-

luca que me había hecho con soga, con una vincha de la bandera que era también celeste y blanca, y así estaba encadenada. Y tenía a mis dos efesos que iban caminando desnudos, dos querubines rubios divinos que eran Batato y Gabriel Chamé Buendía. Ellos venían caminando y yo llegaba con el mateo y me subía a los hombros de cada uno. Todo esto desnuda, con un taparrabos, y tenía el cuerpo pintado. Estaba lleno de gente, todos miraban y no lo podían creer. Así, desnuda, me iban llevando en andas hasta el escenario, que estaba como a 60 metros de la entrada, mientras sonaba el Ave María. Yo quedaba arriba del escenario y Batato y Gabriel estaban con unas antorchas. Me acuerdo que los del sonido no me ponían el himno y yo quedé ahí parada como tres horas con los brazos extendidos en cruz. ¡Y no pasaba naranja! Como siempre en las *performances* las cosas nunca salen como lo programás (risas). El tema es que todo el mundo se empezó a acercar y los pibes se subían al escenario y me miraban. Yo seguía impertérrita así crucificada, pero me decía a mí misma: “¿Y ahora?” (risas). Imaginate que estaba lleno de gente, no podían creer lo que estaban viendo. Por suerte Batato y Gabriel se avivaron y empezaron con las antorchas a bajar a la gente del escenario. Al final pusieron el himno y ahí, cuando dice: “oíd el ruido de rotas cadenas”, me quedé completamente desnuda con el himno sonando y toda la gente ahí. Fue un momento tremendo, un sobrecogimiento, fue como decir: “¡Estamos en democracia y esto es posible!”.

GL: Me imagino lo emocionante que debe haber sido ese sentimiento colectivo.

KA: Sí, era sentir que estábamos viviendo un nuevo momento en la Argentina. Todo el mundo estaba muy emocionado y con un sentimiento nacional: “Estamos en Buenos Aires, estamos en Argentina y estamos haciendo esto”. No solo para nosotros que lo estábamos haciendo, para la gente también. Me acuerdo mucho de ese momen-

to, porque fue realmente conmovedor, enormemente conmovedor. Además, hay que pensar en ese contexto de *Cemento* nuevo con las paredes todavía vacías, sin los grafitis que después hubo... Las antorchas, el fuego, todo ese ladrillo pelado y ese espacio enorme lleno de gente. Era muy impactante. Fue algo realmente muy fuerte. Todos estábamos emocionados de que eso fuera posible. Hay que imaginar de dónde veníamos. Somos una generación de sobrevivientes, hemos sobrevivido a esa época. Somos una generación diezmada. Los que hemos podido sobrevivir y seguir haciendo cosas no somos muchos. Te diría que muchos han bajado los brazos, incluso la rama más combativa, porque nuestra generación se diezmó. Y también se perdió la batalla de una nueva cosmovisión. El mundo entró en las leyes del mercado capitalista salvaje que penetró en todos los sectores de la sociedad.

DL: Claro, se fue diezmando también cualquier intento de proyección utópica.

KA: Sí, y si bien en mi época hubo una suerte de inmolación por los ideales, mi sensación hoy es que muchas veces hay una inmolación colectiva por el sinsentido, por no tener a qué aferrarse. Vos sabés que yo siempre pensaba en esa tendencia de vestirse de negro que duró tanto tiempo, tanto en Europa como acá, aunque acá fue menor que en Europa y en Estados Unidos. Esa estética *dark*, que duró como veinte años. Era como un duelo por la muerte de la utopía, que en definitiva es un ideal, pero si vos no tenés un ideal no tenés referencia. No es que vas a lograr que el mundo sea utópicamente maravilloso, pero si ya de entrada está descartada por ingenua –que fue un poco lo que pasó– es la muerte, la muerte de un arquetipo. Creo que ese fue el motivo del luto mundial, occidental, de veinte años. Es como decir: “bueno, hemos perdido”. También en su momento los hippies perdieron la batalla ¿no? Y todo sucedió muy rápido.

DL: A mí me parece que lo que pasó en el *under* de los 80, fue la forma más vital e interesante de procesar todo lo vivido, pensando en el terror de la dictadura y de los militares en el poder. Aunque no lo hayan hecho de manera premeditada, creo que fue una forma muy vital de procesar la derrota y hacer otra cosa con el cuerpo, recuperar la alegría.

KA: Sí, por ejemplo, en la época de la dictadura pre *Einstein*, la onda eran las fiestas en las casas o las obras de teatro que veníamos haciendo. Nosotros hacíamos la *Velada del Teatro Mágico*, que era una versión libre de *El lobo estepario* de Hermann Hesse.

GL: ¿Dónde lo hacían?

KA: Primero en la sala *Planeta* que estaba en Suipacha y Paraguay y después en *El Teatrón*, que estaba en Santa Fe y Pueyrredón. Después, con un grupete que siempre venía, nos íbamos de fiesta. ¡Era muy divertido! También la edad ¿no? Uno era muy joven, pero yo me divertía muchísimo. Y había una cosa interesante que era signo de la época y creo que es muy valiosa: tenías que ser creativo, si no no eras canchero. Tenías que saber tocar instrumentos, saber cantar, bailar, tenías que saber hacer algo. No alcanzaba con que fueras a una fiesta, tenías que hacer algo más y para eso tenías que estudiar. Todos nosotros teníamos formación, tomábamos clases, estudiábamos, hacíamos cursos, era muy intensa la actividad cultural que hacíamos.

DL: Muchos entrevistados nos hablaron de esto mismo: de la rigurosidad que tenían y de cuánto estudiaron y se prepararon. Es interesante que después se vea como que toda esa escena surgió espontáneamente o de modo improvisado, digamos.

KA: Sí y además había una enorme crítica entre nosotros. Quiero decir, no te vas a creer que ibas a hacer cualquier zafarrancho y todo

el mundo iba a decir “¡ah, qué genial!” ¡No! Además éramos pocos y todos nos conocíamos. Éramos exigentes.

GL: Vos viviste un tiempo en Alemania, cuándo llegaste acá me imagino que te encontraste con un mundo muy distinto.

KA: Yo me fui en el 76 y volví en el 79. Me fui porque tenía programado irme, pero menos mal que me fui. Fue entre los 18 y los 21 años, significó un encuentro con mi identidad personal. Imaginate cuando vuelvo, eran dos mundos antagónicos. Argentina en dictadura, todo el mundo uniformadito, sin información, sin nada. El Di Tella había posicionado a Buenos Aires en el mismo tono en el que estaba el resto de las capitales, pero cuando vino Onganía empezó el corte. Y con la junta militar vino la debacle. La experiencia del Di Tella y de la creatividad estaba como abortada. Toda esa efervescencia cultural se cortó y quedó totalmente uniformada. Yo venía de Europa donde había mucha investigación, libertad, nuevas tendencias, nuevos modos de estudiar. Había toda una movida cultural, de bares, de gente, que era muy divertida. Era muy contrastante la diferencia. Allá todo el mundo se vestía con cualquier cosa y acá la gente se vestía como uniformada, porque si no llamaban la atención y lo peor que te podía pasar era llamar la atención. Recuerdo que cuando volví al país yo me vestía muy diferente.

DL: ¿Cómo se vestía la gente acá?

KA: Era un horror la Argentina. Era un horror. Todo el mundo vestido de gris y azul, todo el mundo más o menos igual. Las minas súper histéricas, todas flaquititas, todas preciositas, con los culos bien ajustados como siempre, pero mucho más que ahora. Mucho más llevadas a una cosa bien *standard* de lo que sería la seducción. En esa época era todo el jean apretado, el culito marcado, la remerita, todas las rubiecitas teñidas o con claritos... Era muy así la Argentina, muy uniforme. La rubia tarada de Luca Prodan. Era eso.

GL: ¿Y vos qué te ponías?

KA: A mí me encantaba vestirme con ropa del mercado de pulgas. Me compraba camisones de raso y de satén, ropa antigua. Andaba así y me llevaban presa cada cinco minutos. Un día me hicieron cambiar de ropa por atentar contra la moral y las buenas costumbres. Me metieron en cana y me tuvieron que traer ropa para que me cambie, eso fue en Bariloche. Recuerdo que en ese momento el chico que estaba conmigo les decía que me disculparan, que venía de Europa (risas). Yo estaba enfurecida y gritaba de todo. Yo estaba con mis camisolines de verano y se ve que se habrá transparentado el cuerpo con el contraluz y eso los escandalizó.

DL: En esa época Europa era muy punk.

KA: Era la época del punk pero también estaba el *freak*, estábamos pasando por una época *new wave freak* yo diría. Era ponerte cualquier cosa divertida, mucho color, mucho maquillaje. Con ese novio que tenía nos vestíamos con babuchas, nos maquillábamos los dos como una mujer y salíamos muy parecidos porque éramos los dos altos, el mismo color de pelo, de ojos... Te hablo de Alemania, todo era muy imaginativo.

GL: ¿Vos creés que hubo cierto autodisciplinamiento a la hora de vestirse o en otras actitudes de la gente?

KA: No te olvides nunca que en este país vinieron los militares porque la gente lo pidió. Nosotros tuvimos una junta militar porque todo el pueblo argentino, a pesar de que faltaban seis meses para las elecciones, quiso que venga la mano dura. Yo era pendeja en ese momento pero me acuerdo muy bien. Obviamente todo era caótico, yo estaba en mi último año del colegio, explotaban bombas cada cinco minutos, todo estaba muy desestabilizado, porque había intereses que estaban pujando para que eso fuera así. La gente entró como un

caballo pidiendo mano dura. Yo me acuerdo que decía: “¡pero si vienen las elecciones ahora! ¿Por qué no vamos a esperar?” Isabelita y López Rega eran un horror pero yo decía: “¡Banquemos seis meses, si ya vienen las elecciones!”



Entrevista a Daniel Melero

por Daniela Lucena

Daniel Melero nació en Buenos Aires en 1958. Es músico y productor discográfico. En los años 80 fue líder y cantante de la banda *Los Encargados*, que es considerado el primer grupo *techno* de Argentina. Ha colaborado en diversas producciones de reconocidos músicos, como por ejemplo el disco *Oktubre* de la banda *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, donde estuvo a cargo de los teclados. Desde 1988 desarrolla su carrera como solista y productor musical. La siguiente entrevista fue realizada en agosto de 2011 en el bar La Barra de los Amigos. Dos años más tarde, el músico fue nombrado “Personalidad destacada de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el ámbito de la Cultura”.

DL: A comienzos de los años 80 eras habitué del bar *Einstein*, ¿no?

DM: Sí, en el año 82 creo que fui al *Einstein* por primera vez. A principios del 82 me parece que fue. Por supuesto todos estos testimonios tienen el borronero de esa forma de olvido que es la memoria...

Pero llegué al *Einstein* casi por un rumor, estaba todavía la dictadura militar. En esos años el rock estaba muy dividido entre lo que era el *mainstream*, digamos, y los que no podían tocar en ninguna parte porque no existían esos lugares. O sea, había perdurado una especie de clase aceptada de rock que venía desde los 70 y que había sido perseguida, pero que de alguna forma era aceptada en esos años.

DL: El festival de rock por Malvinas que se hizo durante la guerra en 1982 condensa de algún modo ese *mainstream*, ¿no? Para mí ese es un escenario que permite repensar algunas cuestiones vinculadas con la resistencia juvenil y con el papel del rock nacional durante los años de la última dictadura. Porque fue un festival en apoyo a los soldados que estaban combatiendo en Malvinas, pero convocado por los militares que estaban en el poder...

DM: Sí, sí, la idea era solo pedirle a Dios y no reclamar lo que la sociedad necesitaba. Dios interviene muy poco, bajo mi punto de vista, casi nada te diría. Fue la aceptación de la guerra como motivo para unirse. La guerra para mí representa la mentira, pero bueno... Volviendo al rock, que es otra forma de mentira, en ese Festival no estuvieron los *Virus*, una banda que era más cercana al *mainstream* y fue la única que no estuvo ahí.

DL: Claro, los Moura tienen un hermano desaparecido.

DM: Sí, lo sé, pero los *Virus* no fueron y creo que no hubieran ido tampoco aunque no les hubiera ocurrido lo de su hermano. La conciencia política no puede mirar al pasado o convocar a los espíritus, tiene que ser moderna. Por eso, este tipo de cosas hacen que uno quiera categorizar qué es la cultura rock. Viéndola en perspectiva, para mí la música rock era más chiquita que lo que era su cultura en esa época. Era más importante su cultura, su sistema de pensamiento, que escucharla. Por eso en el *Einstein*, por ejemplo, podían convi-

vir bandas como *Sumo*, *Soda Stereo* y *Los Encargados* con *Los Twist*, compartiendo fechas. Cuando más gente llegó a conocer esas bandas, cuando fueron amplificadas por el sistema, también durante los 80, se segmentó eso que era una cultura integrada en estilos de música que se repudiaban. A *Los Encargados* siempre no echaron arrojándonos latas, botellas, choclos...

DL: ¿Por qué?

DM: Porque era ya una cultura que se estaba segmentando. Cada vez que había un recital masivo se segmentaba. A mí me han tirado, por ejemplo, una lata de paté sin abrir. Pero eso a la vez significa que esa persona me tiró su almuerzo. Y para mí, eso tiene un cierto valor mucho mayor que mirar abúlicamente todo. Prefiero esa reacción, todavía me parece que queda un poco de rock en ese lugar, en esa segmentación, que en esta aceptación general que hay hoy. Pero yendo hacia el *Einstein*... yo llegué por amistades, alguien te contaba del lugar y entonces ibas. La primera vez que fui yo no lo conocía a Omar.

DL: Omar Chabán.

DM: Sí. Para mí Omar es un factor importantísimo del desarrollo de la cultura rock y en general de la cultura de este país durante esa época. Recuerdo que en ese momento existía una banda que eran los RH y yo le dije a Omar, luego de escucharlos, que había tenido una de las más hermosas experiencias de mi vida. Omar ni me dirigió la palabra. Hizo un gesto como asintiendo, pero sin decir "sí" ni nada y a la vez era como "salí rápido que estás en una escalera y va a bajar gente". Me imagino que era todo eso. Pero lo más lindo que pasaba en el *Einstein* era los martes. Los martes se hacía una olla popular que en realidad era una ficción de lo que es una olla popular. Yo recuerdo mucho la noche de la pizza a la

Einstein, tenía apio puesto, pero para arriba, como si fueran banderitas... (risas).

DL: Es interesante el *Einstein* porque permitía que se reúna gente diversa de la cultura a hacer cosas en conjunto. Los artistas plásticos *Loxon*, por ejemplo pintaban en vivo sobre grandes plásticos mientras tocaba un acordeonista y Katja Alemann bailaba. O pienso también en *La nadadora* o *Pida tema*, las *performances* de Vivi Tellas.

DM: Sí. Vivi Tellas en escena era increíble. Ella subía al escenario y estaba como paralizada y componía un personaje muy extraño. La gente decía, por ejemplo: “los zócalos”, y ella salía hablando... y era increíble. La inteligencia que ponía para improvisar era notable. Era un orgullo estar con ella. Con Vivi hicimos una especie de foto-historia que Vivi montó alrededor mío, en la que yo estoy en medio de una orgía y siempre estoy igual, rodeado de gente desnuda. Salió o en *El Porteño* o en *Cerdos&Peces*. Varias páginas ocupaba y tenía unos textos fabulosos. Las dos revistas me hicieron solo una nota porque la izquierda en la Argentina no entiende la modernidad (risas).

DL: ¿Qué otras cosas recordás de las noches del *Einstein*?

DM: Llegar al *Einstein* era como un azar. Recuerdo que iba el artista Federico Peralta Ramos, tocaba *Soda Stereo*... se tocaba gratis los martes, los martes era gratis. Existía un tipo incriminación más que discriminación en el *Einstein* que hacía que, por ejemplo, no pagues entrada. Yo nunca había tocado en vivo en el *Einstein*, pero solo pararse en la puerta alcanzaba para que pases. Estar ahí ya te incriminaba... y a mí me parece muy lindo eso. Los miércoles había teatro. Era muy lindo ir al *Einstein* en días que eran inútiles, que no se salía, digamos. La barra tenía un televisor, con velas derretidas, que no podía sintonizar nada. No había cable en esa

época, por ahí veías el *Kenia Sharp Club* totalmente distorsionado, que era uno de mis programas favoritos... Y me acuerdo que los días de las ollas populares yo iba más temprano, para estar un rato con Omar. Yo estaba como introduciéndome a quién era Omar y para mí era un mundo fascinante. Para mí fue muy importante vivir todo eso y lo almacené de una manera también artística. Igual cualquier testimonio incluye qué creí que me pasó más que de verdad lo que pasó...

DL: Hablemos de *Los Encargados*.

DM: Hubo un show de *Los Encargados* donde subió Omar al escenario. Él gritaba algo tipo: “ahí vienen los monos, ahí vienen los monos” y nosotros hacíamos una base súper *techno* sobre eso que era como un tema que estábamos tocando. Él entró, tomó el micrófono y sin permiso comenzó a gritar, y a mí me pareció buenísimo lo que hizo. Lo recuerdo y lo tuve guardado en un *cassette*, pero ya no lo tengo más y tal vez terminó en una caja que fue a la basura. Está bien, es su destino. En un momento se empezó a ver a Omar como un empresario y se perdió de vista que él fue un generador. Claro que tal vez en aquella época era más sencillo darse cuenta la potencia que esa persona tenía, sin ningún poder.

DL: Me gusta eso que decís de la potencia: tener potencia sin tener poder.

DM: Yo aprecio mucho la potencia y desprecio el poder desde siempre, no me atrae. Me parece que el poder son un montón de maniobras chiquititas para controlar, y la potencia es aquello que no podés controlar ni vos mismo. Es algo que no tiene cauce, como diría Omar. ¿Viste que hay gente que toca y dice “se me va a subir Charly García”, no? Bueno a mí nunca se me subió Charly García, pero se me subió Omar Chabán. Y para mí fue una potenciación.

DL: *Los Encargados* era un grupo muy moderno para la época ¿no? ¿Cómo entendía el público esa modernidad?

DM: Sí, éramos muy modernos. Y el público lo entendía tanto como podía entender a una banda de punk rock que era moderna también, en ese momento. De punk más que de punk rock, porque el punk para mí primero fue arte, después fue rock. Yo creo que la modernidad que teníamos con *Los Encargados* tenía que ver con que usábamos máquinas y éramos punks pero no tan rockers.

DL: ¿Y cómo se vestían?

DM: Iba mucho al *Einstein* Jean Francois Casanovas y uno de los miembros de su grupo *Caviar*, que era francés, después de vernos tocar nos hizo el vestuario para la banda. En el *Einstein* era modernos más bien de saquito y camisa, pelo corto, como los primeros *Talking Heads*. Éramos más jovencitos.

DL: ¿Le prestaban mucha atención a la ropa?

DM: Absolutamente. Al estilo le prestábamos atención, no a la moda. Al modo. Para mí modo mata moda. Siempre fue así. Para mí tener estilo es económico y sobre todo, si sos joven, es una obligación que sea económico. Hoy tengo cierto aprecio por la ropa cara cuando puedo, aunque lo que es caro para mí es barato para otros, ¿no? Pero puedo comprar ropa de marca y sentirme bien. Antes vos podías no comprar ropa de marca pero ser uno de los tipos más elegantes de la ciudad, como Omar, por ejemplo. Me acuerdo que una vez fue a la Casa del Gastronómico y se compró una indumentaria increíble. Trajes que iban desde chef a mozo y a maître, con una diversidad colores, y los combinaba y se vestía con ropa gastronómica. Para mí Omar era la persona más elegante de Buenos Aires, incluidos los 90. Sacando a Omar, después para mí viene Carca.

Creo que en esta desaparición pública de Omar, Carca quedó como el eje dinástico de la elegancia. Y ambos lo hacían de manera muy económica. Todos nos vestíamos con ropa no de segunda mano, sino con ropa que no había podido ser vendida en su época. Íbamos a ferias que no eran de ropa usada, sino que eran de ropa que nunca se había podido vender, que es una cualidad muy interesante. Porque es como aquello que estaba esperando en el legajo para el futuro su momento.

DL: Noto que había una preocupación, en varios de los artistas de esa época, por la vestimenta. Pero no una preocupación vacía, sino enfocada en la comunicación, ¿no?

DM: Sí, yo creo que eso fue hasta el *grunge*... Bueno, la ropa siempre fue y es comunicación. Pero a mí me parece que el modo mata moda.

DL: ¿Cómo es eso de que el modo mata moda?

DM: Modo mata moda, de eso estoy seguro. Cómo llevás lo que no es de moda te convierte en una persona que tiene un estilo moderno. Generar estilo, tener estilo o no tenerlo. Vos podés tener lo que está *trendy*, de moda, o podés estar vestido con lo que no está *trendy*. Pero si no tenés el modo, no estás ni en un lugar ni en el otro. O sea, podés ponerte ropa cara o podés ponerte el saco que no hay que usar. Si usás el saco que no hay que usar, tenés que tener el modo. Si usás la ropa que hay que usar, vas a tener que convencer a los del modo de que tenés algo y los demás te van a ver como un miembro de su tribu. Pero entrar en la tribu del estilo es muy distinto que tener la ropa que está de moda: es el modo de la elección, es el modo en que se lleva.

DL: Sería entonces algo así como “las modas pasan, pero el modo es eterno”.

DM: Una vez vi a Uki Goñi en el Centro Cultural Recoleta. Lo vi de lejos y para mí fue asombroso. Tenía, en plenos años 80, pantalones Oxford hasta el piso con un pullovercito corto a la cintura, todo a rayitas, y el pelo todo enruladito, como algunos actores de los 70. Así, con su silueta flaca, era el tipo más elegante del Recoleta. Eso era poner el modo y era por el estilo, no era por la moda. De moda estaban los cazadores, había que usarlos cortitos, que se te vieran. Me acuerdo que yo usaba zapatos de trabajador de plataforma petrolífera, que son como Frankenstein. Y chupines.

DL: Todo eso se vio años después en la galería Bond Street.

DM: Justamente eso te quiero decir. Ahí ya es moda. Ahí ya es caro. Nosotros íbamos a la tienda Anteka del barrio de Once, que era un lugar repleto de ropa que no se había vendido en los 60. Me acuerdo que una vez me compré diecisiete vestidos por, como si te dijera, cien pesos de hoy.

DL: ¿Cómo eran los vestidos?

DM: Otra persona hubiera creído que eran batones. Era ropa imponible, sucia y vieja. No era usado pero nadie lo había querido, ni en su época. Tenían ese lugar que existe a posteriori... como discos del pasado que uno mira después y se revalorizan y cobran sentido.

DL: ¿Cómo era la relación con el grupo *Virus*? Ellos tenían una estética muy moderna también. Tan moderna que muchos no llegaban a comprenderla. Siempre dicen que al comienzo el público les gritaba de todo, incluso otros músicos también les decían “la banda de putos”.

DM: Sí, a mí también me decían puto, y eso lo hacía más interesante. La gente desprecia lo moderno, lo considera superficial porque creen que son profundos, cuando muchos cometen los errores que han cometido hasta hoy... Igual yo me siento mucho más punk que moderno. Punk como forma de arte, no como rock, como te dije antes. Pero volviendo a *Virus*, yo hablaba mucho con Federico y debo reconocer que me porté de manera horrible con él varias veces, porque para mí él no era lo suficientemente moderno (risas).

DL: Se disputaban la modernidad.

DM: No, no, él no disputaba nunca. De hecho yo era más moderno que él... (risas). Pero el error era esa actitud mía. Y él fue, no solo tolerante, sino que hizo una gestión importante para que yo pudiera grabar mi primer disco con *Los Encargados*. Él era compasivo, porque estaba para decirme “por favor, sos muy bueno para que no se entere nadie” y yo, caprichosamente, sé que varias veces desprecié eso.

DL: Lo cuestionaste.

DM: Sí, cuestioné lo que él hacía. Y él mostró toda su caballerosidad en otros gestos. Mostró aprecio por ese pendejo petardista que yo era, porque además Federico era mucho más grande que lo que la gente generalmente cree. Había una diferencia de edad entre él y yo. Y llegamos a tener como un acuerdo tácito los dos: íbamos al café Suárez individualmente, donde él estaba generalmente discutiendo sobre arte. Entonces después de un rato nos juntábamos a conversar. Muchas de las conversaciones más interesantes que he tenido en la vida han sido con él, aunque yo en esa época no conocía tanto las virtudes del diálogo, es algo que fui ganando. Soy de capricornio que es como una enfermedad más que un signo del zodiaco.

DL: ¿Sobre qué discutían?

DM: Yo tenía mucho que reprocharle, pero porque discrepaba críticamente de ciertas decisiones estéticas de su grupo. Y él apreciaba mi manera de pensar y siempre fue gentil. Yo siempre fui agreste te diría, agrio. Después sí fuimos amorosos los dos, yo supe ser agradecido también de esa tolerancia.

DL: Volviendo a los espacios nocturnos donde pasaban cosas, después del *Einstein* Omar y Katja Alemann impulsaron *Cemento*, que abrió en 1985, y al año siguiente Omar Viola y Horacio Gabin crearon el *Centro Parakultural*. Digamos que con la llegada de la democracia fueron apareciendo nuevos lugares para los músicos y los artistas.

DM: Sí, conozco el proceso de *Cemento* también desde que estaba todo el cemento blando y frío. ¡*Cemento* era el lugar más frío del mundo! No había manera de calefaccionarlo ni en verano, salvo cuando tocaban los grupos. Omar propulsó muchas bandas en esos años. En el 84 ya se dio el *crossover* hacia *Cemento*, luego de la clausura del *Einstein*. Clausurar el *Einstein* era lo más fácil que podías hacer, para justificar que trabajás, inclusive. Yo aprecio mucho el caos y políticamente soy anarquista. Para mí el caos no significa cualquier cosismo, significa nuevo orden. El *Einstein* era un nuevo orden. Sí, no cumplía con ninguna norma, pero los que estaban ahí comprendían dónde estaban, no lo iban a destruir.

DL: ¿Y el *Parakultural*? ¿Vos hiciste ahí un registro de un show de *Todos tus muertos*, no?

DM: Si, lo edité en *Catálogo Incierto*, que fue un sello anarquista independiente que tuve en los 80. Y nunca reedité nada de *Catálogo Incierto*, porque si se vendían treinta *cassettes* era interesante para esa gente que había estado. Entonces era como bajarle el copete al que había estado. Y no por una cuestión de trofeo, sino porque fue-

ron a ese lugar en ese momento, cuando eso era lo más inútil que existía, cuando alguien estaba atento a lo más inútil. Creo que tal vez por eso no debo haber conservado esa grabación. Continuamente me piden si yo quiero reeditar eso y a mí me parece que es una falta de respeto a aquellos que estuvieron. Y nunca lo voy a hacer. Yo aprecio las cosas cuando ocurren.



Entrevista a Ángel Elizondo

por Lorena Verzero y Bettina Girotti²

Ángel Elizondo nació en Salta. Es actor y director teatral, pionero del arte del mimo en Argentina. Desde 1964 reside en Buenos Aires. En 1965 fundó la “Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal”, primera en su género en el país, con una prolífica actividad que continúa hasta el día de hoy. Esta entrevista fue realizada en Buenos Aires, en julio de 2015. En la conversación, se retoman algunas experiencias desarrolladas por el actor durante la última dictadura militar argentina y también se abordan algunas problemáticas nodales que hacen a la toma de postura política y estética del artista.

AE: (Me jode) la palabra “militante”, porque viene de militar. Tal vez es bueno que haya militares que no sean militares... Pero me jode. Me jode así como últimamente también me jode la palabra “democracia”, porque todo el mundo habla de democracia...

² Esta entrevista fue publicada originalmente con el título “Compañía Argentina de Mimo: corporalidad y búsquedas de ‘experiencias en libertad’ en la revista *Argus-a*, volumen V, edición N° 20, California-Buenos Aires, enero de 2016.

LV: Bueno, “militancia” se ha oficializado, hay una apropiación que ya la gastó la palabra. Como “democracia”: se gastan de tanto usarlas.

AE: Hay algunas palabras que ya me complican, porque a pesar de todo, todo es corporal. Me complica la palabra “militancia”, me complica la palabra “democracia” y me complica la palabra “amor”. Uno habla de amor, de democracia y de militancia. Está bueno que existan las tres cosas, pero a mí me complican las palabras –te digo esto desde una reacción espontánea. La palabra “amor” a mí me parece bien.

LV: ¿Por lo complicado de definir las?

AE: No. Para mí es muy simple definir qué es el amor: el amor es un sentimiento, es una sensación internalizada y nada más. Una chica sale a la vereda un día, ve un chico que pasa, es una sensación, le gusta. Al otro día, sale a la vereda a limpiar la calle o lo que sea, lo vuelve a ver, es otra sensación, le gusta. Al cabo de los tres días, empieza a pensar en el chico, y llega un momento que no lo puede sacar de adentro, y nada más, es un proceso puramente material. Para mí la espiritualidad es materialidad.

LV: Es corporalidad.

AE: Todo es corporal, desde mi punto de vista, hasta lo más espiritual. Y mirá que yo peleé por muchas cosas supuestamente muy espirituales...! En el fondo peleaba por cosas materiales. La materia es el origen de todo, supuestamente, del Big Bang, de toda la cosa que se produjo después, que evolucionó...

LV: Me parece que lo que conozco de tu trabajo tiene mucho que ver con lo material y con la sensibilidad de la materialidad. En particular, en este momento estoy investigando sobre el espacio público y privado, y de esa definición inicialmente muy tajante, me interesa ver cómo se

borraban los límites en las experiencias que pudieron desarrollar grupos como el que vos coordinabas durante la dictadura. Entonces, me apareció la obra *Periberta* como un caso de exploración espacial magnífico. Dice por ahí una frase hecha, ya cristalizada, que la obra se dio “en casas particulares” y fue Gabriel Chamé Buendía quien me dijo: “No, se hizo en la Escuela como casa, pero no era el domicilio de nadie, sino de la Escuela”. Ahí fui cerrando un poco más el rompecabezas de la obra. Sobre estas experiencias no existen materiales periodísticos o académicos en los que podamos basarnos. Cuando trabajé sobre el teatro de grupos que existió entre fines de los años 60 y mediados de los 70 me encontré también con esta ausencia de textos que más o menos sistemáticamente nos ayudaran a reconstruir las obras. No había nada –o casi nada– escrito sobre lo que luego definí como “teatro militante” y, entonces, me aboqué a hacer una gran cantidad de entrevistas. Hay por ahí unas críticas sueltas o alguna gacetilla, pero estas experiencias teatrales no entraron a la Historia del Teatro. Esas grandes historias han dejado huecos que son los que me interesa ir completando, como armando un rompecabezas. Antes de pensar en reflexiones, faltaba hacer la historia de los grupos, juntar todo y sistematizar la historia de esas experiencias. Esto mismo ocurre con la Compañía Argentina de Mimo. Por eso me interesaba preguntarte por *Periberta*, porque con datos pequeños cómo quiénes integraban el grupo y quiénes participaron de la experiencia las memorias se empiezan a complementar entre sí.

AE: *Los diarioss*³ para mí fueron muy importantes. Pero te explico el nombre de la palabra *Periberta*: *Periberta*, en principio de acuerdo a mi criterio, a lo que yo pensaba, no se llamaba *Periberta*, se llamaba “Experiencias en libertad”.

LV: ¿Ese era el título que vos le hubieras puesto o es la traducción de *Periberta*?

3 *Los diarioss* (1976-1978) fue la primera obra de la Compañía Argentina de Mimo.

AE: No, es el título con el que empecé a trabajar, pero después la gente del grupo –yo siempre me dejé influenciar mucho por el grupo porque era parte de mi vida– ideó el término “*Experliber*”, que era una especie de resumen de “Experiencias en libertad”. Parece en inglés pero no es en inglés. Y después de eso, el grupo me convenció de que cualquiera de esos nombres no iban a llegar muy lejos... Entonces nos reunimos; yo no me acuerdo de quién fue la idea, pero se combinó todo eso y se puso un nombre de mujer. De ahí salió la palabra *Periberta*, que es una combinación de “Experiencias en libertad” y “*Experliber*”. *Periberta* fue un espectáculo muy interesante, para mí era muy interesante. Lo hacíamos en la calle Paso.

LV: ¿En la calle Paso tenían la Escuela Argentina de Mimo?

AE: Sí, allí estaba la Escuela. Teníamos un edificio. Yo siempre fui muy contrario a la propiedad privada, a pesar de que siempre me metí con la propiedad privada. Nunca quise tener estudio; nunca tuve un estudio. Es curioso cómo uno a veces es contradictorio... La contradicción que tenemos casi todos los seres humanos, o todos, que en un sector queremos una cosa y en otro sector queremos una cosa completamente distinta. El problema es cómo los unís esos dos sectores.

Entonces, un día Oki Pinti –que era un integrante del grupo, muy dinámico– me dijo: “Ángel, vos no querés nunca tener un estudio, propio, tuyo? Yo me puedo ocupar. Yo conozco una casa –me dijo– ahí en Paso, de tres pisos, que tiene un montón de estudios y podemos hacer una cosa bárbara”. Yo le dije: “Mirá, si te ocupás vos está bueno. Yo no puedo, porque a mí me cuesta mucho todo eso”. Y nos fuimos ahí. Eso fue en alguna medida, no sé si una creación, pero si un impulso de Oki Pinti, porque yo prefería estar en lugares que...

Te voy a hacer una acotación, que por ahí no tiene nada que ver, pero que puede tener relación con esto de la propiedad privada. Tal vez lo que yo te quiero decir es que yo estoy muy pegado a la tierra, muy pegado a la Argentina, no por la Argentina en sí, sino a la tierra...

LV: ¿Naciste en Salta?

AE: Yo nací en Salta. Pase mi infancia en un pueblo, pasé mi primera infancia en una finca –“finca” en Salta es un campo. Y después mi padre, que tal vez tenía algo de esa cosa de que no le interesaba tanto la propiedad privada, se lo dejó a un hermano porque él no quería saber más nada. Se puso a trabajar en los ferrocarriles, se hizo ferroviario. Y eso de ser ferroviario a mí me generó mucho orgullo. Mis tatarabuelos eran ingleses y fueron los que introdujeron el ferrocarril en la Argentina. Yo tengo una mezcla de ingleses, indígenas, españoles y vascos. ¡Flor de despelote!

Mi familia –“Elizondo”– son unos vascos que vinieron en 1590, deben haber sido unos de los primeros, porque él era escribano. Eso siempre lo tuve como una especie de cosa medio rara, porque ser vasco y ser escribano... Debe haber sido –no sé si el primero, pero sí– uno de los primeros escribanos que llegaron al país, independientemente, por supuesto, del rey de España.

En algún momento a mí me empezó a interesar el teatro y en Salta no había teatro, entonces me vine a Buenos Aires.

LV: ¿Cuántos años tendrías cuando te viniste?

AE: Veinte años.

LV: Corrían los años 50.

AE: Sí. Yo estuve hasta el 54 en Buenos Aires. En el 57 me fui a Europa, y entre el 57 y el 64 estuve en Europa. Yo me vine aquí porque me interesaba el teatro, y me olvidé de que tenía finca, campo, de todo. Eso es lo importante del arte, porque cuando lo hacés bien, lo sentís más que si fuera todo, es como un ideal. Entonces me fui a Europa, perdí todo. Después, con el tiempo, me encontré con una mujer bárbara que tenía campo. ¿Cómo se dan

vuelta las cosas, no? Yo no sé por qué te digo esto, pero es parte de mi historia.

LV: ¿Tenés una sola hija?

AE: No, tengo dos. Tengo un hijo anterior, que hace cine, que está en EE.UU. y le va muy bien. Nació en Francia, nació en París, pero era hijo de una argentina, Isabel Larguía. Era una mujer interesantísima. Estuvo muy comprometida con la izquierda y de golpe se fue a Cuba y estuvo allá mucho tiempo. Mi hijo es mitad cubano, mitad argentino, a pesar de haber nacido en París. Ella era directora de cine y se fue a filmar a Cuba y después se metió en la guerrilla. Y en algún momento estuvimos muy bravos. La agarraron, porque ella salía con un arma... Bueno... Una mujer interesantísima.

LV: ¿Y se separaron para esa época?

AE: No. Nos habíamos separado antes. Vivíamos en París, con mi mujer y mi hijo, cuando empezamos a andar un poco mal porque –eso según mi criterio– ella era muy feminista y con toda razón. Te digo que los franceses son tremendamente machistas... Entonces la culpa de todo lo que pasaba la teníamos los hombres. Y ella, que era muy amiga de Joris Ivens, que es un gran documentalista, un tipo que inició todo el documentalismo cinematográfico –después yo también fui amigo de él, pero ella era más amiga por una cuestión ideológica–, me dijo “Bueno, Ángel, me ofrecieron una beca en Alemania del Este, a vos qué te parece?”. Ya estábamos mal, era la forma de solución a todo eso: una beca en Alemania del Este, que era una muy buena escuela, cerca de la de Bertolt Brecht. Entonces le respondí: “Esa sería la mejor solución”. “Pero yo me quiero llevar a mi hijo” –me dijo. Entonces se llevó a Sebastián a Alemania. Yo no entiendo cómo después de todo este despelote, salió tan equilibrado...! (Risas).

Entonces, yo me quedé en París. La pasaba muy bien. La pasaba muy bien en el sentido de que tenía todo a mi disposición.

LV: ¿Estabas trabajando?

AE: No sé si en esa época me interesaba mucho el trabajo, me interesaba más la joda, la pasaba bárbaro (risas).

LV: ¿En qué año fue esto?

AE: Yo me volví en el 64 de Europa, así que esto debe haber ocurrido en el 62 o 61. Además, París era una maravilla.

LV: Volvamos a *Periberta*. La casa entonces tenía tres pisos y, según me contó Gabriel [Chamé Buendía] hacían un recorrido con distintas escenas. Él me contó dos, por ahí vos te acordás de alguna otra. Una de ellas era “Los fanáticos del tablón”: la hacían él y y Oki. Iban con un tablón de pintor por toda la casa. Y después me contó una escena de un gordo y una chica guapa que tenían relaciones y se abría la ventana y aparecía Superman.

AE: ¿¡Vos sabés que se abría la ventana y aparecía Superman en unas terrazas que había del barrio?! Y nos venían todos los días [a preguntar] –no a mí directamente, porque yo no estaba ahí– “¿Cuándo va a aparecer Superman?”. Y nosotros hacíamos los espectáculos el día que no supiera nadie, porque no queríamos que hubiera problemas.

LV: ¿Con qué frecuencia?

AE: Como podíamos. Para el espectáculo, con quince personas de espectadores era suficiente. Porque había cosas en el baño y no podían entrar más de quince personas.

LV: Y los espectadores llegaban por invitación, me dijo Gabriel. ¿Alguna escena que recuerdes?

AE: Anterior al baño había un pequeña piecita donde en la parte alta proyectaban una película donde hablaba Borges sobre la pornografía y se proyectaban escenas pornográficas.

LV: ¿El video era Borges hablando y las imágenes, o la voz de Borges con las imágenes?

AE: Vos sabés que no me acuerdo...?!

LV: ¿El video lo habían hecho ustedes?

AE: Esas cosas muy locas que hacíamos. Estaba adentro de todo eso y la gente sentada –quince personas, no daba para más–, y entraba una chica al baño y hacía sus necesidades; no se la veía. Con el tiempo, esa escena a mí me pareció muy válida. Me parece muy interesante qué es lo que pasaba a nivel ideológico, esa mezcla entre Borges, lo pornográfico y el hacer sus necesidades. Era interesante, sobre todo en esa época.

El otro día alguien me dijo: “Yo una vez vi un espectáculo de ustedes que era muy loco”. “¿Y dónde era?”. “Era ahí por Once”. Creo que fue un espectáculo interesante.

LV: ¿La escena del baño, entonces, cómo la resolvían? El público entraba al baño y, cómo no la veían a ella? ¿Te acordás?

AE: No mucho. Porque en ese tiempo no se registraba nada. Yo tengo recuerdos. Por ejemplo, me acuerdo de una escena muy linda, donde Superman volaba por encima de las casas, que no fue una idea mía, fue una idea de un chico de América Central. Y habíamos hecho toda una estructura de iluminación para que pareciera que volara y esto es

lo que te decía que los chicos venían preguntando qué día va a aparecer Superman. Se lo veía volar.

LV: ¿Y él que hacía? ¿Corría por la estructura o lo llevaban con un arnés?

AE: No, lo hacíamos puramente con elementos mímicos y de iluminación. Eso, resumiendo, era el tipo de cosas que pasaban en *Periberta*.

LV: ¿Y sería en ese momento que seguía esa escena que se abría la ventana y se lo veía volar como continuidad de la escena anterior?

AE: La cosa era así: entraba Clark Kent y había un inodoro y cagaba en el inodoro. (No cagaba realmente!). Entonces, de golpe, salía Clark Kent y se abría la puerta de la ventana y Superman aparecía volando. Te digo que eso lo ensayamos como diez mil veces, había que dar la idea de simultaneidad, de que un tipo que está cagando, al mismo tiempo está... ¡Y volaba! Era un espectáculo interesantísimo.

LV: ¿Lo hicieron en la Escuela por la disposición de la casa, que es distinta a una sala, o, más que nada para evitar ser censurados y perseguidos?

AE: Por las dos cosas. Estábamos muy perseguidos. Entonces, por esa razón tampoco invitábamos mucha gente. Además, no invitábamos mucha gente porque no podíamos.

LV: ¿Cuántas funciones habrán hecho? ¿Un mes? ¿Dos meses?

AE: Dos años.

LV: ¿79 y 80?

AE: Seguramente. Dos años y la gente nos llamaba para decirnos: “¿Cuándo?”. Teníamos para poner trescientas personas y la hacíamos con quince. Es muy loco.

LV: ¿Cómo pagaban la producción de las obras? ¿Cómo se producían? ¿Cómo era el modo de producción de la Compañía? ¿Con qué se financiaban en esa época?

AE: No me acuerdo.

LV: ¿Los integrantes de la Compañía en esta época eran profesores de la escuela? Algunos, por ejemplo, Gabriel, eran alumnos. Otros me decían que ya eran profesores, no? Entre ellos, Omar Viola, María José Gabín, Verónica Llinás, Oki Pinti...

AE: Georgina Martignoni... En ese momento la Escuela era casi una especie de monstruo de gente. Llegó a tener 260 alumnos. Es decir que, en alguna medida, deben salir de ahí.

LV: Esto sucedía en la calle Paso, ahí se dictaban las clases. ¿Paso y...?

AE: En el Once. Además te digo una cosa: si bien es cierto que me consideré un artista que hizo cosas –o que intentó– hacer cosas diferentes, yo soy bastante hábil económicamente, me las arreglo. Y no me parece mal. Siempre me las arreglé. Te digo que salí de cada cuestión económica terrible...! No solamente acá, también en Europa y hasta en Medio Oriente. Seguramente le debo haber metido a la gente toda la responsabilidad económica también, pero yo debo haber aportado también bastante a nivel de manejo. Entonces yo creo que, desgraciadamente, sin una estructura económica –la tengas o no la tengas– no te podés manejar bien. O tenés que andar pidiendo préstamos al gobierno. Yo nunca le pedí ninguna ayuda... No, no es cierto: el Fondo Nacional de las Artes me ayudó. Pero nunca traté de

tener una dependencia oficial con nadie, es un poco un sentimiento medio anarquista, pero a mí me venía bien. Entonces, lo hacíamos yo con el grupo, y el grupo o yo solucionábamos toda la cuestión económica sin problemas.

Por ejemplo, me acuerdo, no sé si fue en *Kakuy*⁴ o *Apocalipsis*⁵, que perdimos una cantidad... No es que perdimos, la habíamos puesto yo o la gente. Luego hicimos dos funciones en el teatro Bambalinas, donde recuperamos todo lo que habíamos puesto. No sé si es lo que la gente piensa ahora, creo que ahora se piensa todo más económicamente.

Lo que te puedo decir es que el arte no es mal negocio. No es que el arte sea un buen negocio, pero no es malo. Y en algún momento dije: “Es un pésimo negocio”. Pero los pésimos negocios, a veces son buenos, porque te llevan a superarte.

4 *La leyenda del Kakuy* (1978), la primera función se dio en el teatro Margarita Xirgu y luego pasó al teatro Estrellas.

5 *Apocalipsis, según otros* (1980), se dio en el Teatro El Picadero. Fue censurada por la dictadura argentina y dos años después fue llevada en gira a Alemania.



¿POR QUÉ TIENE QUE SER OTRA COSA EL EROS QUE LA REVOLUCIÓN?

Entrevista a Omar Viola

por Daniela Lucena y Gisela Laboureau

Omar Viola nació en Buenos Aires en 1954. Es actor, autor y agitador cultural, como él mismo se define. En 1986, junto a Horacio Gabin, creó el *Parakultural*, centro que rápidamente se convirtió en el lugar preferido de una nueva generación de artistas y músicos que propusieron estéticas rupturistas y desobedientes. Hoy organiza la *Milonga Parakultural*, donde sigue apostando al arte como posibilidad de conmover el punto de vista con el que habitualmente miramos las cosas. En esta entrevista, realizada en la ciudad de Buenos Aires el 8 de julio de 2011, Viola repasa estas experiencias en relación con su modo de entender lo poético y lo político.

DL: Como muchos actores de tu generación, te formaste en la Escuela de Mimo de Ángel Elizondo, ¿no?

OV: Sí, y fui maestro también. Entré en el año 1975 y después empecé a trabajar en la Escuela. Trabajé diez años en la Escuela y en la Compañía, hasta el 85. El último espectáculo que hice con la Compañía fue *El Intranauta*, del cual fui autor e intérprete. Generalmente con la

Compañía trabajábamos mucho con autoría colectiva. *El Intranauta* lo hicimos en el teatro de Osvaldo Giesso, pero primero lo estrenamos en el que se llamaba Teatro Contemporáneo, donde después estuvo Arpegios.

GL: *El Intranauta*, ¿de dónde viene ese nombre?

OV: De un libro de Leopoldo Marechal, que se llama *Cuadernos de Navegación*. Son una serie de cuentos, de ensayos, y hay uno que se llama “Manual del Intranauta”. Ahí se contraponen Intranauta a Astronauta, Intra/Astro, o sea, habla del astronauta, pero el intranauta es un astronauta hacia adentro. Nosotros trabajábamos en ese momento en la Compañía de Elizondo el tema de lo verdadero, de la verdad. Que la verdad salga, como en todo arte, de lo profundo de uno, del inconsciente, y que aflore como en los sueños. Entonces Elizondo había ideado un método, que practicamos en la Escuela, tipo auto-hipnótico, donde trabajábamos con ese otro. A ese tipo de trabajo yo siempre lo llamé, parafraseando a Octavio Paz, soñar para afuera.

GL: En el soñar para afuera el cuerpo se vuelve fundamental, porque no es la inmovilidad del sueño como cuando uno duerme.

OV: Claro, yo trabajaba mucho con acciones y no con palabras. En mi caso yo hacía medita-acción, en lugar de meditación. Quería meditar con las acciones, como en las danzas rituales. En realidad no lo inventé yo; como en esas danzas se trataba de utilizar la repetición para entrar en trance. Así fue que hice como seis horas de espectáculo, aunque después quedó solo una hora, porque la realidad del teatro y la gente que va a ver teatro es otra. Pero bueno, produjo un montón de material que para mí era maravilloso. A mí me gustaba tanto el camino como el estreno. Había una búsqueda que tenía que ver con salir de los estereotipos. Yo me metía en un mundo que era como una

droga, porque tenía como una adicción a seguir, a seguir contando la historia. Cuando uno está leyendo a veces pasa lo mismo.

DL: En 1982 ustedes hacían *Apocalipsis* en el Teatro del Picadero, ¿hasta que lo prohibió la dictadura militar?

OV: Sí, claro, bueno, fueron los militares pero los no militares también. Durante la dictadura funcionaba una Subsecretaría de Cultura en el San Martín. Ahí se reunía un señor que era Secretario de Cultura, que se llamaba Ricardo Freixá, con padres de familia y gente de la iglesia. Se juntaban un montón de señores que evaluaban qué era bueno para la moral y las buenas costumbres de la sociedad, y como nosotros ya veníamos de una primera censura, que fue la de *Kakuy*...

DL: ¿Por qué censuraron *Kakuy*?

OV: *Kakuy* fue un espectáculo que íbamos a hacer en el teatro Margarita Xirgu, pero la comisión directiva del Margarita Xirgu, porque le avisó la señora que limpiaba, lo quiso clausurar.

GL: ¿La señora que limpiaba?

OV: Sí. Nosotros queríamos contar el nacimiento de un tabú. Entonces, para que se viera la aparición de la ropa, trabajábamos desnudos, con el cuerpo. No era pornográfico, nada que se le parezca, era una cosa artística, pero no le gustó a nadie que hiciéramos eso. La señora que limpiaba vio que trabajábamos desnudos y le contó a la comisión directiva y la comisión nos dijo no, antes de estrenar. Por suerte los convencimos de que nos dejen hacer la primera función y ahí invitamos gente de otros teatros, para ver dónde podíamos llevar la obra en la que veníamos trabajando durante todo un año, porque era todo sin palabras, era todo corporal, con un lenguaje que estaba como entre la danza y el teatro.

DL: Contanos más sobre esa mezcla entre danza y teatro.

OV: La danza trabaja con movimientos, la narración de la danza puede contar cosas muy calientes, muy movilizantes y tabú, pero el movimiento abstrae. Una cosa es una pareja haciendo el amor –que no es pornográfico pero hay algo ahí que está pasando en la escena– y otra cosa es el movimiento. El movimiento no es acción, el movimiento puede expresar un montón de cosas. La acción tiene un poder determinado y el gesto tiene otro. Todo eso analizábamos cuando trabajábamos con nuestra Escuela. Nosotros siempre tratamos de desarrollar el lenguaje de la acción, y así nos fue (risas). Si bien hacíamos cosas que no eran políticas, resultaban chocantes. Algo muy cómico es que a la gente que nos censuraba, que venía a ver la obra, ¡le gustaba la obra! Y reconocían que no era el ABC, que andaban con las estrellitas en las tetas y estaba permitido. El ABC estaba abierto, la gente iba y pagaba y veía las minas semidesnudas haciendo streaptease, pero lo nuestro no lo podían permitir.

DL: ¿Y qué les decían? ¿Cómo justificaban la censura?

OV: Mirá, un día me dijeron: “Entendemos lo que ustedes nos explican, es artístico, sí, entendemos, ¿pero ustedes no se podrían poner mallas que cubran el cuerpo?”. Después nos llamó Freixá y nos dijo que bajemos la obra, porque no nos poníamos de acuerdo y nos explicó que si no la bajábamos iba a tener que mandar el decreto, porque se censuraba con un decreto.

GL: ¿Y entonces que hicieron?

OV: Ahí fue una prueba de militancia por lo que hacíamos. Porque ese momento era delicado, estamos hablando del año 76, 77, estábamos en plena dictadura, había amenazas, bombas que explotaban... Entonces nosotros decidimos no bajar el espectáculo, pese al pedido de Freixá. Nos reunimos la Compañía, votamos y elegimos seguir,

aunque teníamos miedo de que pase algo, que nos pongan una bomba para asustarnos y lastiman a alguien...

GL: O sea que la obra siguió.

OV: No, porque el problema fue el siguiente. Nosotros empezamos en el Xirgu y de ahí pasamos al Teatro Estrellas, que era un teatro que tenía varios teatros adentro, era como un multiteatro. Ahí estaban Gasalla, Tato Bores, Tusam, Eda Díaz, Vilches, había un montón de cosas. Entonces fuimos a la sala de Eda Díaz y era mucha exposición, porque ahí estábamos en una sala grande y para colmo nos fue bien, o sea, la gente iba y se llenaba la sala. Entonces volvieron los censores y nos dijeron: “A nosotros nos encanta el espectáculo ¿pero saben qué pasa? Si viene la mujer de un general, la mujer de un coronel, y ve esto, va a pensar: ¿y nuestra censura para que está?”. Son cosas absurdas que no podés entender cómo alguien lo puede decir en serio, que parece una joda, pero eso fue lo que dijeron. Ahí nos mandaron el decreto de censura.

DL: ¿Cómo repercutió la censura en el grupo?

OV: Dejamos de hacerla, pero vino otro cuestionamiento. Porque todo esto a nosotros nos hizo entrar en un mundo de dramaturgia y de trabajo corporal muy intenso. Son doce, quince personas desnudas... y son como horas de vuelo en autoconocimiento. Entonces, ¿qué teníamos que hacer? ¿Dejar todo eso hasta que se abra el país de nuevo y se puedan hacer estas cosas o seguir trabajando en esta línea? Y bueno, todos votamos seguir trabajando en esta línea, y ahí salió *Apocalipsis*. Estuvimos trabajando un año en esa nueva obra, la estrenamos, estuvo un mes y nos llegó otro decreto, que también la prohibía por la moral y las buenas costumbres, etc., etc.

GL: ¿No tenías miedo?

OV: Sí, tenía miedo. Hoy justamente hablé de eso con la psicóloga, hablaba del miedo, cómo uno convive con el miedo. Tuvimos miedo. Durante mucho tiempo sí pudimos seguir trabajando como en un laboratorio, como en una especie de cueva, de baticueva. Sacábamos la cabeza para poner el espectáculo y volvíamos a entrar, pero teníamos por lo menos ese espacio de libertad para trabajar. Y éramos conscientes de lo que pasaba. O sea, primero no, no tanto, pero después cada vez más.

DL: ¿Sentías que formar parte de eso que estaban haciendo en un punto los protegía?

OV: Sí, claro. Me sentía en una tarea que tenía que hacer. Tanto yo como toda la gente que conocía alrededor teníamos conciencia revolucionaria, lo que pasa es que a mí nunca me gustaron las armas, nunca. Ni para jugar. No me gustan las armas porque son para matar. No quería saber nada, ni tener armas, nunca me fascinaron las armas. Yo quería hacer algo directo por la revolución, para que cambie la sociedad. En mi adolescencia fue muy fuerte la campaña del Che Guevara, yo lo escuchaba, era una novela pero era real, toda su trayectoria política... Luego Pinochet, un monstruo total; hasta pensé ir a defender a Allende para que no caiga. Pensé que todo empezaba a cambiar ahí. Entonces me decidí a hacer sindicalismo y me puse a trabajar en una fábrica, en la Surrey. Ahí empecé a ver a los delegados. Eran de terror. Terminé trabajando en Gas del Estado, en limpieza. Todos los que estábamos éramos medio marginales, no estábamos integrados a la producción. Los compañeros eran un problema. Tenía que concientizar, no eran conscientes. Y los otros tenían la conciencia de que querían ser patrones. Nosotros cobrábamos y nos íbamos a tomar cerveza, nos gastábamos toda la plata en cerveza. Pero yo me hice parte de ellos y empezamos a hacer la cooperativa, una cooperativa para que fuéramos contratados por Gas del Estado, como hoy los tercerizados. En ese trance es cuando recibí invitaciones para entrar

en la lucha armada. Para mí fue toda una dualidad. Yo lo hablé con un amigo, que ya falleció de cáncer. Le dije: “yo no... porque cuando agarre el arma y le tenga que tirar y piense ¿estará bien que le tire? No le tiro. Me mato”. El soldado no piensa, tira. Yo no quería hacer eso, siempre luché contra el soldado, esencialmente soy anarquista, mi abuelo era anarquista, mi bisabuelo también. La militarización, es militarización, sea de la que sea. Yo no tengo actitud para eso, tengo que estar en otro lado. Entonces dijimos “tomemos lo artístico y respondamos”. Pero respondamos en forma seria y consciente de acuerdo a lo que pensamos que tenía que ser. Por eso yo voté hagámoslo igual. Para mí era un trabajo.

GL: ¿Una suerte de militancia?

OM: Claro, era como una militancia, pero la palabra militancia tal vez tampoco va. Para mí la mejor revista peronista de esa época era *Militancia*. Era una revista del peronismo de base, del cual yo estaba más cerca ideológicamente. Yo iba a pasar películas con un grupo, a mí no me importaba quiénes eran, si eran Montoneros o eran del ERP, sinceramente no me importaba. Me importaba que se iba a pasar esa película en un barrio y la gente la veía y después hablaba. Yo me sentía bien con eso, generando que se hable, eso me parecía que estaba bueno, no me importaba el resto.

DL: Leí que en esa época conociste a Omar Chabán ¿fue cuando estabas haciendo *El Intranauta*?

OV: Sí, yo lo conocía del *bar Einstein* y además él fue a ver *El Intranauta*. Chabán a mí siempre me pareció un tipo muy creativo, muy motivador. Si vos querés hacer un grupo creativo está bueno llamarlo, que venga y piense y diga. Porque es muy pensante y muy de choque. Siempre en todos los lugares donde iba armaba debates, decía dos o tres cosas provocadoras, para pensar... Yo creo que justamente un

tipo así hace falta. Él tuvo un lugar como *Cemento* durante tantos años... un lugar que fue importantísimo para la cultura argentina. Cuando abrió *Cemento* me dijo si quería hacer algo ahí, porque la había gustado muchísimo *El Intranauta*. También me dio un premio por algo que hice en el *Einstein* alguna vez, que era con una metodología tipo hipnótica. Nos premió a Kuitca, a Luca Prodan y a mí, una noche, en el *Einstein*. El premio se llamaba *Sorete Einstein*, yo lo guardé un tiempo pero después lo perdí, era un sorete de verdad, de perro, pero seco (risas). Fue el único premio que recibí en mi vida, el sorete.

GL: Así llegaron a *Cemento*.

OV: Sí, yo acepté y nos dio los jueves, que no era un día fuerte de discoteca. Porque él siempre siguió haciendo cosas teatrales, además de lo del rock. Hizo *Hamlet*, hizo un montón de cosas de teatro ahí. Entonces los jueves íbamos nosotros, hicimos una cosa que se llamó *Subdesarshow*, donde participaban María José Gabin, Eduardo Bertoglio, estaban las que después fueron Las Gambas al Ajillo.

DL: ¿Y cómo fue esa experiencia de hacer teatro en *Cemento*?

OV: *Subdesarshow* tenía que ver con una especie de *music hall* y *clown*. Yo siempre digo que a mí me vino muy bien. *Cemento* era un escenario muy fuerte, muy grande. A mí me sirvió mucho ver todo lo que se hacía ahí. Recuerdo cómo me impactó U.O.C.R de *La Organización Negra*, me sirvió mucho todo lo que viví ahí. Porque yo venía trabajando en el teatro y en el teatro la gente venía, pagaba una entrada, veía el espectáculo y se iba. En cambio *Cemento* era una discoteca, la gente permanecía y pasaban música. A mí me encantaba eso, porque no era una típica discoteca, donde domina la música fuerte y no hay nada más. En *Cemento* se daba espacio a lo teatral, a lo nuevo, y la discoteca seguía después. Yo ahí aprendí mucho.

GL: Y al año siguiente abris el *Parakultural*.

OV: Sí, en el 86 abro el *Parakultural*, cuando consigo el Teatro de la Cortada. El *Parakultural* lo abro con un criterio distinto, con una cabeza distinta. Porque no lo abrí para una función y nada más. Lo abrimos, con Horacio Gabin, para una especie de fiesta-*performance*, para dar clases, para hacer cosas... Era un momento que estaba todo dado para que pase, un momento en el que hacía falta un lugar así. Hablo del primer *Parakultural* de la calle Venezuela, desde el año 86 al 90, 91. Después, del 91 al 96, 97, fue el otro, el de la calle Chacabuco, que fue una historia distinta y pasaron otras cosas.

GL: En el *Parakultural* no hay escenario ni lugar fijo para el público, está todo mezclado. Ese cambio en el espacio tiene que ver con cambiar lo que venías haciendo seguramente.

OV: Sí, sí, exactamente. Yo ya no me conformaba con ninguna escena: hagamos la escena donde haga falta. Además el espacio me encantaba, el espacio era muy interesante, tenía todos esos lugares... yo hacía cosas en una esquina, en la otra, en la otra, por todos lados. Me gustaba utilizar el espacio libremente, no determinar un espacio escénico. A mí me gusta que el espacio que esté libre para la expresión. Yo había leído un libro de Schechner, que se llama algo así como diez axiomas sobre el espacio teatral, y uno de los axiomas era “todo el espacio para el actor, todo el espacio para el espectador”. Y cuando tuve mi lugar decidí que lo iba a aplicar. Además a mí me gustaba que la gente permanezca y eso fue clave en todo eso, porque se generó un espacio para proponer también. Entonces llegaba alguien y, por ejemplo, decía que hacía poesía surrealista punk. No sabíamos bien qué era pero le dábamos lugar para que lo haga. Por eso la gente iba a motivarse, porque nadie sabía lo que venía, ¡ni yo! O sea, sí sabía algunas cosas, pero otras venían y se proponían en el momento. Y eso se respiraba en el aire, la gente lo sentía, se sentía distinta. Algunos

artistas me decían “mirá, vengo no sé a ver qué, pero vengo como a bañarme de algo que después llego a mi casa y me da ganas de pintar”. Para mí eso era lo ideal, porque yo quería eso, quería un espacio taller. Porque con la democracia se abrieron muchos centros culturales, pero así y todo faltaba espacio para determinadas cosas más experimentales. Así fue que vinieron muchos actores y muchos proyectos, Las Gambas al Ajillo, Helena Trittek, que después trajo a Urdapilleta, Batato, Angelelli... Lo bueno del *Parakultural* es que estaba siempre abierto a cualquiera.

DL: Refiriéndote al *Parakultural* alguna vez dijiste que se trataba de transformar la no existencia en existencia. Cómo esa falta de comodidad, en lugar de jugar en contra, fue a favor de lo que estaban haciendo.

OM: Sí, claro, eso es Tao. Transformar la no existencia en algo. Justamente, la carencia transformarla en algo. Lo budista de transformar, pero absolutamente todo. La taza es taza ¿por la materia o por la no materia? Si fuera todo materia no habría taza, justamente es taza por el vacío. A mí también siempre me apasionó ese pensamiento porque me hacía liberar. Siempre me gustó el tema de las religiones, la creencia, la capacidad de creer del hombre. Es una energía brutal, impresionante, que está bastardeada y canalizada justamente porque es peligrosa; es peligrosa para la liberación, para los controladores, para el dominador es peligrosa.

GL: En las religiones también es muy importante lo festivo y el encuentro con el otro.

OM: Sí, claro, los misterios. Por ejemplo, en la religión griega las celebraciones y el misterio están ligados como una sola cosa. Es eso de la intimidad y funcionalidad del ritual, del encuentro, donde se mezcla lo teatral, la danza, la filosofía, la religión en una sola cosa. El teatro

tiene mucho de eso y el encuentro con el otro es una de las cosas que descubrí. Si bien empecé con lo social, después me fui metiendo más en el encuentro conmigo mismo y en la obra. Pero luego con el *Parakultural* empecé a abrir, a que se haga el caldo de nuevo, a dejar espacio al otro, a lo social, que también la gente curta el lugar. Esto que hablábamos: todo el espacio para uno y para que la gente lo viva y lo transforme. Porque yo creo, como Artaud, que el teatro tiene que ser transformador para el actor y para el espectador a la vez, porque es una sola cosa, tanto para quien viene a verlo, como para quien lo hace.

DL: ¿Cómo fue que llegaron los punks al *Parakultural*?

OV: Yo creo que porque todo el mundo se sentía dueño, todo el mundo se sentía a gusto. Era un espacio donde convivían cosas muy distintas, era como una caja de cosas raras, cosas que andan dando vueltas por ahí. Todo lo inclasificable o lo clasificable como raro venía a probarlo en el *Parakultural*.

GL: ¿Cómo organizabas el tema de los recitales y las obras? ¿Era el mismo público?

OV: Mirá, se me ocurrió cuando vinieron Los Melli. Ellos eran un dúo que se presentaba diciendo que hacían poesía, entonces nadie les daba lugar porque pensaban que la poesía no iba a andar. Pero yo les di el espacio. A mí me pasaba que cuando daba una fecha para un recital se anunciaba a las 10, 11 de la noche, pero empezaban a tocar a las 2 de la mañana. El público, todo ese tiempo, estaba pelotudeando afuera y venía la cana y se armaba quilombo. Entonces se me ocurrió poner algo antes. Al principio nos miraban raro, pero con el tiempo, si no había nada antes, la gente me preguntaba qué había para ver. La gente se copaba viendo eso hasta que empezaban a tocar, y eso que era el público del rock, indómito... Pero también hay muchos prejuicios, porque anduvo perfecto así, teatro y luego

música. El público lo aceptó, aceptó lo de Los Melli, aceptó todo lo teatral que le poníamos antes.

DL: ¿Y los Ciclos Multionda?

OV: En ese momento había mucha fragmentación en el público del rock. A mí me parecía que el rock era como enfermo en ese sentido, yo no entendía cómo se peleaban entre ellos. Justamente, mezclen y por ahí sale algo mejor. Encuéntrense, véanse, tolérense... pero no, no era así, se peleaban mucho. Entonces nosotros hacíamos los Ciclos Multionda, así bien light, entonces poníamos skaters un día, los hippies otro día, los punk otro día, los heavy metal otro día, cada día uno distinto, pero por lo menos en el ciclo se mezclaba todo. No los queríamos mezclar en un mismo día porque era suicida directamente, entonces lo armamos así.

GL: Era muy frecuente la violencia.

OM: No, no era lo más frecuente. Sí pasaban muchas cosas y cosas complicadas. Una vez hicimos una fiesta que se llamó de “Radio Ausente”. La hicimos para poder hacer una radio libre. Estábamos a tres, cuatro cuadras de la Casa Rosada, y de los servicios. ¡Imaginen una radio libre ahí! Además los punks se sintieron dueños del lugar y querían participar en todo. Al final encontramos maneras de hacer que colaboren, pero se imaginarán que todo tenía su dureza. Enfrente teníamos la Facultad de Teología, los punks venían temprano y se sentaban alrededor del *Parakultural*. Un día el cura, que era el director de la Facultad, me llamó, porque tenía terror de todo lo que pasaba ahí afuera. Sin experimentarlo, ni verlo, ni hablar, ni saber, ni entender nada...no quería que existiera. Yo traté de explicarle pero el tipo no entendía, me decía que la gente que iba a estudiar ahí pagaba una cuota y ese “paisaje” de afuera le jugaba en contra. El tipo tenía terror a eso, porque desconocía y pensaba que esa gente iba a agredir a los que entraban. Pero más que nada lo que le molestaba era la imagen.

DL: Hay muchas lecturas que interpretan toda la movida cultural y contracultural de los 80 como una especie de resistencia a la dictadura militar, como si ese exterior tan opresivo hubiese activado toda esa creación artística. ¿Vos cómo lo pensás?

OM: Uno hizo lo que pudo. Hubiera sido mejor si no hubiera pasado. Lo que pasó nunca está bueno, no sirve para nada, ninguna represión está buena. A mí me parece que acá, en plena crisis después de los militares, donde todo era un desastre, toda la cultura siguió funcionando y más que nunca. Eso me parece saludable, pero no quiere decir que lo mejor para impulsar la cultura sea la crisis o la represión. Nos tocó vivir eso, vivimos eso. Algunos pudimos transformar algo y expresarnos a pesar de todo. Se hizo algo y sirvió para cosas, pero siempre es mejor que no hubiera existido esa represión.

GL: Tenemos una frase que María José escribió sobre vos: “Un anarquista inofensivo en permanente creatividad, tiene la estampa del artista maldito, siempre rodeado de libros, reuniendo gente para realizar sueños”. Es una descripción que nos encantó y nos parece muy acertada. Tiene que ver con esto que vos decías: reunir, generar, traer cosas nuevas, realizar sueños...

OM: Siempre tuve ese espíritu social, por eso yo ahora digo que la milonga es lo más *Parakultural* que encontré. La milonga no es teatro pero es un encuentro social. Es una manera de volver al juego, porque es improvisación, pero también es lo que Fourier relacionaba siempre: lo político y el cambio social junto al erotismo. ¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución?



CADA SEGUNDO HAY UNA FOTO PARA PERDERSE

Entrevista a Gianni Mestichelli

por Ana Longoni y Daniela Lucena

Gianni Mestichelli nació en 1945 en Ascoli Piceno, Italia. A los 3 años llegó a Buenos Aires, donde vive hasta el día de hoy. Empezó a trabajar como reportero gráfico en 1965 y luego se dedicó a fotografiar actores, músicos y artistas. Esta entrevista fue realizada en octubre de 2011, tiempo después de la inauguración de su muestra *Mimos. Cuerpos sin censura* en el Centro Cultural Recoleta. En esa exposición, que había sido censurada en 1986 debido a los desnudos, Mestichelli mostró una selección de las fotos realizadas entre 1982 y 1984 con los actores de la Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo. En la siguiente conversación el fotógrafo habla sobre su vínculo con el grupo y sobre sus experiencias de trabajo con varios protagonistas del *under* porteño.

DL: ¿Cómo te convertiste en fotógrafo?

GM: Empecé como cadete en un negocio de fotografía que vendía materiales para profesionales, a los 14 años. Quedaba por la zona de

Congreso, se llamaba Hugo Fotomaterial. En esa época a los 14 años uno ya tenía que tener en claro –más si uno provenía de un hogar humilde– qué iba a hacer de su vida. Entonces, trabajando ahí, pensé que la fotografía podía ser una salida laboral interesante. Le comenté esta idea al dueño del negocio y él me ofreció hacerme socio del Foto Club Buenos Aires. El presidente del Foto Club era un señor llamado Francisco Vera, que era corresponsal de *Time Life* y era un fotógrafo muy importante. Interesado por el fotoperiodismo, le pregunté a Francisco cómo aprender el oficio, entonces me respondió: “se aprende sacando fotos”. Pasó el tiempo y, como se acordaba de mi interés por el fotoperiodismo, me invitó a formar parte de un equipo que él estaba armando para la editorial más importante que había en la Argentina en ese momento: la Editorial Abril.

DL: ¿Ahí empezaste a trabajar en la Editorial Abril?

GM: Sí, tenía apenas 18 años. Y decidí empezar desde el comienzo, como ayudante de laboratorio. Así me fui formando y aprendiendo. Después trabajé en todas las editoriales de la época: durante más o menos cuatro años estuve en Abril, después estuve como free lance en distintos medios, luego entré en Editorial Atlántida, en la revista *Gente*, alrededor del año 1969 y hasta el 73. Allí me despidieron de la editorial, volví a ser freelance y trabajé para distintos medios como *Europa Press*, *Daily Express*, *Siete Días*, *Panorama*, *Claudia*, *Diario El Mundo*, *Radiolándia* y otros. En todos esos medios me codeé con personas muy inteligentes y talentosas, que me enriquecieron mucho como fotógrafo y como persona.

AL: ¿Trabajaste también en la revista *Crisis*?

GM: Sí. Fui el único fotógrafo de la revista *Crisis*. Trabajé en la *Crisis* de la primera época, la de Eduardo Galeano, Mario Benedetti, Juan Gelman... Lamentablemente lo único que tenía como

registro de esa época ya no lo tengo. Una vez con unos chicos que eran vecinos tuvimos que quemar todo y no me quedó nada de ese material.

AL: ¿Y cómo llegaste a fotografiar a la Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo?

GM: Conocí a Elizondo porque estaba preparando un libro de poesías y fotografías con Rodolfo Braceli y necesitaba unos modelos. Alguien me comentó que Elizondo trabajaba en sus espectáculos con desnudos y que tal vez podía contactarme con modelos que quisieran colaborar conmigo en el libro. Yo necesitaba hacer fotos íntimas, de una pareja, porque el libro era un ensayo sobre el amor. A partir de allí empezó una colaboración conjunta, porque también empecé a hacer fotografías para los espectáculos que hacían con la Compañía.

AL: ¿Vos veías los espectáculos que hacían en el teatro?

GM: Sí, a mí me maravillaba lo que veía en el teatro. Recuerdo *Apolipsis* según otros en el Teatro Picadero, que duró no más de cinco funciones porque los censuraron. O Kakuy, que después se mostró en una gira por Alemania. Hubo otra llamada Pi 3,14 que tenía una escena que a mí me impactaba mucho, donde Gabriel Chamé Buen día la arrastraba a Verónica Llinás... Los espectáculos de Elizondo eran muy geniales, hoy todavía lo son, son muy de avant garde. Para mí Elizondo es un hito en relación con el teatro y el espectáculo. Y el nivel de creatividad de todo ese grupo que confluyó en su escuela en los 80 es algo único. De hecho, si mirás las trayectorias de esos artistas vas a ver que casi todos se han destacado de una manera sobresaliente.

DL: ¿Cómo se te ocurre hacer la serie sobre los mimos?

GM: Siempre me sorprendió mucho la relación que todo este grupo de actores tenía con su cuerpo, me intrigaba mucho esa plasticidad. Entonces se me ocurrió hacer trabajo en conjunto sobre la expresión mimo, sobre esa técnica. Como yo no conocía la técnica me parecía interesante que ellos la ejercitasen y yo la vaya registrando. Por eso en toda la serie de los mimos hay muy pocas imágenes armadas, la mayoría son producto de la improvisación del grupo. Yo los observaba y los dejaba jugar, los dejaba hacer, porque creo que el trabajo del fotógrafo no es bajar órdenes, sino dejar que la realidad suceda sin perder la curiosidad.

AL: O sea que no había un guión.

GM: No, no había guión. Era todo improvisación y eso era lo divertido y lo increíble. Porque si vos lo forzás estás haciendo una foto tuya, que no es lo mismo. Además, vamos a decir que para mí tener la posibilidad de tener diez tipos desnudos era una oportunidad única. No hay muchas fotos así en el mundo. Es interesante cómo igual, sin decir nada, salieron muchas cosas en las fotos. Ves la violencia, ves las detenciones... pero también ves la libertad y el juego. Yo quería mostrar esa espontaneidad que, si les decís qué hacer, no sale porque se ponen duros. Ellos están jugando, es como si el fotógrafo no existiera. Creo que fue muy bueno que saliera así porque lo importante es que cada uno después, como espectador, mueva la cabeza como quiera.

AL: Hay algunas fotos donde se ve una cúpula, ¿ese era el estudio?

GM: No, eso fue porque una pareja de escenógrafos que trabaja con Thelma Biral vio el material de los mimos y me dio las llaves de ese departamento, que era ideal para sacar fotos. Entonces fuimos con los mimos un sábado, quedaba en la Avenida de Mayo. Era un departamento vacío que tenía una gran cúpula, una torre

que después se cayó y la reconstruyeron. Los mimos estaban fascinados porque estaba todo roto el departamento, había lugares donde el cielo raso estaba todo hecho pedacitos en el piso. Te diría que esa fue la última sesión que hicimos, ahí se incorporó María Martha Pichel, que era muy jovencita y no había estado en las otras sesiones.

DL: ¿Y cuáles fueron las fotos que sí armaron?

GM: El día de la primera sesión de fotos, como yo no sabía si esos encuentros iban a seguir, tuve la idea de resumir esa jornada con una síntesis de lo que ellos representaban para mí en ese momento. Como habían llevado muchos elementos al estudio, elementos que en su mayoría provenían de la chatarra, se me ocurrió ir al cuarto donde estaba todo eso y fotografiar sus cuerpos desnudos en medio de todos esos desechos. De ahí salió una foto donde se ven distintas partes de los cuerpos, un brazo, una pierna, una mano, como si estuviesen en un depósito. Esa fue la primera foto que armamos. Después hicimos fotos donde les pedí que cada uno se identifique con algo. Dejé la cámara fija y cada uno armó su propio personaje para el retrato, pero esas fotos no fueron utilizadas.

DL: ¿La foto del documento también la armaron?

GM: Sí, el pedido de documentos, como una requisa, donde se ven cuatro cuerpos de espaldas, desnudos contra la pared. Armé otra foto con unas maderas que había, que eran como una especie de pallets, con todos los cuerpos tirados arriba. Todas situaciones que tenían que ver con esos años. La foto del documento es la más explícita, es casi obvia para quienes vivieron esa época.

DL: Bueno, también es la más jugada.

GM: Todo el trabajo era jugado, todas las fotos eran muy fuertes. Por ejemplo, colgamos las fotos de los mimos en el teatro del Sindicato de Empleados de Comercio donde ellos ponían la obra *Pi 3,14* y la gente del teatro, cuando ellos no actuaban, las daban vuelta para que no se vean. Estaban colgadas en el hall del teatro y cuando daban otros espectáculos las tapaban, te hablo del año 1983.

DL: ¿La muestra que hiciste en ese teatro del Sindicato fue la que censuraron?

GM: No, me censuraron después, ya en democracia, en 1986. Fue en una muestra colectiva en el Centro Cultural Malvinas de las Galerías Pacífico. Habíamos armado un grupo, el Núcleo de Autores Fotográficos, y montamos una exposición entre todos. Yo había colgado cuatro o cinco fotos de los mimos y otros dos fotógrafos, Ataúlfo Pérez Aznar y Enrique Abatte, también habían llevado fotos con desnudos. Eso parece que molestó y alguien que se sintió ofendido por las imágenes pidió la clausura de la muestra. ¡Hasta nos hicieron un juicio por obscenidad! Yo quedé fichado por la policía. Si quería salir del país era un lío por culpa de esa causa. Tuve que poner un abogado. El fiscal, después de mucho tiempo, consideró que las fotos eran de mal gusto, pero no obscenas.

DL: Hiciste además fotos muy emblemáticas del *under* de los 80. Una de las primeras invitaciones del *Parakultural* está hecha con una foto tuya ¿no?

GM: Sí. Yo ya venía colaborando con Omar [Viola] en los espectáculos audiovisuales que el hacía en *Cemento*. Habíamos hecho un audiovisual que se mostró una noche en la discoteca, con las fotos de los mimos. Ya después de la apertura del *Parakultural* un día me llamó Omar para que haga una foto, como si fuese *La última cena*, y después la usaron para hacer la invitación. En esa foto estaba él, María

José Gabin, su padre el pintor Pérez Cellis, Batato Barea, Olkar Ramírez y otros más. Yo hice la puesta, que fue una idea de Pérez Cellis, él quiso hacer eso. Yo a él ya lo conocía porque habíamos hecho un reportaje para la revista *Gente* cuando María José era chiquita... Eso es algo formidable de la vida: vos estás haciendo algo y lo que menos se te ocurre es que eso con el tiempo puede trascender y convertirse en un registro que de alguna manera documenta todo ese mundo.

DL: Contanos la historia del retrato de Batato.

GM: Yo le hacía fotos al Clú del Claun, el grupo donde estaba él y Cristina Martí, Gabriel Chamé Buendía, Guillermo Angelelli, Hernán Gené y Daniel Miranda. Un día vino Batato y me pidió una foto para un monólogo de *La dama de las camelias*. Daba la casualidad que yo había hecho un tiempo antes las fotos de un espectáculo de Thelma Biral que se llamaba *Camille* y era justamente una versión de *La dama de las camelias*. Para esa foto usé de referencia una reproducción de un daguerrotipo de *La dama de las camelias* que Thelma me había mostrado, seguimos ese estilo y quedó muy bien, era la foto de puerta del teatro. Entonces cuando vino Batato le mostré el trabajo que había hecho y le propuse seguir esa línea y ese tono. Él se puso rápidamente a mi disposición porque todos ellos eran muy dóciles, aunque podían no serlo en otros ámbitos, conmigo siempre mostraron muy buena predisposición. De ahí sale esta foto de Batato, que tiene una cosa lánguida, pero que para mi gusto trasciende al personaje y muestra a un Batato pleno, real.

AL: ¿Y le gustó a Batato la foto?

GM: Le gustó, sí. Yo me asombré porque si bien mi intención era hacer una buena foto con ese tono particular, nunca imaginé que terminaría funcionando como la imagen que lo define a Batato. Creo que eso es producto de la buena comunicación que establecimos y

del ambiente ameno de trabajo que se generó. Sé que muchas veces los modelos o los artistas sufren cuando tienen que posar frente a la cámara y yo sufro con ellos, entonces busco que ese momento sea lo más relajado y placentero posible. Batato ese día estaba travestido, con la nariz de *clown* y además tenía una cosa lánguida, porque en lo profundo él también era un poco lánguido, casi triste te diría. Aunque él mostraba una actitud revoltosa y contestataria, también era un tipo muy dulce y tierno, al menos como lo conocí yo. Me parece que en ese retrato se puede ver todo eso: el *clown*, el travesti, pero está travestido de una manera más bien rara, su expresión... Creo que sí, que es una imagen que lo pinta muy bien a él. Hace poco vi un documental sobre Batato que termina justamente con esta foto.

DL: Tenés una foto muy linda de Urdapilleta también.

GM: Sí, fue una serie de dos o tres fotos que me pidió Omar y que luego expusimos en la Asociación Cristiana de Jóvenes con Eduardo Bertoglio. Omar me había pedido fotos de los artistas que actuaban el *Parakultural*, que realmente era una cantera de genialidad y de ruptura también. Entonces, ya teníamos la foto de Batato, otra muy linda de Verónica Llinás y bueno, un día vino Urdapilleta a sacarse la foto. Con él hicimos esa fotografía donde él está como un emperador, tipo Nerón. Es un retrato que a mí me gusta mucho porque el incorporó cosas suyas, se vistió así sin que yo se lo pida y eso es interesante, porque la persona elige cómo quiere mostrarse y después uno obviamente tamiza y hace su aporte también. A él le encantó esa foto, siempre me la pedía. La copié pero finalmente nunca vino a buscarla... nunca se la pude dar.

DL: ¿Y a las Gambas al Ajillo las fotografiaste?

GM: Claro, también hice la foto de la portada del teatro de Las Gambas al Ajillo. Cuando ellas debutaron en el teatro la puerta la hice yo.

Pero bueno, muchos negativos se perdieron... son como un tesoro, por eso yo ahora digitalicé mucho. Y mientras veo todas las fotos pienso cuando uno dice “me perdí una foto” en realidad, no es así. Cada un segundo hay una foto para perderse. Mejor tener ideas y perderlas que no se te ocurra nada.



UN MOMENTO DONDE EL PÚBLICO NECESITABA DECIR TANTO COMO UNO

Entrevista a María José Gabin

por Daniela Lucena y Gisela Laboureau

María José Gabin nació en Buenos Aires en 1962. Es actriz, bailarina, narradora y dramaturgista. En el año 1986 junto a Verónica Llinás, Laura Markert y Alejandra Flechner formó Gambas al Ajillo, grupo paradigmático de la movida del llamado *under* porteño, con el que trabajó hasta 1994 en el *Centro Parakultural*, la discoteca Paladium, el Centro Cultural Ricardo Rojas, el Teatro Empire y el Teatro Maipo, entre otros espacios. En esta entrevista, realizada en julio de 2011, conversamos sobre su formación y su vasta actividad artística de aquellos años.

DL: La Escuela y la Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo fueron espacios clave para muchos miembros de tu generación ¿no?

MJG: Sí, yo me acerqué a la Escuela en el momento de transición entre la dictadura y la democracia. Creo que habré ido a la Escuela entre el 79 y el 82, porque recuerdo que fui durante los últimos años

de la última dictadura militar. Por eso siempre lo menciono a Ángel Elizondo, que era el director de la Escuela y de la Compañía, porque para mí fue una figura que generó una manera singular de vivir el teatro. Creo que Elizondo fue un referente muy importante para muchos de nosotros. De hecho fueron parte de la Compañía Omar Viola, Verónica Llinás, Gabriel Chamé Buendía, Horacio Marassi y Horacio Gabin, entre otros. Él motivaba siempre la creatividad, la autogestión y la posibilidad de un lenguaje no convencional. El mimo que él hacía era diferente, por ejemplo, al mimo que hacían en ese momento Escobar y Lerchundi, que era más gestual, más parecido al de Marcel Marceau. El mimo que hacía Ángel Elizondo, que había estudiado con el actor francés Étienne Decroux, no era pantomima sino un mimo de acción: la acción pura, sin la palabra. Era más seco en ese sentido, era menos florido –por decirlo de alguna manera– que la pantomima.

GL: ¿También Cristina Moreira fue influyente para ustedes no?

MJG: Sí, claro. Durante los primeros 80 aparece Cristina Moreira con las técnicas de *clown*. Ella se había formado como bailarina y actriz en Europa y fue la que introdujo acá la metodología de la escuela francesa de Jacques Lecoq, un lenguaje que se difundió muy rápidamente entre los jóvenes. Primero porque había posibilidades de hacer los juegos de *clown* en la calle. Aparecía la democracia y de pronto salíamos a las plazas a actuar. Sentíamos que se había abierto la puerta. Además ese era un lenguaje de mucho contacto con el público: todos elementos que cayeron justo en un momento donde lo que se necesitaba era expresarse, comunicarse... el público necesitaba decir tanto como uno.

GL: En tu libro *Las Indepilables del Parakultural* decís, refiriéndote a Las Gambas al Ajillo, que ustedes no eran militantes. Sin embargo puede decirse que todo lo que hacían desde el teatro, o

desde lo actoral, desde lo artístico, era también un modo de hacer política.

MJG: Claro, si bien nosotras estábamos muy conscientes de la situación y conocíamos gente que estaba buscando desaparecidos, casi ninguno militaba en una organización o partido político. Pero, claro, militábamos desde el teatro, desde la actitud de vida, desde la posición frente al afuera también. Sin decirlo directamente hacíamos política, teníamos una militancia. Igual casi todas las obras tenían que ver con el humor, en casi ninguna se mencionaba directamente ninguna situación política, pero casi todos eran tipos sociales o parodias de tipos sociales que son también políticos; en esa mirada social hay también una mirada política.

DL: Claro, por eso decís que no querían tener un discurso panfletario, que buscaban diferenciarse de cierto tipo de teatro panfletario.

MJG: Sí, siempre pensé que era un poco coyuntural, éramos una generación nueva, muchos de nosotros con una formación ecléctica, no éramos actores salidos del conservatorio... digo, nuestro grupo, el Clú del Claun, Urdapilleta... Nosotras, habíamos estudiado teatro en diferentes talleres, pero también danza, canto, acrobacia, mimo. Entonces creo que tuvimos una necesidad de diferenciarnos un poco en ese sentido, tomarnos las cosas un poco más en solfa, porque todo venía muy serio. Tal vez por eso lo que más surgió fue la irreverencia y fue tan fuerte lo del humor. Tampoco había directores, que es una cosa muy característica de esos años. Porque casi ninguno tenía director, ni Los Melli, incluso el Clú del Claun. Si bien por ahí cada tanto convocaban a alguien para dirigir, en general éramos autogestivos y nos autodirigíamos. Tampoco había un autor, era mucho más horizontal. De todos modos no era algo tan pensado: “no trabajemos con director”, no era tan enunciado,

pero... era eso, era un hecho. Después de tener 6-7 años a la dictadura en el poder todos querían decir lo suyo, no querías que alguien venga y te diga lo que tenías que hacer.

GL: Hablemos del circuito *under*, de esa noche porteña, de lo que pasaba en los bares, en el *Parakultural*.

MJG: La noche *Parakultural* tenía bastante que ver con lo que había sido el *Café Einstein*, que fue como un antecedente: artistas que se reunían y hacían lo suyo. Podía ser música, poesía, o teatro en algún momento de la noche. Cuando el *Einstein* todavía estaba la dictadura. En el *Parakultural* el espectáculo sucedía a lo largo de la noche. Ibas a tomar algo porque estaba abierto todos los días y no existían tantos lugares así en esa época. También en Europa había una corriente de teatro que integraba mucho más las artes, donde no estaba todo tan dividido y era mucho más visual, un teatro de la imagen más que de la palabra. El *Einstein* fue una suerte de influencia en cuanto al formato.

GL: Después Omar Chabán y Katja Alemann abrieron *Cemento*, como una especie de continuación del *Einstein*.

MJG: Sí, en *Cemento* hicimos con Omar Viola “Subdesarshow”. Los espectáculos de Omar siempre eran algo así como “Omar y sus mujeres” (risas). Sus mujeres eran mujeres, no necesariamente tuyas, pero siempre un poco la broma era “Omar y sus mujeres”. En Subdesarshow estaban Vivi Pérez, María Martha Pichel – una pintora del grupo de amigos eventualmente actriz– Verónica Llinás, Patricia Baños –que era otra actriz de la Compañía de Elizondo– y yo. Me acuerdo un número que hacíamos que eran dos vestidas como vedettes que picoteaban el piso como gallinas y otras dos mujeres siamesas tipo brujas de dos cabezas y no mucho más que eso. Después había otro número que era un baño, las mu-

jeros hacían los artefactos del baño, de manera corporal, hacían las lluvias y las canillas y Omar se bañaba (risas) y las mujeres lo tocaban. La toalla también era una chica. Omar se sentaba en una de nosotras y la agarraba, después se secaba y se pasaba la chica por el cuerpo... Eso fue en *Cemento*, más o menos en diciembre del 85, y en abril de 1986 se abrió el *Parakultural*. Los primeros números que se hicieron en el *Parakultural* venían con la impronta de ese espectáculo.

DL: ¿Cómo fueron los comienzos del *Parakultural*? Omar Viola y Horacio Gabin piensan ese espacio primero como un lugar para dar clases de teatro y después cambian y comienzan a hacer fiestas y espectáculos ¿no?

MJG: Sí, Omar dijo “tengo un lugar, vengan a hacer cosas”. La convocatoria era así de simple y nosotros estábamos todos con ganas de estar en el escenario. Estábamos terminando de estudiar, así que íbamos y hacíamos unas cosas horribles, pero a nosotras nos parecía que estaba bueno, que se yo... (risas). Las Gambas ya habíamos comenzado ese verano a armar un pequeño espectáculo que hacíamos en el Bar *El Taller* de Palermo. Después, a lo largo de ese año en el *Parakultural*, agregamos números, cambiamos otros y en diciembre teníamos un espectáculo de una hora. Por eso se creó, se inventó, surgió así como algo muy... improvisado. Improvisado en este sentido: no es que dijimos “bueno, hagamos un espectáculo de tantos números”, es como que se fue armando así. Al final hacíamos toda la primera noche nosotras (más cerca de las 12, luego había cosas sueltas hasta las 4 de la mañana). Por ejemplo, el número del 9 de Julio surgió así. Omar nos dice: “preparen algo para el día de la independencia” y ahí salió las escarapelas. Entonces a fin de año teníamos las escarapelas, las monjas –que era otro número estrella–, El Bolero, Maltratadas, El dúo y otras cosas más. Así se fue armando.

GL: ¿Y cuánta gente iba a verlas?

MJG: Al principio venían 20 personas, básicamente fueron los amigos los que vieron las primeras funciones. Mi hijo nació en el 85, en el 86 tenía un año. Lo que ganaba me alcanzaba para tomar algo, comer una pizza después, irme a Belgrano a buscarlo a la casa de la abuela y volver a mi casa a La Boca. No era ni un trabajo, te podría decir. Sobrevivíamos. Igual nosotras, Omar y Horacio hacíamos las cosas seriamente y de paso también era una manera de ir sacando material. Era un círculo de público cerrado, digamos, limitado al principio, pero eso era lindo también. Después empezó a venir más gente que se enteraba y se armó una corriente de público importante. Luego, al espectáculo de Gambas venía gente de tapados de piel y estacionaban los autos en la puerta. En cierta forma era cómico. De pronto empezó a llegar gente de otro lado y sí, medio que convivían con los *punkies*, pero como nuestra función era a las 10 de la noche y los *punkies* llegaban a las 2 de la mañana, entonces en ese rato el público iba mutando. Yo cierro la historia en mi libro cuando se cierra el primer *Parakultural* en el 89. Es como que no fue ni una década pero fue ese tramo tan importante de los 80... Después para mí los 90 ya son otra cosa, es otro mundo. Claro, en los 90 viene otro mundo, muy rápidamente cambia todo.

DL: ¿Cómo era la convivencia con los grupos de rock o punk que tocaban en el *Parakultural*? Ustedes, las Gambas, todas mujeres... digamos que el rock en esos años tenía ciertos rasgos machistas. Claudia Sinesi nos contaba, por ejemplo, que a Las Viudas e Hijas de Roque Enroll muchas veces las subestimaban por ser chicas, por vestirse como se vestían, por no tener cuerpos muy exuberantes... creo que vos decías que a veces se confundían a las Gambas con las Viudas ¿no?

MJG: A nosotras ser mujeres nos dio un destaque muy atractivo para las notas, digamos, si bien es cierto que para las músicas mujeres dentro de lo que es el ámbito del rock era una cosa bien diferente, como algo medio raro. Para el teatro en cambio era un poco menos raro, pero sí lo era para el afuera: cinco mujeres, o cuatro mujeres después, tan intempestivas, enseguida el grupo llamó la atención. Además, nos mostrábamos exageradas, más feas... nos poníamos cosas raras. Pero teníamos nuestro atractivo también, era muy colorido todo y muy zafado, entonces sabían que si aparecían Las Gambas podía pasar cualquier cosa atractiva ¿no?, ya de zarpadas nomás que éramos. Eso nos benefició, a diferencia de las mujeres músicas, que por ahí se movían en un ambiente más machista y más difícil. Pero yo creo que también tuvieron su aceptación.

DL: ¿Y el público?

MJG: La gente estaba tan desmayada que daba lo mismo (risas). Era lo mismo digamos, no sabía si le gustaba, no le gustaba... pero era todo como una fiesta. El clima era muy de fiesta, entonces sí, por ahí te tiraban con algo, por ahí te escupían, pero escupir no significaba que no les gustara. Me acuerdo que una vez hicimos las monjas en un recital de Luca antes de él, en *Cemento*. Y ahí sí Luca dijo “cálmense, cálmense, que las chicas son buenas”, porque venían a verlo a Luca, y nosotras ahí... tratamos de hacer lo nuestro, siempre era como en medio de la confusión total.

GL: Sobre el *Parakultural* también decís: “había que bajar una escalera y sumergirse en la nada sin pensar, ahí podía pasar cualquier cosa”.

MJG: Claro, ese es un recuerdo muy fuerte que tengo, como cuando decís “bajabas a la nada”: la nada era el todo. El recuerdo que tengo es todas las cabezas esas, todos los punks con los pelos así de altos,

todo lleno... sobre el final siempre estaba lleno. No era un lugar muy grande, entonces había mucha, mucha gente apelmazada y de pronto caminabas por algún lugar y había uno que estaba ahí medio vomitando... y caminabas otro poco para allá y había otro... El lugar era un poco más grande que el *Einstein* pero era como si te dijeran una casa de 8 por 20 metros de fondo. ¡Y los baños! Eran dos espacios chiquitos: uno que decía “hombre” y otro “mujer” y entrabas a un inodoro, no es que era un baño... bah... no tengo recuerdo que hubiera un baño (risas). Omar le ponía aserrín al piso porque siempre estaba húmedo y se inundaba. El baño siempre tenía los caños mal, nunca había plata para hacer nada, siempre chorreaba agua, entonces se tiraba aserrín y quedaba como muy *cool*, pero era para evitar que se hiciera un lago (risas).

DL: Podría leerse la noche de los 80, o al menos el circuito del llamado *under*, como una suerte de destape posibilitado por la vuelta de la democracia, como una especie de respuesta o resistencia frente al terror dictatorial. ¿Vos cómo lo ves?

MJG: Sí, por eso yo en mi libro hablo mucho de lo coyuntural también, creo que efectivamente todo eso era respuesta a lo anterior. No es que salió de la nada, porque se nos ocurrió estéticamente pero también fue una respuesta, una estrategia... Y sí, fue tardía, porque ya estaba la democracia en el caso del *Parakultural*. Creo que fue una manera de ubicarnos en un lugar que nos ayudara a salir. Porque fueron siete años y era mucho el miedo, había mucho miedo... Qué loco pensar que si decías algo, nombrabas “Perón” por ejemplo, te podía pasar algo. Yo tengo casi 50 años y todavía por ahí digo “uy, no, a ver si alguien me escuchó”, como en modo automático. Qué se yo, tal vez a otra gente de otra generaciones no le pase eso porque toda esa experiencia les queda más lejos, más allá. Entonces sí, lo del *Parakultural* fue como una respuesta casi inconsciente ¿no?, como una reacción a lo que había pasado. Es decir, soltaron el tapón y eso

salió. Nadie se puso a pensar “vamos a hacer esto o aquello” pero salió así, por suerte tomó esa forma ¿no? ¡Qué vitalidad!



Entrevista a Martín Reyna

por Daniela Lucena

Martín Reyna nació en Buenos Aires en 1964. Es artista plástico y vive en París desde hace más de veinte años. En los años 80 formó parte del taller *La Zona* y participó de numerosas experiencias de creación colectiva, como por ejemplo la pintada de murales en la Estación Callao de la línea D de los subterráneos porteños. La siguiente entrevista fue realizada en febrero de 2016, durante uno de sus frecuentes viajes a la ciudad de Buenos Aires.

DL: ¿Estudiaste sociología en la Universidad de Buenos Aires?

MR: Sí, en la Facultad de Derecho, pero en realidad no hacía nada en la universidad. Fui durante tres años y debo haber aprobado tres materias (risas). La verdad no me hubiera disgustado ser sociólogo o investigar un poco más, pero ya en esa época quería dedicarme a las artes. Hacíamos algunas *performances* en el bar *Einstein* con Rosario Bléfari y José Garófalo. Con ellos teníamos una especie de compañía teatral con la que hicimos algunas intervenciones, en el año 83.

DL: ¿Y quiénes estaban en esa compañía?

MR: Fue una sociedad que se armó un poco en la universidad y un poco con algunos amigos: Juan Goldín, Marcelo Zanelli, Cecilia Biagini, Horacio Aparicio, Alicia Guingold, Hugo Más, Sabrina Farji, Wolly Von Foëster, Marcelo Sauri Ortiz, Rosario y José. Todos teníamos intereses parecidos, formamos un grupo llamado *Los concretos*. El nombre surgió porque cuando le mostrábamos a Omar Chabán lo que estábamos haciendo él nos decía: “yo quiero algo más concreto”. Nosotros nos delirábamos mucho y nos perdíamos un poco. Era la época de Soda Stereo, Luca Prodan... fue impresionante estar ahí y verlos tocar. Paralelamente en ese momento estábamos en *La Zona*, el taller que Rafael Bueno tenía en un sótano de la calle Riobamba.

DL: ¿Y cuánto duró esta compañía?

MR: No mucho, un año y medio más o menos. Rosario, José y yo básicamente nos asociábamos para los guiones y la puesta en escena. Goldín formaba parte del elenco, era como un representante de los actores. Me acuerdo que llegamos a presentar una obra que se llamó *A su salud*, que transcurría en diferentes espacios del *Einstein*. En cada uno de los cuartos se desarrollaba un episodio de la obra. También preparamos una obra policial, con muchos actores, pero que nunca se estrenó. Básicamente éramos un grupo de amigos que intervenimos en la escena artística porque teníamos la inquietud de hacer algo conectado con la poesía, con la pintura y con el teatro... Yo aún no sabía si quería ser “pintor”. Me interesaba pintar, pero también escribir y actuar. Creo que lo que me inclinó más hacia la pintura fue el hecho de empezar a vender mis pinturas, eso me hacía pintar cada vez más.

DL: Pero cuando vas a París te dedicás de nuevo a la poesía.

MR: Sí, prácticamente dejé la pintura y entré en una especie de catástrofe económica (risas). Los poemas no se vendían. Igual seguía pintando, aunque mi idea era escribir un libro de poesía, o consagrarme a la poesía, y quería seguir haciendo pinturas para mí. En París evidentemente eso no funcionó y empecé a hacer exposiciones con mis obras.

DL: ¿Estudiaste en la Escuela de Bellas Artes?

MR: No, nunca fui a la Escuela, estuve en talleres. Fui durante un tiempo al taller de Guillermo Kuitca, tomé unas clases y después empecé a trabajar con él. También fui asistente en el taller de Duilio Pierrri. Pero fundamentalmente mi formación tuvo que ver con el trabajo con otros pintores, en *La Zona* por ejemplo, con Alfredo Prior o Juan José Cambre, que aunque no estaba en *La Zona* era alguien muy cercano a nuestro grupo. En *La Zona* se hacían performances de Emeterio Cerro o de Vivi Tellas y también mostrábamos nuestras obras. Yo no actuaba en aquellos eventos, solo exponía mis pinturas. Creo que me estaba convirtiendo en pintor. Ya en la época de los murales del subte, que fue en el año 85, estaba completamente volcado hacia la pintura. Muy poco tiempo después hice una exposición individual en la Galería Del Retiro, una muestra de pinturas. Escribir, actuar o dirigir empezaba a desdibujarse en mi panorama y te diría que en esa época empiezo a vivir obsesionado con la pintura.

DL: ¿Obsesionado con la pintura?

MR: Sí, me obsesiono, sufro porque no le doy mucho valor a lo que va saliendo y me desespero. Me consume la pintura que voy haciendo. Son años para mí muy difíciles desde la pintura, ahora tengo una relación mucho más amable con la pintura. Sin que sea una fiesta todos los días, hoy no siento tanto sufrimiento como en aquella época, era muy doloroso el hecho de pintar, exponer y seguir adelante

con eso. Era una gran obsesión la pintura, algo que me consumía todo el tiempo y todas mis energías.

DL: ¿Estar en *La Zona* con todos esos artistas no te ayudaba a producir?

MR: Era muy distractivo *La Zona*, varios pintores estábamos ahí, intercambiando mucho, todos muy jóvenes, nos divertíamos bastante y aun así se podía pintar. Ahora no podría pintar en ese contexto, me resultaría imposible. Pero me llama mucho la atención todo eso que pasaba, parecía que ese clima se producía justamente para pintar. Nosotros teníamos veinte años, nos divertíamos y pintábamos. Creo que ese diálogo, esa manera de vivir o de hacer nos conducía a que pintemos. Algo ocurría, de algún modo la pintura aparecía. Después, llegaban los eventos y aparecía más el lado performático. Fue muy productivo, me parece un milagro ahora.

DL: Ahí en *La Zona* participaste de la muestra *Los últimos pintores*, ¿no?

MR: Sí, éramos cinco o seis, los más jóvenes: José Garófalo, Sergio Avello, Alejandro De Ilzarbe, Miguel Harte y Gustavo Marrone. Porque Rafael y Alfredo, por ejemplo, eran más grandes que nosotros. Nos hicimos amigos y compartimos un modo de trabajo pero éramos dos generaciones diferentes. Rafael nos convoca y nos dice: “ustedes son los últimos pintores”, porque claro, fuimos los últimos en aparecer en el taller (risas). La idea era que después de ese momento, después de nosotros, no había otros, de ahí salió esa exposición. Hay un dibujo muy lindo que hizo Miguel, nos dibujó a todos nosotros, era la invitación al evento. Después también hicimos otra muestra que se llamó *Sauna en La Zona*. Le pusimos Sauna por la humedad y el microclima, era un desastre (risas). Había siempre agua en el piso, las obras se ahogaban a veces...

DL: Hay muy pocas obras de esa producción que hacían en *La Zona*.

MR: Yo creo que la mayor parte de la obra producida ahí desapareció, no sé si en manos de alguien, si perdida, si se la llevó el agua que había en el piso... no sé en qué condición terminó realmente. Yo perdí obra que luego olvidé que existía. Además no teníamos la fotografía digital que permite registrar un documento inmediato de las obras. Era muy precario todo eso, no había ningún tipo de resguardo de lo que estábamos haciendo. Algunas personas, pocas, compraron obras de ese momento. Yo hice en esos años una pintura sobre la Guerra de Malvinas que la compró Duilio Pierri. La venta era también un modo de salvarla.

DL: ¿Militaste en alguna agrupación política en esos años?

MR: Era anarquista, pero no militaba en ningún partido. Era un anarquista sin filiación política y lo sigo siendo de algún modo, pero en esa época era bastante más radical, estaba en contra de todo. También miraba con simpatía al socialismo, como ahora. Siempre miré con más simpatía a la izquierda, pero no tenía una militancia política porque no me interesaba. Parte de mi identidad artística tenía que ver justamente con rechazar la política. Por supuesto estaba al tanto de los desaparecidos, de los movimientos de Derechos Humanos y definitivamente estaba en contra de la dictadura militar. Pero en términos políticos rechazaba el poder de un modo general. En Argentina la dictadura nos devastó, sobre todo en esta cuestión de lo que puede ser una elaboración política de las cosas... la única respuesta para mí era pintar, escribir, hacer teatro. Mi manera de responder políticamente era a través del arte. Creo que en algunas pinturas mías de esa época se ve claramente. Mi modo de leer la realidad pasaba totalmente por la pintura y para nada por la política partidaria.

DL: Te lo pregunto porque para mí ese modo de trabajo, ese modo de hacer que ustedes tenían en *La Zona* o en el *Einstein*, por ejemplo, fue muy político. Micro-político, si se quiere.

MR: No había una conciencia de hacer todo eso en una dirección determinada pero estoy de acuerdo en que era muy político. Era un modo muy particular de hablar plásticamente o de decir o de hacer en escena. Además creo que nosotros podíamos decir muchas más cosas de las que podían decir los que militaban en un partido, ellos estaban más limitados por el contexto.

DL: Varios entrevistados mencionaron que la calle, aun después del 83, era muy censuradora. Yo pensaba en el episodio de los murales del subte. Ustedes pintaron los murales en la estación Callao de la línea D pero al poco tiempo la empresa los tapó por quejas de los usuarios. Contame ¿cómo surge esa idea de pintar en el subte?

MR: En principio creo que fue una idea de Duilio, que venía de New York y había visto mucho arte en los subtes y en los vagones. Yo trabajaba en su taller y empezamos a charlar el proyecto. Le escribimos una carta a la directora de los subterráneos y nos dieron la autorización. Como era un momento democrático, las cosas eran más viables. Después igualmente no gustó nada...

DL: ¿Y cómo consiguieron la financiación?

MR: Primero hicimos una fiesta en la discoteca *Cemento* para recaudar fondos para la compra de materiales para pintar los murales. Pusimos un plástico transparente que ocupaba el frente del escenario y pintábamos desde atrás del plástico. Lo mismo que hacía el trío *Loxon* en el bar *Einstein*. Éramos cuatro o cinco y cuando se completaba el plástico, terminaba la acción. Pintamos una suerte de expresionismo, creo, pero no recuerdo para nada qué resultado estético o visual se producía. Sí me acuerdo que estaba todo el mundo mirando del otro lado del plástico. También habíamos puesto modelos desnudas y atriles con carbonilla para que la gente pinte modelo vivo. Todo el mundo podía dibujar, y dibujaron un montón.

DL: O sea que el público respondió muy bien a esa propuesta.

MR: Yo creo que el público que iba a *Cemento* sabía que podía llegar a producirse un evento inédito, imprevisible. Nosotros hicimos un volante, una invitación, pero muchos llegaron sin saber qué iba a pasar. Es muy gracioso porque el volante dice 1 Austral, ese era el precio de la entrada. Todo eso se hizo para recaudar dinero para comprar las pinturas para pintar en el subte.

DL: ¿Quiénes fueron los que pintaron los murales?

MR: Fuimos Luis Pereyra, Duilio Pierri, José Garófalo, Armando Rearte y yo. Rafael Bueno al final no pintó en el subte porque se fue a New York, pero intervino en la fiesta.

DL: Contame cómo fueron los días en que pintaron, porque el subte seguía funcionando mientras ustedes pintaban.

MR: Nos cambiamos en un “camarín” que era un depósito de subtes de la estación Callao. Usábamos los mamelucos naranjas y pintábamos frente a la gente. Había mamelucos grises pero elegimos el naranja como un modo de reivindicar el color, para darle importancia al color. En general estábamos tranquilos durante la pintada, pero cuando llegaba el subte y bajaba todo el mundo a veces se producían situaciones un poco hostiles. La gente reaccionaba mal frente a las pinturas que hacíamos.

DL: ¿Por qué?

MR: Creo que porque nuestras pinturas no respondían a cánones académicos o visuales “tranquilizadores”. Incluso hubo muchas cartas de lectores en las que se quejaban de lo que había pasado en la estación. Algunos también llegaron a agredirnos, a gritarnos “saquen

esto de acá”, como si fuéramos unos salvajes que estábamos haciendo cualquier cosa.

DL: ¿Cómo eran los murales?

MR: Eran grandes, tendrían 3x2 metros los de los andenes, pero también pintamos los de los pasillos. Esos eran más chicos. Eran muy coloridos, ligados al neo-expresionismo, y algunas imágenes eran pseudo figurativas, con situaciones un poco opresivas, de mutilación o de prisión. Entonces creo que toda esa visión irritaba profundamente a ciertos pasajeros o espectadores. Me parece que eso hizo que finalmente se llegue a la decisión de taparlos.

DL: ¿Y tus pinturas, cómo eran?

MR: Iban en línea con mis pinturas de esa época, que tenían un carácter muy instintivo, tal vez “fauve”. Mirándolas ahora me impresiona que la figura humana esté casi siempre presente, me llama la atención porque después fue desapareciendo. Los colores intensos y la pincelada primitiva o “bruta” es lo que las caracterizan. Pero el dramatismo de las situaciones era totalmente inconsciente, esos pedazos humanos o cuerpos mutilados a floraban sin ninguna intencionalidad por parte mía. Cuando empezamos a pintar los murales, quise llevar aquellas situaciones a un tamaño y un espacio mayor. De algún modo traté que formen parte de alguna ensoñación... La experiencia del esmalte sintético sobre pared era nueva y tenía la impresión de que no había lugar para el arrepentimiento, el paso del color era definitivo.

DL: ¿Te acordás cuándo los taparon?

MR: Los taparon repentinamente, fue violento porque no nos anunciaron que los iban a tapar. Subterráneos de Buenos Aires se tomó la libertad de hacerlos desaparecer sin ningún aviso. En un principio

hicieron desaparecer todos los murales pero dejaron uno de cada artista con un cartel que contaba que nosotros habíamos hecho esas pinturas. Después desaparecieron esos murales también. No duró mucho, habrán estado ahí seis meses... Nunca supimos de dónde vino la decisión de tapparlos, supongo que fue por la reacción de la gente. No sé si fue porque la gente se asustó mirando esas obras, o porque Subterráneos de Buenos Aires decidió que iba a destinar esas paredes a la publicidad y no a la pintura, nunca supimos cuál fue el móvil para que decidan que los murales desaparezcan.

DL: Me quedé pensando en la reacción de la gente que los agredía o los insultaba.

MR: En realidad, a pesar de eso, fue una linda la experiencia. A mí me encantó pintar allí. Recuerdo el olor fuerte del esmalte sintético que usábamos para pintar, encerrados bajo tierra se sentía más fuerte. Y las situaciones con los pasajeros podían ser muy diferentes. Algunos se acercaban a nosotros con mucho reconocimiento y agradecimiento. Aunque generalmente lo irritable hace más ruido que lo amable, mucha gente estaba feliz de ver aquello cuando bajaba del subte, se maravillaba y nos felicitaba. Hay que pensar también en qué estado podía estar la gente que iba a trabajar, para que una situación tal de color pueda agredirlos.

DL: Me interesa esto que decís del color que agrede...

MR: Pensá que veníamos de años muy bravos, ¿en qué estado queda la gente que vive tantos años bajo palos y discursos totalitarios? No es fácil... Hay un libro hermoso de una investigadora francesa, Jacqueline Lichtenstein, que se llama se llama *El color elocuente*. Ahí cuenta la guerra que ha habido, a lo largo de la historia, entre el color y la palabra, relata cómo el color siempre fue una amenaza para el sistema de pensamiento occidental. Para mí fue un libro revelador, porque

trata de la elocuencia del color, ves al color como un lenguaje que amenaza a ese otro lenguaje que es el de la palabra o del discurso. Dije esto de la agresión del color y recordé a esta autora, porque ahora que estamos hablando pienso: ¿pasaría por las imágenes lo “agresivo” de esos murales o pasaría por el color, simplemente?

DL: Puede ser, de hecho muchas de esas obras no eran figurativas.

MR: Exactamente, no eran figurativas o la figuración era secundaria y lo que veías fundamentalmente era una enorme superficie de color. Entonces me quedo pensando... siempre uno alude al dramatismo de lo anecdótico o del tema, pero ¿y si era el color? ¿Y si la reacción fue frente al color?

DL: ¿Cómo fue el día de la inauguración?

MR: Tengo el recuerdo de la cantidad de gente ahí reunida, era muy gracioso. Toda esa gente yendo a una inauguración en una estación de subte, era una *performance*. Estaban los amigos que venían a todos los eventos que hacíamos, mezclados con el público que bajaba de los vagones, porque el subte estaba funcionando. Entonces la imagen que yo guardo es la de una *performance* en sí misma, pero ni siquiera ideada, porque nunca pensamos: “vamos a hacer esto para que se mezcle el público del subte con el público que va a ver una muestra de arte”. Recién cuando llegó el día de la inauguración nos dimos cuenta que estábamos en esa situación completamente fuera del guión. Creo que fue una situación humana totalmente inédita la que se dio durante todo ese rato que estuvimos ahí.

DL: En las fotos se los ve muy elegantes a ustedes, los pintores.

MR: Estábamos de traje, sí, todos muy puestos para esa situación. Ahora lo pienso como algo irónico: haber trabajado en ese

lugar, ensuciándonos en la estación subterránea con la pintura y el día de la inauguración hacer de cuenta que éramos unos dandys. Algo así como desmentir ese personaje de overall naranja que todos los días iba a trabajar con una lata de pintura.

DL: Hay varias fotos del día de la inauguración, algo curioso, porque en general no hay muchas fotos de esos años. Sí tiene muchas fotografías Rafael Bueno, él tiene una documentación muy valiosa porque fue de los pocos que registraron esas experiencias. Además de la menor disponibilidad de cámaras fotográficas, que es un dato clave en relación con el presente, ¿por qué pensás que no existía ese ánimo de registro?

MR: Sí, lo de Rafa es muy original, eso de documentar es muy peculiar. No era lo más común sacar fotos, ni filmar. En los años 80 uno no pensaba –o al menos yo no pensaba– que iba a vivir alguna vez sin dictadura. Uno estaba en contra pero pensaba podría ser así toda la vida, lo veía como algo definitivo. Mi idea era que esa iba a ser mi situación de vida, que la dictadura era algo que se iba a eternizar. Y sin embargo uno se enamoraba, pintaba... Cuando se terminó me parecía un milagro, y después con los juicios más aún. Estoy pensando esto en relación con la documentación o las fotos, con el hecho de pensar en un registro de lo que hacíamos. Creo que no lo hacíamos porque no nos imaginábamos una historia. Ese presente era lo único que teníamos. A mí ahora se me ocurre que todo forma parte de alguna historia, pero en ese momento, a los veinte años, no. No hacía las cosas en función de un tiempo que iba a ir pasando. Creo que había una cuestión de la noción del tiempo que se me escapaba por todos lados. Entonces un poema, una canción o una pintura formaban parte de un diálogo que teníamos con los demás, como un diálogo en una mesa familiar. Eran experiencias que tenían que ver con la espontaneidad del hacer.



MUJERES SIN HILOS, CAPACES DE PRODUCIR FRECUENCIAS

Entrevista a Ana Torrejón

por Daniela Lucena y Gisela Laboureau

Ana Torrejón nació en Puerto Madryn en 1959. En los años 80 formó el grupo *Las Inalámbricas*, integrado por Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Jimena Esteve y Guillermina Rosenkrantz. En esa década, además, trabajó como periodista en varias revistas y colaboró en el diario *Página/12*. Entre 1999 y 2011, junto con su socio Horacio Dabbah, llevó adelante la galería de arte Dabbah-Torrejón de la ciudad de Buenos Aires. Actualmente ocupa el cargo de directora editorial de la revista *Harper's Bazaar* Argentina (Editorial Atlántida/Televisa). Esta entrevista condensa fragmentos de dos charlas que mantuvimos con Ana: la primera, en agosto de 2011; la segunda, en octubre de 2014.

DL: ¿Qué recordás de la noche de los 80?

AT: Recuerdo jornadas riquísimas de mucha experimentación desde el punto de vista de los diálogos, de los textos, de las posturas... No las recuerdo desde el desborde vacío. En esos años había empezado a colaborar en la revista *Pan Caliente* y ahí conocí a Enrique Symns.

Fue una época muy interesante de mi vida... la vuelta de Miguel Abuelo... me recuerdo charlando con él. A través de una amiga mía italiana que vino a desintoxicarse acá conocimos a Luca Prodan. Luca era genial, los jueves cantaba en el *Einstein* unas canciones deliciosas y era fascinante verlo y escucharlo. De hecho, yo llegué al *Einstein* interesada por lo audiovisual. Siempre me gustó muchísimo el rock y tuve muchos amigos de ese mundo. Enseguida hicimos migas con Daniel Melingo porque le gustaba como me vestía. El trío *Laxon*, que eran los artistas Rafael Bueno, Guillermo Conte y Majo Okner, pintaba en plásticos transparentes y de repente te pintaban a vos con un vestido y después ese vestido se sorteaba entre el público. Ahí también conocí a Pablo Carmona, a Los Gallos Negros y a otros chicos que hacían ska. Fue como que nos acercamos a mucha gente afín por la poética y por las ideas. También me acuerdo perfecto de los recitales de los Redondos y del principio de Virus, pero a mí me gustaban más Los Violadores. Iba a los recitales de Los Violadores usando boina, alfileres de perlas en la cabeza, un pilotito marrón escocés evasé y unos fusó que me había traído mi mamá de España. Toda esa ropa la conocía porque la veía por fanzines.

GL: ¿Hiciste vestuarios para algunos grupos de rock no?

AT: Sí, por ejemplo, La dicha en movimiento de Los Twist, el recital en Obras donde están las enfermeras, toda una parte de ese vestuario la hice yo. Fui con mi valija, vestí a Juana Molina, a Hilda Lizarazu, hice mis cosas, cerré mi valija y me fui. Me habían ofrecido ser vestuarista de Soda Stereo en un momento también. Vino el manager y le dije: “no, no me gusta este grupo”. Soda para mí era muy “cheto rock” (risas). Me interesaba más esa cosa de desgarrarte, como más oscura... Siempre fui mucho más tipo romanticismo siglo XVIII, una cosa así.

DL: ¿Y en tu vida cotidiana, para ir a trabajar por ejemplo, qué te ponías?

AT: En la revista hacía un poco de estilo de vida pero hacía sociedad y política también. O sea que el camuflaje, como se imaginarán, era un tema importante. De hecho me acuerdo que en el 83 cubrí una parte de las elecciones y María Laura Vignolo (que es ahora es corresponsal de *Clarín*) me dijo: “vos en lugar de cubrir elecciones tendrías que cubrir para una revista de moda femenina”. Ella no podía creer cómo me vestía para cubrir las elecciones. Me vestía y me producía pero si tenía que treparme a un árbol los hacía, no tenía ningún tipo de problema. Usaba mucha ropa de los 60, pero no necesariamente de mujer. Por ejemplo me había conseguido dos pantalones en un puesto de campo que se llamaba El desempeño, que es en la Península de Valdez. Eran dos pantalones de los 60 que tenían jarrones y uvas, uno era gris y otro violeta. Y tenía una campera de cuero que era durísima, me acuerdo pegándole a la campera, usándola de almohada para que se ablande (risas). Tenía collares de cadenas de los 60 que eran de mi mamá. También usaba, por ejemplo, vestidos de los 60. Tenía uno tiro bajo medio charleston de feria americana de Estados Unidos, que era rayado fucsia y negro. Lo usaba con zapatos de plástico bajo y me teñía el pelo de negro-azul. Iba a trabajar así, me hacía unas pinturas tenaces, me cortaba el pelo con una cresta y me sostenía ese pelo con un moño de tul negro.

DL: ¿Y en la calle qué pasaba?

AT: Tengo el registro de bajarme del colectivo y que me griten ¡¡¡loca!!! Tenía varios agujeros en la oreja y un labial muy ordinario de Brasil que se transformaba en negro. Durante Malvinas usaba un tapado de fines de los 50, piloto turquesa evanescente y toda de negro abajo y así salía a la calle. Recuerdo que la calle era durísima.

DL: ¿Después de Malvinas algo cambió no?

AT: Malvinas lo viví con un profundo dolor porque además de la guerra, los convocados eran chicos de mi generación. Lo viví pro-

fundamente y puedo decir que nunca estuve de acuerdo. No doné ni una cadenita, no fui a la Plaza y fue una tremenda depresión para mí. Recuerdo que escuchaba rock nacional todo el tiempo en mi cuarto, era como una salvación. La radio era muy importante, no así la televisión. Después de Malvinas participé de manifestaciones en Plaza de Mayo y en el medio de todo eso sentías que las libertades empezaban a ir en progresión. Hubo una cierta recuperación de los espacios, de lo urbano. Ya se sabía que el de la dictadura era un proceso que estaba en franca decadencia. Entonces se empezó a vivir como una suerte de liberalización y empecé a llevar mi imagen personal al extremo. Era como una intervención que se producía a partir de la imagen.

AG: ¿Una intervención desde tu imagen?

AT: Sí. Lo mío era absolutamente transformar la persona en un objeto pero desde lo más privado, desde lo más cotidiano. Y en un momento empecé a sentir que me hacía falta más. Empecé a sentir que tenía que tener grupos de mujeres que se vistan e irruman con la finalidad de ser visualmente ese flash. Igual, no por eso no dejaba de ser peligroso, pero creo que se empezaba a jugar de otra manera. Y para mí ese fue un momento donde fue importante la experimentación artística. Pero aclaro mil veces: el statu quo de lo que hacía no tenía nada que ver con lo que hacían cantantes, músicos y actrices. Ellos eran gente formada en la *performance* y yo no estaba formada en la *performance*.

GL: ¿Entonces fue de esa necesidad de formar grupos y experimentar estéticamente que nacieron *Las Inalámbricas*?

AT: Sí, ¿saben cómo se me ocurrió el nombre? Fue de un modo muy disparatado. Estaba en Mar del Plata trabajando como periodista y me tocó una mesa con Mariano Mores y Gerardo Sofovich. Mores hablaba de Japón, del tren bala y de lo inalámbrico. Y ahí se me

ocurrió el nombre, pensando en mujeres sin hilos, capaces de producir frecuencias. El grupo estaba formado por Jimena Esteve que era mi amiga, mi hermana Cecilia que estudiaba con Paula Serrat y yo. Me pasaba horas haciendo vestidos disparatados y organizando acciones sin saber nada de la composición de la escena. Es más, me hartaba la idea de pensar eso. Entonces llegaban esas invitaciones tipo “¿podrán venir a una fiesta *Las Inalámbricas?*” y decíamos sí o no y qué código íbamos a hacer. Por ejemplo fuimos a fiestas en contextos muy burgueses, donde el objetivo era atender a la gente. Era tomar el abrigo, colgarlo, servir la mesa, charlar, vestidas todas con trajes de Casa Leonor.

DL: ¿Digamos que se infiltraban en esas fiestas?

AT: Sí, he logrado infiltrarme en fiestas y en casamientos. Las intervenciones que nos planteábamos nosotras tenían que ver justamente con llegar y ser una ayuda para los anfitriones para que la gente se sienta mejor, para que la pase mejor, para presentarlos. Creo que eso tenía que ver con una conciencia firme de lo importante que era comunicarse, lo importante que era establecer vínculos, lo que era el espacio público entonces, el espacio de todos, la calle... ¡Lo censuradora que era la calle! Bastaba que vos lleves un color determinado para ser declarado sospechoso o para que alguien te diga algo. Después también recuerdo que hicimos una *performance* en la galería Ruth Benzacar. Una muestra de Fazzolari, un pintor que pintaba mosquitos. Entonces fue toda una estrategia enorme ir a Ruth Benzacar y dejar las maquinitas de fly. Porque fue algo que se hizo de modo muy discreto: dejamos las máquinas de fly en los extremos de la galería y buscamos dejarlas solapadamente. Otra fiesta fue en un lugar que ya no existe más, que se llamaba El Taller. Ahí *Las Inalámbricas* teníamos dos licuadoras y enseñábamos en vivo a hacer licuados de banana, pero nosotras no hacíamos nada. Éramos dos por licuadora, vestidas con discos que tenían frutas y se ataban, con

polleras de hule, todo cocido por mí, en mi casa, toda una construcción casera del vestuario. Pero en el momento en que se presentaba eso, las instrucciones para los licuados las daba Lalo Mir, en castellano y en inglés. El arquitecto Luis Pereyra nos había hecho los panfletos para esa presentación basados en el Simulcop.

DL: ¿Hicieron algo en el Centro Cultural Recoleta también?

AT: Sí. Fue por un envío argentino a la Bienal de San Pablo, en el que participó Guillermo Kuitca, un envío grupal. Guillermo le pidió a Vivi Tellas que haga una visita guiada por ahí y nosotras lo que hicimos fue repartirle a la gente que iba al Recoleta flores de hule celestes y blancas, perfumadas con un spray de esos de cocina. Estábamos vestidas con unos trajes línea A de hule celestes con lunares blancos. Otra convocatoria fue cuando Duilio Pierri, José Garófalo, Martín Reyna y todo ese grupo de artistas intervinieron con sus murales la estación Callao de la línea de subte D. Ahí hicimos como un casamiento en el arte. Nosotras salimos de nuestras casas vestidas de novias con crisantemos y llegamos así al subte. En taxi, caminando, como fuese, salimos vestidas de novias. ¡Te lo tenías que bancar eh! Y ahí sí terminamos corridas por la policía porque hicimos una cosa medio suicida que fue cruzar las vías del tren para llegar al altar, cruzar las vías está prohibidísimo.

DL: Decías que había una intención de convertirse en un objeto, algo que a priori parece ir en contra de las consignas feministas que justamente critican la cosificación de las mujeres. Ustedes ¿cómo lo pensaban?

AT: Por el contrario. Porque, primero, yo no sabía realmente cómo era la vivencia de las chicas con las que construía el rol y el rango que era la indumentaria. O sea, la indumentaria no la discutía, la diseñaba y era. Salía a buscarla y le ponía una garra enorme para conse-

guir esas prendas. Lo que ocurría era muy sorprendente porque nos transformábamos en mujeres que traían imágenes de distintas décadas y que se posicionaban como objetos cuasi escultóricos, que podían transgredir mucho y su sola presencia, como no era la presencia habitual, no era algo que se podía someter a una interrogación más violenta. Eran mujeres que se manejaban así, como en grupo. Por supuesto también era gracioso; nos preguntaban si éramos cantantes o actrices y les decíamos que no. Otra de las cosas que preguntaban era si éramos un grupo gay, y en efecto no. La verdad desde ese punto de vista en general todas las búsquedas eran heterosexuales.

GL: Había una necesidad de encasillarlas en algún lugar.

AT: Totalmente. Una vez vino Laura Buccellato y me dijo: “vos en vez de disfrazarte tanto tenés que pintar más”. Me hizo mucha gracia porque me la pasaba en los talleres de los artistas pero nunca en mi vida agarré un pincel ni me interesaba. Igual estaba siempre en *La Zona*, el taller de Rafael Bueno donde pintaba el trío *Loxon*, o en distintos talleres con amigos que pintaban.

DL: Hablabas antes de generar comunicación porque luego de tantos años de silencio era eso te resultaba algo muy importante. Además de conectar a las personas, ¿qué buscaban comunicar *Las Inalámbricas*?

AT: A mí lo que más me interesa es comunicar y la comunicación la hago en todos los registros. Y la moda, para mí, trabajada como un lenguaje, ha sido el registro más fabuloso. Soy muy desprejuiciada en cuanto al registro, entonces me interesaba mucho en eso. Yo lo que quería era inundarlo todo. Era como la sensación de poder poner vida y paradoja en esas circunstancias o en esos rituales sociales. Me imaginaba que éramos como signos de interrogación o exclamación ubicados en espacios privados y públicos que no eran sus espacios de pertenencia.

DL: Poner vida.

AT: ¡Absolutamente! Pensaba cómo recuperar ese vínculo. Las redes sociales estaban muy fragmentadas. La comunicación entre un grupo social y otro, entre distintas líneas de pensamiento, no había sido lo más imprescindible. Para mí el vestido era un vínculo. Además creo que en contexto de tanta ausencia la presencia con aparente sin sentido era elocuente. No se trataba justamente de la expresividad artística que podía traer una actriz formada, una directora de teatro o una cantante o bailarina. Eran otras cosas. Había como una doble vía: una era provocar sorpresa, generar vínculos empáticos a partir de recuerdos pasados, generar una suerte de *deja vu* infantil porque seguramente esas personas habían tenido madres que se vestían así. Y, por otro lado, queríamos generar como una cierta incomodidad. Además, por la estructura de los vestidos había también alguna cuestión que tenía que ver con la autoprotección. El cuerpo era vulnerable... y era un soporte. Y eso era muy saludable, no había símbolos de un status que se podían posicionar ahí, al contrario, era esto de trabajar con cosas preexistentes. El status más que nada era el vínculo empático con los otros.

GL: Pensaba en esa necesidad de los otros de categorizarlas y tal vez es ahí donde se ve que hay un acto de comunicación política muy fuerte a través de la ropa.

AT: Claro y además, te digo la verdad, yo no pensaba solo el traje para la *performance*. Lo que usaba en mi vida privada también era fuertemente pensado para comunicar o presentar algo diferente. Desde el 77 en adelante, más o menos, empecé a sentir una incomodidad con la moda institucionalmente establecida. Tuve muchas dificultades estéticas e ideológicas con lo que fue disco. Me sentía muy incómoda con ese uso del color, con ese uso de los brillos, con lo que icónicamente simbolizaba. La verdad es que estaba mucho más deprimida.

Entonces buscaba usar unas botas que me traían de España que eran para trabajar en el campo; usaba camisas y mucha ropa que tenía una finalidad laboral, camisas de obrero de distintos gremios, para establecer un uniforme mucho más oscuro. Y después pasé a comprar en ferias y tiendas de ropa vieja y a usar ropa de otras décadas, mucho de los 60. Había muchas búsquedas en torno a esa década del 60, en torno a todos esos movimientos e ideas que me resultaba tan interesantes. Y me las ingeniaba para conseguir todas esas cosas que realmente no estaban tan a mano como ahora. La moda era muchísimo más dogmática, estaba muchísimo más estratificada, estaba geolocalizada... Y yo con todo ese tipo de cosas no me identifiqué un ápice. Quizás por un tema de sensibilidad visual y sentimientos, pero era como una propuesta anticonsumo, en el fondo. También todo esto se inscribe dentro de una búsqueda personal más general. En esa época dejé de comer carne, me hice vegetariana, tenía muchas premisas para vivir (risas).

DL: Pienso que lo político también puede tener que ver con mostrar algo muy en contra del gusto hegemónico de una época.

AT: Sí, absolutamente. Yo siempre sentí que el gusto es una tremenda convención social. Entonces las frutas de plástico, que podían ser mal categorizadas para otros, podían ser una maravilla para alguien. O la flor de tela, o cierto volumen, o las piedras falsas que me podían parecer joyas... era un tema que me interesaba y me sigue interesando igual. Yo toda esa cuestión la seguí muy fuerte hasta que me fui a estudiar a España. Me fui y lo más discreto que tenía era un tapado de leopardo que me compré, te hablo de los años 85-86. Y mi manera de hacerme amigos en Madrid y en Toledo –que me hice amiga de los ilegales– era así. Cuando llegué a Madrid Guillermo Kuitca me mandó amigos artistas y me preguntaban si quería hacer las *performances* de Las Inlámbricas. Pero ya no me importaba nada. Empecé otro proceso, el ludismo ya me resultaba exagerado y me pude vin-

cular con un profundo dolor, que era ese dolor de tantas ausencias y de tanto orden.

DL: Quizás tuviste que ir a España para poder conectarte con ese dolor que en Buenos Aires, me parece, te ocupabas de disipar con las *performances*, las salidas y el conocer gente.

AT: Sí, acá era salir, era conocer gente. Pero te digo una cosa: yo toda esa época la encuentro como una época muy rectora, muy fértil, muy fructífera en términos de ideas, de mucho aprendizaje, muy metodológica, llena de rituales, de mucho método. No la siento como una transgresión sin sentido. No la vivo desde ese lugar. Yo me acuerdo de escribir, trabajar, ir al taller de José Garofalo, salir con Sergio Avello, ir a museos, salir con Pupi Caramelo que era una de *Las Inalámbricas* invitadas, escuchar charlas, leer los primeros textos de la Transvanguardia, ir al Florida Garden a escuchar gente, escuchar embelesada a Raquel Forner... Los espacios, los recitales de los Redondos o Sumo eran fabulosos para mí. Estoy segura que debe haber muchos espacios fabulosos hoy. No creo que todo tiempo pasado fue mejor. Me siento muy vinculada con la gente joven y me interesan mucho, me interesa mirarlos. Y encuentro que cambian los vínculos, cambian las necesidades, hay otro soporte para difundir las ideas. Trato de observar y lucho contra mí para no ser prejuiciosa acerca de lo que los jóvenes desean.

DL: Me quedé pensando en eso que dijiste, “poner vida”, ¿podríamos retomararlo?

AT: Bueno... hubo gente de mi generación que fue desaparecida o detenida en centros clandestinos. Una es Julieta Hanono. Ella fue la pareja de Gonzo, el saxofonista de Los Twist, era de Rosario y ahora vive en París, es artista plástica. Ella estuvo mucho tiempo en un centro de detención y tiene la misma edad que yo. Y uno tenía ese

registro. En los 80 tenías el registro de cómo era la calle, había una enorme diferencia en términos de libertades. Que un hombre pueda vestirse con su identidad por elección, eso no era compatible. Por eso el testimonio de Batato fue uno de los testimonios más viscerales y más interesantes, más dolorosos y más revolucionarios. Porque Batato no era la travesti linda, era el dolor, era la periferia, era un hombre con batón y uñas pintadas.

GL: ¿Sentís que hay cierta nostalgia con respecto a los 80?

AT: A mí me fascina mi presente. Siempre creo que la experiencia es lo que va grabado en uno y es el hilo conductor de tu vida. No estoy aferrada a nada que sea experiencia del pasado. Entonces no volvería a re editarlo, duró los años que duró. Fui siguiendo un hilo y ese hilo hoy está cargado de sentido. Busqué comunicar y sigo buscando en mi imagen, en su mutación, en la creación de imágenes nuevas, en el periodismo, en mi galería... Me fastidia la nostalgia y estas son cosas que uno se promete de chico. Cuando tenía 14 años, y después cuando empecé a trabajar, siempre pensaba “qué fastidio convertirme en una vieja chota”. O sea, ser vieja está muy bien, pero ser vieja chota no, por favor.



LA NOCHE DE LOS OCHENTA ERA DIVINA

Entrevista a Marcia Schwartz

por Marina Suárez⁶

Marcia Schwartz nació el 24 de marzo de 1955. Es artista plástica y ha desarrollado su lenguaje expresivo a través de la pintura, el dibujo, las instalaciones y la *performance*. Durante la última dictadura militar se exilió en Barcelona y retornó al país en 1982. Exhibió sus obras en galerías y museos nacionales e internacionales. Ganó, entre otros, el Premio a la Creación Artística del Fondo Nacional de las Artes en 1999. La siguiente entrevista fue realizada por Marina Suárez en agosto de 2015, en el marco de su actual investigación doctoral.

MS: ¿Cómo surgió la idea de hacer retratos de tus amigos en los 80?

MSCH: Yo ya venía haciendo retratos, de hecho yo viví en Barcelona hasta la guerra de Malvinas, me fui en el 76. Ya estaba haciendo ahí retratos de gran tamaño de gente conocida. Y cuando volví acá me contacté con amigos y los retraté. Por ejemplo Krisha Bogdan, que estaba en el

⁶ Esta entrevista fue realizada en el marco de la investigación de posgrado de la Lic. Suárez, que cuenta con el apoyo del CONICET y la Universidad Nacional de San Martín.

Di Tella y fue la primera que hizo *performance* acá. Ella era la mujer de Miguel Abuelo, pero antes de eso en el Di Tella había hecho teatro y en Barcelona había hecho teatro callejero. Volvió antes que yo de Europa y hacia cosas en bares, ella en realidad empezó con todo. Recuerdo que había un bar en la calle Paunero, ahí Krisha hizo *performance*. Vivió mucho tiempo en mi casa por eso la retraté mucho. Krisha con sus *performance*, con sus máscaras, con sus bailes... Ya no me queda ninguno de esos cuadros porque los vendí todos. Incluso hay uno de ella bailarina y el de ella con sus máscaras se llama Krisha lee a Naisti.

MS: En relación con tu serie de retratos y luego la serie vinculada a los desaparecidos, ¿tenías intención de dejar registro con esas obras?

MSCH: Mi pintura es muy del registro, ya desde antes. Pintaba pizzerías, estaciones de tren incluso antes de irme. Pero después me agarró esta cosa del retrato y empecé a retratar a mi entorno. Necesitaba gente que pudiera posar y entonces retraté a mis amigos, también hacia escenografía. Mi hermana estaba en el *Café Einstein* y después actuó con los Redonditos de Ricota. Ese era todo el ámbito donde me movía de noche digamos, después yo hacía mi vida de pintora.

MS: En el retrato que le hiciste a Batato Barea, él tiene un arma en la mano, ¿cómo se te ocurrió?

MSCH: Todo lo que hay en el cuadro lo puso él. Mi idea de los retratos, no solamente ese, también el del Búlgaro y otros, era que yo les pedía a ellos que hicieran su propia escenografía. Que trajeran cosas de su casa, cosas que quisieran poner. Parte del retrato eran los objetos. No eran inventados por mí sino por ellos.

MS: ¿Lo retrataste en tu casa?

MSCH: Sí, en mi casa. Yo lo conocí mucho, fui a la casa varias veces porque vivíamos en el mismo barrio. Nos encontrábamos en situaciones insólitas, cotidianas. Llevaba a mi hijo al colegio y estaba Batato disfrazado de mina. Iba con mi hijito a la casa de él, porque era muy amoroso con los niños. Era un tipo muy dulce, re dulce. Sí, muy amoroso.

MS: ¿Creés que el hecho de hacerse las tetas tuvo que ver con un costado más artístico, transgresor o simplemente con el travestismo?

MSCH: Bueno “simplemente” travesti no podés ser. Él tuvo una pelea bárbara con Urdapilleta, que le decía que era actor antes que un montón de cosas. Batato no. Batato se definía como militante gay antes que como actor. Cosa que Urdapilleta tenía clarísimo que no.

MS: ¿Militante gay antes que actor?

MSCH: Sí, sí. Y la pelea con Urdapilleta por ese tema existió siempre. Porque Urdapilleta era actor y para él ser gay o no ser gay era algo muy secundario. Pero para Batato no, aunque él también tenía toda la historia con su hermano... yo de eso me enteré después, él no me lo contó. Sí conocí a la madre y al padre, como vivíamos cerca, ellos siempre me traían quesos de Junín. Dos personajes, amorosos los dos. La madre muy loca, amorosa.

MS: ¿En qué eventos recordás a Batato?

MSCH: Nos encontrábamos en los bares en general. Aunque con Batato había otra relación porque nos encontrábamos en la calle, porque vivíamos a 4 cuadras. Pero con todos los demás nos encontramos en los bares, era una cosa muy repetida, no es que íbamos los sábados al bar, íbamos todos los días. Como era el mismo circuito nos veíamos mínimos dos o tres veces por semana, pero no era que

quedábamos para encontrarnos en el bar. Al menos yo no tenía esa relación con todos.

MS: ¿Creés que hubo algún factor habilitante en la posdictadura que permitió toda esta movida?

MSCH: Absolutamente, como no sabíamos bien que iba a pasar, eso te daba libertad. En el Centro Cultural Recoleta hicimos cosas que ahora vas al Recoleta y no te dejan hacer... pero no ahora, ya en los 90 se cortó todo eso. Por eso todo pasó en los 80, porque del cagazo que tenían no sabían ni que venía...

MS: ¿El cagazo que tenían quiénes?

MSCH: Los directores de museo, los del Recoleta por ejemplo. No sabían para qué lado iba. Eran los mismos caretas de siempre, pero se les fue de las manos... y bueno, un poco para después volver a tomar las riendas y que cada cosa quedara en su lugar.

MS: ¿En qué eventos estuviste en el Recoleta?

MSCH: En la Kermesse, La Conquista, que la organizamos nosotros, Elba Bairon, Liliana Maresca, todos. La que más trabajó fue Lili, porque tenía una capacidad de trabajo increíble. Muy organizada, le hacía los currículums a todo el mundo.

En esa época nadie tenía currículum. No existía, o quizás existía en otros grupos de gente. Lili era muy organizada, una gestora. La Kermesse la organizó ella con Daniel Riga, que vivía acá en Marconeti, también murió de SIDA. Dani y Lili, eran novios, ellos inventaron la Kermesse: el paraíso de las bestias. Yo me acuerdo que me llamó Dani una noche: “¡Ya sé el título, ya sé el título!” Porque se le ocurrió a él. Todas esas movidas eran movidas colectivas. Lo que pasa hoy es que a los que sostienen ese mercado les chupa un huevo. No

se hacen cargo de que fue una movida colectiva, solo les importa ellos. Por ejemplo de Dani no hay nada para vender, entonces lo obvian, eso es terrible.

MS: ¿De Liliana hay cosas?

MSCH: De Liliana hay bastante porque todo lo que hacía lo documentaba. Se le ocurría ir por ejemplo a la Reserva y llamaba a una piba, Diana Miranda, que era fotógrafa y filmaba y sacaba fotos. Es muy difícil que haya algo de Lili que no esté documentado... ella todo lo que hacía lo documentaba. Además todo lo hacía en lugares muy públicos.

MS: ¿Había una tendencia al registro?

MSCH: Había una reivindicación del instante y no era la tendencia documentar. Pensé que una buena foto color de 18x24 de obra en esa época no existía, era carísimo. No existía la fotocopiadora a color tampoco. Yo hice una muestra que me acuerdo me la registró Kurapatwa todo en diapositivas 6x6 y le tuve que regalar un sillón de terciopelo rojo que tenía divino, que después él lo uso para una tapa de Charly García. Quince fotos ¿entendés? Era carísimo, no había registro porque era caro también. Vos pensé que para las muestras en Recoleta, o en el Abasto, que había recitales de rock y muestras, llevaba las cosas en colectivo.

MS: En relación con el SIDA y esa época, ¿la gente sabía que Lili y Batato estaban enfermos?

MSCH: Bueno no, de Batato y Lili se supo al final. Muy poca gente sabía que Batato estaba enfermo de SIDA y en el caso de Lili al final todos ya sabían. Pero muy poca gente se había enterado. Por ejemplo, cuando hicimos lo de La Conquista lo sabía muy poca gente.

MS: ¿Era estigmatizante la enfermedad?

MSCH: Sí, porque no se sabía si te contagiaba la saliva o si te contagiaba un mosquito, había mucha paranoia. Yo de Batato no sabía, es más me peleé con un tipo cuando se murió Batato por ese tema. Él tipo lo negaba a muerte y a mí me parecía imposible que no lo dijera. Mucho antes se había muerto Miguel Abuelo y lo decían por ahí... se murió de SIDA, se murió de SIDA. Y después que se murió un tipo dijo por la radio: “ah no pero no se murió de SIDA”. Yo me enojé y le dije: “vos sos un tarado, le pasó a él como le podría haber pasado a cualquiera”. Pero el tipo lo negaba. Era en la radio *Rock and Pop*... lo negaba. Era muy amigo de Miguel, por eso lo negaba. Era como tener la peste bubónica, pensó que no existía una enfermedad terminal contagiosa hasta entonces. Y de golpe... apareció esto. Lili se animó a decirlo, pero no sé cuándo, porque ella estuvo muchos años enferma.

MS: ¿Cómo surgió la instalación Wotan Vulcano?

MSCH: Ese fue como el cable. Ella estaba enferma y trajo esos ataúdes que tenían un olor a muerto terrible... Otro pibe, el Barba, que vivía arriba de *Cemento* la ayudó mucho en esa *performance*, también tenía SIDA. Esa *performance* fue poner toda la carne al asador. Fue horrible. Esa época cuando venían los 90 fue horrible. Primero hubo como una efervescencia en los 80, todo genial, todo divertido. Pero después vino el SIDA y después vinieron los 90, toda la película. Una película en la que quedamos totalmente afuera. Lili, yo, el Búlgaro, prácticamente todos. Se volvió a instituir una cosa careta como si nunca hubiese pasado lo otro. Una negación de lo anterior que no le convenía a nadie. Esto ya pasó, como si fuera un accidente, no se reivindicaron los 80 artísticamente... Se pensaba en nosotros como: “esos reventados”. De hecho la mitad se murieron. Así que medio reventados fuimos (risas). Pero bueno, se hicieron cosas interesantísimas. Fue un momento de explosión.

MS: ¿Las acciones colaborativas tenían alguna intención política?

MSCH: Sí, no fue joda. Por ejemplo La Conquista fue el único acto artístico que trató el tema de la conquista de América en 500 años. No fue joda. Imaginate que no existía eso, ni se decía nada de los pueblos originarios, ni existían. Entonces la idea de hacer algo en el Recoleta, encima en el Recoleta era recontra político...recontra. La Kermesse fue un poco más festiva, como un poco más diciendo: acá estamos. No había un mango, todo autogestionado. Pero nosotros sí queríamos que nos dieran plata. Nosotros queríamos plata para las obras, para las fotos. Lo intentamos pero era todo más bien careta, y lo hicimos igual. Salieron cosas en diarios pero jamás en revistas de arte. Siempre como si fuéramos una feria. Yo tenía amigos pintores que me decían: “¿para qué haces eso?”. Yo ya era una pintora más o menos reconocida y me decían: “¿para qué? ¡Te juega en contra!”. Pero vos fijate que tipos que participaron y hoy son conocidos, en ese momento no eran conocidos, no los conocía nadie. Pero bueno, obvio que había una intención política. En el mundo de la plástica todo se había sumergido en una cosa siniestra durante esos años de dictadura. Blaquier estaba en el Museo Nacional de Bellas Artes. Nelly Arrieta Blaquier era la directora de la Asociación de Amigos de Bellas Artes, durante 20 años había estado ahí... ¡Blaquier! Procesada ahora por haber matado a más de 20 personas en los ingenios. O sea la oligarquía más rancia y más siniestra sigue estando... pero en ese momento ni ellos sabían qué podía pasar, entonces dieron el espacio para que surgiera otra gente que por ahí no hubiese surgido, porque no les hubiese dado pelota nadie. De hecho, yo volví al país en la época de Malvinas, en el 82. En el 82 no pasaba nada, en el 83-84 empezó toda la movida, todos trabajábamos felices de poder cambiar las cosas. Que todo fuera de otra manera, incluso la política. Nosotros que vivimos el golpe, la situación de los amigos y todo eso... Yo me fui, pero el terror y todo eso quedó. El exilio también está teñido de política fueras más o menos militante.

De hecho militantes ya no quedaban. Quedarían sí algunos troskos, pero militantes no quedaban. Quedaron otro tipo de actores y acciones, como las siluetas en Plaza de Mayo, entre los mismos que también nos conocíamos.

MS: En relación con la efervescencia que encontraste al volver de España y esa sensación de que no se sabía qué iba a pasar, ¿qué pasó después con los espacios?

MSCH: Y lo que pasó es que estaban desconcertados, no sabían qué iba a pasar. Cuando pudieron volvieron a rearmar todo, a reordenar toda esa cosa de mierda. Incluso se apropiaron de los lugares que nosotros habíamos recuperado e inventado. Como el Recoleta, que era un lugar muerto absolutamente y no es que apareció con La Conquista y La Kermesse, nosotros le dimos vida a ese lugar que estaba completamente muerto.

MS: ¿Quién dirigía el Recoleta en ese momento?

MSCH: Osvaldo Giesso y después en La Conquista estaba Miguel Briante. Fue como que le dimos movimiento al lugar con todo lo que hicimos. Porque el Centro Cultural Rojas al principio también era un lugar de mierda donde no pasaba nada; un lugar *under*, todo roñoso, mugroso, abandonado, sin luces, sin nada. Y las primeras exposiciones las hicimos nosotros. Después en los 90 cambiaron todo, pusieron guita, las lucecitas y empezaron a exponer mierda durante diez años. Todo lo que trajo los 90, que fue una mierda, yo lo veía porque daba clases ahí. Los 90 trajeron lo peor, escudándose también en la cuestión gay y en ese lugar “de género”. Pero el género no tiene nada que ver con todos los que estuvieron manejando después. Todo se estructuró después, pero con guita.

MS: ¿Cómo viviste vos los 90?

MSCH: Como una derrota. Después de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida todo fue una derrota. El menemismo, los 90... una época oscurísima, oscurísima. Todo lo que se construyó en los 80 se destruyó, empezó a morir gente a lo loco, empezó a entrar cocaína a lo loco. Siempre hubo, pero en los 90 empezó a entrar a lo loco. La noche se transformó en un lugar de tranza. Nada que ver con la noche de los 80 que era divina y sobre todo muy artística. Pero después, en los 90, se llenó todo de merca y se transformó todo en una cosa horripilante. Y toda esa cosa del rock nacional que yo odio, es una mierda.

MS: Pero en los 80 en muchas de sus intervenciones había rock ¿o no?

MSCH: Sí, pero después se transformó en una música machista, de poca poesía, de poco vuelo, una cosa muy de negocio.

MS: ¿Qué disciplinas artísticas se mezclaban en las intervenciones de los 80?

MSCH: Bueno, la música se mezclaba mucho. Sumo tocaba en el *Café Einstein*.

MS: ¿Y vos qué hacías?

MSCH: Yo hice vestuario, escenografía. Pero vos llegabas y siempre estaba pasando había algo distinto con actores, con músicos, con artistas...

MS: ¿Y la policía?

MSCH: Caía siempre al *Einstein* a llevarse a alguno. Nos llevaban en cana, eso fue al principio de todo. Caían ahí por la zona del bajo donde estábamos y nos llevaban a todos en cana.

MS: ¿Por qué?

MSCH: Porque se venía de la dictadura y la censura todavía estaba presente, directamente no te podías juntar con otros. Eso demoró mucho en modificarse. Y el miedo, el miedo quedó. Y el miedo que vino de la Ley de Punto Final, porque toda la expectativa de juzgar a los represores de muchísimos años se frustró. Todo se frustró con un “acá no ha pasado nada”. Y Alfonsín que se fue antes. Todo muy confuso, muy sórdido, muy para atrás. Todo venía para atrás y se sumaba la muerte. Durísimo. Porque en este ámbito, sobre todo, murió muchísima gente. En el ámbito donde yo me movía se morían todos. En otros ámbitos se decía: “¡oh! se muere gente”, pero a ellos no se les moría nadie. Nosotros estábamos todos rodeados de ese dolor y de una muerte social. Le pasó a este o a otro amigo lo mismo que te podía pasar a vos. Aparte todos muy jóvenes. Mucha gente muy joven.

MS: ¿Hubo también un destape sexual?

MSCH: Sí, pero yo viví siete años en Barcelona. Cuando llegué a Barcelona vi el primer travesti de mi vida, acá no había. El destape español fue tremendo, entonces cuando llegué acá no me sorprendía. A la gente sí, pero el ambiente del arte siempre estuvo lleno de putos. Entre mis amigos había gays súper reventados, unos chupaculos bárbaros. Hacíamos fiestas en lo de Giesso y venían todos. El gordo Suárez, que cuando yo tenía 25, él tenía como 45 y ya era un gay súper asumido. El mundo de la cultura siempre estuvo lleno de trolos. Los 60 fueron un lugar muy libre también, pasaba de todo. No era que se había borrado todo, eso siguió existiendo en ámbitos privados durante la dictadura. Pero no es que en Buenos Aires siempre habían sido todos recatados. Buenos Aires siempre fue un lugar de mucho reviente, ácidos, etcétera. El hipismo fue anterior, hasta los setenta porro y toda esa cosa más lírica... Y en esos ambientes la cuestión gay no estaba mal vista, ni estigmatizada ni mucho menos. Pero no

era como ahora, que toda la sociedad está abierta a la posibilidad. Sin embargo antes, en los espacios artísticos y en los circuitos culturales, estaba muy presente la cuestión gay y todo el mundo lo aceptaba.

MS: ¿Pero en los años de dictadura?

MSCH: No se aceptaba nada. No solo eso, nada. Ni que salieras, ni que cogieras, nada. Pero no es que no existía y resurgió en los 80 de la nada. Es algo que ya venía.

MS: En relación a Batato y su sexualidad ¿no crees que había una intención de mostrar la transgresión, de hacerla visible?

MSCH: Sí claro, además eso que te decía sobre la cuestión del travestismo... Yo el primer travesti lo vi en España, acá no había. O por ahí los había a puertas cerradas.

MS: ¿Había un posicionamiento?

MSCH: Sí, claro. En contra de la dictadura y a favor de una nueva sensibilidad. Después en los 90 ya se volvió todo comercial. La vuelta a lo decorativo, a lo comercial. Pero también es una cosa internacional, el mercado copó todo lo que pudo, todo lo revolucionario, lo loco. Todo lo que había dado vuelta lo establecido, incluso la cuestión gay. No te olvides que muchos intelectuales y sociólogos comprometidos políticamente de los 60 terminaron trabajando en Coca Cola. Claro que en los 80 nos divertíamos, pero en los 90 todo se volvió vacuo.



JUGUEMOS MIENTRAS EL LOBO NO ESTÁ

Entrevista a Ilse Fusková

por Assumpta Bassas Vila y María Laura Rosa

Ilse Fusková nació en Buenos Aires en 1929. Estudió periodismo y se desempeñó también como azafata. Colaboró con reportajes y comentarios de cine en revistas como *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Para Ti* y *Lyra*. A principios de la década del 80 incursionó en la fotografía bajo la influencia y amistad de los fotógrafos Grete Stern y Horacio Coppola. En esta década se inició en el activismo feminista primero y en el lésbico después. Entre 1986 y 1987 integró el Grupo Feminista de Denuncia y entre 1987 y 1996 publicó los *Cuadernos de Existencia Lesbiana*. La siguiente entrevista fue realizada en Buenos Aires, en julio de 2008.

MLR: Cuéntanos sobre el origen de tu serie fotográfica El zapallo.

IF: Yo estaba muy deprimida a principios de los 80. No sabía la alegría que era para mí ir a hacer las compras y ver esta imagen del zapallo, llena de estos colores ámbar y esa cosa de magia, era lo que me salvaba el día. Yo todavía no era muy feminista entonces me dije: “tengo que hacer una serie con este objeto que a mí me evoca tanta riqueza”.

MLR: ¿En el final de tu matrimonio?

IF: Al final. Esto fue en 1982 y nosotros nos separamos en 1983.

ABV: Pero no era un matrimonio terrible ¿no? Era sencillamente la vida familiar que no...

IF: Lo que es para el varón también la vida profesional de una exigencia terrible. Nosotros nos casamos muy enamorados; si la vida hubiese sido distinta el desgaste no hubiera sido tal. Ser el gerente de publicidad de una gran empresa era un desgaste terrible para un hombre que cuando lo conocí estudiaba ingeniería y hacía teatro a la noche con un director... con Gené. Estudiaba con Gené y hacía teatro. Así que los treinta años para él también fueron bravos.

MLR: ¿Los treinta años de qué?

IF: De matrimonio.

ABV: Estabas muy cansada de...

IF: De la exigencia de lo doméstico, aunque tenía una ayuda desde la mañana hasta las dos de la tarde, día por medio. Entonces empecé a tomar fotografías. Tenía una buena cámara y era muy amiga de dos fotógrafos famosos en la Argentina: Horacio Coppola y su ex mujer Grete Stern, éramos muy, muy amigos y me apoyaron mucho. Yo hice al comienzo mucho más fotografía que obras de artes plásticas. Entonces surgió que una amiga me contactó con esta mujer que era modelo en la Escuela de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, era modelo de Raúl Soldi. Bueno, ella era modelo de él y posó para mí para en esta serie de El Zapallo. Yo la hice también con mi hija, para mí era el tema de la fertilidad tanto a nivel biológico como a nivel cabeza.

ABV: La modelo es fuerte. Tú la ibas dirigiendo, le ibas diciendo ponte así o así ¿no?

IF: Pero ella instintivamente...mira acá, en esta foto tocando la guitarra, que podía ser también una alusión a la masturbación ¿no es cierto? Bueno, es una serie fuerte ¿no?

ABV: Es una serie muy fuerte.

IF: Además yo en ese momento, ¿vos sabés que ni me di cuenta que esto podía ser la entrada a la vagina? Yo no lo veía así, lo veía como una cosa plástica, como algo que me fascinaba verlo. Inclusive la pose, hoy la veo mucho más significativa que en ese momento. A medida que pasa el tiempo uno lo puede ver desde otro lado el trabajo propio.

ABV: Cuando tomás distancia ¿no?

IF: Exacto.

ABV: Ahí cuando estabas involucrada quizás no apreciabas todo el abanico de significados ¿no?

IF: Ahora lo veo... Después empieza mi contacto con el feminismo a través de María Elena Oddone, que fue la primera que sacó una revista, *Persona*, con mucha parte teórica feminista, nada lésbico. Yo la conozco en esa época y comienzo a formar parte del grupo de ella. Una mujer muy involucrada, separada de un militar, tenía cuatro hijos. Todo lo que le tocó en la separación –que era mucho– lo puso en el feminismo. Realmente María Elena en ese sentido fue increíble. Después tuvo divergencias con las feministas por diferentes motivos... Ella desde el comienzo puso un interrogante a las Madres de Plaza de Mayo y lo hizo públicamente, porque acá fueron inmediatamente

santificadas, beatificadas. Ella decía que eso era otra vez volver al *the-los* de la maternidad y lo discutía.

MLR: En ese momento tenías que tener mucho valor para decir eso.

IF: En 1984 el 8 de marzo, cuatro mil mujeres se encontraron en Plaza Congreso, fue la primera marcha después de la dictadura. Ella vino con un cartel que decía: “No a la maternidad, sí al placer”, por lo cual la criticaron algunos grupos, creando un cartel en el que decían: “No será bien recibida María Oddone”. Eso sigue hasta hoy en día. Ella se había comprado una imprenta, la puso en la cocina e imprimía volantes. Muy, muy jugada. Mi contacto con María Elena, en el momento de mi separación matrimonial, me vuelca en el feminismo. Comienzo a leer mucho sobre feminismo porque traía libros de afuera en español y los hacía circular. Por ejemplo los de la italiana ¿cómo se llama? no me acuerdo ahora.

ABV: Carla Lonzi.

IF: Exacto, esa. Bueno, toda esa vanguardia. Ella te vendía los libros porque en ninguna librería había. María Elena ha hecho un trabajo impresionante.

MLR: Muy subversivo, muy crítico dentro del mismo feminismo.

IF: Exacto.

ABV: Pero entonces toda esta serie la hiciste antes de entrar al feminismo.

IF: Déjame pensar... en realidad ya tenía contacto con María Elena pero era como el comienzo, el inicio, entonces ya con una visión más de feminista hago el trabajo. Ya me había separado, vendimos la casa –teníamos una casa en La Lucila cerca de San Isidro– vivimos treinta años en esa casa. Con la separación la vendimos, mi marido se portó muy bien y me dio la mitad. Ahí por primera vez viví en la Ciudad de

Buenos Aires, porque yo siempre había vivido en Provincia de Buenos Aires. Me compré un departamento en Santa Fé y Uriburu, un enorme departamento, por primera vez en mi vida iba a vivir sola, fue fantástico. En el 85 participé del III Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en la ciudad de Bertioga (Brasil), y me enamoré de Empar Pineda aunque fue platónico, pero para mí no lo fue porque solo ya de mirarla me temblaban las rodillas. Ella me empieza a mandar la revista *Nosotras que nos queremos tanto* y mucho material teórico. Es decir, empiezo a tener mucha información y mucho material sobre lo lésbico y ya ahí me descubro como lesbiana, ese fue mi primer enamoramiento de una mujer. Y armo con las compañeras esta serie para *Mitominas 2: los mitos de la sangre*. Leímos también *El informe Hite* ¿lo leíste?

ABV: Yo no.

IF: Esta mujer habla sobre la sexualidad de las mujeres y tiene un párrafo en el que hablan unas lesbianas sobre su sexualidad. Ellas dicen que tienen sexo durante su período menstrual. Para algunas lesbianas era una fiesta pintarse menstruando, este informe era antes del SIDA. Nosotras lo leímos y con un grupo hicimos una serie de fotos en 1988, ya durante el SIDA: mujeres pintándose con sangre menstrual.

MLR: Esto es para el *Mitominas II*, del 88.

ABV: El de la sangre ¿no? El *Mitominas* de los mitos de la sangre.

IF: Sí, el de la sangre.

ABV: Qué bonitas son las fotos de esa serie. Están preciosas, son súper fuertes.

IF: Sin embargo no se pudieron exponer porque varias lesbianas dijeron que eso no se podía exhibir ya que podían cerrar *Mitominas*.

MLR: Ilse, ¿vos tomaste las fotos?

IF: Mirá, algunas yo y otras... alguna otra compañera. No son solamente mías pero están tomadas en mi casa y la idea fue mía.

ABV: Y *El Informe Hite*, que ustedes toman de inspiración para las fotos ¿qué dice?

IF: Assumpta acá está el texto de Shere Hite sobre sexualidad.

ABV: “De sinceridad sexual” por Shere Hite. Es muy famoso ¿no?

IF: Muy famoso.

MLR: *El informe Hite*. Este es un fragmento...

ABV: En el cual está inspirado lo de la sangre.

MLR: Leo: “Tenemos sexo durante nuestros períodos aunque no siempre. No se trata de que no queramos tocar la sangre menstrual sino más bien de no manchar las cosas que nos rodean. Durante nuestros períodos tenemos sexo oral concentrando en el clítoris y sexo vaginal al final de dichos períodos. La cosa más excitante que hemos hechos fue pintarnos mutuamente la cara y el cuerpo con nuestra sangre menstrual, fue una increíble comunión con nuestros propios cuerpos tanto interior como exterior. La sangre menstrual sobre la piel da un color muy cálido casi como de Siena, tierra tostada, cuando lo hicimos nos pareció muy natural, pareciéndonos indias o de cualquier otra raza de esas que emplean pinturas. No fue repugnante en absoluto pero tal vez esto ocurriese porque nosotras ya no teníamos ninguna repugnancia hacia nuestra sangre menstrual, ni sentimientos negativos con respecto a ella”.

IF: Son entrevistas en el libro de Shere Hite. Hay mujeres heterosexuales que hablan de su sexualidad, mujeres lesbianas...y bueno yo cuando leí esto dije: “Chicas hagamos algo con esto”. Estaba servido para Buenos Aires en ese momento.

ABV: Tú ya tenías ese deseo de provocar ¿no?

IF: Sí.

ABV: O sea era militante tu trabajo ya.

IF: Sentía que lo tenía que hacer, que estaba tranquila con lo que me había tocado en la separación, cuidándome mucho no tenía necesidad de trabajar, podía sobrevivir perfectamente. Entonces me dije: “voy a hacer solo las cosas que me divierten y que me interesan” y entonces llevé mi vida así. Llegó un momento en el que gasté demasiado y me tuve que reducir y venir a vivir a esta casa mucho más pequeña. Pero ya había hecho lo que me interesaba. Me dije: “No voy a trabajar. Trabajé treinta años para una familia, criando tres hijos y trabajando”. Además de eso daba clases de inglés y tenía dos talleres de artes plásticas para niños, uno en Belgrano y otro en San Isidro. Es decir trabajé, no fui una señora apoltronada. Y después decidí no trabajar más en cosas que no me interesaran. Por entonces sentía que había espacios en los cuales yo tenía toda la libertad para estar y lo hice y no me arrepiento.

ABV: A mí lo que me sorprende Ilse es que tú cuando te asumes lesbiana, podrías haber vivido tu vida lesbiana y ya, como muchas, pero tú sientes como una necesidad de abanderar eso ¿no?

IF: Sí, es algo vital. Lo tenía que hacer, algo me empujaba. Era como... ¿viste cuando uno escribe cosas poéticas y parece que alguien te dic-ta? Esa sensación.

MLR: En la inauguración de *Mitominas* en el 88, en la última *Mitominas*, vos presentaste finalmente una *performance* en donde los canapés estaban hechos con tampones.

IF: Yo estaba viviendo en la calle Uriburu con Susana Muñoz, una cineasta argentina que vivía en Estados Unidos, hasta que nos conocimos y hubo un enamoramiento bastante largo. Ante la prohibición de exponer las fotografías yo dije: “¿Sabés Susana? Vamos a hacer un plato y vamos a poner todos los tampones como canapés, con lechuga debajo y en el medio una salsa roja, ketchup y los entregamos en el día de la inauguración”. Llegamos a la muestra y los hombres no sabían lo que era, varios se lo mojaron en la salsa, nosotras salimos disparando. Nos encantó, te podés imaginar que nos encantó. Y algunas mujeres quisieron que lo firmáramos y le pusiéramos la fecha, por ejemplo Lilita Mizrahi recuerdo que me pidió que se lo firme y le ponga la fecha. Además engañar a los varones ¿viste?, la mayoría de ellos nunca habían visto un tampón. Después, de las fotografías de la serie *El zapallo* mandé estas dos obras a la muestra *Mujeres fotografian a mujeres*. Una yo en ese momento titulé: “Fertilidad”, fertilidad en los dos niveles de las mujeres y me la publicaron. Yo no sé por qué me enteré de esa muestra. Yo mandé mis fotografías y otra compañera mandó lo de ella y eso formó parte de la muestra itinerante *Mujeres fotografian a mujeres*.

MLR: ¿De qué año es *Ilse*?

IF: Fue en Múnich, 1986. Desde el 3 de septiembre al 20 de octubre del 86. Yo formaba parte del grupo de fotografía de Horacio Coppola. Éramos muy pocas mujeres y muchos varones y se criticaban mucho las fotos. Uno se sentía como constreñido, entonces yo encontré un viejo maniquí tirado en la calle e hice tres fotos como protesta contra eso y lo expuse en lugar de una mujer, se llamó *Juguemos mientras el lobo no está*. El título fue porque yo me permití jugar e incluir diarios viejos, adornos, nísperos... *Juguemos mientras el lobo no está*.

También tengo unas fotos por ejemplo de Héctor Bianciotti, que es el único argentino que integra la Academia Literaria de Francia, que era un poeta argentino pobre como una laucha pero ya apuntaba como un ser muy especial. Yo tengo unas fotos sacadas acá, en Buenos Aires, que me parecen unos retratos buenísimos y cuando se los mostré a Coppola y al grupo empezaron: “La ventana debería estar un poco más a la derecha” y cosas así. Si tenemos tiempo les muestro los retratos de Biancotti.

MLR: ¿Dejaste la fotografía después de *Mitominas* en 1988? ¿En los 90 qué pasa?

IF: Bueno en el 91 es el famoso almuerzo con Mirta Legrand, un programa televisivo que tiene una audiencia de 36% de la población del país. Se comienzan a formar grupos de lesbianas, nos dan un espacio... Carola Caride y Piera Oria nos dan el espacio que tienen en la calle Alberti. Empezamos a tener reuniones semanales, las lesbianas vienen desesperadas porque es la primera vez que se sienten nombradas de alguna manera. Fue muy, muy conmovedor ese comienzo. Bueno después conozco a Claudina [Marek] y ya empieza una época de militancia, de estar diariamente si no es en una audición de radio es en un canal de televisión. Eso dura más o menos cuatro años. A Claudina, maestra del conurbano, la sacan del contacto con los niños y la ponen a trabajar en una biblioteca. No la despiden pero no sigue al contacto con los niños. Finalmente también la sacan de la biblioteca y la ponen en una biblioteca que es nada más para las inspectoras, más lejos todavía, ni siquiera contacto con las maestras. Después Claudina tiene un accidente en la columna y se jubila. Ella comienza la Escuela de Bellas Artes y a los dos años me empuja a mí, así que empecé en el 98 hice toda la carrera, los cinco años en la Escuela Prilidiano Pueyrredón, la terminé en 2002. Y después seguí haciendo seminarios.

MLR: El grupo de denuncia feminista Ilse, ¿cuándo fue? ¿Fue antes de conocer a Claudina?

IF: Sí, antes de conocer a Claudina. Fue en el 88. Les voy a mostrar el papel, nos hicimos un papel con membrete del grupo.

ABV: ¿En esas acciones que hacían en grupo, a veces hacían alguna *performance* o alguna cosa impresa?

IF: Mirá, éramos tres personas: esta niña que ahora está dedicada nada más que a la filosofía, Adriana Carrasco y una mujer que tenía más de 70 años, Josefina Quesada. Nuestra propuesta era la siguiente: cada una leía diarios y estaba en contacto con lo que pasaba en la Argentina y en Buenos Aires y se hacía un cartel para exhibir. Nos encontrábamos antes de las 20 horas para ver los carteles que habíamos hecho cada una y para colgarlos. A las ocho de la noche en Lavalle, que en aquel entonces era prácticamente la calle de todos los cines de Buenos Aires, pasaban miles de personas que nos veían así con el cartel. Recuerdo por ejemplo uno mío que decía: “Las mujeres somos las únicas dueñas de nuestra fertilidad”. Eso a los hombres los enloqueció, dos horas paradas así escuchando los comentarios. Voy a buscarles el membrete que nos hicimos porque decía: Grupo feminista de denuncia, calle Lavalle al 800 los sábados de tal hora a tal hora.

ABV: Como ahora están reivindicando otro tipo de propuestas, de políticas sociales de otros lugares, yo creo que eso nosotros lo debemos reivindicar como una acción también.

MLR: Claro.

ABV: ¿Me entiendes? Porque otros también lo están haciendo, eso era una acción, porque era una cosa militante.

IF: Lo queríamos hacer. También hubo una protesta en *Lugar de mujer*, nuestro membrete era este: “Grupo Feminista de Denuncia, Buenos Ai-

res, Lavalle 700, sábados de 9:30 a 11:30". *Lugar de mujer* era en Pueyrredón y Corrientes, fundado por Marta Miguelez, Hilda Rais, María Luisa Bemberg, Gabriela Christeller, Josefina Newbery y varias más. Fue la primera vez que hubo una casa de mujeres en Buenos Aires, creo que la fundaron en el 83. Pero a las lesbianas nos tenían arrumbadas.

MLR: Vos expusiste El zapallo en el año 83 en *Lugar de mujer*.

IF: Sí. Pero las lesbianas estábamos arrumbadas en el último lugar del departamento de *Lugar de Mujer*.

ABV: O sea que la relación con el feminismo tampoco fue fácil ¿no? Porque eran pocas y encima los prejuicios. ¿Las diferencias eran solo con las lesbianas o había otros grupos feministas ahí también en lucha?

IF: No. Era prácticamente el feminismo de la igualdad, no podías plantear lo que ya estaba planteando en ese momento... ¿Cómo se llama la española?

ABV: ¿Celia Moros?

IF: No, no. Victoria Sendon de León. No hace mucho estuvo acá, hace dos años estuvo acá en Buenos Aires.

ABV: O sea que eran lesbianas y feministas de la igualdad y no había muy buena relación.

IF: No. Hoy todavía no la hay.

ABV: Todavía hoy.

IF: Yo creo que inclusive hay un cierto retroceso del lugar de las lesbianas, porque ahora con lo de la comunidad gay, lésbica, bisexual,

transexual hay como una cierta invisibilidad. Pero el rechazo de la heterosexualidad obligatoria es un paso político impresionante.

ABV: Eso es lo que lo que cuentas en el libro, en el artículo de Adrienne Rich, que fue tan importante para ti y realmente para muchas.

IF: Es que ese...

ABV: Ese mandato es la clave de la cuestión ¿no?

IF: Es la clave de la cuestión.



UN MODO DE CONSTRUIR LA IDENTIDAD

Entrevista a Tino Tinto

por Daniela Lucena

Tino Tinto nació en Buenos Aires, en 1962. Es actor y director teatral. En los años 80 formó *Los Peinados Yoli* y fue parte del grupo *Caviar*, dirigido por Jean Francois Casanovas. Desde entonces, ha trabajado con reconocidos actores y directores, entre los que se destacan Cecilia Roth, Rita Cortese, Jaime Kogan, Alejandro Urdapilleta, Héctor Tealdi, Sergio Renán, Pepe Cibrián y Cecilia Propato. En esta entrevista, realizada en enero de 2016, hablamos sobre sus recorridos en el mundo del teatro y recordamos sus experiencias artísticas de los años 80, entre otras cosas.

DL: Leí en una entrevista que fuiste al teatro por primera vez a los 13 años a ver a Antonio Gasalla y que eso despertó tu vocación por el teatro.

TT: Sí, fue así, fui a ver a Gasalla. Le pedí plata a mi viejo y me fui solo a la pulman. Gasalla hacía unos monólogos con una muñeca. Aparecía colgado con una muñeca pepona, yo no lo podía creer, me

mataba de risa. Nunca había visto un actor que me hiciera reír tanto. Antes también pude ver a Edda Díaz en El último gallo cojo. Edda para mí fue muy importante, la vi en un sótano que tenía en la calle defensa Lino Patalano. La última que actuó en ese lugar fue Edda Díaz y yo recuerdo haber ido. Iba con mi vecina Laura, de Avellaneda, y me sentaba adelante. Todo me fascinaba: su perfume, cómo movía su boa de plumas... Yo me traía las plumas, era una fascinación total. Además Edda me ha llegado a escribir cartas. En ese momento no había internet, entonces a tu artista le dejabas una carta. Me acuerdo que cuando ella me contestó ¡no lo podía creer! Recibí una tarjeta con el membrete de Edda y ahí nomás empecé a correr por el barrio diciendo “¡me escribió Edda, me escribió Edda!”. Era una cosa muy inusual. Ahí ella me decía que estudie teatro, que un actor tenía que formarse, que nunca deje de leer.

DL: ¿Después, ya siendo actor, tuviste vínculo con ellos?

TT: Claro, después pude reencontrarme con ellos. Gasalla nos convocó para hacer teatro pero no se dio. Él quería que yo hiciera de Elizabeth Taylor y después quería que *Los peinados Yoli* hiciéramos una María Marta Serra Lima con cuatro cabezas. Hace poco lo encontré, cuando se hizo el homenaje a *Caviar*. Sigo en vínculo con ellos, con Edda también. Nos reencontramos a través de Facebook y vino a ver una puesta que yo hice con Pablo Mikozzi en el Konex. Conocí de muy joven a tanta gente... y después la vida nos hizo reencontrar.

DL: Bueno, también trabajaste con actores muy talentosos.

TT: Sí, si bien estuve mucho en el off tuve la oportunidad de trabajar con actores muy grosos durante todos estos años. Actores como Rita Cortese, Cecilia Roth, Héctor Tealdi, Jaime Kogan... Tuve esa posibilidad: pude hacer off y ser reconocido en el off, pero también pude acceder a la Calle Corrientes y viajar gracias al teatro. Todo lo que

conozco del mundo lo conocí haciendo teatro, con giras con *Caviar* o también con Pablo Mikozzi. Justo me pidieron que escriba una columna para una revista y me puse a pensar en todos mis recorridos. Y también pensé: “¿dónde empezó el *under*?”.

DL: ¿Y dónde empezó?

TT: Para mí el *under* empezó cuando nosotros teníamos 16-17 años, en San Telmo. Estamos hablando de los años 80-81. En realidad había dos *under*. Había un *under* que era de San Telmo y otro que era de Palermo, pero no era el Palermo que conocemos ahora como Palermo, sino que era por la zona del zoológico. Ahí, abajo, estaba el *Bar Zero* y otros puntos de encuentro. Pero yo recuerdo la movida cultural de San Telmo. *El Bar de la Esquina* y los sótanos, había lo que se llamaba *boite*, discotecas oscuras con luces rojas... todo eso desapareció.

DL: ¿En qué año terminaste el colegio secundario?

TT: En 1979. Hice doce años en el mismo colegio, el colegio San Martín de Avellaneda. Era una escuela cara y con un régimen tremendo, casi militar. Estábamos como con anteojeras, porque era doble escolaridad y ahí no pasaba nada. Lo único que recuerdo es que nos mandaron a casa el día que murió Perón. De eso si me acuerdo, yo era chico y estaba con mis viejos.

DL: ¿Y te tocó el servicio militar?

TT: Sí, en el 81 me tocó el servicio militar. Estuve 14 meses, soy de la clase 62. Lo hice en la Fuerza Aérea en Moreno, con los Mirage. Me dieron la baja en marzo y en abril empezó la guerra. Igual yo tenía claro que a la guerra no iba a ir. No sé qué iba a hacer, si iba a desertar o qué, pero yo no iba a ir a la guerra. No había tocado un arma una sola vez en mi vida.

DL: A muchos de ustedes les tocó el servicio militar.

TT: Sí. Batato también hizo el servicio militar. Él lo hizo en el 80, es un año más grande que yo. ¡No me lo puedo imaginar! Pero bueno, yo salí del servicio militar con la convicción de ser libre, de volver a estudiar, estudiar y estudiar. Ahí empecé a hacer teatro en el Teatro Contemporáneo, en ese momento hacia un teatro “comprometido”. Hacía una obra que se llamaba 1982 o una pareja mecánica y tenía textos de Eduardo Pavlovsky. La obra directamente empezaba conmigo, me traían tres monos y me cagaban a palos. Eso es año 82, plena dictadura. Yo venía de una casa donde no se hablaba de política, mi padre es gastronómico, nada que ver con la política. Y yo no milité nunca en ningún lado, solamente haciendo lo que hago, haciendo teatro.

DL: ¿Estuviste también en Teatro Abierto?

TT: Pasé por Danza Abierta. Cuando participé en Danza Abierta fue la primera vez que me llevaron detenido, luego de hacer una función en el teatro Blanca Podestá. Fue como si me estuvieran esperando a la salida del teatro. Eran los de moralidad, me pidieron que los acompañe, yo era muy pichi. Me chuparon a las nueve, entramos un montón, hicimos una cola, hablamos con uno, después otra vez a formar y después nos fuimos. Como esas situaciones te puedo contar miles. En plena época del *under* también. Recuerdo el *Bar Bolivia*: venía la policía, hacían silencio, pedían documentos... *Bolivia* fue posterior, ya era democracia, pero seguían con esos procedimientos.

DL: Muchos de los actores del *under* dicen que en los 80 el humor era su herramienta política.

TT: Sí. La irreverencia, el humor y la sorpresa eran las herramientas. Aparte justamente mi generación, los que estuvimos en esos circuitos, habíamos estudiado teatro pero también danza y canto y

entonces incorporábamos eso. No hacíamos Gorostiza, aunque en las clases de teatro hacíamos García Lorca. Pero la libertad de la que yo te hablaba era la libertad de poder expresarnos con nuestras propias herramientas. Por eso irrumpíamos con el humor. Por eso rompíamos con los pelos parados de colores. Por eso éramos expresionistas.

DL: ¿Vos también fuiste a la escuela de Elizondo?

TT: No, pero Elizondo fue muy importante para todos nosotros, fue un referente, un maestro. Como también lo fue Cristina Moreira, que trajo el *clown* aquí. *Los peinados Yoli* tomábamos clases con los bailarines del Colón, con un maestro llamado Carmelo Scaramuzzino. Nosotros dos días a la semana, a las 11, estábamos con nuestras mallas, los pelos de colores, medio dormidos, pero haciendo la barra con los del Colón. No importa si teníamos show la noche anterior, íbamos igual. Divina Gloria, Doris Night, Batato... Los que más clases tomamos fuimos Batato, Doris y yo.

DL: ¿Cómo surge *Los Peinados Yoli*?

TT: Surge de esa necesidad de libertad después de hacer el servicio militar. Ahí me anoté en la primera escuela de Pepito Cibrián. El primer año en la escuela conocí a Ronnie, a Divina, a Batato –que fue uno de los asistentes de Calígula cuando fui parte del elenco– y bueno, ahí empezamos. Conformamos *Los Peinados Yoli* en el 83, ensayamos ese verano y estrenamos el 7 abril del 84. Los peinados originales fuimos Doris Night, Mario Filgueira, Batato y yo. Después Mario se fue a *Caviar*, entonces fui a buscar a Divina Gloria y a Ronnie Arias. Después hubo otro chico BenGala y después estuvo Dani Panulo, que ahora vive en España. Los que quedamos, que nos separamos después del Luna Park, fueron Ronnie, Divina, Doris y yo. Peinados Yoli es desde el 84 al 85. Era loco porque en esa época no había tantos teatros.

DL: Tenían que encontrar los espacios.

TT: Sí y los espacios estaban donde estaba el rock. Eso es algo también muy de la época: compartíamos el circuito del rock. Y muchas veces te tomaban como banda. La gente primero pensaba que éramos peluqueros, después que hacíamos música y después ya sabían que iban a ver a *Los peinados Yoli*.

DL: ¿Iba mucha gente a verlos?

TT: Sí, llenábamos todas las funciones. A veces hasta teníamos que pisar al público para salir a escena, pobre gente. El éxito fue en Taxi Concert, un lugar que ahora es un restaurante, en Cuba y Blanco Encalada. Y después estuvimos en *El depósito* y en *Cemento*. También en *La Esquina del Sol*, en *La puerta*, en un montón de lugares que había. Y también hacíamos fiestas privadas. Con Los Encargados hicimos varios shows. Tocaban ellos y después íbamos nosotros. Una vez hicimos un show en la casa de una gente muy rica y fue un papelón (risas). Fuimos a una casa de una millonaria que nos contrató porque éramos moda, éramos como el bichito nuevo. La cosa es que andaban mal los *cassettes*. Salíamos vestidos de un número y sonaba la música del otro. Era una cosa tremenda. Creo que pudimos hacer solo un bloque bien. En un momento esta mujer nos miró y nos dijo, en voz baja: “chicos basta” (risas). Nos dieron los dólares y nos fuimos.

DL: ¿Y cómo era la convivencia con los músicos?

TT: Una banda más, todo bien. Y el público también. Trabajamos con todos. Yo fui mimo de Juan Carlos Baglieto, trabajé con Fito Páez, Miguel Zabaleta, Hilda Lizarazu, Los Twists, Soda Stéreo... Una vez Luca Prodan me prestó un inodoro. Era un inodoro que él usaba y se lo pedí para un número mío. Nosotros actuábamos un sábado y Sumo el domingo. Luca me dijo: “sí, usalo Tino, quién no conoce a *Los pei-*

nados Yoli, usalo, usalo”. Y eso que éramos los *heavys*, los vistosos... Después también estuvimos en el *Stud Free Pub*. Éramos anunciados como una banda de rock pero la gente sabía que hacíamos un show en dos partes y que en el medio podían beber algo. La verdad que fue maravilloso. Impensado tanto éxito, impensado. Aparte en esa época era el furor de las FM. Una vez *Los Peinados Yoli* compartimos escenario con Soda Stereo y Viudas e Hijas entonces lo anunciaron por la radio, a lo grande. Para esa época era lo más, porque la única difusión que tenías era la FM, porque ni ibas a pensar que venían los críticos... Recién al final empezaron a venir los críticos y después nos vieron todos. Vino Gasalla, vino Enrique Pinti, Juan Francois Casanovas, gente muy reconocida del mundo del teatro. Nos metimos en el rock y llevamos a la gente del teatro a esos ámbitos. Y después se replicó en otros grupos que aparecieron.

DL: ¿Y cómo era la dinámica de trabajo con el grupo?

TT: Cada uno proponía y teníamos el ojo del compañero, que era algo muy importante para el grupo. Hacíamos todo, hasta las propuestas de vestuario, porque trabajábamos a lo grande. Quiero decir, nos armábamos escenografías de plástico, teníamos una valija Samsung enorme llena de cosas para el pelo, llena de maquillaje, era como una perfumería. Estábamos muy organizados. Cargábamos los bolsos, todo lo hacíamos nosotros. Y si en algún número había que hacer una cosa especial íbamos y la realizábamos. Yo creo que si hubiéramos tenido un director o un productor hubiéramos seguido un poco más. Porque nos dirigíamos nosotros. Doris Night era la moderadora y teníamos mucha conducta: a las 3 de la tarde todos los días, de lunes a viernes, nos encontrábamos a ensayar en una sala que teníamos por allá por Palermo.

DL: Decías antes que se separaron después de hacer el Luna Park, ¿fue por algo en particular?

TT: No, lo que pasó es que se volvió un poco descontrolado, teníamos mucho trabajo, hacíamos muchas cosas, teníamos compromisos, muchas conexiones, nos conocían de todas partes. Primero Cachorro López la llamó a Divina, que siempre fue muy talentosa, para hacer su primer disco. Después a mí me convocó Jean Francois Casanova y me propuso hacer una gira con *Caviar*, ir a Venezuela y a Puerto Rico. ¡Yo ni lo pensé! Y ya nosotros no estábamos muy bien. Hicimos unos ensayos divinos con Piano Bar y después que hicimos esas dos funciones en el Luna Park, que nunca habíamos trabajado para tanta gente, nos separamos. Ahí nos separamos como cuarteto.

DL: El título de este libro, *Modo mata moda*, lo elegimos porque nos parece que hubo un modo de los 80 que no fue una moda e incluso fue más allá de las modas. ¿Cuál sería para vos ese modo de los 80?

TT: Era más relajado. Yo creo que la cosa en general era mucho más relajada. Los primeros referentes que teníamos los veíamos en el *Canal 21* de música. O sea que había no había casi referencias. Sí sabíamos que existían los punks, que estaba Nina Hagen, que había un David Bowie. Los que viajaban te contaban, esa referencia sí estaba, pero no más que eso. Después empezamos a conocer más, a través de la música. Fue una gran influencia la música para crear un estilo, al menos para mí.

DL: Era relajado pero era producido también.

TT: Sí, relajado pero arreglado, pensado. Era coqueto, digamos. Nos poníamos las zapatillas y las hombreras y te comprabas la cadenita... era relajado pero pensado, no era ponerte cualquier cosa. Íbamos a comprarnos la ropa al Ejército de Salvación o al viejo Spinetto, cuando era un mercado de verduras. También íbamos al viejo Abasto, al primer piso, a comprar los borcegos.

DL: Y también era un modo de hacer, no solo de vestir, ¿no?

TT: Sí, un modo de construir la identidad. Por eso se da también, en muchos de nosotros, esto de cambiar el nombre. Ponerte un nombre de *clown* y que perdure ese nombre. A mí en un momento, cuando empecé a crecer y a tener varios compromisos, me pasó que tuve que repensar el tema del nombre. Cuando trabajé con Sergio Renán y sabía que iba a tener un cartel al lado de Cecilia Roth dije “¿qué hago con mi nombre?” Y Renán me dijo “vos ponete el nombre que quieras, es tu identidad”. Y ahí yo dije: “soy Tino Tinto”. Por supuesto que hay gente que se reirá o le parecerá mal, o bien, pero bueno, el nombre está y es ese.

DL: ¿Trabajaste con el trío Barea-Urdapilleta-Tortonese?

TT: Yo tuve mucho vínculo con Batato, no tanto con el trío. En realidad yo trabajé con Batato y con Urdapilleta en la época del *Parakultural*. Trabajé en las obras de Batato y después hacíamos shows tipo varité, como *El alumbrado* o *Vestidos bobos*. Después ingresó Tortonese y yo ahí empecé a hacer lo mío. Me fui con *Caviar*, hice shows con Karina K pero también le hacía la asistencia al trío. Me encargaba de las luces, del sonido y de la asistencia diaria en escena. Con ellos hicimos La Carancha durante muchos años, viajamos a Uruguay también.

DL: Batato fue una presencia muy importante para vos.

TT: Sí. Cuando falleció Batato me quedé muy triste. Fue una época difícil. No sabía qué hacer, era la primera vez que sentía un dolor existencial. Fue muy fuerte verlo ahí... pensaba en la permanencia, cómo morimos... El día del funeral Urdapilleta le puso en el cajón una hoja seca. Qué poesía, ¿no? Qué poesía... Yo ese día estaba medio pasado porque me tuve que hacer cargo de todo eso. Armé todo, estuve un rato y después no sé, me fui a tomar algo. Pero ese día pasé de todo. Había gente haciendo Nam Myōhō Renge Kyō, el mantra

budista, repetían Nam Myōhō Renge Kyō Nam Myōhō Renge Kyō Nam Myōhō Renge Kyō. Había corazones, todo era de color. Era impresionante.

DL: Jorge Gumier Maier dijo alguna vez que Batato fue el inventor de los macrobolsos, que parecía que andaba siempre de mudanza. ¿Qué llevaba en esos bolsos?

TT: Llevaba cosas de la calle, cosas que encontraba, desechos... Batato ha sido precursor en todo, con los desechos se hacía vestuarios enteros. Cuando se hizo el Festival del *Body Art* en la discoteca Paldadium Batato desfiló con un vestido que había hecho con rollos de papel que sacaba del Once. Tenía una estética muy *trash*, pero limpio, reciclado diríamos hoy.

DL: Contame cómo surge *Miel de avispas*.

TT: *Miel de avispas* es una obra sobre textos de Alejandro Urdapilleta. Esa también es una historia... en la vida todo te vuelve. Alejandro fue un gran amigo. En 2012 yo estaba trabajando con Mikozzi y me llega una propuesta de unas chicas que estaban haciendo unos textos de Urdapilleta. Llegan por intermedio de Karina K, porque necesitaban un director. Las vi y me encantaron las chicas así que les dije que sí. Pero necesitábamos los derechos y Alejandro no le daba los derechos a nadie. Entonces lo llamo por teléfono a la casa y le cuento. Enseguida me dice: “hacé lo que quieras, vos sos un hermano, hacé lo que quieras”. Al otro día me llaman de Argentores y me avisan que él había firmado los derechos. Cuando terminamos la primera temporada lo llamé para contarle de la obra y ya me di cuenta de que estaba re mal. Le hablé de la puesta, que la gente iba a verla y que teníamos muy buenas críticas. “Que suerte Tino, qué bueno que te diste el gusto después de tantos años”, me dijo... Hicimos la función un sábado y el domingo 1 de diciembre de 2013 me levanto y veo una crítica

buenísima de la obra en *Perfil*. A la hora, ese mismo día, me entero que Alejandro había muerto. Se juntó la mayor alegría por una crítica excelente con la peor noticia...

DL: ¿Por qué Tino Tinto?

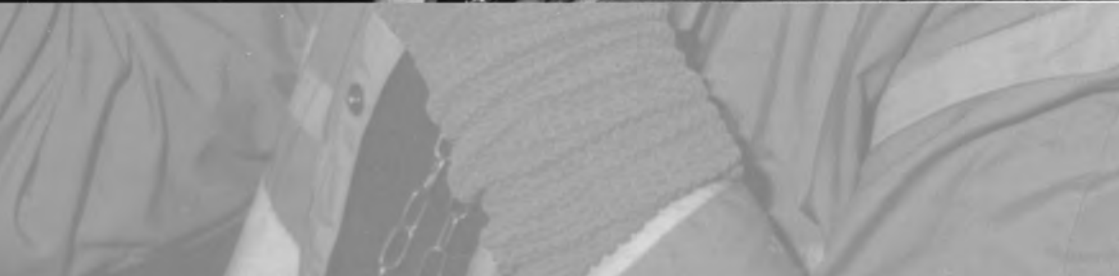
TT: Fue un juego, un juego de palabras. De un día para el otro dijimos ¿cómo nos vamos a llamar? Escribimos en un papelito nombres distintos, sacamos uno y salió Peinados Yoli. Ya después del primer ensayo empezamos a buscar un nombre para cada uno. Ahí Bata-to hacía un número en el que decía “Yo soy Batato, yo soy Batato” y bueno, quedó Batato. Después Doris Night que era un juego con Doris Day-Doris Night. Y en ese momento estaban muy de moda los Parchis, el grupo de españoles.

DL: Si, yo estaba enamorada de Tino (risas).

TT: ¡Exacto! Eran un furor esos chicos, que tendrían un par de años menos que nosotros. Yo dije: “Tino, me gusta”. Y al toque dije “Tino tinto, vino tinto, tino tinto”. Sonaba y quedó. Había algo muy fuerte con la identidad en esa época.

DL: Había algo punk también ¿no? Pienso en el hazlo tú mismo.

TT: Sí, el hazlo tú mismo y él respetame como soy. Este soy yo y esta es la identidad que estoy creando. A través de los años el tiempo te va dando la posibilidad de desarrollar esa independencia. Si yo me hubiera quedado en el Tino Tinto de los 80 sería distinto. Pero hay un hilo, un recorrido donde lo que prevalece es la persona, Fernando en este caso. En la Sokka Gakai de Argentina hay una división de artistas cuyo lema dice: “antes que artista soy feliz”. Artistas hay muchos, mejores y peores. Pero lo que va a prevalecer de esa persona que conociste es su comportamiento como ser humano.



LA CONSAGRACIÓN DE LO OBVIO

Entrevista a Fernando Noy

por Irina Garbatzky⁷

Fernando Noy nació en Buenos Aires en 1951. Actor, poeta, performer y agitador cultural. Con una personalidad inclasificable se volvió un personaje clave en la generación del *under*. Escribió la biografía oral de Batato Barea, *Te lo juro por Batato*. También publicó *Sofoco*, su primer libro de cuentos, e innumerables poemas en diversas antologías a nivel nacional e internacional. Su última publicación en el 2015 fue *Historias del under*, un trabajo donde recorre los años 80. La siguiente entrevista fue realizada en octubre de 2009, en la casa de Gastón Ezcurra, en la ciudad de Buenos Aires.

FN: Ahora entendí qué es lo que hay que hacer, lo que no va a poder hacer ningún presidente, ningún ministro ni nada. Estuve un año entero llevándoles comida a los pobres, pero este caso es otro caso. Llevábamos pucheros a las familias que viven en Palermo, pero eso

⁷ Esta entrevista, con este título, fue publicada en el sitio web Bazar Americano (<http://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=10&pdf=si>) y en *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2013.

terminó, como siempre, todo acaba. Y me hacía muy bien eso. Ahora ya está. Yo estuve entrevistado para *Crítica* en la tapa y yo decía en broma, “el paco es un drama que necesita demasiado esfuerzo de trabajo, por eso va a seguir creciendo”. Y quizás alguno se alía a mí y buscamos algún lugar, pero la misma plaza es el lugar. [A las prostitutas-niñas de la calle] les canto en las plazas y andaré scherezandéandolas y lo que hago es que lo que ganemos sea de ellas. No me importa más nada ni más nadie. Ha renacido esa especie de anarquía justiciera y veraz que estaba adormilada en mí tras veinte años de buenas costumbres. Estoy en el pico: el pico no es necesario con jeringa, el pico es con los ojos. Vi eso y no lo pude creer. Empezá a hacer preguntas.

IG: ¿Qué te llevó a vos a poner en escena la poesía? ¿Por qué elegiste esa veta y no simplemente escribir?

FN: Ahora lo que yo dije es llevar un libro sin papeles, sin páginas. Yo este libro lo soñé antes, porque hace muchos años yo conocí un alma dorada para mí, que fue el B.ode (que menciona un cantante rosarino famoso) y el grupo Speed que fue cuando empezamos así a armar los fanzines. Yo personalmente tengo casi 60 años, puedo ser o una frustrada del sistema o una rebelde, las dos cosas corren paralelas pero no se juntan. Si la Nación publica mis poemas no me alegra ni me molesta. Como Washington Cucurto, que es un poeta que representa la periferia y es adorado por la mítica. Yo soy un poeta de la mítica, soy un amigo de ellos ahora. Pero desde siempre cuando hacíamos las *performances*, que yo no las llamaba *performances* sino “los numeritos”, siempre fui rebelde a toda la macdonaleada, aunque creo que Mc Donlad’s debe ser el único aeropuerto de vida que nos queda donde uno se puede sentar sin un centavo y si agarrás un vaso usado y lo ponés como utilería podés quedarte ahí y leer los periódicos. Ahora tengo la suerte de poder comprarlos. Pero ahora ya no sigo más la prensa.

Yo empecé a hacer el primer espectáculo no convencional hace 30 años. Que llamó mucho la atención porque era en un teatro en San Telmo y yo le puse “Enjambre apocalíptico” porque yo quería unir los poetas con los músicos con todos los poseídos por las musas. Y pude juntar a Billy Bond, a Charly García, Rubén de León, que eran los músicos, y después las poetas que invité estaba Elizabeth Azcona Cromwell, que ya no existe, y Regina Dellepiane que está en Villa Gesell, otra que era una hippie verdadera y rebelde, (creo que me vino un rebrote de hippismo a mí ahora, de la libertad total y en vez de amor y paz es amor y guerra a la paz alta) y en ese tiempo no coincidía nuestro estilo con la estructura de las presentaciones de libros tan aburridas, tan marcadas, y empezamos a armar cosas más divertidas y la primera fue el “Enjambre Apocalíptico” que llenó un teatro inmenso. Esto ya era en los setenta, era la década en la que yo trabaja con Omar Serra que se fue a Rosario y yo me tuve que ir a Brasil. Él se fue a Rosario y era como un hermano y se fue porque acá lo iban a matar, tanto inyectar, tanta marca, tantas cicatrices en las venas y yo me fui a Brasil con Luz Speed, Luz rápida, que es otro hippie que ya no vive en este mundo. Pero éramos los tres, y dentro de lo que se llamó en los 70, y Omar Serra me dijo, “la generación del 70 es la generación descartable de la historia”. Porque los 70 están borrados. Si bien en los 80 son referidos hay mucha data, el período entre el 60 y el 70 está totalmente perdido, y lamentablemente en esa etapa yo tenía 20 años fue el período en que viví las cosas más locas. Entonces Omar tiene un libro que se llama *Generación descartable*, que no lo editó. Y con él tenemos la vivencia de esos 10 años juntos, y luego yo en Brasil, pasamos un tiempo totalmente soslayado por la historia. Tiempo en el que la anfetamina, el pervitín, el metedrín, todas las drogas hoy fuertes, se compraban sin receta en la farmacia y a dos pesos. Éramos como cincuenta. Una pléyade. En ese tiempo yo escribí un libro que se perdió y que se llamaba *Peregrinación a los dioses sin templo*. Y en ese libro yo ya había tenido la noción de la verdadera santidad, que no está en los templos, especialmente los católicos. Sino que está en

la vida. Está en las putas, en los taxi boy. Y esto significaba vivir y respetar y llevar al lugar, no de la masacre, a esos seres que habitaban la noche. Por ejemplo yo llevaba al chiquilín de bachín a dormir a mi casa, y le llamaba la atención que yo no quisiera “lola” con él, porque era un pibe de doce años. Y él dejaba las rosas y se iba a dormir, y se iba a un cuarto que yo tenía arriba. Y me miraba extrañado porque evidentemente alguno se la habrá querido mamar, o culear.

Mi etapa empieza como chico llegado del interior a hacer la secundaria. Entrar a un colegio militar, un año solamente, y luego entrar a un colegio de curas, hasta que me enamoré de un hippie. Y como para estar con él yo me tenía que inyectar, así fue mi nacimiento verdadero a los 15 años. Con mi cabello por acá, hermosa, realmente, amé que me dieran ese caballo de fuego para habitar los dioses. Y Luz Speed era el clon de Jagger. Y cuando yo conocí a Alejandra Pizarnik, yo tenía 19 o 20 y me acuerdo que ella me dijo “no anda el portero, llámá antes”. Y la llamé y la esperé 15 minutos y en ese tiempo descubrí un joven muy apuesto que iba con una jauría de 40 perros. Y en esa época era muy difícil ser gay porque te agarraban, te torturaban, yo tengo marcas, etc. Y este chabón era un chico colombiano que vivía ahí en el bajo de Libertador y su padre era embajador pero igual él tenía que ganarse plata para sus drogas, pero no era paco, era permitín, entendés, eran anfetaminas, y él pensó que yo era una mujer y yo a él le gusté. Y él me dijo “vámonos ya”, y yo le dije “no, yo tengo una cita”, y mientras tanto veía la puerta y veía que salía un matrimonio y un portero. Y salió un muchacho con una cabellera larga y yo pensé “qué parecido es a Brian Jones, este pibe” y era ella, que llevaba un gamulán de París, eran los últimos tiempos. Y entonces en el ascensor yo le pregunte: “¿vos conocés a Brian Jones? Y ella me dijo: “por supuesto, recién escribí un poema a Janis Joplin”. “Te confundí con Brian Jones”, le dije. Y ella me dijo y yo a vos te confundí con una prostituta alemana. Y así nació nuestra amistad. Pero yo era muy joven entonces podía resistir 5 o 6 días sin dormir y encima era pincheta, yo me inyectaba. Ella no, ella bebía. Yo ya había tenido mi

bautismo del pico. Pero el pico no es tan terrible como el paco. Es otra cosa. Si consiguiera ahora, o si hubiera morfina, yo me inyectaría. Son amigas tildadas de diablas que toda la sociedad condena porque no sabe lo que pasa. ¿Qué pasa? No hay más que un transcurrir en los espacios en el sueño aparente de la pérdida, pero no, en realidad un pico de permitín, (que ya no hay, si uno quiere tomar tiene que ser millonaria), si las drogas no estuvieran prohibidas el hombre no sería dominable jamás. La gente no quiere envejecer, ¡pero si la vejez existe en el momento en que sos joven también!

Cuando la gente me pregunta cómo estás yo digo “bien... y todo lo demás”, no existe un bien “siempremente”, como decía Gelman. Por eso cuando te dije lo de las chicas de la calle, que me desesperan, es porque hoy estoy enfervorizado y tengo miedo que pierda este fervor. Pero quisiera que no, no quiero que se corte. Por eso no digo Gaby, porque ella tiene otra estructura, pero en algo coincidimos con la Bex, que es en transmitir nuestra poesía en algo mejor que sea un libro muerto de cansancio en una librería.

IG: ¿Cómo elegían las poesías con Batato?

FN: Yo no las elegía. Yo era un andrógino y ya tenía todas las datas cuando vine a Argentina desde Brasil. Y ahí vuelvo de Bahía y encuentro a Batato que todavía no era Batato, era Billy Boedo y él siempre iba al mismo lugar donde yo ensayaba. Y él me espiaba mucho. Y yo veía que él amaba lo que hacía y que *Los peinados Yoli* estaba bien, pero era más varieté. Pero él ya estaba muy atento a lo que nos pasaba a nosotros dos. Él había perdido un hermano, que se había suicidado, y yo hoy comprobé que vine a suplantar ese lugar. Fue como que la vida a mí me sacó de Bahía de los pelos y a él lo sacó de su desesperación bordó, blanca o negra, porque siempre se vestía del mismo color. Cuando *Cemento* inaugura, en el 83, yo ya estaba acá, pero yo usaba minifalda de cuero y cantaba rock, y entonces Chabán y Katja querían hacer números, animar e inaugurar, y como yo tenía

mucha experiencia del carnaval (fui reina del carnaval cuatro veces), yo le avisé a Katja y le dije: “cuidado que cuando yo llegue va a ser un eclipse”. Y ella se rió, pero ocurrió. Yo llegué a la medianoche con un grupo del borde que era este con Speed, que eran todos punks, crestas, y ahí veía al chiquilín que estaba con *Los peinados Yoli* que venía enloquecido y quería que yo le escribiera las cosas que yo cantaba en ese tiempo.

IG: ¿Vos cantabas?

FN: ¡Claro! Hacía rocanrol y hacía giras. Íbamos a muchas partes. Yo cantaba, y hacía giras, en muchos boliches además del *Parakultural*. Y él se acercó y yo ya tenía un libro escrito, y además cuando le dije que conocía a Alejandra enloqueció porque él la adoraba a la Pizarnik. Y bueno así apareció Urdapilleta, Tortonese. Así como llegué y ellos aparecieron yo también me fui.

IG: ¿En qué momento?

FN: Y yo me fui después, cuando ya ellos, aunque ya me habían ofrecido integrar el grupo de *Las Coperas*, yo ya no quería más distracción, porque quería dedicarme a la poesía y a la prosa.

IG: Me da la impresión de que a partir de vos comenzaron a circular estos textos, de Alejandra, de Marosa...

FN: Bueno, de Marosa sí. Cuando yo tenía 14 años gané un premio para publicar en una revista, que eran textos de prosa poética. Mi poema se llamaba “Plegaria de los barrenderos de las pequeñas catástrofes”, y ese poema está recuperado en *Mantrana 7000*, una revista que perdí. Y otro que gané, 200 dólares, a los 16, fue una de las pocas veces que gané plata con la poesía, y se publicó en Monte Ávila y se llamaba “La ciudad sin espejos”. Me publica Elvira Orpheé, era una

escritora muy importante y la mujer de Luis Cano. Y entonces llamaba desde Venezuela y el señor, gran poeta, ya muerto, decía “tiene que arreglar esta partecita, esta partecita, y esta partecita y es Elena Garro”. Elvirita me decía: “Mira Fernando, tú tienes que cambiarle las partes”. Y yo era feroz y le dije, “no, no toques una palabra”. Y escucho que le dice a Luis Cano: “él defiende el poema como una madre a su hijo”. Y yo me levanté y le dije “decile a ese capo de sus capos: defiende como una madre a sus hijos muertos”. Y después publico en *Mantrana*, y la directora estaba fascinada conmigo y también publicó a la Pizarnik y otros nombres. Y había rebotado por ejemplo a Alberto Girri, porque a ella le parecía demasiado críptico. Y entonces allí fue que yo le dije a Beatriz Aige, “gracias”. La presentamos en los bosques de Palermo, se hizo una fiesta, para vender los libros. Y ahí fue que entonces yo nazco a un medio que era mucho más estricto y mucho más importante que el actual. Porque no cualquiera presentaba un libro. Hoy estamos ante la poesía transgénica y la muerte de la poesía por la poesía falsa, y la muerte del teatro por el teatro falso. Antes no era fácil estar compartiendo una mesa con Pepe Bianco. El *establishment* de lo poético es un asco.

IG: ¿Marosa estaba en el *establishment*?

FN: No... Entonces la directora me dijo: ¿leíste a la uruguaya? Y yo dije no... porque era la primera vez que Marosa publicaba en Argentina. Fijate que ahora hacen una antología de ella en la Argentina y ni me mencionan. Y la leí y me desmayé, y era Marosa Di Giorgio. Y en este momento yo me fui a Montevideo, no sé por qué causa... Para conocer... A veces tenía que irme de Argentina y me iba a Rosario (risas) Y a veces me iba a Uruguay, y era lindo porque era un sexo más fácil, acá era terrible, era muy tabú la sexualidad. Casi todos los gays se iban a Uruguay a buscar su pedazo. Y entonces yo le dije a la Beatriz: “quiero conocerla”. Y ahí la conocí en el Sorocabana. Y no me separé más. Y poco a poco fui introduciéndola, gracias a Batato,

la traíamos, le pagábamos los pasajes, porque ella no era una mujer de mucho dinero.

IG: En Montevideo la consideraban un poco rara...

FN: ¡Hasta hoy! Hasta hoy los uruguayos me dicen “en Argentina la quieren tanto a Marosa Di Giorgio...” las primeras veces que vino Marosa a la Argentina vino conmigo, y ella se sentía cómoda conmigo. Se quedaba en casa. Después ya vino al Rojas, al hotel que le pagaba el Rojas. Y después terminó siendo financiada por la Guggenheim y llevada a EE.UU a hoteles 5 estrellas. Y yo no cuajaba con eso. Viste que Artaud se abrió de los surrealistas. Yo no me abrí, a mí me abrieron. Ellos hacen carrera de poetas, taller de poesía. Yo no, no quiero, prefería traer a la Marosa, y estar con ella. El libro que estaba en auge de ella publicado se llamaba *Clavel y tenebrario*. Y después yo se lo paso a Batato en el Para. Y en realidad el que nos populariza es Batato, porque la figura era Batato. Yo era una leyenda y el que crecía y tenía camaradaje era él.

IG: ¿Y qué era el “engrudo”?

FN: Yo le decía “engrudo” en contra del fácil galicismo yanqui, porque yo soy muy resentido en eso. Igualmente a mí la izquierda me repudió, por puto. Pero no importa yo siempre prefiero ser un anarquista. No puedo ser un kirchnerista, ni menemista ni carrioista. Estoy auto-alejado. Es más fácil, es más cómodo, porque no tenés que seguir las corrientes de los poetas institucionales, pero bueno es más doloroso también. Pero bueno, el público me quiere. Porque el otro día, había que ir invitado al Rojas, porque el lugar estaba lleno. Bueno y eso, publicar y publicar sin necesidad de buscar las becas. Si me lo dan, lo recibo, porque el dinero también te libera de sí mismo. Pero si no, seguiré robando en los supermercados, o mi amigo Gastón me prestará plata. Creo que las fiestas y los happenings y las *performances* son lo que sirvieron para difundir. No en el esquema literario nacional sino en el boca a boca.

IG: Claro y que vos abras un disco de Fito Páez y que haya un poema tuyo...

FN: No solo Fito, hay otras figuras que me tienen como referencia en otras cosas, como María Luisa Bemberg, Fabiana Cantilo, hay otras figuras más importantes.

IG: Me refería a lo popular...

FN: Sí, yo creo que lo voy a lograr, que algún día mis poemas van a ser tan conocidos como las canciones de Mercedes Sosa. Lo otro es un conventillo de académicos sin poesía. Yo no puedo hacer un currículum hoy, y eso que ya hice 500 presentaciones. No puedo decir todo eso, porque no da. No sé. Está la poesía de la calle. Se alimenta una literatura falaz. Yo no me puedo quejar... pero también me puedo quejar.

IG: ¿A Emeterio Cerro lo conociste?

FN: Muchísimo, era un automarginado como yo. Anarquistas aristócratas del alma. Emeterio fue un resplandor paralelo al neobarroso de Néstor. Yo me he sentido muy querido por los actores, los pintores, los plásticos, los frívolos. La frivolidad tiene algo de candente. Yo soy contradictorio. Pero Emeterio tenía todo un chirrido, un estilo, se podría emparentar similar al neobarroso, pero era un neobarroco mismo, no había barro en él pero era distinto, era un chirrido, él tenía una actriz fetiche que se llamó Beby Pereira Gez, que también montó un espectáculo mío, *El Publicornio*, dirigido por Rita Cortese hace como veinte años, se hizo en un pub, en un *bowling*. Beby, muy importante esa mujer para Emeterio y también para mí. Porque ellos, Batato, hicieron eso, nos difundieron. Como la mujer de Prévert, Simone Signoret, que recitaba sus poemas y Prévert escribía poemas directamente para que ella los recite. Como el del café. Pero Simone después se casa con un actor y él sigue escribiendo, pero ya es famoso.

Quiero decirte yo ya soy famoso. Pero de qué me sirve esa fama si yo no puedo producir a esa gente que se merece, al lector saltado, no al *american express*, un lector que compra los libros para guardarlos. Pero también tengo la desgracia de los editores, siempre me cagaron la vida como poeta, no hay derecho si yo escribo un libro y no gano un centavo. Quizás la única que quede es que alguien logre meter la cosa en España o en Venezuela, allí sí respetan más a los poetas. Son dignos de su dolor, realmente, los poetas. Pero así como está la Salada, donde se venden cosas truchas, también está la Salada de poesía. La poesía no puede ser refugio de angustias existenciales. La poesía no es una enfermera, es el milagro. Y bueno hay mucha gente que está ahí. Reparte tarjetas con borde dorado que abajo dice “poeta”.

IG: Llama la atención que lo que ustedes hacían no eran obras de teatro eran poemas. ¿Era una innovación...?

FN: Bueno, era una innovación previsible. Es el fin no de la utopía pero sí del obvio sueño, porque los poetas institucionalizados por gruperos, ya ellos pagaban sus ediciones, todo bien, no necesitaban hacer nada más que seguir creyéndose. Pero nosotros necesitábamos difundir no solo nuestra poesía sino a Alejandra, que estaba olvidada en ese momento, y había muerto, la llegada de Marosa, de Adelia Prado y bueno ¿qué otro mecanismo hay? Nosotros hicimos la consagración de lo obvio. Porque al fin y al cabo es eso. Éramos jóvenes, teníamos energía, podíamos robar queso, hacíamos una fiesta y de cien libros vendíamos 90. Pagábamos la edición. Es el espíritu del anti-*marketing*, pero también de una obviedad al fin y al cabo, no hicimos algo tan excepcional. Hicimos lo que los demás hacen pero pagando. Nosotros encarnamos una desobediencia hermosa que fue no sentirnos marginados por el sistema armando nuestro propio sol, nuestra propia estrella, nuestro propio universo. Y eso eran noches de fiesta y bueno, la inclusión de la poesía en todo lo que ahora está revalorizado desde lo que más nos gusta. A mí no me importa que lo

sepa la Vera Historia, porque la Vera Historia es tremenda. Ya está escrita, ya la leí y no aparezco en ella. Es más yo ahora soy expoeta. Yo no le digo a nadie que soy poeta. La gente que se presenta como poeta está en un error. Porque ¿para qué decir que uno es poeta si no lo nota la gente al rato?



HABLAR DESDE OTRO LUGAR FUE LIBERADOR

Entrevista a Damián Dreizik

por Gisela Laboureau

Damián Dreizik nació en Buenos Aires en 1966. Es actor, dramaturgo y director. Desde 1987 a 1995 integró el dúo Los Melli con Carlos Belloso. Juntos hicieron obras como *Aquí están mis muñones*, *La culpa de la más fea*, *Palomitas por doquier* y *Bienvenidos al Planeta Melli*, entre otras. En sus últimos trabajos protagonizó a Walter Benjamin en una versión sobre el diario íntimo del filósofo alemán y formó parte del elenco de la obra *Jettatore* en el Teatro Caminito de la Boca. Se encuentra a punto de publicar su primera novela *Choclo*. La siguiente entrevista fue realizada en febrero de 2016, en el bar El Reloj de la ciudad de Tigre, donde vive actualmente.

GL: ¿Qué pensás de este retorno en el presente de los años 80?

DD: Es casi como utópico el tema de los 80, todo el tiempo aparece, cuestión que me llama la atención también, creo que habla de algo, ¿no? Quedó como encriptada esa década, como algo muy idealizado. Será quizás porque antes era la dictadura, y pensar en antes de la

dictadura tal vez ya es muy lejos, y lo que vino posterior que son los 90 fue bastante lamentable... aunque pienso que tal vez habría que revisar los 90, porque también hubieron cosas, pero pensándolo como lugar del menemismo. Me llama la atención esta cuestión de los jóvenes, de veintipico, treintipico que no lo vivieron y que piensan: “¡qué bueno hubiese sido estar ahí, en el *Parakultural!*” como un lugar de referencia, o gente ya más de mi generación donde el pasado aparece como un lugar cálido, evocativo, muy idealizado, como un lugar que tiene que ver más con la juventud.

GL: ¿Cómo pensás esa idealización?

DD: Siempre la pienso en función del ahora, de cierta orfandad que veo. Pero también hay que situarse en otro contexto histórico, era otra época, donde no había redes sociales, no había celular, había televisión pero tampoco había cable, era otro lugar. Yo creo, empezando a hablar de los 80 en cuanto a lo teatral es que era un entrecruzamiento interesante, eso era muy bueno. Claramente yo lo veo como un estallido, esa sería la palabra: el estallido de una época muy represiva. De todos modos, no es que en esa época no había cosas, porque a veces está ese lugar común de decir que no había nada y se abrió la caja de pandora. No es así, pero a veces no se recuerda.

GL: Es muy cierto eso, a veces no se recuerdan ciertas experiencias previas.

DD: No... yo no lo vi, pero Elizondo y la Compañía de Mimo, en la que estaba Omar Viola, Verónica Llinás, que hacían desnudos, que estuvo prohibida, eran cosas muy de vanguardia. No sé si se hicieron después cosas como las que hicieron ellos en esa Compañía en ese momento. Había algo que se venía gestando, y desde un tiempo antes. No pensarlo como que era una caja y de repente salió todo de la nada, pero si es cierto que también hay cortes generacionales. Creo que lo

que pasó es que era gente de una cierta clase media, informada, y que estaba empapada de lo cultural por eso también con toda esa información emergió lo que emergió. Grupos teatrales que por ejemplo yo creo que no hicieron escuela, todos esos grupos no hicimos escuela. Hoy de hecho no hay grupos como los que había en esa época. Pienso en Los Macocos, Las Gambas, Las Hermanas Nervio, eso hoy no hay. En ese sentido me parece que no hubo una continuidad, creo que fue algo de actores, como una necesidad. Y tampoco nos pienso como un movimiento, que de hecho creo que en los 90 por ejemplo, hubo una movida más de autores, directores de teatro y de actores que se asociaron más. Quizás lo que hicimos nosotros era más salvaje, no había conciencia de ocupar lugares.

GL: No te parece que hicieron escuela...

DD: Yo creo que no; y con respecto al teatro fue un fenómeno de actores, no así de directores. Ese fenómeno sí lo rescato, en ese momento había como un caldo de cultivo, una plataforma que permitió que suceda. Por ejemplo, nosotros con Los Melli, empezamos a laburar porque teníamos necesidad de actuar. En ese momento no habían grupos, era muy difícil acceder, había un corte generacional grande, y dijimos: “vamos a actuar como sea”, entonces era buscar donde hacerlo, y el *Parakultural* era eso. Surgió porque Omar Viola nos vio, y dijo: “¡venga, hagan!” En ese nivel me parece muy valioso lo que pasó y bastante inédito.

GL: Omar era un gran generador.

DD: Omar es un grande, es una persona de una gran sensibilidad, es el que inventó todo, y para mí no está muy reconocido. Omar tenía una cosa muy por el arte, era muy fuerte por momentos esa interpe-lación. Imaginate que también en ese momento tenía mucha responsabilidad, la gente que iba, los personajes que había. Era otra época,

era otro lugar, una época en un contexto muy especial, y lo que se dio eran expresiones de una época. Ahí hubo una conjunción temporal, histórica, espacial, donde la gente también completaba, es decir, más allá de los actores, la gente estallaba de una manera que no estalla ahora, que no pasa ahora, había una necesidad, por eso se armaba, porque si no no se arma nada. La gente estaba muy receptiva, eso sí es algo que hoy no sucede del mismo modo, era una necesidad de la época.

GL: Y una necesidad que estaba más volcada a lo vivencial, que tiene un correlato en la falta de registro, son escasas las fotos o los videos que hay, cada uno tiene alguna cosa que le quedó pero todo está muy disperso, como si estuviera pasando por otro lado, no por el afán de registro.

DD: Sí, de hecho yo perdí todo lo que podía llegar a tener registrado, no tengo casi nada, de Los Melli perdí todo, solo me queda un video que pasé a DVD. Incluso de la dramaturgia no están los textos, fue bastante así, y tiene tal vez ese valor, que fue así en ese momento. Todo era muy efímero, y en un punto está bueno porque de alguna manera así es el teatro, el teatro es efímero, pero no había una cosa de obra o incluso de estrategia. Después, yo creo que eso sí lo tuvieron los 90, una estrategia de ocupar lugares, de viajar, de conseguir subsidios. En ese momento fue así, era todo mucho más punk, bien punk. Y sin duda un valor agregado de ese momento era como se mezclaban expresiones raras, muy potentes de la época.

GL: ¿Cómo eran esas mezclas?

DD: Por ejemplo, yo me acuerdo que actuamos en la presentación de un disco de Don Cornelio y la Zona, la banda de Palo Pandolfo, que se llamaba Patria o muerte. Un disco terrible, a mí me gustaba el rock, escuchaba rock, pero este era tremendo, recuerdo eso...bueno, viste que a veces los recuerdos se te vuelven medio sueños, que ya no sabés

bien lo que fue o no; pero sí recuerdo que el disco era muy fuerte y lo que hicimos antes con Los Melli a la gente le gustó. Porque hay algo sobre todo pensando en el *Parakultural* en relación al público, que es algo que rescato de toda esa época como fenómeno: el público; y algo muy particular con el público era que público y actores se confundían.

GL: Esa era una particularidad del *Parakultural*.

DD: Sí, era un espacio muy extraño. Yo por ejemplo terminaba de actuar, bajaba y me hacía amigo de uno que me vio o tomábamos una cerveza, o había una chica y hablábamos, era toda una cosa muy circular. Todo se confundía, no sabías si los que estaban actuando estaban abajo, si bien tal vez podías llegar a darte cuenta quien estaba actuando, pero de todos modos había algo de esa confusión que estaba, de esa mezcla de todo y de todos, eso sí que no se volvió a repetir. Mezclar rock y teatro, hoy es imposible me parece, en ese entonces eso estaba muy presente. Por ejemplo, a Don Cornelio le gustaba lo que hacíamos, eran muy fanas. Y eso es raro, él nunca vino al teatro a vernos pero venía y nos decía: “¡ah lo de ustedes!, ¡Ustedes Los Melli, son un flash, actúen antes!” Y bueno, lo hacíamos. Si bien era otro su público, de todos modos la gente enloquecía, a la gente le encantaba, estallaba. Había algo muy potente, había algo de la gente, como de sentir que era partícipe de algo que estaba pasando en ese momento, que estaban ahí, de sentir que se estaba en una, compartir algo. También era una época muy particular, donde estaba el misterio, el secreto...

GL: ¿Cómo pensás que funcionaba ese misterio, ese secreto?

DD: Era un época en la que no estaba Facebook, entonces era: “che hay un lugar...” y así uno le decía a otro. Hoy ya sería ponerlo en Facebook, hay algo que pasa hoy muy fuerte en las redes sociales donde todo está expuesto, no hay secretos, en esa época alguien te decía: “los

viernes...un lugar...el *Parakultural*, hay gente rara...”, bueno y vos ibas, y lo veías a Urdapilleta y no entendías nada y te quedabas loco, había algo de eso, como que ese lugar tenía esa particularidad.

GL: El *Indio* Solari haciendo referencia a los espacios en aquellos años hablaba de “guaridas *underground* para Dionisios”, y muchos aludiendo al *Parakultural* lo recuerdan como un lugar donde te metías en un mundo donde todo se suspendía, donde todo podía suceder.

DD: Vos sabés que hay una imagen, entre muchas de las que tengo del *Parakultural*, pero hay una que no me la olvido más. El *Parakultural* era un sótano, pero había unas ventanitas que daban a la calle, con lo cual vos de afuera algo podías llegar a ver, como que veías un poco el escenario. En un momento yo me fui y volví como a las cinco de la mañana, no daba más, miro y lo veo a Urdapilleta revolcándose borracho en el escenario, ya no le importaba nada, y se movía de un lado a otro, no era para nadie lo que estaba haciendo, ya no quedaba nadie a esa hora. Me acuerdo que me quedé mirando y dije: “¡a la mierda!” Sí, sí había algo dionisiaco, pero también con lo dionisiaco te quemás.

GL: Como una necesidad casi existencial...

DD: Sí, sí...pero también lo dionisiaco te quema...

GL: Sí, ¿no?... ¡Que venga Apolo en algún momento! (risas)

DD: ¡Sí! Había también una violencia muy contenida. Estaban los *heavys*, los punks, una vez vi una batalla campal en el *Parakultural*, los *heavys* y un pibe con unas muletas, que fue tremendo. Estaba la policía más presente, todavía estaban los edictos policiales. Me acuerdo una historia cuando vino el Papa, en esa época era Juan Pablo II, la

segunda vez que vino, y en Cerdos y Peces había salido que la marcha antipapa iba a salir del *Parakultural*, vinieron los patrulleros, yo ese día estaba ensayando y vino la cana. Me acuerdo que uno se quedó a mirar el ensayo. Había toda una violencia también presente, si bien esa convivencia de los grupos estaba, existía, pero también habían muchos prejuicios de unos con otros, ojo igual estamos hablando de una cosa súper chica.

GL: Claro, no es que era masivo, irían siempre los mismos, ¿no?

DD: Sí, sí. Estamos hablando de algo muy chico, un circuito donde éramos siempre los mismos. El año pasado en un programa de tele sobre los 80 me dieron una foto de Eduardo Grossman, un fotógrafo muy conocido que sacó fotos en el *Parakultural*, era un fotón, Los Melli saliendo, veías al público y a nosotros. Yo tenía que decir que pensaba de la foto, pero lo más gracioso era que la miraba y decía: “a este lo conozco, a este también”, es decir, conocía a todos. Esa foto es muy gráfica de lo que pasaba en el *Parakultural*. Éramos todos los mismos. Después se hizo más grande, pero ya era otra cosa, quiero decir al principio éramos siempre los mismos, después ya fue otra cosa.

GL: ¿En relación a lo que ustedes hacían, cómo era la estética de Los Melli? Leí que vos alguna vez dijiste que: “eran como una especie de jóvenes hitlerianos, muy macabros”.

DD: Sí, nosotros estábamos en una obra que se llamaba *El esfuerzo del destino*, de Vivi Tellas, y ahí hacíamos unos personajes, pero no hablábamos, teníamos esta cosa de pantaloncitos negros, ese fue el primer vestuario, era un festival para recaudar fondos, y ahí a nosotros se nos ocurrió hacer poesía a dúo, esa fue la génesis y el origen de Los Melli.

GL: ¿Eso fue en el Festival de Teatro Malo?

DD: Sí fue ahí. Se nos ocurrió hacer poesía a dúo y ver cómo funcionaba y pegó mucho, eso fue lo primero. Después se nos ocurrió ponernos un maquillaje amarillo, que le daba algo raro... ¡rarísimo!, también gomina, al principio que era lo más fuerte era así. Después la cosa se fue al mameluco, como que fue mutando, era una cosa medio obrera, no me acuerdo bien, y después ya se fue ablandando, empezamos a usar camisas rojas, pantalones.

GL: ¿Ustedes recitaban poesías tuyas?

DD: Eso era al principio, poemas míos, yo escribía poesía en ese momento, y algunos poemas de William Blake, de Pessoa, pero muy al principio. Después, empezó a ir hacia otro lado, a ser como un trabajo más de apropiación de carteles, de leyendas que encontrábamos en la calle, las cambiábamos y las decíamos a dúo, hacíamos ese juego.

GL: A veces está esa fantasía de que todo lo que se hacía en ese momento era pura improvisación.

DD: No, nunca se improvisaba, siempre había un texto previo, porque lo que nosotros hacíamos con la sincronización necesitaba mucho ensayo previo. Había un trabajo atrás de todo lo que hacíamos. En ese momento estudiábamos en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Estaba bárbaro porque el *Parakultural* era los viernes, entonces nos preparábamos toda la semana para el fin de semana, eso nos obligaba a crear algo nuevo. Nosotros nos obligamos a crear cosas nuevas todo el tiempo.

GL: En algún lado leí que lo que aprendían en la escuela iban y lo aplicaban, ¿puede ser?

DD: No, porque en la escuela no les copaba nada que estemos en el *Parakultural*. No les gustaba para nada que los alumnos vayan, pero sí

el entrenamiento que teníamos era muy importante. Estábamos en la escuela, queríamos actuar, eso era muy nutritivo, íbamos al *Parakultural*, eso sí era muy bueno.

GL: En el trabajo con Los Melli, incluso en tus trabajos actuales, hay un gran interés por el lenguaje, vos trabajaste con Emeterio Cerro, ¿no?

DD: Emeterio, un olvidado, un genio, una persona muy interesante. Yo trabajé en una obra de él, tenía 21 años, estaba estudiando en la escuela y alguien me recomendó. Yo había visto un espectáculo de él, me había gustado mucho. Tenía algo muy particular que era un idioma inventado, como guachesco, muy loco, una cosa muy increíble, era un gran trabajo el que él hacía. Yo estuve en una obra que se llamaba El Bollo, duraba cuatro horas, se daba en un teatro que estaba en San Telmo, La Gran Aldea. Hacía de una directora de escuela, era muy divertido, después estuve en una obra del Centro Cultural San Martín, era una instalación plástica sobre la mujer. Memorizar esos textos que eran rarísimos, yo no sé ni cómo hice, era larguísimo, difícilísimo y cuatro horas de obra, ese lenguaje inventado con palabras gauchescas, era un trabajo rarísimo. Emeterio es claramente un ejemplo de los 80, él falleció en París; pero fue ahí y ahí se terminó, no es que siguió, de hecho no hay dramaturgos que escriban como Emeterio. Creó una singularidad muy propia, muy autónoma y ahí se cerraba, no digo que esté mal ni que está bien, es así; pero vos fijate todos los dramaturgos de los 90, ellos sí tienen un montón de dramaturgos que los continuaron, que escriben como ellos, como escuelas. Eso con los 80 no pasó.

GL: ¿Y cómo se podría pensar ese momento en relación con un pasado cercano en dictadura?

DD: Por eso yo digo un estallido, fue una necesidad corporal, pasó algo del orden de los cuerpos, de la represión y los cuerpos, por eso

también digo que era un fenómeno de actores. El primer espectáculo que hicimos con Los Melli en el Foro Ghandi, se llamaba: *Aquí están mis muñones*, el nombre es tremendo, yo me pregunto: ¿cómo aparece ese nombre?, porque yo tenía 20 o 21 años, por eso digo, había algo en relación a los cuerpos, pero que también ahí mismo se cerraba.

GL: Sí, el nombre es maravilloso y tremendo al mismo tiempo.

DD: Sí, el nombre es tremendo. Yo no sé si hoy me animaría a ponerle un nombre así a algo, bah no sé, pienso que no se me ocurriría, como que hoy no lo pensaría.

GL: Hoy capaz te cae el INADI, ¿no? (risas).

DD: ¡Claro, un tipo con muñones! Recuerdo que en un momento decíamos: ¡aquí están mis muñones! Y mostrábamos las manos, no recuerdo bien por qué lo decíamos, pero sí era muy fuerte.

GL: ¿Ese espectáculo es del 88, no? ¿De qué se trataba?

DD: Sí del 88. Era sobre la educación, tenía como un hilo biográfico desde el nacimiento pero aparecía mucho el colegio. Problemas de regla de tres, chistes en relación a eso, estaba French y Beruti, la cuestión de los campamentos, era muy sobre el tema, tenía que ver con todo un imaginario, creo que ahí había algo muy catártico.

GL: En los 80 reaparece fuertemente un lenguaje performático, vos crees que se podría pensar como la estrategia de una práctica estética en relación con un momento previo, pensando la dictadura que buscaba atrapar ciertas formas, ciertos modos.

DD: Es muy probable, tal vez en un nivel muy pero muy supraconciente eso estuviera, pero no te olvides que en el teatro, pero bueno

en realidad en la plástica, pasaba un poco lo mismo, era muy de grupos estancos. Había cierto acartonamiento también, más allá de ciertas experiencias que podía haber en ese momento, había algo muy ideológico, el teatro de Brecht era muy fuerte o el teatro más social, el teatro callejero. Acá era como hablar desde otro lugar, más paródico, desde el humor, más desde los actores. Yo creo que eso fue liberador, y que sí allanó camino después para otras expresiones, pero se cerraba en sí mismo, se incendiaba, se volatilizaba. Por eso para mí, el registro del video... en el caso del teatro es eso que se está viviendo ahí, y después quedará en el recuerdo, porque el teatro es efímero. Hay una cosa muy impresionante con Los Melli que me pasa hoy, una cosa muy loca. Fui al Delta, a la isla, y estaba con mi canoa, y de repente veo un tipo con rastas que me mira, medio se ríe y me dice: “pasaje yufrei, pasaje yufrei; le digo ¿qué? Pasaje yufra, vos decías pasaje yufra, palomitas por doquier”. Estamos hablando de un espectáculo que pasó hace más de veinticinco años, pero bueno, el pibe lo había visto y le había quedado esa frase, hay algo de eso, quedan frases.

GL: En el trabajo de Los Melli se puede encontrar una presencia de lo siniestro muy fuerte, y no puedo dejar de remitirlo y pensarlo en diálogo con el concepto de Freud de lo ominoso, me preguntaba si eso ustedes lo habían pensado previamente.

DD: Sí había algo de eso, pero como algo que aparecía de forma intuitiva.

GL: No era algo deliberado.

DD: No. Si bien Carlos y yo teníamos nuestra formación e información, pero no todo fue algo pensado. Eso estaba presente sobre todo al principio, que era algo como muy gemelar, hablábamos a dúo, después ya no, después rompimos eso, pero sí eso era muy fuerte al prin-

cipio. Había un trabajo muy fuerte con los gestos, muy monstruoso, estaba muy presente el concepto del monstruo.

GL: De hecho, vos dijiste alguna vez que te desvelaban los monstruos, es interesante el término que utilizaste que te “desvelan”, ese interés se trasladó de alguna manera al trabajo de Los Melli.

DD: Sí, fue una necesidad de salir y el monstruo era un concepto que yo manejaba en una época, ahora no tanto, pero en una época incluso di seminarios teatrales de monstruos, era un trabajo con la forma, el monstruo que viene a mostrar. Eso después con el tiempo se fue teorizando y conceptualizando a medida que uno iba laburando e iba haciendo las cosas, pero ya te digo no de una manera tan mentada, pero sí que Los Melli se diferenciaban por ese lado.

GL: Lo infantil también está muy presente, incluso la repetición como un recurso muy utilizado por ustedes que también forma parte del universo del infante.

DD: Sí, hay algo del nonsense también, mismo de Lewis Carroll, recuerdo que Luca Prodan una vez nos dijo que Los Melli parecíamos sacados de un cuento de Carroll.

GL: Todos esos intereses componían un sello personal de alguna manera, les daba una identidad.

DD: Sí, hay algo en relación a la singularidad de los grupos, eso estaba bueno en esa época. Donde cada grupo tenía su propia singularidad, eso iba a favor de lo que hacía cada uno. El Clú del Claun eran *clowns* y también un poco más grandes, Las Gambas, Las Hermanas Nervio que no era tan frecuenten dúos de mujeres en ese momento y los Melli eran otra cosa. Eran dos tipos haciendo cosas, también con

humor, eran cosas muy cortitas pero con esa impronta monstruosa. Era *trash*, era *heavy*, muy *trash*.

GL: ¿Y en relación al cuerpo, cómo era el trabajo que hacían, no tenían grandes desplazamientos?

DD: No, no nos desplazábamos tanto, todo era ahí. Había un gran trabajo con el cuerpo, hacíamos de chicos, de grandes, de ancianos. Era como una plastilina el cuerpo, era algo muy raro lo que hacíamos. Había gente que le gustaba y se enganchaba, y otra que no entraba en el código.

GL: Ustedes estuvieron mucho tiempo trabajando juntos.

DD: Sí, estuvimos como diez años, pero la etapa para mí más rescatable y más interesante fue lo que hicimos en el Foro Ghandi. Era una librería, de hecho sigue existiendo la librería Ghandi. Fue la primera librería con café, antes que existiera El Ateneo, antes de todo lo que vino después. Lo trajo de México Elvio Vitale, que ya falleció. Él estaba exiliado en México y tenía una librería allá y la trajo. Era la primera donde había un bar y había libros. Era un foro, que creo era medio socialista, del grupo de Aricó, venía por ese lado. Ahí había un sótano, nosotros hablamos con uno que era como encargado, y el tipo se copó y estuvimos como tres años desde el 88. Todo era muy rudimentario, no teníamos nada. Ahora cambió todo, cambió mucho el contexto, en un punto todo puede ser más fácil y más difícil también.

GL: Todo se lo tenían que autogestionar.

DD: Sí, claro. Ponele en esa época para hacer la prensa, para que la gente se entere y vaya al espectáculo, yo me iba personalmente a Clarín con la gacetilla tipeada, y hablaba con el de la cartelera. Nosotros mismos íbamos, ahora tenés que tener una persona de prensa, que ya

de entrada te sale plata. Tampoco teníamos lo que hay hoy que son los subsidios. Había una realidad, que lo que hacíamos lo hacíamos con lo que teníamos, porque no teníamos un mango. No teníamos nada de producción, ni de vestuario. Nos arreglábamos con lo que había.

GL: Pero sin embargo esa falta de recursos no les impedía hacer cosas.

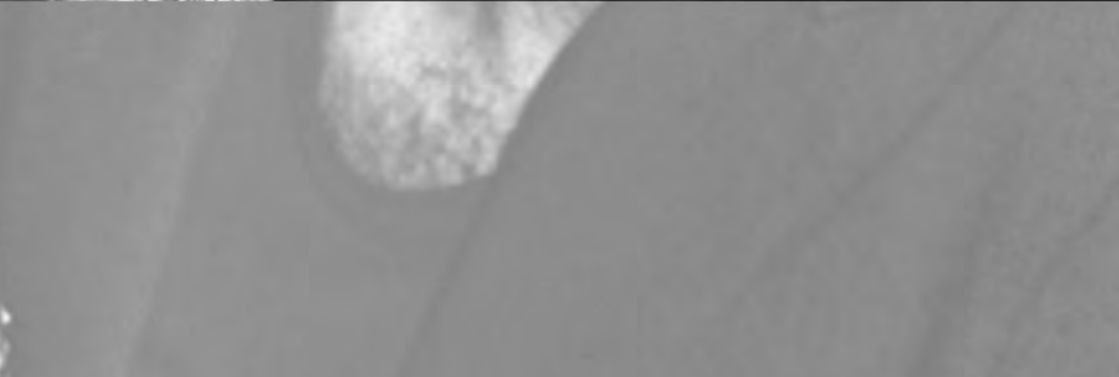
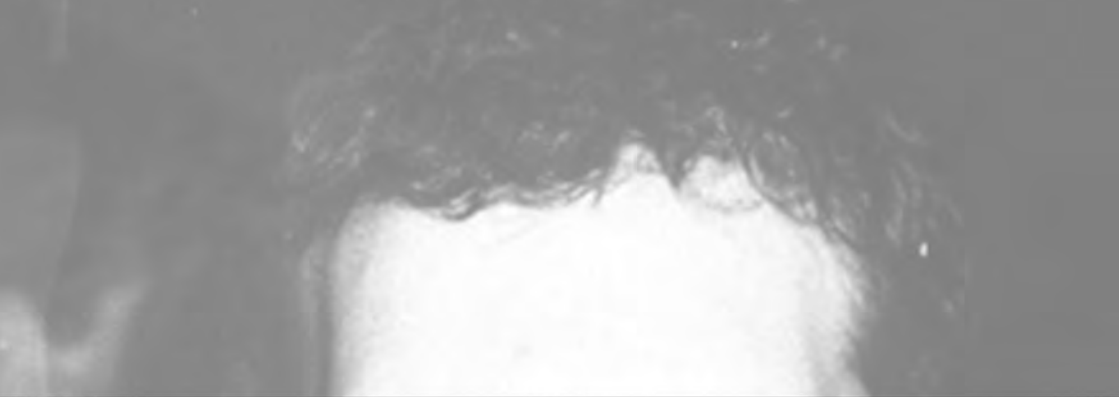
DD: No, eso era algo que no importaba. Había algo también en la edad, yo vivía con mis viejos, no me importaba nada, quería actuar. Ni siquiera ganar algo de plata, solo quería actuar.

GL: Leí en una entrevista que para vos *La culpa de la más fea* fue el mejor espectáculo que hicieron, ¿por qué?

DD: Sí, *La culpa de la más fea* eran ejes temáticos en torno a las fiestas, para mí fue uno de los mejores. Pasaba algo muy fuerte con el público, fue el segundo que hicimos en Ghandi, el primero fue el de los muñones. Pasaba algo muy loco, la gente venía a verlo varias veces. Ghandi era una tarimita, una cosa muy chiquita, y el resto eran sillas, era un sótano con dos columnas, y la gente a los costados, muy cajita, muy sótano viendo a dos dementes transformándose, hablando a dúo, era una cosa muy fuerte, se perdió el video, capaz lo veo ahora y... (risas) pero tengo esa idea. Era raro, se recortaban frases, era el impacto de la frase con el gesto, el cuerpo, muy de humor negro. Recuerdo funciones donde no se rió nadie pero nadie y a nosotros no nos importaba. Eso es muy loco, porque imagínate hoy alguien que hace humor en una función y la gente está dura, pero mirá como era todo que no nos importaba...

GL: No habría algo de lo que vos decías de la catarsis.

DD: Sí, totalmente. Algo que pasaba, que estaba más allá, como si dijéramos: “bueno, es esto”. Y también un lugar de mucha impunidad pero una impunidad bien.



LA SUBLIMACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL LENGUAJE MULTISENSORIAL

Entrevista a Pichón Baldinu

por Daniela Lucena

Pichón Baldinu nació en 1965. En los años 80 fue cofundador de la Compañía teatral *La Organización Negra*, con la que hizo UORC-Teatro de Operaciones, La Tirolesa y Argumentum Ornitológico. En 1993 fundó *De La Guarda*, cuyo espectáculo Villa Villa fue estrenado en New York y exhibido en varias ciudades del mundo, con un total de 3 millones de espectadores. Esta entrevista fue realizada en el año 2011 en la oficina de Ojalá, la compañía que dirige junto a Gabriella Baldini desde hace más de diez años y con la que estrenó *Hombre vertiente*, entre otros emprendimientos artísticos y culturales.

DL: Contame sobre tu formación, sobre tu paso por el conservatorio. Hiciste la secundaria durante los años de la última dictadura ¿no?

PB: Sí, hice toda la secundaria durante la dictadura en un colegio de curas de Villa Urquiza. Ahí yo sentía muy represivo lo religioso,

es decir, me mantuve muy al margen de la represión social porque de alguna manera estaba protegido en una especie de burbuja cultural. Pero cuando salí del colegio secundario me encontré con una realidad totalmente diferente. Me preguntaba ¿dónde estaba viviendo yo?; me había saltado toda una historia. En el año 84 entré en el Conservatorio de Arte Dramático y se abrió otro mundo. Fue como entrar a otra civilización, realmente, fue como pasar de un tipo de civilización a otro, como que te digan: “mira, acá hay todo este mundo que es así de salvaje. Y las reglas que a vos te enseñaron son otras en este mundo que es gigantesco, comparado con el mundito del catolicismo”. Fue muy shockeante y al mismo tiempo estaba descubriendo el teatro. Fue un cambio muy brusco de culturas. Ahí empecé a integrar ese movimiento que se llamó La Negra, en el conservatorio. La Negra fue una especie de reacción, nosotros formábamos un movimiento que adhería a un tipo de arte más caótico, anárquico, antipolítico, porque el conservatorio estaba muy movilizado por la democracia y por todas las vertientes políticas existentes.

DL: Vi una entrevista donde mencionás a Julián Howard como un referente de aquellos años.

PB: Sí, Julián Howard fue mi profesor de teatro, formaba parte del grupo de teatro Los Volatineros cuyo director era Francisco Javier, quien fue el rector del conservatorio en ese primer año de democracia. Julián y otros profesores no adherían al programa de estudios que bajaba desde los organismos que manejaban el conservatorio porque eran programas muy antiguos y, sobre todo, eran los mismos que se habían usado en la época de los militares.

DL: ¿Ellos querían renovar la enseñanza?

PB: Ellos proponían otro camino para llegar a la actuación y a mí me tocó poder disfrutar de ese camino, que consistía en producir vos mismo tu propia creación dramática. El incentivaba mucho –o abría la puerta al menos– a que vos vinieras con una idea propia, un guión propio. Y a nosotros, los de La Negra, nos pasó eso de poder inventar tus propias situaciones en las cuales interpretabas al personaje que vos mismo habías creado, que no necesariamente tenía que hablar, con lo cual se abría un campo de experimentación y de creación muy amplio. Entonces la muestra de La Negra era una muestra de creatividad pura, caprichosa, muy poco convencional y muy física, pero al mismo tiempo intelectualmente muy desprendida de todo lo que tuviese un mensaje explícitamente político y social.

DL: ¿Buscaban diferenciarse del teatro “comprometido”?

PB: Claro, 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. Las drogas eran un tabú total, eran cosas muy marginales, el porro nomás era como estar hablando de monstruos y fantasmas. 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 que ya podía estar hablando acerca de esa actuación. 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 y la gente venía a ver nuestra muestra de La Negra porque era muy divertida y creativa, más que una interpretación “seria”.

DL: Una vez dijiste: “La teatralidad está en todas partes. Todos tenemos un look, incluso aquellos que juegan al desapego de la ropa”. ¿Cuál era tu “look” durante los años del conservatorio?

PB: Sí, lo dije por eso de que a veces no sabés que es realidad y que es ficción. Yo decía que las modas hacen de ellas esto: te generan el personaje a partir de lo que vos usás, de cómo vos te mostrás. Y lo más interesante es la diversidad de que puedan coexistir todos. Yo me acuerdo en la época en que había entrado al conservatorio, cuando estaba buscando definirme y estaba viendo a qué adherir, una de las cosas que me pasaba era que me daba cuenta de que mis excompañeros del colegio habían vivido adheridos a ponerse tal pilcha, a usar tal corte de pelo, a ir a determinados bares y me daba bronca esa desidentificación de tu ser. Tenías que aparentar, disfrazarte de todo eso, cortarte el pelo de una manera y usar tal marca de ropa para pertenecer o tener más levante. Me daba mucha bronca y los cuestionaba porque yo me sentía afuera. Después empecé a gozar de sentirme afuera y a rechazarlos y me empecé a identificar más con esa vestimenta agresiva que era el punk y empecé a escuchar otra música, que no estaba en ningún lado. Era interesante ser corrosivo, no gustar, no ser tan estético.

DL: Había una búsqueda estética muy fuerte como parte de la conformación de la identidad...

PB: Exacto, de ahí viene esa frase que dije, pasa el tiempo y vos vas generando tus personajes, hasta que te das cuenta de que tus personajes sos vos, sos exactamente vos. Yo sostengo que muchas veces ese es un principio de teatralidad que es prácticamente una dramatización de uno mismo y que uno, en el fondo, de ficción a realidad, se transforma en la ficción de sí mismo teatralizado en esos personajes que uno es. Cuando yo hice el primer año del conservatorio fue de transformación total. Tenía el pelo muy largo, rulos

tipo bucles y me encantaba usar mamelucos, no de tipo industrial sino más bien hippie, porque yo entré por un costado que casi me caigo al hippon (risas). Y volví rápido porque sentía que al hippie le venía bien cualquier cosa con tal de estar en un estado de pachorra. Y a mí no me venía nada bien cualquier cosa, al contrario, estaba en la búsqueda de la búsqueda de la búsqueda, era más crítico, enjuiciaba mucho las cosas. También mucho tuvo que ver haber visto la Fura dels Baus, con lo cual 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. La Fura me mostró que todo ese caudal se podía sublimar artísticamente en lenguajes que yo ni sabía que existían, la sublimación de la violencia en el lenguaje multisensorial. Y eso tomó lugar en *La Organización Negra*, porque La Negra fue como un movimiento, había gente que entraba y salía y estaba y al otro día no estaba. Con La Negra hacíamos esos movimientos artísticos que eran los happenings que hacíamos en la calle, que para nosotros eran “escenas comando”, eran eventos que irrumpían, como un ataque artístico de guerrilla, eran acciones artísticas guerrilleras. Teatro de guerrilla, 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 irrumpía en un lugar no convencional.

DL: ¿Dónde lo hacían?

PB: El primer trabajo se llamaba la Procesión Papal. Fue un operativo, trabajamos como cuatro meses en preparar eso que duró media hora. Era un recorrido que se hacía por la calle Florida, a las cuatro

menos cuarto de la tarde, horario previo a que cerraran los bancos, cuando todo el mundo corría para poder llegar a los bancos. Éramos ocho o nueve personas, cada una con un rol diferente. Nos bajaban de una combi todos pintados como personajes de comic, con mucha pintura en el cuerpo, con unos vestuarios que habíamos armado nosotros mismos. Entonces dos pibes grandotes nos llevaban adentro de una bolsa de consorcio negra, como si fuéramos bolsas de basura, objetos envueltos o cuerpos, y nos iban depositando a lo largo de la primera cuadra de Lavalle, desde Florida. Algunos estábamos tirados en el piso, otros estábamos agachados en una posición inmóvil y cuando se desplegaba todo la combi se iba y nos esperaba al final del recorrido, que era en Córdoba y Florida. Uno de los grandotes tenía esos equipos de música enormes –como usan los rapers– y venía caminando muy despacio con la música sonando a todo volumen y a medida que caminaba las bolsas se iban abriendo, como si fueran placentas, y de adentro salían cada uno de los personajes que conformaban la procesión, con dos actores que merodeaban la procesión, que eran los que iban a generar un atentado contra el Papa. Atrás de ellos, 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 exterminador. 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. Igual la idea con los panfletos era algo muy caprichoso, queríamos generar desconcierto, que la gente se pregunte: “¿qué me quisieron decir?”. Y esa ridiculez justamente era lo que daba esa cosa dadaísta del shock que te hace pensar. Había un mensaje contra la religión, contra el Papa, contra el sistema.

Buscábamos generar algo así como cuando prendés la tele y ves esas distorsiones que cortan la imagen.

DL: ¿Y cómo reaccionó la gente que andaba por la calle Florida?

PB: La gente sencillamente no entendía nada. No sabían si era un atentado, si éramos payasos, si éramos ladrones, si éramos locos escapados de un manicomio... Algunos empezaron a retroceder, otros se aglutinaban y miraban asombrados. Recuerdo que en un momento determinado yo me paré en uno de los relojes de sol que había en la mitad de la calle Florida para mirar que pasaba atrás, porque yo pensaba: “en algún momento va a venir la policía y chau, cae la cana y vamos a ir todos presos”. Entonces me subí y vi que había dos cuadras llenas de gente, toda la calle Florida bloqueada, y los autos de policía entrando por atrás. “Van a tardar en llegar” pensé, porque a nosotros nos quedaba una cuadra hasta Córdoba. Entonces hicimos la última parte, donde tirábamos unos petardos y los panfletos y nos metimos en la combi.

DL: ¿Lo hicieron solo una vez?

PB: Sí, la Procesión ocurrió una sola vez, después hicimos El Chanchazo, que era muy gracioso. Lo que hacíamos era bajar de un Ami 8 en una galería de Cabildo o Santa Fe a las 12.30 del mediodía de un sábado, cuando la calle y la galería explotaban de gente. Bajábamos dos vestidos de parapoliciales con sobretodo, anteojos Ray Ban oscuros, un bigotito pintado bien a lo cana, asqueroso, y empezábamos a pedir que abran paso gritando, bien autoritario todo, y la gente instantáneamente se corría. Entonces ahí bajaban dos enfermeras bien sexies, con delantalcito y taquitos, junto con cuatro camilleros que tenían una camilla con un cuerpo humano tamaño natural, que era un maniquí que tenía una cabeza de chancho de verdad. Entonces entrábamos a la galería corriendo, gritando:

“¡Abran paso, nadie se gire!” y de repente toda la galería se acomodaba y se abría y toda la gente miraba. Después frenábamos en el medio y decíamos “¡Le agarró un ataque, oxígeno!” y la gente empezaba a darse vuelta y nosotros le gritábamos “¡No se puede mirar!”. Ahí, los que empezaban a mirar, veían ese cuerpo al que se le hacía respiración boca a boca y la cabeza de chanco se movía. A todo esto ya se había juntado un montón de gente en la puerta que comentaba: “¡entraron una camilla con un hombre con cabeza de chanco! ¡Pero no, no puede ser! ¿¿¿Qué pasa??”. Mientras tanto, a medida que avanzábamos, íbamos conquistando esa especie de teatralidad muy seria, muy verdadera. Esto era así: ir, tirar la bomba e irte. Querías que eso fuera como una especie de molotov artística. Nosotros subíamos al auto y nos íbamos y algunos amigos que se quedaban, ellos eran los que recopilaban la experiencia y nos contaban lo que comentaba la gente.

DL: ¿Después se forma *La Organización Negra*?

PB: Claro, uno de los fundadores de *La Organización Negra* es Manuel Hermelo, que es sociólogo, y él siempre fue un intelectual y un tipo con mucha visión. Actuábamos en *Cemento*, también íbamos al *Parakultural* pero ahí no hacíamos presentaciones, íbamos a tomar algo, a pasar un rato.

DL: Mencionás el *Parakultural* y *Cemento*, dos espacios centrales del circuito *under* de los 80. Muchos de los que actuaron o formaron parte de esos espacios dicen que sus creadores, Omar Viola y Omar Chabán, fueron los dos grandes hacedores de los 80.

PB: Y sí, claro, dentro de esos dueños de locales es gente que tiene un costado artístico, filántropo, muy cultural y que, para ver realizado su sueño, crea estos espacios. Definitivamente Omar Chabán es un gran referente de los 80 por habilitar el espacio para que todas

esas manifestaciones ocurran. Los que no lo conocían posiblemente vieran su lado más excéntrico, porque tenía una imagen –o tiene– una imagen excéntrica. Pero era un tipo muy comprometido con lo que pensaba y de hecho era una persona que donde llegaba ponía en crisis lo que estaba ocurriendo, un debate, un show... era como un intelectual, o como un “arteintelectual”. Y Omar Viola era un tipo que pone el *Parakultural* y eso se transforma en un espacio referente para ir a ver las manifestaciones *under* de los 80, donde veías cosas excepcionales. Es decir, estar ahí en el momento adecuado te permitía presenciar cuestiones únicas que solo se podían ver en ese lugar por estar a esa hora ahí. Entonces veías a Udarpilleta bajar como si fuese un deforme, con sus capacidades limitadas, y se presentaba como que era un pibe del barrio que había venido y que lo dejaban pasar y estaba haciendo todo un número. Y vos no lo podías creer que se tratara de un actor, pensabas que era un minusválido y de repente se iba arriba del escenario y empezaba a decir cosas que te matabas de risa y te parecía alucinante poder experimentar esas cosas en esos lugares. Eso es lo que tenía el *under* de los 80. Es como el *Einstein*, que es anterior y creo que surge exactamente de la misma manera: como una necesidad de hacer cosas, donde la gente que no tenía donde ir –gente del rock, de las artes plásticas, de las expresiones artísticas– se juntaba ahí porque se identificaban. Como el lugar no tenía el formato de lo que había, de lo existente, sino que tenía un formato muy desdibujado, accedían personas que no necesitan un formato para actuar o pertenecer, sino que simplemente se reunían por identificación con pequeñas cosas: sentarse en una mesa con un desconocido, ponerse a hablar o a filosofar, vestirse de una manera extraña a la época... era ir a juntarse ahí, a ver música y gente que de la música hacía una *performance* también y se mezclaba todo. Las líneas estaban muy desdibujadas, los límites estaban desdibujados.

DL: Y eso era lo más interesante, justamente.

PB: Totalmente. Eso era súper rico porque no importaba a qué adherías, lo que importaba era que a eso que estaba sucediendo adherías y eso que estaba sucediendo era irrepetible, único, y estaba en proceso de crecimiento y evolución constante.

DL: En *Cemento*, con *La organización Negra*, hicieron U.O.C.R. desde 1985 ¿no?

PB: Sí, entre 1985 y 1987. En diciembre del 85 hicimos “La Negra Diciembre” que fue la primera *performance* de La Negra en *Cemento*, ya más organizada pero seguía siendo La Negra. Después, a raíz de que quemábamos unas cruces no lo pudimos hacer más, lo hicimos solo una vez. Después hubo una gran pelea y con un grupo armamos *La Organización Negra* y empezamos a hacer UORC los jueves en *Cemento*. *Cemento* era el Museo grande comparado con el *Einstein*; el *Einstein* fue como una especie de chispa que encendió todo, sucedió al principio, todavía en dictadura, cuando no existían otros lugares. Pero si vos querés hablar de los 80 tenés que hablar de *Cemento*, que era música, shows y *performance*. Nosotros des-collábamos en *Cemento*. Dejábamos entrar solo 500 personas por la dinámica del espectáculo, necesitábamos que el público pudiese correr, moverse, salir de las salas. Después de U.O.C.R. hicimos La Tirolesa en el Obelisco.

DL: Con *La Organización Negra* aprendiste que había que hacer las cosas como fuera...

PB: Y sí, la producción que necesitábamos para poder hacer el show era producción que la encontrábamos en la basura. Originariamente por mi parte yo había experimentado con tubos fluorescentes y me había generado una especie de pantalla de tubos fluorescentes, con una lucha que se hacía toda con esos tubos: me reventaba tubos fluorescentes en la cabeza, en el cuerpo y a medida que me iban

pegando, que me atacaban, yo iba cayendo y por eso se producía una especie de metamorfosis. Entonces de ser un personaje vestido pasaba a un personaje desnudo, tullido. Para esto necesitaba como 200 tubos fluorescentes por show, quemados, entonces empecé a hacer toda una logística para conseguir esos tubos quemados.

DL: ¿Y dónde los conseguiste?

PB: Encontré rutas en el microcentro de Buenos Aires donde siempre había tubos fluorescentes y los iba levantando. Yo tenía un abuelo que trabajaba en una fábrica de piedra para pulir mármol y me prestaba la camioneta una vez por semana. Iba con tres de los nuestros levantando tubos fluorescentes por la calle, hasta que me di cuenta de que había otra gente que también levantaba tubos fluorescentes y competíamos por los tubos (creo que los reciclaban o los vendían, no sé). Entonces empecé a buscar canteras de tubos fluorescentes y ¿dónde estaban esos lugares? Bueno, el Itaipark era uno, pero en el Itaipark no tuve suerte. Después llegué a la Facultad de Derecho, donde había un mausoleo lleno de cajas de tubos fluorescentes quemados, pero fue casi al final de la época de U.O.C.R. cuando pude encontrarlos tan disponibles. Toda esa producción se hacía así, levantando basura, era muy importante cómo producir con lo mínimo que tenías. Y lo más importante era hacer la obra, llegar a hacerla. Nosotros abríamos la puerta en *Cemento* y había de repente mil personas que querían entrar, y solo había lugar para 500 y muchos se quedaban en la puerta. Era el orgullo de ser *under*, porque desde un lugar inventado por vos lograbas un éxito y una repercusión que no tenía precedentes. Tenías tu propio público, un público que te seguía y de repente los diarios, como vos eras un referente, empezaban a interesarse en vos... entonces aparecías en algunas revistas, también medio marginales. Me acuerdo que fue muy importante para nosotros cuando aparecimos por primera vez en el Suplemento SI, donde los periodistas valoraban mucho lo que

nosotros hacíamos. Era un grupito muy chico y una de ellas, Gachi Pisani, alucinó con lo que nosotros hacíamos y con la convocatoria que teníamos y fue la generadora de esa nota, la primera vez que aparecimos en el diario.

DL: ¿Tu familia que decía de todo esto?

PB: Mi familia fue siempre el gran apoyo, aunque les costaba un poco que yo eligiera como carrera ser actor. Me dijeron: “Si sos actor, al Conservatorio de Arte Dramático. Lo hacés seriamente”. Pero hice el primer año y al segundo año me fui y ahí formé mi propia compañía, *La Organización Negra*, que ¡encima era una rareza total! Y fueron a *Cemento* y vieron la cantidad de gente que nos iba a ver. Mi hermano, que es nuestro Jefe de Prensa, todavía estando en el secundario venía a ayudarnos y nos hacía la seguridad, ordenaba al público y esas cosas. Siempre conté con mi familia. De hecho mi viejo me prestaba el taller mecánico para que nosotros pudiéramos ensayar. Es el día de hoy que si le preguntás a mi vieja está super orgullosa de todo lo que hago y de ver que todo eso era un camino inevitable, no era que me podía dedicar a otra cosa, desde muy chico me interesé por todo esto. Justamente el otro día estaba en un programa en la tele y me llama muy emocionado un amigo de mi viejo, inmigrante italiano, y me deja un mensaje que dice: “te quiero contar una anécdota. Estábamos en Necochea, nos estábamos yendo a pescar, pasamos por un terreno baldío y tu viejo me dice: mirá a esos nenes ahí jugando, que bien estos chicos. Mi hijo en cambio en lo único que piensa es en disfrazarse de Batman y salir volando por la ventana. ¿A vos te parece?” Y dice que él le contestó: “Bueno, tanito, quedate tranquilo que ya se le va a pasar”. Y no, ¡no se me pasó nunca! (risas). Era inevitable que haga esto.



EL ALMA SE ABRÍA EN UN ARCOÍRIS INFINITO DE COLORES

Entrevista a Vanesa Weinberg

por Gisela Laboureau

Vanesa Weinberg nació en Buenos Aires en 1969. Es actriz, directora y docente de teatro. En los años 80 conformó junto a Valeria Bertuccelli el dúo Las Hermanas Nervio, presentándose en el *Parakultural*, el *Centro Cultural Rojas y Liberarte*. Formada actoralmente en El Parque, trabajó en Dinamarca junto al Odin Teatret. En Argentina participó en numerosas obras, entre ellas Venecia y El Aire Alrededor. Actualmente dirige la obra El Remo. La siguiente entrevista fue realizada en febrero de 2016 en el bar El reloj de la ciudad de Tigre, donde reside y posee un Espacio de Formación Actoral.

GL: Me costó encontrar material sobre Las Hermanas Nervio, aparece el nombre del grupo pero no pude encontrar mucho más.

VW: Tal vez el hecho que no haya mucho sobre Las Nervio se deba a que nosotras llegamos al final de la movida del *Parakultural*. Si nos preguntan lo contamos pero tampoco queremos caer en la del gordo Casero, que el gordo Casero miente, no estaba, por lo menos en el primer Pa-

rakultural no estuvo, después hubo otro pero eso ya era otra cosa. Creo que con Valeria Bertuccelli empezamos a laburar en el *Parakultural* en el 88 e hicimos 88, 89. Antes de eso éramos público, tendríamos 17 años, éramos muy chicas y nos lanzamos actuar con 18 años. Estudiábamos teatro con Alberto Cattán en un lugar que se llamaba El Parque, que fue muy importante en los 80. Era de Julián Howard, Roberto Saiz y Alberto Cattán, de ahí salieron Los Macocos, Los Volatineros, muchos grupos que fueron muy importantes en ese momento salieron de ahí.

GL: ¿Cómo fue que empezaron a actuar en el *Parakultural*?

VW: Nos conocimos con Valeria en las clases en El Parque, pegamos onda y empezamos a hacer cosas juntas. Éramos asiduas del *Parakultural* y en un momento teníamos un par de números juntas y dijimos: “preguntémosle a Omar Viola”. Fuimos a hablar con él y nos dijo: “sí, vengán”. Ahí empezamos a actuar en el *Parakultural*, viernes y sábados de la 1 a las 3 de la mañana, compartiendo camarín con quienes hasta ese momento eran nuestros ídolos: Los Melli, Las Gambas, Urdapilleta, Los apestosos, eran números intercalados. Omar armaba la lista e íbamos saliendo, los números duraban 10 o 15 minutos cada uno, como un varieté.

GL: Omar siempre dispuesto a recibir propuestas ¿no?

VW: Omar es increíble, es un hombre muy generoso y muy amplio de cabeza. Es una persona diferente, con otros objetivos que la mayoría de la gente, que están pensando en progresar, que les vaya bien, tener más dinero. Omar de verdad va por otro lado, y hoy también. Está fuera de toda clasificación. Alguna vez lo escuché contar el cuento de un coleccionista que clasificaba bichos, y de repente encuentra un bichito que le es absolutamente inclasificable y lo descarta porque no lo puede clasificar. Omar era, y es obviamente, inclasificable. Ni si quiera podemos decir que Omar es actor o director o productor, Omar es: una “energía

Omar”. Es de una generosidad total. Nosotras éramos dos nenitas de 18 años y fuimos: “¡hola Omar! Tenemos dos números para hacer” y su respuesta fue: “sí, vengan” y punto; fuimos y nos fue bárbaro.

GL: Hay hoy una gran presencia de esos años hoy es como un retorno permanente.

VW: Sí, es cierto. A veces nos encontramos con actores jóvenes y no actores también, y es: “por favor contame”, pero con una avidez muy genuina, se les llenan los ojos de: “qué bueno haber vivido eso”. También me parece que tomó unas dimensiones a nivel mítico. Está bueno poder hablarlo porque puede tomar la potencialidad de lo que a veces queda y no se ve, realmente tuvo una potencia en ese contexto. Evidentemente pasó algo, que en ese momento lo sentíamos de manera inmediata, esa sensación de lo bueno que era estar ahí, y algo de esa locura quedó, de esa esencia, algo quedó. También me parece que había gente muy talentosa, que trajo nuevas propuestas, lo de Los Melli era increíble, esos dos con una estética medio neonazi y diciendo lo que decían a dúo, era algo muy diferente, Urdapilleta era un talento increíble, era como estar en un terremoto. Si fuiste a ver a Urdapilleta estuviste en un terremoto. Batato era un dulce, era una persona fuera de serie, muy particular, muy Batato. Manejaba una intensidad que tenía que ver con sus poesías, con su vuelo, con su imaginario. Batato, batateando (risas).

GL: Cuando recordás al *Parakultural* qué sensaciones te aparecen.

VW: Era un lugar bastante particular. Tengo el recuerdo del olor a aserrín, el olor a humedad en el camarín y algo muy vibrante. Entrar ahí, esa escalera hacia abajo que te internabas en otro mundo. Era como Alicia pasando el espejo, entrabas en otra dimensión, donde pasaban cosas. Tenía mucho la sensación, sobre todo cuando era público, de pensar: “¡qué suerte estar acá en este momento viendo esto!

Yo quiero esto para mí” y hacia eso fui. Con Los Melli me pasaba mucho eso, pero también con Las Gambas, ni que hablar con Urdapilleta. Como esa intensidad y esa vibración, no era solamente buen humor, sino que había un plus que me hacía pensar eso, como un lugar donde había más, y sobre todo con esa edad. Con el *Parakultural* se abría como una ventana muy fundamental, por eso esa sensación de: qué bueno estar acá, viviendo esto, salir de la cuadratura y de la presión social que había en ese momento y meterse en un lugar que era todo lo contrario. De una locura, de un vuelo y de un talento total. Toda gente que no tocaba de oído, preparada, formada, curiosa, seria, no éramos unos loquitos que nos fumábamos un porro y hacíamos lo que pintaba, en todos había una gran formación.

GL: Y era un quiebre con lo que se venía haciendo.

VW: Creo que lo que pasó de interesante con el *Parakultural* y la propuesta, es que los actores también podíamos crear. Que no necesitábamos que nos llame un director y nos haga su propuesta para hacer la puesta que él quería, con las indicaciones que él daba. Me parece que había un teatro muy abocado al autor y al director, y el actor era un intérprete, que podías ser mejor o peor, que hacías lo que el director te pedía. De hecho, creo que aún hoy en Argentores hay un cartel que dice: “sin autor no hay obra”. Y yo digo: “sin actor no hay obra”. Vos como autor podés escribir una obra divina pero si no te la hacemos no hay obra. A diferencia del *Parakultural* que éramos todos actores haciendo nuestras cosas y autodirigiéndonos. Era como decir: “no hace falta tanta parafernalia finalmente para actuar”, sino en esa época que había mucho menos movimiento y laburo que ahora para un actor: o eras del elenco estable del San Martín o trabajabas en una telenovela. Ellos y nosotras que llegamos como te digo en la colita del *Parakultural* al final, aparecía otra cosa: tener una idea, ensayarla, hacerla, probarla y punto. No hay ni un director, ni un autor, somos nosotras actrices, autoras y directoras.

GL: ¿Cómo fue esa formación en El Parque?

VW: Lo que pasaba en el Parque era genial. Yo estudiaba con Norman Briski, que era un embole total, era stalivnaskiano, las vueltas de las vueltas. Era chica, tenía 16 años y fui a ver una muestra al Parque y fue pensar: “menos mal hay otra cosa”. Ahí me metí en El Parque y empecé a actuar. Las clases empezaban con el cuerpo en el espacio, laburando y no hablando de lo ya hablado, recontra hablado y nuevamente hablado. Porque lo otro era agobiante, accionabas un poquito y ya venía la pregunta: “¿y por qué?”; para alguien de 16 años era: quiero actuar, y El Parque era eso: actuar. Es que el actor es acción, vamos a actuar.

GL: Te escucho y no puedo dejar de pensar en el psicoanálisis, donde muchas veces el cuerpo queda completamente relegado por la palabra hablada.

VW: Sí, una cosa absurda, un contrasentido para el teatro. Sin merecer todo lo que haya que pensar, pero me parece que es después, hagamos y después pensemos lo que hicimos. No pensemos antes de hacer lo que no hicimos, El Parque era muy del hacer. Nuestra escuela era muy libre en ese sentido, de ahí de hecho salimos Las Nervio. Alberto Cattan era un profesor muy bueno, que te daba mucha libertad y había poca bajada teórica, era más: “hagan, hagan, hagan”. Teníamos clases dos veces por semana y siempre había que presentar algo, entonces era hacer todo el tiempo. No tenía esa escuela stanislavskiana, que es una escuela muy de las ideas, me parece que a veces las ideas pueden ir en contra de la acción y de lo genuino que puede salir de tu cuerpo, porque aparece la teoría que te dice una cosa, que te dice otra. O Stanislavski que te dice: “¿por qué hiciste eso?, ¿de dónde venís y hacia dónde vas?” Y una cantidad de cuestiones que al momento de actuar te quedás anulado. Esa cantidad de información de lo que está bien y de lo que está mal, acá no solo que no estaba sino

que estaba muy lejos de estarlo. Era todo lo contrario a eso. No estaba esa cosa que puede ser muy anuladora, eso sobre todo lo percibo mucho en los grupúsculos teatrales, muchas veces me da pena por los actores, porque hay gente que tiene mucho más potencial y el propio sistema en el que se mueven los coarta bastante. A veces pertenecer mucho a una escuela, puede hacer que eso suceda, o estar muy en un grupo que maneja determinado lenguaje y determinada estética empieza como a coartar un montón de cosas. Tenés el impulso de hacerlo pero aparece la cabeza.

GL: Ser directoras de ustedes mismas les daba mucha libertad.

VW: Totalmente, y hacíamos los que nos daba gracia, nos reíamos mucho. Con Valeria era mucha risa. Pensábamos: “si nos reíamos nosotras, alguien se va a reír también, ¿no?” (risas). Nos divertía tanto lo que estamos haciendo que pensábamos: “después veremos qué pasa”, por suerte la gente también se reía, pero era por ahí la elección, reírnos mucho y después decir armemos algo con esto que nos dio tanta gracia que apareció en una improvisación, en un ensayo.

GL: El nombre está muy bueno, ¿cómo surge?

VW: No me acuerdo exactamente, pero recuerdo que Carlos Belloso algo tuvo que ver. Nosotras éramos muy amigas de Los Melli, salíamos mucho con Carlos Belloso y Damián Dreizik. No recuerdo bien cómo surge lo del nombre, empezaron siendo Las Hermanas Nervio y después devino en Las Nervio. Teníamos un nervio, una intensidad. Creo que también pasaba eso cuando nos veían, no te podías quedar afuera. No éramos dos chicas tranquilas con diálogos elaborados sino que éramos más de la acción. Era muy mandado lo que hacíamos y no había ninguna barrera, que me parece que es muy malo para un artista, estábamos con el nervio a flor de piel, con el cuerpo, con la actuación, muy picadas e intensas.

GL: ¿Y qué era lo que hacían?

VW: Teníamos números juntas y solas. Teníamos uno que hacíamos de dos conchetas, era una conversación: “ay bolú, ay bolú” y terminábamos con un beso, gustaba mucho ese número. Otro era de dos madres adineradas que competían por cuál de los hijos era peor. Yo tenía un número de un travesti, que lo habían descubierto porque me estaba afeitando y había todo un discurso en defensa. Empezamos en el *Parakultural* y como íbamos teniendo más material en un momento teníamos para hacer una obra y fuimos al Centro Cultural Rojas.

GL: ¿Cómo fue esa experiencia en el Rojas, te acordás el año?

VW: Sería en el 89. Recuerdo que salió una súper crítica en el diario *La Nación*, me acuerdo que decía: “Mujeres al borde de un nuevo teatro”. Después de eso, empezó a haber cola, como que pasó algo, como que se armó una bola y la rompimos, fue muy bueno lo que pasó ahí, estuvimos mucho tiempo, esa nota nos dio un gran impulso. El Rojas era también súper independiente, los camarines eran paupérrimos, estaban abajo del escenario, y no había baños entonces íbamos en frente antes que llegara el público. Ahora me viene una imagen de nosotras sacando la plata de una gorra, las primeras funciones fueron a la gorra, recuerdo quedarnos en la puerta y nos dejaban chocolates, cartitas muy buena onda agradeciendo o cositas. Era re lindo el momento de sacar las cosas de la gorra, había algo muy lindo en eso de contar los pesitos, de ver lo que nos dejaban. Cuando la gente venía a saludarnos se los veía sacudidos, era intenso lo que pasaba. La gente bramaba y tengo esa sensación de salir a escena y sentir que el público ya estaba con nosotras, era rock. Después hicimos una obra que se llamaba *Jamás te atendí*, que era sobre *La voz humana* de Jean Cocteau, eso fue en Liberarte habrá sido en el 91, 92, estuvimos juntas cuatro años.

GL: ¿Había una intencionalidad por parte de ustedes en lo que hacían que apuntara a una crítica más social?

VW: No desde una intención, pero que finalmente sí salía una crítica social a ciertas clases, un poco de casualidad porque no es que con Valeria decíamos: “vamos a hablar de esto o aquello”, pero se daba algo así. Había un trasfondo dramático en lo que hacíamos, los personajes eran hiperpatéticos. Al travesti lo que le pasaba era tristísimo, se estaba defendiendo para no ir al cadalso, o esas conchetas que eran patéticas, eran la nada hechas nada o estas madres compitiendo de una manera feroz por cuál de los hijos era peor. Yo tenía un monólogo que era una española, donde un tío encontraba unos hongos por la calle y la mandaban a comprar algo y ella se quedaba con un vuelto, la descubrían y no la dejaban comer. Estaban todos en la mesa salvo ella y empezaban a morirse porque estaban mal los hongos. Conclusión: “no me morí por ladrona y ¡olé!” (risas). Había un número de una mucamita, ese lo había escrito Damián, el monólogo era que llegaba a Buenos Aires: “y la ciudad es tan grande y yo tan sola, pensaba para mis adentros y yo tengo más de una adentro. Y me fui a la casa de una señora, que eran todos tan buenos y el nene me tiraba dulce de leche por todo el cuerpo y me pasaba una plancha caliente por la espalda, era tan buenito, y el señor que me hacía recitar poemas de Guillermo Vilas”. Todos le hacían unas cosas espantosas y terminaba repartiendo unos muñequitos al público donde decía: “minitauras de unicornio, miniaturas de unicornios”. La gente se reía mucho y Las Hermanas Nervio decíamos siempre al público: “¿de qué se ríen?” Porque era denso lo que pasaba en escena, obviamente causaba risa y era la idea pero había un trasfondo donde no sé si era tan gracioso, pero bueno esa risa era como un escape de una presión importante. El humor negro estaba muy presente en todo.

GL: Y se diferenciaban de un teatro más “serio” o incluso de carácter político.

VW: Sí, que también estaba en esa época, nosotros nos distinguíamos de eso, íbamos por otro lado, imagínate Batato diciendo: “conchas, conchas, conchas”. Yo creo que íbamos por otro lugar, pienso que si tal vez nos hubiésemos puesto a pensar querer dar un mensaje para que se tomara conciencia con el humor de ciertas cosas probablemente eso no hubiese estado bueno, pero no queríamos dar ningún mensaje de nada. Éramos si querés apolíticos a nivel de militancia política, íbamos por el lado de mover pero desde otro lugar, movamos el avispero, divirtámonos y que la gente se divierta y nosotros estallemos como actores. Era un lugar que tenía que ver con expresarse, por ahí sin otra intención o si estaba era desde un lugar muy inconsciente. Porque volviendo a lo que estábamos hablando, cuando hay tanta información teórica puede hacer que alguien se anule, tampoco es que nos propusimos con la información que circulaba decir: “bueno muchachos vamos a hacer algo con eso”. Éramos puras ganas, pura energía, puro cuerpo y acción desde la creación.

GL: Donde otros tal vez los tildaban de raros, loquitos y era incomprendible lo que ahí pasaba, esto que vos decías como Alicia en esa otra dimensión donde ustedes manejaban una vitalidad sumamente potente y revolucionaria.

VW: Sí, y de resistencia. Me viene la idea de la capoeira donde los esclavos hacían que bailaban para que los amos no se dieran cuenta que en realidad estaban practicando un arte marcial muy poderoso, que es la capoeira. Se los veía bailando pero en realidad estaban entrenándose, si te agarra alguien que hace capoeira te mata, pero a simple vista parecía un baile entonces no le daban importancia. Podía ser que alguien pensara: “estos loquitos que están ahí” pero ayudó mucho desde el arte a todos los que estuvimos ahí, que pudimos pasar ese momento e incluso hacer de ese momento un momento interesante. Porque teniendo esa presión espantosa que había en la sociedad poder ver lo que ahí se hacía, era como que el alma se te abría en un

arcoíris infinito de colores, donde decías: “vale la pena y hay posibilidades para todos lados”. Se puede hacer, simplemente queriendo hacer, no necesito pedirle permiso a nadie, en el caso del *Parakultural* era solo a Omar que seguramente te iba a decir que sí. Eso era algo genial, sin el peso de: “vamos a darles un mensaje con lo que estamos haciendo”, sino como un vómito maravilloso. Donde muchas almas se sentían muy bien ahí. Como si uno dijera: “esta es mi agua. Acá es”. Encontrar ese lugar en esos momentos fue muy importante porque si no te matabas, almas sensibles, artistas... te matás.

GL: Como un modo de restituir el tejido social en la posdictadura.

VW: Sí o eso que estaba acallado, totalmente vendado por lo marrón del momento. Todo era marrón, el color era el marrón para pensar el momento de dictadura pero de posdictadura también. Gris, marrón, la gente de la casa al trabajo, el maletín, ya decir que querías ser actriz era cualquier cosa, te decían: “¿qué? Te pregunto de verdad, ¿qué querés ser? Y vos respondías: “sí, de verdad, quiero ser actriz” (risas). Era como impensable que estuvieran esos espacios, era todo marrón y ahí adentro estallaban mil colores. Una resistencia desde el alma, para no morir de tristeza, resistimos acá, sin usar esa palabra, ni pensarla, pero hoy si podemos pensar que ahí estuvimos resistiendo, y poniéndole luz a ese momento, mucha luz, mucha purpurina usábamos, sobre todo Las Gambas. Me encantaba el maquillaje que usaban, se ponían mucha purpurina en los labios y en los ojos, usaban mucho color, el escenario los encendía a todos. Muchas veces se habla de la juventud con cierto desprecio. ¡Epa! ¡Ahí está la cosa, ahí está la sopa! Bajó en ese momento una claridad total, porque si pensás lo jóvenes que eran todos en ese momento. Estábamos muy hechos a pesar de la juventud, con mucha claridad de vocación, en sacarlo para afuera. Siempre todo tuvo un espíritu festivo, mucha risa, mucha risa *trash*. Había un hacer y contra el hacer no hay nada que hacer (risas). Es como que no hay palabras, hay eso que sucede y el que lo recibe es lo

que le pasa viendo eso que hay. Hacer en una época marrón, siendo todos muy jóvenes, formados y talentosos.

GL: Cuando mirás en retrospectiva aquellas experiencias que continuidades ves, si es que vez alguna.

VW: Hay un modo de producción, no tan dependiente. Creo que en Buenos Aires hay campo para decir: “quiero hacer algo y lo hago, nadie me tiene que dar permiso, nadie me tiene que llamar, voy y lo hago”. El fenómeno porteño teatral tiene mucho que ver con eso y creo que eso tiene que ver con el *Parakultural*, pero también debe estar en nuestros genes de ser argentinos, de hacemos y hacemos sin esperar de nadie. Veo en actores más grandes que nosotros algo más depresivo en ese sentido, de: “el teléfono no suena, no me llama nadie”. A veces la falta de comodidad impulsa, quiero decir si en ningún teatro hay lugar para mí, voy y yo genero algo. No quedarse con la frustración, porque si no es una profesión súper frustrante. Esa necesidad del: “a pesar de todo hacer”. Haciendo un paralelismo yo me fui a Europa en el 91, 92, viaje a hacer un seminario en Dinamarca con Odin Teatret un grupo de teatro antropológico, que hoy ya tendrá como cuarenta años de existencia, cuando fui era como el auge de ese grupo, todos estábamos bastante impactados con sus espectáculos. Me fui a estudiar con ellos y antes pasé por Ámsterdam, estuve trabajando ahí, haciendo de todo y después volví. En ese momento estábamos con Las Nervio, y Valeria me dijo: “¿qué onda?” y le dije: “perdón pero me quedo un rato acá”. Cuando volví seguimos e hicimos *Jamás te atendí*, y después terminamos; pero en ese momento lo que sentí en Europa después de un tiempo de estar, era como que los europeos estaban un poco muertitos, estaba todo tan resuelto que nadie movía un dedo si no había una guita atrás, y esa guita estaba. Y en cuanto a contenido pasaba poco y nada. Yo venía de acá, de estas experiencias y por momentos decía pero acá no pasa naranja. Tuve la humilde sensación en ese poco

tiempo que estuve que faltaba un poco de vibración, que estaba todo un poco cómodo por demás.

GL: ¿Cómo te llevás con la idea del *under*?

VW: Me parece que la idea del *under* fue sobre todo en ese momento para marcar esa diferencia con el otro teatro oficial o “serio”. Eran *under* también en el sentido de la producción, económicamente no había mucho dinero. Y me parece que no éramos un grupo que nos juntábamos y dialogábamos e intercambiábamos ideas y decíamos esto es por acá. Nos juntábamos en un lugar a actuar pero no había una ideología, por suerte. Sé de muchos actores que para donde estaban la televisión por ejemplo era un monstruo, si llegabas a decir que fuiste a la tele eras un traidor que merecía la horca, eras lo peor, eso no había. Cada uno después hizo lo que hizo y siguió por donde siguió. Algunos fueron a la tele, y otros no, pero no por algo ideológico. No había reglas, no éramos comunistas en ese sentido: “estos burgueses o no. Esto está dentro de la causa o esto está afuera”. Era más libre todo. No había una forma, había uno no forma y esa era la forma. Tal vez también se da una cosa bastante mística de lo que fue porque no hay mucho registro, eso también ayuda para dejar que el imaginario se agrande y quede guardado en el recuerdo.



PARAR EL MUNDO CUANDO NADIE LO ESPERA

Entrevista a Manuel Hermelo

por Malala González

Manuel Hermelo nació en Buenos Aires en 1957. Es sociólogo e integrante fundador de *La Organización Negra* (1984-1992), grupo teatral que intervino varios espacios de la ciudad de Buenos Aires y hasta llegó a colgarse del Obelisco en 1989. La siguiente entrevista fue realizada en dos tomas, una el 31 de mayo de 2008 y otra años más tarde, el 29 de junio de 2015, cuando volvieron a encontrarse con Malala González a raíz de la publicación del libro *La Organización Negra* (Interzona, 2015).

MG: Empecemos por el comienzo, ¿cómo surge *La Organización Negra*? Y pensando en tu profesión de sociólogo, ¿cómo te vinculaste con ese origen teatral grupal?

MH: Durante la última época del “Proceso” me fui dos años a España a hacer cursos de posgrado en Sociología. Volví en el 83 justo antes de las elecciones. Yo no tenía, en esa época, un interés claro por el teatro pese a que en España había trabajado como asistente de iluminación. Un día acompañé a unas amigas a anotarse a un taller

de teatro. Finalmente ellas no se inscribieron y fui yo quien terminó haciéndolo. Se trataba de un taller que dirigía Roberto Saiz (del grupo “Los Volatineros”). Los trabajos que empezamos a hacer no tenían que ver con interpretar personajes o con obras, sino que trabajábamos situaciones de una manera libre no naturalistas ni realista. La idea fuerza era establecer nexos entre situaciones imposibles y distintas. No usábamos escenografía ni ningún tipo de accesorios. Pero más que carencias esta ausencia generaba en el grupo una fuerza muy especial. A su vez los trabajos no se presentaban “a la italiana” y por eso terminaban siendo experimentos en el espacio. Más que actuar, lo que primero aprendí fue a usar el espacio escénico. Al poco tiempo empezamos a hacer esos ejercicios en bares, pubs, lo que tampoco era algo muy común en esa época. Trabajar en un lugar donde la gente no te espera, fuera de un teatro, implica cierta desprotección pero te termina curtiendo y acelerando tiempos. Estudiar teatro pero también practicarlo en lugares públicos nos generó un compromiso más profundo e hizo que muchos de nosotros nos termináramos anotándonos en el Conservatorio [Nacional de Arte Dramático]. En el grupo previo [por el de Saiz] estaban entre otros Fernando Dopazo, Charly Nijelshon y en el Conservatorio apareció Pichón Baldinu. Con Pichón tuve una relación muy especial y cercana y con él llevamos adelante a *La Organización Negra* a lo largo de todas sus fases. En el Conservatorio estuvimos un año, en actuación estudiamos con Julián Howard. Él tenía una impronta más focalizada en el trabajo físico. Esos dos conceptos el uso del espacio escénico y desarrollar fuertemente el trabajo físico fueron dos ideas que más adelante iban a tener importancia muy grande en nuestro trabajo y a mayor escala. Cuando dejamos el Conservatorio, luego de un año, ya éramos un grupo bastante consolidado⁸.

8 De ese primer año de gestación grupal, Manuel recuerda que eran pocos los que no compartían las ideas políticas de los otros partidos y entonces se propusieron armar una lista “La Negra”, a partir de la cual y a modo de plataforma política hicieron unos fanzines. Así apareció el nombre, ellos decían “Se viene La Negra” y nadie sabía lo que era, y lo más inesperado de todo es que finalmente llegaron a ganar unas bancas

MG: ¿Qué recordás de todo aquello? ¿Qué posibilidades de acción les permitió esa Buenos Aires de los 80?

MH: De entrada hubo una negación del teatro como espacio físico y fue la calle la que sustituyó ese lugar. En la calle empezamos a hacer pequeños ejercicios buscando un registro distinto al de la actuación y, a la vez, aprovechando la especificidad de los distintos espacios callejeros. En ese momento no conocíamos los *happenings*, ni teníamos ningún referente. Me acuerdo que al hacer esos primeros trabajos, la gente, el público, ni siquiera registraba que eran una “representación”. Uno de los disparadores de nuestra investigación fueron “Las enseñanzas de Don Juan” [de Carlos Castaneda], a partir de un concepto que era “parar el mundo”. Creo que la idea de esos trabajos surgió de allí, poder parar el mundo de la gente, al aire libre y sin que nadie lo esperara. Pero cuando empezás a trabajar en la calle, además de la gente, lo que aparece es eso que estaba invisible... el espacio, la especificidad del espacio. Descubrís que una acera, una galería comercial, un semáforo son lugares con distintas intensidades y propiedades. Y son esas propiedades y fuerzas las que empezás a considerar y potenciar en el trabajo.

MG: ¿Cómo fueron esas primeras acciones? ¿Cómo recordás esos “ejercicios callejeros” de experimentación de formas escénicas en contextos urbanos?

MH: El primero de todos los trabajos se llamó Los villancicos. Lo hicimos en Libertador y la calle que cruza al lado del Museo de Bellas Artes, antes del puente. El trabajo consistía en cantar un villancico. Nosotros aparecíamos vestidos como si fuéramos del Ejército de Salvación o algo así, sacos, los hombres y vestidos, las mujeres. Era muy simple, íbamos hacia un coche, éramos siete, ocho y lo rodeábamos

en el Centro de Estudiantes. Sin embargo, luego del triunfo electoral, abandonan la institución y se van a trabajar a la calle.

y le cantábamos Noche de Paz u otro villancico. Pero el cantar era muy triste, desacompasado, fuera de pista. Algo festivo mutaba en un acontecimiento depresivo. Ese fue el primer trabajo que hicimos, cerca de la navidad en 1984.

MG: ¿También hicieron intervenciones en las peatonales, no?

MH: Sí, otros ejercicios trascurrían en las peatonales. Cuando el semáforo se ponía rojo nosotros cruzábamos la calle como transeúntes. En un momento sonaba un silbato y nos quedábamos congelados, diez segundos tal vez, después seguíamos caminando como si nada. Ese ejercicio era muy simple pero tenía una intensidad muy fuerte para un conductor que esperaba en el semáforo y, de golpe, se paraba la calle. Pero todo era tan breve que podría haber sido un sueño. Los llamábamos “Los congelamientos”...

Después estos “congelamientos” tuvieron distintas versiones. Uno era un simulacro de fusilamiento. En el momento del congelamiento empezaban a escucharse explosiones que era pirotecnia y todos los congelados se iban cayendo y quedaban tendidos en el suelo de la calle como muertos. Después sonaba un silbato, se paraban y seguían caminando como si nada. En otra de las variaciones se terminaba vomitando en la cara de los espectadores-conductores que esperaban en el semáforo. Los congelados giraban lentamente sus caras de los conductores, los miraban a los ojos y ahí vomitaban un líquido blanco que era yogurt ¡me acuerdo del gusto del yogurt, de los nervios y todo eso me daba un poco de asco! Recuerdo que vomitaba con arcadas...

MG: ¿Y el de los enfermeros?

MH: Ese era otro ejercicio que transcurría en las galerías comerciales. Teníamos una camioneta y bajábamos del coche: camilleros, enfermeros, un policía tipo de los servicios, y se armaba como una comitiva que iba pidiendo paso para que la gente se corriera y dejara

paso a la emergencia. Los enfermeros traían una camilla, con suero fisiológico y el paciente era un maniquí vestido de saco y corbata pero que tenía ¡una cabeza de chanco! Se trataba de un chanco verdadero que habíamos comprado en el matadero. Nosotros corríamos pidiendo paso dentro de la galería y la gente veía ese tipo de situación donde alguien es socorrido, pero ese alguien al que apenas podían ver, o al que solo miraban unos segundos, el paciente, ¡era un chanco! Lo hicimos en distintas galerías muchas de la avenida Santa Fe. Entrábamos por una calle y salíamos por otra y ahí ya nos esperaba el coche ambulancia y desaparecíamos. A ese trabajo lo llamábamos “El chanchazo”. Los ejercicios no tenían nombre solo después se los fuimos poniendo para registrarlos en los programas.

MG: ¿Cómo definirías el modo de accionar de estos ejercicios? ¿Cuál era el lugar que tenían los transeúntes para ustedes, cómo los pensaban?

MH: Eran trabajos de intervención urbana, situaciones en las que se busca producir impacto y desconcierto en el espectador; no se realizaban en contexto de una obra, sino para investigar la teatralidad de ciertas acciones. Funcionaba parecido a lo que sería un happening, pero sin ninguna finalidad estética. Los actores/espectadores que presenciaban estos trabajos no sabían exactamente qué era lo que estaban viendo, ni tampoco tenían conciencia de que eran espectadores. Nosotros los llamábamos “ejercicios”. No había teoría en estos trabajos. Algunos se realizaron en peatonales, otros en galerías comerciales, o al lado de los semáforos. Se utilizaban espacios residuales, lugares en los que generalmente está ausente la representación. En esos espacios, llaman hoy algunos arquitectos, “Lugares vacíos” / “empty spaces”, es decir, espacios en los que el sentido se repliega o desaparece, de repente podían ocurrir acciones ásperas, contundentes. Por ejemplo, alguien que caminaba por una galería, de golpe podía quedar inmerso en medio de salvataje con camilleros, enfer-

meros, ambulancia, y después resultar que el enfermo era un chanco. O alguien que esperaba tranquilamente en su coche, en un semáforo, vivía un simulacro de fusilamiento; o más tenuemente como un anónimo transeúnte comenzaba a vomitar o se quedaba congelado o tendido en la calle entre los coches. Esto quiere decir que, un semáforo, que antes formaba parte del tiempo muerto, hoy pertenece al universo de la representación; funambulistas, vendedores, gente que pide dinero, ladrones y hasta gente que hace publicidad. Eso refleja el cambio de esa época. Tampoco había representaciones en la calle, como hoy podés ver. Eso es importante para entender un poco estos trabajos. Para nosotros esos trabajos iniciales tenían más que ver con presentar situaciones, más que de “representarlas” y ese fue el vector en que empezamos a hacer nuestro teatro. Hoy por hoy no se podrían hacer esos trabajos o tendrían otro sentido. La calle está sobrecargada de información, de representación y de violencia. Así es la ciudad, así es su movimiento.

MG: ¿Cómo lograron luego intervenir otros espacios de la ciudad? ¿Cómo fue el recorrido grupal, de ir puliendo ese camino estético de técnicas y disciplina física en pos de un espectáculo? ¿Qué líneas, considerás, fueron sus patrones de experimentación?

MH: Primero fueron todos esos ejercicios callejeros que nos fueron puliendo como grupo y dándonos una identidad. Luego vimos a La Fura Dels Baus en el Primer Festival Latinoamericano de Córdoba. Ellos fueron nuestro primer disparador. Ver a La Fura fue sentir, de golpe, que el cielo de dramaturgia se te abría y que, por lo tanto, todo podía tener relación con otros intereses genuinos que existían en la época, con otros gustos, con nuevas expresiones. Y con ellos descubrimos fehacientemente que el teatro tenía otras posibilidades y que los ejercicios que nosotros realizábamos se podían transformar en espectáculo en “representación”.

De ahí surge, La Negra Diciembre el primer trabajo pensado para espectadores y a los cuales se convocaba. Lo hicimos en *Cemento*. Y

luego más tarde, remixando ese espectáculo armamos UORC, que fue el espectáculo que nos presentó en sociedad y que nos hizo conocer en el mundo del arte. Hay una película que registra esa experiencia. Para hacer UORC –que duraba 35 minutos una sola vez en la semana– trabajábamos toda la semana. Salíamos a la calle a buscar todos los materiales que necesitábamos. Por ejemplo necesitamos cientos de cajas cada vez y las recolectábamos nosotros... fuimos los primeros cartoneros. También necesitábamos como 200 tubos fluorescentes que se destruían en escena en cada función. Estos trabajos de recolección y construcción, se sumaban a los ensayos y esto nos dio una impronta propia y particular. Era un trabajo “total” a gran escala y espectacular. UORC tenía todo un despliegue, y nosotros implementamos la forma de hacerlo. No teníamos dinero ni nada. Pero uno con un grupo organizado podía auto-gestionarse y producir de manera alternativa.

MG: Hay varias experiencias artísticas colectivas en los 80.

MH: Creo que es una importante característica de los 80 el trabajo grupal, lo colectivo. Muchos grupos de la época de todos los géneros hasta en la plástica –que es una actividad individual– eran colectivos. Todas estas cosas nos dieron la pauta de que ¡era posible realizar trabajos de mucha producción! En *Cemento* para ver UORC se formaba cola muy larga. Venían trescientas, cuatrocientas personas, muchos quedaban afuera porque teníamos un cupo limitado. Eso a la gente la volvía loca... que no pudiera entrar. Entonces venían a la siguiente función. La concepción espacial de UORC, era muy particular todos los espacios eran activados y utilizados: el espacio de la gente, el de la representación, el de los actores...MG: Contame sobre La Tirolesa.

MH: La Tirolesa fue el trabajo más especular que hicimos y el más emblemático porque lo hicimos en el Obelisco, el centro simbólico de la ciudad y porque además el Obelisco era usado y escalado. El mo-

numento se transformaba en escenario. La Tirolesa era únicamente aérea, a diferencia de UORC que la mayor densidad se daba en la “tierra” en contacto con el espectador. En La Tirolesa, cuando los actores tocaban el piso, dejaban de actuar. También la hicimos en San Pablo y en México. De alguna manera, fue usar un nuevo horizonte de posibilidades. La Tirolesa era un ejercicio de alpinismo en la ciudad, una actividad de la montaña en un contexto urbano. Aquí el tema del espacio se ampliaba la escala, creo que La Tirolesa / Obelisco la vieron 20000 espectadores. Su estreno fue en el año 1989. Luego ahí vienen los 90 que será otra historia. Eric Hobsbawm dice que el 89 con la caída del muro de Berlín es el fin del siglo XX.

MG: Hablemos del contexto socio-político y cultural en el que surgieron, ¿qué recuerdos y reflexiones te trae aquella época? ¿Cómo ves hoy haber sido parte de ese escenario político y cultural tan heterogéneo, tan fructífero, desde una impronta grupal muy particular?

MH: La democracia significaba, además de un cambio político, la ruptura de un paradigma dentro del arte. Entonces empezaron a aparecer nuevos movimientos y estilos –más lúdicos como el *new wave*, más agresivos como el *punk* o más oscuros como el *dark*– Esos movimientos no tenían que ver con la negrura del proceso sino con la “oscuridad” de la vida urbana. En democracia, y en el teatro concretamente, uno de golpe podía ver que el teatro contestatario, comprometido, o el llamado “compromiso político”, podía resultar desde el lenguaje teatral, obsoleto... Por eso a nosotros nos veían medio como “bichos raros”, ¿quiénes eran estos?, ¿de dónde vienen? Hacíamos trabajos violentos pero no éramos violentos. En el Conservatorio decían que éramos drogadictos pero trabajábamos más que nadie. Cuando ensayábamos eran 10 o 12 monos que estaban ahí en punto y dispuestos. Nuestro grupo era una máquina de relojería. Una vez, por ejemplo, nos vino a ver gente vinculada a las Madres de Plaza de Mayo pues nos decían que UORC representaba a la tortura, a los

desaparecidos y para nosotros ese espectáculo no era eso, tenía otro origen... y por eso nos negamos a hacerlo en un contexto político que nos propusieron.

MG: Aquí aparece el tema tan complejo del vínculo entre arte y política.

MH: Esto muestra un aspecto interesante y es que el arte nos es un mero reflejo de una situación social o política, no es la superestructura, sino que la relación es más imbricada. En este contexto, consciente o inconsciente, nuestro grupo no quiso participar en una línea tradición política partidaria; y creo que nuestra elección fue buena. No estábamos afiliados a ninguna tradición previa, sentíamos que no teníamos historia atrás. De algún modo, sentíamos que no teníamos una tradición argentina de la que formar parte. Creo que esta situación está atravesada por cierto carácter que tenían los 80. Uno estaba entre dos reacciones aparentemente contradictorias: la memoria y la amnesia. Uno no podía olvidar; pero por otro lado, tenía que olvidar para reconstituirse y regenerarse. El olvido te aseguraba no quedar atrapado en la gravedad de toda esa energía negativa de los setenta y del Proceso. Creo que los hechos están conectados directamente con esta dialéctica. Era raro uno no podía dejar de ver, aunque quisiera, toda esa diversidad de las cosas, y por eso giraba entre la memoria y la amnesia. La historia siempre es una reinterpretación del presente hacia el pasado. La historia nunca puede ser capturada, y ahora hay una reconstrucción de toda esa época, que no fue la que nosotros vivimos en aquel momento.

MG: ¿En qué sentido?

MH: Nuestro teatro fue un teatro muy fuerte, contundente, sustantivo sin apelar explícitamente al Proceso. Construíamos la dramaturgia a partir de nuestro propio pensamiento. En los 80 las manifestaciones más ricas ocurrían fuera de los teatros. El *Parakultural*, *Cemento*, etc.

ahí era donde estaba la movida. No era un movimiento, era gente que se encontraba a la noche. A grandes rasgos puedo decir que, todos los grupos eran grupos que surgieron en pubs, discotecas, en la noche, y ahí era donde estaba la nueva dramaturgia, no dentro de los teatros. Las distintas manifestaciones quizás no estaban aglutinadas. No era que pertenecieran a un sujeto común, pero sí existía un movimiento concreto que se veía. Quizás el movimiento no era autoconsciente, pero existía. Compartías los mismos lugares, te encontrabas a la noche con los otros artistas en los mismos sitios. Todos esos espacios comunes generaban un marco del cual formabas parte, no ideológica, sino concretamente. Eso no va a volver a existir. Hoy en día hay mucha más especialización y diversificación. Hay mucha más diversidad. Otra cosa que me llamaba la atención era que en los 80 no existiera un teatro serio de vanguardia, además de nosotros, la vanguardia estaba cercana al teatro de la risa. Tampoco había nuevos escritores, los escritores eran los de Teatro Abierto. Por eso cuando en los noventa aparecen los nuevos dramaturgos, es cuando empieza a tener un nuevo auge el teatro, aparece una nueva riqueza que no tenía los 80; y además se incorpora al teatro como lugar físico, no como un lugar de cuestionamiento, sino como el lugar de exposición “normal”. Para los nuevos dramaturgos el lugar físico del teatro no es un problema, pero para nosotros sí lo era. Como hecho curioso debo mencionar que nuestro grupo se separó luego de trabajar en el Teatro San Martín. Creo además que el grupo se separa cuando deja de ser un grupo de experimentación y entra en un nivel de profesionalización. Nuestro trabajo estaba ligado a la experimentación y a la búsqueda en un diálogo con el espacio público, ese era nuestro ser.

MG: Al conceptualizar la poética grupal, ¿qué posibilidades de acción te merece el espacio público actual?

MH: Creo que aquellos viejos ejercicios callejeros ahora no los podría hacer, porque la naturaleza de la violencia cambió y hoy se

instaló en el universo cotidiano. Antes existía un monopolio de la violencia, y hasta podría decir que la violencia tenía una dimensión básicamente privada, si era pública o sistemática –como en el Proceso– se la ocultaba como cuando la persona y el cuerpo de un muerto se lo desaparece. La violencia pública era abyecta. Hoy la violencia es inminentemente pública, hay una violencia que se ha diversificado hasta ser natural, propagada por todos lados. Si hoy hiciéramos Los fusilamientos no durarían ni un minuto en la calle. Es raro pero era más seguro hacer esos trabajos después del Proceso que ahora. Pero también hay otro cambio importante respecto de aquella época, y es el papel de los medios. Hoy en día hay una completa invasión de los medios hacia todos los lugares de la cotidianeidad, toda la cultura de los *reality show*, que se creen espectáculo dentro de la vida, me hacen pensar que lo que nosotros hacíamos hoy no tendría sentido, o tendría otro sentido. La gente pensaría que somos de la tele o que estamos montando una cámara oculta. Es decir, son cambios importantes que modifican el espacio de una representación o de una interpretación del espectador. Hoy en día los veríamos como algo incorporado a eso, a sus productores, a esa naturaleza de los medios. La violencia pública antes era una negación, mientras que hoy en día se volvió estética.



Entrevista a Marula Di Como

por Daniela Lucena

Marula Di Como nació en Buenos Aires en 1963. Es artista visual. En los años 80 fue parte del núcleo creador del *Bar Bolivia*, junto con Sergio de Loof, Alejandra Tomei, Alberto Couceiro, Andrea Sandlien, Nelson Mourad y Alfredo Larrosa. Desde el año 2002 vive en Berlín. La siguiente entrevista recoge fragmentos de dos charlas con la artista, realizadas en el año 2011 en Buenos Aires y en febrero de 2016 vía Skype Berlín-Buenos Aires.

DL: ¿Cómo surge *Bolivia*?

MDC: Fui a ver la película de Paul Leduc sobre Frida Kahlo en el Hebraica y me encontré con Alfredo Larrosa, que estaba conmigo en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano quien me presenta a Sergio De Loof. Nos vamos a casa –yo vivía más o menos cerca– y Sergio me cuenta que quiere hacer una revista llamada *Bolivia*.

DL: ¿Una revista?

MDC: En ese momento él quería hacer una revista. Ahí empezamos a hablar y a planear cómo iba a ser. Me voy de vacaciones y cuando vuelvo me encuentro con Alfredo. Habían visto un lugar en San Telmo, *Bolivia* finalmente termina siendo un bar. Primero se hicieron un par de aperturas cerradas con amigos que invitábamos para que vean el lugar y luego se abrió al público, en 1989. Lo pensamos como un lugar donde poder encontrarnos, estar juntos, cuidarnos.

DL: ¿Y quiénes iban a *Bolivia*, cuál era el público?

MDC: Primero nuestro entorno, el primer círculo. Y el público siempre fue mucho, pero mucho conocido. Todos éramos amigos, eran todos esos muchos que estaban ahí. Después empezó a mutar un poco.

DL: ¿En qué sentido?

MDC: Como tercera generación. O sea, amigos de amigos de los amigos, que ya no es como el núcleo central del átomo, ya es otra cosa, un satélite. Había de todo, pero fundamentalmente había muchos artistas y gente con un interés estético o cultural.

DL: En *Bolivia* había charlas, películas, te podías cortar el pelo...

MDC: Era como un arenero donde experimentar, jugar, divertirse y luego ver el castillo que se construyó.

DL: ¿Lo planearon así?

MDC: No, todo eso no era para nada pautado de antemano. Me parece que el lugar era la casa de todos, donde muchos querían mostrar o querían hacer algo y el 99% era bienvenido. Por ejemplo venía Roberto Jacoby y decía: “Quiero dar una charla sobre arte conceptual”, y nosotros: “bueno, listo, ¿cuándo?”. Y al otro día iba y daba la charla. No

era que armábamos una agenda, al menos no al principio. Después sí tal vez se fue dando una extraña organización pero no demasiado organizada. Fue mutando constantemente pero era eso, un lugar que estaba vivo y en mutación constante. Y eso era también interesante para nosotros.

DL: Contame sobre la peluquería que funcionaba en *Bolivia*.

MDC: Estaba en el entrepiso, la gente cuando venía al bar si quería podía cortarse el pelo. Funcionó un tiempo porque después sacamos el entrepiso por una cuestión de seguridad. El peluquero era Flip-Side. Era interesante, intenso, divertido y estaba muy bien.

DL: ¿Sergio De Loof vivía ahí también?

MDC: Exactamente, en el cuarto de atrás. En un momento decidió vivir ahí. También estaban Albertto Couceiro y Alejandra Tomei, que vivían en la casa de al lado. Yo vivía en La Boca. Sergio estaba ahí todo el tiempo, vos podías golpear la puerta y entrar, no es que venían clientes a las 10 de la mañana a tomar un café.

DL: Era un espacio nocturno.

MDC: Sí, abría “después del té”, digamos. Se preparaba todo para ese momento y había mucha gente que iba después de su horario pseudo laboral o gente que iba previo a ir a otro lado. Y en las mañanas se daba más la relación con los proveedores. Toda esa parte que también hay que hacerla.

DL: ¿Tenían las cenas organizadas con distintos cocineros?

MDC: Sí, eso sí estaba pautado. Cada día venía alguien y cocinaba. Gaby Bunader era una de las que cocinaba, o Florencia Gómez, Ser-

gio tenía un día, su madre otro. La madre de Sergio hacía pastel de papas siempre. Había un plato y un postre; y el plato dependía del cocinero. Por supuesto no existía ni bio ni vegano ni nada. Era simplemente cocina de la casa hecha con amor. Pero funcionó muy bien esa idea de darle la cocina a alguien cada noche y que cocinara para todos.

DL: ¿Y los desfiles de moda los hacían ahí?

MDC: No. Enfrente estaba el Garage Argentino. Ahí se hizo el primer desfile, que fue Latina Winter by Cottolengo Fashion y después se hizo Pieles Maravillosas, organizado por Sergio. También en ese momento se armó el grupo Los genios pobres, donde estaban Cristian Dios, Gaby Bunader, Gabriel Grippo, Sergio De Loof, Kelo Romero y Andrés Baño.

DL: Hablando con Pablo Dreizik él me decía que recuerda el perfume de los 80, que la noche de los 80 era una noche muy perfumada y producida.

MDC: Puede ser... Es como el dicho de Andy Warhol: “Uso perfume para ocupar más espacio”. Se usaba: “estas re producida”. Fundamentalmente éramos –y lo seguimos siendo– gente que se interesaba muchísimo por el tema de la moda y el tema de la actitud en el llevar algo puesto. Yo hace un tiempo decía: “antes había que tener estilo, ahora hay que tener una aplicación, una App”. Ahora creo que muchos se visten como para pasar desapercibidos, todo lo contrario a lo que hacíamos en la época de *Bolivia*. Nosotros teníamos el gusto y el amor de elegir todo lo que nos poníamos y al llevarlo era como si la vibración de ese sentir lo que tenés puesto rebotara hacia los otros. En ese momento todo el grupo se dedicaba a eso, además. Gabriel, Cristian, Sergio, Andrés, Pablo Simón... Esa era la familia y se hablaba de telas, de texturas, de colores, de determinados desfiles... Era fijarnos en cómo se vestía o cómo llevaba el pelo tal o cual persona.

DL: ¿Personas que viajaban y por ahí traían las novedades o lo último que se estaba usando?

MDC: No necesariamente. Sergio por ejemplo no había viajado en ese momento. Los viajes eran al cottolengo Don Orione. Era ir a Pompeya y el viaje en sí mismo era recorrer el cottolengo viendo telas, texturas. Ese era el verdadero viaje.

DL: ¿Cómo recordás la moda de los 80?

MDC: Para nosotros existía esa libertad del “me pongo cualquier cosa” y lo que uno se ponía, lo que uno mostraba, era la actitud ante la moda. Creo que el punto era ese: “llevo lo que sea pero lo llevo porque creo que lo tengo que llevar, porque me gusta, porque forma parte de mí, porque hoy estoy así, porque hoy me siento de esta manera”. Por supuesto existía lo que se llama “la moda de los 80” pero no era por dónde nos vestíamos nosotros, todo este grupo. Nosotros intentábamos ser mucho más elegantes, tener mucho más glamour, ser exóticos... aunque no sé si esa sería la palabra más adecuada. Queríamos mostrar que no formábamos parte de esa masa, decir “me interesa otra cosa, otro color”. Tenía que ver con encontrar la manera de decir con la ropa. Uno se viste para decir algo, entonces ¿qué es lo que tengo para decir hoy?

DL: ¿Por qué pensás que la moda tiene mala fama? Quiero decir, se la suele mirar con desconfianza...

MDC: Yo creo que fundamentalmente es por lo que se vende de la moda. Es una prensa muy barata la que maneja la “moda”. Si vos creés que la moda es la revista Vogue... bueno, no. Para mí la moda es Maison Margiela contratando a John Galliano, creo que son esas las actitudes. Creo en la moda como un arte, no como la última zapatilla que sacó Nike. O sea, entiendo que en la época que estamos sí es

interesante ver cómo va modificándose la estructura de la zapatilla para determinado uso, lo mismo que si la *T-shirt* tiene determinada composición especial en su estructura para cuando hacés un deporte y estás en movimiento. Eso lo entiendo en relación al producto, a su funcionalidad. Pero a mí también me interesa la forma, por eso te digo que hay que delimitar qué entendemos por moda.

DL: ¿Y cómo entendés vos la moda?

MDC: Yo entiendo por moda lo que entiendo por arte. Sé que es una discusión y que también deberíamos hablar de diseño, pero bueno, esa es mi mirada. Y siempre hay perlas, además. Por ejemplo, el desfile llamado Pueblo de Pablo Ramírez es una perla, porque es todo un concepto, es una puesta, es un entendimiento del todo, desde dónde lo está haciendo, qué es lo que está queriendo decir... la caída del telón con la foto atrás... eso es una perla de Pablo. Lo mismo que Martín Churba, él ha hecho cosas maravillosas. Vos podés decir que la moda es frívola y bueno, sí. También es frívola la comida, el té es frívolo, los perfumes son frívolos, los objetos son frívolos... ¿Entonces qué es lo que no es frívolo? ¿Qué significa realmente ser frívolo? ¿A qué se refiere todo eso? Si no, entramos en el punto que tenemos que tener primero las necesidades básicas cubiertas, que sí, claro, obvio, pero también podés pensar y ver otras cosas. Vos sabrás que se han hecho relevamientos sobre la gente que vive en la calle y los looks que curten.

DL: Sí, y cómo se han apropiado esos looks las grandes firmas también.

MDC: ¡Exactamente! ¿Qué pasó, entonces? ¿Esa persona que hizo el *hunting* también es frívola o está hablando de toda otra cosa?

DL: Ana Torrejón me decía que en los 80 la gente le gritaba cosas por el modo en que se vestía. ¿A ustedes, digo, al núcleo de *Bolivia*, también les pasaba eso?

MDC: Por supuesto. Pero bueno, está en uno si hace caso, si contesta o si ni los escucha. La calle era (y es) bastante censoradora. Yo creo que la gente tiende a ser muy conservadora. Los vecinos de *Bolivia*, por ejemplo, nos denunciaban mucho. Yo he pasado mucho tiempo dentro de la policía sacando gente. Me han venido a buscar a mi casa para que vaya a sacar gente. Y a la policía que había que pagarles más de lo que pagaban los otros negocios porque éramos los “raros”.

DL: ¿Sacabas a la gente que habían detenido en el bar?

MDC: Claro. Pensé que estamos hablando de un momento donde la cultura travesti no era para nada bien vista ni la cultura gay tampoco. Si hoy en algunos casos aún no lo es, en ese momento ni siquiera existía. Ahora hay algunas cosas que se pueden sobrellevar un poco más para determinados “otros”. Me parece que son códigos de aceptación. Espero que en algún momento se salga finalmente del precámbrico, pero siento que no lo voy a ver, una pena.

DL: ¿Vos cómo te vestías en esa época?

MDC: En ese entonces usaba unos trajecitos floreados, pero reformados para que pareciera una chica de reformatorio, medias de colores y zapatos de cordones (risas). Después hubo un momento en el que estuve totalmente pelada, me rapé por curiosidad, para ver cómo era yo misma sin pelo y me pareció que no me quedaba mal, que justamente a ese estilo que tenía le venía bien. Eso era lo que usaba durante el tránsito en el que salí del negro. La moda siempre estuvo muy presente en todo ese entorno por la cuestión que hablamos antes de producirse, salir a la calle y mostrar también que uno estaba de fiesta.

DL: ¿Estaban de fiesta?

MDC: Absolutamente, absolutamente. Eran tiempos festivos para nosotros. Tenía que ver con todo: con la democracia, con la edad, con la alegría, con la esperanza... Era estar felices, era creer. Sentir la gracia. En cierto punto creo que fue como un devenir del proceso anterior. Demostrar políticamente que uno estaba contento. Que era en estado puro uno mismo. Eran otros tiempos también, otro contexto. Uno tenía la esperanza de que toda esa alegría que llevaba la pudiera hacer rebrotar en el entorno.

DL: Y con un protagonismo muy fuerte del cuerpo.

MDC: Sí, y bueno... juventud (risas). En realidad más que juventud debería haber dicho primavera. Era como la sensación de muchos meses de invierno y de pronto ponerse ojotas, una liberación absoluta, en todos los sentidos. Era eso, era desnudarse constantemente y me la banco, me banco todo, sea lo que sea, todavía tengo resistencia.

DL: ¿Cómo pensás esa resistencia?

MDC: Lo de resistencia te lo digo desde el hoy. En ese momento no lo pensaba, lo hacía y salía así. En ese momento era simplemente ser feliz, estar con los amigos. Todo era como la sensación de estar en un campo de flores y corretear. El clima que uno sentía era ese, un clima cálido, se estaba concentrado en eso, en el correteo, en las flores. Iba por otro lado la cosa. Era vivir en otro país.



LECTURAS DEL PASADO BAJO EL PRISMA DEL PRESENTE

Entrevista a Roberto Jacoby

por Daniela Lucena y Gisela Laboureau⁹

Roberto Jacoby nació en Buenos Aires en 1944. Es artista conceptual y sociólogo. En los años 60 propuso la desmaterialización de la obra de arte y formó parte de Tucumán Arde, entre otras acciones estético-políticas. Durante la década del 80 escribió más de 40 canciones para el grupo *Virus* y participó de diversas experiencias performáticas colectivas, como por ejemplo el Festival del *Body Art* en la discoteca Paladium. Desde 1998 desarrolló los conceptos de las redes Proyecto Venus, Bola de nieve y revista ramona. Entre sus muestras se destaca la exposición retrospectiva de su producción, inaugurada en el 2011 en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, con el título *El deseo nace del derrumbe*. La siguiente entrevista fue realizada en Buenos Aires, en octubre de 2008.

DL: Quería comenzar con el tema de cómo en el Rojas se recupera la escena previa que tiene que ver con el cuerpo, con lo festivo, con la

⁹ Una primera versión de esta entrevista fue publicada con el título "Cuestiones de amor y de muerte. Contextos anacrónicos del arte en Argentina (1998-2008)" en la revista *Ramona* (87), diciembre de 2008.

reivindicación del placer y la sociabilidad, todo eso que la dictadura había intentado aniquilar. Hay una continuidad, decías vos, entre ese primer momento en los 80 y todo lo que ocurre en el Rojas luego. O con ciertas prácticas artísticas o ciertas acciones que se desarrollan en torno al Rojas, que la crítica en general no toma en cuenta, ¿cómo ves esa continuidad?

RJ: Los nombres institucionales o corporativos o denominaciones de espacios necesariamente abstraen pero, en algunos casos, también confunden las acciones reales de las personas y las relaciones reales de las personas. En los 80, se ve una conexión de red, una red realmente funcionando; no había una distinción rigurosa entre el espacio de la moda, el Rojas o lo que iría a ser el Rojas, las *performances*, cierta militancia, están tejidos.

DL: ¿Y cómo era esa red?

RJ: Dentro de lo que podría ser el círculo del Rojas había gente que era o había sido militante, que frecuentaba los mismos lugares, las mismas zonas, los mismos boliches, que tenía conexiones entre sí. Artistas del arte militante, como Coco Bedoya, Emei. Fernando Noy vivía en lo de Coco Bedoya, Gumier Maier actuaba en *Mediomundo Varieté* donde mostraban los Mariscos con Gordin, Esp o Miliyo, Claudia Schwartz, Marcia Schwartz, Kuropatwa, *Bolivia*, De Loof, Marula Di Como. Después *El Dorado* y antes *Cemento* con Batato Barea. O las fiestas del *Body Art* o el *Club Social Deportivo y Cultural Eros* o los *Bailes Nómades*, *El Porteño*, el *Parakultural*. No eran cosas desconectadas. No es que estaban por un lado los que hacían “arte *light*”, por otro los que hacían moda, por otro los que hacían arte político, no, no funcionaba así.

DL: Esa trama que vos estás describiendo ¿se empieza a formar a partir de los últimos años de la dictadura? ¿Dónde situarías el origen?

RJ: No hay un origen único. Son esas cosas justamente sociales que empiezan a aparecer desde distintas escenas, ¿no? Creo que durante la dictadura hubo instancias de articulación que en cada momento fueron diferentes, digamos que se sostenían o que se mantenían con ciertas redes de comunicación, de producción, de encuentro, de libertad... espacios de libertad hubo en todo momento. No sé si la dictadura los eliminó nunca, lo que pasa es que estaban muy reducidos, muy circunscriptos. *Los Redonditos de Ricota*, algo muy significativo, actuaban en el año 77 o sea en el peor momento que se pueda imaginar. Y hacían espectáculos que iban 80 personas, 100 personas y hacían exactamente lo que querían. Se vestían, se disfrazaban, cambiaban el espacio de la sala, se mezclaban con público... el origen de los Redonditos es interesantísimo. Otro núcleo era el teatro dirigido por Roberto Villanueva, *El Plauto*, con la excusa de *El Plauto* había unas 50 personas que se reunían viernes, sábado y domingo a jugar. Gente que iba todos los fines de semana a ver Plauto. ¿Cuántas veces podés ver Plauto? La idea era ir justamente porque era un lugar de encuentro que era posible en esas circunstancias, que también tenía un plano de improvisación, la gente entraba al Plauto, se iban del Plauto, cambiaban de rol, después volvían. Era una experiencia genial. Es notable que en un momento como 77, 78, con las peores condiciones de toda la historia argentina y de las peores de la humanidad se pudiera estar haciendo un teatro así.

DL: ¿Quiénes son los que participan de estas experiencias, de dónde vienen?

RJ: En este caso, del Di Tella claramente, de Roberto Villanueva que fue director del Centro de Experimentación Audiovisual. Tenía el mismo rango que Romero, pero Romero tuvo más visibilidad y Villanueva era artista. Buena parte de lo que se le atribuyó al Di Tella: “yo estuve en el Di Tella”, ¡todo el mundo estuvo en el Di Tella!, es por experimentación audiovisual que era muchísimo más abierto que ar-

tes visuales que era hasta un punto restrictivo. Una vez por año había una muestra donde entraba la vanguardia del momento que serían 30 personas, digamos. En el primer piso donde estaba Experimentación Audiovisual tenía una divina cabina audiovisual, con 6 proyectores de diapo, de películas, un sonido espectacular. No era esa cosa municipal de que a las 6 se van o nunca los encontrás, y todos están en contra de lo que hacés, ahí era gente técnica realmente copada. ¡Fundamental! Si no, no podés hacer nada. No había horarios. Ensayabas hasta morir porque además había todos los días 3 espectáculos, la sala funcionaba casi sin escenografía, muy audiovisual, juego de luces, no había tampoco mucho lugar para guardar escenografías, eran mínimas.

DL: Vos decís que esta es la gente que después...

RJ: Del Plauto salió otro grupo que se llamó Ring Club donde había músicos también y pasaron muchísimos artistas. Tendrían que hablar con la gente que transitó la experiencia, son una especie de cofradía. También se podría señalar la revista *El expreso Imaginario* y muchos otros núcleos que finalmente formaron lo que se llama “Los ochenta”.

DL: En tu artículo “La alegría como estrategia”¹⁰ señalás que en plena dictadura se desplegaron dos estrategias articuladas en torno a la recuperación de las potencialidades del cuerpo: la de las Madres, que apuntaba a la visibilidad y a la historización de los cuerpos ausentes, y la otra que denominás “estrategia de alegría”, vinculada al rock, a la libertad, al cuerpo como superficie de placer. A esta estrategia la definís también como un proyecto político¹¹, que en algún sentido decís que te falló, ¿por qué pensarlo como un proyecto político, y por qué pensás que te falló?

10 Publicado en Zona Erógena (43), año 2000.

11 “Virus fue para mí claramente un proyecto político [...] después salió un grupo pop”, entrevista realizada por Pablo Dacal para la revista Plebella (8), agosto de 2006.

RJ: Dije “me falló” como se dice “me falló el sol” cuando organizas un picnic. Me falló la ilusión, la expectativa. Viste que hay proyectos que son más conscientes y proyectos que son inconscientes, que se perciben *a posteriori*. En la Revolución Francesa, por ejemplo, el vehículo a través del que se desencadenó la revolución no fueron las manifestaciones sino los llamados “banquetes”. Ahora bien, en el momento en que la gente iba al banquete no estaría diciendo: “acá vamos a hacer la Revolución Francesa”. Estaban yendo a un banquete, que sería un banquete distinto de lo que es un banquete hoy, pero digamos, era parte de un proyecto político que se iba gestando sin que sus propios autores comprendieran el sentido o el rumbo que podía llegar a tomar eso... Pero por algunas razones esos banquetes interactuaron con unas condiciones sociales y políticas y terminaron en la Revolución Francesa. En ese sentido digo que creo que era un proyecto político. Y que no llegó a un fin esperable.

DL: Es interesante porque desde la derecha y desde la izquierda a ustedes, digo, a *Virus*, a los que organizaban las fiestas o hacían moda y estaban en toda esa movida de recuperación del placer, los criticaban por superficiales, frívolos, hedonistas... no se pudo ver desde ningún lado en ese momento la potencialidad que esas prácticas podían tener para cuestionar o proponer algo diferente al sufrimiento y al aniquilamiento del cuerpo llevado a cabo por la dictadura.

RJ: No sé cómo explicarlo... cuando se constituye el momento catastrófico, es muy difícil sustraerse a esa situación y parece que solamente se puede ser una víctima o un victimario, amo o esclavo. Como si todo estuviera organizado para admitir solamente esos términos, entonces no es raro que un tercero que no quiere ser encasillado en el rol de víctima o en el rol de victimario sea atacado por los otros dos, debido a que es visto como ajeno porque se aparta de esa opción y, sin embargo, sigue tratando a su manera los grandes temas que ellos están discutiendo. No es por casualidad que haya tenido escasa visi-

bilidad y que no haya sido masivo en su momento inicial, aunque si lo fue siendo a lo largo de los ochenta.

GL: Porque en alguna medida también esto que vos hablás de la estrategia de la alegría, de contraponer a la tristeza para vaciar a esa estrategia, de que la gente pueda pensar en otras posibilidades, de la potencialidad de su cuerpo, tal vez ahí aparece lo que vos decías de los recitales de *Virus* o de los *Redonditos*... Decías en una entrevista que te hizo Laura Batkis¹² que eran como una isla de placer, dos horas de bienestar donde se recuperaba algo que estaba tan tapado.

RJ: En una dimensión molecular se debe haber reproducido en otras partes. Creo que la gente que estaba escondida en una casa, perseguida... en algún momento tenía que decir: “bueno estamos vivos, vamos a coger y a pasarla bien un rato”. Tiene que haber sucedido, nadie puede vivir en la desdicha y en el sufrimiento todo el tiempo. El surgimiento de *Virus* responde a una actitud de este tipo ya que Jorge, el hermano mayor de Federico, Marcelo y Julio Moura, es detenido-desaparecido.

DL: Pudo haber sucedido pero nadie, o casi nadie, hace una lectura de lo subversivo que podía llegar a ser eso. Me parece que no hay una mirada que piense esto como una cuestión interesante, o que la problematice al menos.

RJ: En general no hay muchos trabajos sobre la cultura durante el proceso. Mirá que se ha estudiado todo: la economía, los personajes, las organizaciones revolucionarias, los secuestros, todo está investigado.

GL: Y, ¿por qué pensás que sucede eso? ¿Qué es lo que se niega?

¹² “De *Virus* a Venus”, entrevista realizada por Laura Batáis en revista *La Mano*, abril de 2005.

RJ: Roberto: No lo sé. Algún secreto, algo perdido, que la sociedad no quiere terminar de revelarse. No sé qué pero algo se esconde, algo que no se quiere ver.

DL: En el 85, en una nota que escribiste en *El Periodista de Buenos Aires*¹³, te preguntás hasta qué punto terminó la dictadura o sigue existiendo una complicidad que va a continuar durante años, ¿hoy cómo lo ves?

RJ: Yo creo que está empezando a romperse la complicidad.

DL: ¿Qué signos te hacen pensar en eso?

RJ: Hay símbolos muy claros. Kirchner sacando el cuadro de Videla. Hay quien dice “¡son solo símbolos!”. Es fundamental que sean símbolos. Sería como decir “¡son catedrales, son símbolos!”, “la cruz, ¡es un símbolo nada más!” Pero, ¿no tiene ninguna consecuencia política? ¿no tiene ningún significado? ¿no importa la catedral? ¿no importa el altar? Ya que no importan los símbolos ¿por qué no lo sacó Alfonsín? Los símbolos dominan la vida de los humanos, justamente, porque son símbolos. A mí me parece que la declaración de los delitos de lesa humanidad, el cambio de la corte suprema, el peso simbólico y práctico que adquirieron las Madres, las libertades que una gran parte de la población considera naturales e inalienables. Cuando yo era chico era un hecho natural que en las comisarías torturaran, no era un escándalo en el nivel que lo es hoy. Es cierto que a muchos hoy los patean en una comisaría de provincia y no se entera nadie, pero al menos no es legítimo. Sucede, pero no es legítimo.

DL: ¿Y el proyecto *Internos*?

13 ¿Fracasó la dictadura?, en *El periodista de Buenos Aires* (I), 24, febrero de 1985, (p. 42).

RJ: Ese proyecto fue del final de la dictadura, en el 81 u 82. Era muy simple, lo pensé para romper el aislamiento en que se vivía y consistía en armar una lista de personas productivas que quisieran participar. Supongamos que estaban leyendo algo, habían recibido información, tenían recortes, libros, artículos, habían escrito algo, entonces lo anotaban en una lista y cada uno de los que participaban de la red tildaba los materiales que quería recibir, un cadete lo fotocopiaba y se lo llevaba. Se llamaba *Círculo de Dispersión* y la base eran los *samizdat* de la Unión Soviética y la noción de rizoma. ¿Viste que uno no lamenta lo que hizo, sino que lamenta lo que no hizo? ¿Por qué no lo habré hecho? En realidad yo estaba pobre, vivía de prestado en la casa de mi hermano, era una laucha (risas). Pero al menos llegamos a hacer el logotipo que era un ventilador haciendo volar hojas...

DL: Volvamos a esa trama de los 80 que mencionabas al principio de la charla, me interesa leerla en continuidad con lo del Rojas, son los mismos actores, ¿no?

RJ: Yo creo que está todo muy vinculado. Vos no podés decir que las revistas *Crisis* o *Fin de Siglo* (que la sucedió) participaron del Rojas, pero Gumier Mayer, María Moreno, Daniel Molina y yo mismo que los convoque para el proyecto de Zito Lema, que dirigía la revista, si tuvieron que ver con el Rojas, incluso formalmente. Y *Crisis* o *Fin de Siglo* también articularon en parte una escena de escritores, de artistas que luego pudieron aparecer. No se puede decir que De Loof fue un artista del Rojas, pero forma parte del mismo mundo cultural, igual que el *Parakultural*, que *Mediomundo Varieté*, todo lo que era, llamémoslo “la bohemia” para ponerle un nombre bien anticuado. *El Porteño*, *Cerdos y Peces*. Es lo que se llamaba el *under*.

DL: ¿Por qué te parece que se hace esa lectura actual donde se desvincula o se plantean polarizaciones donde no había? ¿Tiene que ver con la lógica del campo, de ciertas legitimaciones?

RJ: Por una parte se fue creando una distancia entre algunos participantes de ese *under*, por distintas razones. Es algo que sucede en todos los movimientos, muchas veces con peleas y rencores fuertes. Personas que habían estado coexistiendo, compartiendo una cantidad de cosas, se fueron por rumbos diferentes también. Entonces, retrospectivamente, el periodismo tiende a inventar cosas que no existían en ese momento. Me recuerda al invento de Florida y Boedo, algo que jamás existió, pero que se repite indefinidamente.

DL: ¿Y cuáles serían las falsas polarizaciones de los 80?

RJ: Toda esta apropiación que hay ahora de Liliana Maresca por parte de algunos que se esmeran en inventar que había una ruptura entre Liliana por un lado, y Gumier y yo por otro, como si ella fuera la politizada y nosotros no. Es algo que no se sostiene con hechos, salvo falsificando groseramente. Una de las últimas obras que hace Maresca es un aviso donde ella se entrega a “todo destino” en la revista *El Libertino*. Lo hace conmigo, con la marca y agencia ficticia *Fabulous Nobodies*, que teníamos con Kiwi Sainz. Yo llamo a De Loof, Avello y Kuropatwa para producir el aviso. O sea un elenco bien representativo del *under*, Rojas y compañía. El aviso se publica firmado por *Fabulous Nobodies*, que ya había publicado otros dos avisos con colaboración de artistas, con Omar Schiliro, con Marcos López. Es una pieza que apareció en numerosas publicaciones y retrospectivas, en el Malba, el Macro y en todo lo impreso (salvo el libro que sacó Gachi Hasper) aunque muestran un aviso que está con la firma *Fabulous Nobodies*, en el epígrafe ponen “Maresca-Kuropatwa”. Ni mencionan a los demás y ningún curador hace la asociación obvia del sentido de la pieza de *El Libertino* con quienes participaron en ese aviso y su relación con el HIV. Las primeras veces no dije nada porque me pareció un error sin importancia pero cuando veo que se termina utilizando para un enfoque historiográfico trucho quiero puntualizarlo. Santiago García Navarro en un artículo muy militante que le

encarga el Malba para su catálogo de nuevas adquisiciones se dedica a fabular la existencia de dos líneas que se bifurcan, Maresca y Jacoby. Maresca representaría la línea interesada en la sociedad y la política y yo supuestamente lo contrario. Lo más gracioso es que ni Maresca ni yo figuramos entre esas adquisiciones. ¿A santo de qué nos menciona? ¿Y cómo relacionaría las inclinaciones alquímicas de Liliana con la crítica al menemismo? Es imposible enfrentar a Maresca con Gumier o conmigo por más que haya 100 guiones curatoriales tipo “arte político” vs. “arte *light*”.

DL: Este fue un poco el tema del debate “rosa *light*” vs. “rosa Luxemburgo”.

RJ: Justamente, ese debate lo promoví en el 2003 cuando advertí que había una parva de interesados en enfrentar la galería *Belleza y Felicidad* y al proyecto Venus con el arte activista. Por eso la tarjeta tenía dos potes de témpera del mismo color rosa pero las etiquetas decían “Rosa *light*” y “Rosa Luxemburgo”. Lo más increíble es que cuando fui a comprar los potes para hacer la foto, “Rosa *light*” no existía en el comercio, pero sí tenían una témpera “Rosa Luxemburgo”. El campo cultural es obviamente un campo de enfrentamientos y las lecturas del pasado se realizan bajo el prisma del presente. Por eso el investigador riguroso intenta distinguir entre la restitución de las condiciones de inteligibilidad de su época de origen y las utilidades actuales. Es obvio que van a existir lecturas diferentes pero eso no requiere falsificar. Lo cierto es que no lo lograron, la escena artística no se dividió y esos agentes se extinguieron o quedaron reducidos a un rol muy poco relevante.

DL: En un primer momento que comienza a fines de la dictadura, postulás entonces la recuperación del cuerpo como superficie de placer. Luego, en los 90, ¿qué lugar te parece que ocupa el cuerpo, hay también una continuidad en relación a esto?

RJ: Sí y no. Es un “cóctel”. Así le puse a la muestra de Kuropatwa de 1996, cuando apareció el primer tratamiento efectivo del HIV. Lo decisivo del segundo momento es la cantidad de muertos en el staff del Rojas. Chano Centurión, Batato, Kuropatwa, Liliana, Omar Schiliro y ya van cinco. Y Federico Moura también, que no es “del Rojas” pero bueno, Gumier había hecho el catálogo de su show *Superficies de Placer*, todo está entrelazado. Y así muchos otros, que por fortuna están vivos y otros del entorno no tan inmediato. Entonces, la presencia de la amenaza de muerte vinculada a la sexualidad es lo dominante desde el origen del Rojas. Muerte y sexo, dos de las grandes cuestiones del arte. Sin hablar de la discriminación y el aislamiento incluso por parte de las familias. Increíble y, hasta ahora, impune ceguera de quienes ponen como contexto del Rojas al menemismo en vez de poner como contexto la lucha por la vida. Es sintomático que la mayoría de la crítica se haya negado a ver la situación de quienes estaban compartiendo, luchando, viendo como padecían y se extinguían sus compañeros de generación, en condiciones tan penosas que hoy no se pueden ni imaginar. Enterrar a tus compañeros, no uno, no dos, no tres... En el contexto de este genocidio hay que entender al Rojas y no si es “arte guarango” o “kitsch” o si contempla la agenda de los curadores que se “politizan” súbitamente al ritmo global de las bienales.

Referencia de imágenes

Página 60: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en La Esquina del Sol, 1978, fotografía Aspix.

Página 64: Katja Alemann y Sergio Aisenstein en el Café Einstein, 1982, archivo Rafael Bueno.

Página 78: Daniel Melero en La Capilla, 1985, fotografía Aspix.

Página 90: Experiencia libre, Compañía Argentina de Mimo, 1983, fotografía Gianni Mesticelli.

Página 102: De izquierda a derecha: Las Gambas Laura Markert, Verónica Llinás, Vivi Pérez y María José Gabin con su hijo Javier Devitt en brazos. Encima y atrás de ellas Eduardo Bertoglio como Groucho Marx y Omar Viola como el Diablo. Luego Horacio Gabin, Batato Barea, Pérez Celis, Vivi Tellas y Olkar Ramírez, fotografía Gianni Mesticelli.

Página 116: Batato Barea, 1989, fotografía Gianni Mesticelli.

Página 126: Gambas al Ajillo, 1986, fotografía Olkar Ramírez.

Página 136: José Garófalo, Alfredo Prior y Martín Reyna en La Zona, 1984, fotografía Carlos Trilnick.

Página 148: Las Inalámbricas y Luis Pereyra en Cemento, 1984, archivo Rafael Bueno.

Página 160: Marcia Schwartz, fotografía Alicia Schemper.

Página 172: De la serie El zapallo, Ilse Fusková, 1982.

Página 186: Tino Tinto, 1985, archivo personal del actor.

Página 198: Fernando Noy, sd, archivo personal del artista.

Página 210: Damián Dreizik y Carlos Belloso (Los Melli) en el *Parakultural*, 1987, fotografía Eduardo Grossman.

Página 126: Pichón Baldinu en Nave Jungla, 1989, fotografía Paulo Padma Russo.

Página 240: Vanesa Weinberg y Valeria Bertuccelli (Las Hermanas Nervio) en el Centro Cultural Rojas, 1989, archivo Vanesa Weinberg.

Página 254: La Organización Negra, La tirolesa en el Obelisco, 1989, fotografía Ignacio Corbalán.

Página 266: Marula Di Como, 1989, fotografía Cristian Dios, archivo personal de la artista.

Página 276: Roberto Jacoby en desfile de Sergio De Loof en Bar Bolivia, 1989, archivo personal del artista.

Las autoras

Daniela Lucena nació en Buenos Aires en 1976. Es socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), se especializa en el estudio de los vínculos entre arte, cultura y política en la Argentina. Dicta clases de grado y de posgrado en la UBA, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y la Universidad Nacional del Arte (UNA). Es autora del libro *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40* (Biblos, 2015) y también ha publicado sus trabajos en catálogos y revistas nacionales e internacionales. Se desempeña, además, como evaluadora de la Fundación PH15.

Gisela Laboureau nació en Buenos Aires en 1975. Es socióloga y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Se desempeña como docente de grado y posgrado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Coordina la Carrera de Especialización en Sociología del Diseño (UBA-FADU). Es investigadora del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo y miembro del Grupo de Estudios Sociológicos sobre Moda y Diseño (GESMODI) en la misma casa de estudios. Su área de trabajo como docente e investigadora se centra en la sociología de la cultura y el vestido.

Irina Garbatzky es Doctora en Humanidades con mención en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Es investigadora de CONICET y docente en la cátedra de Literatura Iberoamericana I de la UNR. Es autora de *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013). Compiló el libro *Expansiones. Literatura en*

el campo del arte (2013), con textos de artistas rosarinos contemporáneos. Junto a Ana Porrúa, Matías Moscardi e Ignacio Iriarte coordina el sitio *Caja de resonancia. Archivo y observatorio de poesía y performance* y la revista *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* (en línea en: <www.cajaderesonancia.com>).

Lorena Verzero es investigadora del CONICET, con sede en el IIGG (Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Magíster en Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid; Licenciada y Profesora en Letras (UBA). Es Profesora titular de la materia Semiología en la UBA XXI y directora de la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (en línea en: <www.revistaafuera.com>). Se especializa en las relaciones entre prácticas escénicas, memoria, y movimientos políticos y sociales en la historia reciente. Recientemente publicó *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70* (Biblos, 2013).

Ana Longoni es escritora, investigadora independiente del CONICET y Profesora de grado y posgrado de la UBA y del Programa de Estudios Independientes (MACBA, Barcelona). Doctora en Artes (UBA). Su investigación se centra en los cruces entre arte y política en Argentina y América Latina desde los años sesenta. Ha publicado recientemente sola o en colaboración: *Del Di Tella a Tucumán Arde* (El cielo por asalto, 2000. Reedición: Eudeba, 2008 y 2010), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (Norma, 2007), *El Siluetazo* (Adriana Hidalgo Editora, 2008), *Conceptualismos del Sur/Sul* (Annablume, 2009), *Romero* (Espigas, 2010), *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (La Central/Adriana Hidalgo/MNCARS, 2011) y *Leandro Katz* (Espigas, 2013). Impulsa desde su fundación la Red Conceptualismos del Sur. Ha curado las exposiciones “El deseo nace del derrumbe” (MNCARS, 2011) y “Perder la forma humana” (MNCARS, 2012 / MALI, 2013 /

MUNTREF, 2014). Dos obras teatrales de su autoría se han estrenado en Buenos Aires: *La Chira* (2003) y *Árboles* (2006).

María Laura Rosa es Doctora en Arte Contemporáneo, UNED (Madrid). Docente e investigadora adjunta de CONICET. Autora de *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática* (2014). Ha escrito sobre arte y feminismo en diversos catálogos de arte y ha curado las siguientes exposiciones: *Mitominas 30 años después*, Centro Cultural Recoleta (junio-julio, 2016), *La persistencia del agua. Grete Stern en diálogo con artistas contemporáneas*, Museo de Arte de Tigre (abril-junio, 2016), entre otras.

Assumpta Bassas Vila es madre, ama de casa y Profesora de historia de Arte Contemporáneo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y en DUODA (Centro de Investigación de Mujeres). Curadora de exposiciones, crítica de arte y gestora de proyectos pedagógicos, especialmente dedicados a difundir la creatividad de las mujeres en el arte contemporáneo y en la vida. Lectora y entusiasta del pensamiento de la diferencia sexual en italiano y español, y de su práctica política en las aulas.

Malala González es investigadora, docente y actriz. Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Egresada de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Becaria Doctoral y Posdoctoral CONICET. Integra el grupo de investigación sobre “Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente”, dirigido por Ana Longoni (IIGG-FSOC-UBA); el Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica (FFyL-UBA) y la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Desde 2009 integra el staff de la Revista teatral *Funámbulos* y es docente de Análisis y Crítica del Hecho Teatral (Artes Combinadas-FFyL-UBA). Recientemente publicó *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo* (Interzona, 2015).

Bettina Girotti es Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Integra el Área de Investigación en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación. Es co-coordinadora del área Teatro para Niños y Teatro de Títeres del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) y forma parte del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA). Ha intervenido en numerosos congresos con trabajos sobre el teatro de títeres y compilado *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas* (Eudeba).

Marina Suárez es Licenciada en Sociología y Profesora de la UBA. Posee un posgrado en Derechos Globales en la Universidad de Nueva York. Actualmente es becaria del CONICET, cursa la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en la Universidad de San Martín y estudia temas relacionados con sociología de la cultura y del arte. El tema de su investigación en curso es el movimiento artístico *underground* durante los años 80, en Buenos Aires. Específicamente los cruces entre el arte, la sexualidad y la resistencia política en el caso de Batato Barea y su entorno inmediato. Además participa como investigadora en formación en tres grupos de investigación sobre arte y la política en la posdictadura.

Esta edición de 500 ejemplares
se terminó de imprimir en Impresiones Centro,
Bolívar, Prov. de Buenos Aires, Argentina,
en el mes de agosto de 2016.



El collage en vivo, el color, el papel picado, los pelos rabiosos, los trajes cirujeados, las prótesis y el maquillaje componen la imagen relampagueante del *underground* porteño de 1980, un margen que resguardó, en lo dionisíaco de la fiesta, la posibilidad de crear formas alternativas al poder militar vigente.

Daniela Lucena y Gisela Laboureau componen un encuentro “a viva voz” con estas experiencias. Al oír las, nos encontramos con la rebeldía como testimonio de aquellos años, y también con el deseo de un espacio que albergó cuerpos inéditos, contruidos entre el engrudo y el *glamour*, entre la estudiantina y el mamarracho, entre la experimentación sexual y los restos de nuestras periferias sudamericanas. *Modo mata moda* es la frase con la que Daniel Melero sintetizó, en una de las entrevistas aquí reunidas, la singularísima vía que encontraron los miembros de esa comunidad para hacer arte con la vida, con las vidas precarias, incipientes e irradiantes, de aquellos años.

Irina Garbatzky