



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 Balduin. 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 substituyó 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. Descubriste 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, desacompañado, 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 chanchito. 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.