



ALTERARTE: EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA EN TIEMPOS DE VIOLENCIA

Alterarte: artistic experimentation in times of political violence

AUTORA

Malena La Rocca
(UBA/IIGG)

Cómo citar este artículo:

La Rocca, M. (2024). Alterarte: experimentación artística en tiempos de violencia. *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 18, 83-103.

Artículo

Recibido: 15/02/2024
Aprobado: 09/06/2024

RESUMEN

Este artículo analiza Alterarte, un festival artístico autogestivo tuvo lugar a fines de 1979 en Buenos Aires y fue organizado por el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT). En tiempos de la última dictadura cívico-militar, este festival propició un espacio de encuentros de artistas de distintas disciplinas, generaciones y tendencias en el que fomentaban la experimentación artística. Su objetivo es reconstruir los participantes, cómo llegaron y, desde un enfoque performativo, analizar algunas acciones que allí se desarrollaron. La hipótesis es que Alterarte permite vislumbrar el revés de la trama de los ochenta y que podía aglutinar expresiones de vanguardias y realismos. De esta manera lograron convocar en un festival distintas propuestas bajo el lema “libertad total a la imaginación”. En términos metodológicos, el artículo se vale de entrevistas en profundidad y análisis de documentos de archivo (revistas, publicaciones de los grupos, guiones de montaje, fotografías, etc.) con un enfoque cualitativo. En tiempos de modernización autoritaria, Alterarte corrió los límites del “arte de avanzada” e hizo confluir variadas propuestas de experimentación artística

PALABRAS CLAVE: DICTADURA 1976-1983; ARTE Y POLÍTICA; PERFORMANCE.

ABSTRACT

This article analyzes Alterarte, a self-managed artistic festival that took place at the end of 1979 in Buenos Aires and was organized by the Taller de Investigaciones Teatrales (TIT). In times of the last civil-military dictatorship, this festival provided a meeting space for artists from different disciplines, generations and trends in which they encouraged artistic experimentation. Its objective is to reconstruct the participants, how they arrived and, from a performative approach, analyze some actions that took place there. The hypothesis is that Alterarte allows us to glimpse the reverse of the plot of the eighties and that it could bring together expressions of avant-garde and realism. In this way they managed to convene different proposals in a festival under the motto “total freedom of the imagination.” In methodological terms, the article uses in-depth interviews and analysis of archival documents (magazines, group publications, production scripts, photographs, etc.) with a qualitative approach. In times of authoritarian modernization, Alterarte pushed the limits of “avant-garde” and brought together various proposals for artistic experimentation.

KEYWORDS: DICTATORSHIP 1976-1983; ART AND POLITICS; PERFORMANCE.

INTRODUCCIÓN

A fines de 1979, Omar Chabán, *performer* y animador cultural de los años ochenta, presentó “Sobre la desesperación, o en cuanto tal” en una de las jornadas de Alterarte, un festival de “arte alternativo” realizado en el Teatro del Plata, un subsuelo a metros del Obelisco porteño.

[Chabán] aparecía en el escenario con un tutú de bailarina clásica. Había una mesa con objetos, y entonces, mientras bailaba, agarraba el sachet de leche, se movía, lo iba pinchando y se iba salpicando. Después agarraba ketchup, se lo volcaba desde la cabeza hasta todo el cuerpo, después se tiraba miel y terminaba hecho todo un desastre (Entrevista a Julio Sapollnik, 25/4/2024).

El festival había sido organizado por El Zangandongo, un grupo surgido del Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) en 1977, al que concurrían jóvenes vinculados de manera *sui generis* al Partido Socialista de los Trabajadores (PST). Para distintas agrupaciones de izquierda, los talleres artísticos y literarios, así como las actividades recreativas constituyeron núcleos de sociabilidad y producción cultural desde los cuales sostuvieron la militancia juvenil en tiempos de terrorismo de Estado.

La programación de Alterarte, además de contar con Chabán, incluyó una amplia variedad de artistas, concepciones y tradiciones de experimentación. En diez jornadas llevadas a cabo en tres semanas (de jueves a domingo), se reunieron obras de plásticos de “vanguardia”, como Gyula Kosice, María Juana Heras Velasco, Alberto Heredia, Ennio Iommi, Gabriel Messil y Guillermo Kuitca; se exhibieron fotografías; se proyectaron audiovisuales y cortos en super8 de la Unión de cineastas de paso reducido (Uncipar). Además, se presentaron compositores de diferentes tendencias de música contemporánea, como José Maranzano, Luis María Serra, Roque de Pedro y Sergio Aschero. También hubo puestas de distintos grupos del TIT, recitales de poesía, danza y videoperformance.

Alterarte finalizó con *La fiesta*, de Alberto Sava, el director de la Escuela de Mimo Contemporáneo, que, según la grilla, se realizaría “en algún lugar a confirmar”. De acuerdo con las declaraciones de los organizadores del festival al diario *Clarín*, éste abarcó desde “... la ortodoxia surrealista hasta productos que reflejan un nivel coherente de investigación, pasando por hechos que tangencialmente tocaban el esteticismo puro y el *happening*, siendo los artistas jóvenes quienes con mayor entusiasmo se volcaron a la actividad creativa propuesta” (*Clarín*, 23/12/1979).

Para configurar esa trama artística en tiempos dictatoriales, recuperé las reflexiones en torno a los imaginarios de clandestinidad de Lidia Mateo Leivas (2022), unos modos singulares de decir y de hacer que se trenzan, de manera lábil e insospechada, hasta nuestro presente. De una puesta en escena actual, Mateo Leivas toma una frase de Federico García Lorca, “La cultura es eso que nos ayuda a entender quiénes somos”, como disparador para pensar los bordes de la cultura, la

capacidad creativa que tensiona sus instituciones oficiales. El prólogo de Mieke Bal al libro de la investigadora española condensa su aporte:

Es la posibilidad de esclarecer el caos de nuestra experiencia y dotarlo de cierto orden, como cuando se arregla una habitación desordenada. La experiencia es personal, y el desorden en ella está causado por una violencia política. Las herramientas que ofrece la esfera cultural y que permiten ese esclarecimiento tienen que buscarse en primera instancia en la imaginación, un potencial que tenemos para desplegar nuestra creatividad. Servirse de la imaginación es la misión del arte, una imaginación que hace visible, audible lo que la política trata de silenciar (Bal en Mateo Leiva, 2022:7-8).

¿Y cuál es la misión del trabajo académico? Un sábado por la mañana escribí en un buscador de internet “J. Spollnik”, el nombre de uno de los artistas que aparecía en los afiches. Encontré a un crítico de arte, Julio Sapollnik, y vía correo electrónico le pregunté si había participado en el festival. Inmediatamente me respondió: “Hola, Malena: Qué emoción. Me llené de recuerdos. Hablemos”. (Correspondencia de Julio Sapollnik, 20/4/2024). Había dado con ese hilo ordenador que me permitiría empezar a tejer otra parte de la trama de Alterarte.

De Alterarte, Sapollnik sólo recordaba con detalle, casi como si fuera ayer, el proceso de creación de su instalación (la del ataúd) y la performance de Chabán. Desconocía que su obra hubiese sido prohibida o que hubiese provocado un escándalo. Este testimonio me llevó a seguir pistas para componer esa memoria fragmentada del festival. A partir de entrevistas y correos electrónicos, seguí buscando a artistas, sin conexión aparente entre ellos, guiada por el deseo de unir estas “islas”. Así me relataron sus itinerarios y experiencias Roberto Cenderelli de la Uncipar, Sergio Aschero (compositor), Martín Pavlovsky (músico y actor), Silvia Guiard (poeta e integrante de Poddema), Rafael Bini (músico y artista visual). Por medio de bibliografía secundaria, accedí a la trayectoria previa de Chabán, y a través de documentación a las nociones de experimentación y vanguardia artística del TIT (publicaciones, guiones de montajes y manifiestos), así como consulté las publicaciones del frente de intelectuales del PST, *Cuadernos del camino* y *Propuesta para la juventud*.¹

Para explorar Alterarte, me detendré en los procedimientos de alteración de la representación y el vínculo entre acontecimiento, cuerpos, experiencia y duración, tal como propone Mauricio Barría Jara (2011). Este autor ofrece una clave analítica que trasciende lo visual y lo espectacular de la performance. ¿Qué imaginación política se estaría conjurando en Alterarte? En ese sentido, me propuse comprenderlo como el revés de esa trama emergente, ese tejido que sostiene lo visible de la escena *under* de los ochenta democráticos, que podía compartir estructuras de sentimiento –la parodia y la performatividad– y, a la vez, desplegar otras afectividades y estéticas efímeras.

¹ Ambas publicaciones están disponibles online, *Cuadernos del camino* en <https://www.archivosenuso.org/coleccion/cuadernos-del-camino> y *Propuesta para la juventud* en <https://propuesta77.blogspot.com/>

I. UN RELATO PARA ALTERARTE

En tiempos de represión política, censura y autocensura, cuando estaban prohibidas las reuniones públicas, El Zangandongo organizó un festival artístico independiente que congregó a referentes de distintas generaciones y tradiciones, con diferentes lenguajes artísticos, quienes exploraban la obra abierta e indeterminada, combinatoria o interdisciplinaria. Una propuesta muy amplia e inédita de diferentes expresiones artísticas. A pesar de ello, las acciones llevadas a cabo en Alterarte han sido escasamente estudiadas. El festival fue considerado como un mero antecedente de diferentes experiencias de arte y política que tuvieron lugar en los ochenta.

En cuanto a la intervención urbana como táctica de arte revolucionario, siempre se menciona Alterarte II, llevado a cabo en San Pablo en 1981. En una plaza popular de la ciudad, el TIT (junto a otros colectivos artísticos trotskistas argentinos y paulistas) realizó una intervención urbana denominada *La peste*. Esta acción causó tal escándalo que intervino la policía militar, expulsó del país a la delegación argentina y hasta aparecieron mencionados en la prensa. Luego los grupos participantes de *La peste* fundaron el Movimiento Surrealista Internacional e instituyeron la intervención urbana como herramienta estético política para alterar la normalidad cotidiana de sus ciudades (Mesquita, Vindel, Longoni, Nogueira y La Rocca, 2012).

Respecto a los eventos de resistencia cultural, Ramiro Manduca (2022) incluye a Alterarte en su estudio sobre el campo cultural previo al movimiento de Teatro Abierto, un hito de la resistencia cultural de la dictadura iniciada en agosto de 1981. Dentro de ese campo cultural, ubica el Encuentro de las Artes, organizado en 1980 y 1981 por el frente de intelectuales del PST, en el cual Alberto Sava desempeñó un rol destacado. En Alterarte dirigía la experiencia final, *La fiesta*, que tenía como objetivo la organización de los artistas para la toma y el reparto de la comida que simbolizaba el poder (Sava, 2006).

También se vincula Alterarte a los espacios del *under* en la transición democrática en la Argentina, debido a la participación de Chabán en ambas escenas (Fernández Frade y Rodríguez, 2001:197) Chabán fue un personaje clave de la cultura porteña desde la gestión del Café Einstein (1982-1984) y luego, de la discoteca Cemento (1985-2004). El Einstein funcionaba en un primer piso sobre Avenida Córdoba y Pueyrredón, de martes a domingo, entre las 20 y las 6 h. Las (des)veladas transcurrían como "... alocadas fiestas, *performances* teatrales, tangos eróticos, *shows* de músicos y grupos de *rock* y *punk*, *sketchs* porno protagonizados por sus propios dueños, tragicómicos monólogos unipersonales, exóticas ollas populares y ácidas parodias de la represión policial cotidiana de la época" (Lucena, 2014: 64).

Ya he propuesto otra línea de exploración de Alterarte, vinculada a trazar relaciones entre las acciones que había logrado reconstruir hasta ese momento (las del TIT, que reeditaban montajes previos, y *La Fiesta* de Sava) con otras contemporáneas. Me focalicé en los usos diferenciales de fiesta-espectáculo, *variété*, circo inclasificable, en los primeros recitales de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en 1978 (La Rocca, 2018) y en las reminiscencias de los años sesenta en

las puestas teatrales que juntaban las prácticas juveniles del rock en *El Plauto* en 1977, así como en las fiestas del Ring Club desde 1979, organizadas por Daniel Melingo (La Rocca, 2021).²

Estas lecturas sobre Alterarte se pueden filiar a algunas discusiones historiográficas sobre la pervivencia de las vanguardias artísticas a mediados de los setenta. ¿Sus prácticas se agotaron después de su radicalización? ¿Cómo se reconfiguraron? Desde una mirada panorámica de las artes visuales, María José Herrera (1999) observa un “retorno a la pintura” como repliegue de la avanzada conceptualista de desmaterialización del arte, de preeminencia de lo intelectual sobre lo perceptual, de señalamiento de la realidad social a través de la metáfora que implicó un replanteo general en el campo, más allá de las tendencias, sobre los verdaderos alcances de su práctica, “al fracaso de ciertos ideales vanguardistas se impuso una cauta autocensura consonante con la sistemáticamente practicada por la dictadura” (Herrera, 1999:150-151).

Mariana Marchesi y Teresa Riccardi (2012) señalan que la crisis de las vanguardias tiene su correlato con la escena internacional, la sinergia entre el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro de Artes y Comunicación (CAyC) dirigido desde 1970 por Jorge Glusberg –sucesor del Instituto Di Tella–. Operando en el ámbito público o privado, estas instituciones, desde distintas estrategias y escalas, reorganizaron los circuitos del arte a partir de la modernización vinculada a la emergencia del crítico como legitimador y mediador en el mercado de arte internacional.

En ese escenario el CAYC fomentó el diálogo entre arquitectos, artistas y científicos sociales así como fue pionera en la introducción de las tecnologías y los nuevos lenguajes contemporáneos como la performance, el *body-art* y el *land-art*. Durante la última dictadura, logró promover grupos locales que tenían ciertos márgenes de expresión sobre la situación política. Por ejemplo, en relación con la Postfiguración “... mediante un vocabulario por momentos onírico, articulado entre la realidad y la apariencia, el trauma como signo aparece indicado en muchos de estos trabajos a partir de temáticas ligadas al silenciamiento y la deformación del sujeto” (Marchesi y Riccardi, 2012: 603).

Por su parte, Ana Longoni (2014) distingue la noción teórica de la vanguardia –avanzada, experimentación– de sus usos de época –como puesta al día, revolución y articulación con artistas, agrupaciones culturales y partidarias–. En los años ochenta emergieron los activismos artísticos como modos de hacer arte y política, junto con los movimientos sociales: estrategias creativas del movimiento de derechos humanos, frentes de artistas, disidencia sexual y feminismos en distintas coyunturas latinoamericanas. Diferentes colectivos hicieron un uso estratégico del “adentro-afuera” de las instituciones, privilegiando la noción de vanguardia de unir el arte con la vida (Red Conceptualismos del Sur, 2012).

María Teresa Constantín (2006) se focaliza en el oficio de los artistas, en particular, en el vínculo entre cuerpo y materia: el cuerpo haciendo y los recursos expresivos, las técnicas, como

² *El Plauto* era una fiesta dionisiaca dirigida por Roberto Villanueva (director del Centro de Experimentación audiovisual del Instituto Di Tella) en el Teatro Estrellas. La puesta transcurría entre juegos escénicos, cuerpos desnudos y vestidos con harapos, mientras el público acampaba con comida durante las cuatro horas de la obra. Por su parte, las fiestas del Ring Club, en el Auditorio Kraft, reunía a artistas (especialmente músicos) de distintos estilos y tendencias contemporáneas y populares, con el propósito de “despertar al público”; este caldo de cultivo de lo que fue el nuevo rock argentino se consideraban heredero de la generación del sesenta.

lugar desde donde decir la dureza de la época o para abrazar luego los cambios que anunciaban la recuperación democrática y el regreso de la *palabra*. Considero que este aporte es útil para comprender la complejidad de los años ochenta en la Argentina, cuando ya no se trataba del repliegue expectante o de la construcción de refugios o espacios alternativos, sino de nuevos posicionamientos y los usos de palabra-cuerpo, entre ruinas institucionales, espacios, discursos y prácticas. Una reformulación de lo colectivo y de las posiciones éticas.

Otra zona de la producción académica analiza los límites borrosos del circuito artístico legitimado. Retomando la frase de Virus, “hay que salir de agujero interior”, Battistozzi (2011) recupera la parodia y la performatividad que trasciende los lenguajes artísticos. A partir de esta irradiación, proliferan diversos trabajos: la estética festiva hedonista en espacios alternativos (Lucena y Laboureau, 2016), los aguafiestas callejeros que hacen uso de teatralidades punk (González, 2015); las performatividades de los “raros” que encarnan poesía y teatro (Garbatzky, 2013), entre otras prácticas liminales.

Por su parte, Usubiaga (2012) se focaliza en el límite interno del campo artístico a partir de las estrategias expresivas y grupales de los artistas que transitan los espacios del *under*, las instituciones culturales en posdictadura, sus vínculos con el mercado del arte local y las apropiaciones de la transvanguardia italiana, que subrayaba ir más allá de la vanguardia a partir de “una nueva subjetividad del artista tanto en el placer de sus pulsiones e imaginarios privados como en el encuentro de la materia prima que superaba el pauperismo del conceptualismo” (Usubiaga, 2012:34).

Esos límites porosos dan cuenta de dos cuestiones. Por un lado, muestran las consecuencias traumáticas del silenciamiento y de los miedos, del arrasamiento de los cuerpos, de una búsqueda festiva, del desborde y del repliegue en pequeños refugios. Por el otro, dejan huellas de haber participado de las “estratagemas oblicuas”, no frontales contra el régimen, con producciones cuya lectura puede resultar ambigua (Longoni y Gamarnik, 2022), algunas de las cuales pervivieron en los ochenta. La dictadura, en su dimensión represiva, modernizadora y por momentos ecléctica, se ocupaba de apagar cualquier “chispa” que reconectara producción artística y compromiso social (La Rocca, 2022).

En cualquier caso, ya sea como antecedente de los ochenta o contextualizado en su trama replegada y compleja, intuía que Alterarte necesitaba un relato propio que comprendiera este encuentro de artistas convocados por la “libertad total a la imaginación”. Para empezar a narrarlo, tenía que lograr responder algunos interrogantes: ¿quiénes participaron?, ¿qué hacían? y ¿cómo conocieron la propuesta? En varias oportunidades me pregunté si los artistas anunciados en los afiches se habían presentado, ya que en los testimonios del TIT aparecía un recuerdo vago de sus propios montajes teatrales, que podían haber sido de Alterarte como en cualquier otra presentación anterior. Algo similar ocurriría con *La Fiesta*, una experiencia de teatro participativo con la que se concluyó este festival, que también se había realizado en otros eventos en Francia, Polonia y en Rosario.³

³ Alberto Sava, director de la Escuela de Mimo Contemporánea, se había formado con Ángel Elizondo. *La Fiesta* la realizó en el festival de

Los testimonios del TIT coinciden en haber organizado un evento potente, una versión juvenil de Teatro Abierto (Cocco, 2016), que fue “una reunión artística delirante en un marco opresivo”. Mauricio Kurcbard (“Armus”) señala que fueron tantos los que estaban impulsando el evento que lograron llenar la sala, unas 200 personas, en cada jornada. Él, quien se había encargado de reunir la obra plástica del festival, recuerda que “un artista te recomendaba a otro” y así se iba armando la red. Si bien algunos cedían obra, en su mayoría no se hicieron presentes en el evento. Algo similar había sucedido con los super8 de la Uncipar. En general, los organizadores de Alterarte no pertenecían a los circuitos artísticos.

Un pibe que no sé cómo trabajaba en el Museo de Bellas Artes me ayudó. Con él aprendí a mirar cuadros. No recuerdo su nombre, pero sí que en el festival expuso en la jornada de los artistas plásticos, un ataúd, y que el dueño del teatro pidió que lo sacáramos. Se armó un quilombo bárbaro [risas] (Entrevista a Mauricio Kurcbard, junto a Ana Longoni y Lorena Verzero, 21/3/2012).

¿Quiénes participaron realmente de este festival? Hay varias diferencias entre los nombres que aparecían en los afiches de promoción y en los programas del evento; en la reseña de *Clarín* no se nombra a los músicos. Entre artistas reconocidos, como G. Kosice o G. Messil, encontraba los pseudónimos de los integrantes del TIT (“Armus”, “Marinho”, “Keyport”) o nombres mal escritos (Philippi en alusión al compositor electroacústico Lionel Filippi; Saita ¿sería Carmelo Saitta?). Tampoco pude ubicar a los fotógrafos (Villariño, Cabour) o a las bailarinas (Marisa Pretz, Marisa Chabán, Alicia) (Afiche Alterarte, 1979; Programación Alterarte, 1979). Algunos de los que pude identificar habían fallecido: Omar Chabán en 2014⁴; en 2018, Gustavo Schwartz, realizador de video-performance en Alterarte y colaborador sobre tecnología en *Expreso Imaginario*.

Intentaba encontrar alguna lógica en la grilla. ¿Se trataría de artistas que no trascendieron ese evento o los nombres estaban mal escritos por simple desconocimiento o descuido? ¿Estaría hecho así a propósito, como medida de seguridad?, ¿o eran nombres inventados para “rellenar” la programación”? A partir de estos interrogantes, e intentando sortear las dificultades para reconstruir las acciones, fui delineando algunas características que podían ser interpretadas como rasgos de las prácticas culturales de la época, de los organizadores y sus formas de sociabilidad. El desafío consistía en bocetar los mundos del arte a lo Howard Becker (2008), los modos de trabajo colaborativo entre oficios y la cooperación, resignificados y adaptados para operar en tiempos de represión política y clandestinidad. En esa coyuntura, en medio del arrasamiento de los cuerpos y de los lazos sociales, también parecían haberse (re)activado solidaridades, prácticas cooperativas y formas de pertenencia: Alterarte ponía esas estrategias en movimiento.

I Festival de Mimo de Brunoy (Francia) y en el V Festival Latinoamericano de Mimo de Rosario, ambos en 1977; al año siguiente, en Encuentro de Teatro y Arte Abierto en Wroclaw (Polonia) (Sava, 2006).

⁴ Chabán falleció por un linfoma mientras cumplía la condena a prisión por el incendio de su local República Cromañón durante un recital de rock ocurrido el 30 de diciembre de 2004, que dejó como saldo 194 muertos.

II. ARCHIPIÉLAGOS DE EXPERIMENTACIÓN Y VANGUARDIA ARTÍSTICA EN TORNO AL ZANGANDONGO

En su difusión Alterarte tuvo diferentes denominaciones. En algunos afiches aparece como “Festival de arte alternativo”; en otros, “Festival de arte experimental e investigaciones de avanzada”. En todos los casos, el organizador era El Zangandongo, una iniciativa de un sub taller del TIT, que en mayo de 1979 había adoptado ese nombre para su manifiesto de vanguardia artística. El arte, para sus redactores, ya no podía ser concebido como reflejo de la realidad, sino a través de la experimentación y la investigación, como provocador de emociones estéticas: “Los signos elaborados por el hombre no cambian los hechos, sino que son estructuras creadas por el sujeto emisor con el fin de crear emociones y sensaciones en el público. [...] Un nuevo germen ha parido el mundo. Viva el arte”⁵.

El manifiesto fue repartido por primera vez en la entrada de la sala donde presentaban el montaje *Para cenar: Artaud*. Esta puesta partía de experimentar la violencia con una requisita policial, pasaba por un solemne ritual de crucifixión en el cual la víctima interpelaba al público que no realizaba donaciones (por incumplir su rol caritativo del ceremonial religioso) y finalizaba en una fiesta, en la cual no había distinciones entre actores y espectadores (Cocco: 2016).

Aquí ponían en práctica la noción de “teatro del inconsciente”. Esta concepción, tomada de Antonin Artaud y trabajada con Uviedo, estaba dirigida a lograr cierto automatismo psíquico del actor a partir del trabajo con sus vivencias traumáticas. Trasladadas a escena, tales acciones conformaban los bloques del montaje activados por un maestro de ceremonias.

En julio de 1979 el Zangandongo le dio el nombre a unas fiestas abiertas realizadas en un enorme galpón en el barrio de Almagro para que se presentaran grupos de teatro y danza. El lugar, “iluminado por cientos de velas”, se quedaba a oscuras cuando un auto encendía sus faros y entonces comenzaba a sonar a todo volumen la música rock, entre las olas de gente que hacía estrepitosos sonidos y cada tanto alguien preguntaba: “¿querés una banana embalsamada?” (Folletín del Zangandongo, 1979: 4).

También bajo el nombre Zangandongo, organizaron charlas teóricas y un folletín que asentaba sus premisas, junto al breve itinerario de apenas cinco meses que sustentaba el festival Alterarte:

Con este festival queremos mostrar a la gente, que no todos los productos artísticos en la actualidad se mueven con convencionalidades. Que hay artistas que prueban cosas nuevas, que intentan ir más allá de los límites conocidos. Nosotros los reivindicamos a ellos y a su arte, porque amplían el campo perceptivo del hombre y se adelantan a su tiempo.

A esto llamamos nosotros la avanzada artística. QUEREMOS MOSTRAR ESE ARTE (Folletín del Zangandongo, 1979:14).

⁵ Primer manifiesto El Zangandongo, 1979:2-3.

En uno de los afiches se puede observar la filiación entre el manifiesto y el festival:

Hay un tiempo para todo... los viejos parámetros se han desintegrado, las llaves de lo banal yacen bajo la tierra, y sobre ella, nosotros exigiendo ya ese mismo tiempo. El germen perdido por el mundo comienza a convertirse en microbio. En sublime procesión *las banderas de la imaginación* vuelven a tomar formas. Es hora de mostrarlas [*cursivas* en el original] (Afiche Alterarte, El zangandongo presenta, 1979).

Ya a fines de noviembre de 1979, en Alterarte confluyeron todas las actividades previas del Zangandongo y del TIT, que después del encarcelamiento de Uviedo a mediados de 1978 se había organizado en tres sub talleres a partir de la investigación en torno diferentes líneas de experimentación: Artaud, el conde de Lautréamont y al absurdo. El TIT fue un activo organizador del evento y participó con montajes de los distintos grupos.

También tuvo injerencia el TIM (Taller de Investigaciones Musicales), nacido en torno al TIT, que brindó contactos de músicos experimentales, aunque no participó directamente. El TIM exploraba otra vía: la música contemporánea, electroacústica o concreta, por fuera del rock o de la progresiva. Sus integrantes, estudiantes de distintos conservatorios de música, lograron organizar talleres con algunos referentes de la vanguardia, que formaron parte de la programación de Alterarte.

Para el TIT y el TIM la experimentación era un tópico común, compartido con el frente de intelectuales y juvenil del PST, y sus publicaciones *Cuadernos del camino* y *Propuesta para la juventud*.⁶ Ambas revistas reseñaron las nuevas propuestas estéticas de artistas de la vanguardia de los sesenta como Roberto Villanueva, Ángel Elizondo, Máximo Salas, Gerardo Gandini y Mirtha Dermisache. También difundieron los problemas ante la censura y las experiencias de eventos internacionales cooperativos, como el que Sava reseña: el Encuentro Abierto de Wroclaw (Polonia); allí el director argentino había participado con *La fiesta* (Sava: 2006).

Las dos publicaciones mencionaron el manifiesto Zangandongo junto a *Para cenar: Artaud*. En *Cuadernos del camino*, en la sección Experimentación, se describió la puesta como “un fenómeno donde ocurren cosas, más allá de la anécdota” (*Cuadernos del camino*, 1979:5-6). *Propuesta para la juventud* lo calificó como una puesta “diferente”.

Es todo distinto. NO PARA CUALQUIERA. Si usted cree ser un “elegido” sin prejuicios que cavén su mente o normas que le aplasten el superyó, puede ir [...] Se llevará una gran sorpresa [...] Se verá usted mismo frente una troupe de actores que lo conducirán lentamente al juego de lo absurdo real” (*Propuesta para la juventud*, 17, 1979:36).

Volviendo a Alterarte I, su sede principal fue el Teatro del Plata, en Cerrito 288, una galería a metros del Obelisco con una sala en desnivel hacia el subsuelo. La sala tenía una larga trayectoria de presentaciones vinculada a la experimentación y la vanguardia; en los años sesenta, con el nombre Centro de Artes y Ciencia, había sido órbita de las acciones del Instituto Di Tella.

⁶ Ramiro Manduca (2022b) analiza las políticas culturales del PST a partir del frente de artistas e intelectuales, entre las que incluyen las militancias culturales en las publicaciones partidarias, los talleres artísticos y los grupos de estudio.

El 18 de agosto de 1978, ya con el nombre Centro de Artes y Música, la sala recibió a la troupe de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota en su debut en Capital Federal. Según el cronista de la revista alternativa *Expreso imaginario*, el recital finalizó en “un aquelarre de disfraces, bailes y pantomimas varias [que] se desencadenaba sobre el escenario, intentando devolverle al *rock and roll* el carácter festivo que parece estar perdiendo” (Kleiman, 1978: 47). La presentación del día siguiente fue suspendida por los propietarios de la sala, a pesar de que el periodista informó que “no hubo destrozos, todo terminó en perfecto orden”. Cinco meses después, *Expreso imaginario* publicó las declaraciones del misterioso gurú de la banda, un tal Patricio Rey, que decía que la fiesta es un acontecimiento en el que se congregan el ritual y la agresión: “Los códigos de las disciplinas no ortodoxas como rock, humor, danza y circo se desarrollan siguiendo las líneas invisibles de la energía circulante” (Kleiman, 1979: 45)⁷.

El Zangandongo, al igual que Patricio Rey, era una entidad enigmática pero desdoblada: un manifiesto, un folletín, una fiesta o un festival. Aunque el montaje *Para cenar: Artaud* también apelaba al ritual, la agresión y la fiesta, instauraba otro “aquelarre”, el erotismo de lo reprimido. Asimismo, el Zangandongo no era un gurú —un personaje mítico como Patricio Rey—, sino que encarnaba a la misma juventud-lumpen a partir de la cual irrumpían:

“A ver si te escupo un ojo”

Sí señores! Salimos a la calle! Así, medio chantunes. Pero ¿Para qué? ¿Eh?. En base a lo que somos podemos definir claramente nuestros objetivos. Somos artistas jóvenes con un bagonazo de cosas para decir y hacer. Por ahora esto es simplemente el órgano de expresión del ZANGANDONGO, la emergencia por un nuevo movimiento cultural de vanguardia:

Nuestras consignas:

- EXPERIMENTACIÓN CONSTANTE EN ARTE
- QUE LOS ARTISTAS JÓVENES TENGAN LA POSIBILIDAD DE PRESENTAR SUS TRABAJOS
- ABAJO LA CENSURA Y LA AUTOCENSURA
- CONTRA EL ACADEMICISMO ARTÍSTICO
- POR LA DESMITIFICACIÓN DEL ARTE. NO A LAS ESTRELLAS QUEREMOS Y NECESITAMOS SERES HUMANOS
- EN CONTRA DE LA ACTITUD MEDIOCRIZANTE Y MENSAJISTA DEL ARTE
- NO AL PÚBLICO MUTILADO

(Folletín del zangandongo, 1979:1)

La experimentación del Zangandongo planteaba una alternativa al experimentalismo, entendido

⁷ La revista está disponible en <http://www.expresoimaginario.com.ar/>

como la renovación de lenguajes artísticos al interior de los géneros: “Toda obra artística tiene que impactar, golpear fundamentalmente a toda la sensibilidad produciendo a través de la forma un desorden de conceptos que nos lleven a un replanteo de nuestra realidad. Sin impacto no hay arte” (Folletín del zangandongo, 1979:14). Esta posición puede observarse en la carta sobre la muerte del rock de Mauricio Armus (Mauricio Kurcbard), integrante del TIT y redactor del manifiesto, publicada en la sección “correo de lectores” de *Expreso imaginario*: “Una forma y un contenido se está derribando y los procesos históricos nos demuestran que como murió el surrealismo, surgió otra forma y otro contenido diverso. Así va a ocurrir aquí. No salvemos al rock. Salvemos al arte” (Armus, 1978: 4). En el Zangandongo reaparecía esta idea de muerte de los géneros, modas y tradiciones como resurrección artística:

El rock ha muerto, el di tella [sic] ha muerto, el dada ha muerto, el surrealismo ha muerto

Pero sus muertes no fueron en vano

Porque dieron origen al nacimiento de EL ZANGANDONZO ¡Un nuevo germen ha parido el mundo!

(Folletín del zangandongo, 1979: 5)

Como vimos, la presencia del TIT y del Zangandongo en el itinerario previo al festival es indiscutible. Ahora bien, las nuevas voces que aquí presento me permiten mostrar una cartografía más amplia sobre lo que ocurrió durante esas diez jornadas y los recuerdos, espectros, energías y derivas de un grupo de personas, algunas con militancias previas y afinidades con las vanguardias artísticas, en particular, distintas derivas surrealistas. Una experimentación entre ruinas, entre estructuras partidas y segmentadas; fisuras, puentes desconectados aunque vinculados, archipiélagos que permiten complejizar otras genealogías de la historia (contra)cultural a fines de los setenta en la Argentina.

III. “HABÍA QUE ESTAR”: ALTERARTE, UNA RED DE RELACIONES ENTRE LA EXPERIMENTACIÓN, EL SURREALISMO Y EL ACTIVISMO ANTIDICTATORIAL

En una época en la que estaban prohibidas las reuniones públicas, primaba el miedo a la represión y a la censura, Alterarte logró convocar a decenas de artistas de distintas generaciones en un evento independiente. Sobre cómo consiguieron reunir a los artistas, circularon distintas versiones, aunque como mencioné anteriormente, muchas coincidían en los vínculos personales con los organizadores y en lo accesibles que eran los artistas para prestar su obra. Algunos sólo la cedieron para el festival, otros además concurrieron al evento e hicieron sus presentaciones.

Mauricio Kurcbard recuerda que era vecino del taller de Guillermo Kuitca y les había dado unos dibujos, “las cucarachas”, y por medio suyo fueron llegando a otros artistas: “pedíamos un objeto para una reunión de expresiones de vanguardia de Argentina, no se hablaba de política, era

una manera de entrar. Nosotros necesitábamos un marco, necesitábamos apellidos”. Así fueron organizando una actividad que involucraba a mucha gente: “apareció la guita, el teatro, la imprenta y los vendedores del evento, que éramos como 20 agitando”. (Entrevista a Mauricio Kurcbard, junto a Ana Longoni y Lorena Verzero, 21/3/ 2012).

Por su parte, Julio Sapollnik era estudiante de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, pasante en el Museo Nacional de Bellas Artes, crítico de la revista de arte *Horizonte*⁸. Sapollnik había sido invitado a participar del festival por Chabán, con quien se conocían de inauguraciones de muestras en galerías y diferentes eventos culturales:

Él me habló de este festival que estaban organizando y me propuso que hiciera algo. Yo le expliqué que estudiaba Historia de las Artes y me preparaba para interpretar, no para hacer. La verdad que Chabán fue muy motivador y lo fantaseé (Entrevista a Julio Sapollnik, 25/4/2024).

Chabán, desde principios de los setenta, había sido un asiduo espectador de los últimos momentos del Di Tella, de las actividades del CAyC y del Instituto Goethe.

... básicamente era un holgazán con aires de flâneur, y viajaba [de Villa Ballester] al Centro en busca de universos desconocidos y también de un lugar de pertenencia. Pasaba por el Di Tella, hacía base en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de la calle Viamonte, se metía en el [Instituto] Goethe. “Otra cosa muy importante en mi vida son las bibliotecas”, puntualiza. “Yo arrancaba a las once de la mañana, y vivía como si te dijera con 50 pesos por día. Con eso comía, todo. Y volvía con el tren a la 1 de la mañana” (Chabán en Plotkin, 2014, pág. 60).

Chabán tomó clases en la Compañía Argentina de Mimo, de Ángel Elizondo, y de danza contemporánea con Ana Itelman, dos profesores vinculados al reducto renovador del Di Tella. En 1977 participó en *Espi-art*, una instalación de Marta Minujín. Se trataba de un corredor con ocho cubículos de cada lado y mirillas por donde se podía espiar a dieciséis artistas reconocidos de diferentes disciplinas (muchos de ellos vinculados al CAyC), quienes estaban realizando en tiempo real sus *performances* o propuestas⁹. Allí Chabán “se mostraba desnudo mientras se flagelaba cortándose con vidrios (Noorthoorn, 2010:35).

Sergio Bellotti había invitado Chabán al grupo del “Gallego” (Rubén Santillán) del TIT. Silvina Epszteyn recuerda que Chabán los provocaba a todos: “estábamos todos trabajando y se paraba en una esquina y se bajaba los pantalones y se quedaba media hora mostrando el culo” (Entrevista a Silvina Epszteyn, de Ana Longoni y Jaime Vindel, 10 de diciembre 2011). Chabán nunca pasó desapercibido; por donde estuvo quedan anécdotas. Diana Szeimblum, compañera en el taller de

⁸ Sapollnik había militado en el PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), colaboró en el libro *Homenaje a Víctor Jara* de 1974; poco antes del golpe de Estado de 1976, se había “fundido” —en jerga militante, se había alejado del partido—.

⁹ *Espi-art* tuvo lugar entre el 5 y el 16 de julio de 1977 en la galería Birgen. Según el catálogo, los 32 artistas que participaron (de a 16 por turno) fueron: Luis Aubele, Luis Fernando Bénédict, Hugo Bonani, Jorge Bonino, Julián Borovio, Rafael Bueno, Claudio Caldini, Pierre Cantamessa, Eduardo Costa, Omar Chabán, Federman, Vicente Forte, Nicolás García Uriburu, Samuel Glusberg, Grupo Aquí Federico, Grupo AYM, Víctor Grippo, Narcisa Hirsch, Jalí, Alejandro Larsen, Mackintosh, Malena Marechal, Vicente Marotta, Alejandro Medina, Minujín, Federico Manuel Peralta Ramos, Mica Reidel, Juan Risuleo, Gabriel Rubistein, Oscar Smoje, Clorindo Testa y Luis Alberto Wells (Noorthoorn, 2010).

danza contemporánea, comenta: “Yo improvisaba cual princesa del bosque y bailaba, bailaba, bailaba... mientras él se refregaba contra una columna, como si fuese un gran pene. A Ana le encantaban todos esos matices juntos” (Isse Moyano, 2010: 243).

Por su parte, Bellotti tenía la capacidad ampliar la red de contactos. Con Daniel Fiorucci (también integrante del TIT), ocupaban todas las noches (entre las 20 y las 4 h) una mesita en el bar La Paz: “algún intelectual nos hablaba de Meyerhold o de Grotowsky y en dónde lo podíamos conseguir, y lo llevábamos al TIT” (Entrevista a Alejandro Bellotti realizada por Ana Longoni, 11/8/2012). La sociabilidad cultural de bares se conectaba con el circuito de cines, librerías, disquerías, con los puestos de libros del Parque Rivadavia y con las fiestas-recitales. Bellotti se hizo socio del Ring Club, las fiestas que organizaba Daniel Melingo en el auditorio Kraft. Allí Rafael Bini había presentado el audiovisual *1990*, un collage de voces, dibujos y proyecciones que había preparado junto a Carlos Galanternik (“Tom Lupo”), psicoanalista de Grupo Cero, cuyo colectivo había quedado diezmado por el exilio. *1990* fue presentado en Alterarte: “Llegamos al festival por Carlos, pero no estuve el día de la proyección. Había pocos eventos de este estilo y había que estar” (Entrevista a Rafael Bini, 20/5 2024).

Los creadores de *La náusea*, Martín Pavlovsky y Radamés Marini, estudiantes del último año del secundario, también llegaron al festival por conocer a Sergio Bellotti. Martín es hijo del psiquiatra y dramaturgo Eduardo “Tato” Pavlosvsky, quien había sido candidato a diputado por el PST en 1973 y, tras la censura de su obra teatral *Telarañas*, y un intento de secuestro, se exilió entre 1977 y 1981. Con la revista surrealista Poddema, el TIT había coincidido, unos meses antes de Alterarte, en el festival Crecefyl, que se había realizado por la reconstrucción del Centro de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras en el Club Villa Malcom. Según recuerda Silvia Guiard, “la relación fue a través de ‘Alberto Arias’, militante trotskista, luego vinculado al movimiento de derechos humanos” (Entrevista a Silvia Guiard, 3/5/2024).

Una red de relaciones aleatorias y errantes se repitió con otros artistas audiovisuales. Roberto Cenderelli, vocero de la Uncipar, prestó algunos de los super8 que exhibían los fines de semana en distintos espacios como salones de clubes o sociedades de fomento. “Tenía un precio relativamente accesible, no tenías que tener demasiados conocimientos técnicos convirtieron rápidamente al Super8 en un formato popular para artistas amateurs que exploraron sus posibilidades expresivas, para documentar o dar cuenta de mundos íntimos” (comunicación con Roberto Cenderelli, 22/4/2024).

No había muchos eventos del estilo de Alterarte. Casi como un compromiso ético, “Había que estar”, tal como refiere Rafael Bini. Estar en cuerpo presente o con la obra demuestra la existencia de una red de sociabilidad artística, cultural, militante que no había sido completamente desarmada por el régimen, que se había rearticulado a pesar o a partir de las prohibiciones, censuras y exilios. Entre quienes participaron, recuerdan que los entusiasmó la idea de hacer algo, sin importar el resultado. Chabán los animó y varios lo recuerdan como un referente en el festival; tal vez cómo lo habían animado en *Espi-art*, aunque en Alterarte no había referentes del CAyC, sino más bien de la izquierda, vinculada a la experimentación entre surrealismo y realismo

una inquietante y provocadora conexión entre los mundos inconscientes y la denuncia de las opresiones colectivas.

La programación de Alterarte contaba en su inauguración con la muestra de artistas plásticos, mientras que en el *foyer* del teatro estaba la instalación *Ambientación década del 80*. Era un ataúd abierto montado sobre dos caballetes e iluminado tenuemente. En uno de los extremos había un cartel, “Década del 80 aquí se suscribe” y, en el otro, “Arroje aquí lo que usted quiere que muera”. De las asas del féretro colgaban papeles y lapiceras. Sapollnik cuenta que “la gente se arremolinaba y escribía, cortaba los papeles y los metía adentro”.

Donde decía “arroje aquí lo que usted quiere que muera” pusieron “Martínez de Hoz, Videla, la Junta Militar”. Esos papeles los retiraba porque imaginaba que podía ser muy problemático, pero dejaba otros. Algunos me impactaban muchísimo: uno había escrito la “gorda Ruth”; me costaba creer que la odiara tanto. En otro de los papeles decía: “usted por ser tan hijo de puta”. Parece que la instalación no le había gustado nada (Entrevista a Julio Sapollnik, 25/4/2024).

Al margen de las humoradas, ante la consigna de la instalación, que presagiaba un fin de época, la presencia del ataúd abierto y vacío habilitaba la posibilidad de duelar colectivamente la violencia política, sin cuerpos, sin nombres. El cuerpo, en este caso, es el del espectador que interactúa con la instalación.

Otra acción que contó con la participación activa de los espectadores fue la de Sergio Aschero. Denominada “Charla y experiencia con el público sobre un nuevo método de escritura musical”, para el realizador se trató de una experiencia apasionante: “todos participaron leyendo las numerofonías y ejecutándolas en un teclado. También agregué una serie de juegos musicales. Siempre la Numerofonía permite (por su base científica) incorporarse naturalmente al conocimiento preexistente. Su estructura lógica es rápidamente aceptada por la gente” (comunicación personal con Sergio Aschero, 25/4/2024).

En este caso, la acción abría la posibilidad de democratizar el acceso de hacer música, siguiendo un código de números y colores; no se necesitaban mayores conocimientos musicales. El cuerpo colectivo y la sincronización marcaban el tempo musical en el marco de un aprendizaje novedoso.

Por su parte, el recital del grupo Poddema jugaba con la libertad creativa, el humor absurdo y la presencia femenina. Contaba con tres segmentos. En el primero hacían sonar dos audiciones: una grabación de ruidos “de pigmeos” “minimiminmi” y *La unión libre* de André Bretón, un poema apología a la libertad del arte, de la capacidad de generar sentido de las palabras. La segunda parte era un número de magia, de levitación; mientras un integrante hablaba, Claudio “levitaba”. Por último, entre velas, una túnica roja con flores, estilo maya, Silvia recitó su poema *Iniciación*, que había leído por primera vez en el festival del Crecefyl (Entrevista a Silvia Guiard, 3/5/2024).

El tiempo de la teatralidad y la irrupción de la realidad emergía de distintas maneras en otras performances. Por ejemplo, en *La náusea* sonaba música concreta del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, mientras Pavlovsky y Marini tomaban el té en cámara lenta, sin mirarse; cada gesto quedaba remarcado: “la tendencia era el hiperrealismo, pero llevado a la escena donde

cada movimiento era como una fotografía”, acota Marini (Comunicación de Radamés Marini con Martín Pavlovsky, 7/5/2024). En un momento, en el colchón sonoro se escuchó “*please, dont touche Monsieur dan si vous plais*”, y los tomadores de té se miraron. Volvía a sonar la música a todo volumen, seguía la tensión. La escena culminaba cuando unos hombres sacaban a los actores del escenario, se los llevaba de la sala y los subían a un Falcón verde.

En esta secuencia de teatralidad y performance, el secuestro parecía ser algo incorporado a la trama hiperrealista. Según recuerda Pavlovsky, el pacto teatral se mantuvo y ninguno de los espectadores intervino. De todas maneras, a pesar de que hicieron un par de cuadras y volvieron, los organizadores estaban muy nerviosos y Chabán los insultaba por el susto que le había provocado la situación (Entrevista a Martín Pavlovsky, 4/5/2024).

En general los montajes del TIT trabajan escénicamente con la alteración y el apaciguamiento del estado de ánimo de los participantes. *Para cenar: Artaud* era una ceremonia que oscilaba entre la violencia externa de una requisita policial, o verbal por no cumplir con las obligaciones a un desenlace festivo. Reinaba un clima de perturbación a partir de una voz lúgubre que recitaba durante todo el montaje: “en forma de navaja me meteré en tu sueño, para que veas, para que me sientas... en forma de navaja me meteré en tu sueño... Me meteré... me meteré... me meteré” (Cocco, 2016: 70). A partir de las fotografías del montaje, pude observar otras situaciones inquietantes: cuerpos que reptan entrelazados, superpuestos, o dos jóvenes besándose sutilmente ante la mirada curiosa o elusiva de los espectadores que los rodeaban sentados en el piso. Sobre las acciones del TIT, Bellotti recuerda:

En ese momento habíamos hecho *Para cenar Artaud*, en la sala gritaban “Yo soy mi madre, mi padre, mi hijo”, y nos íbamos contestando arriba del escenario. Marcos y yo nos pegábamos cachetadas cada vez más fuertes, terminamos con la cara morada, nos pegábamos unos bifes bárbaros. Nada de mímica, eran cachetazos. Esa era la parte nuestra de la muestra, después la relación que teníamos con el público de provocaciones, de insultos a todos los que llegaban. La gente reaccionaba nerviosamente, otros se iban antes de tiempo por miedo de que pudiera pasar algo, otros criticaban, decían que eso no tenía nada que ver con el teatro (Entrevista a Sergio Bellotti por Ana Longoni, 11/8/2012).

La violencia no estaba teatralizada o convencionalizada, sino que desbordaba la escena, formaba parte del tempo del ritual a la vez que perturbaba a sus participantes. Chabán, además de su performance del vestido de bailarina clásica, se embadurnaba con distintos alimentos.

Había colgado unos cuadros, eran fotos donde él desnudo se mojaba distintas partes del cuerpo y las aplicaba en unos paños de papel enorme, y era la performance lo que él exponía. No era el papel manchado sino él manchando el papel (Comunicación de Radamés Marini con Martín Pavlovsky, 7/5/2024).

Así como las fiestas del Ring Club buscaban un despertar de las emociones del público, el cierre de Alterarte apelaba también a una toma de conciencia. La fiesta de cierre tuvo lugar en la Casona del Taller de Investigaciones Teatrales, a veinte cuadras del Teatro, en Avenida Córdoba 2031¹⁰.

¹⁰ La casona había sido alquilada a mediados de 1979. Allí, todos los sábados, el TIT realizaba ensayos abiertos de los montajes de los

Por fuera del TIT, ninguno de los participantes recuerda haber estado en el cierre del evento que fue en la casona del TIT con *La fiesta*. La única condición para ingresar a la fiesta era aportar bebida y comida que era centralizada en una mesa. Empezó a sonar música y el animador invitó a la pista de baile. Luego, se dividió a los asistentes en mesas, según criterios de jerarquía explícitos que justificase que algunos accedieron a los alimentos más lujosos, en la planta alta, y otros, en la planta baja, a poca comida o bebida. Los de abajo hicieron diferentes intentos para acceder a la comida, incluso llegar a la planta alta: por medio de un caño pluvial o de carteles; sin éxito. Los de arriba en actitud provocadora les tiraban miguitas, trozos de comida o gotas de la bebida. La protesta estaba limitada por la advertencia del dueño de casa de limitar el escándalo ya que tenían vecinos- militares. En un momento de la fiesta, sonó el timbre de la casa y avisaron que afuera estaba la policía; cuando el director –Sava– se acercó a la puerta, un grupo de invitados lo secuestró, lo encerró en el baño y les advirtió a los de la planta alta que no lo liberarían hasta que no liberasen el banquete. Y lo obtuvieron (Sava, 2006).

Si ibas a Alterarte, algo podía pasar. Un féretro abierto en el medio de una sala, donde cualquiera podía expresar sus deseos. Una escena de té, en cámara lenta, terminada con un secuestro en un típico Falcón verde. Chabán embadurnando de alimentos su tutú. Gente golpeándose en escena, con cachetazos reales, no actuados. Situaciones de violencia contra los espectadores. Un director secuestrado en plena performance. Ensamblés musicales para quien quisiera participar y proyecciones audiovisuales surrealistas, documentales intimistas. Muchos espectadores no volvieron o se retiraron antes de terminar una jornada. De cualquier modo, aunque el Zangandongo no llegó a ser la conducción de un movimiento artístico más amplio, sí fue el germen de nuevas alianzas internacionalistas y de urgentes exorcismos en tiempos dictatoriales.

IV. CONCLUSIONES: CUERPOS BALBUCEANTES, PERFORMANCES Y VANGUARDIA ARTÍSTICA

Los debates en torno a vanguardia artística y política no quedaron clausurados en la segunda mitad de los setenta. Algunas perspectivas centradas en las artes visuales encontraron en el “retorno de la pintura” cierta autocrítica en torno a las posibilidades de transformación social que implicaban las prácticas conceptuales de las vanguardias. También encontraron en la “puesta al día” del arte, a través de las *performance*, un devenir entre instituciones y circuitos artísticos nacionales e internacionales. Estos modos de enunciar adoptaron un sentido distinto en los ochenta democráticos, a través de la fiesta y la parodia del arte, y a partir de lo político encarnado en el compromiso, en el teatro político.

Confirmando que Alterarte tenía algo para decir más allá de ser un mero antecedente. En términos organizativos de las izquierdas, fue útil para recuperar sus modos de organización independientes, las solidaridades, las lógicas y los modos de hacer en clandestinidad, así como la previa del festival del Zangandongo y cómo se insertaba en las discusiones en torno a las

subtalleres. También era la sede de los cursos que organizaba el TIM con reconocidos músicos electroacústicos.

políticas culturales del frente de intelectuales y los problemas de seguridad.

El objetivo del Zangandongo era dirigir un amplio movimiento cultural de vanguardia, que aunara arte de avanzada con compromiso social, entendido como “salir a la calle”, conectar el mundo interno de la expresión, del inconsciente, con el activismo antidictatorial. A pesar del miedo y de la autocensura, había algo más fuerte que convocaba: “Había que estar” más allá de las diferencias estéticas y poéticas. La convocatoria fue exitosa, aunque no forme parte del relato de esta escena de resistencia cultural.

Las solidaridades artísticas y militantes continuaron. Si bien para Alterarte el Zangandongo, el TIT y el frente de intelectuales trabajaron mancomunadamente, al año siguiente cada uno siguió caminos distintos, aunque con algunos puntos en contacto. Reorientó sus fuerzas a organizar — junto a artistas del PC— el Encuentro de las Artes: dos jornadas con mesas de debate en torno a la censura y números musicales, de danza y teatrales. Entre los organizadores se encontraba otra vez Sava, y entre los invitados, el TIT. (Manduca, 2022).

El Zangandongo reivindicó la trayectoria del TIT y la estética surrealista. Su herramienta política ya no fue el manifiesto de vanguardia, ni el festival como finalidad, sino como medio para generar un acontecimiento que culminara en la firma de un acuerdo estético que trascendiera el ámbito nacional y guiase la acción de los grupos firmantes, que tuvo su momento cúlmine en Brasil con la fundación del Movimiento Surrealista Internacional.

Pocos meses después de Alterarte, Chabán presentó en la galería Arte Múltiple sus esculturas-objetos y performances vinculadas al *body-art*, sobre las cuales Jorge Gumier Maier reivindicó su capacidad creativa que se diferenciaba de otras apropiaciones surrealistas (*Expreso Imaginario*, febrero 1980: 25). Chabán también participó en la *Velada de Teatro Mágico*, una obra de teatro en la sala Planeta y en 1981 estuvo una temporada en Berlín (comunicación con Kajta Alemann, 21/5/2024). A su regreso, armó, con Sergio Aisenstein y Helmut Siegger, el café Einstein y un espacio que reunió a gente con diferentes inquietudes artísticas “(...) un día vino Melingo (Daniel) a proponer un concierto de su banda Los Twist y a partir de allí el Einstein quedó asociado en gran medida al rock de los ‘80” (Chabán en Battistozzi, 2011:31). En una noche del Einstein podías escuchar a Los Twist, Patricio Rey y sus redonditos de ricota o Sumo; ver un monólogo de Vivi Tellas o al trío Loc-son pintando, entre las performances de Chabán. También hubo lugar para el desborde, la fiesta, la parodia y el erotismo.

Alterarte, cuerpos conectados, conminados a hacer. Una pulsión ética que no terminó de coagular en una sola estética. Si bien la solemnidad del compromiso político y la irreverencia de la parodia parecían difíciles de conectar, Alterarte logró un encuentro singular que la dictadura justamente buscaba impedir entre vanguardias y un posicionamiento ético antidictatorial. En definitiva, empezar a recuperar las performatividades de este festival permite exorcizar experiencias disímiles, aunque con algo en común: el deseo y la práctica de libertad de creación que permea diferentes recursos artísticos con una urgente necesidad de “salir del agujero interior”, conectar con otras vidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barría Jara, M. (2011). Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad. *Aletria*, 21, 111-120.
- Battistozzi, A. M. (2011). *Escenas de los 80. Los primeros años*. Fundación Proa.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Constantín, M. T. (2006). *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Fundación OSDE.
- Cocco, M. (2016). *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina*. La isla en la luna.
- Fernández Frade, D. y Rodríguez, M. (2001). Puestas que parodian los modelos realistas. En Pellettieri, O. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (pp. 190-198). Galerna.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos*. Beatriz Viterbo.
- González, M. (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Interzona.
- Herrera, M. J. (1999). Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción. En Burucúa, J. E. *Nueva historia argentina. Arte sociedad y política*, vol. II (pp. 119-147). Sudamericana.
- Isse Moyano, M. (2010). Historias de vida: Diana Szeimblum. En Isse Moyano, M. *La danza contemporánea cuenta su historia* (pp. 242-251). Instituto Universitario Nacional del Arte.
- La Rocca, M. (2018). Rompiendo la piñata del mundial. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12, 253-271.
- La Rocca, M. (2021). Mas allá del 'apagón cultural'. Usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina. En Ramírez Llorens, F., Maronna, M, Durán, S. *Televisión y dictaduras en el Cono Sur. Apuntes para una historiografía en construcción*, (pp. 245-264). Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- La Rocca, M. (2022). 'Somos jóvenes y estamos prohibidos'. Tramas culturales, performances y acción política durante la última dictadura militar argentina". En Graterol Acevedo, G., Meza Huacuja, I., Moreno Juárez, S. *Culturas juveniles y contracultura. Iberoamérica, siglo XX*, (pp. 211-242). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Longoni, A. (2014). Vanguardia y revolución como ideas-fuerza. En *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (pp. 21-54). Ariel.
- Longoni, A., y Gamarnik, C. (2022). Además del terror. En Schenquer, L. *Terror y consenso: Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura* (pp. 9-16). Edulp.
- Lucena, D. (2014). La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y colaboración artística durante la

- última dictadura militar argentina. *El genio maligno*, 43-75.
- Lucena, D., y Laboureau, G. (2016). Estudio preliminar. En *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80* (pp. 23-62). Edulp.
- Manduca, R. (2022a). Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura argentina. *Cuadernos del CILHA*, 37, 1-21. Obtenido de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/5670>
- Manduca, R. (2022b). “Por una hora menos de sueño...”: Militancias culturales vinculadas al Partido Socialista de los Trabajadores en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura (1976-1983). Tesis de maestría no publicada, Universidad de Buenos Aires.
- Mateo Leiva, L. (2022). *Imaginario de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas*. Akal.
- Mesquita, A., Vindel, J., Longoni, A., Nogueira, F., La Rocca, M. (2012). Intervención / interversión / interposición. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, (pp. 165-175). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Marchesi, M. y Riccardi, T. (2012). MNBA/CAyC, 1969-1983. Dos alternativas Institucionales en la promoción del arte argentino. En Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, volumen 2 (pp. 575-606). Untref.
- Noorthoorn, V. (2010). *Marta Minujín, obras 1959-1989*. Malba-Fundación Eduardo F. Constantini.
- Plotkin, P. (2014). La confesión de un expulsado: Entrevista a Omar Chabán. *Rolling Stone* (190), 56-64.
- Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sava, A. (2006). *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Edhasa.

SOBRE LA AUTORA

Malena La Rocca

malenalarocca@gmail.com

Malena La Rocca es profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA), Mag. en Investigación en Humanidades por la Universidad de Girona (España) y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Su investigación se focaliza en los vínculos entre la experimentación artística, los activismos y la contracultura en la historia reciente. Se desempeña como docente de Teoría e Historia de la Historiografía (FFyL-UBA) y codirige el proyecto FILOCyT Cartografías de lo inmaterial. Además es integrante del Grupo de estudio sobre arte, política y cultura en la historia argentina reciente del Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA) y del Seminario Interinstitucional de Historia de las Juventudes del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.