



UORC de La Organización Negra: la enunciación de la experiencia según tres autores.

María Laura González
(CONICET- UBA)

Introducción

En el siguiente trabajo nos proponemos abordar la recepción de la performance teatral *UORC*, realizada entre 1986 y 1987 por el grupo *La Organización Negra* (en adelante LON), a partir de tres textos críticos periodísticos publicados en aquel entonces, correspondientes a Gachi Pisani, Javier Andrade y Alan Pauls¹. Detallando cada uno, intentaremos analizar la relación establecida entre el *ver* y el *decir* a partir de cómo cada autor resuelve ese pasaje entre lo vivido y lo escrito. De esta manera observaremos las herramientas (textuales, argumentativas, complementarias, etc.) de las que se sirven para dar cuenta de aquello que, estéticamente, se alejaba de lo tradicionalmente entendido como *teatro*.

1. Una performance, tres receptores

La década del '80, luego del advenimiento democrático, nos instala en una coyuntura socio-política bastante singular. Aquellos años preliminares de la *transición* expresaron el respiro de una sociedad entera y fueron testigos de un gran despertar que -promovido por el fin de la dictadura militar (1976-1983)- supo desarrollarse en diferentes ramas artísticas: teatro, música, danza, poesía. La ciudad comenzaba a recuperarse como escenografía de tales manifestaciones, a partir de una necesidad de cambios, de libertad y de participación, más allá de que los saldos de la dictadura (sociales, políticos, económicos y culturales) no lograron ser suturados rápidamente. Había una intención optimista de democratizar el arte como bien común *de y para todos*, capaz de ser desarrollado no sólo en lugares

¹ Gachi Pisani, "*La Organización Negra, teatro de la demolición*", en *Clarín*, 31 de octubre de 1986; Javier Andrade, "*La Organización Negra es el espejo que refleja la miseria del futuro*", en *La Razón*, Buenos Aires, 29 de julio de 1987 y Alan Pauls, "*UORC (el baile de los zombies)*", en *Humor*, Buenos Aires, julio de 1987.



institucionalizados, sino también en cierta periferia de la ciudad. Así, recovecos tales como sótanos, casas, galpones, discotecas (algunos de ellos gestados durante la dictadura) vivieron su gran destape y se convirtieron en recintos que albergaron un modo *under* de la cultura urbana, al tiempo que plazas y parques eran recuperados con festejos al *aire libre*. Estas intervenciones colaboraron para que el propio espacio público volviese a ser percibido como confiable entre los ciudadanos. El simple transitar la calle se transformó así en una conducta cívica felizmente restituida.

Por aquellos años se ubica la labor artística de LON. Sus integrantes salieron a experimentar la calle, intentando dejar de lado convenciones teatrales conocidas, ubicándose por fuera del circuito de salas teatrales tradicionales. Esta descentralización (de lo teatral), paradójicamente, provocó ir hacia una centralización respecto del plano urbanístico. Esto involucró la búsqueda de nuevas estéticas que se resolvió en la preferencia por teatralidades más ligadas a la idea de *presentación* que a la de *(re)presentación* mimética, cuya propuesta primordial era intervenir espacios públicos (sin intermediación de escenarios, ni de ámbitos "esperables"² de teatro) donde fuese posible vincularse directamente con los ciudadanos. Querían convocarlos mediante ficciones imprevistas. Querían suspender, por un segundo, sus miradas acostumbradas y reescribir sobre ese espacio urbano, cotidiano, conocido, un nuevo espacio-tiempo. El objetivo era *ganarle a las vidrieras*.

Entre 1984 y 1985, LON llevó su arte al micro-centro porteño desplegando una serie de breves performances con las que pretendían generar nuevos modos de mirar la ciudad. A principios de 1986, presentaron *UORC*. En este espectáculo, LON continuó con su objetivo de provocar al espectador a partir de estimular su participación activa, a partir de la sorpresa constante. Pero, en vez de seguir trabajando en espacios públicos abiertos, se trasladaron a un ámbito cerrado: la discoteca *Cemento*. Este giro espacial coincide con un momento bisagra dentro del grupo, que fue la gran repercusión obtenida con los primeros espectáculos presentados. Porque, si bien la intención del estreno de *UORC* había sido presentarse por única vez –debido quizás a la gran cantidad de materiales que

² Mieke Bal, *Double Exposures. The subject of Cultural Analysis*. New York, Introduction, 1996.



indiscriminadamente emplearon para romper o destruir–, el éxito de público generó que la performance permaneciera en cartel a lo largo de dos años. A partir de allí alcanzaron un reconocimiento (hasta entonces inadvertido) por parte de la crítica local que los consideró como grupo *vanguardista* de la escena porteña.

Tanto Pisani, como Andrade y Pauls fueron parte de esta crítica periodística que se deslumbró con *UORC*. Cada uno de ellos rescata a partir de un estilo escritural propio un evento que les resultó *nuevo* y difícil de *clasificar*.

El primer artículo, "*La Organización Negra, teatro de la demolición*" de Gachi Pisani, data de octubre de 1986, esto es, algunos meses después del estreno de *UORC* en *Cemento*. En el título mismo, Pisani advierte que se trata de un espectáculo que *sacude las convenciones*, anticipando que es algo que *rompe* con lo dado o conocido. En el párrafo inicial, nos habla del acostumbramiento en la ciudad y de cómo nos comportamos como zombies adormecidos. Hace referencia al crecimiento del grupo en la medida en que la etapa inicial quedó atrás y el hecho de tener un trabajo montado puertas adentro significa un importante avance. Sin embargo, observa que el impacto de la calle se trasladó a la discoteca, porque la reacción del público, la sorpresa, lo inesperado continúan "*cortando el aliento*". Pisani establece, así, una introducción a la entrevista que constituye el eje de su nota. En su diálogo con algunos de los integrantes de LON (Manuel, Pichón, Ariel, Gustavo, Carlos y Daniel) aborda varios temas: la historia del grupo; las imágenes de la calle; la idea de *teatro* convencional (con escenario, actores y público ubicados delimitadamente); la imposibilidad de los propios artistas de nombrar lo que hacen ("*Lo que nosotros hacemos es difícil de nombrar, porque es nuevo. Cuando algo nuevo, innombrable, aparece, se apela a algún nombre ya existente*"); la idea de espectador activo que se mueve dentro de la escena; las emociones fuertes -miedo, riesgo "*sin mediatizarlas por símbolos*"- que generan en la gente; la influencia del grupo catalán *La Fura dels Baus* (como contaminación de su lenguaje teatral de choque y de imagen); y la falta de público joven a ámbitos teatrales, opuesta a la gran convocatoria suscitada por *UORC* que poco tiene que ver con gente asidua al teatro o al cine. Además, con sus preguntas, Pisani ahonda en la posibilidad de llevar al extremo la idea de realidad: "*si te caés, te rompés la nuca. Si movemos algo pesado, es pesado en serio*". Por su parte, los entrevistados



ponen énfasis en la idea del espectador estimulado y de las reacciones posibles al estar metido entre medio de ellos. Finalmente, se mencionan algunas lecturas que los espectadores desprenden en relación con de la ficción, tales como la guerra de Malvinas, los desaparecidos durante la dictadura o bien historias de índole personal. En definitiva, Pisani no relata los hechos de la performance ni describe un paso a paso, sino que se ocupa en darles voz a los creadores de *UORC*. Quiénes son, de dónde vienen y cómo el público receptiona ese "teatro sin anestesia".

El artículo de Andrade es de 1987. *UORC* ya está en su segunda temporada. Allí el autor advierte la repercusión del suceso atribuida al método de difusión oral, el *boca en boca*. Desde el comienzo mismo, el autor se ubica en un plano subjetivo-emotivo provocado por la experiencia vivida. Términos como "*pesadillesco*" o "*futurista*" inician su relato, al tiempo que se pregunta: "*¿Qué diablos es eso que mata y que la gente hace cola para ver?*". No menciona a los integrantes, sino que habla de ocho "*anónimas partes*" de un todo³. Luego ubica el espectáculo en la discoteca, en su pista de baile/escenario. Menciona a los "*hombres poderosos del futuro*" o "*guerreros inflexibles*" que rodean a los espectadores. Nombra una "*cortina-telón*" como marca indicial de un supuesto escenario que hace eco de lo teatral al tomar un elemento tradicional. Se percata en los movimientos mecánicos de los cuerpos, a los que le atribuye el motor de la acción. También se detiene en la reacción provocada en el público, que corre y se moviliza por el lugar frente a la no predictibilidad de esos movimientos y a la caída de unos tachos de basura que se arrojan por todo el lugar. Menciona la aparición de otros personajes, como el "*humanoide*" que nace de la bolsa de residuo; y a los "*humanoides blancos y desprotegidos*" encargados de romper unas bolsas de residuo colgadas desde el techo de las que cae un polvo blanco. Continúa describiendo que una pared construida por cajas de cartón vacías se cae, y nuevamente da cuenta de la reacción del público como "*gente excitada*". Además alude al plano sonoro del evento, a partir de su alto volumen saturado. Por otro lado, Andrade emplea frases de los integrantes para hacer valer la intención de los artistas entrevistados y se apoya sobre sus testimonios en la idea de falta de clasificación del asunto.

³ Esto mismo rescata un aspecto puntual de la época: la idea de grupo. LON se manejaba como un todo, no había particularidades, individualidades. Cada integrante era reemplazable y sustituible por otro. Eran performers que ocupaban un lugar dentro de ese todo que era el grupo.



Momento en el que hace una breve descripción de la trayectoria del grupo. Luego, vuelve a la escena para señalar la aparición de un "hombre poderoso" con metralleta y de dos "guerreros" que se deslizan sobre las cabezas del público con tirolesas para llegar al escenario cubierto de chapas. Allí, aparentemente, se produce una lucha entre los tres performers en donde se rompen gran cantidad de tubos fluorescentes. Y, finalmente, las chispas de las soldadoras le sirven como metáfora de un "final con estrellitas", donde advierte que cuatro barrenderos, acorazados en armazón de hierro, terminan paseándose por el lugar. Fin del artículo. Pudimos obtener una minuciosa descripción de lo ocurrido. Las emociones y reacciones del público fueron tenidas en cuenta y la situación ha sido relatada mediante diferentes metáforas, además de poner énfasis en la estética y en los elementos empleados por y durante la performance.

Finalmente, el artículo de Pauls es de julio de 1987. Bajo el subtítulo "*El baile de los zombies*", el autor indaga sobre la figura de estos seres y establece una clasificación primaria de los mismos: activos y pasivos. Los zombies activos, dice, "*son voraces*" capaces de conectarse con armas, haciendo desaparecer su cuerpo bajo uniformes, guantes o cascos. Los segundos, en cambio, serían criaturas minusválidas, que suelen andar desnudas, donde lo blancuzco de su piel es "*la anticipación un estado lechoso de la muerte*". Con esta definición, Pauls nos invita a un juego con el propio lenguaje: el "zombie" sería aquel hombre que ya no es hombre, porque no tiene más lenguaje y está vacío. Esta descripción lingüística le sirve de introducción para plantear que hablará de UORC como un "ballet de zombies". Se ubica en un plano coreográfico desde el cual narrará el espectáculo a partir de su movimiento, música y vestuario, sin el empleo de palabras. Luego, enuncia la falta (o imposibilidad de existencia) de un texto dramático previo. Y atribuye que algo más apropiado para tal cometido podría haber sido un "manual de instrucciones". Nos sitúa en una máquina en movimiento, en "*un plan de guerra de un pequeño ejército*" para "*conquistar el espacio*". Insiste en la falta de empleo de la palabra y define que "actuar" para este grupo teatral es "accionar, dominar, ocupar". En este sentido, Pauls advierte y marca una delimitación que excede lo teatral propiamente dicho. Podríamos pensar que está dando cuenta de una tradición teatral trasgredida o de cierto paradigma *stanislavskiano* universal de



actuación, ya que apunta que estos personajes no requieren de "memoria emotiva" o "construcción de personaje". Opina que la clave de la construcción de *UORC* ha sido convertir al cuerpo en autómatas, capaz de no sentir, pensar, sino tan sólo operar. Habla de esos cuerpos como poseedores de dos momentos: conquistar el espacio -ocupando el lugar del público- y atormentar el cuerpo -desde el martirio del cuerpo de otros zombies-. Define el evento como shock, como terror "*nutrido de arsenal de armas ópticas y sonoras*" acompañantes violentos de las imágenes. Se detiene en la iluminación escénica y la describe como oscilante entre expresionista y de ciencia ficción. Compara a *UORC* con la película *Alien* de Ridley Scott y le atribuye "una franja histórica", en donde lo arcaico y lo moderno se funden. Finalmente, enumera todos los elementos metalúrgicos empleados como "*apoteosis de lo material*": chispas, metales, fuego, tubos fluorescentes, sillas de acero, camas oxidadas en contacto con "carne humana". Esta metáfora le sirve para finalizar su relato del espectáculo como "*aleación terrorífica*" entre carne y metal. Y concluye diciendo que *UORC* habla de violencia de un modo inédito, sin palabras, desde el grado cero de la violencia.

2. La escritura y la diferencia (de cada punto de vista)

Los tres textos aportan datos constitutivos de la performance, capaces de ser analizados y comparados entre sí. En primer lugar, y coincidiendo con Juan Acha⁴, a toda obra de arte le compete una producción, una distribución y un consumo determinado. Respecto de la instancia productiva de *UORC*, los tres autores coinciden en mencionar que se requería una gran cantidad de materiales para desarrollar cada función. Eran los propios integrantes los que resolvían esa búsqueda semanal para conseguirlos y, luego, durante la ficción llegar a destruirlos completamente. Esto alude al requerimiento de un trabajo en equipo, no sólo de preparación previa, sino también desde lo performático. Porque a la hora de la función era necesaria una coordinación grupal y una minuciosa organización de movimientos que, calculados, no atentaran contra el cuidado de los espectadores. De esta manera, producían un espectáculo cuantitativamente ensayado y preparado desde lo grupal y, luego, cualitativamente gestado como tal.

⁴ Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños*. México, Trillas, 1995. Cap. 1



Según Andrade, la distribución del evento se lograba a partir del *boca en boca* como método primordial con el que daban a conocer el espectáculo. La recomendación y aprobación de los jóvenes asiduos de rock asistentes hacía que, semana tras semana, la discoteca agotara las localidades. Hace referencia a una espacialidad periférica a lo teatral convencional, de la que también se percata Pisani cuando menciona que se trata de un teatro que "sacude convenciones"⁵; aspecto que Pauls alude como otras formas de hacer teatro. En este sentido, la circulación y promoción del espectáculo no respondían al modo más convencional de publicación en carteleras teatrales, ya que sólo se transmitía de espectador a espectador por el impacto y las ganas de querer vivir esa experiencia. De todas formas, los tres textos periodísticos funcionaron como difusión de la información del evento porque, ubicados en diferentes periodos de las dos temporadas consecutivas, se preocuparon por anunciar lugar y fecha correspondientes.

En calidad de consumidores del espectáculo, cada autor propone una narración de la ficción según su punto de vista. Andrade hace hincapié en la reacción del espectador y se focaliza como receptor-relator de su experiencia personal. La visión de Pisani es más amplia e incluye interpretaciones de otros espectadores, al preguntarles a los creadores significados y sentidos propuestos por quienes asistieron.

Ahora bien, siguiendo a Stuart Hall⁶, consideramos que habría una continuidad y una ruptura en toda creación artística. Un algo que permanece de una instancia o periodo anterior, y un algo que la obra propone como apertura novedosa. Entonces, si *UORC* sorprendió a los tres autores fue porque, por un lado, hubo poco de continuidad de aquello entendido como *teatro*, como códigos a decodificar por parte de los espectadores y, por el otro, hubo mucho de ruptura, al generar nuevos modos de ver y participar de la obra. En *UORC*, había paralelamente "sistemas de inter-comprensión"⁷ compartidos para decodificar la escena y otros de índole novedosa, como, por ejemplo, el tratamiento espacial: la falta de separación entre platea y escenario; o la supresión de lenguaje verbal ya que, tal como se infiere de

⁵ Convenciones sacudidas, por ejemplo: falta de platea, falta de telón, falta de delimitación espacial separatista específica, falta de texto dramático previo, falta de parlamentos, falta de diálogo, entre otras.

⁶ Stuart Hall, "Estudios Culturales: Dos Paradigmas" en Revista "Causas y azares", Nº 1, 1994.

⁷ Luis Prieto, *Pertinencia y práctica*. Barcelona, Gustavo Gili, 197; Cap.2.



los tres textos, la comunicación se generaba a partir de la imagen y del sonido ambiental. Una experiencia enfocada en la proxemia inter-corporal, donde el espectador, colocado en el centro espacial y cercano a los movimientos performáticos, era parte de la escena misma.

LON puso su énfasis en desorientar a los espectadores a nivel espacial, pero también a nivel de pasividad. La propuesta escénica era la participación activa de los espectadores, donde los niveles de violencia y de acción sucedían muy próximos a ellos. Pauls habla de una "conquista espacial" por parte de LON, que alude a cómo lograron abarcar todo los rincones del lugar; algo que Pisani y Andrade también mencionan. Pisani habla de una instancia previa a *UORC*, hace un breve recorrido por la trayectoria del grupo teatral, donde la sorpresa y el sacudido de convenciones ya se daban en trabajos previos. En este sentido, el propio grupo funcionaría como antecedente de sí mismo para la decodificación de la performance, en el caso de quienes hubiesen sido testigos de los inicios callejeros del grupo. Porque *UORC* no sale de la nada, sino que acarrea aquella trayectoria grupal. De esta manera, las competencias puestas en funcionamiento sobre la escena de la discoteca contenían y aludían a otras performances anteriores, aquellas realizadas por las calles de Buenos Aires en años previos. Asimismo, también había algo de *continuidad* a partir de ciertos rasgos de influencias presentes. Según Umberto Eco⁸, hay "reconocimientos estilísticos" que nos sirven como reconocimiento o apelación a cuestiones procedimentales o a contaminaciones de discursos indirectos correspondientes a otros grupos, pero que, reapropiados, funcionan en una obra como propios. Para el caso de *UORC*, habría una influencia directa de *La Fura del Baus* y, más precisamente, con el espectáculo *Action* estrenado en nuestro país en el Festival internacional de teatro realizado en Córdoba en 1984. Referencia estilística de la que da cuenta Pisani, que ni Andrade ni Pauls advierten.

Según los tres autores, *UORC* proponía una tensión del lenguaje teatral, porque llevaron al límite lo que se entendía como "teatro". Pisani habla de romper con las

⁸ Umberto Eco, "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", trad.: Eleonora Traficante. Revista *Estética* (2), 1984; p. 5-14.



convenciones, Pauls de la falta de tradición *stanislavskiana*⁹ y Andrade sólo menciona la existencia de un elemento remanente de teatro propiamente dicho, como el telón. *UORC* proponía romper con el discurso teatral institucionalizado para hacer surgir un enunciado propio. Y es en esto donde reside la importancia lograda a nivel lenguaje escénico, ya que fueron los pioneros que, dentro de la escena local, lograron trasgredir ciertas convenciones (sobre todo en el empleo de lo espacial). Un discurso escénico creado a partir de diversos materiales: el maquillaje, el vestuario, la música estridente, las máquinas en movimiento, los movimientos de los cuerpos de los performers, el empleo del espacio aéreo, las corridas entre los espectadores, los chispazos, el ruido, la falta de palabras, los vidrios rotos desparramados por el piso, la iluminación expresionista, todo esto colaboró en la gestación de un discurso propio que poco a poco fue fortaleciéndose hasta lograr cristalizarse como discurso *directo*; sobre el que, posteriormente, se desprendieron otros grupos tales como *De la Guarda* o *Fuerza Bruta*.

Por último, la utilización (o no) de imágenes en cada texto también merece una observación. Sea para ilustrar y/o dar cuenta de lo narrado, este uso fortalece, refuerza, sintetiza la lectura de cada texto. Mientras que las imágenes aportan un caudal de información visual que también resulta irreductible a las palabras, el anclaje de lo enunciable suele tener menor ambigüedad que lo visible¹⁰. Tanto el artículo de Pisani como el de Andrade utilizan soporte visual para hablar de la performance. El primero, lo hace mediante un dibujo en la portada del suplemento y otro junto a la nota; mientras que el segundo, adhiere dos fotografías a su relato. En ambos casos, podríamos decir que las imágenes utilizadas tendrían una función informativa o ilustrativa de cada texto, pero que, a su vez, abren la lectura hacia otros lugares y moderan la relación establecida con el lector. Por el contrario, este empleo es omitido en el texto de Pauls, cuya extensión resulta de tan sólo una carilla.

⁹Cuando menciona que estos performers no necesitan ni "memoria emotiva" o "construcción de personaje" porque prescindan, entre otros aspectos, de un texto dramático previo.

¹⁰Elda Cerrato, "Permiso, desmaterializaciones y mesetas. Costumbres argentinas: los 90" en *Revista Ramona - revista de artes visuales*, Nº 37, Bs. As, 2003; p. 16.



Las imágenes de la nota de Andrade se corresponden con sus líneas, de manera que habría un intento de adecuación entre ellas y lo que él pretende dar a conocer del suceso. Huelga decir que su publicación corresponde a un diario local, *La Razón*, medio gráfico que suele privilegiar el empleo de imágenes para atraer la mirada de los lectores. También el texto de Pisani corresponde a un diario local, pero vale agregar que su nota está inserta en el suplemento "Sí" de *Clarín* donde el diseño gráfico tienen una estética de *comic*, ya que el lector modelo de este apartado del diario son los jóvenes, y, generalmente, la información provista está relacionada con la música de rock. En la diagramación de los dos artículos se observa un intento por adecuar el contenido del artículo con lo visual. Por su parte, Pauls publica en una revista, *Cerdos & peces*, y no aporta imágenes a su artículo. Tal vez, si consideramos que su texto está basado en connotaciones que él mismo desprende del evento, la falta de imágenes podría estar en correlación con este propósito de ampliar la imaginación de la lectura.

A modo de conclusión

Si bien existe la posibilidad de pensar al arte teatral como una lengua, tal como lo indica Garroni¹¹, desde un sentido metafórico, ésta no puede limitarse a un análisis de plano lingüístico ni reducirse a él únicamente, sino que debe abarcar otras implicancias y complejidades. La experiencia estética requiere, por tanto, atenerse a cuestiones de percepción, de construcción cultural, de distribución y consumo, que contextualizan a cada obra y, a la vez, permiten entenderla como una construcción de sentido. Por ello, considerar a *UORC* desde su producción, distribución y consumo, desde una contextualización en un espacio-tiempo socio-político determinado nos dio la pauta para leer la performance a partir de una perspectiva artístico-cultural más amplia. Porque si la percepción es parte de una construcción cultural, donde el *cómo vemos* y el *cómo nombramos* forman parte de una coyuntura particular, también los significados, las clasificaciones y las tradiciones operan en dicha construcción. Por tanto, cuando en 1986 *LON* se presentaba en Cemento -donde los jóvenes poco consumidores de teatro asistían a un estallido artístico, convocados por estas nuevas formas de arte- era el teatro

¹¹ Emilio Garroni, *Proyecto de Semiótica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1973. Cap. 1



mismo el que estaba cambiando. Un lenguaje teatral que necesitaba ser tensionado en sus límites y que buscaba en la exploración el poder encontrarse con nuevas estéticas. LON fue parte de esa recuperación democrática, fue parte de los nuevos grupos de los '80 que emergían como posibilidad de expresión. Por ello, ha sido interesante observar cómo la crítica periodística atendió a esta regeneración teatral. Los tres autores intentaron, sincrónicamente, dar cuenta de cómo la gente podía metaforizar algo de la violencia pasada reciente. Y todo ello sin tener que explicarlo completamente, sino atisbando un intento de transmisión corporal logrado mediante la cercanía con la escena. Por ello, coincidimos con García Canclini cuando en uno de sus últimos textos opina que:

Si lo que se considera experiencia estética en sociedades no occidentales tiene que ver con la relación entre lo que se domina y lo que se nos escapa, entre lo visible y lo invisible, entre las fuerzas de los hombres y las de la naturaleza, hallamos un aire de familia entre esas "artes primeras" y las artes contemporáneas. La especificidad del arte actual consistiría en trabajar (...) con la inminencia de una revelación, en insinuar lo que no se puede decir.¹²

Algo de la obra excede y se le escapa al lenguaje propiamente dicho. Algo del orden se lo visual y/o experimental se torna irreductible y se pierde en el pasaje entre el *ver* y el *decir*. Sin embargo, entre esas dos modalidades, opera una no-relación, que ya es una relación, por ser un *entre* que deja emerger modos de relacionarnos con el mundo, de percibirlo, de concebirlo. Así lo observamos en cada uno de los textos estudiados. Pisani, Pauls y Andrade, cada uno a su manera, generaron un relato sobre la performance al que le imprimieron sus propias lecturas e interpretaciones. Tal vez sea ambicioso pensar que UORC ha manifestado una ruptura de la lengua teatral y tan sólo debemos pensar en un intento o búsqueda por redefinir lo escénico. Sin embargo, tal como define Paul Klee: "Toda obra de

¹² Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Akal ediciones, 2010; p. 110.



arte es hija de su tiempo y a menudo madre de nuestros sentimientos¹³". Entonces, esa búsqueda por enunciar estéticamente la experiencia de la violencia, no sólo competa a los artistas de *LON*, ni a los tres autores, sino que -siendo parte de una coyuntura socio-política compartida- la imposibilidad del *nombrar* la violencia pasada (pero reciente) haya estado en cada espectador asistente de *UORC*.

malalitagonzalez@hotmail.com

ABSTRACT:

In this paper we aim to analyze the reception of a theatrical performance carried out between 1986 and 1987 by *La Organización Negra*. We will focus on three articles published at that time and we will approach the relation established between "seeing" and "saying", as well as the aesthetic innovation that the performance represented in terms of the theatrical paradigms of the moment. First we will look into each article and then we will study how each author deals with the enunciation of their own experience.

PALABRAS CLAVES: *Organización Negra*, *UORC*, Performance, percepción, recepción, enunciación, innovación estética.

Keywords: *Organización Negra*, *UORC*, Performance, perception, reception, enunciation, aesthetic innovation.

¹³ Citado en Elda Cerrato, "El artista y su acceso en la actualidad, a los espacios institucionalizados. Las mediaciones", Caracas, 2004. Revisión 2006; p. 1.