

Cuerpo, moda y performance. Innovación en el under porteño y su inserción social

BARÓN, Juan Francisco / IITT -DAD – UNA -UBA) - juanfranciscobaron@gmail.com

DI TOTO, Alejandro / Fsoc UBA - alejandrototo@gmail.com

ESPEJO, Álvaro Oliverio / Fsoc UBA - alvaro14espejo@gmail.com

^a Palabras claves: Under - estallido – resistencia cultural

> **Resumen**

En el apogeo de la última dictadura cívico-militar la cultura argentina comienza a sufrir cambios. Surgen nuevos movimientos, nuevos tipos de representaciones, que venían a irrumpir en el ámbito de la cultura con otras premisas distintas a las concepciones clásicas del teatro y la música. La figura del *Under* porteño toma el centro de la escena con nuevos espacios de representación rompiendo los estándares que existían hasta el momento. Es en este tiempo donde el cuerpo es liberado, emancipado y usado como ícono de esta nueva forma de hacer cultura. De igual manera en el ámbito del rock la alteridad se ubica en el centro de la escena. Bandas como *Virus* emergen con canciones desfachatadas que invitaban a poner al cuerpo en movimiento. No obstante, éste no iba en desmedro de su contenido que incluía críticas a la sociedad del momento..

En el presente trabajo abordaremos al estallido de la nueva cultura como una producción cultural liminoide entendiéndolo como un estilo indefinido en desarrollo. Consideramos que este concepto es aplicable al rock y el teatro en los 1980 ya que su propuesta expone una innovación que no encajaba en categorías que lo preexistían. Se analiza al *Under* porteño como una experiencia de resistencia liminal que no obedece una lógica monocausal. Estas expresiones no son la mera consecuencia de una liberación en términos políticos y trascienden la idea de la contracultura. Hay novedad; se sitúa un nuevo actor, estilo de teatro, música y show como movimiento de resistencia.

> **Presentación**

En los análisis preexistentes usualmente el surgimiento del under es explicado en términos monocausales. Es decir, como consecuencia inevitable producto de un sistema político represivo representado en la última dictadura militar. Contrariamente, la irrupción de este fenómeno no tenía una intencionalidad política marcada, sino una identidad ética y estética definida, ordenada por los principios de rebeldía y resistencia. El cuerpo en escena es quien toma el verdadero protagonismo y a su vez, es acompañado de

otros elementos que se vuelven esenciales para poder analizar al estallido. Por otro lado, el espacio donde se desarrolla el acontecimiento artístico también es modificado construyendo una nueva dinámica entre actor-espectador, amparada en un formato performativo, que dialoga con el sentido y las prácticas simbólicas.

Es en este contexto que proponemos al concepto de liminalidad, como la creación de comunitas, entendiendo estas como una antiestructura en la que se suspenden jerarquías a la manera de sociedades abiertas donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales (Liliana Dieguez: 2014). Este concepto nace de la teoría antropológica de Turner, cuando analiza diversos grupos sociales que se encuentran por fuera de las normas convencionales de la sociedad, como portales de mundos que escapan a las lógicas de la estructura, y por ende, no es categorizable. Es decir, vemos en el surgimiento del under Argentino, un marco de nuevas representaciones y acciones simbólicas que rompen las normas jerárquicas de la sociedad, para crear sus propias dinámicas de grupo.

Este análisis es especialmente productivo, cuando se vincula al fenómeno artístico con el marco social en el que se estaba desarrollando. Existe una irrupción del sentido histórico del momento, que resignifica el cuerpo, el espacio e impulsa una heterogeneidad propia de esta nueva reconfiguración identitaria. Se comienza a tomar a la *alegría como estrategia* (Jacoby, 2000) y esto se refleja en una estética y política festiva, una efervescencia, una espuma del momento que se encontraba sus manifestaciones en diferentes espacios como el *Parakultural*, *Café Einstein*, *Cemento*. Mediante procedimientos como la parodia y la hiperbolización como instrumentos de transmisión del sentido sobre la sexualidad, producían nuevos marcos estéticos que no buscaban tener una estructura sustentable en el tiempo.

En el apogeo de la dictadura y ya en su declive la cultura parecía centralizar todos sus aspectos en las críticas al régimen totalitario. Bandas como *Seru Giran* y músicos como Charly García y León Gieco ponían de manifiesto la situación social represiva en medio de una juventud que oscilaba entre aspectos de una cultura naive como Palito Ortega para pasar aquellas manifestaciones de protesta como lo fueron Pedro y Pablo y su mítica *Marcha de la bronca*. Frente a este grupo político que se planteaba una acción sobre la represión estatal, existía otro grupo que ensalzaba lo lúdico y la diversión encausados en distintas expresiones que se dieron lugar en lo que denominaremos “estallido”. Más que un fenómeno contracultural, era un movimiento poco planeado, que se oponía -aunque sin intenciones partidarias- a la censura del totalitarismo. No puede explicarse únicamente como consecuencia de un único origen, sino que se compone en respuesta a un cúmulo de factores: censura, represión, falta de canalización y representación de movimientos disidentes culturales, así como de las nuevas generaciones que escapaban al orden ético de la dictadura. Katja Alemann describe a *Cemento* como un espacio que “es la conjunción de belleza del espacio, la variedad de la gente y nuevas propuestas de expresión”.

› **Espacio, cuerpo, performance e identidad político**

Los espacios donde se desarrolló el *under* porteño tienen características en común. El *Parakultural* es descrito por sus espectadores como un sótano maloliente, con piso de aserrín que se caía a pedazos, y con tan poco presupuesto que solo bastaba para un camarín y baños que podían funcionar como espacios de sexo furtivos en la noche. De forma similar, el *Einstein* funcionaba con un pequeño escenario elevado a pocos centímetros del suelo, con mala acústica que generaba quejas de vecinos por el alto nivel de sonido. Equipado con pupitres y pinturas fluorescentes que fueron destruyéndose luego de su inauguración. *Cemento* por su parte era un espacio donde sobraba el hormigón, ladrillo y asfalto haciendo honor a su nombre. Al respecto, Civale afirma que “[...]ningún chifón o espejitos como en Mau Mau o el New York. Y dos espacios en uno. Uno con el sonido a todo trapo, para bailar o hacer recitales; y el otro, la y el espacio para la conversación y la conexión entre la gente, con otro escenario arriba del túnel para entrar a la pista” (2011;107). En efecto estamos ante la presencia de espacios marginados y en pésimas condiciones edilicias que hacían a la convivencia y armonía del lugar Katja Alemann describe a *Cemento* como un espacio que “es la conjunción de belleza del espacio, la variedad de la gente y nuevas propuestas de expresión”.

El elemento novedoso de este *estallido* fueron las aperturas a todo tipo de propuestas que Chabán y Viola, quienes regenteaban los espacios físicos, incorporaron para así modificar las concepciones del campo cultural. Se generó un ambiente de libertad absoluta de ideas individuales que aportaban los artistas. Esta nueva creatividad no estaba orientada a hablar de la política nacional reciente sino a generar una transformación de la realidad por medio de la diversión, la sexualidad y la satirización. Era una crítica no al Estado, sino a la sociedad y su percepción moral. Lo *bizarro* tomaba en el centro de la escena; el transformismo, la performance y una nueva interacción entre artista y espectador fueron las principales características que describen a este sector.

Estas interpretaciones generaban un sentido de pertenencia en la platea que rompía el vínculo tradicional polar de actor-espectador. Gracias a la configuración espacial novedosa que ofrecían estos antros obligaban al público a poseer una proxemia que muchas veces invadía el espacio representativo. Esto generaba una producción y reproducción de nuevos sentidos dentro de la escena. A su vez, no había una planificación espacial de los eventos, sino que surgían actos espontáneos donde el actor improvisaba con el público presente.

Podemos ver el notorio contraste que existían entre estos espacios con la idea espacial que proponía la dictadura cívico-militar: la prohibición constante de actos públicos de protesta, marchas contra su programa hegemónico y la reclusión individualizante mediante el terror y la instauración de medidas represivas. Si bien estos centros culturales no eran totalmente visibles ya que su espacio físico no lo

permitía por las condiciones en las que se contraban, generaban una retórica de «lo público» distinta. Interpelaban en la calle como lo hacía el *Clu del Clown* y construían nociones estéticas que trascendían la reclusión de los métodos individualizantes en los años dictatoriales. Por consiguiente, esto visualiza una ruptura en el espacio propiamente dicho, pensándolo como un lugar físico donde confluyen tensiones de sentidos simbólicos y conductuales sobre un *deber estar* de la sociedad civil en él. .

Con la aparición de la libertad el cuerpo entra en una desujección para poder ser liberado e incluido como un elemento más que encuentra una nueva reconfiguración en las expresiones artísticas. No obstante la llegada de la democracia de la mano del gobierno alfonsinista no fueron grandes cómplices de la liberación de los cuerpos. Como no había que confundir “libertad con libertinaje” es así como al Café Einstein es cerrado por Antonio Tróccoli, ministro del Interior de Ricardo Alfonsín. La centralidad de los cuerpos se hace notar en el ambiente actoral pero sobretodo en las expreiones musicales que ponían de manifiesto la anatomía no solo en sus canciones sino en la emergencia de nuevas bandas. Es así como surge un

Hacer qué con el cuerpo.

El cuerpo infectado o contagioso (Virus), el cuerpo desmesurado (Sumó), el cuerpo en baile (Los Twist), el cuerpo en raptó (Los violadores). En la toponimia del brazo musical del under el cuerpo misteriosamente (re)aparece.

García, F. 2017; 47.

Las normas coercitivas que se habían manifestado en la dictadura cívico militar, tales como la prohibición del uso de ropa de sexo opuesto, la represión generalizada policial por parte del Estado y los sentidos heteronormativos contruidos y diseminados en la sociedad civil, encuentran una contraposición en la concepción del cuerpo de estos movimientos artísticos. Estos personajes, “ya no vivían su cuerpo como un destino inamovible sino como un espacio a refaccionar, en el que intervenir desde el deseo y el placer” (Noy, F. 2015: 11). El cuerpo, según Foucault (1979), es atravesado por diversos dispositivos de poder que lo subvierten y producen -en el aparato dictatorial podemos inferir que operaba un poder disciplinador. Son estos métodos de modulación y ordenamiento en donde el cuerpo es puesto como objeto de normalización por parte de los discursos, que no solo estaban emitidos por los ámbitos estatales sino también sobre aquellos discursos médicos y psicológicos que los ponían como (a)normales y sujetos perversos. Cualquier persona que escapara de la *norma*, impuesta por la moralidad de la dictadura, debía ser corregida, adoctrinada o desaparecida, por los poderes disciplinadores.

Ante estas fuentes de sanciones normalizadores de la época dictatorial, habían surgido como contrapartida espacios culturales donde co-existía una subversión del género, la sexualidad y el cuerpo. A través del erotismo de lo bizarro se construían nuevas subjetividades, relaciones sociales y significantes disruptivos

para la época. El *Parakultural* se consolida como un contradiscurso, mediante personajes que emergen y corroen la escena del sentido común, mostrándose como críticos de una sociedad y un sistema heredero de la dictadura. La novedad es que el aspecto crítico no era mediante un discurso político directo sino desde la estética, es decir desde la constitución de subjetividades por parte de elementos discursivos y extradiscursivos originados en el seno mismo de estos espacios.

Las propuestas novedosas con los cuerpos generaban sorpresa entre los espectadores. Los desnudos de Katja Alemann en *Cemento* y los *sketchs* que se desarrollaban en el *Parakultural* no eran categorizables para la época. No había guión; había desnudos y la sistemática interacción del actor con el público que desorbitada a quien miraba. El desnudo naturalizado y revalorización de la figura del *cuerpo* fue un factor clave, ya que también contraponía lo que habían sido las desapariciones corpóreas durante la dictadura cívico militar. En este movimiento, el cuerpo era desacralizado y desmoralizado. A su vez lo sexual tomaba el centro de la escena por las insistentes representaciones que buscaban sacarlo del tabú o de su contenido pornográfico.

Éste fenómeno fue un movimiento político, sin duda alguna. Pero había un vacío de ideología y partidismo. Las *Gambas al Ajillo* tenían su propio eslogan:

NO SON FEMINISTAS
NI COMUNISTAS
Y MUCHOS MENOS
CRISTIANAS
NO HACEN PLAY BACK
NI IMITACIONES
NI SON TRANSFORMISTAS
NI TOCAN ROCK'N ROLL
NO TIENEN PRODUCTORA
NI DIRECTOR
NADIE LAS POSEE
Gabin, 2001:8

Esto ponía de manifiesto su exclusión a las expresiones partidarias de la época e ideológicas, lejos de generar una identificación por la afirmativa éstos grupos optaron por sus actitudes críticas a la situación política y social reconociéndose a partir de la negación la negación que servía como un núcleo para decir aquello que no eran liberándose de las categorías aplicables a los pensamientos políticos.

Tres días después del anuncio de la guerra por Malvinas, el Poder Ejecutivo Nacional de facto convoca a productores para organizar el *Festival por la Solidaridad Latinoamericana* que se llevaría a cabo el 16 de Mayo de ese año. Fueron convocados Charly García, Luis Alberto Spinetta, León Gieco, Pedro y Pablo,

entre otros, mientras la gente aportaba donaciones para colaborar con el conflicto bélico. Con mayores o menos críticas, los artistas se hicieron presente, con la excepción de la banda liderada por los hermanos Moura, Virus, que se negó a ir. Poco tiempo después componen y lanzan la canción *El banquete* en la cual sus letras afirman

“Nos han invitado
A un gran banquete,
Habrá postre helado,
Nos darán sorbetes.
Han sacrificado jóvenes terneros
Para preparar una cena oficial,
Se ha autorizado un montón de dinero
Pero prometen un menú magistral.”
Virus (1982)

No conformes con no haber asistido, redoblaron la apuesta con una letra llena de ironías que describía de forma reflexiva y crítica al sector político que ensalzaba las banderas del patriotismo para poder legitimar sus acciones violentas y tener apoyo del conglomerado cultural y social.

› **Conclusiones finales: la ética de la resistencia**

Puede encontrarse como línea común en estos nuevos grupos culturales a una ética basada en la *resistencia*. Tal como rescata Civalé (2011) Flechner y Gabín postulan que el parakultural fue un lugar de “Cabaret y resistencia”. Federico Moura era catalogado como un rockero “rebelde” que rompía con el estatuto de los roqueros de la época y si bien el rock de los ochenta de ésta banda era catalogado como “superficial” y “frívolo” en contraposición al rock de los setenta cuyo propósito era “abrir cabezas y no liberar los cuerpos” exigiendo una “actitud cerebral antes que corporal” significaba ¿por qué no? una parte de la resistencia.

Pero ¿bajo qué explicamos esta la resistencia? ¿Significa resistencia en términos de resistir al Estado, de dar la lucha interna de forma ideológica? ¿De generar discursos que invadan la opinión pública para desplazar a los discursos hegemónicos? ¿Es una resistencia activa que implicaba el uso de la violencia, la movilización y el cuerpo? Se trata, pues, de una forma de resistencia rebelde.

Para entender a este movimiento es valiosa la noción de gubernamentalidad (que no es sólo entendida como una forma de gobierno del Estado) postulada por Foucault que se compone por distintas tácticas de gobierno en diferentes espacios que a sí mismo genera un dominio por parte de discursos y saberes de la época. Su objetivo implica normalizar y constreñir a los sujetos en pos de comportamientos que

responden al poder en función de lo que es considerado como verdadero. Ante esto el autor postula la noción de crítica, entendida como una forma de resistencia. Implica que el sujeto piense y se (auto)cuestione por los mecanismos de los discursos sobre lo verdadero, lo correcto y lo moral. De esta forma se llega a la *desujeción del sujeto*. El *under* encuentra una forma de escapar a los discursos que normalizan a los sujetos por medio de la creación e innovación. Todas las performances, actuaciones y producciones musicales no solo implican un elemento disruptivo y novedoso, sino que por medio del cuerpo, el movimiento y el éxtasis plantean una crítica a la sociedad estancada en discursos viejos y morales. Todos los elementos aquí narrados presentaron un nuevo eje que conceptualizamos en función de crítica.

Se trató de un *estallido* que supo poner resistencia de esta manera, que supo leer el agotamiento y aburrimiento del público y logró crear una nueva forma de diversión, de redescubrimiento del cuerpo y- por sobre todo-una fuerte crítica social que no se manifestó de forma explícita. De manera similar compone un espectro liminal en su forma de innovación de expresión cultural que no se había vista hasta esa época. La sorpresa del espectador desorientado que no comprendía el límite de ficción y realidad, la forma incategorizable de las expresiones que no encontraban un paradigma en el cual apoyarse y el rechazo generado en diversas ocasiones por el público -que lejos de desanimar acentuaba éste tipo de expresiones que luego eran comprendidas desde lo novedoso-, sirvieron como elementos para generar una nueva concepción de aquél sector que supo canalizar en un nuevo formato cultural. El “Vodevil actoral” indescriptible se cimentó como lo políticamente incorrecto de esa década en los espacios que no habían tenido representación hasta el momento.

Bibliografía

ACOBY, Roberto. "La alegría como estrategia", en revista Zona Erógena N° 43. Buenos Aires, 2000.

Alliaud, A Foucault, M.: 1979 "Nietzsche, la genealogía , la historia", en Microfísica del poder, (Madrid: La Piqueta).

Civale, Cristina (2011). Las mil y una noches, una historia de la noche porteña (1960-2010). Buenos aires; Argentina. Marea

Foucault, M.1991b (1979) Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Capítulo "Suplicio", Parte I: "El cuerpo de los condenados", (México: Siglo XXI). Págs. 11 a 37.

GABIN, María José (2001). Las indepilables del Parakultural, biografía no autorizada de las gambas al Ajillo. Buenos Aires; Argentina. Univerdidad de Buenos Aires

GARCIA, Fernando. (2017). Crimen y Vanguardia, El caso Schoklender y el surgimiento del underground en Buenos Aires. Buenos Aires; Argentina. Paidós.

Lucena, D., "Foucault en Cemento: Unna analítica del poder", Transhumante. Revista Americana de historia sociil/11 (2018): 6-26

Lucena, D.; Labourdeau G. El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de virus durante los últimos años de la dictadura military. Revista música. Goiania, V. 15 – N.2 ,2015 p.192-202

Lucena,D. ; Laboureau, G, Modo mata moda. La Pata: Argentina. Edulp

Noy, Fernando. (2015). Historias del under. Buenos aires; Argentina. Reservoir books.

Virus (1982). El Banquete. En *Recrudece* [CD]. Buenos Aires; Interdisc.