

Bombita Rodríguez: El humor como acercamiento crítico a la militancia de los setenta.

Szwarc, Lucila.

Cita:

Szwarc, Lucila (2011). *Bombita Rodríguez: El humor como acercamiento crítico a la militancia de los setenta. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/90>

Bombita Rodríguez: El humor como acercamiento crítico a la militancia de los setenta

Lucila Szwarc

CEDES (Centro de Estudios de Estado y Sociedad)

luli105@hotmail.com

Resumen

El trabajo analiza los videos sobre Bombita Rodríguez que forman parte del programa televisivo *Peter Capusotto y sus videos* (temporada mayo-junio 2008), como una mirada humorística crítica de las agrupaciones militantes de la década del setenta en Argentina. El personaje de ficción - un militante setentista que es también un cantante popular – cobró visibilidad mediática y en la web a partir del 2008 y fue reivindicado por un sector de la juventud, identificado con una mirada a la vez añorante y cuestionadora de los grupos de militancia mencionados.

Se analiza la relación entre los modos de representar el pasado reciente y el contexto socio-histórico en el que se enmarcan el surgimiento y la popularidad del personaje. En segundo lugar, se describen mecanismos formales y elementos de guión y se indagan sus posibles efectos. El formato de “falso documental” traza la idea de una memoria socialmente construida cuyo fondo real es irrecuperable. La sustracción del lenguaje y de elementos del imaginario social de la militancia setentista de su contexto original, y su yuxtaposición a elementos mundanos y cotidianos, ponen en cuestión los sentidos absolutos otorgados a dichos símbolos. Mediante una operación estético política, se desacralizan ideales normativos y se abre una grieta que permite denunciar la doctrina totalizante de las organizaciones armadas, los preceptos de construcción identitaria regidos por estrechas categorías binarias y el rol estanco otorgado a las mujeres en dichas organizaciones. Finalmente, se cuestiona el valor efectista concedido a la violencia y la consideración de “motor de la historia” del accionar militarizado.

Palabras clave

Humor, organizaciones armadas de los '70, subjetividad, género, violencia.

BOMBITA RODRÍGUEZ: EL HUMOR COMO ACERCAMIENTO CRÍTICO A LA MILITANCIA DE LOS SETENTA

La mejor manera de serle fiel a una herencia es serle infiel.
Jacques Derrida y Elisabeth Roudinesco, *Y mañana, qué...*

Cinco por uno, no va a quedar ninguno... sin un buen peinado.
Palabras del personaje Bombita Rodríguez
en el programa *Peter Capusotto y sus videos*

Diego Capusotto y Pedro Saborido co-dirigieron el programa para la televisión argentina *Peter Capusotto y sus vídeos* emitido por Canal 7 entre 2006 y 2010 en sucesivas temporadas. El actor y humorista Diego Capusotto encarnó a Peter – de mismo apellido- para conducir y presentar vídeos musicales clásicos del rock alternándolos con *sketchs* cómicos de ficción. Si bien Canal 7 es una señal relativamente desprestigiada en términos de medición de *rating* y en relación a otros canales de aire, el ciclo ha logrado cosechar una importante audiencia propia, ferviente seguidora del ciclo y cada vez más numerosa.¹ Su formato ha contribuido en este sentido puesto que los vídeos pueden ser vistos independientemente unos de otros, de forma aleatoria, permitiendo a sus seguidores hacerlos circular por Internet. A diferencia de otros programas de la televisión, *Peter Capusotto y sus vídeos* es emitido por temporadas, con un número determinado de capítulos. Sus creadores sostienen que de este modo evitan el patrón de funcionamiento actual de la televisión argentina de medición y evaluación instantánea de los niveles de *rating*; por otro lado, se sustraen a la producción obligatoria de un programa semanal por tiempo indeterminado, ganando excelencia artística (Commisso, 2009).

El personaje de Bombita Rodríguez es un actor y cantante argentino de la década del '70 que pertenece a la agrupación Montoneros y difunde su doctrina por medio de canciones populares al estilo de las de Palito Ortega. La broma surge de la fusión de elementos antinómicos, en tanto temas de ritmo sencillo y pegadizo que generalmente hablan de amor y alegría, de la pareja y la familia, ahora también pregonan consignas de socialismo nacional, peronismo y lucha armada. Como los Montoneros, Bombita aglutina en su seno diversas influencias teóricas e históricas que nos remiten incluso a otras organizaciones militantes de la década del setenta.

Por medio de la risa, Bombita Rodríguez construye una complicidad que parece ubicarnos a todos, creadores y espectadores, en un horizonte compartido de vivencias y recuerdos. Nos remite a la historia de nuestro país desbaratando los sentidos establecidos y restituye un pasado reciente que permanece, por este medio, profundamente vigente.

¿Por qué Bombita Rodríguez nos hace reír?

Los recursos puestos en marcha por Capusotto y Saborido en el personaje de Bombita Rodríguez han deslumbrado a más de uno y han dado que hablar y escribir a periodistas e intelectuales. La pregunta que se viene planteando – la que da título a este apartado- pareciera difícil de resolver. Bombita Rodríguez corre velos, pone en movimiento preceptos, desbarata tabúes, en suma, en palabras de Horacio González (2008): “desentumece el pensamiento”. Por eso, ahondar en el personaje es un ejercicio que considero necesario. La pregunta en cuestión resulta problemática por la infinidad de réplicas posibles, porque el intento de respuesta abre, como todo cuestionamiento que se pretende crítico, nuevos y variados interrogantes.

En la historia de “El Palito Ortega Montonero”, los múltiples elementos que hacen referencia a la militancia peronista de izquierda de la década del setenta se van colando en todos los recovecos de “la vida nacional”. El relato de vida y obra de Bombita Rodríguez pone en escena una crónica militante rodeada de elementos poco convencionales: las revistas de “chimentos” en las que se debaten las relaciones que mantiene Bombita con famosas figuras de la época, la canciónailable y el *longplay*, presentaciones y lanzamientos de películas y productos “peronistas y revolucionarios” para toda la familia que – según la voz en off- “no podés dejar de tener” [4].

El sinsentido de los términos sustraídos de su contexto original, la posibilidad de jugar con las consignas (que son ideales por los que luchar y a la vez son *slogans*), la repetición ciega, la subversión de los términos, abren, ni más ni menos, que una pregunta por el lenguaje. Pregunta no menor, y para nada ingenua, cuando el lenguaje en cuestión es el de la militancia política de los setenta. Y sobre todo, porque al preguntarnos por el lenguaje, nos preguntamos sobre sus usos y apropiaciones; sobre las prácticas que este constituye y por las cuáles es constituido. En este ejercicio, Capusotto y Saborido ponen el acento en esos elementos tan importantes para la militancia política que son los imaginarios sociales. Se juega, como con las palabras, con una gama de emblemas que van desde el escudo y la insignia, pasando por la figura del líder, al *grafitti* político y la canción de protesta.

En esta línea, Bombita Rodríguez nos interroga sobre los modos de conformación de las identidades políticas y la consiguiente construcción simbólica de los grupos “enemigos”. Centrándose en la cotidianeidad de la juventud militante de los setenta, y por medio del humor y la ficción, el personaje de Bombita Rodríguez nos sumerge en ciertos temas de la historia argentina tan polémicos como sustanciales.

Aproximándose a la historia con irreverencia, se formula un cuestionamiento sobre la construcción misma del relato histórico. Capusotto y Saborido construyen desde la ficción un relato en formato documental que se sumerge en los recuerdos de

una época y una generación poniéndolos en duda y cuestionando toda forma de memoria.

Pretendo analizar los videos de Bombita Rodríguez planteando que en ellos se esbozan diversos interrogantes, algunos de los cuales han sido repuestos en este apartado. Me centraré principalmente en los elementos de guión, si bien trataré oportunamente algunos puntos relacionados al formato y las imágenes del segmento. Han sido seleccionados diez vídeos de Bombita Rodríguez de la temporada del ciclo emitida por Canal 7 durante los meses de mayo y junio de 2008. La selección de los mismos fue aleatoria y se vinculó a su disponibilidad en el sitio de internet www.youtube.com. Los vídeos fueron numerados y listados al final del presente trabajo.

Lejos de encontrar cierta intencionalidad por parte de sus creadores, tomaré el modelo de lectura -en sentido amplio puesto que no sólo los libros se *leen*- que proponen Deleuze y Guattari: “Cuando se le pregunta a Michel Foucault qué es para él un libro, responde: es una caja de herramientas. [...] El libro debe formar máquina con alguna cosa, debe ser una pequeña herramienta en un exterior. No representación del mundo, ni mundo como estructura signifiante. [...] Las combinaciones, las permutaciones, las utilizaciones no son nunca interiores al libro, sino que dependen de las conexiones con tal o cuál exterior.” (Deleuze, Guattari, 2001: 39)

Contextos de re-presentación

Es posible afirmar, siguiendo a Feierstein (2007), que los procesos sociales genocidas mantienen un nivel de realización simbólica que se refleja en los modos de narrar y representar dichas experiencias.² En el caso argentino, el hecho de que los desaparecidos hayan sido presentados, en un principio, como víctimas pasivas del terrorismo de Estado, ha resultado funcional a cierta explicación del proceso genocida en la que sus perpetradores han sido caracterizados de “locos, irracionales y demoníacos”, haciendo de la dictadura en su conjunto un fenómeno sin sostén político-ideológico alguno y sin relación con la historia previa y posterior del país. Esta interpretación se relaciona con la dificultad conjunta para asumir la experiencia vivida: “[...] la categoría metafísica del ‘mal absoluto’ viene a alejar la experiencia de nuestra cotidianidad, dejándonos a salvo del golpe emocional que significa el descubrimiento del potencial genocida latente en cada miembro de la sociedades modernas.” (Feierstein, op. cit.: 237) Sin embargo, los relatos de los primeros años de la pos-dictadura permitieron elaborar el trauma que implicaban no sólo las muertes y desapariciones, sino también, la responsabilidad conjunta sobre las pérdidas.

Los modos de representar los hechos “traen siempre la marca de lo socialmente audible y decible en el momento en que son pronunciados” (Oberti: 2009), poseen, según el contexto y el interlocutor que los articule, implicancias jurídico-políticas diversas. En los primeros años de la posdictadura, prevaleció la interpretación

conocida como la “teoría de los dos demonios”. Esta visión planteaba que dos fuerzas enfrentadas, culpables de modo equivalente, atentaron contra una sociedad que fue víctima de un uso “excesivo” de la fuerza. De este modo se justificaba un accionar estatal y para-militar que hubiera sido “lógico” de no haber sido extremo; quizás, en un intento de clausurar una profunda herida social. Los familiares de las víctimas y organismos de derechos humanos que venían denunciando los crímenes - incluso durante el mismo proceso genocida-sostenían, en cambio, la imagen de los desaparecidos como “víctimas inocentes” alejadas del campo de la política. Este punto de vista reforzaba la imagen de los perpetradores como asesinos “patológicos”, y abogaba por su condena, denunciando con la mayor fuerza posible los crímenes cometidos.

A lo largo de la década del '90, fueron tomando lugar, de la mano de los hijos e hijas de los desaparecidos, nuevos puntos de vista. Se dieron a conocer aquellos testimonios que restituyeron la identidad política de las víctimas así como diversas crónicas de la militancia de los setenta que hasta entonces se encontraban silenciadas. Esta apertura se intensificó y diversificó en los últimos años, sobre todo en el ámbito académico en el que nuevas voces intervinieron de modo crítico mediante cierta revisión de los hechos (Oberti, 2009).³ En tanto cobraron estado público diversos testimonios con respecto al accionar de las organizaciones armadas y a determinadas decisiones tomadas al interior de las mismas, se abrieron las puertas al cuestionamiento y a la crítica. No es casual que el debate en torno a la militancia setentista se haya generado y ampliado durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, siendo los primeros presidentes en reivindicar su pasado montonero y presentarse como portavoces de la generación peronista de los setenta (Casullo, 2003).⁴ En este contexto, surge el personaje de Bombita Rodríguez. ¿Por qué, entonces, a pesar de enmarcarse en un contexto crítico y de revisión del accionar de la militancia de los setenta, es un personaje tan polémico y perturbador?

La obra en cuestión

1. Las formas de la memoria

El conductor que da comienzo al relato introduce a Bombita Rodríguez desde el presente: “Defenestrado por todos. Hoy, vive exiliado en Cuba. Olvidado por los argentinos que alguna vez bailaron y disfrutaron al ritmo de sus canciones” [1]. Se da comienzo de este modo a las imágenes de archivo, que se suceden en blanco y negro, sumando a la historia de ficción elementos de una realidad que hacen de la biografía de Bombita una crónica tan cercana como verosímil. Desde el nombre del personaje -siempre en diminutivo- se filtran la ingenuidad y la nostalgia (Abdo Ferez: 2009). Se añora, por medio de una infinidad de símbolos – desde programas de tevé, figuras del rock y el deporte, productos, publicidades y vestimentas, hasta el imaginario y la iconografía de la juventud militante- el “espíritu” de una época que conmueve y nos interpela, aún sin haberla vivido. Los

años de “fines de los sesenta, principios de los setenta” se describen como “épocas de libertad y rebeldía” [1]. Entre líneas, lo que encontramos es una época de esperanzas y alegría, de la que pareciera que se añoran, sobre todo, las certezas. Al menos, ciertas cosas estaban claras, como quién era el “enemigo a combatir”.

La nostalgia nos deja, sin embargo, un sabor amargo. El pasado aparece como algo remoto, cubierto de polvo. Capusotto y Saborido juegan con la “antigüedad” de las imágenes de archivo restituyendo un sonido gastado y un fílmico sucio, echado a perder. La organización de los relatos ocurre de modo tal que el pasado aparece como algo inaprehensible, imposible de reponer: la voz en off -ronca-, así como las cartas, comunicados del partido y papeles manuscritos, reconstruyen aquello que el video y la fotografía no lograron captar.

Como en la película *Los rubios*, de Albertina Carri, se “restablece un circuito en el que la memoria es disfraz, máscara, en suma, representación. El pasado [...] es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación o invento, sino de creación, único resorte de la memoria.” (Amado, 2003: 60) Carri muestra el dispositivo de puesta en escena, Capusotto y Saborido dejan ver el procedimiento de construcción documental por medio de un falso documental. Así, ambos mecanismos aparecen “como [la] matriz duplicada de un real imposible de mostrar” (Amado, op.cit: 60). En la crónica sobre Bombita Rodríguez, se homologan, intercalándolas, realidad y ficción, dando cuenta del carácter de construcción y montaje que opera en toda forma de memoria y en todo relato histórico. Las posibles vías de acercamiento al pasado señalan que la historia no responde a un destino progresivo, eterno, ni necesario, sino al azar de la lucha entre aquellos que pretendan apoderarse de sus reglas y hacerlas funcionar (Foucault, 2004: 49).⁵

2. Humor que quiebra el silencio

Los familiares de las víctimas de la dictadura militar se han enfrentado a la tarea de refigurar las pérdidas por medio de múltiples estrategias expresivas privadas y colectivas. Diversos medios artísticos han sido utilizados como formas de elaboración simbólica del duelo, y en el caso de HIJOS, de reposición de un origen y una identidad negados. Bajo la consigna de “no olvidar”, algunos de estos discursos, se han sumado a la sobre-oferta cotidiana que sigue colmando medios de comunicación y expresión. En su mayoría, sin embargo, las diversas expresiones de los familiares de las víctimas han sabido correrse de la producciones memorialistas que operan como estrategias de (auto)consolación, logrando fisuras y complejidad en la narración y reposición de la tragedia. Dichas expresiones permitieron tanto “[...] quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo” (Richard v.t. Amado op.cit: 62).

En esta línea, siguiendo a Amado, considero que “arrancar un lenguaje - cualquier lenguaje- al trauma no implica rehacerlo desde un sentido colmado”, sino que, en todo caso, “la función del arte es deshacerlo” (Amado, op.cit.: 56). Los vídeos de Bombita Rodríguez posibilitan esta apertura y puesta en cuestión. La época de los setenta se nos presenta como simultáneamente trágica e ingenua sin que el humor le quite peso al trauma. Al restablecer el carácter contingente –y por lo tanto “evitable”- de ciertos hechos, se despierta una ironía necesariamente perturbadora. El humor abre una puerta que atenúa el dolor y establece cierta distancia, posibilitando un necesario pasaje a la crítica.

3. Verdades desacralizadas

Empezando por la fusión entre “cantante popular” y “militante de los setenta” Bombita es un personaje que desconcierta. Es hijo de Evelyn Tacuara, una famosa vedette del nacionalismo católico de la época y de Grunkel ‘Cacho’ Abramov, un clown del trotskismo ruso, mayormente conocido como “el payaso barricada” [2]. Si pretendemos referirlo a algún sector específico de la militancia setentista, tendremos por obstáculo las referencias múltiples a diversas organizaciones de la época. Bombita es conocido como el “Palito Ortega Montonero” [1], forma parte de la Juventud Peronista e idolatra a Perón como si se tratara de uno de los máximos exponentes del rock [8]. Pero también canta el “Mao mao” en homenaje a Mao Tse Tung [2] y ha conducido un programa llamado “El show de Videomarx” [3]. Bombita finaliza varios de sus temas al grito de “¡PRT arriba!” [7], en alusión al Partido Revolucionario de los Trabajadores, cuyas influencias ideológicas provienen del guevarismo, trotskismo y marxismo (Carnovale, 2008) o “¡Hey, hey, hey, ERRRRP!” [1], en referencia al Ejército Revolucionario del Pueblo, brazo armado del primero. Bombita tiene por amigo y compañero a un extraño personaje conocido como Carlitos Far-fap [5], cuyo apellido remite, sin duda, a las Fuerzas Armadas Revolucionarias y las Fuerzas Armadas Peronistas: ambas organizaciones nacieron con influencias ideológicas diversas y coincidían en adherir al peronismo identificándolo con cierta concepción marxista-socialista; tanto las FAR como las FAP, se integraron finalmente a Montoneros (Calveiro, 2005). En el cruce de pertenencias e ideologías, sólo hay algo que queda claro: las organizaciones mencionadas defendían la lucha armada era el único camino posible.

Capusotto y Saborido construyen personajes y situaciones yuxtaponiendo contextos y referencias totalmente incongruentes. La fusión se repite hasta el cansancio pero el mecanismo parece no agotarse generando, cada vez, nuevos y desopilantes resultados. Las palabras, sacadas de su contexto original y reunidas a modo de *collage*, generan una dislocación entre forma y contenido poniendo en duda todo sentido original y absoluto. El nombre mismo del personaje ejemplifica este mecanismo. Como mencionamos, el diminutivo ‘Bombita’ sustrae la palabra de su sentido específico, haciendo abstracción de su componente violento y dándole una connotación ingenua, tierna, casi infantil (Abdo Ferez: 2009). Un

ejercicio similar puede verse en uno de los temas de Bombita, que oscila entre la canción familiar, el cántico de protesta y la canción romántica: “El sol del domingo ya salió, toda la familia va a pasear, quiero armar con vos una molotov, y a la oligarquía expropiar [...]” [2]. La imagen del día soleado nos hace pensar en la clásica expresión un “día peronista” y nos remite a una jornada de alegría y festejo, en relación al 17 de octubre. La escena se completa con la idea de la armonía familiar y la pareja unida. Sin embargo, las expresiones típicas de la canción de amor –al estilo de la clásica frase “quiero besarte y sostener tu mano”– son reemplazadas por la intención de armar una molotov y expropiar a la oligarquía, remitiéndonos, disruptivamente, a los preceptos y prácticas de las organizaciones armadas de la década del setenta. Asociadas a las imágenes mencionadas a través de la rima y como letra de una canción de ritmo pegadizo, las consignas político-militares son homologadas a cuestiones evidentes y sencillas, como el clima del domingo o el paseo familiar.

Las organizaciones armadas de la década del setenta daban a algunos de sus fundamentos -como la idea de la militarización como única vía posible y la consideración de la lucha de clases como “motor de la historia”- el carácter de verdades absolutas (Tarcus, 2004). En los vídeos de Bombita Rodríguez, preceptos supuestamente incuestionables son desbaratados y puestos en duda por medio de la yuxtaposición de significados y connotaciones, impidiendo toda esencialización y abriendo una pregunta por el lenguaje y su sentido político. Los autores ponen de manifiesto, por este medio, el carácter contingente y provisorio de toda “fórmula” política y parecen cuestionar el aspecto de “necesidad histórica” que las organizaciones armadas otorgaban a la revolución y a la lucha de clases, acercándose a las críticas planteadas por varios intelectuales. Horacio Tarcus (2004), denuncia el desciframiento de la realidad como “profecía” que regía en las organizaciones de la militancia y considera que esta visión, lejos de funcionar como idea-fuerza emancipatoria, redundó en mito paralizante y santificado. Alejandra Oberti (2004), por su parte, postula que las organizaciones armadas colocaban su propio accionar militarizado en el camino de la “Marcha de la Historia” y que este hecho tuvo trágicas consecuencias, en tanto redundó en un proceso de creciente militarización y aislamiento.

Pilar Calveiro (2005) mantiene una visión similar y denuncia aquella lógica que otorgaba un valor efectista a la violencia aumentando su peso político real: la lucha armada pasó a ser la política misma desvinculando el trabajo de las organizaciones de cualquier otra forma de militancia. La reducción de lo político a lo militar era una respuesta y una continuación de la lógica que venía imperando en la política argentina desde comienzos del siglo XX. Este razonamiento profundamente arraigado contribuyó, en cierto modo, al desarrollo cada vez mayor de la violencia, en tanto las acciones militares y armadas de los grupos guerrilleros unificaron a las fuerzas de seguridad en torno a la necesidad de aniquilar a la guerrilla (Calveiro, 2005).

Capusotto y Saborido operan mediante una profanación, en el sentido que le da Agamben (2005) al término, como una forma de restituir al libre uso de los hombres algo perteneciente a la esfera de lo sagrado. Sustraen a los héroes de la década del setenta del santuario en el que fueron ubicados mediante una operación estético-política que va abriendo grietas en las narraciones consagradas. Se reapropian de la simbología peronista y militante, pero también de la figura de Perón, haciendo un uso incongruente de ellas, ubicándolas, sin mediación alguna, junto a los más mundanos objetos de la vida cotidiana (González, 2008): el escudo de la JP aparece como un dibujo en fruta abrigantada en el pan dulce navideño [10], por el gran número de discos vendidos Bombita gana un “Firmenich⁶ de platino” [6] y el “carnaval carioca peronista” ofrece de regalo la “careta oficial” de Perón (por supuesto, “aprobada por el comando superior del justicialismo”) [8]. Las rotundas consignas del peronismo revolucionario aparecen en canciones bailables de ritmo pegadizo: “Tu papá no me quiere, es un cerdo capitalista. Pero yo quiero casarme con vos y luchar por la patria socialista. Pero yo quiero casarme con vos y andar juntos por la senda guevarista. ¡Armas para el pueblo ya!” [1]. La violencia que imperaba en las prácticas también es puesta en cuestión y desacralizada: en la publicidad del gel para el cabello “La Orga”, la voz en off le pregunta a Bombita a dónde va, “A poner unos caños, y después a mover el esqueleto”, responde Bombita [3].

De esta manera, se cuestionan los lugares otorgados a lemas y discursos, símbolos y emblemas, en las construcciones de los colectivos identitarios y en las prácticas de las organizaciones armadas. El entramado iconográfico hace referencia al rol que juegan los imaginarios sociales como ideas-fuerza movilizadoras y los usos que hace de ellos el poder que pretende activarlos en la construcción de colectivos identitarios.

4. El género que importa

El procedimiento de desbaratamiento de los términos parte de la reposición de *clichés* que se entrevé en la construcción de los personajes. El bigote de Bombita Rodríguez, sus vestimentas y peinados, así como los de sus compañeras María Eugenia y Amatista, son característicos de la moda de la época y de los roles que, como veremos, ocupará cada uno de ellos [5]. Estos personajes arquetípicos y simplones repiten lemas y frases hechas hasta el cansancio. Como los señalamos anteriormente, las consignas políticas de la militancia setentista son puestas la una sobre la otra, a modo de frases coleccionables, perdiendo así su sentido crítico y mecanizadas, cual *slogans*. Los símbolos son, a su vez, puestos a la venta como mercancías cuyas publicidades aseguran “diversión para toda la familia”. Tanto la repetición maníaca de los términos como los personajes y los conflictos a los que se ven enfrentados dejan entrever una denuncia a estrechas categorías identitarias.

En la película “El picnic de los montoneros” Bombita se enfrenta a un dilema “romántico ideológico” al conocer a dos chicas que le gustan: una burguesa –seria, con lentes y actitud soberbia-, otra proletaria –de carácter tierno y estilo *hippie*- [5] ¿A cuál elegirá? En los vídeos, las mujeres cumplen el rol de novias, esposas, madres o actrices, nunca ocupan un lugar autónomo. Siempre en segundo plano, las mujeres en los vídeos de Bombita no hablan, porque, como dice Cecilia Abdo Ferez, “¿para qué van a hablar?” (Abdo Ferez, op.cit.).

A través del personaje de Bombita, se construye la figura de un militante ideal, necesariamente masculino, que borra toda diferencia entre los géneros. Las imágenes de la familia y los personajes estereotipados que encontramos en los vídeos reponen identidades “esenciales” dando cuenta de los mecanismos de subjetivación que funcionaban al interior de las organizaciones de la militancia, en particular, de las organizaciones armadas. En cierto sentido, funcionaba en ellas lo que Ciriza y Rodríguez Agüero (2004) denominan “división sexual de la militancia”, considerándose la crianza de los hijos, por ejemplo, una tarea revolucionaria más. En este sentido, las organizaciones sostenían la imagen de una “pareja monogámica revolucionaria”, necesariamente heterosexual, la cual, a pesar de la denuncia que se hacía de la “familia burguesa”, funciona en espejo a esta (Oberti, 2004). Capusotto y Saborido dejan ver la cercanía de ambos modelos identitarios –el supuestamente “burgués” y el que reponían las organizaciones militantes– uniendo elementos “nacionales y populares” con productos que siguen pautas de consumo masivo, siempre de la mano de identidades claramente delimitadas: el disco de la “Navidad peronista” de Bombita ofrece de regalo “micrófono, peluquín y vestidito de Evita para la niñas” (“para que las más pequeñas puedan ‘hacer tronar el escarmiento’”), y para los niños, “disfraz de Bombita Rodríguez y la gomera ‘Viva Perón’” [10]. La división de roles sugiere ingenuamente que los varones se ocupen de tomar las armas y las mujeres, de la retórica y la estética personal, puestas en un mismo nivel. Se desvaloriza el discurso político al tiempo que se otorga dicha función a la mujer, imposibilitada de acceder a la esfera militar, como práctica fundamental correspondiente al género masculino.

Las organizaciones armadas mantenían una lógica en la cuál se distinguía entre cuerpo sexuado y género socialmente construido (Oberti, 2004), manteniendo implícita la idea de dos sexos preconstruidos y dos géneros que deberían “reflejarlos” en sus prácticas y en un deseo diferenciador por el género opuesto. Sin embargo, esta distinción no existe como tal, sino que el cuerpo empieza a existir en y mediante la(s) marca(s) del género, constituyendo la identidad misma y la coherencia interna del sujeto.⁷

Algunos vídeos de Bombita parecen aludir a las malas relaciones que mantenían las organizaciones de los setenta con la comunidad homosexual: en uno de los episodios, la venta de discos de Bombita cae en picada al conocerse un rumor que lo relacionaba con “Hortensia de la V”, un “popular travesti del peronismo revolucionario de la época” [8]. Por el hecho, se abre una causa contra Bombita

bajo la carátula de “Conducta inmoral y hablar más de cuatro minutos con un homosexual” [8]. En nuestro país, sólo la agrupación liderada por Néstor Perlongher, el Frente de Liberación Homosexual, cuestionó durante la década del setenta la imposición de estrechas categorías marcadas por un deseo delimitado y necesariamente heterosexual. El FLH mantuvo escasas relaciones con otras agrupaciones de la militancia y el vínculo que había establecido con la Tendencia⁸ se quebró luego de un conflicto ocurrido en el recibimiento de Perón en el aeropuerto de Ezeiza en 1972. En esa ocasión miembros de la agrupación Montoneros fueron “acusados” de “homosexuales” por sectores del peronismo que defendían los valores de “moralidad y decencia”.⁹

Los mecanismos de construcción estrecha de la subjetividad pueden rastrearse en la concepción de la vida cotidiana, la familia y el cuerpo que operaban al interior de las organizaciones de la militancia de los setenta. Retomando a Schmucler, Oberti (2004) considera que por medio de un “deber ser” marcado por una exaltada gravedad, se generaba una escisión entre “cuerpo del deseo” y “cuerpo del sacrificio”. El silenciamiento de las emociones y la reposición de un sentido trágico y denso de la vida operaban borrando los cuerpos generizados (Butler, 2001) poniéndolos al servicio del ideal revolucionario. Asimismo, la revolución sexual de la década del setenta es descalificada y caracterizada de “falsa revolución” por parte de miembros del PRT-ERP. Los profundos cambios ocurridos, tanto en relación a las concepciones y prácticas sexuales como a las conquistas del movimiento feminista, son de este modo desestimados (Oberti, 2004). Poniendo de manifiesto la posposición del deseo y la concepción estrecha de la sexualidad, Bombita Rodríguez se enfrenta a Isabel Sarli, abogando que “su cuerpo es una trampa del sistema capitalista burgés” [9]. La conjunción de los términos en la película “Orgasmo peronista” rompe con los límites existentes entre el peronismo, generalmente asociado al campo solemne de la política, y el goce sexual.

5. Una doctrina totalizante

Las restricciones que delimitaban una estrecha construcción de las subjetividades regían sobre todos los aspectos de la vida de los militantes. A través de diversos testimonios, Vera Carnovale (2008) repone los mecanismos de funcionamiento que imperaban en el PRT-ERP, poniendo de manifiesto que el espacio de la vida íntima y sexual de los militantes podía ser objeto de debate colectivo dentro de la organización y, llegado el caso, de codificación grupal y de prácticas punitivas. Los vídeos de Bombita Rodríguez parecen hacer referencia a esta lógica, como si nos dijera que todos los momentos de la vida deben ser los de la lucha nacional y popular: además de los juegos de infancia que mencionamos, Bombita promociona un juego de preguntas y respuestas llamado el “Montonero mágico” [6]; la salida grupal del domingo aparece en “El picnic de los Montoneros” [2]; el baile y las fiestas en la promoción del “Carnaval carioca peronista” [8], el mundo del deporte, en las imágenes de la “copa de *tennis* de izquierdas nacionales,

donde Montoneros se impone a Tupamaros por 6-5, 6-3 y 6-4” [8]. En las relaciones familiares y amorosas, más que las decisiones propias de cada uno de los personajes, lo que contará serán los arbitrajes de la organización: cuando Bombita de distancia de su madre, Montoneros intenta resolver el enfrentamiento enviando el siguiente comunicado a Evelyn: “Su compañero-hijo la quiere. Firmado: Montoneros” [3]. En la lógica jerárquica de las organizaciones armadas, la vida de cada uno de sus miembros podía ser motivo de una especial atención y señalamiento. Afirma Vera Carnovale (2008) respecto del PRT-ERP: “En efecto, las aspiraciones libertarias del ‘afuera’ respecto de una vida íntima y sexual sin mayores restricciones y prejuicios se verían finalmente enfrentadas, y/o sofocadas por una disciplina partidaria que codificaba los permisos del deseo y el placer e intentaba normativizar los vínculos afectivos de los militantes.” (Carnovale, op.cit) En el juego “El Montonero mágico, el juego que adoctrina jugando”, se deben hacer coincidir las preguntas con sus posibles respuestas, pero no hay lugar a la duda, ya que todas las respuestas son “Perón” [6]. Esta secuencia, nos remite al adoctrinamiento que imperaba en las organizaciones armadas en tanto pautas militares disciplinarias comenzaron a aplicarse a toda la estructura organizativa. En el caso de Montoneros, el centralismo y la desconfianza en cualquier mecanismo democrático paralizaron toda crítica al punto de no dejar espacio alguno al disenso, que podía implicar la expulsión y en algunos casos, el fusilamiento (Calveiro, 2005).

La disciplina que regía en las organizaciones era posible porque el vínculo que unía a sus miembros se presentaba como *totalidad*. Hacia dentro del grupo se proclamaba una identidad pura, mientras que hacia fuera, sólo había lugar para la diferencia absoluta y la amenaza (Carnovale, op.cit.).

Los vídeos de Capusotto y Saborido construyen en esta línea un relato dividido entre amigos y enemigos. Todos aquellos que no siguen la lógica “nacional y popular” serán el enemigo a combatir: burgueses, burócratas, anticomunistas. Este es el caso del enemigo de Bombita: “Cecilio, el anticomunista” [6], cuyo vestuario, peinado y estilo nos remiten al cantante argentino Sandro. Sus canciones promueven la delación, el odio a los “izquierdistas” y la defensa de los valores de “tradicción, familia y propiedad” [6]. La lucha entre ambos se expresa en los niveles de audiencia y en el número de discos vendidos, en los que “El Palito Ortega Montonero” siempre resulta vencedor. En otra ocasión, Bombita se enfrenta junto a sus compañeros de la Tendencia a “los burócratas sindicales del espacio” y, victorioso, logra plantar en la Luna la bandera del justicialismo [7]. En sus disparatados relatos, los vídeos de Bombita Rodríguez establecen una mirada crítica pero esperanzadora en la que, a pesar de la inmensidad de conflictos a resolver, siempre ganan “los buenos”.

Algunas palabras finales

El personaje de Bombita Rodríguez juega con los sentidos y los subvierte, llegando a poner en duda los significados y mecanismos que operaban en las organizaciones militantes de la década del setenta. Los personajes y situaciones planteados no buscan la legalidad sino hacer estallar aquellas fronteras que regían al interior de las organizaciones y que relegan, en la actualidad, ciertos temas al ámbito de lo incuestionable. Bombita Rodríguez se acerca con irreverencia a un pasado reciente que, por más que parezca cercano y familiar, resulta imposible de reponer. En este juego, establece una ironía desgarradora por la que logra colarse una profunda crítica. Capusotto y Saborido ponen de manifiesto, quizás sin proponérselo, los mecanismos de violencia que imperaban en las organizaciones armadas de la década del setenta, en el lenguaje y en los procesos de construcción identitaria regidos por estrechas categorías binarias. Dejan entrever una denuncia a los preceptos y lineamientos estancos que pretendían imponer una dirección unívoca a la militancia y a la vida de los militantes. Bombita Rodríguez no confirma el mundo dado sino que desarticula los mecanismos de identificación, relativizando verdades consideradas absolutas y posibilitando la emergencia de críticas y cuestionamientos. Como obra artística, su potencial político radica, como dice Rancière (2006) en el quiebre de la configuración sensible en donde se definen las partes, desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar: hace ver lo que no tenía razón para ser visto.

Referencias

- Adbo Ferez, C. (2009, junio 11). ¿De qué se ríen? Aproximaciones al humor crítico de 'Bombita Rodríguez'. En Universidad Nacional de General Sarmiento, *Jornadas Capusotto: Realidad Nacional, Política y Cultura*, Buenos Aires.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amado, A. (2003) Ficciones críticas de la memoria. *Pensamiento de los Confines*. 13, 55-62.
- Bazcko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Carnovale, V. (2009, agosto). Moral y disciplinamiento interno en el PRT-ERP. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [on line]. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index38782.html>.
- Casullo, N. (2003). La pregunta por el peronismo. *Pensamiento de los Confines*. 13, 9-29.
- Ciriza, A. y Rodríguez Agüero, E. (2004-2005). Militancia, política y subjetividad. La moral del PRT-ERP. *Políticas de la memoria*. 5, 85-92.
- Commisso, S. (2009, agosto 21) Diego Capusotto: "No somos una máquina de hacer personajes". *Clarín: Espectáculos*. Disponible en: <http://www.clarin.com/diario/2009/08/31/espectaculos/c-00601.htm>
- Deleuze, G., Guattari, F. (2001). *Rizoma*. México D.F.: Ediciones Coyoacán.
- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, La genealogía, La historia*. Valencia: Ediciones Pre-Textos.
- Gillespie, R. (1987). *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo.
- González, H. (2008, junio 16). Sobre el lenguaje y las instituciones. *Página/12: El País*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/106112-33454-2008-06-16.html>
- Muraca, M. (2008, diciembre 2). Micky Vainilla y la voz en off. *Página/12: El País*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-115991-2008-12-02.html>
- Oberti, A. (2004-2005). La moral según los revolucionarios. *Políticas de la memoria*. 5, 77-84.
- Oberti, A. (2009). Memorias y Testigos. Una discusión actual. *Políticas de la memoria*. N°8/9
- Calveiro, P. (2005) *Política y/o Violencia. Un aproximación a la guerrilla de los años '70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Rancière, J (2006) *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Scatizza, P. (2004, mayo 29) La izquierda argentina en el banquillo. *Rebellion.org*. Disponible en: <http://www.rebellion.org/hemeroteca/argentina/040529tarcus.htm>
- Wikipedia, La enciclopedia libre (2011, junio 2). *Canal 7 (Argentina)* [on line], Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Canal_7_\(Argentina\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Canal_7_(Argentina))

Videos

1. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Bombita Rodríguez (1) - Peter Capusotto y sus videos*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=Fr7-qOV2jdY&feature=Playlist&p=95A6CF781976A8A2&index=0&playnext=1>
2. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Bombita Rodríguez (2) Peter Capusotto y sus videos*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=01ZgEUqKaVs&feature=related>
3. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Peter Capusotto - Bombita Rodríguez (3)*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=wc3Ob6OqNlc&feature=related>
4. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Peter Capusotto - Bombita Rodríguez (4)*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=KQ5AEg2utH0&feature=related>
5. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Peter Capusotto - Bombita Rodríguez (5)*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=ARou50FkzEQ&NR=1>
6. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Capusotto bombita Rodriguez y Cecilio el anticomunista*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=O1HUf0VFtVo>
7. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Peter Capusotto - Bombita Rodríguez (7)*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=pWERTbR0w0Y>
8. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Peter Capusotto - Bombita Rodríguez (8)*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:
<http://www.atadoacristo.com/videos/peter-capusotto-bombita-rodriguez-8-mLujzNOj3N+X2uU.html>

9. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Peter Capusotto - Bombita Rodríguez (9)*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=Nmxs6U2xwi0&feature=channel>

10. Saborido, P. y Capusotto, D. (2008) *Peter Capusotto - Bombita Rodríguez (10)*. [Fragmento de una serie de televisión] [On line] Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=E07WkRZWcUE&NR=1>

¹ Canal 7 es el primer canal de televisión de la Argentina y el único que se mantiene bajo la órbita estatal. Nace en 1951 y en 1978 toma el nombre de Argentina Televisora Color. Si bien durante la década del noventa se lleva a cabo un intento de privatización, bajo la presidencia de Fernando De La Rúa el Estado recupera la señal que, desde entonces, retoma el nombre de Canal 7 Argentina y la producción propia de programas. Desde 2006, bajo la dirección de Rosario Lufrano, el canal renovó su programación con el objetivo de recuperar calidad artística (Autores Colaboradores de Wikipedia, 2009).

² “Los modos con los que las *estructuras de asimilación* simbólica de las diversas sociedades posgenocidas suelen narrar los hechos de exterminio [...] lejos de funcionar como tabú, aparecen como una recalificación conceptual que desvincula el genocidio del orden social que lo produjo, pero no en la forma burda y evidente de la negación de los hechos sino en el trastocamiento del sentido, la lógica y la intencionalidad atribuidos a los mismos” (Feierstein, op.cit.: 239). Al interpretar los procesos genocidas como “prácticas sociales”, Feierstein se distancia de las concepciones que interpretan al genocidio como un hecho extra-ordinario y contrario a la lógica racional las sociedades modernas en las que se ve inmerso.

³ En esta línea de apertura es posible ubicar los trabajos Pilar Calveiro, Héctor Schmucler, Nicolás Casullo y Luis Rodeiro, entre otros, que se han disparado en respuesta a una carta de Oscar del Barco publicada en la revista cordobesa *La Intemperie*. La carta fue motivada, a su vez, por un testimonio de Héctor Jouvé, miembro del Ejército Revolucionario del Pueblo. El intercambio que formó parte del debate sobre la responsabilidad y la violencia como opción política fue recopilado y publicado bajo el título *Sobre la responsabilidad: No matar*.

⁴ En tanto se hizo incuestionable el pasado militante de amplios sectores de la sociedad y se restituyó la identidad política a las víctimas de la dictadura militar desde las esferas oficiales, fue posible poner en cuestión a las organizaciones armadas de la época sin correr el riesgo de generar argumentos que justificaran el terrorismo de Estado.

⁵ “Si interpretar fuera sacar lentamente a la luz una significación enterrada en el origen, sólo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad. Pero si interpretar es apropiarse, violentamente o subrepticamente, de un sistema de reglas que en sí mismo no tiene significación esencial, e imponerle una dirección, plegarlo en una voluntad, hacerlo entrar en otro juego y someterlo a reglas secundarias, entonces el devenir de la humanidad consiste en una serie de interpretaciones”, dice Michel Foucault al respecto (op.cit.: 41,42).

⁶ Mario Firmenich fue uno de los fundadores de la agrupación Montoneros y estuvo a cargo de la conducción nacional del movimiento entre 1971 y 1979, año de su disolución (Pilar Calveiro, 2005).

⁷ Explica Butler: “Sujeto al género, pero subjetivado por el género, el “yo” no está ni ante sin después del proceso de esta generización, sino que sólo emerge dentro (y como la matriz de) las relaciones de género mismas” (Butler, 2002: 25). Las prácticas reguladoras de formación y división de los géneros funcionan por medio de una matriz heterosexual obligatoria de modo preformativo. Desde el nacimiento y a través de prácticas reiterativas y referenciales, los discursos producen los efectos que nombran (Butler, 2001; 2002).

⁸ En 1973, Montoneros congregó bajo su sello a una serie de organizaciones de masas adaptadas a las necesidades de cada uno de los movimientos sociales más importantes que fueron reunidas bajo el nombre de Tendencia Revolucionaria del Movimiento Peronista, conocida coloquialmente como la Tendencia. Formaban parte de este colectivo la Juventud Peronista, la Juventud Universitaria Peronista, la Unión de Estudiantes Secundarios, el Movimiento de Villeros Peronistas, la Agrupación Evita -de la rama femenina- y el Movimiento de Inquilinos Peronistas (Gillespie, 1987).

⁹ Las relaciones entre el FLH y otras agrupaciones militantes de la década del setenta fueron tomadas del documental *Rosa Patria* (2008) de Santiago Loza que reúne diversos testimonios al respecto. La película documental sobre la vida y la militancia política de Néstor Perlongher fue proyectada en el Festival Internación de Cine Independiente de Buenos Aires en abril de 2009.