

Afectarse de alegría: el recuerdo de lo festivo a través de las prácticas corporales vestimentarias contraculturales durante la última dictadura militar y la transición democrática.

Ana Gisela Laboureau.

Cita:

Ana Gisela Laboureau (2013). *Afectarse de alegría: el recuerdo de lo festivo a través de las prácticas corporales vestimentarias contraculturales durante la última dictadura militar y la transición democrática*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/256>

X Jornadas de sociología de la UBA. 20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI 1 a 6 de Julio de 2013 Mesa: 18 Sociología de los cuerpos y las emociones

Afectarse de alegría: el recuerdo de lo festivo a través de las prácticas corporales vestimentarias contraculturales durante la última dictadura militar y la transición democrática: Laboureau Ana Gisela, Instituto de Investigaciones Gino Germani - Facultad de Ciencia Sociales - UBA

Nos despertamos en medio de la oscuridad,
sin saber nada de lo que sabíamos.
¿Dónde estamos, qué ocurre?
Por un momento, no recordamos nada.
Ignoramos si somos niños o adultos,
hombres o mujeres, culpables o inocentes.
¿Estas tinieblas son las de la noche o las de un calabozo?
Con más agudeza aún, ya que se trata del único equipaje que tenemos,
sabemos lo siguiente: estamos vivos.
Nunca lo estuvimos tanto: sólo estamos vivos.
¿En qué consiste la vida en esta fracción de segundo
durante la cual tenemos el raro privilegio de carecer de identidad?
En esto: tener miedo.
No obstante, no existe mayor libertad que esta breve amnesia del despertar.
Somos el bebé que conoce el lenguaje.
Con una palabra podemos expresar
este innumerable descubrimiento del propio nacimiento:
nos sentimos propulsados hacia el terror de lo vivo.

Amilie Nothomb, Diario de Golondrina

El presente trabajo pretende aproximarse al análisis de ciertas prácticas corporales vestimentarias que se llevaron a cabo dentro del denominado “under” porteño durante la última dictadura militar argentina y que luego, se fueron multiplicando con la apertura democrática. La hipótesis que guía este trabajo se orienta a pensar este entramado de experiencias disruptivas en las prácticas corporales vestimentarias como una apuesta - respuesta política de resistencia que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror. Nos interesa reflexionar acerca de aquellas prácticas performáticas que desde una estética festiva, desencadenaron estrategias de resistencia al construirse desde nuevas afectividades y vínculos cooperativos de producción artística.

Los resultados parciales, obtenidos a partir de las entrevistas realizadas y de las fuentes recabadas, nos permitirán dar cuenta de la potencialidad desplegada a partir de estas iniciativas que al asumir un carácter ambivalente e inclasificable las colocaron fuera de la obediencia y la normativa impuesta. Permitiendo así, instaurar una resistencia molecular que potenció formas alternativas de sociabilidades estéticas y corporales. Para analizar estas prácticas tomaremos los

testimonios de algunos de los artistas que protagonizaron dichas experiencias y participaron en aquellos espacios del “*under*” porteño.

I- Vestir el cuerpo

Para comprender el grado de ruptura y potencialidad que dichas experiencias tuvieron comenzaremos situándonos en el lugar que ocupa el cuerpo en la sociedad. No partiremos de conceptualizarlo como una abstracción pensada desde una dimensión esencialista o inmanente, sino como el resultado de un proceso más amplio, que se encuentra atravesado por el contexto social e histórico que lo produce y al mismo tiempo él reproduce en sus microprácticas cotidianas. Esto no significaría negar el cuerpo como tal, en su presencia material, sino situarlo en un contexto de producción y reproducción. Todos somos un cuerpo, pero a diferencia del mundo animal tenemos un cuerpo a nuestra disposición. Esa conciencia del cuerpo entre ser y tener, no debe llevarnos a pensar desde un lugar individual y solitario, sino que nos posibilita situarlo en un entramado más amplio que lo configura. Y ese entramado cultural está en íntima relación con las subjetividades de una época y de su construcción social. En los procesos de socialización, cada cuerpo es modelado de acuerdo a ciertos parámetros y categorías, que determinan sus experiencias corporales. El orden social no forma parte de la “naturaleza de las cosas” y no puede derivar de las “leyes de la naturaleza” (Berger y Luckmann, 2006). El cuerpo está situado en un tiempo y un espacio, dentro del cual las personas experimentan el mundo y se experimentan a sí mismos. Esto significa que el cuerpo no es ajeno a las presiones sociales de una época que lo vuelve su objeto para constituirlo como tal. El orden social produce un orden corporal que se internaliza a través de las diferentes fases de la socialización, donde las personas aprenden a vivir en sus cuerpos del mismo modo que están aprendiendo e interiorizando el orden social en el cual se dan esos aprendizajes.

En el marco de dichas relaciones sociales se establecen relaciones de poder donde el cuerpo se vuelve central para la reproducción del orden. Tal como sostiene Foucault (2005) no hay poder que no sea físico, que no tenga como centro y blanco al cuerpo. Por lo tanto si el poder se ejerce más que se posee, su aplicación no es suficiente como mero resultado de una obligación o una prohibición, sino que invade, penetra, produce y reproduce un orden político donde el cuerpo es una preocupación constante. Las relaciones de poder operan sobre el cuerpo que luego las reproduce.

Ahora bien, esas relaciones de poder que se encarnan en los cuerpos nos llevan a considerar un hecho fundamental de la vida social: que los cuerpos humanos son cuerpos vestidos. Siguiendo a Entwistle (2002) las prácticas corporales se producen en un contexto social determinado que les exige la adecuación a ciertos parámetros. Partimos de la premisa que el mundo social es un mundo de cuerpos vestidos. Lo cual no significa que no exista un grado de relatividad cultural, de acuerdo al cual cada sociedad determine que considera vestido para sus miembros. Cuerpo, vestido y cultura conforman una unidad que da cuenta de su relación con el orden social en términos históricos y morales. El vestir es una

práctica social que se manifiesta como una “práctica corporal contextualizada”. De este modo, el vestido no queda exento del carácter moral que la vida social tiene en términos coactivos; la ropa en la vida cotidiana es el resultado de las coerciones sociales y la imagen del cuerpo vestido es un símbolo del entramado de relaciones sociales en el que se encuentra. El acto de vestirse prepara al cuerpo para las interacciones en el mundo social, le da una identidad, lo vuelve “apropiado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable” (Entwistle, 2002: 20). Preparar el cuerpo para el mundo social significa situarse en la dimensión vestimentaria no sólo como el acto de cubrir al cuerpo sino de entender las tensiones que configuran las experiencias corporales. Donde cuerpo-vestido-sociedad se configuran en una tríada imbricada en relaciones de poder que constituyen un modo de ser en el mundo, y que no sólo le exige al cuerpo adecuarse al mundo que lo rodea sino también, que cumpla con los parámetros de “normalidad” que la sociedad le exige para constituirse como un miembro competente de la misma. Por lo tanto pensar el cuerpo implica pensar la sociedad y la cultura que lo produce. Estos procesos relacionales nos llevan a reflexionar acerca del “yo” siempre en relación con un “otro”.

II- Dictadura en los cuerpos

Durante la última dictadura militar argentina el afán por ordenar la sociedad hizo que se volviese de suma importancia las clasificaciones e identificaciones en relación a los cuerpos de la ciudadanía. Todo aquel que escapase a las normas y valores conservadores y autoritarios propuestos por la dictadura sería considerado anormal/enfermo y articulado en la serie de significantes anormalidad-enfermedad-peligro. En un contexto dictatorial estas líneas de demarcación y delimitación tanto en términos individuales como colectivos, conforman un marco de preocupación por los cuerpos sobre los cuales el poder busca penetrar. En su misión “reordenadora” la preocupación por los cuerpos fue clave. La última dictadura militar desplegó diversas técnicas de disciplinamiento, de normalización, que se combinaron a su vez con el ejercicio de un poder “de soberanía” que tuvo el atributo de poder decidir sobre la vida y la muerte de las personas. En esa combinación de poderes el cuerpo podía resultar muerto, desaparecido, “desaparición que no es un eufemismo sino una alusión literal; una persona que a partir de determinado momento desaparece, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o su muerte. No hay cuerpo de la víctima ni del delito” (Calveiro, 1998: 26). El llamado Proceso de Reorganización Nacional se constituyó como un sistema represivo que se montó sobre una maquinaria que persiguió, detuvo y desapareció personas. Desde la preocupación por los cuerpos que se torturaba y asesinaba y había que ocultar, hasta aquellos cuerpos que si bien no iban a desaparecer habría que disciplinar.

Como lo describe Guillermo O’Donnell (1984) durante la dictadura se instaba a los “hombres comunes”, a llevar un “uniforme civil” que permitiera diferenciar con claridad la apariencia externa que se le atribuía al “subversivo”. Los rasgos de esa “normalidad” se leían como inscripciones en el cuerpo, y eran las de llevar el pelo corto, saco, corbata y colores apagados; en oposición al estereotipo del *hippie* o

del guerrillero que tenía no sólo una apariencia sino hábitos y lenguajes “libertinos”.

La última dictadura militar argentina se ocupó especialmente de delimitar y regular los rasgos de la estética adecuada y deseable para los jóvenes, privilegiando en ella la extrema prolijidad, la prudencia y el recato, tal como lo indica la Circular n° 137 de la Dirección Nacional de Educación Media y Superior: “... usar saco, camisa y corbata (...). No se admite el uso de vaqueros o similares. En cuanto a los alumnos varones: orejas descubiertas, largo del pelo, uniforme; para las alumnas: guardapolvo y largo del guardapolvo, cabello recogido, sin uso de maquillaje” (Clarín, 1979, citado en Novaro y Palermo, 2003: 141). Los jóvenes aparecieron, durante aquellos años, como el blanco privilegiado de las acciones “moralizantes” del gobierno militar en su intento por regular conductas, vigilar acciones y prevenir posibles “desviaciones”.

La represión física tuvo un correlato en los modos de disciplinamiento de aquellos que no serían detenidos, ni desaparecidos, pero que aún así no quedarían exentos ni por fuera de los mecanismos disciplinadores del orden corporal y estético que se les imponía. Las conductas y las apariencias formaban parte de una cotidianeidad, que instalaba la idea de un comportamiento “correcto” en relación a uno “incorrecto” en la presentación de los cuerpos en el espacio público. Se instauraba de este modo una internalización del orden social y moral a través del vestido. Tal como lo ilustra Claudia Sinesi¹ en su recuerdo de aquellos años escolares en dictadura:

Porque para ir al colegio tenía que atarme el pelo... como no me gustaba, ponerme una vincha, que no me dejaba ni un pelito para afuera... donde terminaba el uniforme, la pollerita, tenían que empezar las medias. Si se te veían dos centímetros de piel llamaban a mi mamá para hablarle de eso (Sinesi, 2011).

III- La potencia del cuerpo

Ahora bien, en relación a lo planteado anteriormente cabe retomar los aportes de Michel Foucault a la hora de pensar las relaciones de poder. Si bien el orden político produce un orden corporal que lo reproduce, en ese mismo movimiento produce infinitos puntos de inestabilidad que conllevan riesgos y conflictos. El cuerpo reproduce en pequeña escala los poderes que intentan volverlo objeto de control social, pero al mismo tiempo atesora el posible despliegue de una resistencia como desafío a dichas intentos. Como sostiene el mismo filósofo “(...) en las relaciones de poder existen necesariamente posibilidades de resistencia, ya que si no existiesen posibilidades de resistencia – de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias de inversión de la situación – no existirían relaciones de poder” (Foucault, 1984:126). Es decir que aún en las relaciones de poder donde éstas se dan de un modo asimétricamente desequilibrado siempre existe un margen de libertad. Las relaciones de poder no están dadas de

¹ Claudia Sinesi formó parte como bajista del grupo Viudas e Hijas de Roque Enroll que se formó a fines de 1983 siendo todas sus integrantes mujeres.

antemano de un modo cerrado, sino que siempre pueden modificarse porque donde haya poder habrá resistencia. De lo contrario no habría relaciones de poder y todo se reduciría a la mera obediencia (Foucault, 1984).

Al respecto, resulta de sumo interés para nuestro trabajo la propuesta de Gilles Deleuze, para quien las relaciones de poder foucaultianas, si bien siempre físicas, se comportan primordialmente de modo afectivo (Deleuze, 1980). En su planteo, Deleuze retoma las ideas de Baruj Spinoza: existe una relación ineludible entre la potencia de obrar, la potencia de actuar y los afectos. Con afecto se refiere a las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiende, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones (Spinoza 1980: 169).

El ejercicio del poder entraña la composición de fuerzas afectivas. El conjunto del movimiento de la vida está constituido por afectos. Las múltiples interacciones políticas y sociales comprenden por definición un caudal ilimitado y, en muchos casos, incontrolable de afectos. La afectividad, entonces, concierne al cuerpo, concierne al poder, concierne sobre todo a la política. De allí que Deleuze reactualiza la pregunta de Spinoza sobre las potencialidades del cuerpo y su capacidad afectiva: “Los afectos son devenires: unas veces nos debilitan, en la medida en que disminuyen nuestra potencia de obrar y descomponen nuestras relaciones (tristeza), y otras nos hacen más fuertes, en la medida en que aumenta nuestra potencia y nos hacen entrar en un individuo más amplio o superior (alegría)” (Deleuze, 1980: 46).

Lo cual nos lleva a la potencia de la pregunta que se hace Spinoza: “¿qué puede un cuerpo?, ¿de qué afectos es capaz?”, la fuerza de la pregunta entraña la vitalidad de su respuesta. En este trabajo intentaremos pensar como se erigieron estrategias de resistencia, de fuga rizomática, que se encarnaron en prácticas corporales vestimentarias experimentales y novedosas. La aparición intempestiva de estos cuerpos que fueron capaces de construir nuevas afectividades, nos remite a enmarcar dichas experiencias dentro de lo que el artista y sociólogo Roberto Jacoby denominó “estrategia de la alegría” que “puede describirse de manera muy simple como el intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una forma de la resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa” capaz de “desencadenar los cuerpos aterrorizados” de los jóvenes (Jacoby 2000). Frente a la puesta en marcha de una maquinaria de detención, desaparición y aniquilamiento, y las consecuentes estrategias de disciplinamiento, Jacoby contrapone dos estrategias que buscaron recuperar y potenciar las posibilidades del cuerpo. Las acciones que, por un lado emprendieron las Madres de Plaza de Mayo, proponiéndose visibilizar los cuerpos ausentes del exterminio del terrorismo de estado y por otro, una estrategia “nunca mencionada” y que él denominó “estrategia de la alegría” surgida como explica el mismo artista en el mundo del rock e inspirada en la figura del Indio Solari, líder del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, quien consideraba que la misión de su música durante aquellos años era fundamentalmente proteger el estado de ánimo de una población sumida en la parálisis que el terror generaba. Ricardo Bartís, director y dramaturgo, recuerda lo que significaba vivir en aquellos años:

Vivir en la dictadura fue tristeza y desolación, dolor, gran dolor, gran desesperación, por la información permanente de los muertos, de los secuestros, de la masacre, de la derrota permanente, del silencio, de no poder reconocer y tratar de negar la situación de ser un traidor por sobrevivir. Porque era una época de desolación donde resultaba muy difícil hablar (Bartís, 2006).

Frente a este traumático recuerdo del terror y la desaparición de los cuerpos, no es casual que estas prácticas que se llevaron a cabo desde el placer y la recuperación de lo festivo, y que se encarnaron en los cuerpos produciendo ciertas experiencias estéticas y vestimentarias, quedaran de alguna manera invisibilizadas. Proponemos, entonces, reconstruir esas acciones corporales performáticas, focalizando en el nuevo lugar asignado al cuerpo y a lo afectivo, para reponer una dimensión hasta ahora ocluida de la resistencia al poder disciplinador y desaparecedor, como a su concepción atomista de la ciudadanía y la vida social. Así, la “estrategia de la alegría” constituyó una apuesta/respuesta política que apostó a la preservación del estado de ánimo, a través de la generación de momentos festivos y espacios de sociabilidad y encuentro con los otros. La comprensión de la “estrategia de la alegría” contempla el análisis de la dimensión afectiva en el ejercicio de las relaciones de poder: el poder no se ejerce sobre los afectos de los individuos, sino que más bien éste circula por ellos. El poder no funciona “alrededor” de los afectos, sino “a través” de ellos.

IV- Reapropiarse del cuerpo vestido

Este entramado “*under*” al cual estamos haciendo referencia, más allá de su diversidad y heterogeneidad, se caracterizó por compartir ciertos rasgos comunes que nos permitieron hacer una categorización, que al mismo tiempo está en consonancia con los rasgos centrales de la “estrategia de la alegría”. Los mismos se constituyeron como espacios rizomáticos, desdibujando los límites disciplinares, ya que se mezclaban en cada encuentro actores de diversas zonas del campo cultural como el rock, el teatro, las artes visuales, la literatura, etc. Al mismo tiempo estos encuentros microsociales, producían y construían lazos de cooperación e intercambio caracterizados por una impronta festiva, donde el humor y la ironía se volvían centrales como herramienta de crítica. Los espacios² donde se llevaron a cabo estas experiencias ya sea bares o discotecas estaban al margen de los circuitos artísticos tradicionales y en ellos proliferaron estéticas vestimentarias que resignificaron nuevas identidades contraculturales.

En entrevista con Ana Torrejón³ la periodista explica el lugar de la vestimenta en la exploración y la construcción de su identidad durante los años de la última

² Nos centraremos fundamentalmente en aquellas prácticas que se dieron en el café Einstein, El Parakultural y la discoteca Cemento.

³ Ana Torrejón formó parte del grupo performer Las Inalámbricas que frecuentaban el Café Nexor (sitio de reuniones en la casa del artista Rafael Bueno como un espacio experiemntal), irrumpían con sus performances en muestras y fiestas

dictadura. Entre “sus emociones más profundas” recuerda la sensación de no poder transitar la calle debido a un orden que le resultaba extremadamente insoportable. En medio de esa disciplina que se respiraba en el ambiente, la noche aparecía como un espacio paralelo, “una vida cargada de estrategias” donde el vestido era un componente fundamental:

Te ibas al Einstein pensando por donde te escapabas si iba a llegar la policía. La ropa que podías usar en ese momento era una ropa que vos te la tenías que procurar porque los negocios estaban muy influenciados por una suerte de copismo correcto y burgués de lo que se hacía básicamente en Europa y en EEUU. Entonces eran estrategias de cómo te ibas a producir tu propia indumentaria. (...) Ahí empecé a enamorarme de piezas con historia y básicamente empecé a hacer una composición indumentaria a partir de piezas que tipológicamente me resultaban interesantes o significativas para mí, para mi propia estructura (...). Con los vestidos de Las Inalámbricas yo quería inundarlo todo, era la sensación de poder poner vida y paradoja en esas circunstancias, en esos rituales sociales. Era como recuperar ese vínculo, las redes sociales estaban muy fragmentadas, la comunicación entre un grupo social y otro o entre distintas líneas de pensamiento era lo más importante (Torrejón, 2011).

Las elecciones vestimentarias descritas por Torrejón implicaban un desafío, no solo en términos de las expectativas sobre el cuerpo y sobre el cuerpo vestido, sino también contra aquellos actos de vigilancia destinados a custodiar el modo de vestir “adecuado” y “correcto”. Por eso el romper con los códigos del vestido apropiado acarrearía actos de censura, de condena e incluso de rechazo: “Era durísima la calle. Yo tengo mi registro de bajarme del colectivo y que me griten loca, pero a *full*” (Torrejón, 2011). Aquellos cuerpos que irrumpían en el espacio público atentando contra las costumbres, y eran colocados en un lugar potencialmente subversivo, generando la molestia y la incompreensión del entorno social que, habiendo interiorizado los mecanismos de censura y obediencia, condenaba y sancionaba dicha transgresión. El espacio es una dimensión para comprender nuestra experiencia corporal en un orden microsocial que impone sus reglas, sancionando, censurando y desaprobando a todo aquel que busque franquear un orden social que se erige como moral. Una violencia que se apoderaba del lenguaje, y que se transmitía a través del insulto, condensaba los prejuicios y las imposibilidades a la hora de tratar con la diferencia. Torrejón al señalar que el espacio de la calle se volvía hostil a quienes eran diferentes, nos permite encuadrar el insulto como la encarnación de esas reacciones. Este episodio relatado y vivido por Torrejón nos permite reflexionar acerca de la advertencia que hace Pilar Calveiro (1998: 32) “la represión consiste en actos arraigados en la cotidianidad de la sociedad, por eso es posible”. Aquellos encuentros cara a cara en el espacio público nos permiten repensar la cotidianeidad en la cual los cuerpos circulaban en un espacio reglado, donde no necesariamente de un modo consciente se producía una connivencia en lo que se

privadas. Y realizan sus presentaciones en vivo en el café Einstein y que luego siguieron en la discoteca Cemento, contando con la participación del grupo Loc-son y otros artistas plásticos.

refiere a prácticas autoritarias sobre aquellos que se presentaban de un modo disruptivo en el. Simmel en su trabajo sobre la moda sostiene que individuos ataviados de igual manera se comportan también con relativa uniformidad, y esos mismos mecanismos se producen también en la antimoda. Lo cual nos permitiría encuadrar el extrañamiento que suscitaron ciertos comportamientos en relación al cuerpo y a la censura, no sólo por parte de la dictadura sino de muchos de los jóvenes que se habían refugiado en otros movimientos como lo fue el rock, a medida que veían cercenadas otras formas de sociabilidad y encuentros. Y que paradójicamente, aún en aquellos que optaron por una estética corporal desde la antimoda, como modos de un estilo que también desafiaba los cánones estéticos del momento, se volvieron centilas del control social. Recordemos que en aquellos años la moda hegemónica proponía estilos anodinos o deportivos que, favorecidos por la apertura de las importaciones, exaltaban las marcas (que se lucían por primera vez en el exterior de la ropa) y desdibujaban las particularidades de los cuerpos, homogeneizándolos en tres talles: S, M o L. Y la antimoda se alineaban en un contra-estilo más cercano a lo *hippie*, con remeras teñidas en forma casera (*tye die*) y pantalones pata de elefante. Lo que da cuenta de la complejidad de las prácticas vestimentarias en relación a aquellos que no podían ser categorizados, y donde se utilizaron los parámetros normalizadores que esos mismos jóvenes padecían pero orientados hacia prácticas disruptivas que como veremos restituían al cuerpo al lugar del afecto, del goce, del pacer y del disfrute. Eran prácticas que se distanciaban tanto de la moda del momento como de la antimoda, debido a esto la censura era la manera de poner algún orden en aquello que de otro modo resultaba incomprensible o visto como un acto de “locura” por parte de aquellos “devenires minoritarios”. Nos resulta sumamente sugerente y ejemplificador de aquello que venimos planteando el testimonio de Alfredo Rosso, periodista de rock, en la película “Buen día, día” sobre la vida de Miguel Abuelo⁴ recuerda que:

En la Argentina de los setenta vos ibas a un recital y te quedabas sentado, aplaudías, y muchas veces yo he visto que se censuraba al músico que bailoteaba, nunca faltaba algún represor entre el público que le decía “che loco no hagas circo y tocá”. ¡Cómo no hagas circo! En los ochenta se empieza a liberar el cuerpo y Miguel fue fundamental en esto de liberar el cuerpo, nos empezábamos a sacar el corset, la camisa de fuerza verde oliva de los milicos (Alfredo Rosso, 2013).

Si bien no es nuestro objetivo en este trabajo analizar el campo del rock, sí nos resulta pertinente el relato de este recuerdo para pensar una represión y una censura que de algún modo había penetrado en esos cuerpos y que se reproducía en aquellos actos cotidianos. Como así, la alusión al corset y a la identificación de determinados colores, no sólo como es analizado por la psicología del vestir, como un reflejo de los estados de ánimo, sino como para pensar una época, un período histórico, no solo desde la imágenes sino desde los colores y sus significados sociales.

⁴ Miguel Abuelo, músico, poeta y cantante , líder del grupo de rock Los Abuelos de la Nada, su primera formación data del año 1967.

De este modo se generaron nuevas estéticas que colisionaban con las formas imperantes de los cuerpos, no sólo de la antimoda sino de la moda. Las antimodas se constituyen en oposición a las modas, que Katja Alemann⁵ recuerda en aquellos años:

Era un horror la Argentina. Era un horror. Todo el mundo vestido de gris y azul, todo el mundo más o menos igual, las minas súper histéricas, todas flaquitas, todas preciositas, con los culos bien ajustados como siempre, pero mucho más que ahora, mucho más llevadas a una cosa bien *standard* de lo que sería la seducción. En esa época era todo el jean apretado, el culito marcado, la remerita... todas las rubiecitas teñidas o con claritos... Era muy así la Argentina, muy muy así, muy uniforme ¿entendés? La rubia tarada de Luca. Era eso... (Katja Alemann, 2011).

Y si como hemos afirmado hasta aquí, estamos pensando en un mundo social como un mundo de cuerpos vestidos, la ropa de moda puede ser pensada desde un lugar donde opera sobre los objetos removiéndolos permanentemente, transformándolos en mercancías que se vuelven cambiables porque responden a los ciclos de la moda⁶. Cuando la ropa responde a esta lógica, deja de ser vista y pensada como un objeto que puede modelar a las personas en un diálogo afectivo y simbólico, y en su lugar se instala la imposición del ritmo de un sistema por sobre el cuerpo vestido. Abandonando así su carácter simbólico, la ropa deja de ser un lugar de la memoria, deja de trabajar sobre el cuerpo de aquellos que las han elegido como propias para vestirse. En su trabajo Peter Stallybrass (2008) sostiene que al concebir la noción de fetichismo en relación a las mercancías, Marx intentó ridiculizar una sociedad que creía haber superado la adoración por los objetos, propio de las religiones primitivas. Por lo tanto el problema radicaría no en el fetichismo como tal, sino en la forma que adquiere el fetichismo en el capitalismo, una forma distorsionada donde: “El problema para Marx era, pues, no el fetichismo en tanto tal, sino más bien, una forma específica de fetichismo que tomaba como su objeto no un objeto animado de amor y de trabajo humano sino un no-objeto desalojado como fue el sitio del intercambio” (Stallybrass, 2008: 3). Hay un valor trascendental que se borra tanto en la forma de su realización como en el uso mismo del vestido, que aquí nos interesa rescatar. Ese valor en un modo que se coloca fuera de las formas, no sólo mercantilizadas del vestido, sino de las formas contraculturales como las antimodas, que nos permiten estar pensando en prácticas vestimentarias desterritorializadas.

⁵ Era en aquel momento la novia de Omar Chabán, uno de los dueños del Café Einstein en sociedad con Sergio Aisenstein y Helmut Zieger . Fue un espacio central de la escena “*under*”, donde se realizaban performances que conformaron un cuerpo múltiple y representativo de acciones que reflejan el espíritu de aquellos años. Una vida artística que ponía en diálogo el teatro, la música y el arte en experiencias colectivas.

⁶ Para Jean Baudrillard la sociedad moderna posee un carácter mortífero, ya que da muerte anticipada a objetos que están en uso y funcionamiento.

Daniel Melero, por su parte, señala que en las presentaciones de su grupo tecno-pop Los Encargados -surgido en 1982- había una absoluta preocupación por la ropa, pero establece una diferencia entre la moda y el modo: “al estilo le prestábamos más atención, no a la moda sino al modo. Para mí modo mata moda, siempre fue así” (Melero, 2011). Poniendo de manifiesto en la experiencia vestimentaria que “lejos de ser meramente un instrumento u objeto en el mundo, nuestros cuerpos son los que nos dan nuestra experiencia en el mismo, la forma visible de nuestras intenciones” (Merleau-Ponty, 1976:5) la pregunta por la “forma visible de nuestras intenciones” nos resulta de suma pertinencia para pensar la diferencia a la que hace referencia Melero:

El modo mata moda, de eso estoy seguro, entonces: cómo llevás lo que no es de moda te convierte en una persona que tiene un estilo moderno digamos... generar estilo, tener estilo o no tenerlo. Vos podés tener lo que está trendy, de moda, o podés estar vestido con lo que no está trendy, pero si no tenés el modo no estás ni en un lugar, ni en el otro. Vos podés ponerte el saco que no hay que usar. Si usás el saco que no hay que usar tenés que tener el modo, si usás la ropa que hay que usar, vas a tener que convencer a los del modo de que tenés algo probablemente y los demás te van a ver como un miembro de su tribu... Para entrar en la tribu del estilo, muy distinto que tener la ropa que esté de moda, es el modo de la elección, es el modo que se lleva (Melero 2011).

El acto del vestido implica diferentes momentos de conciencia a la hora de su presentación en el espacio social, al enfatizar las diferencias Melero coloca el acento en el “modo” como un acto de conciencia y de atención sobre sí mismo. El énfasis está puesto en un “modo” de ser en el mundo, en un estilo que lo distancia y lo aleja de la moda en su carácter masivo y homogeneizante. El “modo” carga al vestido de una experiencia intersubjetiva, imbuida de significados tanto personales como sociales. Si nuestra identidad se expresa en el vestido como práctica corporal, en el “modo” se vislumbran las elecciones y la mirada en relación a las múltiples potencialidades que posee el vestido. La “forma visible de las intenciones” se pone en movimiento a través del acto del vestido como forma de presentación del yo, como práctica íntima y social, como experiencia intersubjetiva, los “modos” están determinados por nuestra relación con las vestimentas.

Un “modo” que a diferencia de la moda se instala en una nueva dimensión del tiempo y el espacio porque se aleja del fetichismo de la mercancía, pero no del fetichismo capaz de devolverle la subjetividad de la cual están imbuidos los objetos como resultado del trabajo humano. La moda como experiencia impone un sentido externo del tiempo, la moda ordena el sentido del yo y de las relaciones sociales. Si bien la moda implica un acto de ruptura con todo aquello que busque instalarse y perdurar, esa ruptura se instala en una cronología del tiempo que implica ser consciente del mismo, congelando el flujo temporal y construyendo categorías en tanto una moda: pasada-presente y futura. El yo queda de algún modo atrapado en una lógica donde nada dura pero dentro de una temporalidad ajena a sí, que se le impone. Una experiencia temporalmente constituida por el sistema de la moda en su carácter caprichoso, externo y coercitivo.

V- Acontecimiento y performatividad corporal

En entrevista con Christian Basso, integrante del grupo Clap en la década del '80, refiriéndose a la figura del artista dirá que éste es aquel capaz de “destruir el tiempo lineal” como un modo de adelantarse, de corroer la matriz temporal. Existe una experiencia donde aquel tiempo cronológico se detendría para dar lugar a una concepción nueva del mismo, y como afirma Agamben (2002) ese lugar estaría situado en el placer. Y si como sostiene el mismo filósofo “la patria original del hombre es el placer” (Agamben, 2002: 119) lo revolucionario no estaría en construir una nueva matriz temporal sino en detenerla y destruirla, como la liberación del tiempo en el ahora. María José Gabin ⁷ recuerda que cuando entraba en el Parakultural bajaba una escalera para “sumergirse en la nada sin pensar” (Gabin, 2011). Se abre así de este modo una dimensión, donde fuera de fijar el tiempo y el espacio se lo creó en una suerte de Acontecimiento.

El cruce de diversas disciplinas generó procedimientos de deconstrucción, desmontaje, alteración de las formas clásicas en la representación, provocando de un modo sugerente una performatividad que diluyó los compartimentos en los cuales las disciplinas se encuadraban. Propuestas que se desplegaron en este entramado “*underground*” y que ocuparon un lugar impreciso en el campo del arte generando desplazamientos, conexiones, intercambios con actores políticos, rupturas y redes de trabajo que se extendían más allá de sus límites hacia las zonas más marginales del campo cultural de la época. Poseían una circulación limitada que con el paso de los años fueron adquiriendo una nueva estética, que dejó ese lugar alternativo y marginal para volverse masivo. Como afirma Gabin en su libro *Las Indepilables del Parakultural*, ese espacio fue el “nido de todos los “caranchos” que más adelante, de alguna manera, renovaron la escena teatral tan aletargada después de los años de plomo” (2001: 61) pero que en aquel momento “eran materiales imposibles de presentar en otros lugares” ya sea porque la taquilla imponía sus propias reglas mercantilizadas o porque como afirma la ex Gambas al Ajillo “siempre se necesitaban cosas terminadas y las del Parakultural nunca lo estaban” (2001: 52).

Irrumpió de este modo el lenguaje de las *performances* con su carga disruptiva, que puso en cuestión al resto de los lenguajes artísticos, haciendo confluír desde la diferencia una totalidad como mosaico, donde nunca es un bloque en sí mismo cerrado al afuera sino que se nutre de esa multiplicidad que lo compone. El mosaico tal vez nos permita dimensionar la idea de una totalidad pero fragmentada, fisurada, compuesta de partes diversas que colisionaban y se fusionaban para construir ese todo. Esa es su potencialidad utópica y su dimensión como Acontecimiento. Lo performático entrañaba lo imprevisible, como consecuencia de acciones que iban más allá de requerimientos estéticos, constituyéndose en espacios efímeros, cargados de emotividad para cada uno de los que participaban y disfrutaban de lo que allí estaba sucediendo donde “hacía que cada velada fuera diferente a las otras y totalmente imprevisible” (Gabin,

⁷ Quien formó parte de uno de los grupos más emblemáticos de la década del ochenta que renovó la escena del teatro “*under*” Las Gambas al Ajillo que hicieron sus primeras presentaciones en El Parakultural.

2001: 52). El cuerpo en estas experiencias performáticas apareció recuperando una dimensión que la dictadura buscó expropiarle y que reactiva para nosotros la pregunta inicial en este trabajo “¿qué puede un cuerpo?, ¿de qué afectos es capaz?”. Cabría recordar aquí los aportes de Foucault para pensar el modo en que a lo largo de la historia de la humanidad se fue constituyendo “el derecho sobre la vida y la muerte de los sujetos” (Foucault, 2005: 64). El contexto dictatorial como hemos descrito anteriormente inauguró un sistema represivo, donde no solo tuvo como *modus operandi* la desaparición y el asesinato, sino que sus preocupaciones también estaban dirigidas a los cuerpos que no desaparecidos, ni muertos había que disciplinar de acuerdo a la moral del “Proceso”. Ante una biopolítica que como sostiene Agamben (2003) reduce los cuerpos a formas de “vida desnuda” se abren innumerables desafíos. Creemos que la performance pone en juego una política del cuerpo que extrae su potencia de esa “vida precaria” a las que el poder intentó reducir en su biopolítica de disciplinamiento de las formas de vida y, es en ese mismo contexto, donde la biopolítica que produjo una “vida precaria” engendró una “práctica estética”, que desde el interior de lo que se buscaba vaciar supo expresar un nuevo modo de vida. De alguna manera “el nido de caranchos” que no invocaba formas hechas, ni en sus prácticas artísticas, ni en sus estéticas, distanciándose de las modas como de las antimodas, encontraba allí su estrategia, sin formas reconocibles por las categorías era más dificultoso reducirlos a una forma de “vida desnuda”. No invocar prácticas que los colocasen en el lugar de las formas, porque correrían el peligro de verse reducidas nuevamente. De lo que se trató fue de repensar las potenciales dimensiones del cuerpo, un cuerpo que gozaba de sí mismo en una suerte de plena potencia de afectación renunciando a cualquier forma.

Haciendo alusión a aquellos años el Indio Solari⁸ recuerda que durante la dictadura militar: “Fue necesario construir guaridas *underground* para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado” (Solari, 2011) En aquellas guaridas la idea era “perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras”. Frente a los intentos de reducir la existencia humana a una “vida desnuda” se desplegó una “vida vestida” de estrategias por donde fugarse. Los cuerpos asumieron un carácter ambivalente e inclasificable que desacomodaron la imagen del cuerpo vestido incluso atentando contra las formas sexuales binarias que descolocaban las asignaciones tradicionales del género, Torrejón recuerda que la ropa que usaba no era “necesariamente de mujer” (Torrejón, 2011).

La imposibilidad de contar con recursos económicos potenció los vínculos conformando un entramado cooperativo y colaborativo que muy lejos de ser una debilidad constituyó su fortaleza. En aquel momento donde el poder penetraba los cuerpos en la reproducción de un orden que anunciaba la imposibilidad de cualquier movimiento, la paradoja fue que en ese momento para aquellos que

⁸ Líder de una de las bandas de rock que emergió durante la última dictadura y que planteó otros modos de entender el desarrollo escénico de los conciertos de rock. Desde un despliegue heterogéneo donde primaba la experimentación que mezclaba la música con la danza, la poesía, el circo, la actuación más cercano a un caos performático que a los convencionales recitales de rock.

formaron parte de dichas experiencias todo era posible, como si las dificultades se hubieran vuelto el estímulo. Ese “nada es posible” que el contexto instalaba en el imaginario como una parálisis individual y colectiva en sus prácticas disciplinadoras, fue la condición de posibilidad que permitió que algo sucediese en aquel momento catastrófico. Donde todo estaba organizado como sostiene Jacoby (2008) para no poder ver la potencialidad de estas prácticas que cuestionaban y proponían un lugar diferente para el cuerpo y sus experiencias. Porque “cuando se constituye el momento catastrófico es muy difícil sustraerse de esa situación y parece que solamente se puede ser una víctima o un victimario, amo o esclavo. Como si todo estuviera organizado para admitir solamente esos términos” (Jacoby, 2008: 41). Por lo que no es casual la escasa visibilidad que pudieron haber tenido en un inicio estas prácticas, incluso generando rechazo e incompreensión.

El desafío al cual se enfrentaban generó una particular estética como la recuerda Alemann: “siempre laburábamos con lo que había” (Katja Alemann 2011). Las limitaciones económicas no fueron un impedimento, sino que por el contrario les permitía no tener limitaciones externas que los condicionaran y les exigieran determinadas especificaciones estéticas. Omar Viola⁹ haciendo alusión al nacimiento del Parakultural sostiene que era un espacio que hablaba el lenguaje propio de la época: “Hablaban de hallar el beneficio en la no existencia de medios. Cómo la no existencia puede transformarse en existencia. Esa falta de confort estaba a favor y no en contra de lo que se quería decir” (Viola, 1998). La experimentación estuvo en consonancia con ese “ejercicio de la libertad”. Amina Chachi Azura, directora y artista plástica se refiere a aquel momento de creatividad: “Hacíamos las cosas sin nombre, lo que se nos cantaba, después se fue armando y concibiendo como movimiento. En ese momento no teníamos plata ni nada, todo era re *trash*. Yo no tenía un centavo. Nosotros veníamos de la represión, con mucha violencia contenida” (Azura, 2013). Liberados de las formas y los condicionamientos se produjo una estética barroca, proclive a lo desmesurado y siempre en ese peligro de quebrarse, donde la realidad se volvía azarosa, ya que muchas de las creaciones barrocas llevan la impronta de una inquietud por lo fugaz y momentáneo.

Nos resulta sumamente enriquecedor esta idea para nuestro análisis de las prácticas vestimentarias, ya que se produjo una estética del “desecho”, de lo *trash* (basura), de los “residuos”. “Estaba Sergio Aisenstein, que era uno de los dueños del Einstein, que tenía ese gusto más bien barroco, basurero si se quiere, de rejunte, de cosas, de velas y de fotos...” (Alemann, 2011) donde trabajaban con aquello que no se tenía en cuenta, sin pensar en jerarquías, tomarlo y resignificarlo para que sea otra cosa y transformara a las personas que formaban parte de dichas experiencias. Es el caso de Batato Barea¹⁰ emblemático

⁹ Uno de los creadores junto a Horacio Gabin de otro de los espacios centrales de la escena “*under*” en los ochenta: El Parakultural que inaugura en 1986.

¹⁰ Batato era actor, *performer*, artista de varieté, clown fue una de las figuras más emblemáticas de la época. Formó parte de diversos grupos como Peinados Yoli, El Clú del Claun, entre otros.

protagonista de la escena “*under*”, que apelaba a la mezcla desde diferentes registros y que confeccionaba él mismo sus vestuarios con materiales que reciclaba de la basura o de aquello que le regalaban, componiendo de este modo una estética inigualable. Haciendo referencia a Batato, Gabin recuerda que “Cuando andaba por la calle nadie decía: ‘Es un trava’. Él era otra cosa. Tenía una personalidad diferente. Era él mismo, auténtico” (Gabin, 1995).

Gabin recordando el cuerpo de Batato afirma: “Batato era un espécimen, un andrógino, una cosa irreal. Era algo muy fuerte: algo inclasificable”. (Gabin, 1995). El aspecto andrógino no sólo ponía en evidencia la normativa heterosexual sino que al mismo tiempo instalaba un desafío en el terreno del vestido, un espacio que siempre pretende a través de la ropa transformar la carne en algo reconocible y natural. Cuando es en realidad el resultado de un arbitrio en sus designaciones. Como fue el caso de Federico Moura, líder del grupo Virus donde sus prácticas ambiguas en materia vestimentaria resultaban inadmisibles dentro del campo del rock que no tardó en censurar, desde su mirada autoritaria con rasgos machistas y homofóbicos. En el caso de Batato él se autodefinía como “*clown-literario-travesti*”. Torrejón recuerda que aquellas prácticas travestidas no tenían la legitimidad que luego fueron adquiriendo:

Que un hombre pueda vestirse con la identidad por elección, eso no era compatible. Por eso el testimonio de Batato fue uno de los testimonios más viscerales y más interesantes, más dolorosos y más revolucionarios. Porque Batato no era la travesti linda, era el dolor, era la periferia, era un hombre con bastón y uñas pintadas (Torrejón, 2011).

De un modo experimental y disruptivo se produjeron nuevas estéticas vestimentarias como soportes para identidades alternativas y contraculturales. El travestismo nos instala en el terreno de la construcción del género a través del cuerpo vestido. Aquellos que rompen con las convenciones culturales en términos de género se vuelven subversivos y peligrosos para la sociedad que los trata desde la burla, la desaprobación y la censura. Debido a que las convenciones culturales tratan de transformar la carne en aquello que pueden reconocer, añadiendo capas de significado cultural que luego se confunden como naturales. Hasta tal punto que aún en la ausencia de los cuerpos, una pollera puede significar estar hablando de una “mujer” o pantalones de un “hombre”, porque la indumentaria forma parte de un sistema que busca señalar. Las prácticas que se llevaron a cabo en los espacios que estamos analizando dinamitaron esos compartimentos estancos generaron una crisis en las lógicas binarias. Permitiendo de este modo que se abriera un espacio de posibilidades y de libertades que subvertían el orden y marcaban el grado de construcción de las prácticas vestimentarias.

El carácter paródico e irónico que asumieron las diversas iniciativas performáticas del “*under*” porteño, en aquel momento minoritarias y marginales, nos permiten pensar el carácter políticamente subversivo de aquellas acciones que permitían cuestionar el carácter construido del género a partir de una performatividad corporal como resistencia. Es en este sentido, que pensamos las formas de resistencia frente al poder disciplinador y normalizador inscriptas en un campo de

luchas por y a través del cuerpo, como una indisciplina que se vuelve posible en tanto “toma la lucha contra la asignación política de seguir siendo el mismo” (Potte-Bonneville: 2007: 174).

VI- Vestirse afectivamente

En relación a las pasiones y las acciones como formas de afectividad que se desplegaron en relación al vestido nos resulta sumamente potente como aparecen búsquedas del vestido en espacios no convencionales para la época. El acto de vestirse aparecía cargado de una experiencia placentera, de búsqueda, no sólo de vacua rebeldía. Cargar las prendas de significado, atribuirles un carácter simbólico y afectivo, buscar y encontrar esas prendas que componían una estética tan disímil en las ferias de San Telmo, mercados de pulgas, tiendas viejas, en el barrio de Once o incluso en el Cotelengo. Torrejón recuerda que se proveía en los mercados de pulgas: “en tiendas viejas, en cosas que conseguía en el once, que no era tan evidente que vos pudieses conseguir en el once esas botas” (2011). Melero reflexiona sobre el carácter de una ropa que los estaba esperando:

Todos nos vestíamos casi con ropa no de segunda mano sino con ropa que no había podido ser vendida en su época. Ferias que no eran de ropa usada sino que eran de ropa que nunca se había podido vender, que es una cualidad muy interesante porque es como aquello que estaba esperando para en el futuro tener su momento (Melero, 2011).

San Telmo es un espacio no sólo evocado por Torrejón “fui a reconocer estos lugares donde había como un acervo entonces caí en San Telmo y había un negocio que se llamaba Aquelarre (...) y me apasionaba porque era de las pocas que vendía indumentaria” sino también por Sinesi:

Veníamos a San Telmo, a la feria, vos venías a la feria en la Plaza Dorrego y era artístico y había vestidos antiguos, todos con bordados, y cosas de los 50... plumas, guantes, tacos aguja... yo estaba con la remera toda desteñida de colores y entrábamos en un plan de “ay qué lindo, qué lindo, qué lindo” (risas) y después revolvíamos cada vez más esas ropas (Sinesi, 2011).

El ámbito del vestido ha sido analizado por Flügel (1964) desde el ámbito de la psicología del vestido como un simbolismo inconsciente que subyace a la sustitución de las ropas por el amor. Las fantasías intrauterinas que analiza el psicoanálisis como un retorno a aquel lugar cálido, envolvente y protector del vientre materno pueden ligarse con los vínculos que se establecen con la ropa. Lo que aquí nos interesa es retomar este aspecto de la fantasía del útero como símbolo del refugio contra un medio que se vuelve hostil. Un retorno al útero constituiría un refugio contra el peligro. Si pensamos que también se establecen relaciones entre las funciones protectoras de las ropas y de la casa, el vestido puede pensarse como el lugar en el cual el cuerpo habita, como una especie de casa sobre el cuerpo pero que posee la cualidad del abrigo sin la desventaja de la

casa que no nos permitiría movernos. Existe en Deleuze (2002) el concepto de pliegue, la subjetividad entendida como un pliegue de las fuerzas del afuera que crearían un interior, el orden político produce un orden corporal que se reproduce pero que en su mismo movimiento produce infinitos puntos de inestabilidad que conllevan riesgos y conflictos, que posibilitan los pliegues como despliegues de una resistencia a los poderes que intentan volverlo un objeto de control social. En estas búsquedas podemos vislumbrar los pliegues de un ropaje que atesoraba en su interior momentos lúdicos y placenteros como el despliegue subjetivo de una intencionalidad cargada de afectividad con la cual luego se vestirían. Una suerte de refugio para el propio cuerpo en un entorno hostil como el que hemos descrito. Incluso haciendo alusión al Parakultural como espacio donde se daban estas prácticas vestimentarias Viola recuerda que "Era un sótano lleno de humedad, pero que tenía mucha magia y un poder especial. Parecía un útero" (2008).

VII- Devenir niño

Con motivo de la inauguración de la muestra "Escenas de los '80" en la Fundación PROA, María Moreno escribe un artículo donde hace referencia a aquella generación como el pasaje del "cuerpo a tierra al cuerpo infantil" donde: "El cuerpo de los ochenta podría ser el de un bebé que juega con sus heces, hace estragos con un maletín de maquillaje y en vez de hablar hace glosolalia y se tira pedos. Aunque adquiriera las formas maduras del monólogo poético, la murga de famosos y la ambientación que se deteriora antes de inaugurar" (Moreno, 2003). Nos interesa particularmente ahondar en esta descripción del "cuerpo niño" y marcar dos aspectos de la glosolalia. Por un lado como un lenguaje que se vuelve ininteligible, que se compone de palabras inventadas, al igual que las estéticas en aquellos modos del vestir que no se limitaron a cubrir el cuerpo sino que evidenciaron una dimensión desterritorializada, rizomática, política en su grado de deconstrucción social. Y por otro lado un segundo aspecto de la glosolalia a propósito de los cultos dionisiacos donde éstos aparecían como resultado de estados de trance, de éxtasis o de júbilo. En cuanto a nuestro trabajo lo que aquí nos interesa particularmente son estas experiencias que extraían su potencia de lo festivo, del placer y que desorientaban indisciplinándose al moverse de una identidad a otra, mezclando lo que debería estar separado pero no desde la vacuidad de los sentidos: "yo toda esa época la encuentro como una época muy rectora, muy fértil, muy fructífera en términos de ideas, de mucho aprendizaje, muy metodológica, llena de rituales, de mucho método. No la siento como de una transgresión sin sentido" (Torrejón, 2011).

Solarí se recuerda en esos años "como formando parte de una conspiración inspirada en la política del éxtasis" donde sostiene que el placer se volvió el principio ordenador para "perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras" (2011). Aquellas "guardias *underground*" donde los cuerpos buscaban refugiarse, viviendo el espacio desde la afectividad y la imaginación, fruto de la necesidad que los enfrentaba a un afuera cargado de hostilidad y miedo que paralizaba a la gran mayoría de la

sociedad con su violencia cotidiana. Creemos que pueden pensarse desde el sentido que Foucault les da a las heterotopías. Ante la utopía como un lugar sin espacio real, hay como sostiene el mismo filósofo de igual modo, esos espacios que los llama en oposición a las utopías, heterotopías. Lugares con espacio real, localizables, pero a la vez apartados, ilusorios, de alguna manera más allá de los mismos espacios que los contienen (Foucault, 1967). El adentro y el afuera de la heterotopía pone un juego una dinámica política y cultural que crea identidades nuevas, como una fuerza originada en las relaciones de quienes habitan esos espacios. Se trata de espacios de alteridad que son a la vez físicos y mentales, las “guaridas *underground*” se constituyeron en consonancia con la precariedad del refugio, con una intensidad de vida cultural que le dio a quienes transitaban por allí la posibilidad de construcción de una nueva identidad colectiva que restituía los lazos sociales y afectivos. Uno de los principios de la heterotopía es la de yuxtaponer en un lugar varios espacios que de otro modo estarían separados o serían incompatibles. La yuxtaposición crea un micocosmos, que fue una de las características de estas “guaridas *underground*”, todo se mezclaba como en la orgía dionisiaca, en un clima gozoso que no tenía el afán del registro, sino de la experiencia efímera del acontecimiento, que si bien se produce en un lugar físico deja sus huellas en los cuerpos de quienes habitaron dichos espacios performáticos.

Si le cabría alguna utopía a la dictadura hubiese sido la del control y el disciplinamiento total y absoluto de los cuerpos sin fisuras. Sin embargo ese impedimento del movimiento libre ocasionado por un contexto que lo cercaba por todas partes, permitió establecer puntos de encuentro como una urgencia de acortar distancias afectivas y recorrer a través de la experimentación un modo diferente de habitar un país inhabitable. Donde las personas no podían circular libremente, ya que el espacio era el lugar por donde se “pasaba” y no donde se permanecía, estando restringidas y reguladas las reuniones, del mismo modo que no podían habitar sus cuerpos. Se instaló así una espacialidad tanto en ciertos lugares como en los cuerpos que les permitió contraponerse a aquellos condicionamientos, así lo expresa Viola en referencia al Parakultural: “encontrarse en un ámbito, poder permanecer en un lugar y compartir las motivaciones, era un lugar para charlar, profundizar vínculos, hablar de proyectos y escuchar buena música” (1998).

En su conferencia sobre el cuerpo utópico Foucault (1966) afirma que su cuerpo “es el lugar irremediable al que estoy condenado”, donde si bien comienza partiendo de colocar al cuerpo como lo contrario de una utopía, luego terminará afirmando que: “Estaba muy equivocado hace un rato al decir que las utopías estaban vueltas contra el cuerpo y destinadas a borrarlo: ellas nacieron del propio cuerpo y tal vez luego se volvieron contra él. (...) En todo caso, una cosa es segura, y es que el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías”. Jacoby, refiriéndose a la última dictadura militar afirmó que “nadie puede vivir en la desdicha y el sufrimiento todo el tiempo” sin embargo en el recuerdo hay un pasado perdido “que no se quiere ver”. Todo sucedió como si los cuerpos no aguantaran más, “el cuerpo es aquel que no aguanta más” (Lapoujade, 2002: 82) que posibilita el acontecimiento para desviarse de los condiciones históricas que lo vuelven su blanco. Y así en una mezcla de cuerpos, de expresiones, de

afectividades se instala un horizonte de posibilidad donde se vislumbra que otro mundo es posible aún en las peores condiciones, es allí donde se produce un cambio en la sensibilidad y en los deseos.

Para Deleuze el mundo es un virtual, es un posible, donde las multiplicidades crean lo posible, no como algo dado sino como aquello que hace falta crear, al igual que las alternativas binarias delimitan las experiencias, de lo que se trata es de desplazar esas oposiciones para expresar las potencialidades que desplieguen nuevas posibilidades de vida. Como lo recuerda Sinesi:

Yo creo que lo que pasó con las Viudas fue un reflejo no solo de nosotras sino de toda la sociedad, porque nosotras podíamos ser locas, vestirnos de colores decir. basta de ponchos, basta de pulloveres peruanos, nos vestimos de colores...basta vamos a divertirnos!!! (...) Empezamos a meternos con los colores, los 60, era todo un colorinche. Esto es debido a todo lo que pasó, porque en algún momento si uno vive normalmente, vos te podés poner el color negro o el color que se te dé la gana, un color amarillo o lo que se te dé la gana. Pero si es que te están diciendo: "no te pongas tal color... vestite así para que esté todo bien", eso ya te condiciona. Entonces nuestra rebeldía pasaba por ese lado, sencillamente dejar que las elecciones sucedan sin que la cabeza interfiera. Entonces empezamos a usar todo eso y la gente cuando lo vio... mucha gente nos odiaba porque era como que no nos importara nada o al revés, era que nos importaba tanto... esa es la verdad: queríamos romper con toda esa oscuridad y esos colores oscuros. (Claudia Sinesi, 2011).

La condición del cuerpo es verse afectado por todo tipo de fuerzas externas, pero también en dicha condición necesita de alguna manera rechazar o protegerse de aquellas que tenderían a destruirlo completamente. Siguiendo a Deleuze "si los poderes tienen más necesidad de angustiarnos que de reprimirnos, o como dice Virilio, de administrar y de organizar nuestros pequeños terrores íntimos" (Deleuze, 1980: 72) donde se busca la impotencia del cuerpo al afectarla de tristeza, la "estrategia de la alegría" extrajo de esa operación su potencia. Liberarse de la formas fue la manera en que los cuerpos lograron esa afectación alegre que les permitió una forma de vida pero sin forma, como el cuerpo que no se reduce a sus órganos o como aquel pensamiento que no se reduce a la conciencia (Deleuze, 1980).

Nos gustaría hacer hincapié en lo invisibilizadas que quedaron estas experiencias y prácticas estéticas vestimentarias, que reasignaron al cuerpo el lugar de los festivo y afectivo, frente al traumático recuerdo del terror y la desaparición. La dictadura fue un plan sistemático de represión, pero también existió una mirada generalizada de incompreensión y descalificación. Subvertir el orden impuesto en las prácticas del vestir fue el gran desafío, a partir del cual aparecieron de manera intempestiva estos cuerpos, que buscaban los intersticios por donde emprender la huida como un acto de metamorfosis, y que trataron de llevar a cabo nuevas posibilidades de vida, frente a la vigilancia y autovigilancia que delimitaban sus libertades y como recuerda Sinesi que "mucha gente nos odiaba porque era como que no nos importaba nada o al revés, era que nos importaba tanto" (2011).

VIII- La inmadurez de lo inacabado

La reivindicación de los “géneros menores” (Pelletieri, 1994) nos permite repensar un rasgo común que se vio reflejado en las formas inacabadas en las prácticas que aquí estamos analizando. María Moreno haciendo referencia a aquella generación sostiene:

Si la dictadura había impuesto los cuerpos disciplinados y suplicados, los cuerpos de los artistas de los ochenta, de aquellos que han sido catalogados caprichosa y políticamente como “paradigmáticos”, mezclaban la estudiantina con el mamarracho, la iluminación genial y el papelón, y sobre todo se indisciplinaban yendo de una identidad a otra, pasándose de arte y reivindicando lo malo como un valor subversivo incluso contra los ordenamientos impuestos por las vanguardias y los libros de Achille Bonito Oliva (María Moreno 2003).

En una entrevista realizada a las Gambas al Ajillo para la revista *Eroticón*, se les pidió a sus integrantes que se autodefiniesen, a lo que ellas respondieron que no se definían, y que en todo caso dirían que son “indefinidas, inmaduras e incoherentes”. Witold Gombrowicz¹¹ reivindica el lugar de la Inmadurez porque sería allí donde la vida se encuentra en un estado embrionario ya que no ha tomado todavía forma alguna.

Nos resulta sumamente sugerente repensar a partir de este análisis la noción de Inmadurez. Para este escritor polaco, hay dos tendencias que se contraponen y se debaten entre sí, aquella que busca la forma y aquella que la rechaza. Pero la realidad no se deja encerrar de manera total en la forma, aunque la existencia busca la forma, ésta es siempre inabarcable. Para Sábato esa lucha a la que hace referencia Gombrowicz es la que se libra entre el espíritu dionisiaco y apolíneo, y se arriesga a suponer que lo que Gombrowicz llama Inmadurez “no es otra cosa que el espíritu dionisiaco” que presiona las formas que buscan agotarlo, por lo cual necesita lanzarse nuevamente a la creación. En este sentido “(...) la Inmadurez es la vida (y por lo tanto la adolescencia, el circo, el absurdo, el romanticismo, la desmesura y lo barroco), la Forma es la Madurez, pero también la fosilización, la retórica y en definitiva la muerte” (Sábato, 2004: 11). Podríamos vislumbrar en aquellos cuerpos que perdían las formas produciendo continuos desplazamientos, como se tornaron un espacio estratégico donde redefinirse siempre en fuga, y nunca como algo definitivo. La fuerza de lo inacabado en la cual para Gombrowicz hay un elogio a la juventud. Podemos pensar aquí una juventud que veía cercenadas las formas de expresión, una vida fragilizada en sus vínculos, atravesada por lo que vio y escuchó en exceso, y donde supo asumir el desafío de restituir aquellos lazos y de enfrentarse a lo intolerable desde los “lenguajes menores” de allí su intensa potencialidad como su invisibilidad.

¹¹ En su novela *Ferdydurke* publicada en 1937 desarrolla los problemas de la Inmadurez, la juventud y la tendencia hacia la Forma.

El contexto de la dictadura instaló un estado de locura con la carga de sufrimiento, de angustia y de dolor que eso significaba, lidiar con aquello que se vuelve irrepresentable, indecible, inaudible y devastador, esa carga de sufrimiento conllevó una vitalidad que se vio reflejada en las experimentaciones estéticas que estamos analizando. Como un espacio cargado de una ritualidad sagrada, entre aquella vida precaria y una práctica en términos estéticos que supo jugar y crear desde la dispersión y la diversión. Participando de aquellas experiencias donde el cuerpo se volvía la efímera utopía performativa, ambigua, ambivalente, desafiante, inmadura, casi infantil.

“Dénle un martillo a un niño y verán cómo le parece que todo merece ser golpeado con él” (Kaplan 1964: 112). Como una suerte de orfandad en el devenir niño, donde el cuerpo inventaba lo posible para sobrevivir, Batato¹² era “un niño, un niño con tetas, una cosa muy extraña” (Gabin, 1995: 177). Nietzsche dirigiéndose a los despreciadores del cuerpo se preguntaba por qué no hablar como los niños. Torrejón recuerda que quienes la rodeaban buscaban categorizar lo que hacía y en relación a su estética el consejo que le daban era que dejara de “disfrazarse” y se dedicara a la pintura como algo más “serio” o “maduro”. Como ella misma lo describe “En mis vestidos había algo que era como un lenguaje de infancia” (Torrejón, 2011). Nos interesa este rescate de la infancia para pensar su relación con el ámbito del vestido. En el proceso de socialización se transmite un orden social que se institucionaliza, las prácticas vestimentarias están sujetas a procesos de habituación que las objetivan. En las primeras fases de la socialización los niños son incapaces de distinguir fenómenos naturales de las formaciones sociales y el grado de construcción de las mismas. Y los procesos de transmisión terminan fortaleciendo el sentido de la realidad, que es experimentada por las personas en su cotidianidad como una realidad objetiva y natural. Cuando se logra la institucionalización de un comportamiento, mayor es el orden y la previsibilidad de las acciones. Al igual que otras zonas relevantes del mundo social, el mundo del vestido se objetiva en este proceso de institucionalización. Donde se constituye como un mundo de representaciones y del lenguaje, como sostiene Roland Barthes hay una concepción lingüística del vestido que nos lleva a considerarlo como un lenguaje no lingüístico, con el cual las personas se comunican. Como lo recuerda Torrejón en sus búsquedas se hacía hincapié en esta comunicación creada a partir de las imágenes y sus mutaciones, “para mí el vestir era un territorio de exploración, de comunicación, de identidad. Es una lengua muy basta e inagotable. (...) A mí lo que me interesa es comunicar. Y la comunicación yo la hago en todos los registros” (2011). De un modo desprejuiciado que le permitió construir un lenguaje propio en aquellos actos de comunicación:

A mí me hace gracia porque yo siempre sentí que el gusto es una tremenda convención social. Entonces las frutas de plástico que podían ser mal categorizadas para otros podían ser una maravilla para alguien, o la flor de tela, o

¹² Cuando muere Batato y es enterrado, lo entierran con sus juguetes.

cierto volumen, o las piedras falsas que me podían parecer joyas... era un tema que me interesaba y me sigue interesando igual. (Torrejón, 2011)

Las prácticas corporales vestimentarias que estamos analizando nos llevan a un diálogo con aquel devenir niño, con aquel “cuerpo infantil”, que no se relaciona con el mundo desde las jerarquías ni desde las convenciones. De hecho los continuos ¿por qué? forman parte de una etapa de preguntas que se inician a temprana edad en los niños que de este modo manifiestan su curiosidad por el mundo que los rodea y van descubriendo. Un mundo que los desconcierta, incluso antes de incorporar el lenguaje, donde esa necesidad se pone de manifiesto llevándose los objetos hacia la boca, tocando lo que los rodea. Y al mismo tiempo van apropiándose del lenguaje como una nueva herramienta, donde imitan los sonidos, las frases, las nuevas palabras. Ese proceso no se da de manera aislada se produce dentro de una sociedad que los socializa de acuerdo a un orden que se interioriza a través de un aprendizaje. Foucault nos recuerda que: “Después de todo, los niños tardan mucho tiempo en saber que tienen un cuerpo. Durante meses, durante más de un año, no tienen más que un cuerpo disperso, miembros, cavidades, orificios, y todo esto no se organiza, todo esto no se corporiza literalmente sino en la imagen del espejo” (Foucault, 1966: 3). Como un cuerpo que no deja de renacer, que se apropia de los “géneros menores”, como el desparpajo infantil donde el mundo está abierto para afectarse de la multiplicidad de modo inmaduro e embrionario, inacabado, de esto modo entendemos que se dieron las prácticas vestimentarias que estamos analizando como parte de la “estrategia de la alegría”.

Deleuze insistirá en que un cuerpo de antemano no puede saber de qué afectos es capaz, es una cuestión de experimentación. Alejandro Urdapilleta¹³ recuerda que en aquellos años “se trataba de contagiar la libertad. Pero no una libertad cualquiera, sino una libertad amorfa, sin reglas, que podía expandirse en todas las direcciones”. Cuando en aquel contexto devastador aquellos cuerpos no se aferraron a las formas preconcebidas, cabría preguntarse qué les quedó, y a esta altura podríamos arriesgar como respuesta que fue el destello original de sus devenires gozosos y desbordantes. La fuerza que entrañaba su propia forma inacabada, inmadura, ambivalente, afectiva, lúdica, placentera y festiva desafiaba a las formas fosilizadas que hubieran deseado atrapar y contener toda esa “barbarie dionisiaca” y esa potencialidad, demasiado viva y escurridiza que se había lanzado producto de aquel horror a sobrevivir, afectándose de todo lo que se le quería negar.

¹³ Alejandro Urdapilleta junto a Batato y a Humberto Tortonese conformaban un trío que comenzó haciendo sus performances en el Parakultural.

Referencias bibliográficas

Alemann Katja (2011) entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau.

Agamben, G. (2003) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

----- (2002) *Infancia e historia*. Madrid: Editora Nacional.

Baudrillard, J. (1989) *Crítica a la economía política del signo*. México: Siglo XXI.

Barthes, R. (1978) *El sistema de la moda*. Barcelona: G. Gilli.

Berger P. y Luckman (2006) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Butler, J. (2008) *Cuerpo que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Calveiro, P. (1998) *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

----- (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. México: Biblioteca Era.

----- (1980) *Diálogos*. Valencia: Pre – Textos.

Dubatti, J. (2012) *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires. Editorial Biblos.

Entwistle, J. (2002) *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona, Paidós.

Foucault, M. (2005) *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: FCE.

----- (2006) *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: FCE.

----- (1966) *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Barcelona: Nueva Visión.

Flügel, J. (1964) *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós.

Gabin, María José (2011) entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau.

Gombrowicz, W. (2004) *Ferdydurke*. Buenos Aires: Seix Barral.

Jacoby, R. (2000) "La alegría como estrategia". En revista *Zona Erógena* N° 43. Buenos Aires.

----- (2005) "Miedo, estrategia de la alegría, energía". En Pío Torroja, Sofía Picozzi, Julián Reboratti, Leonardo Solaas, Daniel Goldaracena y Mauricio Corbalán, *Primer Encuentro del Glosario de Urbanidad*, organizado por el Club de Arquitectura, Buenos Aires.

Melero, Daniel (2011) entrevista realizada por Daniela Lucena.

Merleau Ponty, M. (1976) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.

Moreno, M. *La generación del ochenta*. 2003. (en línea). (consulta: 30 de abril 2013) <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>

Novaro, M. y Palermo, V. (2003) *La dictadura militar (1976-1983)*. Buenos Aires, Paidós.

Pelletieri, O. (1994) *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna.

Potte-Boneville, M. (2007) *Michel Foucault, la inquietud de la historia*. Buenos Aires: Manantial.

Simmel, G. (2002) *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona: Ediciones Península.

Sinesi, Claudia (2011) entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau.

Solari, Carlos (2011) entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau.

Spinoza, B. (1980) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Ediciones Orbis.

Stallybrass, Peter (2008) "O casaco de Marx" en *O Casaco de Marx*. Roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Torrejón, Ana (2011) entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau.

Viola, O. (1998) "Omar Viola. Un creador permanente". En *San Telmo y sus alrededores*, Buenos Aires, N° 10.