



El cuerpo habla: prácticas corporales vestimentarias en el “*under*” porteño durante la última dictadura y postdictadura

Gisela Laboureau
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti
VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria
30 años de democracia en Argentina. Logros y desafíos.
7, 8 y 9 de noviembre de 2013
Mesa 7: El teatro Argentino en la Postdictadura

Para comprender el grado de ruptura y potencialidad que dichas experiencias tuvieron comenzaremos situándonos en el lugar que ocupa el cuerpo en la sociedad. El orden social produce un orden corporal que se internaliza, 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, 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.

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. El vestir es una práctica social que se manifiesta como una “práctica corporal contextuada” (Entwistle, 2002: 16). De este modo, el vestido no queda exento del carácter moral que la vida social tiene en términos coactivos para que cumpla con los parámetros de

“normalidad” que la sociedad le exige para constituirse como un miembro competente de la misma.

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, conformaron un marco de preocupación por los cuerpos sobre los cuales el poder buscaba penetrar. En su misión “reordenadora” 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. 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, 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.

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 dichos 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, 2006:126). Es decir que aún en las relaciones de poder donde éstas se dan de un modo asimétricamente desequilibrado siempre existe un margen de libertad. De lo contrario no habría relaciones de poder y todo se reduciría a la mera obediencia (Foucault, 2006).

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. La afectividad, entonces, concierne al cuerpo, concierne al poder, concierne sobre todo a la política. Lo cual nos lleva a la potencia de la pregunta que se hace Spinoza: “¿qué puede un cuerpo?, ¿de qué afectos es capaz?” (Deleuze, 1980: 71) la fuerza de la pregunta entraña la vitalidad de su respuesta. 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. Frente al 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. 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.

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 herramientas de crítica. Los espacios¹ 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.

La periodista Ana Torrejón² explica el lugar que ocupaba la vestimenta en la exploración y la construcción de su identidad durante los años de la última 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. (...) 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).

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 alineaba en un contra-estilo más cercano a lo *hippie*, con remeras teñidas en forma casera (*tye die*) y pantalones pata de elefante.

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 Alemann³ 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... (2011).

Cuando la ropa responde a la lógica de la moda, 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 “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).

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 disciplinadas se encuadraban. María José Gabin⁴ recuerda que cuando entraba en el Parakultural bajaba una escalera para “sumergirse en la nada sin pensar” (2011).

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. Lo performático entrañaba lo imprevisible, como consecuencia de acciones que iban más allá de requerimientos estéticos, constituyéndose en acciones efímeras, 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, 2001: 52). El cuerpo en estas experiencias performáticas apareció recuperando una dimensión que la dictadura buscaba expropiarle y que reactiva para nosotros la pregunta inicial en este trabajo “¿qué puede un cuerpo?, ¿de qué afectos es capaz?”. Ante una biopolítica que, como sostiene Agamben reduce los cuerpos a formas de “vida desnuda” se abren innumerables desafíos. Creemos que la performance puso en juego una política del cuerpo que extrae su potencia de esa “vida precaria” a las que el poder dictatorial 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 Solari⁵ 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”(2011). En aquellas guaridas para Solari la idea era “perder la

forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras” (2011). 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” (2011).

La imposibilidad de contar con recursos económicos potenció los vínculos en estos espacios 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 para aquellos que 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 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).

El desafío al cual se enfrentaban generó una particular estética como la recuerda Alemman “siempre laburábamos con lo que había” (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 Viola⁶, 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” (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.

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 Barea⁷, emblemático 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” (Dubatti, 1995: 177).

Gabin, recordando el cuerpo de Batato, afirma: “Batato era un espécimen, un andrógino, una cosa irreal. Era algo muy fuerte: algo inclasificable” (Dubatti, 1995: 177). 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. 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 (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. 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 la impronta políticamente subversiva de aquellas acciones que permitían cuestionar la construcción social 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.

En relación a las pasiones y las acciones como formas de afectividad que se desplegaron en relación al vestido, nos resulta sumamente potente cómo aparecieron 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 Cotolengo. 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 (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 revolíamos cada vez más esas ropas (2011).

El ámbito del vestido ha sido analizado por Flügel 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. 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 descripto. 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).

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 las 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.

Las Gambas al Ajillo, en entrevista para la revista *Eroticón*, se autodefinían, en el caso que se vieran forzadas a hacerlo, como "indefinidas, inmaduras e incoherentes". Witold Gombrowicz⁸ 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.

Podríamos vislumbrar en aquellos cuerpos que perdían las formas produciendo continuos desplazamientos, cómo se tornaron un espacio estratégico donde redefinirse siempre en fuga, y nunca como algo definitivo. Es en 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, 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.

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 performática, ambigua, ambivalente, desafiante, inmadura, casi infantil.

Como una suerte de orfandad en el devenir niño, donde el cuerpo inventaba lo posible para sobrevivir, Batato era “un niño, un niño con tetas, una cosa muy extraña” (Dubatti,1995:177). 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). Y lo hizo de un modo desprejuiciado que le permitió construir un lenguaje propio en aquellos actos de comunicación. 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. 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 este 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. 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 dionisíaca” 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.

© **Gisela Laboureau**

NOTAS

- 1 Nos centraremos fundamentalmente en aquellas prácticas que se dieron en el café Einstein, El Parakultural y la discoteca Cemento.
- 2 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 experimental), irrumpían con sus performances en muestras y fiestas 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 Loxon y otros artistas plásticos.
- 3 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.
- 4 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.
- 5 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.
- 6 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.
- 7 Batato era actor, *performer*, artista de varieté, clown, travesti fue una de las figuras más emblemáticas de la época. Formó parte de diversos grupos como Peinados Yoli, El Clú del Claun, entre otros.
- 8 En su novela *Ferdydurke*, publicada en 1937, desarrolla los problemas de la inmadurez, la juventud y la tendencia hacia la Forma.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2003. Impreso.
- Alemann, Katja. Entrevista con la autora junto a Daniela Lucena, Buenos Aires, 2011, inédita.
- Azura, Amina Chachi. Entrevista realizada por Paula Jiménez España. “*La maja en cueros*”, en Suplemento SOY, Página 12, Buenos Aires. Web, enero 2013.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue, 1998. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1980. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta, 1995. Impreso.
- Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: FCE, 2006. Impreso.
- Flügel, John Carl. *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós, 1930. Impreso.
- Gabin, María José. Entrevista con la autora junto a Daniela Lucena, Buenos Aires, 2011, inédita.
- *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: libros del Rojas, 2001. Impreso.
- Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. Impreso.
- Jacoby, Roberto. Entrevista realizada por la autora junto a Daniela Lucena. “*Cuestiones de amor y de muerte. Conexiones anacrónicas del arte en Argentina (1968 2008)*”, en revista *Ramona* n 87, Buenos Aires, diciembre 2008. Impresa.
- “*La alegría como estrategia*”. Revista Zona Erógena N° 4, Buenos Aires, 2000. Impresa.
- Lapoujade, David. “O corpo que nao aguanta mais” en Daniel Lins y Silvyo Gadelha (orgs.) *Nietzsche Deleuze: Que pode o corpo*. Río de Janeiro: Relume Dumará, 2002. Impreso.
- Melero, Daniel. Entrevista realizada por Daniela Lucena, Buenos Aires, 2011.
- Novaro, Marcos y Vicente Palermo. *La dictadura militar (1976-1983)*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso.
- Sinesi, Claudia. Entrevista realizada por la autora junto a Daniela Lucena, Buenos Aires, 2011, inédita.
- Solari, Carlos. Entrevista realizada por la autora junto a Daniela Lucena, Buenos Aires, 2011, inédita.
- Spinoza, Baruj. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Ediciones Orbis, 1980. Impreso.
- Stallybrass, Peter. “O casaco de Marx” en *O Casaco de Marx. Roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. Impreso.
- Torrejón, Ana. Entrevista realizada por la autora junto a Daniela Lucena, Buenos Aires, 2011, inédita.
- Viola, Omar. “*Omar Viola. Un creador permanente*”. Web, febrero 1998.
- Entrevista realizada por Gabriela Plaza. “*Omar Viola: el under, el tango y después*”, diario La Nación, Buenos Aires. Web, enero 2008.



Argus-a
Artes & Humanidades

