

ALGUNAS FORMAS MENORES EN LA CULTURA ARGENTINA DE FINES DEL SIGLO XX

Por: **María Alejandra Minelli**

Universidad Nacional del Comahue - Universidad Nacional de Villa María

e-mail: mariaminelli@jetband.com.ar

Durante la década del '80, surge en el Río de la Plata un "barroco de trinchera", cuerpo a tierra -que Néstor Perlongher llamó "neobarroso"-, una zona "menor"¹ que interpela las formas canónicas² de la literatura argentina. De manera que -a través de las escrituras y las figuras de escritor³ que producen Néstor Perlongher, César Aira, Osvaldo Lamborghini, entre otros- es posible señalar la emergencia de una minoría que intensifica las variantes y altera las constantes de las modalidades estéticas de mayor difusión en los '80. También, desde el ámbito del teatro y del rock se actualiza una revisión de los criterios de construcción de valores culturales y sociales y se cuestionan las regulaciones disciplinarias y la constitución de identidades avaladas por los medios, la tradición y/o el Estado. Se trata de prácticas culturales generadas en ámbitos mayoritariamente juveniles, ejecutadas por figuras jóvenes y para un público básicamente joven: el del teatro *underground* y el rock, situación de enunciación que no sorprende, pues la juventud es en sí una suerte de "revolución micropolítica":

"[La adolescencia] es una revolución micropolítica que pone en juego una serie de componentes que afectan a un universo asediado por otro universo: el universo adulto; es una especie de zona intermedia extraordinariamente inestable en la que, en el fondo, de repente, surge toda una gama de posibilidades y en la que se produce una prueba de fuerza extraordinariamente rápida, y a veces muy dramática, durante la cual todas esas posibilidades quedan encauzadas, tabicadas, etc." (Guattari, 1985: 63).

La juventud es un sujeto social culturalmente conformado y precisado, que varía de sociedad en sociedad. También, es una suerte de "otro"⁴ con códigos culturales propios, infiltrado en todo el tejido social que, en su necesidad de construir su identidad y de edificar su proyecto vital, enfrenta y cuestiona el orden estatuido con intensidades variables. Ante este agente extraño y su siempre latente amenaza de "revolución micropolítica", el cuerpo vigilante de la sociedad no ha cesado de ejercer su actividad disciplinadora. Filtrándose entre los intersticios del disciplinamiento juvenil, se levanta el discurso del rock y algunos sectores del teatro que dan cauce a "tipos de devenir" en los que el discurso signifiante es postergado, para privilegiar el discurso corporal, plástico, asignifiante y la reivindicación de figuras anormales⁵ como Luca Prodan y Batato Barea. Lugares como Cemento, el Rojas y el Parakultural, son utilizados tanto por las bandas de rock, como por el teatro "*underground*". En una muestra más de la vinculación de sus propuestas estéticas, la mayor parte de estos artistas comparten los sitios -no sólo físicos, sino también simbólicos- desde los que proyectan sus actuaciones⁶. Estas prácticas culturales comparten una estructura de sentimiento y se vinculan por puntos de contacto que seleccioné para hacer visibles y manifiestos algunos de los procesos por los que este espacio-tiempo cultural se va constituyendo como tal. Dentro de la interacción dinámica que constituye una cultura, intentaré delinear un campo -de contorno ramificado y provisorio, seguramente- atravesado por redes que se intersecan (mediante figuras semánticas y procedimientos textuales, etc.) con los discursos literarios examinados. En el interior de este campo, el papel predominante otorgado al cuerpo en detrimento de la representación de la ciudad, la presencia del motivo de la fiesta y la violencia simbólica se manifiestan como puntos que irradian el resto de este campo⁷ y articulan el sistema de representación del corpus recortado.

El teatro under

El trabajo de Walter "Batato" Barea (Argentina, 1961 - 1991) se inserta en el campo de emergencia del teatro "*underground*"⁸ que durante la dictadura se había refugiado en algunas escuelas de teatro y fiestas privadas, luego salió a la luz, durante la "primavera democrática" en algunos *pubs* de Buenos Aires y después cuajó en el '89 en el espacio del Parakultural donde:

"Público y actores descubrieron entonces que el travestismo y la ambigüedad podían ser una forma de arte, que el teatro podía hacerse sin decorado, que pararse frente a un público de punks, a las dos de la mañana, con sólo el cuerpo y la voz, era una necesidad compulsiva que no tiene precio. Los recursos del circo, el humor negro, el kitch y la parodia sirvieron para ridiculizar a los "ismos" -feminismo, machismo, lesbianismo, homosexualismo-para transgredir una y otra vez lo establecido, sin preocuparse por crear algo nuevo" (Durán, 1998: 33).

Esta despreocupación por "lo nuevo" se vincula con el hecho de que estas propuestas artísticas no niegan la tradición ni lo que "ya no puede seguir siendo"⁹, sino que lo toman como objeto a deconstruir y a transgredir; no se "hermanan con la muerte" sino con el fluir lúdico y con la diseminación de resistencia transgresiva. En esta "primavera democrática" sentida como el inicio de algo nuevo, las estéticas se orientaron predominantemente por la necesidad de hacer algo que movilizara a un público que estaba saliendo del letargo dictatorial, para ello el *modus operandi* privilegiado fue la improvisación y, por lo tanto, no hubo una propuesta programática consolidada que condujera a un producto simbólico "nuevo", como declara Batato Barea: "No sé adónde queremos llegar con lo que hacemos. Si lo supiera, no seguiría. Trabajamos con la sorpresa" (Dubatti, 1995: 117). Se trata de un "programa" artístico generado en el puro fluir -incluso son escasos los textos escritos-, que no busca ser un eslabón nuevo en la cadena de la tradición¹⁰ sino que se sostiene en la energía y la inestabilidad de la improvisación, como pone en evidencia esta explicación de Urdapilleta: "Nunca ensayábamos. Batato me llamaba y me decía: Esta noche hacemos algo, nos juntábamos un rato antes y subíamos, cada uno con sus poemas y ahí había una obra" (Boido, 1997).

Sin intención de reseñar la totalidad de los trabajos de Walter (Batato) Barea¹¹, es importante destacar que su actividad profesional -iniciada aproximadamente en 1978 y extendida hasta su muerte en 1991- incluyó un amplio espectro de manifestaciones y no excluyó el trabajo esporádico en publicidades y la participación en programas televisivos. La primera observación que se desprende de este "perfil amplio" es la dificultad de circunscribirlo a un mítico "*underground*" fuera de toda ley, puesto que su trabajo atravesó fluidamente las barreras de todos los ámbitos y abarcó una amplia gama de espectáculos: unipersonales, grupales, trabajos como director o en dúo/trío/equipo con Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese o Fernando Noy, entre otros. Correlativamente a este desborde de los límites de las cuadrículas culturales, como reconocimiento a su profusa y polifacética actividad, Batato accedió tanto a homenajes en el campo teatral y cultural¹², como al reconocimiento de los medios y al parnaso de los ídolos rockeros de los 80-90, junto con el también fallecido integrante del grupo de rock Sumo, Luca Prodan. De manera que, considerando los espacios físicos y simbólicos en los que desarrolla su proyecto artístico, dificultosamente podría clasificárselo cómodamente como un artista del *underground*¹³ (como tampoco puede hacérselo con Urdapilleta y Tortonese). Sin embargo, es posible mantener esta categoría no sólo porque fue la denominación con que se generalizó en la

época (aludiendo, entre otros aspectos, a su desarrollo primero en ciertos lugares con determinados públicos), sino también porque el término está asociado con condiciones de marginalidad -estética y económica- que están presentes en este sector del teatro en el que confluyen materiales rústicos, reciclados o visiblemente improvisados, y una producción artística, movillada inicialmente desde la carencia, en la que priman la improvisación, la creatividad y los criterios experimentales mucho más que el dinero para su realización. La expresión *underground* subraya su calidad de fenómeno de "emergencia" (de una estética que sale a la superficie pública), su carácter subterráneo, su operación culturalmente desestabilizadora, su nomádico trabajo de zapa que hace fluir el sistema cultural y fisura las regulaciones sociales. Pero el "under", como la vanguardia, es sólo un gesto, un momento¹⁴, y entonces no es extraño que con el correr del tiempo, los lugares, públicos, condiciones de producción y estéticas, vayan variando de matices¹⁵.

Por la estética con la que opera y por la progresiva mitificación de su figura¹⁶, Batato Barea es la cifra de este "nuevo teatro" que apela a la mezcla de diferentes registros. Alejado de lo programático y proclive a la pulsión de la mezcla señalaba: "Quiero trabajar con algo que me conmueva y mezclar todo, ése es el secreto. A pesar de que hice varios cursos de teatro, el teatro me aburre totalmente" (Dubatti, 1995: 112). Como sus vestuarios y utilerías -confeccionados por él mismo con materiales regalados o sacados de la basura- su estética recicló aportes de variados orígenes: la literatura, la danza, la acrobacia y el universo del clown. A partir de ellos, su práctica artística privilegió elementos resistentes a las regulaciones ordenadoras: el grotesco, la poesía, la ingenuidad del clown, las acrobacias y su cuerpo mismo como elemento teatral y como soporte de resistencia disruptora: "Batato era un espécimen, un andrógino, una cosa irreal. Era algo muy fuerte: algo inclasificable (...) Batato era un andrógino. Era un niño, un niño con tetas, una cosa muy extraña. No te daba la impresión de una sexualidad normal, común, vulgar. Era algo especial, muy particular. Cuando andaba por la calle nadie decía: 'Es un traba'. Él era otra cosa. Tenía una personalidad diferente. Era él mismo, auténtico" (declaración de María José Gabin, integrante de *Gambas al ajillo*, otro de los grupos protagonistas del "nuevo teatro argentino") (Dubatti, 1995: 177). Aun fuera de lo programático -y probablemente por eso-, su potencial político estriba en su renuencia a las calificaciones y en su propensión a generar la risa y/o la incomodidad: el candor del payaso y la esfinge del andrógino. Con su cuerpo -llamativo en su acrobacia, perplejizante en su androginia- y una casi inexistente escenografía¹⁶ efectúa el desplazamiento de la representación del espacio al predominio de la representación del cuerpo, que entonces actúa como soporte condensador de sentidos: el cuestionamiento de la identidad genérica del travestismo, la torpeza del payaso, la energía de la acrobacia, en términos de Deleuze y Guattari, semióticas gestuales, mímicas, lúdicas, "rizomorfas" que sirven para deconstruir la ley social y cultural.

En estos espectáculos, escasean los textos escritos y lo verbal se subordina a efectos de sentido no verbales; como se ve especialmente en las representaciones basadas en textos poéticos, entre otros: *Alfonsina y el mal*; *El puré de Alejandra*; *Los perros comen huesos*; *El método de Juana*. La predilección por la poesía y un corpus poético más o menos estable lleva a pensar en una comunión- homenaje con la figura y la obra de poetas como Fernando Noy, Alejandra Pizarnik, Néstor Perlongher y, al mismo tiempo, en una ridiculización de las formas adocenadas de circulación y consumo de la poesía. La yuxtaposición de textos poéticos y el "efecto del pastiche, del que Batato era un magnífico maestro" (Dubatti, 1995: 119), ratifica el relegamiento de las "obras escritas" y la opción por la inestabilidad que produce la mezcla de textos imprevisibles con situaciones desopilantes. Recordando los trabajos compartidos con Batato, Urdapilleta cuenta: "Uno de los primeros números fue *Las poetisas*, tres tertulianas que competían todo el tiempo. Humberto era una loca, Batato una frívola y yo una retardada" (Dubatti, 1995:182); con situaciones dramáticas como ésta, la representación deriva hacia rumbos tragicómicos que fisuran la concepción aristocrática de la cultura como algo vinculado a estados superiores de sensibilidad y refinamiento. También, estos "frisos de poesía" dan origen a un tipo de espectáculo que no cesa de producir efectos de inseguridad y extrañamiento en el público que, acicateado por los efectos de sentido no verbales (tonos de voces, silencios, miradas, indumentarias, situaciones, etc.) nunca está completamente seguro del uso que se hace de los textos originales. Son obras que parten de una base inmediatamente reconocible para los espectadores, el género del recital poético, pero luego, por la ruptura de la pauta de lo previsible que afecta la selección de textos y los efectos de sentido producidos por los códigos no verbales, la supuesta legibilidad del género se ve trastornada. Un ejemplo de esto es una de las obras con elenco lideradas por Batato que incluye textos literarios de Alberto Laíseca, María Elena Walsh, Arthur Rimbaud, Alejandra Pizarnik, Néstor Perlongher, Susana Thenon, Fernando Noy y otros: *La desesperación de Sandra Opaco*¹⁷; en esta oportunidad, además de los textos poéticos, la representación incluía también travestis de murgas que fortalecían el efecto de desestabilización, tanto del orden identitario, como de las pautas del género del recital poético. Esta perturbación fisura la estrategia de comunicabilidad de los géneros (poético y teatral) y desarticula la posibilidad del reconocimiento cultural directo para el que el público está predisposto. La incomodidad generada por la dificultad de reconocimiento del carácter de lo que se está viendo se evidencia en las reacciones de un público que se mueve, habla e incluso interpela a los actores, como lo demuestra esta anécdota: en una de las representaciones de *El método de Juana*, ante los gritos y murmullos que emitían algunos espectadores, Batato interrumpió brevemente la actuación y, dando un paso adelante, haciendo un cuidadoso uso de los silencios y las miradas preguntó con firmeza: ¿qué pasa? ... ¿me quieren o no me quieren? ... ¿entonces, qué quieren?, las respuestas que recibió a estas preguntas eran ininteligibles (pero pueden suponerse) y el espectáculo continuó su curso "normalmente".

Muerto Batato, el dúo de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonesi ha seguido sus actuaciones hasta la actualidad cultivando lo que ellos denominan "el desconche" (Boido, 1997), variante feminizada y deliberadamente plebeya que cifra una situación de descontrol, confusión y transgresión de límites. Travestismo, parodia y grotesco sellan también sus producciones que continúan la vía compartida con Batato de los desbordes digestivo-escatológicos, la poética de los nombres irrisorios y paródicos (que retoma y homenajea la de Nini Marshall¹⁹), la confusión, la ridiculización de formas tradicionales y el travestismo que acentúa la fluidez de las identidades. Sin embargo, el dúo ha presentado un leve distanciamiento crítico con respecto a la labor del antiguo trío, recordando el proceso creativo que originaba los espectáculos, Urdapilleta reflexiona:

"Con Batato hacíamos auténticos mamarrachos. No era una propuesta de calidad, la cosa era del tipo 'yo te tiro un baldazo en la cabeza, vos te corrés y sacás un conejo', mientras suena de fondo el disco del Mundial. Al día siguiente cambiábamos todo. Era todo energía, como un rock'n'roll. Era joda, quilombo, espíritu" (Durán, 1998: 33).

En *La moribunda, tragedia en cuatro estaciones* (1997-1999)²⁰, la improvisación y la interpelación directa al público ha cedido lugar a una factura más estable que incluye la escritura de un texto y el desarrollo de una historia que se representa tras la cuarta pared. En esta obra, Urdapilleta y Tortonesi protagonizan a dos hermanas, Karen y Kara Te Kanawa. Su hermana, la Moribunda, es la cantante lírica Kiri Te Kanawa, de la que sólo se escucha la voz. Ella canta, agoniza, encerrada y oculta, mientras sus hermanas se debaten en un mundo de locura, muerte y confrontaciones afectivo-familiares. *La Moribunda* refuerza la polarización cuerpos-espacio: el escenario es una especie de sótano fantasmal en medio de un mundo en guerra; en él las hermanas conversan y discuten mientras escuchan el canto agonizante de la Moribunda: concentración del espacio visible, encapsulamiento de los personajes y espectacularización auditiva del cuerpo que muere y que -aunque invisible- es el soporte del título y la trama de la obra. Por añadidura, junto con la entrada para la obra, los espectadores recibían un sobrecito que contenía una especie de estampita con la foto de los actores en la que se utilizan los

códigos visuales de las estampas religiosas (color, tamaño, diseño, auras en sus cabezas) y una pequeña bolsa con “el pelo de la Moribunda”: apropiación transgresora de los códigos de la tradición religiosa católica y de la industria cultural²¹; el cuerpo de la Moribunda en manos de los espectadores (pelo-souvenir -fetiche que une ritualmente al espectador con el personaje) y espacio encapsulador.

Aun participando en famosos programas televisivos (con Antonio Gasalla, por ejemplo), el dúo solía hacer de las entrevistas de la prensa un ámbito de confrontación con la tradición y las identidades socialmente propugnadas: la novela familiar argentina diagramada por los medios y la historia oficial. Con respecto a la primera, Urdapilleta señala a famosos personajes de la televisión argentina como modeladores de identidad: “esta es la gente que marca el rumbo mental del inconsciente colectivo argentino: Mirtha es la mamá, Neustadt es el papá, Grondona es el hijo bueno, Tinelli es el loquito y Susana es la hija reventada” (Boido, 1997). Con respecto a la historia oficial, aprovecha una pregunta del entrevistador para rendir una irreverente versión de una escena imaginada por todos los argentinos desde la escuela primaria, French y Berutti, los hombres que repartieron las flamantes escarapelas celestes y blancas: “¿Cuál es su prócer favorito? - Creo que French y Berutti, porque tienen un mito de modistos. Me los imagino dos putos modistos” (Boido, 1997). El dúo dice lo indecible de lo sacralizado por la historia oficial y por los lugares comunes de la cultura, operación con la que transgreden y deconstruyen los monumentos del poder. La enunciación “sacrilega” profana por su sólo registro “plebeyo”, configura una “estética de la ordinarietà” (Achugar, 1993: 84) por medio de la cual estos actores se resisten a ser incluidos entre los productos que se alinean en las filas de la tradición oficial y comercial conformando una estética nomádicamente conspirativa que se fortalece a partir del traspaso de fronteras: de géneros, de identidades genéricas, de registros culturales, de espacios de exposición (teatros, televisión, *pubs*, centros culturales, etc.) y de los manuales de las buenas maneras (interpelaciones violentas, golpes, etc.).

El rock

La década del 80 estuvo vertebrada por debates en torno al deber ser del *rock*: su ética con respecto al mercado y a la cooptación política. La discusión no es casual en un tiempo en que la industria y el mercado discográficos se expanden privilegiando a los jóvenes como consumidores²² y en que la Guerra de las Malvinas y el tránsito a la democracia motivaron el requerimiento de la participación de los músicos de rock en eventos políticos; en estos años se multiplican las críticas entre los músicos en torno a la integración al sistema del mercado discográfico y a las apariciones en actos políticos. La inculpatión siempre es la misma: la traición al exceso fiestero y revulsivo del rock. El arco de acusaciones se extiende desde la recriminación coyuntural por la participación en actividades promovidas por los políticos de turno, hasta el radical cuestionamiento por la transgresión del propio código rockero mediante el disciplinamiento de un mensaje que tradicionalmente fue contestatario, como lo ejemplifica la crítica que, desde las páginas de *Cerdos y Peces*²³ formula Enrique Symns:

“Entonces, a la tradicional falta de creatividad que siempre caracterizó a los poetas (perdón) rockeros argentinos se agregó una superficialidad optimista que imitó una grotesca apología de los sueños hippies: “fuerza, pibe que estás vivo”, “todo esto es una mierda, pero es tan lindo estar vivo”. Como si la platea que asistía a su show perteneciera, a un jardín de infantes diferencial (quizá lo fuera, habría que investigarlo) cada rockero se creyó en la obligación ética de bajar una optimista y surrealista línea que en su momento se sintetizaba en el repugnante “manso y tranquilo” de Piero (...) Si el himno de los sesenta en Europa y EE.UU. fue “Sexo, droga y rock and roll”, en la Argentina de los ochenta se institucionalizó el “Matrimonio, Coca Cola y Pop” (Symns, 1988: 48).

Por otro lado, la discusión sobre la violencia en los recitales y los derechos del espectador fue otro de los temas de la agenda ochentista, puesto en el tapete por la emergencia y crecimiento del movimiento punk y del llamado rock barrial, futbolero o chabón, una emergencia *underground* -posicionada respecto del rock pop y nacional- que incluye grupos como *Sumo*, *Soda Stereo* y *Los Redonditos de Ricota*. Entre las filas de este rock barrial es donde se encuentra una de las bandas más representativas del período²⁴: *Patricio Rey y los Redonditos de Ricota*. La banda liderada, por el Indio Solari, surgió en La Plata en 1977, pero su primer disco -*Gulp!*- data de 1985. En los comienzos, las presentaciones incluían el reparto de buñuelos de ricota (supuestamente preparados en el escenario), monólogos, números de *strip-tease* y desnudos²⁵ que luego fueron desapareciendo, pero la banda siempre sostuvo su carácter de grupo independiente, que trazó caminos propios para su consagración, al que luego sumó el “sello” de una virulenta relación con las fuerzas del orden:

“La historia de *Los Redonditos de Ricota*, la banda de rock más convocante de Argentina, arranca en el final de la década del 70, pero tuvo un punto de inflexión en abril de 1991. En un show en el Estadio Obras, Walter Bulacio, 18 años, ricotero de Aldo Bonzi, fue detenido, y poco después moría en el Hospital Pirovano. Había sido golpeado por la policía. A partir de ese momento, la presencia de *Los Redondos* en casi cualquier parte se acompañó de violentos despliegues policiales” (Polimeni, 1997).

Desde entonces, sus conciertos a lo largo del país -asociados con acciones violentas, represiones policiales y detenidos- fueron prohibidos en algunas ocasiones, en tanto que crecía la sensación de que los nomádicos recitales de la banda eran una situación peligrosa.

Como dupla opositiva de *Patricio Rey y los Redonditos de Ricota*, percibida como parte del “rock duro”, resalta la banda *Soda Stereo*²⁶ señalada como representante del “rock blando”. *Soda Stereo* -formada por tres estudiantes universitarios en 1979- fue identificada en sus comienzos como la “integrada” opuesta a la “apocalíptica” *Redonditos de Ricota*. Por su parte, la historia de *Sumo* está íntimamente vinculada al que será uno de los mitos de la cultura rockera de los 80-90, Luca Prodan²⁷. El grupo comienza a tocar en pequeños *pubs* bonaerenses -hasta que en marzo de 1982 hace su primer show “importante” -como teloneros de *Riff*- y a fin de este año concretan su primer concierto en el Estadio de Obras junto al grupo punk *Los Violadores*. Es claro que en la proyección de esta banda, la figura de Luca Prodan fue un factor decisivo, su dominio escénico y su personalidad, vida y muerte temprana lo tornaron un mito que emblemática una posición reñida radicalmente con el orden establecido y enlazada con el espíritu del rock tal como él mismo lo definía: “rebelde y reo”. Su figura de artista se aproxima a la del “anomal” que contiene afectos, pero no sentimientos familiares en un sentido molar; numerosas actitudes y declaraciones suyas contribuyen a la conformación de esta identidad “en el borde”, como cuando explica su desertión del ejército italiano:

“Y cuando me agarraron acá, al final, yo le dije: Mire -le dije esto- mire, yo me tomé todas las drogas, soy redrogadicto - porque era en esa época, ahora no, ahora soy alcohólico, nada más y le cuento a cualquiera, no me importa- y le dije, mire, yo no quiero, no quiero hacerlo, yo voy a hacer quilombo, me ponen ahí y yo voy a desertar, van a tener que emplear jueces, cosas, no sé, y yo no quiero, no sirvo. Yo le conté todo del colegio, eso que yo ya hice todo. Tuve disciplina, demasiada

disciplina, desde los 6 años, por eso soy tan indisciplinado ahora. Que te parece. Bueno, al tipo así le hablaba y el tipo me miraba, y me dijo: "Bueno hay que hacer un informe. ¿Qué drogas tomó?" Y yo dije "vamos" y empecé "tengo una lista encima". El tipo veía que no era un tipo estúpido o un perdido, pero me dijo: "Mirá, te tengo que dar el artículo 28 b, eso significa que no podés votar" y yo le dije "GUAUU, QUE SUERTE" y me dijo: "Y no podés ser empleado estatal". Y le dije UHUU, BUENISIMO, ESO ES MÁS, ME ESTÁS DANDO UN REGALO. Entonces, yo, para la ley italiana soy solo enfermo mental, el artículo 28 a es puto, c es drogadicto, 28 b es enfermo mental, o sea mogólico, o algo así, eso soy yo" (Prodán, 1997: 11).

Extranjero adueñado de un habla callejera porteña voluntariamente plebeya, Luca encarnó la figura del desertor, "el enfermo mental", el rockero que, desde su posición al borde de lo socialmente aceptado, no vacilaba en enfrentar lo regulado (como cuando eligió cantar muchas de sus canciones en inglés en un tiempo en que, a causa de la Guerra de las Malvinas, estaba prohibida la difusión de canciones en ese idioma) ni en criticar públicamente incluso los papeles sociales santificados por la doxa:

"Mis padres a mí me tienen una envidia impresionante, porque yo hice lo que quise, y claro porque para hacer lo que querés tenés que bancarte los golpes. No les escribo a ellos hace 4 años, pero los vi, y ... están ahí, que sé yo. El caso es que a mí me trataron mal. ¿Qué? ¿Hay que tratarlos bien porque son viejitos, pobrecitos? ¿Qué se vayan a la concha de su madre! Yo era chiquito y me trataban como a una mierda, entendés? (Prodán, 1997: 11).

Su discurso cáustico, su breve e intensa trayectoria artística en Argentina, su vida y su muerte marcadas por la demasia le valieron un sitio privilegiado entre las figuras míticas de los 80, testimonio de esto es el fenómeno que se produce en torno a su tumba: las visitas y tributos de sus fans se intensifican para su cumpleaños y para el aniversario de su muerte, en tanto que se repiten en los muros las inscripciones "Luca *not dead*", "*Sumo*", "Aguante Luca". Otra de las bandas fue *Virus* (su primer disco fue *Wadu Wadu*, en 1981), nucleada en torno a la figura de Federico Moura²⁸ que -aunque no se ha constituido en un mito de la talla de Luca- de todos modos es reconocido como una figura de trascendencia, quizás porque se atrevía a dejar que se manifestara su costado femenino, toda una provocación para el machismo imperante en el rock argentino. La ambigüedad sexual de Federico Moura pregnó la estética de esta banda que hizo de la teatralidad y el glamour parte importante de su apuesta escénica, probablemente porque Moura "no era un cantante: era un líder escénico, que no es lo mismo. Un escultor que trabajaba en vivo sobre su cuerpo. Un escenógrafo. Era un artista, no un *fucking rock star*" (Polimeni, 1998).

En el sistema de representación implementado en las canciones de estas bandas de rock, las ideas-imágenes de la sociedad y de todo lo que tiene que ver con ella, se fundamentan -en términos generales- a partir de la puesta en primer plano de la corporalidad, la utilización de una interpelación violenta que incluye el uso de un registro soez desafiante al "bien decir", el reciclaje paródico de los discursos sociales disciplinantes y la apelación al artificio como elemento que elimina toda posible naturalización de lo dicho. Con este bagaje discursivo, esta franja del rock nacional se perfila como una forma "menor", diferenciada de los padres fundadores del rock argentino; no obstante, además de la diferencia estética, parece haber otras interpretaciones para su carácter excéntrico, como la formulada por Adrián Dárgelos, integrante de la banda *Babasónicos*:

"Existió una hegemonía del rock en la Argentina: eran todos los grupos que habían grabado con multinacionales, que a su vez oficiaban de productores de otros y mantenían una red de contactos. Si no nacías amigo de alguno de ellos, no tenías chances. Así llegaron los *Abuelos de la Nada*, los *Twist*, Calamaro, Fito. El otro camino, el de los bastardos, es el de *Virus*, *Sumo*, *Los Encargados*, *Soda Stereo*" (Di Natale, 1996: 26).

Entre las canciones de estos "bastardos", el cuerpo es una instancia que aparece especialmente en las letras de *Soda Stereo*, tanto como sede que condensa los rigores del disciplinamiento, como rincón último de repliegue ante la ineficacia del lenguaje. En clave paródica, es subrayado el resultado del discurso de la cultura del desarrollo muscular "Mi novia es dinamita / Que dulce criatura / Extraño su belleza / Yo soy un complemento de sus pesas / Sigue igual de caprichosa / Pero ahora es musculosa / Seguro que se cree superniña / Mi novia tiene bíceps (ojo con lo que le dices)" ("Mi novia tiene bíceps", 1984, *Soda Stereo*); pero también el mismo discurso del control que estigmatiza los excesos sirve como vehículo para cifrar la estética del grupo: "Somos un conjunto dietético / Giramos una onda dietética / Canciones de amor con sacarina / Con menos de una caloría" ("Dietético", 1984, *Soda Stereo*). Sin embargo, luego de la abundante reiteración del carácter dietético y sin peligro de un producto que se declara buscador del "paraíso estético", el final de la canción se reposiciona oblicuamente y fisura el mensaje profusamente repetido, resemantizando sutilmente la totalidad de la canción: "Nuevas mentes descremadas / Siluetas de gimnasia (...) Viviendo una nada dietética", para finalizar con una nueva y conclusiva reiteración: "El régimen se acabó, se acabó!" ("Dietético", 1984, *Soda Stereo*), final más bien altamente "calórico"²⁹ -para seguir con la analogía- en una cultura que apenas años atrás experimentaba los rigores del *régimen* militar que se extendió entre 1976 y 1983. Así, la fábula del control y la disciplina -difundida por los medios masivos- que es el soporte del status de la persona y funciona como pasaporte que permite ser "como se debe ser", es reutilizada invirtiendo la estigmatización: no ya la apología del orden del régimen, sino la explosión liberadora del fin del estado de sujeción. El fin del control posibilita la apertura a una economía diferente a la del régimen: la del deseo, que prolifera rizomáticamente más allá de lo que el régimen puntúa: "Hipnotismo de un flagelo dulce, tan dulce/ cuero, piel y metal, carmin y charol/ cuando el cuerpo no espera lo que llaman amor/ cada lágrima de hambre, el más puro néctar/ nada más dulce que el deseo en cadena" ("Canción animal", 1990, *Soda Stereo*). El cuerpo aparece entonces como soporte del poder en su forma privativa, pero también en su función de generador de deseo y como refugio último en la "ciudad de la furia": "Me dejarás dormir al amanecer / Entre tus piernas / Entre tus piernas / Sabrás ocultarme bien y desaparecer (...) Me verás volar / Por la ciudad de la furia" ("La ciudad de la furia", 1989, *Soda Stereo*). Hay en la mecánica de seducción una instancia que la potencia, pero que al mismo tiempo obstaculiza la comunicación: la simulación y los signos; los signos crean la distancia que tensa el deseo: "Si estás oculta / Como sabré quien eres / Me amas a oscuras / Duermes envuelta en redes / Signos / Mi parte insegura / Bajo una luna hostil / Signos" ("Signos", 1986, *Soda Stereo*), pero el lenguaje se vuelve opaco: "Sola, vino a mi ficción / Sin dudar, acompañarme / Signos oh, sin traducción / Tu silencio, inseparable / Cuanto habré cambiado / Que se habrá gastado / Podría comunicarme / Pero siento tanto, la erosión" ("Estoy azulado", 1985, *Soda Stereo*), y acaba en la inutilidad: "No me sirven las palabras / gemir es mejor" ("Canción animal", 1990, *Soda Stereo*). La misma red de signos que hace espejear la seducción nubla la comunicación y adormece: "Ella no puede pensar, está aburrída / De tanto simular, cayó dormida" ("Nada personal", 1985, *Soda Stereo*). Incluso, la estética de la puesta en escena de la misma banda no simula, sino que justamente subraya el artificio y desnaturaliza la percepción, como lo ilustra el clip "Cuando pase el temblor" (1985, *Soda Stereo*), en él los maquillajes acentuados, los peinados, la ropa de seda en el Pucará de Tilcara, ostentan la crispación del artificio que remarca su carácter de construcción estética en medio del inesperado paisaje de este asentamiento prehispánico del Noroeste argentino. Ante la simulación, también las letras de *Sumo* esgrimen el artificio de una lengua que anuda sus palabras más por su sonoridad que el sentido, rindiendo así un discurso que se resiste al comentario y a la interpretación: "Saltando en picada a la mejicana / Un fugitivo se entrega / Saltando en picada a la mejicana / Un fugitivo se entrega, / Pero NO, mejor no hablar / De ciertas cosas / La mujer, el vidrio, el tornado, mi ciudad / El jardín primitivo, saltando, el fugitivo, la flor / la flor, la flor, la flor" ("Mejor no hablar ...", 1983, *Sumo*). En otras ocasiones, sus letras retoman el curso del lenguaje de la tribu

para traficar, al igual que las letras de tango, el delineado de un mundo "más auténtico" que se opone a un mundo de figuración:

"Caras conchetas, miradas berretas / y hombres encajados en Fiorucci / Oigo: "dame, quiero" y ... "no te metas / Te gusto el nuevo Bertolucci?" / La rubia tarada, bronceada, aburrída / Me dice: "porque te pelaste?" / Y yo: "por el asco que da tu sociedad... / "Por el pelo de hoy, cuanto gastaste?" / Papá o mamá, papá y mamá, papá o, / papá y mamá... / Un pseudopunkito con el acento finito / Quiere hacerse el chico malo / Tuerce la boca, se arregla el pelito / toma un trago y vuelve a Belgrano / Basta!!! me voy rumbo a la puerta / y después a un boliche a la esquina / a tomar una ginebra con gente despierta / esta si que es Argentina!!! ("La rubia tarada", 1983, *Sumo*).

La representación de la "rubia tarada" y del "seudo punkito" define al grupo "otro", adormilado en el simulacro que se opone a la identidad del "nosotros" rockero despierto, disputa simbólica que marca la frontera y distribuye los valores que legitiman el posicionamiento *rockero* y perfilan un grupo de pertenencia ajeno a la simulación. Esta es una figura semántica reiterada en las letras de las diferentes bandas, la posición subordinada del sector juvenil, relegado por un acceso desigual al capital económico y cultural, se vuelve en estas canciones un lugar de pertenencia desde el que se estigmatiza al mundo "otro" bajo rótulos diversos: hipocresía, falsedad, insensibilidad, etc., por oposición a la autenticidad visceral del lugar *rockero*: "La gente decente es diferente / pero tu belleza empieza a abrirse paso / ¡En esta vieja cultura frita! ("Fusilados por la Cruz Roja", 1991, *Los Redonditos de Ricota*). No se puede fingir-robar la identidad del rockero barrial: "Sos el as del "Club París", / (sos la joya del lugar) / el acento del barrio te sale mal / y te quita el sueño -¡el sueño!" ("Blues de la artillería", 1991, *Los Redonditos de Ricota*). En esta lucha eterna, hay, además, otros transgresores a las normas, pero esta vez no al código *rockero*, sino a la norma de la autoridad hegemónica: se trata de los héroes solitarios, perseguidos y asesinados por la policía. Estos héroes, representados como valientes y libertarios, encarnan una suerte de epopeya marginal que especifica la frontera y el enfrentamiento entre los sectores populares y la fuerza policial y la ley del Estado. En este sentido, estas canciones se vinculan con la línea cultural de representación de la violencia que señaló Joseфина Ludmer con relación a la figura de Juan Moreira, quien es al mismo tiempo héroe y delincuente y que desde el fin de siglo pasado viene apareciendo en la cultura argentina a través de distintas manifestaciones y en variados medios (en el folletín, el teatro, el cine, etc); según Ludmer, el *Moreira* de Aira (1975) presenta lo popular "malo" y la violencia como el signo de la vanguardia literaria y la revolución y el de Perlongher - poema incluido en *Alambres*- funda la poesía gay y política de los 80: muestra al personaje como un héroe popular, mártir de la violencia del Estado y amante de su amigo Julián (Ludmer, 1999: 242). Esta vez, desde la sede de la industria de la música de rock, no es el personaje de Juan Moreira el que resurge, sino las figuras de héroes-delincuentes, que funcionan de manera semejante a Moreira, exaltadas por *Los Fabulosos Cadillacs* justo en el momento de la lucha final y solitaria contra la ley del Estado:

"Me dicen el Matador de los 100 barrios porteños / no tengo por qué tener miedo mis palabras son balas / balas de paz, balas de justicia / soy la voz de los que hicieron callar sin razón / por el solo hecho de pensar distinto, ay Dios / Santa María de los Buenos Aires / si todo estuviera mejor ("El Matador", 1994, *Los Fabulosos Cadillacs*).

El león esta escondido en el callejón / sabe bien lo que le va a pasar / entonces saca su revolver y va a disparar / la policía lo rodea sin tregua / lo buscan por ajuste de cuentas / y ese sargento que sin vacilar / abre fuego y le da ("Manuel Santillán, el león", 1994, *Los Fabulosos Cadillacs*).

Esta reelaboración estética del héroe popular perseguido por la ley, que se incluye en la serie del gaucho Martín Fierro y los Moreiras, proyecta el nivel de violencia pública y simbólica del momento y agrega la mezcla del tópico político de la canción comprometida del canto popular latinoamericano setentista -aludido emblemáticamente en la figura del cantante-mártir chileno Víctor Jara: "mirá hermano en que terminaste / por pelear por un mundo mejor / Que suenan, son balas / me alcanzan, me atrapan / resiste, Víctor Jara / no calla" ("Matador", 1994, *Los Fabulosos Cadillacs*). La canción, con una música netamenteailable, completaba esta mezcla épico-ailable con un videoclip que fragmentadamente diseminaba la iconografía de un desfile-funerario-procesión entre carnavalesco y religioso que remitía a este tipo de celebraciones en Latinoamérica. La resemantización que la banda efectúa de las categorías de "represión" y "desaparecido" termina por diluir la militancia política de los sujetos susceptibles de "desaparecer", para delinear otra militancia -carente de organicidad y de una ideología unitaria- cohesionada sólo por la común amenaza que los centros de control y vigilancia ejercen sobre los subalternos: "... y por qué es que desaparecen, porque no todo somos iguales ..." ("Desapariciones", 1991, *Los Fabulosos Cadillacs*). Esta cita permite otro ejemplo del procedimiento de resignificación que aplica la banda: "Desapariciones" es una canción de Rubén Blades, que inicialmente tuvo un ritmo de *reggae* de tono casi fúnebre, y *Los Fabulosos Cadillacs* realizaron una interpretación de ritmo contagioso, que la hizoailable y "coreable", que modifica la forma de expresión habitual del drama social que describe su letra: "Que alguien me diga si ha visto a mi esposo, preguntaba la doña ..." ("Desapariciones", 1991, *Los Fabulosos Cadillacs*).

En el rock no sólo es desacreditada la autoridad policial, sino todo tipo de autoridad: "Hay muchas formas de pelar el gato / y ¡ay! puede fusilarte hasta la Cruz Roja / ¡En esta vieja cultura frita!" ("Fusilados por la Cruz Roja", 1991, *Los Redonditos de Ricota*), este discurso que no cree en ninguna autoridad y que la impugna hasta la blasfemia³⁰ termina por constituir la imagen del *rockero* como "freak"³¹ que confronta todo disciplinamiento, incluido el que afecta al propio mundo del rock: "Roqueros bonitos, educaditos. / Con grandes gastos, educaditos. / Emboquen el tiro libre, / que los buenos volvieron, / y están rodando cine de terror" ("Música para pastillas", 1986, *Los Redonditos de Ricota*). El *freak*, como monstruo que es, no sabe de "maneras" y puede estallar en la reiteración de insultos, interpelación violenta que erosiona las fronteras del discurso literario legitimado. La apelación a lo soez como discurso de ruptura se lanza desde la impotencia y la carencia de confianza en el lenguaje del "bien decir" y en el discurso político³¹:

"Locura de locuras, porfiar dados trucados, / dicen mil rockanroles por los satélites (...) ¡Nueva Roma! ¡Te cura o te mata! / ¡Nueva Roma ya está!" ("Nueva Roma", 1991, *Los Redonditos de Ricota*).

Las canciones de *Los Redonditos de Ricota* llevan la impronta de una suerte de aristocratización de los márgenes e impugnación del orden estatuido, presentan significados huidizos y hasta herméticos que resisten el orden del lenguaje, mezclan metáforas, lunfardo, neologismos, gestos provocadores y heréticos para formular un discurso "delincuente" de comunión y resistencia ante el orden que vigila, excluye y castiga. La sacralización de la exclusión social opera como ratificante de una identidad comunitaria que se produce contra el orden social hegemónico y que se constituye como clandestina, brava y redentora de las carencias: "el infierno está encantador / ¡Este infierno está embriagador! / ¡Esta noche está encantador! / ¡Tu infierno está encantador, esta noche!" ("El infierno está encantador esta noche", 1985, *Los Redonditos de Ricota*). El infierno vuelto fiesta³³, la celebración del desenfreno corporal y el éxtasis de la música entregan al público juvenil la preciada oportunidad para el "exceso permitido", la fiesta ritual: "Erotismo, paganismo, ritualidades arcaicas y poéticas del éxtasis son el confin izquierdo del rock, su retórica de salvación lírica" (González, 1993: 22). Fuga necesaria en una ciudad que es representada como cárcel: "¡Preso en mi ciudad! ¡¡¡Ja-ja-ja- ja !!!/ Casi ya no llora, / ¡atrapado en libertad! ("Preso en mi ciudad", 1986, *Los Redonditos de Ricota*). Ciudad-sociedad prisión: "Si esta cárcel sigue así, / todo preso es político. / Un común va a pestañear / si tu preso es político. / Obligados a escapar, / somos presos

políticos, / reos de la propiedad, / los esclavos políticos" ("Todo preso es político", 1988, *Los Redonditos de Ricota*). A la reformulación del tratamiento de la ciudad como tema estético realizada en los textos literarios que apuntamos, corresponde en el plano del rock una similar tendencia a la difuminación de las descripciones que la tornan un paisaje abstracto, poco descrito, casi limitado a la resonancia semántica del nombre del lugar, y que actúa como telón de fondo: "Tomates podridos / Por las calles del Abasto / Podridos por el sol / Que quiebra las calles del Abasto / Hombre sentado ahí / Con su botella de Resero / Los bares tristes y vacíos ya / Por la clausura del Abasto / José Luis y su novia / Se besan ahí por el Abasto / Yo paso y me saludan / Bajo la sombra del Abasto ("Mañana en el Abasto", 1987, *Sumo*).

El tratamiento de la ciudad y la cultura urbana que realiza Fito Páez en sus letras presenta una modulación particular de esta tendencia, por la incorporación de los personajes ciudadanos y la enunciación fragmentaria del ambiente urbano: "Instantáneas de la calle / veo una separación, un choque / un estallido, una universidad, / viven haciendo las pases / hay un chico que se escapa / un toro, una señora, un cielo, un capitán / y yo sigo con vos" ("Instantáneas", 1986, Fito Páez). El desplazamiento de la ciudad como motivo estético va anudado al repliegue hacia lo doméstico: "En esta puta ciudad / Todo se incendia y se va / Matan a pobres corazones / En esta sucia ciudad / No hay que seguir ni parar / Ciudad de locos corazones / No quiero salir a fumar / No quiero salir a la calle con vos" ("Ciudad de pobres corazones", 1987, Fito Páez). El ámbito del tercer mundo es representado por Fito Páez a través de la mezcla de referencias culturales -siempre al ritmo fragmentario del videoclip- que terminan por constituir una identidad híbrida e inestable en la que se confunden íconos culturales de diversa procedencia (Mickey Rourke, Kadafi, Pinochet, Henry Miller, Coca-Cola, la "Mona" Giménez, la "Coca" Sarli, Beatriz Salomón, Fabiana Cantilo, etc.). Esta yuxtaposición de citas de un imaginario nacional-popular proferido por los medios masivos nacionales y citas de un imaginario global que incluye marcas de bebidas, artistas, políticos y escritores rinde vivida cuenta tanto de la "agonía de las colecciones" de que hablaba García Canclini, como de los flujos culturales globales de los que hablaba Arjun Appadurai. Valga como otro ejemplo este fragmento: "El gordo Porcel canta rock / y fuma la yerba de Billie Bond / Y siguen planeando algo en Bolivia / casar a Almodóvar con una niña. / Y todo el mundo quiere llegar primero / se besan Pedrito con la Merello. / Que sueño mas raro el de esta yunta / las puertas aquí no terminan nunca. / Batato jugando con Maradona / solitos, solitos en la de Boca ("Tercer mundo", 1990, Fito Páez)

La confusión de los antiguos niveles de la "alta" y "baja" cultura, en un mundo en que "las puertas no terminan nunca" va más allá de las canciones de Fito Páez³⁴, por cuanto el ámbito del rock ha mostrado fronteras especialmente lábiles: en Cemento, por ejemplo, en el invierno del 89 la ya mencionada "Mona" Giménez estuvo compartiendo el final de su show con Fito Páez y *Los Fabulosos Cadillacs* (con los que también grabó en 1988 uno de los éxitos de la banda, "Mi novia se cayó en un pozo ciego"³⁵). También, han sido frecuentes las invitaciones a músicos del folklore argentino para trabajar en shows o grabaciones de discos de bandas de rock y de este traspaso de géneros resultaron combinaciones entre rockeros y folkloristas -como Charly García-Mercedes Sosa, *Divididos*-Chango Spasiuk o Ricardo Iorio-Rubén Patagonia- y mixturas de instrumentos electrónicos con los típicamente folklóricos y aborígenes. Y más todavía, inclusive el género de las canciones patrias (himnos, marchas, etc.) fue también encarado por la interpretación rockera: el "Himno Nacional" por Charly García y un recital de canciones patrias a cargo de Fabiana Cantilo, Pedro Aznar y otros, son también ejemplos de la permeabilidad de las fronteras genéricas del rock. A este recital, celebrado el 25 de mayo de 1999 (fecha patria en Argentina) en Plaza de Mayo, asistieron 25.000 personas, asistencia y situación que corroboran el interés suscitado por el género patrio. Esta vuelta al imaginario patrio conformado en la escuela, sumada al éxito de las novelas y textos de divulgación histórica, al boom del "folklore joven" y a la recuperación progresiva del género de la murga, son un buen reflejo de la coexistencia entre una cultura globalizada y procesos orientados a la afirmación de las culturas nacionales. A fines de la década del 90, las banderas argentinas se observan no sólo en espectáculos folklóricos o actos patrios, sino que también flamean en las actuaciones de bandas de rock como *Bersuit*, *Vergarabat*, *Los Piojos*, *Divididos*, etc. Volviendo a la canción "Tercer mundo" de Fito Páez, es pertinente recordar que ésta coexiste con el mentado (por el gobierno de Carlos Menem) "ingreso de la Argentina al primer mundo", de este modo, la identidad tercermundista diseñada por Fito Páez viene a poner en circulación otra versión de la inserción del país en el mundo y a destacar una identidad atravesada por un imaginario globalizado y uno nacional, con contornos difusos que no alcanzan a fijarse, ni se restringen a los límites de la nación-estado, pero situada en un espacio-cárcel, en una ciudad vaciada de utopías, en que la reclusión en lo privado e individual es la fábula de salvación: "Y sigo caminando y entro en un bar / y ya no era día y no era verdad / Andrés Calamaro y Lou Reed / pensando, pensando en salir de aquí. / afuera los pibes en la ciudad / creo que no sueñan, no sueñan mas / no quiero dólares Bunge & Born / Nena vuelvo a casa a soñar con vos. / Y en casa grito: me hundo, me hundo me hundo / Y NADIE SABE COMO VINE A PARAR YO / Al tercer mundo, Tercer Mundo !! ("Tercer mundo", 1990, Fito Páez).

Esta es la otra cara de la fuga por medio del la fiesta ritual de *Los Redonditos*: el refugio en la privacidad de lo doméstico, la ensoñación del amor, como la de la fiesta o la fijación en el cuerpo mismo, son las únicas "utopías" posibles delineadas por este sector del universo rockero de los 80: la de la resistencia. Esta "pulsión de resistencia" se relaciona con el hecho de que, a partir de la "primavera democrática" argentina, la sensación de que algo nuevo surgía, con el correr de la década, se vio afectada por la devaluación del sentido de futuro y la crisis de los valores instituidos; en tales circunstancias, la valorización del presente se torna una suerte de "micro-utopía", colocada en el hoy y no en el mañana, una "micro-utopía" que se quiere marginal y que se refleja tanto en la constitución de las estéticas del "underground" teatral y rockero, como en la reivindicación de los fenómenos de "borde": las figuras de Batato Barea, Luca Prodan y la identidad "freak" afirmada por algunos cantantes de rock.

El aura del margen

El examen de algunos textos literarios, considerados excéntricos en la tradición literaria argentina, me condujo a la reflexión en torno a sus circunstancias de emergencia en el campo cultural. Para pensar los procesos culturales del periodo acotado, consideré conveniente armar un corpus heterogéneo -hecho de relatos, poemas, ensayos, guiones teatrales, canciones de rock, etc.- en el que se evidenciaran cambios en el sistema de representación del cuerpo, la ciudad y las identidades, cambios que -como los motivos de la fiesta y la violencia- iluminaran el proceso cultural de la Argentina posdictatorial en su tránsito a una sociedad democratizada y globalizada: la erosión de la representación de la ciudad y el predominio de la del cuerpo, la construcción de personajes acuciados por la ley (del estado, de la palabra, del disciplinamiento sexual y corporal) dan cuenta de experiencias sociales en solución en que se redefinen los espacios públicos y privados (materiales, pero también simbólicos), las identidades y el concepto de cultura. En un campo cultural que ha visto redefinidos sus caracteres y contornos- los traspasos de fronteras se han vuelto su lógica cotidiana de funcionamiento- y, como una muestra más de que la cultura hoy exhibe la transformación de sus límites y rasgos diferenciales, aun para reflexionar sobre estéticas literarias percibidas como marginales, no pude prescindir de la

consideración de las que se evidencian como canónicas, jerarquizadas o mayoritarias, no sólo para explicitar el uso de términos relacionales como “mayor” y “menor”, sino también por los múltiples diálogos e intercambios que practican con los tópicos y políticas de representación difundidos desde la institución literaria y desde la industria cultural. Así fue que, para realizar esta lectura de las formas “ex-céntricas” de los 80, debí considerar sus articulaciones, diálogos e intercambios tanto con la tradición literaria (la gauchesca, el realismo, el modernismo, etc.), como con los géneros provenientes de la industria cultural (el melodrama, el videoclip, etc.) y con las estrategias procedentes de sectores “anfíbios” que no se insertan por completo en uno u otro dominio -como el teatro *underground* y parte del rock- que surgen fuera de la institución literaria y la industria cultural pero se articulan con ambas. Considerando estas variables, no intenté hacer un inventario de los modos de representación de identidades, o de determinados temas, sino que examiné cómo funcionan algunos de ellos en el interior de la cultura urbana argentina de este periodo, en particular, en aquellos que desde el ámbito del teatro y el rock constituyen nuevas formas de interpelar y representar identidades y tradiciones culturales. Mapa provisional de un conjunto de prácticas estéticas y culturales, el que he trazado, intenta establecer recorridos que interpreten los conflictos de una producción cultural que ha elegido desviarse de la vía principal y así se ha desplazado, también, de la zona cultural “más prestigiosa”. Pese a ulteriores reconocimientos de sus obras y a los reposicionamientos de sus productores en el campo cultural, subsiste en ella el aura no poco seductora de lo marginal.

NOTAS

1. Menor en el sentido delineado en “¿Qué es una literatura menor?” (Deleuze y Guattari, 1990) y “30 de noviembre 1923. Postulados de la lingüística” (Deleuze y Guattari, 1994).
2. Una de las figuras principales del neobarroco americano, Severo Sarduy, subraya una de las principales características del neobarroco, su estrategia deconstructora: “Reírse de la autoridad, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar, orinar, eyacular sobre lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y armonía. Borrón, graffiti de los urinarios públicos, anuncio obsceno, navajazo contra la tela canónica, pedrada a la Mona Lisa, quema del templo de Éfeso” (Sarduy, 1987: 133). César Aira y Néstor Perlongher dan muestras de esta estrategia: César Aira deconstruye el género gauchesco, por ejemplo en “El vestido rosa” y Néstor Perlongher trabaja sobre la figura de Eva Perón en “Evita vive”, “El cadáver” y “El cadáver de la nación”.
3. Aspecto que examiné en “De cómo devenir ‘condenaditos’. El arte de producir figuras de escritor (Argentina 1983 -1995)”, *Territorios intelectuales, Pensamiento y cultura en América Latina* (Ed. Javier Lasarte), Caracas, La nave va (2001), p. 149 - 165.
4. Es útil recordar aquí lo enunciado por Margullis: “El encuentro con un extraño, con un otro, con alguna alteridad sustancial, se manifiesta en dificultad de comunicación y, tal vez, en la toma de conciencia de estar excluido de otros universos significativos, de códigos y saberes que nos son extraños” (Margullis, 1994: 13).
5. Empleo el término en el sentido de la posición anomal, en el borde, que designa el máximo de desterritorialización. El anomal es con quien se hace alianza para devenir-animal, la línea extrema en función de la cual se constituye la manada en un momento (Deleuze y Guattari, 1994: 249).
6. Puesto que la identidad no sólo se inventa performativamente a sí misma, sino también ubicándose en un juego de alianzas y relaciones que la deducen también de la interpretación de “dónde está” en el campo cultural (cfr. Patton, 1995: 245).
7. Utilizo en este punto la sugerencia de lo apuntado por William Rowe: “Habiendo seleccionado el detalle, habría que dejar que ‘irradie’ (radiate) el resto del campo. Lo útil de esa palabra radiate está en que combina un sentido de ordenamiento espacial (radio geométrico) con otro de iluminación. Porque lo difícil de investigar por campo y no por temática lineal está precisamente en lograr la constatación de relaciones múltiples (...) Lograr que los componentes de la cultura y sus relaciones se hagan perceptibles es equiparable a hacerlos legibles, en el sentido amplio de la palabra” (Rowe, 1996: 30).
8. Modalidad que se popularizó en la época: “El *underground*, como noción proviene de esa voluntad por hallar un espacio no controlado, en el libre retiro que preserve la espera, en el refugio de la fiesta casi privada. Si es cierto que la restitución de libertades públicas en la democracia de 1983 favorece la circulación de la nueva estética, su lógica subterránea responde a la memoria de la ciudad sitiada” (Monteleone, 1993: 416).
9. Con lo que el potencial de resistencia que Adorno observa en “lo nuevo” (Adorno, 1983: 36) resulta neutralizado en estas prácticas.
10. “La misma categoría de lo nuevo, que representa en las obras de arte lo que todavía no ha existido y el término hacia el que se trascienden, ostenta siempre la impronta de lo siempre igual, aunque con nueva cobertura” (Adorno, 1983: 312).
11. Aporte ya realizado por los citados trabajos de Jorge Dubatti y a los que debo buena parte de la información que utilizo.
12. Y a su vez él participó en diferentes homenajes, como en el de Manuel Puig (1988) en el Centro Cultural Ricardo Rojas y en el de Nini Marshall (1989) en el Centro Cultural General San Martín.
13. Empleando la categoría “*underground*” para designar prácticas que se desenvuelven en espacios no oficiales o semiclandestinos.
14. Cfr. Roland Barthes, 1967.
15. De lo que es un ejemplo la incursión televisiva de Humberto Tortonese y Alejandro Urdapilleta junto a Antonio Gasalla y la evolución de la Organización Negra: iniciado aproximadamente en 1984, el grupo se disolvió en 1992 y varios de sus integrantes, sumando a otros provenientes del teatro, la música, la acrobacia, el andinismo, la danza y la arquitectura, formaron el actual grupo De la Guarda, famoso por sus giras por Estados Unidos y Europa con la obra *Villa Villa*.
16. Jorge Dubatti, a partir de testimonios recogidos señala que “El mito se ha cargado con matices de idealización y leyenda. Es común que hoy se defina a Batato como “un ángel”, “un ser excepcional por su bondad”, “un santo”” (Dubatti, 1995: 108).
17. Urdapilleta define el teatro que hacían con Batato (y el que continúa haciendo con Tortonese): “Es un teatro que tiene mucho de pasión, de fuerza, de rock and roll, es jugarse, mostrarse uno mismo, por eso *La Carancho* y *Mamita querida* no tienen escenografía, su única decoración es la música, es pura actuación, es hacer el ridículo, es preguntarse por el público, es la transformación en otra cosa, es un ritual antiquísimo” (Dubatti, 1995: 184). Si bien realizaban presentaciones que no siempre eran exactamente *performances*, es aplicable a ellas lo que Prieto Stambaugh señala para este tipo de arte difícil de clasificar y describir “el núcleo del Performance Art es el artista mismo: su cuerpo, su voz, su memoria. El carácter efímero del performance (a menudo no se basa en textos) lo hace difícil de catalogar y documentar, por lo que generalmente queda excluido de los espacios culturales

- convencionales (museos, libros, catálogos). El hecho mismo de escribir sobre una performance destruye su esencia y lo convierte en 'otra cosa' (Prieto Stambaugh, 1996: 286).
18. Realizada en el Centro Cultural Ricardo Rojas dentro del Ciclo Lengua Sucia (1988).
 19. Niní Marshall, estrella del cine y la radio argentinos durante las décadas del 40 y 50, fue su propia libretista, creó y representó personajes como Catalina Pizzafrola (Catita), la mucama Cándida Loureiro Ramallada, la aristocrática Mónica Bedoya Hueyo de Picos Pardos Sunsuet Crostón, la vanidosa Gladys Minerva Pedantone y la anciana inmigrante italiana Doña Caterina Gambastorta de Langanuzzo.
 20. Representada en el bar-teatro Morocco en 1997, fue repuesta en 1999, en Picadilly, esta vez con el subtítulo "tragedia greco-telúrica en tres actos".
 21. En algunas entrevistas fantasean con una suerte de "Urdaworld y Tortoland" y, precisamente, en las presentaciones del Morocco se esboza este "merchandising": en las bolsitas que entregaban junto con la entrada al espectáculo se incluía figuritas autoadhesivas y estampas con la foto de las hermanas y la bolsa con el pelo de la Moribunda con la inscripción: "Merchandising La Moribunda. Pelo de Kiri. Prohibida su venta por separado"
 22. En esta década surgen suplementos dedicados al rock -*No* en *Página/12* y *Sí* en *Clarín*- en dos de los principales diarios argentinos, además "El rock nacional, que desde la Guerra de las Malvinas había expandido su alcance hasta hacerlo masivo, es recibido definitivamente por los medios de difusión. Surge la primera radio exclusivamente de rock (FM Rock & Pop), proliferan las publicaciones especializadas (aunque con un contenido menos contestatario que la mítica revista *Expreso Imaginario* del período anterior), y son varios los programas de televisión que se dedican a difundir la nueva vedette del fenómeno a nivel mundial: el videoclip. En cuanto a los espacios, surge el *pub*, un lugar entre bar y teatro que posibilitó recitales de muchos grupos que no tenían acceso a los grandes escenarios" (Margullis, 1994: 43).
 23. *Cerdos y peces* se propone como un espacio de libre expresión que condensa "información alternativa", dirigido a la juventud, que define la temática que trata como "marginal". Su objetivo explícito es crear un espacio de opinión para las "realidades negadas" y solidarizarse con las minorías.
 24. No me centraré en un estudio exhaustivo de todos los grupos de rock del período, ni de las figuras del rock nacional anteriormente consagradas que continúan su actividad durante estos años; me concentraré, más bien, en las bandas y cantantes que -haciéndose públicos en los 80- se constituyen en elementos emblemáticos de la década hasta los primeros años de los 90. Aunque consideraré el material discográfico de varias bandas, sólo puntualizaré algunos aspectos de las que considero fundamentales desde la perspectiva de este trabajo.
 25. A veces, actuaban con el grupo "La Pesada de la Danza", en el que Krisha Bogdan "hacia un arriesgado número de equilibrista y un strip tease con verduras y hortalizas que provocaba risa y pavor" (Ramos y Lejbowicz, 1993: 48).
 26. La primera dupla opositiva fue *Sumo-Soda Stereo*, pero a partir de la muerte de Luca Prodan, con la disolución de *Sumo* y el crecimiento de la repercusión de *Los Redonditos de Ricota*, mutó a la que señalamos.
 27. Nació en Roma en 1953, se formó en un refinado colegio escocés (que terminó por abandonar) y fue testigo del movimiento punk y de la influencia musical jamaicana en Londres. Huyendo de la heroína y buscando comenzar una nueva vida, se radica en Argentina en 1981. El 20 de Diciembre de 1987 se efectúa el último show de *Sumo* con Luca. El 22 de Diciembre de 1987 Luca es encontrado muerto, presumiblemente a causa del exceso de alcohol.
 28. Federico Moura nació en Buenos Aires en 1951 y murió en 1988.
 29. Sin embargo, las letras de *Soda Stereo* eran tomadas literalmente durante los 80 y esto los estigmatizó como los "integrados", pero en los 90 su estética de la seducción y el artificio es decodificada en sintonía con la pauta cultural posmoderna, con lo que se resignifica su propuesta artística: "En la época de *Signos* (1986), prevalecían los ojos pintados de azul, las bocas pintadas de negro, las ropas oscuras, los raros peinados nuevos. En el maquillaje y la indumentaria se representa cabalmente la estética del artificio: el rostro, en la indefinición de la androginia, es una máscara enamorada del gesto que provoca" (Monteleone, 1993: 418).
 30. Así recuerda un testigo un pasaje de uno de sus espectáculos: "'Dios, ese maldito animal espiritual, esa masa de gelatina psíquica que se arrastra como un gusano sobre las tetas de la nada; ese viejo psicópata que ha creado este asqueroso juego de persecuciones y traiciones, Dios...' Pocos segundos antes de la blasfemia, se había encendido una luz puntual que recortaba sobre el escenario la figura de un homúnculo vociferante que procedió a convocar a Satanás: 'a esta pobre Argentina abandonada a las hordas celestiales'. Aquél era uno de los 'talentos' que forman parte de la troupe compuesta además por striptiseras, equilibristas, coros de adolescentes, vendedores de pasteles y bailarinas'" (Molina, 1984: 66).
 31. *Los Redonditos de Ricota* resumen: "Los *rockers* no son músicos de conservatorio que se pusieron a hacer un género musical. Son *freaks* que se hicieron músicos y que, como nosotros, utilizan la música como vehículo." (Ragendorfer, 1988: 55).
 32. Otra banda que utiliza lo soez como instrumento de interpelación al poder es *Bersuit Vergarabat* (formada en 1989), de hecho, la canción "Sr. Cobranza", de su CD, *Libertinaje* (1998), fue censurada por las fuertes críticas a funcionarios del Estado y por su lenguaje: "¡Adiós el muro, stalinista! / Los demócratas de mierda y los forros pacifistas / todos narcos, todos narcos / todos narcotraficantes, / te transmiten por cadena, / son de caos, paranoquean, / te persiguen si sos puto, / te persiguen si sos pobre, / te persiguen si fumás, si tomás si vendés / si fumás, o comprás un poco toco / que lo hacés para comer / si tomás, vendés, comprás, fumás / y váyanse todos a la concha de su madre" ("Sr. Cobranza", 1998, *Bersuit Vergarabat*).
 33. La "Negra Poly", su integrante "managger", declaró que el "origen de las fiestas fue, en una época de tanta muerte y represión, salir a joder y divertirse, el desenfadado. Hasta entonces el rock era muy solemne, sin espacio para la diversión. Lo nuestro era romper con el ceremonial de lo estructurado, y era el espíritu dionisiaco lo que se ponía de manifiesto. Creo que era una excusa para estar juntos y ya las casas nos quedaban chicas porque éramos muchos" (Ramos y Lejbowicz, 1993: 20).
 34. Con respecto a este traspaso de los antiguos niveles, es también interesante la alusión explícita a las ideas de Michel Foucault que realiza Fito Páez: "Foucault te introduce al mundo moderno. Es como una introducción a la mente contemporánea. Lo que él dice lo palpás en todos lados. El panóptico, la vigilancia" (Jacoby, 1987: 76); y la implícita que formula Luis Alberto Spinetta a propósito de su disco *Tester de violencia*: "Es un disco que gira sobre el cuerpo (...) Traté de involucrar la gentil presión de la sensualidad (...) El *tester* es el cuerpo, aunque yo no creo que el cuerpo sea violento. Tiene sí un lenguaje, una motivación fundamental que está en el movimiento de las cosas. El hombre es utilizado como cobayo: la violencia está implícita en la educación y en el crecimiento" (Spinetta, 1987: 65).
 35. Para más detalles consultar Ramos y Lejbowicz 1993, p.146.

BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR, Hugo (1993), *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce.

ADORNO, Theodor (1984), *Teoría estética*, Barcelona, Hyspamérica.
 APPADURAI, Arjun (1997), *Modernity at large*, Minnesota, Minnesota Press.
 BARTHES, Roland (1967), *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez.
 BOIDO, Juan Ignacio (1997), "El desconche, Urdapilleta y Tortonese". Buenos Aires: *Página 12*. 23-12-97. <<http://www.pagina12.com.ar/1997/97-12/97-12-23/index.htm>>.
 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1994), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
 ----- (1990), *Kafka. Por una literatura menor*. México: Biblioteca Era.
 DI NATALE, Juan (1996), "El malón alternativo". Entrevista a Adrián Dárgelos. En: *Los Inrockuptibles*, Año 1, N° 4, p. 26 - 28.
 DUBATTI, Jorge (1995), *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires: Planeta.
 DURÁN, Ana (1998), "El duelo" (entrevista a A. Urdapilleta y H. Tortonese). Buenos Aires, *Los inrockuptibles*, número de enero-febrero, p. 32 - 35.
 GARCÍA CANCLINI, Néstor (1996), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
 GONZÁLEZ, Horacio (1993), "Entre la blasfemia y el poder". Buenos Aires, *El Porteño* N° 133, p. 22 - 23.
 GUATTARI, FELIX (1985), "Conversación con Felix Guattari. El discreto encanto de la adolescencia". Entrevista de Christian Poslaniec. Buenos Aires, *El Porteño* N° 45, p. 62 - 65.
 JACOBY, Roberto. 1987. "Lo dijo Spinetta y lo confirmó Fito quien no incorpora a Foucault no entiende un pito". Buenos Aires, *Fin de Siglo* N° 1, p. 76 - 77.
 LUDMER Josefina (1999), *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil.
 MARGULLIS, Mario (comp.) (1994), *La cultura de la noche*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
 MOLINA, Daniel (1984), "Los Redonditos de Ricota van a misa". Buenos Aires, *El Porteño* N° 36, p. 66 - 67.
 MONTELEONE, Jorge (1993), "Cuerpo constelado". Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, p. 400 - 420.
 PATTON, Cindy (1995), "Refiguring social space". En *Social postmodernism. Beyond identity politics*. (Linda Nicholson and Steven Seidman editan). Cambridge, Cambridge University Press, p. 216 - 249.
 POLIMENI, Carlos (1997), "Los prohibiditos de Ricota". Buenos Aires, *Página 12*. 16-08-97. <<http://www.pagina12.com.ar/1997/97-08/97-08-16/index.htm>>.
 ----- 1998. "El ángel extraviado". Buenos Aires, *Página 12*. 21 - 12- 98. <<http://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-21/index.htm>>.
 PRIETO STAMBAUGH, Antonio (1996), "La actuación de la identidad a través del performance chicano gay". En *Debate feminista*, Año 7, abril, Vol. 13, México, Talleres Impretei, p. 285 - 315.
 PRODÁN, Luca (1979). "Miserias de la adaptación". Buenos Aires, *Parte de guerra* N° 1, p. 11.
 RAGENDORFER, R., WARLEY, J. y GRAÑA, R. (1988), "La boca en el trombón" (Entrevista a los *Redonditos de Ricota*). Buenos Aires: *El Porteño* N° 83, p. 52 - 55.
 RAMOS, Laura y LEJBOWICZ Cynthia (1993), *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80*. Buenos Aires, Clarín/Aguilar.
 ROWE, William (1996), *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario, Beatriz Viterbo.
 SARDUY, Severo (1987), *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
 SPINETTA, Luis Alberto (1987), "Cuerpo sin violencia", (entrevista de Juan Salinas) Buenos Aires, *Fin de siglo* N° 4, p. 65.
 SYMNS, Enrique (1988), "Matrimonio Coca Cola y Pop. Buenos Aires, *El Porteño* N° 73, p. 48 - 49.