

LA ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA EN LOS COLECTIVOS ARTÍSTICOS DE LA
DICTADURA Y POST-DICTADURA EN ESPAÑA Y ARGENTINA (1973-1989)

By

VALERIA GARROTE

A Dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Spanish

written under the direction of

Susan Martin-Márquez

and approved by

New Brunswick, New Jersey

October 2013

©[2013]

Valeria Garrote

ALL RIGHTS RESERVED

Abstract of the Dissertation

LA ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA EN LOS COLECTIVOS ARTÍSTICOS DE LA
DICTADURA Y POST-DICTADURA EN ESPAÑA Y ARGENTINA (1973-1989)

by VALERIA GARROTE

Dissertation Director: Susan Martin-Márquez

The strategy of joy analyzes comparatively some of the artistic collectives that used “joy” as a political emotion to deal with the repression and trauma deployed during the dictatorships and post-dictatorships in Spain and Argentina (1973-1989). My focus departs from the literature about the period that is centered on pain, melancholy and trauma, as well as from criticism coming from cultural studies that has marginalized the artistic expressions of the Buenos Aires Under and the Spanish Movidas, considering them “frivolous” and “hedonistic.” My perspective recognizes sorrow as a point of departure that enabled the emergence of cultural and political collectives in which the main unifying force has been joy. The key concept in my work is a reformulation of the notion of “strategy of joy,” retrospectively defined in the year 2000 by the Argentinian artist Roberto Jacoby. Jacoby defines it as “an attempt at a change of mood” through the occupation of “intermittent and diffuse territories.” In my conceptualization it is a change

in emotional habitus through a set of pedagogical and performative appropriations. In a dialog with Jacoby along with a spectrum of social, cultural and political theorists, I study how an emotion like joy became a strategy, and trace its diverse manifestations in theater, performance, pop music, video-clips, film, television, printed media and chronicles. The artists I include within the strategy of joy got involved in the production of new behaviors, emotional habitus and spaces, modifying political identities, and constituting a local political collective and a *minor transnationalism* that cannot be inscribed within the binary model of cultural practices that involve a majority and a resistance (Lionnet y Shih 2). Through the concept of minor transnationalism I challenge the traditional dominant models of geo-spatial relations and I examine, instead, the links between margins. Argentina and Spain become an interesting case study to analyze lateral connections among marginal groups, between countries that share a transnational moment and a space structured by uneven power relationships.

Dedication

Para Greg, como todo desde que lo conozco, y a Manu, la alegría de nuestras vidas

A la memoria de Tomás Eloy Martínez

Agradecimientos

La elección de un tema de tesis se produce en una serie de encuentros felices y de soportes: intelectuales, materiales y afectivos. La estrategia de la alegría, concepto central de este trabajo, surgió en el cruce del curso de cine comparado entre España y Argentina dictado por Susan Martin- Márquez en el cual decidí que quería realizar una tesis comparada y la invitación que hizo Ricardo Piglia al artista conceptual argentino Roberto Jacoby al seminario “Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh” en Princeton. Jacoby envió un dossier de doscientas páginas con su biografía, obras y notas realizadas en su trayectoria artística que no pude dejar de leer. Luego le hice numerosas entrevistas y así surgió el título “La estrategia de la alegría” y una parte del corpus de la investigación, al que se sumó la urgencia de una breve presentación para el curso de Latin American Performance Theatre dictado por Diana Taylor en NYU y unas fascinantes entrevistas con la performer argentina Susana Cook, quien me brindó sus memorias personales de la época en el Max Café de New York logrando apasionarme más con el tema. En busca de las redes de los artistas de la estrategia de la alegría hice dos viajes a España y Argentina gracias al generoso aporte de la Graduate School de Rutgers, el Programa del Ministerio de la Cooperación entre España y Estados Unidos y el Departamento de Español de Rutgers. Así entrevisté a artistas, escritores, intelectuales que me brindaron sus experiencias y archivos personales. Quiero agradecer la disposición, el tiempo de ellos y de mis amigos que me ofrecieron la amenidad de sus casas, el entusiasmo y las agendas para hacer contactos.

Muchos profesores, colegas y amigos formaron parte de estos encuentros. Ignacia Perugorría, amiga y colega, me presentó el trabajo de la socióloga Ann Mische y constituyó una mirada crítica desde los primeros pasos de esta tesis. En el seminario *The Arts and Science of Happiness* (2010-2011) en el Institute for Research on Women (IRW) en Rutgers pude discutir y profundizar los conceptos que se consolidaron en la escritura de los capítulos. El seminario además sirvió de modelo de intercambio interdisciplinario y pude contar con los comentarios de Yolanda Martínez San-Miguel, Ben Sifuentes-Jáuregui, Dámaris Otero-Torres, Claudia Brazzale, Lincoln Addison y Susana Galán, a quienes agradezco su generosidad en todos los sentidos. En la conferencia *Feminist Fantasies* (2011) organizada por el IRW conocí a Heather Love quien me sugirió que leyera la investigación de la socióloga Deborah Gould en *Moving Politics*. Así se fue fortaleciendo estrategia de la alegría como proyecto de investigación y de tesis. En el proceso, Irene Depetris-Chaubín, Ana Abramowski, Susana Galán, Cristóbal Cardemil, Molly Palmer, Claudia Arteaga, Ben Arenguer y Macarena Urzúa, no sólo me dieron siempre comentarios inteligentes, sino que leyeron segmentos y escucharon por teléfono o en persona mis dudas y certezas. Selma Cohen, amiga y colega fue soporte intelectual, afectivo y de edición inagotable a quien agradezco profundamente. Los miembros de mi comité, Camilla Stevens y Ben Sifuentes Jáuregui, siempre me dieron comentarios críticos estableciendo una confianza intelectual en el proceso de escritura. Susan Martin Márquez constituyó un modelo que marcó todas las direcciones en momentos de desorientación y aportó rigor intelectual en todas las etapas del proceso; y Paul Julian Smith en quien siempre he encontrado nuevas ideas y rumbos en los estudios culturales hispanos y no puedo más que agradecer que haya aceptado

participar de este comité. Y, por supuesto, a Carlos Greg Diuk, a quien está dedicada esta tesis, quien leyó absolutamente todas las versiones de los capítulos y me sostuvo con su amor incondicional marcando siempre el horizonte.

Durante estos años la escritura estuvo acompañada de conferencias, cursos, edición de la revista *Yzur*, dictado de clases y organización de encuentros, muchos de ellos vinculados a la tesis. Quiero agradecer la integridad de Marcy Schwartz, el apoyo y el afecto de Camilla Stevens, la generosidad de Karen Bishop y a Jorge Marcone, Margo Persin y Celinés Villalba-Rosado, por la calidez y la confianza con que me han tratado siempre, volviendo habitable los espacios de la universidad. En la editorial de la Revista *Yzur*, financiada por el departamento de Español y la Rutgers Graduate School, junto a Viviana Pinochet, Juan José Adriasola y Carolina Díaz elucubramos entre café, mate y bacanales en Sahara's Restaurante la interrelación entre periodismo, poesía y arte incluyendo la primera entrevista que hice a Roberto Jacoby. La dirección de la Casa Hispana en Global Village fue forjando un trabajo continuo con Carlos Fernández y Silismar Suriel del CLAC, a ellos quiero agradecer el compañerismo y la ética del hacer, y además a Danielle Gougon y a Ariadna DasGupta ambas directoras de Global Village por poner en circulación estilos de liderazgos colaborativos en los que los estudiantes y los profesores importan en el proceso de aprendizaje. Las estudiantes de la Casa Hispana que a lo largo de estos años han sido expuestas a los materiales de la tesis, han modificado mis preguntas replanteando mi relación con la enseñanza, las emociones y el conocimiento, para ellas también extendiendo mis agradecimientos.

El soporte material e institucional siempre es importante e indispensable. El Departamento de Español me brindó todas las posibilidades para hacer y experimentar..

Además de los profesores, Rosi Ruiz fue más que una secretaria, amiga y colaboradora para todos los emprendimientos creativos y administrativos junto a Jennifer Flaherty. Agradezco al Program for Cultural Cooperation between Spain's Ministry of Culture and Unites States Universities por la subvención inicial para comenzar el proyecto, al pre-dissertation award otorgado por la Rutgers Graduate School y a los dos Summer Grants otorgados por el departamento de español de Rutgers sin el cual no hubiera reunido el material de investigación. En mi estadía en Madrid el Archivo Nacional de Cine de Madrid y la Biblioteca Nacional fueron como mi segunda casa juntos a los bares de encuentros y tapas. Marga Lobo y Trinidad del Rio fueron indispensables para el visionado de películas y su orientación. El apoyo incondicional de Jessica Linsville, Lorena Verzero, Rocío Naveiras Cabello, Alejo Flah y Paula Lamamié Leclarc fueron claves en la estadía que me brindaron no solo su amistad, sino contactos con los amigos y colegas a toda hora. Debo agradecer a la profesora Phyllis Zatlin por poner a mi disposición su biblioteca personal, sus contactos con dramaturgos españoles y académicos quien me dieron su tiempo en entrevistas preliminares, entre ellos Carlos Alonso de Santos, Ángeles Encinar y Laura Freixas. Cristina Rota y Clara Obligado fueron informantes claves para pensar la red transnacional, también Antonio de Villena y Félix Sabroso. Iona de Macedo, Poni Michevargas y Héctor Fouce, abrieron las puertas de sus casas y discutimos perspectivas y miradas sobre el campo cultural en varias ocasiones enriqueciendo siempre lo que era en ese entonces un proyecto. En Barcelona, Sandra Ruano y Sergio Zlotnik fueron los soportes fundamentales desde el desayuno a la cena y las vueltas en taxi de madrugada, sin ellos hubiera sido imposible el maratón bibliográfico en el archivo del Casal Lambda, la Biblioteca de Catalunya, la Caixa

Forum, el Instituto de Teatro y el Museo de las Artes Escénicas. En Buenos Aires Nicolás Barea y Julieta Herrera abrieron las puertas de su casa en todas las etapas de esta investigación y más allá de ella, incluyendo a los amigos y recién llegados haciéndonos sentir como si nunca nos hubiéramos ido de nuestras casas. Roberto Jacoby se sometió a mis numerosas entrevistas en el bar Plaza del Carmen de Congreso y el Café Martínez. Así surgió la posibilidad de transferir las cintas de la fiesta Body Art en formato digital y organizar un encuentro en Rutgers. María Elinger, Florencia Fernández Frank y Laura Oliva, amigas y por sobre todo colaboradoras de la vida, me brindaron sus memorias y agendas junto también a Martín Massini. Agradezco a Lorenzo Quinteros, a la generosidad de Gabriel Patrono, a Fernando Noy, Jorge Álvarez, Martín Salazar, Cristina Moreira, Susana Torres Molina, Vivi Tellas, Seedy Paz, Guillermo Faivovich, Julián Howard, Manuel Antín y Marcelo Moura por el tiempo y la disposición con la que contestaron mis preguntas.

Quiero agradecer a mis padres, Aldo y María Elena, que estuvieron siempre presentes y me enseñaron a valorar la libertad, a mi hermano Julián, a la familia Córdoba y la familia Diuk por el afecto y el apoyo en todos los momentos: Juan y Lilian, Mari, Oscar, Bea, Pablo, Telma, Nico, Ari, Santi, Dieguito y Tamara. A mis amigos y amigas de Buenos Aires en el que tiempo consolida sin envejecer la amistad: Ivanna Panno, Analía Falcón, Laura Oliva, Ana Abramowski, Mariela Arroyo, María Elinger, Lucía Litichiver, Nadina Poliak, Gabriela Kantarovich, Julieta Herrera, Nicolás Barea, Sebastián Pechersky, Hernán Shikler, Fernando Sciarrota y Vicky Lalosa, Ale Nadra y Luciana Rocha, Martín Massini y Api Bulbarella y Florencia Fernández Frank, Gustavo Naimo. A los amigos transhumantes, Gastón Giribet, Julián Faivovich, Fiorella Koksias,

Francisco, Alejo Flah, Mariana Gallo, Sergio Daicz, Ana Miranda, Pablito Masnatta, Sebastián Ludmer y Laura Gómez con quienes nos encontramos en “espacios.” A los amigos que hicieron a Rutgers un segundo hogar y alegraron los numerosos momentos de incertidumbre con humor y afecto: María Retuerto, Fernando Maellas Zabaleta, Julia y Carmen; Ana Bellomo, Pablo Hoijemberg y Tomi; Berta Vázquez Pratt, Roger Noguerol, Hug y el pequeño Roc; Cristóbal Cardemil, Sole Chacón y Ju; Susana Galán; Felipe Claudia y Nathaniel Menanteau; Susana Galán; Mayo Paniura; Agus Granillo, Alejandro Crespo, Felipe y Rufino; José Fernández; Guiomar Vergara, Dudo Guerra, Montse y Martina; Nacho, Belén y Violeta; Pablo Baliños; Naxto Alponete, Dulce Weschler y Simón. A los amigos y colegas Viviana Pinochet Cobos, Juanjo Adriasola y Viole; Macarena Urzúa; Marta Cabrera-Serrano; Molly Palmer; Candace Plunkett, Miguel Blanco. La Asociación de Estudiantes Argentinos de Rutgers (ASADO) fue es un espacio creado que albergó eventos de todo tipo y constituimos hasta hoy una comunidad de amigos: Silvia, Miguel, Pablo y Martín Mosteiro; Roberto Gerardi y Christine Pflederer ; Alberto Graboso y Rocío Naveiras; Bárbara Siminovich; Marcos Llusa; Mercedes Morales; Ignacia Perugorría; Luca Morino; Nuria Rollo; Cecilia de la Valle y Basilio; José Junkevich; Gonzalo Torroba; Cecilia Martínez y Matías Cuenca.

Algunas secciones de esta tesis fueron publicadas en versiones preliminares. Partes del Capítulo 3 fueron publicadas como “Demasiado hetero para ser de la Movida, demasiado queer para ser de la pre-Movida: ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (Colomo 1978) y Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Almodóvar 1980) ” *Hispanic Research Journal* 14.3 (2013): 227-43. Agradezco a la edición de

Trevor Dadson y sus comentarios. Muchas partes de la tesis fueron escritas en la casa de Highland Park de Tomás Eloy Martínez, a quien siempre recordaré como un amigo querido al que le hubiera encantado conocer personalmente a Manu.

Índice

Abstract of the Dissertation	ii
Dedication.....	iv
Agradecimientos	v
Índice.....	xii
Índice de figuras.....	xv
Introducción: La estrategia de la alegría y las intervenciones creativas en redes transnacionales.....	1
1. Presentación del proyecto	1
2. Escenarios políticos y culturales.....	2
3. Entre la acción política y los afectos.....	13
4. Afectos políticos en los estudios culturales	16
5. “Estructuras del sentir,” “hábitus emocionales” y “horizontes políticos”	20
6. Escenarios históricos afectivos de la Transición a la democracia	24
7. La estrategia de la alegría	29
8. Sumario de los capítulos	34
Capítulo 1: La táctica espacial de la alegría: espacios, emociones e identidades performativas	38
1. Introducción	38
2. La apropiación táctica del espacio	45
2.a. Tácticas que enfatizan la apropiación del espacio privado: Desde la ambivalencia a la alegría en los usos del espacio.	48
2.b. Tácticas que enfatizan la apropiación del espacio (lugar) público: Una segmentación transformadora	65
2.c. Apropiación de espacios públicos genéricos (plazas): Intensidades corporalizadas	78
2.d. Tácticas que enfatizan la apropiación de las “instituciones oficiales”: Estilos comunicacionales de competencia y el público como testigo responsable.....	80

3. Conclusión: Los espacios tácticos y los cambios en los hábitos emocionales	99
4. Ilustraciones	102
Capítulo 2: Los multiespacios performativos de la estrategia de la alegría.....	110
1. Introducción	110
2. Las calles y los multiespacios en contexto	113
3. Los multiespacios: Las herencias de los espacios tácticos	118
4. Los multiespacios: Instituciones tácticas	129
5. Aventuras de aprendizajes del hábitus emocional en los multiespacios.....	131
6. El multiespacio: Ritual social y <i>public</i>	137
7. Body Art en Palladium: El espacio como performance, y la performatividad como poder	142
8. Multiespacios y performatividad política	153
9. Ilustraciones	155
Capítulo 3: La alegría como estética, identidad y valor queer.....	160
1. Introducción	160
2. La emergencia de la identidad queer en España y Argentina.	164
3. El vestuario y la pose en los escenarios lúdicos y eróticos.....	179
4. Ocaña y Batato: Trabajo y valor queer	187
4.a. Mártires de su propia excentricidad.	198
5. Intervenciones culturales queer y camp: Pedro Almodóvar	206
5.a. Fascinación por la representación: El vestuario, la pose y el placer corporal.....	210
5.b. Relaciones queer entre trabajo, labor y juego.....	214
5.c. Temporalidad ¡justo a tiempo!: Fantasía y espectadores en La Movida como colectivo diverso	216
5.d. La alegría: Un valor “otro”	223
6. Ilustraciones	224
Capítulo 4: La estrategia de la alegría como táctica pedagógica	231
1. Introducción	231

2. Tácticas pedagógicas de apropiación : La disputa en la televisión	242
2.a. La edad de oro: Alianzas y desencuentros	242
2.b. La bola de cristal: La relación pedagógica en el declive de la estrategia de la alegría.....	258
3. El clown como táctica pedagógica en Argentina	273
4. Ilustraciones	288
Conclusión: La alegría en tiempos de SIDA.....	293
Apéndice	300
Interventores culturales creativos de la red de la estrategia de la alegría	300
1. Interventores conectores	301
2. Interventores traductores.....	302
3. Interventores exploradores.....	303
4. Interventores focalizados	304
5. Las generaciones en la red de la estrategia de la alegría.....	304
Bibliografía	309

Índice de figuras

Figura 1. Comuna del Rrollo en la calle Comercio, Barcelona.	102
Figura 2. Casa Costus (Madrid), filmación del primer largometraje de Pedro Almodóvar <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i>	102
Figura 3. Portada del primer número de la revista Ajoblanco (Barcelona)	103
Figura 4. Café La Opera, Barcelona.	103
Figura 5. Los redonditos de ricota.	105
Figura 6. Canet Rock, Barcelona 1975.	108
Figura 7. Alaska en el Rastro de Madrid.	109
Figura 8. Afiche de promoción de Alaska y Dinarama en la sala Zeleste de Barcelona.	155
Figura 9. Logo de la sala Zeleste, Barcelona.	155
Figura 10. Sala Rock-Ola, Madrid.	156
Figura 11. Gambas al Ajillo en el Parakultural, Buenos Aires, 1986.	157
Figura 12. Batato en una performance en Cemento, Buenos Aires.	157
Figura 13. Almodóvar y McNamara en la sala Rock-Ola, Madrid.	158
Figura 14. Afiche de Paladium, Buenos Aires.	158
Figura 15. Batato Barea con su traje "El papelón."	159
Figura 16. Ocaña, poster promoción de la película y Ocaña vestido en una performance.	224
Figura 17. Almodóvar y Mc Namara.	225
Figura 18. Afiche de la película <i>La peli de Batato</i>	225
Figura 19. Kaka de Luxe y otros jóvenes en la Sala Rock-Ola, Madrid.	226
Figura 20. Ocaña pintando en Las Ramblas de Barcelona.	226
Figura 21. El Ropero de Ocaña, con Camilo.	227
Figura 22. Nazario posando con ropa de Ocaña.	227
Figura 23. El arresto de Ocaña, Nazario y Camilo.	228
Figura 24. Ocaña muestra sus golpes.	228

Figura 25. Afiche de la película <i>Pepi, Luci, Bom</i>	229
Figura 26. Escena de <i>Pepi, Luci, Bom</i> , "lluvia dorada."	229
Figura 27. Pepi (Carmen Maura); Bom (Alaska) y Luci (Eva Siva).	230
Figura 28. Mc Namara actuando como Roxi Putón.....	230
Figura 29. Paloma Chamorro conduciendo <i>La edad de oro</i>	289
Figura 30. Kaka de Luxe en <i>La de oro</i>	289
Figura 31. La bola de cristal.	290
Figura 32. La bruja Avería.....	290
Figura 33. El Clú del claun, Buenos Aires.....	291
Figura 34. Batato Barea en El clú del claun.....	292

Introducción:

La estrategia de la alegría y las intervenciones creativas en redes transnacionales

1. Presentación del proyecto

La estrategia de la alegría analiza comparativamente algunos de los colectivos artísticos que emplearon “la alegría” como una emoción política para lidiar con la represión y el trauma desplegados durante la dictadura y la post-dictadura en España y Argentina (1973-1989). Mi foco de análisis se diferencia de la bibliografía del periodo centrada en el dolor, la melancolía y el trauma y también de las críticas desde los estudios culturales que han marginado las expresiones artísticas del Under argentino o La Movida española por considerarlas “frívolas,” “hedonistas,” y “pasatistas.” Mi perspectiva no desconoce el dolor; por el contrario, lo reconoce como el punto de partida que posibilitó la emergencia de colectivos culturales y políticos, en los que el principal aglutinador ha sido la alegría. El concepto clave de mi tesis es una reformulación de la noción de la “estrategia de la alegría,” que fue definida retrospectivamente en el año 2000 por el artista argentino Roberto Jacoby. Jacoby la define como “el intento de un cambio de ánimo” a través de la ocupación de “territorios intermitentes y difusos.” En mi conceptualización se trató de un cambio de hábitos emocional a través de apropiaciones espaciales performativas y pedagógicas. Dialogando con Jacoby, junto con una gama de otros teóricos sociales, culturales y políticos, estudiaré cómo se convirtió una emoción como la alegría en estrategia, recorriendo sus diversas manifestaciones artísticas en el teatro, la performance, la música pop, los video-clips, el cine, la televisión, las revistas y las crónicas.

Me propongo analizar las similitudes entre las expresiones artísticas y las trayectorias

vitales de los artistas en el Underground de Buenos Aires¹ y Las Movidas de Barcelona y Madrid. Estos artistas se involucraron en la producción de nuevas conductas, hábitos emocionales y espacios, que modificaron las identidades políticas, y constituyeron un colectivo político local y un *transnacionalismo menor* (Lionnet y Shih).² Al denominarla “menor” se trata de considerar una posición política creativa sin inscribirla en un modelo binario de prácticas culturales de mayoría o de resistencia. Retomando este concepto definido por Lionnet y Shih, busco problematizar los modelos tradicionalmente dominantes de las relaciones geo-espaciales, y examinar, en cambio, los lazos entre márgenes (Lionnet y Shih 2). Argentina y España se convierten en un caso interesante para analizar conexiones laterales y entre diferentes agrupaciones marginales, entre países que comparten un momento transnacional y un espacio estructurado por relaciones de poder dispares.

2. Escenarios políticos y culturales

La estrategia de la alegría se ubica en la confluencia de dos escenarios nacionales (el

¹ A partir de aquí usaré indistintamente “Underground,” “Under” o “Under porteño.”

² Aunque me centraré en estas tres ciudades, hay documentación que demuestra que *la estrategia de la alegría* se produjo también en otras ciudades simultáneamente. *Los 70s a destajo* de José Ribas provee datos y documentación sobre “las movidas” en Valencia, Bilbao y Sevilla. Incluso Ribas narra que en sus viajes se enteró de una importante *movida* en Valencia que dio la consagración del grupo The Smash y que fue perseguida y eliminada por la censura y la represión franquista en los años 60s. La Moviada Madrileña en general se la estudia como una manifestación separada de la pre-Moviada de Barcelona. Dicha separación es temporal pero también es implícitamente política en tanto que, Barcelona es “contracultural,” la Moviada Madrileña es catalogada como frívola. Confrontando esta interpretación, incluyo a ambas Movidas dentro de *la estrategia de la alegría* como colectivos políticos en los que pueden reconocerse diferentes estados emocionales.

Para el caso argentino, la provincia de Córdoba y la ciudad de Rosario y La Plata (Provincia de Buenos Aires) también tuvieron un activismo cultural similar a la movida Under descritas en los libros *Rock y Dictadura* (Pujol) y *Libro de viajes y extravíos* (Díaz). De todas maneras España tiene un florecimiento en Barcelona y Madrid que sólo puede compararse con el de Buenos Aires.

de España y el de Argentina) en una situación de encuentro transnacional. Por lo tanto, emprenderé un breve recorrido por el trasfondo político y cultural de cada país durante la época implicada, e incluiré una consideración preliminar de algunos puntos de conexión claves.

Tras cuarenta años de dictadura, la muerte del General Francisco Franco acaecida el 20 de noviembre de 1975 inició la esperada transición a la democracia española. Dicha transición había comenzado ideológicamente en los años 60 con las políticas de apertura económicas aplicadas por el ala tecnocrática del franquismo. En lo político, durante los 70 una antesala de hechos--las coaliciones políticas desde el exterior y el asesinato de Carrero Blanco--empezaron a dar señales de que el franquismo era un sistema inestable (Vilarós; Rodríguez Cortezo).³ Las rápidas transformaciones y relativa ausencia de violencia que vivió España a partir de la muerte de Franco convirtieron la Transición a la democracia española “en un periodo luminoso” desde la historia racionalista oficial (Labrador, *Letras Arrebatadas* 65) y en un modelo referente exitoso para toda Latinoamérica (Waisman).⁴ Desde el 15 de diciembre de 1976, con la aprobación de la Ley para la Reforma Política, España inició la modificación de su estructura institucional y política. El desacoplamiento de la estructura franquista tiene como hito el 15 de junio

³ El asesinato de Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973 llevado a cabo por ETA, la formación de la Junta Democrática en 1974 y el Encuentro de Bruselas en 1975 se presentan como la antesala simbólica. Teresa Vilarós coloca el inicio de la transición a la democracia española en 1973 con este asesinato (9) y Rodríguez-Cortezo en sus crónicas “desde la calle” comienza con esta fecha diciendo que “para algunos incluso para bastantes que no aprueban ningún tipo de violencia, es una jornada alegre”(15). Carrero Blanco había sido nombrado presidente de Gobierno y representaba la garantía del continuismo sin Franco.

⁴ Este “tiempo luminoso” motivado por la “secreta voluntad común” y de irreversibilidad democrática, constituye a España en un caso modelo de modernización para América Latina (Labrador, *Letras Arrebatadas* 65-66; Waisman).

de 1977 cuando se celebra la primera elección general libre después de 41 años. En esas elecciones gana la UCD y Adolfo Suárez, ex secretario del Movimiento Nacional del gabinete ministerial de Franco, es elegido presidente. En el mismo año se realiza la primera sesión conjunta de las Cortes con todos los partidos políticos elegidos y se legitima el Partido Comunista, en clandestinidad desde 1936. En diciembre de 1978 se lleva a cabo el Referéndum para la aprobación del Proyecto de la Constitución que obtuvo un 87% de aprobación, evento que produjo una escisión entre partidos, virando desde el optimismo al desencanto (Ribas 72). En 1979 el Partido Socialista gana puestos en varios Ayuntamientos, entre ellos la alcaldía del Ayuntamiento de Madrid que queda en manos de Enrique Tierno Galván, profesor de filosofía que había fundado el Partido Socialista Popular (PSP) y había participado activamente en el conglomerado de fuerzas políticas de la Junta Democrática de París en 1974.⁵ El fallido golpe del General Tejero el 23 de febrero de 1981 señala la legitimación de Juan Carlos como monarca y la estabilidad de la monarquía constitucional como sistema de gobierno. Además se afianza la democracia a partir de 1982 con el triunfo del Partido Socialista (PSOE) de Felipe González, que se prolongaría en cuatro mandatos sucesivos hasta 1996. En 1985 España se incorpora a la Comunidad Europea y se concreta su política de consolidación de la política internacionalista. A pesar de todos estos logros institucionales y pacíficos, resulta interesante que la emoción más mencionada y justificada en la literatura de la transición española sea el desencanto y no la alegría.

⁵ Como alcalde de Madrid, Tierno Galván alcanza un papel mítico como difusor de la “Movida Madrileña” a través de dos estrategias: la revitalización de las fiestas populares y la incorporación de la cultura joven al proyecto municipal. El Ayuntamiento hizo un esfuerzo por reinventar la tradición de los carnavales populares como el de San Isidro y en los macro-conciertos subvencionados (Alberca García 182).

La muerte del Caudillo Franco coincidió con el periodo de incremento de la violencia y el caos político en Argentina desatados tras la muerte de Juan Domingo Perón, el 1 de julio de 1974, y que preparó el golpe de estado que se produjo el 24 de marzo de 1976. La Junta Militar liderada por el General Jorge Rafael Videla impuso una política del terror basada en la doctrina de la “seguridad nacional.” Las desapariciones, secuestros, extorsiones, asesinatos, listas negras, y represión de todas las libertades civiles se tornaron “normales.” La emigración argentina que había comenzado por oleadas con la inestabilidad de los años 60 se intensificó (Jensen 276).⁶ Debido a la lengua compartida, los lazos culturales y las redes de solidaridad, España, con su democracia recién estrenada, se convirtió en el refugio de muchos argentinos.

La junta militar que llevó a cabo la dictadura más cruenta tuvo como hito internacional el Mundial de Fútbol de 1978, el cual dio visibilidad a las primeras denuncias de los grupos de derechos humanos y de las marchas circulares que las Madres de Plaza de Mayo habían comenzado a hacer en 1977, denunciando la desaparición de sus hijos. La desastrosa guerra de las Malvinas contra Inglaterra en abril de 1982 significó la cumbre nacionalista de la dictadura y también implicó su derrumbe (Vitulo). En ese clima se produjeron otros ejes de la resistencia civil en el movimiento que produjo “Teatro Abierto” (1982-1985) y el conflicto entre los músicos invitados a participar en el “Festival de la solidaridad” (1982), organizado por la propia dictadura en un clima de prohibición del inglés. Estos pocos hitos que permitieron encuentros civiles se

⁶ En la Encuesta Argentina de 1984, se afirmaba que había 200.000 personas (incluida la emigración política) residiendo fuera del país entre 1981 y 1983 (Moyano 187, citado en Jensen 276). Los países que concentraron más exiliados argentinos fueron España, México, Francia, Venezuela y Suecia. Según Silvina Jensen, no hay investigaciones que exploren la dimensión cuantitativa del fenómeno (276).

multiplicarían en las calles con el retorno de la democracia. En diciembre de 1983 el candidato de la Unión Cívica Radical, Raúl Ricardo Alfonsín ganó las elecciones frente al candidato peronista. El gobierno de Alfonsín puso en marcha medidas para restablecer las instituciones intervenidas y atender a la profunda desigualdad que habían instalado las medidas políticas y económicas de la dictadura. Así se puso en marcha la Reforma Universitaria (1983), un Plan de Alimentación Nacional (1984), un Plan de Alfabetización Nacional (1984), el Congreso Pedagógico Nacional (1984-1988), se legalizó el divorcio (1987) y se concretó la investigación de los crímenes de la dictadura bajo la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) (1984). El informe de la CONADEP fue base del evento que le dio legitimidad a su gobierno, por el cumplimiento del juicio civil a los integrantes de las tres primeras Juntas Militares (1985), hecho que distingue a Argentina de las transiciones democráticas de países del Cono Sur y España. Si bien este hecho le dio legitimidad, el desgaste del gobierno se produce en parte tras la sanción de las leyes de “Punto Final” (1986) y “Obediencia Debida” (1987). Ambas leyes significaron concesiones a los militares e impunidad para un gran número de ellos, quienes no dejaron de presionar con tres intentos de golpe militar que mostraban la fragilidad de la institucionalidad democrática ante una población que sentía otra vez el miedo de volver al pasado.⁷

⁷ En 1987 se produjo el levantamiento “Carapintada” de Campo de Mayo en plena Semana Santa liderado por Aldo Rico. El mismo grupo se levantó en 1988 en Monte Caseros y en 1988 otro grupo liderado por Ali Seineldin se levantó en Villa Martelli. Estos grupos pretendían cambiar la conducción de las Fuerzas Armadas y reivindicar su rol en la lucha antisubversiva. La “Ley de Punto Final” promulgada por Alfonsín el 24 de diciembre de 1986 y la Ley de “Obediencia Debida” el 4 de junio de 1987 fueron resultado de esta presión militar. Carlos Menem además promulgó los Indultos (1989-1990). Todas estas leyes de impunidad fueron derogadas por el Congreso Nacional en 2003.

El escenario de *la estrategia de la alegría* que estoy configurando se produce en un encuentro e intercambio entre argentinos y españoles el cual, si bien fue motivado por circunstancias políticas, se produce en lo cultural y emocional. En cuanto a lo cultural, los aspectos estéticos y las acciones performáticas de *la estrategia de la alegría* que se manifiestan en Las Movidas y el Under provienen de una combinación novedosa de tendencias que se configuraron en la década del 60. En especial en Argentina, esta década constituye un periodo de modernización excepcional que fue impulsado por el emprendimiento industrial más diversificado de la Argentina y Sudamérica como fue el grupo Siam Di Tella.⁸ El grupo contaba con una agencia de publicidad y comunicaciones que operó como institución formadora de diseñadores (Agnes) (Chaves 46). A la agencia se sumó la fundación del Instituto Di Tella en 1958, que constituyó un epicentro cultural en Buenos Aires. El Di Tella como espacio multidisciplinario e intergeneracional habilitó el desarrollo de interrelación entre la semiótica y el psicoanálisis, performances, happenings, arte visual, y arte de los medios junto con la música y el teatro experimental. Con su estrategia de selección, sostén material e institucional a través del “Premio Nacional” o “Experiencias,” el Di Tella colocó a los artistas en el circuito de arte internacional en un diálogo productivo (King 65-66). Las reverberaciones que produjo el Di Tella impactan en la configuración de una geografía de espacios, de circulación y de

⁸ Según Eduardo Joselevich, “El diseño en Buenos Aires no nació como puro ideal académico o una utopía cultural sino como fruto de un desarrollo empresarial en una sociedad moderna” (en Chaves 46). Esto explica que tanto la empresa del grupo, como la agencia y el Instituto fueran creados en 1958 y clausurados en 1970 por problemas financieros y políticos con la dictadura. La agencia de publicidad y diseño llamada Agnes funcionó como espacio formativo cuando no había en ese momento en Buenos Aires un centro de enseñanza del diseño a nivel universitario como había en las ciudades de La Plata y Rosario (Chaves 44-45). Allí se capacitaron los diseñadores que emigrarían hacia España, integrándose exitosamente a “Las Movidas,” como América Sánchez, Carlos Rolando y Ricardo Rousselot (Chaves 44-45).

formación por la que transitaron muchos artistas que considero clave en la red de *la estrategia de la alegría*, ya que actuaron como agentes conectores e intérpretes entre culturas.⁹ En esa vanguardia de fines de los 60s se produjo la particularidad de la convivencia simultánea entre el diseño, el pop y la contracultura. En 1968, en plena radicalización política contra la dictadura de Onganía, se produce un impulso de fractura con el Di Tella, reforzado con el cierre del Instituto, la clausura de los espacios culturales y la intervención a las universidades. En este contexto se produjo la primera ola de emigración de profesionales y el inicio de la trayectoria Underground de artistas e intelectuales hacia España, Brasil, Francia, Londres y Estados Unidos, a la que se sumarían las olas provocadas por la dictadura de 1976.

Asimismo, en los sesenta, España inició un periodo de modernización y liberación económica con el arribo de una nueva tecnocracia, la cual desató una crisis interna y externa del modelo diseñado por el General Franco. Los factores económicos forzaron al régimen a reducir la violencia y la censura, lo cual permitió una modernización cultural y sembró las bases del declive del régimen (Pérez-Sánchez I).¹⁰ La ciudad de Barcelona, por su proximidad con Francia, fue un epicentro de experimentación que mantuvo su condición cosmopolita y que también tuvo como referencia de centro a Londres y New York. El problema de la modernización de España y su inclusión en Europa se convirtió en un tema importante a resolver en la década siguiente en el ajuste al Mercado Común Europeo. La década de finales de los años sesenta en ambos países significó un momento de modernización de movimientos artísticos locales e internacionales, pero en España, a

⁹ Tal es el caso de Oscar Masotta, Roberto Jacoby, Jorge Álvarez, Juan Gatti, Lorenzo Quinteros, Miguel Abuelo y Daniel Melgarejo. Puede consultarse estas redes en “Apéndice.”

¹⁰Para profundizar ver Gema Pérez-Sánchez.

pesar de estar en Europa, ese diálogo había sido obturado por la dictadura y se hallaba circunscripto a una élite. No obstante esta diferencia, *la estrategia de la alegría* constituye una continuidad de estas experiencias obstaculizadas por las dictaduras.

La ola inmigratoria argentina que llega a España se inserta en este contexto de deseo de cambio y de incertidumbre política. El encuentro entre argentinos y españoles nos lleva a considerar que el escenario de la transición a la democracia estuvo anclado a una estructura del sentir “ambivalente.”¹¹ La categoría de centro y periferia no se aplica en este contexto, ya que se produce una especie de inversión entre márgenes. Debido a los cuarenta años de dictadura, España, país colonizador de América Latina, era considerado como la periferia de Europa. Argentina, un país colonizado y del Tercer Mundo, sin embargo gozaba de una modernidad cultural que no tenía España. El arribo de los artistas argentinos a Barcelona o Madrid ofreció experiencias diversas que permiten explorar y configurar la relación entre lo afectivo y lo social, aquello que Raymond Williams denomina “la estructura del sentir” y que trataré en más detalle abajo. Además, esa formación vanguardista incorpora a los inmigrantes a los proyectos de los artistas que también estaban experimentando la emergencia de otras emociones y buscaban otros lenguajes por fuera de la opresión.

El impacto positivo de los argentinos exiliados en la primera etapa de la transición ha empezado a tener reconocimiento por los artistas implicados en diferentes publicaciones

¹¹ La noción de ambivalencia a la que me refiero combina el proceso de conflicto psíquico que opera en el nivel inconsciente y lo social como proceso fallido de internalización de las normas (Butler *El género* 200). La noción de ambivalencia –la simultánea existencia de sentimientos contradictorios hacia un mismo objeto--constituye un elemento central en el pensamiento psicoanalítico. Ver Laplanche y Pontalis 26-28. Desde la sociología la ambivalencia se estructura socialmente. Ver Smelser; Gould *Moving* 13.

recientes. José Ribas, director de una de las revistas underground más importante de Barcelona, *Ajoblanco*, menciona en varias ocasiones en su libro *Los 70 a destajo* (2007) la influencia modernizadora que activó la colaboración de artistas argentinos en la estética y los contenidos de la revista en suplementos sobre sexualidad, psicoanálisis, medicina alternativa y cine. En la recopilación *La Barcelona de los años 70* realizada por Nazario, el dibujante de cómic underground más importante, el escritor Lluís Fernández describe los encuentros fortuitos en las Ramblas con argentinos para armar proyectos y hace un reconocimiento explícito a las colaboraciones artísticas conjuntas (187-88).¹² Sin embargo, la resonancia ambigua de la visibilidad argentina motiva una dinámica de inclusión y exclusión. El viaje del rey Juan Carlos a Argentina en 1978 relatado por Manuel Vázquez Montalbán, se llevó a cabo porque “se temía a los Videlas ocultos,” lo cual revela una fuerte ansiedad por parte de los españoles de que ocurriera un golpe de estado tal como había ocurrido en Argentina (156).¹³ En la compilación ya mencionada de Nazario, un recorte de la revista *Interviú* establece una asociación entre la existencia de prácticas represivas como secuestros, bombas y emboscadas durante la transición en

¹² Fernández menciona a Oscar Masotta, Germán García, y Copi entre ellos (187-88). Nazario además publica con su amigo América Sánchez, diseñador gráfico argentino exiliado en Barcelona desde 1965 y que formó parte de la fundación del Centro Universitario de Diseño y Arte (Eina) y del grupo de historietistas que conformaron “El Rollo” junto a Javier Mariscal, Nazario y los hermanos Farrioll. Estos contactos abrieron posibilidades para iniciar nuevos proyectos contraculturales a los que se integró además el dibujante argentino Daniel Melgarejo. Arturo San-Agustín en su novela-crónica *Estoy en Buenos Aires, Gordo*, reconstruye el exilio del periodista y escritor Héctor Chimirri en Barcelona, quien creó varias revistas de jazz y participó de la renovación estética del cómic.

¹³ Hubo un plan de golpe en 1978 perpetrado en el bar Galaxia que le puso su nombre, “Operación Galaxia,” descubierto por Adolfo Suárez. El mismo instigador, el coronel Antonio Tejero, llevó a cabo el golpe de estado fallido en 1981. Vázquez Montalbán ve este viaje “frío y protocolar” del rey como forma de apaciguar las conspiraciones (155). Además señala que el rey hizo una crítica solapada a la Junta.

1977, refiriéndose a ellas como “la argentinización de España” (Nazario 138).¹⁴ La presencia de los argentinos estuvo involucrada en la estructura paranoica y el miedo a la repetición del pasado que predominaba en la atmósfera política de la transición, para lo cual sirve de ejemplo una película del mismo periodo que ficcionaliza las posibles relaciones conspirativas. En *El Diputado* de Eloy de la Iglesia (1978), la aparición fugaz de un policía secreto con acento argentino (sin crédito) colaborador con el grupo terrorista antifranquista y un periodista interpretado por un actor argentino (Aldo Grilo), se asocian con prácticas modeladas en el accionar de los represivos *Grupos de Tarea* en Argentina que instigan contra el prominente político socialista, Roberto Orbea (José Sacristán). En definitiva, por el conocimiento de lo que estaba sucediendo en Argentina y el clima de conspiración, se forjaba un espacio paranoico que provocaba la ansiedad de anticiparse a un potencial futuro represivo en la España de la transición.

Al mismo tiempo, en entrevistas que hice en Madrid con argentinos exiliados (artistas, intelectuales y escritores) surgía recurrentemente las dificultades que tuvieron que afrontar para integrarse y conseguir trabajo. Así recordaban el rechazo por un prejuicio hacia los peronistas por la colaboración de Perón con Franco, y también eran discriminados por el acento en la industria televisiva y cinematográfica.¹⁵ Además, por su estilo de vida las mujeres argentinas eran consideradas “libertinas.” Estas tensiones

¹⁴ Los estallidos mencionados fueron un atentado atribuido a la Triple A contra la revista *El Pápus*. Murió el jefe de redacción y hubo muchos heridos. Rodríguez-Cortezo menciona a la promoción que hacía el bunker a activistas que estaban “conectados con las redes de terrorismo negro que opera[ban] en distintos países de Europa y Latinoamérica” (110).

¹⁵ Estas discriminaciones fueron disminuyendo a partir de la victoria del Partido Socialista Español (PSOE) en los ochenta cuando pudieron insertarse en la renovación de las instituciones democráticas. En efecto, mis entrevistados en el año 2008 se hallaban bien establecidos en Madrid y Barcelona

dramatizan las emociones ambivalentes que se producen cuando una cultura menor--la argentina--contrae relaciones con la cultura mayoritaria. Sin embargo, los artistas que integraron a *la estrategia de la alegría* privilegiaron el hacer, el deseo de vivir y de disfrutar en un horizonte político que desafiaba la paranoia, el desencanto y el temor al pasado.

Debido a estos intercambios considero que *la estrategia de la alegría* forma parte de las producciones culturales impulsadas por los procesos de transnacionalización que cuestionan los modelos binarios, que establecen oposiciones entre el centro y la periferia o entre lo local y lo global. Lo transnacional, concebido como espacios y prácticas de intercambio y participación actuados desde y por agentes que cruzan los bordes, examina “wherever processes of hybridization occur and where it is still possible for cultures to be produced and performed without necessary mediation by the center” (Lionnet y Shih 5). Desde este punto de vista teórico, Lionnet y Shih afirman que el modelo centro-periferia ha omitido el reconocimiento de las “intervenciones creativas” producidas por redes de minorías culturales dentro y fuera de los límites nacionales (7).¹⁶ Retomando este concepto, propongo analizar las “intervenciones creativas,” considerando desde la perspectiva de Ann Mische, cómo son mutuamente constituidas y atravesadas por las relaciones entre redes sociales (“Partisan” 11). Este punto de vista destaca los procesos de intercambios entre países que, aún siendo clasificados dentro de la categoría de centro-periferia, como en el caso de España y Argentina, presentan diferentes modernidades culturales que rompen con estos binarismos. La red de artistas argentinos que incluyo en *la estrategia de la alegría*, emigrados a España, constituye así un *transnacionalismo*

¹⁶ Joseph Roach en la misma dirección proponía analizar en un modelo de “intercultural encounter...the adaptive creativity produced by the interactions of many peoples” (189).

menor.

3. Entre la acción política y los afectos

El componente paranoico y el miedo formaban parte de los estados emocionales en estas dos sociedades en vías de transición a la democracia. Sin embargo, las expresiones protagonizadas por los jóvenes en Las Movidas y el Under fueron consideradas como la manifestación de los cambios culturales del proceso de transición democrático en el que se soslaya “lo político.” Mientras que los movimientos de derechos humanos fueron reconocidos y apreciados en su politicidad, Las Movidas y el Under fueron descalificados como frívolos y hedonistas.

Según mi lectura, *la estrategia de la alegría* no consistió en un “carnaval” bajtiniano en el que el orden se volviera a restablecer, sino que sus múltiples experiencias modificaron los hábitos emocionales en la emergencia de “otras” identidades que enunciaron, por ejemplo, la posibilidad de ser queer y de otros tipos de activismos más lúdicos, pero no por eso menos políticos.¹⁷ Esa transformación social fue activada a través del humor –que abarcó desde la ingenuidad al sarcasmo--y la celebración del placer corporal, en una forma de implicar al público en múltiples tácticas de apropiación espaciales. Sin tener miedo a no reproducir las normas, sortearon la “cultura oficial” del Estado, la Iglesia y el Partido, y emergieron formas de relacionarse y de modelar las

¹⁷ Linda Hutcheon analiza la paradoja que subyace en la ambivalencia a la “trasgresión autorizada” del carnaval planteada por Bajtin. Entre revolución o imitación conservadora, Hutcheon señala que la inversión paródica de poderes del carnaval bajtiniano constituye un intervalo tolerado en el que nada cambia, sino que las fuerzas del orden se recomponen (26; 74-75,77). Dentro de los activismos lúdicos integro los escraches y las manifestaciones carnalescas de la agrupación HIJOS en Argentina (Jacoby, *El deseo* 412). En España, con una tradición más fuerte en las expresiones festivas de festivales populares partidarios y no partidarios, habría que considerar cómo se interrelacionan con estos activismos.

intensidades mutuas cuerpo a cuerpo o entre “el mundo” y el cuerpo, configurando otras conductas y hábitos emocionales.

Comenzaré a explicar la noción de *la estrategia de la alegría* refiriéndome a las existentes definiciones de Las Movidas y el Under como movimiento, vanguardia, imitación y contracultura. En esta investigación *la estrategia de la alegría* es considerada como un colectivo político-artístico anónimo (pero no un movimiento), que se propagó por redes de dispersión a través de la amistad, y un estilo de “hacer” con una predisposición de emociones positivas en la acción. Sin lemas ni líderes, estos colectivos artísticos actuaron durante diez años en forma paralela a otros movimientos sociales, exaltando la libertad, el placer, el disfrute, y la diversión, emociones que articulo bajo el afecto de la alegría. La combinación de varias tendencias artísticas transnacionales con el punk londinense, el pop y el Glam le valió la descalificación de “imitación.” Sin embargo, como analizaré en esta tesis, *la estrategia de la alegría* constituyó en el conjunto de sus tácticas una estrategia cultural de traducción y de producción con características propias. *La estrategia de la alegría* no fue un colectivo de vanguardia aunque estuvo integrado por artistas que habían participado en las vanguardias de los años 60s y actuaron como intérpretes y conectores entre culturas y generaciones. Por este carácter intergeneracional y policlasista no los analizo como “subcultura” o “contracultura,” de acuerdo a las definiciones del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, aunque el Under y Las Movidas se identifiquen en la prensa con ese nombre.¹⁸ *La estrategia de la alegría* reúne muchas

¹⁸ En el caso español los propios actores como Ribas discuten la pertinencia de los términos “subcultura” o “contracultura.” En el caso argentino existen varios trabajos que discuten el uso y pertinencia de estas categorías. En la dirección de López, mi tesis

particularidades que permiten pensar aspectos menos considerados hasta el presente sobre el Under y Las Movidas que tienen que ver con la articulación de la racionalidad de los actores en los colectivos sociales, igual que con los aspectos no racionales, no cognitivos, no conscientes de las emociones en relación con lo social.

Aunque como desarrollaré, no nos encontramos ante un movimiento político, dadas las características que adquirió *la estrategia de la alegría*, es pertinente tomar como referencia un marco de análisis que considere la idea de colectividad, acción política y emoción. Según las teorías cognitivas de la formación de las identidades colectivas de los movimientos sociales, una estrategia exitosa requiere un acuerdo en la definición de un marco o contexto interpretativo [frame] por el cual se define un problema y se acuerda la mejor forma de resolverlo (Snow).¹⁹ Bajo este modelo los líderes definen un esquema interpretativo que simplifica y condensa el mundo del “adentro” y del “afuera” seleccionando y codificando los objetos, y situando los eventos, las experiencias y secuencias de acción dentro de un pasado o un presente. Al analizar un movimiento convocado por “los estrategas,” los análisis sociológicos de las emociones se concentran usualmente en el aspecto motivacional respecto al reclutamiento de activistas que garantizan el éxito o el fracaso del movimiento dentro de un marco racional. En este modelo, sin embargo, se desatiende cómo afectan las emociones la activación o desactivación de oportunidades. Aunque en *la estrategia de la alegría* algunos artistas

propone pensar *la estrategia de la alegría* por fuera de la oposición represión/resistencia en donde la alegría constituye una articulación afectiva de estados emocionales soslayados por las posiciones de izquierda y derecha.

¹⁹ Además de Snow, para un análisis de las fortalezas, debilidades y tendencias de las teorías de los procesos políticos y la racionalidad, ver Goodwin, Jasper y Poletta. Para el análisis de los modelos clásicos de protestas y comportamiento colectivo ver McAdam, Capítulo 1; Goodwin y Jasper, 611-35 “Emotions” ; y Emirbayer y Golberg.

tienen definiciones conscientes y actuaron con una dirección de diagnóstico y prognosis (por ejemplo Roberto Jacoby), no nos encontramos ante un movimiento “convocado.” Esto no significa omitir que en los proyectos compartidos existan componentes estratégicos, liderazgos, intereses, rituales y emociones conjuntos. Aunque no hay “líderes” ni lemas en el sentido tradicional, sí es posible la masificación de nuevas conductas con un nuevo estado emocional.

A partir del “giro afectivo” [affective turn] en las teorías de los movimientos sociales, los marcos racionalistas han sido desafiados, y las emociones, lejos de interferir en la racionalidad de los sujetos y la esfera pública, han sido consideradas como aspecto crucial para comprenderlas en procesos conjuntos entre lo corporal y lo social.²⁰ Las emociones iluminan tanto la acción como la inacción política, y ofrecen una dimensión para analizar cómo los sujetos comprenden sus contextos, intereses, compromisos, y necesidades, y sus opciones para satisfacer esas necesidades (Gould, *Moving* 16, 18).

4. Afectos políticos en los estudios culturales

La estrategia de la alegría se inserta en la intersección entre afectos, política y performance. En cuanto a los afectos, se inscribe en las perspectivas que analizan a estos colectivos culturales por fuera del trauma o de la melancolía (Dubatti, *Batato*; Moreno; Smith, *Spanish Visual*; Pérez-Sánchez; Amigo; Longoni, “Arte”; Lucena y Laboureau, “Guaridas”); y está influenciada por el “giro afectivo” en los estudios culturales que incluyen los afectos y emociones en tanto movilizan colectivos modificando la cultura (Sedgwick, *Touching*; Massumi, *Parables*; Ahmed, *The Cultural, The Promise*; Brennan;

²⁰ El libro *Passionate Politics*, que fue el resultado de la conferencia sobre emociones y movimientos sociales en NYU en 1999, lanzó el “affective turn.” A partir de esta conferencia han proliferado estudios sobre lo político y las emociones. Ver Aminzade y McAdam; Goodwin, Jasper y Polleta; Gould, *Moving*.

Love; Thrift, “Intensities”; Gould, “Rock,” *Moving*). En esta dirección mi tesis surgió haciendo eco a la propuesta que hacía Paul Julian Smith en *Spanish Visual Culture*, que enfatizaba una reconstrucción del campo cultural y sus prácticas desde la sociología, abandonando el trauma y la melancolía por una mirada hacia “the less fashionable themes of life, liberty, and the pursuit of pleasure, if not happiness” (53).²¹ Más recientemente, en un artículo del año 2010, Jo Labanyi exhortaba a ampliar los estudios en España y Latinoamérica sobre la subjetividad y la representación textual, incorporando la relación con lo afectivo y la materialidad en las “prácticas culturales expresivas” (“Doing Things” 223, 230). Como aseveran ambos autores directa o indirectamente, se trata de habilitar la mirada en el análisis de la subjetividad y las emociones, lo que revela ese estado de estar “entre” y “a través de” (in between-ness, señalan Seigworth y Gregg 1-2) fuerzas e intensidades momentáneas o duraderas en el cuerpo o entre cuerpos (humanos o no humanos). En el caso argentino, el Under ha sido estudiado en profundidad desde el teatro y el surgimiento de una nueva corporalidad (Trastoy, “En torno,” “Travestirse” ; Pelettieri; Dubatti, *Batato, El teatro argentino*; Taylor, *Disappearing*; Graham-Jones; Werth). También ha sido incluido en el estudio de las relaciones entre política y rock (Díaz; Pujol) y sobre el trauma, el dolor y la melancolía. En diálogo con estas investigaciones mi tesis busca analizar expresiones artísticas que han sido desarrolladas de manera independiente bajo el foco de las emociones en tanto fuerzas de encuentros y circulación, producción de un ambiente/situación/evento/espacio, capacidad de

²¹ Smith proponía extender el corpus de la mirada hacia fuentes primarias (diarios y revistas), tomando como referente a Pierre Bourdieu, y desplazar la mirada institucional hacia las prácticas cotidianas de los sujetos: “To this end I propose a theoretical move from psychoanalysis to cultural geography and, more precisely, to urbanism and the much discussed notion of time-space” (53).

extenderse a lo incorpóreo y, finalmente, como experiencia política y pedagógica.²²

La teoría de la performance ha sido muy productiva para analizar la actuación de los artistas en el escenario y en el espacio público *como* una performance, en cuyo caso se transforma en un lente epistemológico (Taylor, *The Archive* 3). Además analizo las dimensiones performativas de los espacios, las emociones y las identidades. El término performativo [performative], a partir del filósofo del lenguaje J.L. Austin, se refiere a un acto del habla que motoriza una acción o realización en contextos específicos: “the issuing of utterance is the performing of an action” (6). Las pronunciaciones en primera persona acompañadas por gestos y expresiones no son meras descripciones, sino que constituyen una acción con efectos concretos.²³ Esta dimensión no descriptiva o conativa del habla llevada al terreno de las emociones y también de los espacios compartidos constituye una “emotividad performática” [emotive] que produce efectos y acciones en los otros (Reddy, “Against Constructionism” 331).²⁴ La “emotividad performática” evoca la cualidad descrita por Austin en que produce un cambio, modificando las

²² Quiero mencionar que al estudiar *la estrategia de la alegría* he excluido el tratamiento de los estimulantes, narcóticos y drogas, un tema muy presente en el periodo analizado pero que ya ha gozado de una atención crítica de peso. Teresa Vilarós incluye esta dimensión en su estudio. Germán Labrador tiene un profundo y extensivo análisis sobre el tema en base a la producción poética de un grupo de escritores calificados como “malditos” (*Letras Arretadas*, “Canciones”). En el caso argentino, Enrique Symns ha publicado dos libros en los que se explora, retomando a Escohotado, las prácticas adictivas del periodo.

²³ Podemos pensar como ejemplo en el enunciado “estoy alegre,” el cual, siguiendo a Austin, no se trata de una descripción. El mismo acto elocutorio del sujeto, ese “decir” se acompaña por acciones físicas y mentales, que completan el acto del habla en una acción con efectos concretos.

²⁴ Con “emotividad performática” estoy nombrando lo que el antropólogo William Reddy denomina “emotives” (“Against Constructionism” 331). Reddy llama la atención a captar “los pronunciamientos emocionales” [emotional utterances] en los aspectos faciales, tonos, expresiones que quedan desplazados en la noción de “discurso” y de “prácticas” (ibid. 327).

emociones y acciones incluso en otras personas: “the ‘external referent’ that an emotive appears to point at [...] emerges from the act of uttering in a changed state” (Reedy, “Against Constructionism” 331).²⁵ Esta definición implica además reconocer que, tal como aclara Diana Taylor, lo performativo incluye los aspectos “no discursivos” de la esfera de la performance usualmente desplazados por una tradición logocéntrica (*The Archive* 6). De manera que los aspectos visuales, táctiles, y auditivos en los repertorios de los archivos, así como el lenguaje en la “emotividad performática” son importantes al analizar comparativamente archivos tan diversos como los medios impresos y visuales, entrevistas o biografías.

Por último, la dimensión performativa forma parte del concepto identidad; implica considerarla en su condición de relación, incompletud y contingencia enunciadas por Foucault, Butler y Laclau. La perspectiva del sociólogo Irving Goffman se focaliza en el registro de selección que hace el actor entre los múltiples atributos que la componen, en el “cómo” se presenta en una situación social, qué destaca y qué suprime y qué destrezas comunicativas emplea para hacerlo. Por ejemplo, si el actor decide destacar en una situación el atributo de género, de edad, de clase, o de relación social, las formas en que los despliega constituyen los actos performativos de la identidad, que implican a su vez regulaciones normativas, morales e interaccionales. Ahora bien, Judith Butler acuña el término performatividad [performativity] para referirse al proceso en el que, por ejemplo, la identidad de género y de sexo son producidas a través de prácticas regulatorias que se

²⁵ Reddy argumenta: “Emotives are themselves instruments for directly changing, building, hiding, intensifying emotions. There is an ‘inner’ dimension to emotion, but it is never merely ‘represented’ by statements or actions. It is the necessary (relative) failure of all efforts to represent feeling that makes for (and sets limits on) our plasticity. Many ways of expressing feeling work equally well (poorly); all fail to some degree” (“Against Constructionism” 331).

replican en la acción como una “cita.” En los ejemplos que estudio, la dimensión performativa del género en tanto “cómo se muestra” en las acciones sociales permite analizar los aspectos ambivalentes que subyacen en los hábitos emocionales en la confrontación con la normatividad heterosexual. En el encuentro entre las formas de mostrar las feminidades o masculinidades y las sanciones sociales que esto provoca, lo performático y la performatividad se tensionan en la enunciación de lo queer, un fenómeno que estudio con más detalle en el texto central de esta tesis.

5. “Estructuras del sentir,” “hábitus emocionales” y “horizontes políticos”

Un argumento central de *La estrategia de la alegría* es que se produjo un cambio emocional en los jóvenes que se fue configurado durante los últimos años de la dictadura en ambos países y que en democracia activó diversas formas de participación del público, modificando las conductas en nuevos hábitos emocionales y horizontes de futuro. Este estudio trata del proceso de configuración dialéctica de las emociones con lo social en contextos específicos entre la reproducción y el cambio. En el apartado siguiente voy a refinar la definición de la estrategia de la alegría. Sin embargo a modo de avanzar con un contexto histórico y conceptual basado en las emociones, quiero precisar que con la “alegría” me refiero a una constelación de emociones o sentimientos que se identifican con el disfrute, con la libertad y el goce del deseo. Aquí resulta importante considerar la diferencia ya destacada por Jo Labanyi (224) entre “emotions” y “affects” y la relación inversa entre los términos ingleses y españoles. En español, tanto las “emociones” como su sinónimo “sentimientos” corresponden con la definición de “affects” en inglés, mientras que en español “afecto” corresponde con la definición de “emotion.”²⁶ Haciendo

²⁶ Según la definición del *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), “Afecto”

eco de los trabajos de Brian Massumi (2002) y otros autores, quiero especificar que dadas las definiciones en español, al mencionar “emociones” y “sentimientos” me refiero a la definición abstracta de *affects* en inglés: estados corporales vagos, potenciales, no conscientes, no lingüísticos pero registrados corporalmente como respuesta a un estímulo, desestructurados y sin dirección predeterminada (Gould, *Moving* 19; Massumi, *Parables* 16, 30).²⁷ Estas sensaciones corporales activan en el repertorio de conocimientos y hábitos formas de nombrarlas, un proceso que siempre “es aproximado” porque es anterior o no consciente y que en el caso que analizaré corresponde con el afecto [emotion] que identificamos como la alegría. Los afectos son el nombre codificado que le damos a una experiencia corporal, “the sociolinguistic fixing of the quality of experience which is from that point onward defined as personal” (Massumi, *Parables* 28). Sin embargo, como las emociones--a diferencia de los afectos--son desestructuradas, se pueden transmitir entre cuerpos.

La importancia de las emociones reside en que introducen otra manera de interpretar la recepción de un mensaje, ya que la fuente de información que se recibe conscientemente puede ser menos relevante para el receptor que aquello percibido por la resonancia emocional no consciente (Shouse).²⁸ Esta suspensión en la correlación entre

es: “Cada una de las pasiones del ánimo, como la ira, el amor, el odio, etc., y especialmente el amor o el cariño.” En cambio “emoción” destaca el componente corporal: “Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.” Esta palabra aparece como sinónimo de sentimiento: “Estado afectivo del ánimo producido por causas que lo impresionan vivamente.”

²⁷ Sobre la dimensión psicológica de *affect* como no predeterminada ver Silvan Tomkins (en Sedgwick y Frank).

²⁸ La dificultad de los modelos racionales de oposición a los líderes reside justamente en que las poblaciones interpretan los mensajes manifiestos con diferentes criterios no conscientes y las emociones establecen vínculos tanto de reproducción como de cambio.

consciencia y discurso y su traducción en prácticas también es señalada por Sarah Ahmed (*The Promise* 231) y Deborah Gould (*Moving* 22) en sus análisis de las emociones. Las autoras puntualizan que no siempre se puede codificar lo que se siente corporalmente, pero según Ahmed, “affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values and objects” (*The Promise* 230). Con el análisis de *la estrategia de la alegría* espero dar cuenta del proceso de transferencia entre cuerpos en la música, la performance, y los espacios, produciendo un colectivo movilizado por un sentimiento común que se identifica como alegría.

Para contextualizar la relación entre emociones, afectos y lo social me refiero a varios conceptos que funcionan interrelacionados: “estructura del sentir” de Raymond Williams, y “horizontes políticos” y “hábitus emocionales” de Deborah Gould. En el análisis que presenta la relación dialéctica entre los afectos y lo social, Williams emplea la frase “estructura del sentir” para denominar una conciencia práctica que se manifiesta en tensión entre la cultura dominante y la que quiere emerger, en las contradicciones de la experiencia vivida que se encuentra en “el borde de la eficacia semántica” (157). Son los sentimientos que a menudo se manifiestan como “una inquietud, una tensión, un desplazamiento, una latencia” (153):

Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado, una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una “estructura”; como un grupo con relaciones específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que se halla todavía en proceso, que a menudo no es reconocida como verdaderamente social, sino como privada o idiosincrática e incluso aislante pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro

modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente sus jerarquías específicas. (155)

Siguiendo esta definición la alegría y sus derivados –felicidad, disfrute, diversión, placer--ejemplifica esta tensión: era una emoción que no se identificaba con el orden dominante y no estaba aún articulado semánticamente. Es por eso que las nuevas estructuras del sentir emergentes generan y proyectan un imaginario alternativo, o como lo enuncia la socióloga Deborah Gould, “otros horizontes políticos sobre lo posible, lo deseable y sobre cómo lograrlo” (*Moving* 3).

Gould, retomando a Pierre Bourdieu, emplea el término “hábitus emocional” [emotional habitus] para las disposiciones emocionales parcialmente conscientes, valorativas y corporales de los grupos sociales hacia ciertas emociones y las formas aceptadas de expresarlas (26). Recordando el concepto de Bourdieu en su definición de *La distinción*, un hábitus se define como un proceso de formación de esquemas o disposiciones duraderas sociales que se interiorizan en el individuo; es una “estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas [y que] es también estructura estructurada” (170). El hábitus funciona además por transferencia a otros campos ya que es un “sistema de esquemas generadores de prácticas” (171), orientando las acciones al descubrir un “sentido del juego” y las mejores formas de jugarlo (Bourdieu, *Razones prácticas* 53). En el concepto de hábitus emocional se integran tres elementos claves de esta definición: 1. la relación entre la estructura y la práctica individual y colectiva en la formación de disposiciones que se hacen y se modifican; 2. la noción de incorporación del hábitus en el nivel no consciente corporal y cognitivo asociado con la reproducción o transformación de la normatividad; y 3. la orientación hacia el futuro y la acción de estas prácticas. Gould relaciona estos

componentes con la acción política y los posibles horizontes futuros: “By directly affecting what people feel, a collectivity’s emotional habitus can decisively influence political action, in part because feelings play an important role in generating and foreclosing political horizons, senses of what is to be done and how to do it” (*Moving* 32). De manera que los hábitos emocionales configuran los horizontes políticos, y es el deseo el que motoriza la posibilidad del cambio. Al mismo tiempo, establecen las acciones consideradas permitidas y sancionan las desapropiadas. Por establecer las emociones apropiadas y las formas de expresarlas, los hábitos emocionales también son pedagógicos.

6. Escenarios históricos afectivos de la Transición a la democracia

Ya describí la estructura del sentir ambivalente en la transición a la democracia española y cómo se manifestó en la recepción de los artistas emigrados. En la comparación se destacan las similitudes en las estructuras del sentir y el hábitus emocional que caracterizaron la transición tanto de España como de Argentina. Si bien España inició siete años antes la transición respecto a Argentina, en términos económicos y políticos “coinciden en el mismo periodo histórico” (Waisman 9). No estamos comparando cuarenta años de dictadura española y siete de dictadura argentina, ya que en realidad en Argentina desde 1955, con el derrocamiento de la presidencia de Perón, los golpes de estado fueron el patrón dominante que culminó en la última dictadura de 1976. En el terreno político ambas “transiciones” implicaron, por un lado, el desmantelamiento de las estructuras autoritarias a través de “pactos entre las fuerzas políticas principales acerca del proceso de transición mismo [al igual que] las características de las nuevas instituciones y la redacción y actualización de las constituciones” (Waisman 10). Además

ambas transiciones tuvieron como agenda prioritaria la reconsideración de un pasado autoritario con cuantiosas violaciones a los derechos humanos así como la tarea de legitimar las nuevas instituciones democráticas. Esa coincidencia además se extiende al considerar la herencia de la política afectiva de las dictaduras para establecer consenso en la población, un fenómeno poco estudiado.

La prolongada dictadura española tuvo etapas de implementación de la violencia tornándola capilar, sistemática, y emplazada en los espacios y en la profusa reglamentación de las conductas para regular el orden moral nacional-católico (Ortiz Heras).²⁹ Rodríguez-Cortezo señala el éxito de la interiorización de esta reglamentación: “es que se sentía poco en lo cotidiano, siempre que uno se atuviese a las reglas establecidas” (13). La cultura de la dictadura argentina se caracterizó por la “apropiación autoritaria de los miedos,” a través de un énfasis en el caos y el desorden culpabilizados a los comunistas, y una tecnología de los cuerpos basada en el terror (Lechner en Reguillo 191). Entre los escasos estudios sobre Argentina, Roberto Jacoby llevó a cabo una investigación en 1986 sobre diferentes emociones (angustia, ansiedad) asociadas con el miedo como un remanente del terror político de la dictadura en democracia (*El deseo* 277-197). El filósofo Tomás Abraham en 1993 aseveraba que las muertes y la defensa de los “valores divinos” de la dictadura (una fe, una moral única) se había compensado con un sentimiento de ternura promulgado por el gobierno y que se desplegó además desde

²⁹ “La violencia está inextricablemente ligada a la realización del proyecto fascista por lo que la Dictadura franquista alcanzó un amplio consenso social a base de violencia y de extorsión física y psicológica” (Ortiz Heras 21-25). El autor establece etapas de esta violencia desde la Guerra Civil (1936-1939); una segunda muy intensa y cruel (1939-41); una tercera de mortalidad y procesos judiciales (1941-1943); una cuarta (1944-1946) de mayor represión; una quinta de terror contra la población campesina (1947-1949); y una sexta de cambio de signo con mayor reglamentación, censura y vigilancia (1950-1975).

los medios durante la época de mayor consenso de la dictadura (1976-1979).³⁰ Esta ternura, arguye Abraham, es una deformación de la hospitalidad, que “intenta hacer agradable algo que amenaza con ser irritante” (36). Abraham encuentra la ternura en los programas cómicos televisivos que representaban “al progre,”³¹ en los discursos de los integrantes de la Junta Militar, y en la movilización de los sentimientos que se produjo en las pocas celebraciones colectivas articuladas por el Estado.³² Es por eso que para el autor ese sentimiento, como esencia de la cultura nacional argentina, constituye la “clave política de los afectos... es la cara que dan los medios de difusión a los hombres del poder, el sentimiento que se quiere propagar para cotidianizar los rostros de los que mandan” (36). Abraham encuentra un patrón espacio-temporal de estados que subyace en “la política profunda” de la Argentina y que emerge a partir de un corpus discursivo y mediático (31). Más allá de acordar o no con el diagnóstico, creo que la perspectiva de Abraham es importante porque está articulando cómo la ideología activa los estados emocionales no conscientes y no direccionados que tuvieron como efecto la regulación y el consenso de la población. En otras palabras, la dictadura con todos sus aparatos de terror forjó “un régimen emocional” (Reddy, “Sentimentalism” 124). El poder y la ideología circulan entre las emociones, con lo cual una mirada sobre ellos no sólo sirve para iluminar cómo afectan la hegemonía, sino también para analizar por qué siempre la

³⁰ Si bien Abraham habla de “sentimiento de ternura” y luego de “educación sentimental” los términos que empleo para este trabajo son homólogos a “afectos” o “emociones.” También Geertz emplea la expresión “educación sentimental” para referirse a un entrenamiento afectivo (449).

³¹ Abraham menciona entre ellos los monólogos del cómico Tato Bores en televisión y las tiras cómicas de Caloi en Clarín (Clemente, Inodoro Pereyra) que fueron íconos cómicos y progres de la época.

³² El Mundial de Fútbol de 1978, la Guerra de Malvinas con la colecta solidaria televisiva en el canal oficial ATC y la organización del recital de Rock Solidario por la Paz en Obras (Jacoby, *El deseo* 410; Abraham).

hegemonía es fallida (Laclau 98). Resulta interesante poner foco de atención a los subgrupos que presentaron otras emociones que habían sido inhibidas, que mostraban orientaciones hacia prácticas que desafiaban la normalidad con otra estructura del sentir.

En esta dirección han sido poco estudiadas las expresiones artísticas y culturales de la transición que alteraron y se opusieron a la ternura del progre, al miedo y al desencanto con otras emociones positivas. Sobre el periodo de la transición la explosión lúdica cultural del Under y de Las Movidas en las que predominó la alegría fueron descalificadas como “frívolas,” “hedonistas,” y “pasatistas” (Vilarós; Vázquez Montalbán; Graham-Jones). Desde los estudios culturales españoles se revalorizaron las prácticas ciudadanas dividiendo el mapa entre los que criticaron el proceso como incompleto por el “coste de una reforma sin rupturas” (Subirats, *Después*); los que lo analizaron como un lapsus de pactos secretos en la esfera política (Imbert; Medina); y los que lo enfocaron desde los análisis psicológicos del trauma como táctica del consenso, de la reforma y del olvido en la que “la izquierda y la derecha acepta[ron] silenciar su pasado a cambio de la legalización de los partidos y de la convivencia política” (Vilarós 9-10; Moreiras Menor). Para los proponentes de estas interpretaciones, la alegría de Las Movidas no llenaba ni congeniaba con las expectativas políticas proyectadas para la transición. El desencanto entonces se constituyó en una emoción dominante y aceptada, culturalmente semantizada, del periodo de la transición y la democracia.

La circulación de estos estados emotivos nos lleva a pensar cómo se articulan con el poder y con la ideología tanto para convalidar la hegemonía como para transformarla. En 1980, en una conferencia en la Universidad de Vanderbilt (USA) la escritora Rosa Montero denunciaba el desencanto al que definía como “ese estado de ánimo que nos

hace recelar de las opciones políticas, de los movimientos sociales, que nos obliga a la resignación con nuestra suerte”; era por otra parte “un estado de ánimo muy favorable para el gobierno” ya que “siempre es más fácil gobernar un país de desencantados que un país de ciudadanos combativos y reivindicativos” (53). Montero destaca las formas en que el desencanto es un afecto que inhibe, que apela a la inacción y que se opone a los verbos combatir y reivindicar.

En el caso argentino, los artistas del Under también fueron descalificados como frívolos, hedonistas e individualistas al compararlos con los movimientos de Las Madres de Plaza de Mayo o el teatro de Teatro Abierto (Graham-Jones). Roberto Jacoby (2000) subraya con respecto a las críticas hacia estos artistas el “tono moralizante [en el que] se vertía el puritanismo revolucionario tradicional, mezcla del estalinismo con el ascetismo cristiano y militar que hegemonizaba tanto dentro de las fuerzas progresistas como de las reaccionarias” (*El deseo* 411). La alegría, junto a los afectos positivos, se veía como políticamente inapropiada o no merecedora de consideración; confrontaba la normatividad, pero aun así se la excluía porque el único estado emocional político posible, expresable, movilizador y políticamente comprometido se encadenaba a los afectos negativos del dolor, la bronca, la ira. El propósito de este estudio no es desconocer estos afectos ni estas emociones, sino habilitar a pensar otros positivos que también posibilitan o inhiben la acción política.

El hábitus emocional de la ternura, el desencanto, y el miedo reproducía lo que criticaba, impidiendo la acción política para modificar un horizonte futuro que se percibía estancado y empobrecido. Los argentinos que arribaron a España contribuyeron a la experiencia de una modernidad deseada, mientras al mismo tiempo configuraron el otro

amenazante. Engrampado en la resistencia, esta constelación de emociones conformaba un hábitus emocional normatizado que fue desafiado y se fue modificando. Postulo que *la estrategia de la alegría* se inserta en estas tensiones. Aunque no hay dudas de que en el estado de ánimo de la población prevaleciera el miedo, desde mi perspectiva, Las Movidas españolas y el Underground de Buenos Aires comparten un afecto político poco estudiado y que definiré como *la estrategia de la alegría*.

7. La estrategia de la alegría

Los afectos son interpretados en términos valorativos, éticos, morales y allí--en la interpretación--reside lo político o ideológico. Entre las definiciones de “alegría” en el *Diccionario de Usos del Español* de María Moliner, se encuentra por un lado la acepción positiva que vincula la alegría con el deseo: “sentimiento que produce en alguien un suceso favorable o la obtención de algo que deseaba o que satisface sus sentimientos o afectos”; también se asocia con el “regocijo de las fiestas públicas” (214). Sin embargo, el uso peyorativo de “alegría” se nota en su otra definición como “ligereza, falta de reflexión a la hora de obrar” (214). El concepto clave de esta tesis es el de *estrategia de la alegría*, el cual, como mencioné arriba, fue definido por el artista e interventor cultural argentino Roberto Jacoby y que he hecho extensivo para analizar a Las Movidas españolas. Jacoby había participado de la vanguardia del Di Tella y del Under porteño de los 80s y definió primeramente este concepto en una entrevista en la revista *Zona Erógena* en el año 2000 y siguió reflexionando en el 2006 agregando otros matices:

La estrategia de la alegría puede describirse de manera 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*. (énfasis propio; *El deseo* 411)

[es] todo lo que en general se considera frívolo..., [y] no postergar las

posibilidades de crear un espacio fraterno e igualitario, justo de intercambio. (*El deseo* 174)

Las temporalidades y las texturas en que se enuncia este concepto son importantes para establecer ese marco entre lo social y lo afectivo ya señalado por Williams. Tal como señala Jacoby, el objetivo de la estrategia de la alegría fue reparador--agreguemos, pedagógico--y espacial. Se trataba de “recuperar” un estado de ánimo de la población, especialmente de los jóvenes que habían sido el principal blanco de represión durante y después de la dictadura militar. No casualmente, Jacoby sólo identificaba en ese momento la música y las sensaciones placenteras corporales no conscientes que producían los shows de Los Redonditos de Ricota, Virus, y Los Twists, en donde era difícil establecer una clara distinción entre la emoción “individual” y del “ambiente” festivo (Brennan 6).³³

Considero que esta forma de transmisión emocional que lograba suspender los límites entre el sujeto y el espacio porque ambos se afectaban mutuamente fue muy productiva en *la estrategia de la alegría* en cuanto permitió jugar con las identidades. En mi investigación he encontrado tanto en España como en Argentina esas mismas

³³ A estos encuentros musicales le siguieron las performances de Enrique Symns, Omar Viola, Omar Chabán, Batato Barea, y Alejandro Urdapilleta entre otros. En España, el rock sevillano de los Smash, el rock progresivo catalán de Sissa, Paul Riba y Oriol Tranvía fueron acompañados con los grupos de teatro colectivo Els Comediants y Els Joglars y la comunidad artística de historietistas del Rollo. Ellos explotaron el humor, la celebración, la fiesta y el disfrute del cuerpo. También José Ribas impulsando el movimiento contracultural a través de la revista *Ajoblanco* y Ocaña junto a Nazario dando visibilidad al cuerpo gay y travesti. En Madrid comenzó con el colectivo La comunidad del imperdible que aglutinó al artista plástico y cineasta Ceesepe, Fernando Márquez –el Zurdo--y Alaska, ambos fundadores del primer grupo de punk madrileño Kaka de Luxe. En términos de Snow, estos artistas definieron un diagnóstico y una prognosis que se concentraba puramente en una operación emocional: en contra de la muerte, el miedo y el dolor se trataba de crear espacios de libertad estando con otros, jugando y divirtiéndose en comunidades de amigos confiables.

transmisiones de emociones entre cuerpos y espacios ambientales en la performance, el cine, el teatro, y la televisión, en un lenguaje irreverente para la época generado en las múltiples tácticas de apropiación espacial. Este fenómeno concuerda con la estructura del sentir identificada por Williams como un patrón de emociones o estados emocionales en el que se marca el pasaje de la inercia a la acción motivada por una emoción que en este caso encuentra un nombre: la alegría. En su definición Jacoby identifica esa emoción y la vuelve cognitiva al calificarla como estrategia. La alegría, como afecto, es entendida como una forma de pensar, y todos los espacios de encuentro común que generó son entendidos como pensamientos en acción. Lo interesante de *la estrategia de la alegría* es que la estética y su lenguaje irreverente se convertirán en un rasgo distintivo de la “generación pop de los 80s.” Y sin embargo lo que explica su éxito es su transmisión como una nueva forma de sentir y de concebir lo político. La distinción entre emoción y afecto se vuelve importante porque la alegría, al convertirse en social, se vuelve un afecto político.

Al apropiarme de la noción de estrategia acuñada por Jacoby, también usaré la definición de táctica de Michel de Certeau como “el espacio del otro” y como “el arte del débil” que toma y depende de las ventajas que le brinda “la oportunidad” (37). Es por eso que condensaré ambas definiciones, considerando la estrategia de la alegría como una “táctica estratégica” que, basada en la ausencia de un espacio propio, por medio de la creatividad aprovechó las oportunidades siempre por fuera de las reglas del orden y la racionalidad establecidas.

En las tácticas de *la estrategia de la alegría* se ensayan formas de integrar al público, enfatizando en lo festivo el juego identitario, en relaciones que intentan ser más

igualitarias o solidarias. La crítica al público/alumno pasivo ya estaba instalada desde los años 60 a partir de la influencia de Bertold Brecht, Augusto Boal y Paulo Freire; sus planteos resuenan en una búsqueda por incluir al público y hacer del actor un productor. Es por eso que la estrategia de la alegría se apropió de espacios en los que los actores (artistas y públicos), con distintos estilos comunicativos, contribuyeron a la creación de foros públicos. Para ello recupero la definición de Ann Mische de espacio público [publics] como

interstitial, often highly charged performative spaces requiring a provisional equalization and synchronization of the multiple relations in play. In such publics, actors tied by multiple relationships selectively activate and deactivate various strands of their identities as they build relations and pursue joint actions. In this way, publics are often forums for the pursuit of partisan or particularistic projects. (“Partisan Performance” 3)

Esta definición completa el concepto de espacio de Michel de Certeau al incorporar en la dimensión performativa de los actores la idea de juego, suprimiendo o exaltando determinados aspectos en la performance identitaria, a fin de crear con otros. Dichas formas diversas no implican desconsiderar el conflicto, sino por el contrario, tomarlo como parte de la construcción política más democrática. En esos *publics* se produce el proceso de transferencia de afectos, diluyendo la distinción entre la emoción individual y el espacio en una emoción colectiva situada en el espacio (Ahmed, *The Promise* 231). Las dimensiones performativas de los actores y de los espacios imbricados mutuamente permiten observar que se construyen diferentes tipos de *publics* que dependen de la apropiación institucional, de las afiliaciones institucionales y sociales de los actores, y de las estrategias conversacionales que ponen en juego. En esos *publics*, en los que circulaban emociones y se establecían otros marcos para expresarlas, se modificaban los hábitos emocionales establecidos y surgían nuevas identidades.

La circulación de afectos en los *publics* nos lleva a considerar la dimensión psicológica de las emociones en tanto en ese flujo energético se “alivian” tensiones y conflictos. Según Jacoby, la estrategia de la alegría fue un “intento de *recuperar*” un estado de ánimo, es decir que fue *reparadora* y productora de otras emociones. Siguiendo a Sedgwick en su interpretación de Melanie Klein, “reparación” se refiere al movimiento psicológico de salirse de una posición “paranoide-depresiva” del yo hacia otra “reparativa” que posibilita la creatividad (*Touching* 128). Esta nueva “posición” en tanto práctica permite el acceso a otros horizontes de futuro en un tiempo que en vez de volverse cíclico (como en la posición paranoica) permite ingresar la sorpresa de lo desconocido. Esta tensión entre paranoia y reparación forma parte del hábitus de la estrategia de la alegría, en el cual la proyectividad del futuro posibilita salirse de esas posiciones marcadas por el “strong feeling” de la repetición en la reproducción de conductas (Sedgwick *Touching* 133, 136). En mi análisis si bien no he omitido la dimensión psicológica de los afectos, he optado por considerar las relaciones pedagógicas de *la estrategia de la alegría* desde un enfoque sociológico de la educación que integre estos aspectos de futuridad, de cambio y de reconstitución social.

En los análisis académicos especialmente sobre La Movida (Smith, Pérez-Sánchez y Fouce) se sugiere, a manera de conclusión, el impacto pedagógico que tuvo en las generaciones, en algunos casos acentuando la vivencia del presente (Fouce; Usó, *Spanish Trip*; Labrador; Vilarós en el caso español; Symns en el caso argentino). Los estudios sobre los afectos han incorporado la pedagogía desde su definición moderna según la cual “experimentar el mundo” está ligado a un sentido de “promesa” con temporalidad futura, tal como analiza Ahmed (*The Promise*). Para Gould, la pedagogía adquiere el sentido de

“experimentar” porque abre nuevos “horizontes políticos” de futuro (*Moving*). Ese futuro no siempre es visible desde el presente; sin embargo, aunque nunca llegue “[it] is *virtually* present in duration” (Seigworth y Gregg 21). Por su parte, Sedgwick analiza los cambios pedagógicos en la cultura americana que postulan una “hermenéutica del reconocimiento” desde los movimientos contraculturales de los 60s hasta la crisis del SIDA, que problematiza la resistencia en la relación pedagógica: “I have something more important to teach you than you have to teach me” (*Touching* 154).

En diálogo con estos autores, sitúo *la estrategia de la alegría* en el clima de cambio de las transiciones como “promesa” en el que la educación se vuelve un objeto de debate. Esto no ocurría en un vacío: durante las dictaduras ya se habían ensayado pedagogías alternativas (no formales) al autoritarismo. Como respuesta a la teoría de la reproducción—que enfatiza la manera en que los valores hegemónicos son reproducidos por los sistemas escolares—la teoría de la resistencia surge para explorar la posibilidad de una pedagogía que altere las relaciones dominantes de poder y de valor. Planteo que *la estrategia de la alegría* se ubica en la bisagra entre dos épocas y entre teorías y prácticas pedagógicas establecidas y emergentes. El análisis de las formas de comunicación pedagógicas y la regulación moral implícita en las relaciones entre artistas y públicos revela el desafío de la reproducción y la promoción del cambio en los hábitos emocionales.

8. Sumario de los capítulos

Mi estudio se divide en cuatro capítulos. En el Capítulo 1, recolecto un inventario de espacios apropiados de la estrategia de la alegría--privados, oficiales, públicos y mediáticos. Pongo en interrelación los espacios y las micro-ecologías de las identidades

definidas por Wayne Brekhus, estudiando la manera en que el espacio ayuda a conformar cómo se siente, cómo se actúa y cómo se presenta a sí mismo (17). Temporalmente registra la emergencia de un hábitus emocional divergente al miedo, la paranoia y el terror. Los “espacios tácticos” prácticos y móviles (Michel de Certeau) incorporan la dimensión performativa de los *publics* (Ann Mische), que emerge como producto de las prácticas discursivas y rituales. En el espacio táctico, hay una dimensión performática de la identidad en tanto el “escenario” o el “ambiente” habilita o suprime determinados aspectos de la identidad, a la vez que esas facetas se adaptan para elaborar proyectos comunes. Enlazando los componentes institucionales, relacionales y performativos de los actores en los “estilos de sus intervenciones creativas,” los *publics* fueron ensayos de sociedades más solidarias e igualitarias centradas en el “hacer.”

Los Capítulos 2 y 3 se centran en el hábitus emocional de la estrategia de la alegría en el momento de las primaveras democráticas y su declive, en España entre 1978 y 1986 y en Buenos Aires entre 1983 y 1987. En el Capítulo 2 el hábitus es tratado en el inicio y cierre de los “multiespacios” más emblemáticos del periodo: en Barcelona la Sala Zeleste, en Madrid Rock-Ola y en Buenos Aires el Parakultural, Cemento, y Palladium. Los multiespacios fueron salas que albergaban todo tipo de expresión artística y artistas emergentes; fueron creados y administrados por los propios artistas con una lógica de autogestión y de respeto. Estéticamente en tanto despojados, habilitan la performatividad de los actores y el público como protagonistas, el juego identitario y una fluidez emocional que buscaba regular un orden expresivo basado en la “aceptación mutua.” Me detengo a analizar los multiespacios en su performatividad en la circulación de afectos, en las estrategias conversacionales y la acumulación de un archivo de performance que

transgredían las convenciones binarias de clasificación enunciando lo queer. Para ello analizo la performance *Body Art en Palladium* en los que confluyen la acumulación histórica de las performance con la participación del público como testigo responsable, una conjunción que le imprime fuerza al cambio de hábitos emocional.

El Capítulo 3 se centra en las intervenciones creativas en el espacio público de los artistas emblemáticos del periodo consagrados tanto en las calles de la ciudad como en los multiespacios: Ocaña en Barcelona, Almodóvar en Madrid y Batato Barea en Buenos Aires. Los artistas enunciaron tempranamente los límites de la identidad política gay con una performance queer o con un producto que se volvió de culto. En lo queer estos artistas hicieron explícitas las contradicciones en el “valor del trabajo” señaladas por Spivak--en tanto existe una indeterminación sobre su usufructo--situación que se produce con el proceso de culto y con la producción artesanal del vestuario exhibido en museos o en el mercado artístico. Los dos artistas, con sus performances en las que involucraban al público en una fluidez de emociones “espontáneas,” sobrellevaban la ambigüedad entre estar “liberado” entre las múltiples oportunidades de expresarse y “atrapado” al tener que formular definiciones más precisas de acuerdo con la progresiva política de liberación individual. Ocaña y Batato impactaron no solamente por su popularidad, sino además por sus intervenciones mediáticas en las que articularon emociones relacionadas con la desprotección y la vulnerabilidad, junto con una confrontación a las posiciones ideológicas de la Iglesia por los valores y la emergencia de nuevos sujetos. Además de analizar las performances de Batato y Ocaña registradas en algunas películas, analizo la primera película de Almodóvar *Pepi, Luci, Bom*.

El Capítulo 3 termina con la muerte de Ocaña y de Batato, este último por SIDA, y

con los cierres de los multiespacios como símbolos de cierre de una época. En el Capítulo 4 me centro en *la estrategia de la alegría* como táctica pedagógica que culmina con la crisis del SIDA y un cambio de hábitos emocional que se hace visible en España entre 1986 y 1988 y en Argentina entre 1988 y 1989. Como se plantea en el Capítulo 1, *la estrategia de la alegría* supo operar modificando los hábitos emocionales en los intersticios de las instituciones apropiándolas, transfiriendo los estilos del hacer y del sentir con una táctica pedagógica. A partir de la definición de pedagogía como relaciones entre poder (clasificación) y control (enmarcación) de Basil Bernstein analizo la comunicación pedagógica en los programas de televisión españoles *La Edad de Oro* y *La Bola de Cristal*. En Argentina analizo la emergencia del clown, que constituye no solo un nuevo hábito emocional actoral, sino una performatividad emotiva [emotive] para marcar la emergencia de otra sensibilidad. Planteo que la comunicación pedagógica se alteró de manera que emergieran nuevas voces (en cuanto a la edad, el género, y la región), redefiniendo los espacios (sociales y escénicos) y los bordes entre disciplinas de saber. En la táctica estratégica pedagógica se alteraron las relaciones tradicionales que colocaban el saber en el lugar del poder al parodiarlas y desmitificarlas en un horizonte político de futuro incierto y diferente al presente.

Capítulo 1: La táctica espacial de la alegría: espacios, emociones e identidades performativas

1. Introducción

En este capítulo voy a argumentar cómo la coaptación de espacios fue una de las tácticas productivas de la estrategia de la alegría. La ocupación táctica de espacios habilitó las dimensiones performativas de las identidades y las emociones y resultó en la emergencia de espacios públicos y de un nuevo hábitus emocional. Como ya definí en la introducción, los hábitus emocionales fueron disposiciones colectivas parcialmente conscientes, en los que sus miembros encarnaron inclinaciones valorativas hacia ciertas emociones y afectos (Gould, *Moving* 32). El hábitus emocional de la estrategia de la alegría se desplegó tanto en España como en Argentina en una proliferación de espacios poco convencionales y marginales. En estos *espacios tácticos* se establecen relaciones que enfatizan el ritual social de encuentro y una afirmación de las identidades relacionales, contingentes y dinámicas en las que se moviliza a hacer y a sentir un nuevo repertorio de emociones. Al modificar las formas de sentir, un hábitus emocional puede influir en la acción política.

Los “espacios tácticos” fueron aquellos que por la función que adquieren al ser ocupados permiten desplegar una serie de actividades y de formas de relación que, en su conjunto, son esenciales para conformar la estrategia de la alegría. Roberto Jacoby propone caracterizar a estos espacios como “una *territorialidad propia, intermitente y difusa*” (Jacoby, *El deseo* 411). La frase de Jacoby se refiere a un espacio que se apoya en un eje de tiempo fluctuante. La movilidad de la estrategia de la alegría reside precisamente en la capacidad de maniobrar la interacción de los ejes tiempo/espacio bajo

un poder que siempre le es foráneo, ya sea por estar regulado por la cultura oficial o la represión del Estado. La variable temporal respecto a las emociones, implica modular “intensidades” en unidades más o menos prolongadas de “densidad” en experiencias compartidas. Según Michel de Certeau, en tanto manipula “el espacio del otro,” el poder de la táctica se sustenta en la oportunidad, la improvisación en situación y en “la utilización del tiempo” (38). Es por eso que analizaré en este capítulo los espacios “intermitentes y difusos” mencionados por Jacoby, siguiendo la definición de táctica establecida por de Certeau.

Según de Certeau, *un lugar* es una posición, un orden que implica una indicación de estabilidad. En cambio, *un espacio* “is composed of intersections of mobile elements... Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities” (117). En definitiva “space is a practiced place” (117). Los espacios tácticos de la estrategia de la alegría se accionaban en un ensamblaje de movimientos que los permitía reinventarse en otras formas, apareciendo y desapareciendo para subvertir momentáneamente el discurso del poder hegemónico. Comunas, bares, discos, teatros que se alquilaban para fiestas, librerías, espacios que parecían centros culturales sin serlo, aunque heterogéneos y fragmentarios, todos ellos transferían una forma de operar (Certeau xv).

Los artistas enmascaraban el espacio para aprovechar la oportunidad de intervención siempre al borde de la ilegalidad. Esta estratagema se caracteriza por “the subtle, stubborn, resistant activity of groups which, since they lack their own space, have to get along in a network of already established forces and representations” (Certeau 18). En

efecto, “people have to make do with what they have” (Certeau 18), y por lo tanto, los espacios reapropiados se multiplicaron durante el período dictatorial tensionando la censura y la represión, convirtiendo a esta táctica además en una *política*. En el caso español la libertad de reunión y de expresión fue una de las más perseguidas por considerársela peligrosa y atentatoria contra la seguridad del Estado.³⁴ Sin embargo, a fines de los años 60 con las medidas “aperturistas” y “el espíritu del 12 de febrero” (1974) que anunciaba el Derecho de Asociación Política, se reduce la represión directa con una vigilancia metódica que se concentra en la oposición política—especialmente en la prensa escrita y el cine--y la normatividad sexual (Rodríguez-Cortezo 17). En el caso argentino, el estado de sitio impuesto por la ex-presidenta María Estela Martínez de Perón, en 1974, prorrogado en 1975 y continuado y profundizado en su cumplimiento efectivo por la dictadura militar instaurada en 1976, había limitado considerablemente el derecho de reunión. Tras el golpe militar, se suma a esto la prohibición, el cierre y la desaparición de numerosos espacios culturales y sociales, dejando a un buen número de artistas, músicos y público sin espacios para desarrollar sus prácticas artísticas.

De este modo, la multiplicación paulatina de espacios reapropiados durante el periodo dictatorial en ambos países fue una manera de contrarrestar esta escasez en encuentros. En tanto los viejos espacios desaparecidos no pueden ser reabiertos o los que se crean son descubiertos y violentados, la reapropiación presenta una doble faceta: por un lado, se

³⁴ Esta vigilancia moral y del nacionalismo católico estaba regulada por el Tribunal de Excepción de Orden Público (TOP) sancionado en la Ley de Orden Público (1959). Todas las reuniones públicas necesitaban autorización oficial, excepto aquellas de menos de veinte personas. En una Circular de la Jefatura provincial del Movimiento se exigía “conseguir de los jóvenes de ambos sexos un comportamiento decente en los lugares y paseos públicos, y salas de espectáculo y reglamentar de forma restrictiva los bailes públicos” (Ortíz Heras 25).

crea un espacio; por el otro, se desafía la prohibición y la censura escogiendo un espacio “inesperado” o no convencional. Las características del contexto en el que surgen estas apropiaciones nos llevan a considerar las relaciones entre emociones y poder.

La apropiación durante la dictadura lleva la impronta de la resistencia contra la represión forjando un repertorio de emociones positivas. En este sentido, como ya planteé en la introducción, la estrategia de la alegría surge como un sentimiento “ambivalente” que se cuele “inapropiadamente” entre el miedo y la paranoia. Sin embargo, la apropiación sigue siendo una táctica que se replica durante las democracias. En esos casos los espacios se establecen para demarcar límites propios--no impuestos--en proyectos comunes, y también como formas de diferenciarse de los modos de operar de la derecha y el conservadurismo moralista de la izquierda. La “alternatividad” del espacio no reposaba en que funcionara por fuera de la estructura social de poder. Por el contrario, se producen al interior del poder y desde allí, como límite exterior, se puede visualizar esta dualidad y su productividad. Como resume Judith Mayne, los binarismos “contención/subversión” o “radicalización/conservadurismo” no captan la complejidad de las prácticas vivenciales de los sujetos sociales (Mayne 99). En esas tácticas no sólo se encuentra la resistencia contra una fuerza externa, sino que emergen otros repertorios, convertidos en rituales y hábitos emocionales que potenciarían la emergencia de otras identidades y otras formas de comunicación en el espacio público. Por lo tanto, propongo explorar las tácticas de los artistas por fuera de estos dualismos del poder enfatizando los aspectos performativos del espacio, de las identidades y de las emociones.

Muchos de estos espacios fueron apropiados por improvisación, otros a base de oportunidades de coaptar lugares poco regulados y volverlos habitables (Certeau 106).

Esa “habitabilidad” entre intervalos era posible porque se producía una “cultura emocional” común que tenía efectos recíprocos entre espacio e identidades. Podemos pensar que las conductas y las identidades son “ambientadas” y a modo de una “micro-ecología” entre espacio y tiempo breves e intensos, se actúan y se despliegan determinadas facetas identitarias (Brekhus 17).³⁵ Igualmente un ambiente es más provocativo, sexy, bohemio, transgresor, pervertido de noche más que de día, incluso con la misma gente, con lo cual la nocturnidad contribuye a destacar determinadas facetas y emociones. Es por eso que los “detalles” de estos espacios son recordados por quienes los habitaron en detalle: la iluminación, la decoración, los olores, forman parte de una especie de micro-ecología de la memoria y de la identidad (Brekhus 17). Así, los espacios son apropiados para mostrarse en tiempos breves pero intensos o en formas prolongadas con menor intensidad pero mayor densidad. Estas características nos “hablan” de la dimensión performativa del espacio.

Los espacios son “performativos” en tanto cumplen con una función específica cuando son habitados por sujetos que los emplean para prácticas específicas. Si los espacios tácticos son ambiguos y se encuentran entre el ocultamiento y la visibilidad, lo que se produce es un ajuste colectivo de los símbolos en el “espacio de atención pública” y la fuerza de la “densidad ritual” que fortalecía nuevas formas de expresar las emociones (Collins 33). Ambos aspectos nos llevan a considerar, por un lado, a los sujetos que

³⁵ Wayne Brekhus define que la identidad varía según los escenarios locales [settings] y en interacción entre el individuo y el ambiente social: “That is, *who* one is depends, in part, on *where* one is and *when* one is” (17). Con lo cual los sujetos pueden cambiar sus identidades microtemporalmente de un escenario a otro, desplegando sus diferentes facetas identitarias de su *self* acorde a los contextos espaciales y temporales. A esa variabilidad que atraviesa el tiempo y el espacio Brekhus denomina “the microecology of identity”(17). A lo largo del capítulo cuando menciono al actor o sujeto lo hago para destacar estas facetas identitarias.

participaban y las acciones que se hacían en estas apropiaciones. Por otro lado, nos llevan a considerar las interrelaciones con las lógicas institucionales (ritualizadas, codificadas) de los espacios apropiados.

Los artistas que participaron en los espacios tácticos contaban con un marco de interpretación sobre qué hacer [frame] aunque sus intervenciones no eran totalmente racionales ni premeditadas. Por ejemplo, destacan un “autodidactismo” basado en la desconfianza en las instituciones (Ribas 244, 268) y una “falta de dirección” entendida como experimentación sujeta a la contingencia (Guerrero 54). Tanto el autodidactismo como la experimentación se concentraban en la acción más que en las ideologías, pero también en un repertorio de emociones que circunscribe la acción. Los artistas circulan por espacios en la que “acción” reside en bailar, escuchar música, actuar, disfrazarse; otros en los que se discuten y planean proyectos; otros en los que se trabaja; otros en los que la acción es encontrarse.

Para analizar la relación entre espacios flexibles o móviles ya definidos por de Certeau, complementaré su definición con la reelaboración de Ann Mische del espacio público (*publics*) porque incorpora la dimensión performática de las identidades en el proceso espacio-temporal que incluye la dimensión política. Mische define el espacio público (*publics*) como espacios intersticiales, “performatively constructed spaces in which actors temporarily suspend at least some aspects of their identities and involvements in order to generate the possibility of provisionally equalized and synchronized relationships [...] allowing for heightened communication and joint action” (“Partisan Performance” 7; *Partisan Publics* 21, 136). Lejos de ser políticamente inconsecuentes, en estos espacios públicos se elaboran proyectos e identidades, se toman

decisiones y se forman alianzas, las cuales son posibles porque se sostienen en la ambigüedad y los rituales para propiciar colaboraciones.³⁶ Los espacios públicos son construcciones relacionales y discursivas y los tipos de diálogo que permiten desarrollarse en esos encuentros pueden conducir a formas de acción más o menos productivas. En este caso “productivo” significa que movilizan “a hacer y sentir,” activan relaciones y/o proyectos intencionales con resultados inciertos.

Los espacios públicos se configuran a través de tres dimensiones: el contexto institucional, las composiciones relacionales de afiliaciones a grupos o disciplinas, y las destrezas performativas que despliegan los actores en “estilos comunicacionales” (Mische, "Partisan Performance" 9-10). Así, las “identidades” tanto de los actores como del espacio se producen en la confluencia, en el “hacer y sentir” y se definen mutuamente en la “performance.” Definiré la identidad, siguiendo a Laclau y a Irving Goffman, como una constitución relacional del sujeto en un espacio social entre el bloqueo y la afirmación simultánea, en el que el actor suprime o exalta determinados atributos para “mostrarse” socialmente (Laclau 37-38; Goffman, *Interaction* 11). La relación de amenaza de una identidad como fuerza antagonizante demuestra su afirmación y su límite, su constitución siempre contingente y su carácter contextual. De esta manera surgen los aspectos cognitivos de las identidades que demarcan un “nosotros” y un “ellos” cambiantes y sus aspectos situados y emocionales, en el que me interesa considerar cómo el espacio exalta o suprime esos aspectos para concretar alianzas con

³⁶ El llamar “ecualizadas” o “sincronizadas” a las identidades no significa eliminar los conflictos culturales o la dimensión de poder. Esta comunicación política es posible por el trabajo cultural y performativo de los actores en construir identidades homogéneas y provisionales para establecer nuevas coaliciones, colaboraciones o instituciones cívicas. Estas ecualizaciones son políticas y a la vez frágiles.

otros.

Las apropiaciones tácticas tenían una urgencia común, la de resolver situaciones prácticas como encontrarse para crear con amigos, y poder discutir, deliberar, sentir, y moverse libremente. Los artistas que apropiaban estos espacios activaban diversas destrezas comunicativas para la acción que dependían de sus afiliaciones institucionales y grupales y de las instituciones mismas en las que se producían las apropiaciones. En algunos casos encontramos estilos comunicacionales más colaborativos y de consenso; en otros parecen ser competitivos y negociadores.³⁷

Teniendo en cuenta la superposición de performatividad en los encuentros, he agrupado las tácticas espaciales en cuatro categorías según los diferentes contextos locales o institucionales: las tácticas que enfatizan la apropiación del espacio privado; las que enfatizan la apropiación de los *lugares* públicos; las que enfatizan la apropiación del espacio público; y las que enfatizan la subversión del espacio oficial.³⁸ En los apartados siguientes detallaré estas tácticas, aportando una variedad de ejemplos tanto argentinos como españoles.

2. La apropiación táctica del espacio

Durante el período de dictadura y Transición a la democracia, ser joven y artista

³⁷ La elaboración de estas categorías está muy influenciada por el trabajo de Ann Mische en *Partisan Publics*. Mische configura un modelo tipo de cuatro tendencias en los estilos comunicacionales en los *publics* siguiendo a distintos filósofos políticos: Dewey (orientado a la reflexión), Habermas (orientado a la deliberación), Gramsci (orientado a las posiciones discursivas) y Maquiavelo (orientado a la manipulación). En este capítulo he simplificado su modelo elaborando los estilos que emergen en los casos estudiados. Ver Mische, Capítulo 6, 188.

³⁸ La estrategia de la alegría también se apropió de los espacios mediáticos a través de múltiples revistas, fanzines y en las radios comerciales y “libres” o de “aficionados.” Como me he focalizado en espacios de encuentro de co-presencia, esta apropiación no será objeto de desarrollo en este capítulo.

constituía una marca identitaria peligrosa. La peligrosidad aumentaba concomitantemente en horarios nocturnos y con la visibilidad de los rasgos contraculturales del artista: pelo largo, ropa de colores, instrumentos musicales, maquillaje, campera de cuero, por mencionar algunos ejemplos. Algunos implementaron como táctica el ser discretos, pasar inadvertidos hasta sentirse más “seguros” en espacios resguardados para desplegarse allí plenamente. Otros optaron por llevar sus marcas identitarias sin ocultarlas, arriesgándose a ser reprimidos. Los artistas que participaban de las apropiaciones tácticas compartían diversos atributos: el hecho de considerarse jóvenes, de ser artistas, y de ser amigos; el interés por los mismos símbolos musicales y estéticos; y el compromiso cívico en tanto deseaban lograr una sociedad más democrática. Algo similar sucedía con los espacios tácticos. Éstos se mantenían camuflados y cuando eran ocupados, en esas horas o días, estallaban en intensidad exaltando algo de estos atributos y marginando otros. Los espacios y las identidades se adaptaban a las diferentes circunstancias.

Es importante considerar la circulación por los espacios tácticos de los mismos artistas y la simultaneidad de las apropiaciones. En tanto *publics* los espacios tácticos son múltiples y diversos y se constituyen con diversos *estilos*. Así un mismo artista interviene en una comuna, luego en una ocupación de espacio oficial, y también en *lugares* como los bares. En esta circulación establecen redes y modulan diversos aspectos de sus identidades. Ya noté que un criterio básico de discriminación emocional es el tiempo--por cuánto tiempo se apropia el espacio (es lo que denomino intensidad)--y la densidad--los estilos comunicativos, los rituales, y las experiencias que conforman sus efectos performativos. Se puede clasificar a la mayoría de los espacios apropiados como “de alta intensidad” ya que se trata de ocupaciones de horas o días por el día o por la noche; en el

extremo opuesto se encuentran las comunas en que se aumenta la densidad con intensidades fluctuantes. En la intensidad y densidad de la micro-ecología de los espacios surgen tres aspectos comunes que los atraviesan y que trataré con más detalle en los ejemplos: 1. En los espacios apropiados se actuaba y se sentía la libertad sexual y política individual y colectiva; 2. En los espacios apropiados subyace una tensión entre la búsqueda de identidades homogéneas y heterogéneas que se sincronizan en la amistad y la dimensión cívica; y 3. En los espacios apropiados se llega con una predisposición especial porque media la invitación o la pertenencia a una red, y por lo tanto las emociones se producen socialmente y psíquicamente situadas *en* el espacio (Ahmed, *The Promise* 231).

Un segundo aspecto a considerar en la estructura relacional e institucional de la apropiación espacial es que predominan y se alternan modos o estilos más competitivos de comunicación o más colaborativos con formas diversas de convocar al público. Por ejemplo en las apropiaciones de los espacios oficiales la apropiación se basa en un posicionamiento en el campo discursivo. El desafío para los artistas que actúan como interventores, ya sea coordinando como articulando sectores y recursos, versa en sostener las similitudes en las alianzas y marcar las diferencias respecto a los grupos de oposición para generar una “efervescencia emocional” que incluya al público en el mismo “centro de atención espacial” (Collins 36). Sin embargo otras apropiaciones presentan modos de comunicación y liderazgos más colaborativos y abiertos al diálogo en los que predominan la homogeneidad ideológica (las comunas, los *lugares* públicos: librerías); otras no demandan posiciones ideológicas explícitas sino que se sostienen por una co-presencia física que potencia la energía emocional (espacios públicos; los *lugares* públicos: discos,

bares); otras apropiaciones presentan un estilo de reflexión sobre el sentido del espacio y la continuación futura (espacios privados, comunas). En estos estilos performativos subyacen ejercicios en los que los artistas confluyen suprimiendo o exaltando identidades diversas, resolviendo conflictos, institucionalizando sus rituales y también integrando al público (Mische, “Partisan Performance” 10). Analizando las diferencias, los espacios tácticos adquieren esa instancia de *public* en el que las emociones compartidas son claves para posibilitarlos.

Estos estilos, si bien se desarrollan como respuestas a situaciones o contextos con restricciones específicas, son flexibles y transportables; dependen de las estrategias de adaptación y producción de los sujetos en la improvisación (Mische, “Partisan Performance” 11). En estos lugares se ensayan proyectos comunes y formas de operar de manera conjunta que se multiplican, a pesar de las constricciones legales, a otros escenarios. Entre las formas innovadoras que surgirían de estos espacios tácticos se encuentra la emergencia de la visibilidad política de la diferencia de género y sexo, aspecto que enunciaré y estudiaré detenidamente en el Capítulo 3.

2.a. Tácticas que enfatizan la apropiación del espacio privado: Desde la ambivalencia a la alegría en los usos del espacio.

La apropiación de espacios privados se produce en momentos de represión policial y de configuración de grupos identitarios (un nosotros/ellos) y se caracteriza por marcar una frontera entre el adentro y el afuera. Estos límites eran emocionales, ya que convivían en momentos de represión prácticas paranoicas junto a prácticas festivas y lúdicas. De manera que los espacios tácticos que emergieron escapando a la represión dictatorial se estructuran en la “ambivalencia” entre el miedo, la paranoia y las emociones de

reconocimiento, pertenencia, cuidado, y disfrute vinculados a la alegría. Usualmente se usaban las casas particulares (en la ciudad o en las playas) en las que se organizaban fiestas o talleres artísticos por un tiempo determinado. Estas experiencias sirvieron como base para plantear comunas artísticas en tiempos prolongados e intensidades fluctuantes. En ambos, el deseo aparece como motor que activa el cambio de hábitos y el establecimiento de diversas “posiciones” o “prácticas reparativas” para contrarrestar la represión y el autoritarismo (Sedgwick, *Touching* 129).

Siguiendo a Sedgwick, las prácticas reparativas son cognitivas y emocionales. Involucran, por un lado, un código de conducta basado en una epistemología paranoica con tendencia a construir relaciones simétricas de sospecha (Sedgwick, *Touching* 126). Por el otro, dichas prácticas involucraban a la alegría como un afecto reparador. Estas tendencias cognitivas/afectivas, conjugadas en el espacio, le imprimieron desde la estrategia de la alegría un *estilo* singular a los espacios privados para procesar el orden simbólico y para establecer prácticas comunicativas más igualitarias (Mische, “Partisan Performance” 9). Ese *estilo* se configuraba en rituales que se reforzaban para establecer una entrada y una permanencia en el grupo, formas de expresarse y ser reconocidos.

En el caso particular de Argentina, los ámbitos sociales se restringen a partir del golpe de estado del General Onganía en 1966, y con el golpe de 1976 la represión cultural se hace cada vez más sofocante.³⁹ Por lo tanto, estas reuniones funcionaban como protección de la represión bajo una epistemología paranoica porque siempre podían ser usurpadas por la violencia diaria de los grupos parapoliciales. Reunirse era riesgoso e implicaba brindar el acceso a un espacio íntimo, de manera que se trataba de disminuir

³⁹ Se derogaba el artículo 33 del Código Civil de libertad de reunión y se lo sustituyó por el 1° de la Ley N. 17.711 (B.O. 26/4/1968). Ver Vélez Sársfield.

infiltraciones con códigos de acceso a través de relaciones de amigos.

Los encuentros entre artistas empezaron a hacerse a puertas cerradas en espacios semiclandestinos y en fiestas, amenazados siempre por la denuncia vecinal. El itinerario de bares, librerías y galerías—tratado en el apartado siguiente—se vuelve “underground” en su acepción de ilegalidad. Los amigos se reúnen en las casas en especies de “trincheras,” e incorporan otros rubros diferentes al café.⁴⁰ En el contexto argentino, La Plata había sido uno de los centros de mayor represión de la dictadura. Los artistas y su público se reunían en casas de amigos y se trataba de ocultar la visibilidad de un espacio concurrido por jóvenes con una alta dosis de paranoia. Ricky Rodrigo, amigo del grupo “los Redondos” recuerda sobre uno de estos espacios:

El Club del Bucle era una suerte de centro cultural clandestino, a puertas cerradas. Las fiestas, los bailes la proyección de películas, las conferencias, las charlas literarias... todo esto era bienvenido, pero en secreto. Quien recibía la invitación, podía ingresar. Los demás, no. (Guerrero 48)

Tal como analizó Durkheim, los rituales son situados y son importantes para la transformación en tanto “activan” emociones. Así vemos que algunos códigos refuerzan primero la confianza, otros además establecen una afiliación grupal y se institucionalizan en el tiempo. El hecho de que estos espacios fueran “cerrados” pero con acceso en la medida en que se compartía un mismo código, les imprimía cierta intimidad para la creación. La invitación que se producía a partir de un “testeo” de afinidades sellaba la entrada, un código como un ritual social que se institucionaliza en el propio espacio. En España, José Ribas, previo a la creación de la revista contracultural catalana *Ajoblanco*,

⁴⁰ Entre los “centros secretos,” en 1977 en La Plata, Provincia de Buenos Aires, un artesano había armado “El Club del Bucle” en el que se proyectaron las primeras películas de Carlos “Indio” Solari (futuro líder del grupo de rock “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota,” o “los Redonditos” o “los Redondos”) y Guillermo Beilinson. Las películas que se mostraron fueron *Ciclo de cielo sobre viento* y *Celos* (Guerrero 48-49).

tenía como centro de reunión de amigos y planificación de la revista una casa de piedra en el pueblo de Fontclara “donde artistas primerizos de distintas clases sociales íbamos a aprender a escuchar, a cocinar, a convivir y a perder parte del machismo que los rigores de la época imponían a todo bicho viviente” (Ribas 29). Fontclara aparece en su crónica tanto como “ritual de entrada” que confirmaba la intuición de una futura amistad, como lugar de resguardo y reparación cuando el grupo necesitaba reencontrarse para reflexionar y tomar decisiones futuras o para la “salida” cuando el grupo que forjó *Ajoblanco* se desarmó (Ribas 159).⁴¹

Algo similar en el que se mezclan lo individual y la afiliación a un grupo ocurre en Madrid, durante la Transición, con la mítica casa de los pintores Juan Carrero y Enrique Naya conocidos como los Costus. Homologada a la Factory de Warhol, la casa de la calle De Palma era el lugar de encuentro con “la gente más loca del mundo” (Gallero 149). Se llegaba por invitación y el lugar se convirtió en un centro de creación restringido. Manolo Campoamor, pintor y cantante del grupo “Kaka de Luxe,” recuerda que “había buen ambiente porque era un sitio cerrado y no había nadie que pudiera meterse contigo... Teníamos libertad para hacer lo que nos diese las ganas” (Cervera 139). Fabio de Miguel agrega sobre el código de invitación: “a partir de las siete u ocho de la tarde podías llamar al timbre de Costus, y si te consideraban como artista, eras bien recibido” (Cervera 139). La integración de esa individualidad sin embargo se produce en

⁴¹ Esos encuentros además se producen en una cafetería como el bar Oxford, decorado con estilo inglés, en el que Ribas y Puig daban “charlas de afanes poéticos.” A ese lugar Ribas invita al fotógrafo Pep Rigol, quien estaba contactado con el fotógrafo Pablo Pérez Minguez en Madrid y con el director de cine independiente Albert Abril: “Pep Rigol me cayó mejor que bien y en aquel mismo momento le propuse pasar el fin de semana en Fontclara con Ana Castellar, Frederic Amat, mi Hermana Rosa y Damià Escuder. Pep aceptó y se convirtió en uno de los personajes que más luchó por la viabilidad de la revista en su primer año y medio de historia” (159).

el espacio particular–kitsch, folklórico--que los *hace* mostrarse a todos bajo una misma identidad: “esa mezcla que producíamos entre todos, porque Costus daban un poco el punto folklórico andaluz, que unido a nuestro toque moderno le confería a aquel ambiente un aire *kitsch* total” (Cervera 139). Si en el Club del Bucle y Fontclara la identidad aglutinante era el ser amigos, en la casa Costus es la de ser artistas. De esta manera podemos ejemplificar otro *uso* de un lugar para establecer contactos en el que las múltiples identidades se suspenden temporalmente bajo una misma faceta por un tiempo breve e intensamente libre. A la vez, se establece una frontera con el exterior en que se captura la emergencia de una nueva estructura de sentir y una inquietud para hacer juntos. En esos espacios se genera el lazo de confianza y sintonía emocional.

Otra táctica de apropiación de espacios “privados” fueron las comunas artísticas que alcanzaron múltiples formas, constituyendo un ejemplo híbrido de ocupación. Las comunas emplearon estilos de comunicación exploratorios; eran espacios “homogéneamente localizados” en los que se desarrolló una pedagogía sobre cómo comportarse y expresarse forjando la alegría. Entre los modos más enriquecedores de las comunas--y que alcanzaron visibilidad--surgía el diálogo en escenarios en los que había diferencias significativas, aunque había un conjunto de valores e ideales a los que se apelaba para mantener “la unidad” en experiencias y aprendizajes compartidos.

Podemos separar las comunas artísticas en cuatro tipos: 1. las que funcionaban en los márgenes como reparación; 2. las que integraban la acción organizada contra la dictadura; 3. las que se enfocaron en la confrontación a la normatividad (heterosexual, política) en la expresión y/o la performance; y 4. las que trabajan *con* la comunidad. Estos cuatro estilos de comunas de todas maneras comparten características

performativas y a las redes de amigos que circulan.

A diferencia de los espacios privados anteriores, las comunas buscaban extender el tiempo de performatividad de las identidades, una extensión temporal que implicó marginarse tácticamente para camuflarse. Temporalmente las comunas transfieren y son continuidad de las experiencias hippies y psicodélicas de los años sesenta y las teorías que circulaban como la semiótica y el psicoanálisis y que impactan en los artistas a pesar de las dictaduras. Entre estas teorías fue importante la influencia del movimiento Internacional Situacionista.⁴² La conexión con esta vanguardia europea tan influyente en los eventos de Mayo 1968 no fue casual ya que varios artistas argentinos y españoles estuvieron en contacto con sus textos y les proveyeron de un lenguaje y un hacer, el de la acto-gestión.⁴³ Cabe recordar un concepto clave de los situacionistas y que se articula con las múltiples intervenciones artísticas de los años 60 que planteaban formas de incluir al público como “espectador participante” mediante dispositivos lúdicos (Pérez, Lida y Lina 117).⁴⁴ Por lo tanto, se exhortaba a la participación activa del sujeto en “la experiencia de

⁴² La Internacional Situacionista fue un movimiento gestado en 1957 por la fusión de los grupos de arte vanguardista que incluyó a La Internacional Letrista, el Movimiento por un Bauhaus Imaginista y la Asociación Psicogeográfica de Londres (Plant 93). Influidos por el dadaísmo y el surrealismo, los situacionistas se oponían a las jerarquías burocráticas del Partido y el Estado, lo que resultó en el rechazo de las izquierdas ortodoxas. El movimiento definió la “situación construida” como “unidad de comportamiento en el tiempo... momentos de la vida construidos concreta y deliberadamente para la organización de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos,” en la que los artistas convocantes oficiaban “el rol de director de escena” (Internacional Situacionista).

⁴³ Skay Beilinson (futuro miembro de la banda Los Redonditos de Ricota) y su hermano Guillermo, estuvieron en París en 1968: “nosotros llegamos en noviembre, fuimos a vivir al Barrio Latino y había manifestaciones todo el tiempo” (Guerrero 34).

⁴⁴ Por ejemplo, el grupo de artistas argentinos radicados en París (GRAV) en 1960 con Julio Le Parc y Hugo Demarco, entre otros, ensayaron varias experiencias en las que concebían al público en una concepción de “obra abierta” (Pérez, Lida y Lina 117). También se debería incluir a las múltiples intervenciones de los artistas del “itinerario

la integración completa” a partir de una subjetividad creativa y lúdica, basada en las formas autónomas de autogestión y la vida cotidiana como “terreno para una teoría y una práctica revolucionaria pensadas para atravesar todas las separaciones y especializaciones” (Plant 68). Muchas de estas ideas de integración y fluidez entre acción y formas de sentir se ponen en práctica en las comunas y en los espacios arquitectónicos que intentan provocar situaciones en la vida cotidiana.

Las comunas se fundaban en la autogestión, la alternatividad al sistema, la solidaridad y la unión entre el “hacer” y el arte como forma de vida. Esta ideología era muy potente y transformadora ya que confirmaba que en esa convivencia era posible transformar un hábitus. Las comunas eran un espacio que les posibilitaba “ser ellos mismos”: reinventarse, crear un espacio en el que podían enojarse, estar felices, desafiar la legalidad, sentirse eróticos, un espacio en el que podían comprometerse en un proyecto colectivo de rehacer el mundo. Por eso, algunos de sus miembros las recuerdan como “herencia” de su forma de trabajar y como un espacio donde vivieron situaciones insólitas. De estos espacios compartidos surgen relaciones de alta densidad y se establecen los núcleos de grupos que serán claves en la estrategia de la alegría: Los Redonditos de Ricota en Buenos Aires; Els Joglars, Els Comediants, y El Rrollo en Barcelona.

El grupo de rock “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota” estaba conformado por varios miembros que habían participado de las comunas formadas en La Plata en 1969, “La Cofradía de la Flor Solar” y “La Casa de la Luna.” Novedosamente para la época,

68.” Para profundizar ver Longoni y Mestman 76-78.

“era esencialmente una banda de rock [que] cantaba en castellano” (Guerrero 31).⁴⁵ Sin embargo, a pesar de ubicarse en lugares marginales, las prohibiciones a “estar en grupos” o a reunirse en “asociaciones” les daban una visibilidad que las colocaba en peligro. En 1972 tanto la casa de Mar del Plata como la Cofradía de La Plata fueron desarmadas violentamente por la policía por tenencia de drogas. Torturados, algunos de sus miembros se exiliaron al exterior, y otros se unieron a proyectos diversos (Díaz 38). Todos sus miembros estaban muy influidos por las teorías situacionistas; enfatizaban la autogestión, y las experiencias *hippies*, psicodélicas y lúdicas. Rocambole, miembro fundante de “La Cofradía,” dibujante y autor de la gráfica de la discografía de la banda, describe el proceso de maleabilidad del hábitus emocional y su transferencia:

El hecho es que los Redondos llevaron a cabo pragmáticamente lo que la Cofradía alguna vez soñó. La autogestión es una herencia total; la manera de hacer las cosas; el no importarte los *efectos* de algo, sino *hacerlo*, es evidentemente confrático... A veces hacés muchas cosas sin que lo quieras, y a veces llevás la herencia de tu viejo aún detestándolo. El Indio [Carlos Solari, cantante de los Redonditos de Ricota] lleva la impronta de La Plata. (Guerrero 24; énfasis original)

Para Rocambole, en el “hacer” quizás se reproduzca el hábitus pero también en ese movimiento se encuentra la posibilidad de una transformación. La autogestión sintetizaba “resolver” con la precariedad pero con una emoción y una actitud positiva. El proyecto de la banda en la cual participa y que constituye un evento de la estrategia de la alegría, fue el efecto de una forma de hacer. Rocambole enuncia cómo funcionaba esa táctica en la

⁴⁵ En Argentina, entre 1963 y 1966, en la ciudad de La Plata hubo una explosión de experiencias comunitarias artísticas de diverso tipo que fueron clausuradas con el golpe de Estado de Onganía, ocurrido en junio de 1966. Una de ellas fue la que se originó en el Comedor de la Universidad de Arte de La Plata en la que un grupo creó una “universidad paralela,” con la ayuda de los profesores cesanteados, en casas alquiladas (Guerrero 29). Allí se reunían para discutir y armar proyectos artísticos para el barrio. También se formó en 1969 “La Casa de la Luna” en La Plata, y en Mar del Plata “La Cofradía” “había sentado bases” con “algunos buenos amigos que deambulaban de un lugar a otro” (Guerrero 38). Rocambole, Skay y Poli--miembros de Los Redonditos--proviene de esas experiencias.

que la acción conforma un componente importante de la estrategia de la alegría para cambiar el estado de ánimo. El diseño gráfico que creó Rocambole para la banda, en la cual los discos incorporaban objetos simbólicos y la escenografía recreaban una escena viva conceptual, le imprimió un estilo comunicativo distintivo a esta banda.⁴⁶

En el caso español, en la Barcelona de 1973 a 1978 las comunas artísticas y las experiencias grupales de trabajo eran abrumadoras.⁴⁷ Esa cantidad muestra en primer lugar las tácticas que empleaban los jóvenes para vivir con sus propias reglas no unas horas, sino todo el tiempo posible. A pesar de la poca intervención, el despliegue del “orden” ocurría en situaciones determinadas: la transgresión a la normatividad heterosexual y la provocación política.

Entre las comunas artísticas, las que aglutinaban a los actores del teatro independiente contaban con una larga trayectoria de vida comunitaria desde los años sesentas en oposición al franquismo.⁴⁸ Los artistas vivían juntos en grandes casas en las que se

⁴⁶ El estilo de los dibujos de Rocambole tienen cierta familiaridad con la estética del pintor Francis Bacon. Los discos de Los Redondos se caracterizan por un tener escenas de cada canción, además incorporan medallas y formatos artesanales, creando un disco-objeto. La escenografía reproducía las escenas de los discos.

⁴⁷ El efecto ilocutorio de la dictadura en ese período fue exitoso en tanto en lo cotidiano “no se notaba” (Rodríguez-Cortezo 13). La proliferación es llamativa y se produce con el aperturismo, a pesar de que, según la Ley de Asociación de 1964, este tipo de experimentos sociales estaba prohibido, lo cual da cuenta de la creatividad y de las múltiples tácticas de los artistas. En Madrid no existe registro de comunas en los años sesentas por fuera de las comunidades teatrales. La única comuna mencionada por Ribas en 1976 es “La Casona” en la que participaba el dueño del bar La Bobia como lugar en la que “entraba y salía gente” (Ribas 338). Ver artículo 1 de la Ley de Asociaciones (Ley 191/1964, 24 de diciembre, BOE. núm. 311, de 28-12-1964). También Ribas 410.

⁴⁸ El efecto ilocutorio de la dictadura en ese período fue exitoso en tanto en lo cotidiano “no se notaba” (Rodríguez-Cortezo 13). La proliferación es llamativa y se produce con el aperturismo, a pesar de que, según la Ley de Asociación de 1964, este tipo de experimentos sociales estaba prohibido, lo cual da cuenta de la creatividad y de las múltiples tácticas de los artistas. En Madrid no existe registro de comunas en los años sesentas por fuera de las comunidades teatrales. La única comuna mencionada por Ribas

ensayaban la autogestión y la vida cooperativa interrelacionando el arte con el espacio. En general trabajaban como grupo horizontal, sin director, asumiendo colectivamente las tareas de producción, y se planteaban formas de acceso directo con el público modificando el hábitus actoral convencional que usaba la cuarta pared. En Madrid, TEI, Tábano y Los Goliardos funcionaban organizados como cooperativa, y viajaban por los pueblos con sus obras de teatro.⁴⁹ En Barcelona los grupos Els Joglars y Els Comediants son arquetipos de estas trayectorias integrando las técnicas de clown, circo y objetos lúdicos aunque constituyen la bifurcación de dos modos estéticos: Els Comediants vinculando el goce, la alegría y el carnaval en la fiesta popular; Els Joglars vinculando el sarcasmo, la ironía, la locura y el miedo.⁵⁰ Sus directores Joan Font y Albert Boadella fueron formados por Jacques Lecoq y el chileno Ítalo Riccardi.⁵¹ Luego se separaron en estos dos colectivos teatrales. Sin embargo, ambos grupos comparten muchas similitudes en las formas de trabajo y se consideran un efecto de estas experiencias compartidas. Los actores de ambos grupos vivían en diversas comunas mezclados con otros artistas y a partir de 1982 se instalaron en las afueras de Barcelona para mantener la cohesión del

en 1976 es “La Casona” en la que participaba el dueño del bar La Bobia como lugar en la que “entraba y salía gente” (Ribas 338). Ver artículo 1 de la Ley de Asociaciones (Ley 191/1964, 24 de diciembre, BOE. núm. 311, de 28-12-1964). También Ribas 410.

⁴⁹ Félix Rotaeta era miembro fundador junto a Carmen Maura. Rotaeta iba a impulsar a Almodóvar a rodar su primera película (Ribas 387). Si bien menciona a los grupos de Barcelona y Madrid, el teatro independiente tuvo grupos muy importantes en el País Vasco con Akelarre, Bakereke y Geroa, o en Andalucía con La Cuadra de Sevilla, Esperpento y Teatro Lebrijano (Saumell 103).

⁵⁰ Tanto Els Joglars como Els Comediants comparten trayectorias similares aunque se diferencian en el protagonismo de sus directores. Els Joglars rechazó la vida en comunidad diferenciándose de Els Comediants. A partir de 1982 el grupo vivía en casas agrupadas. El Joglars, fundado en 1961, es el grupo catalán más antiguo, cuya visibilidad se produjo luego del éxito internacional de Marcel Marceau (Saumell 104).

⁵¹ También fue alumno de Lecoq el performer Albert Vidal (Saumell 107).

grupo en conexión con la comunidad.⁵² La relación directa con el público se provocaba a través de un lenguaje teatral diferente en el que el espacio dramático adquiría dinamismo y variabilidad. Els Comediants hacía sus espectáculos en la calle, al aire libre o eliminando las paredes con procesiones y muñecos cabezudos; Els Joglars se caracterizaba por su escenografía móvil, incluyendo el desarrollo de carpas geodésicas de estructura desmontable dado que dicho grupo tenía estrechos contactos con diseñadores y arquitectos.⁵³ De las comunas teatrales surgen los dos grupos más representativos de la estrategia de la alegría con una puesta teatral lúdica, una comunicación con el público activa y una forma de trabajo alternativa al subsidio estatal que serviría como precedente para la posterior forma de trabajo grupal durante la Transición y la Democracia.

Las comunas además fueron la puesta en práctica de un grupo de diseñadores y arquitectos que adoptando algunos de los planteamientos sobre espacio y urbanismo de la Internacional Situacionista, promovieron la performatividad de los espacios en la vida social (Ivain).⁵⁴ Además de cúpulas geodésicas para el grupo El Joglars, se construyeron varios edificios con una arquitectura lúdica, dinámica y móvil, que buscaban “modular la realidad” (Ivain).⁵⁵ Me interesa destacar que los diseños de estos edificios permiten

⁵² Se puede encontrar más información sobre estos dos grupos en Saumell y Fábregas.

⁵³ Como antecedente del uso de carpas geodésicas, el filósofo Luis Racionero, recién llegado de Berkeley tuvo la idea que fue ejecutada por el arquitecto Carlos Ferrater y el artista conceptual catalán Antoni Miranda. En el 1971, el Instant City de Ibiza fue el escenario del Congreso Mundial de Diseño. Para darle notoriedad al evento, hicieron unas carpas geodésicas de plásticos de colores que se inflaban y se convertían en puertas conectadas entre sí “que recordaban coños” (Ribas 34).

⁵⁴ La Internacional Letrista había adoptado en octubre de 1953 el “Formulario para un nuevo urbanismo” de Gilles Ivain como un enfoque decisivo para la orientación de la vanguardia experimental. Ver Ivain.

⁵⁵ En *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos* pueden consultarse fotos y testimonios. Además la novela *El amante bilingüe* de Juan Marsé se sitúa en el edificio Walden, de Ricardo Bofill, ejemplo de este tipo de arquitectura.

percibir hasta qué punto un espacio provoca el despliegue de facetas identitarias y promueve otros comportamientos y valores. Además en estos edificios llegaron a vivir redes de artistas diversos, del teatro, de la música, la poesía y la historieta que se retroalimentaban, en las que se practicaba la creatividad en todas sus formas, incluyendo la libertad sexual.⁵⁶

En las comunas artísticas, como las teatrales, los actores integraban el arte a la vida en un proyecto más amplio de resistencia a la dictadura. Una de estas comunas es la de la Calle Bruc 30 en el Ensanche Barcelonés. La descripción del escritor Onliyú establece un sentido de conexión en la coincidencia de un mismo espacio, exaltando la supresión de las diferencias de las identidades en un tiempo desacoplado, en el que el espacio era un “escenario”; otras veces era “invadido” porque la gente se quedaba o diversos colectivos discutían o ejecutaban prácticas políticas. De acuerdo con Onliyú:

Se fue convirtiendo en una de las sedes de cierta modernidad barcelonesa durante los 70 y parte de los 80 (duró hasta 1986). Allí además de llevar una convivencia tumultuosa y ajetreada, se celebraron verbenas, orgías y otros bailes, se conspiró, se planearon tebeos, se planearon viajes tanto interiores como exteriores, se delinquiró, se clamó por la justicia, *se hizo teatro en todas sus formas*, se destrozaron e hicieron corazones e hígados y hasta en una de las habitaciones y un día de otoño de 1978, dio en nacer Paula. (citado en Nazario 25)

La cita de Onliyú indica lo significativo que fue ese espacio (un sujeto de por sí), casi como el de una trayectoria de vida. El espacio *es* el tiempo, el espacio *es* esa gente

⁵⁶ José Ribas, además de haber participado activamente en la pre-movida de Barcelona, y haber fundado la revista *Ajoblanco*, escribió el libro en el que relata detalladamente todo el periodo de la transición contracultural: *Los 70 a destajo: Ajoblanco y libertad*. Allí describe, por ejemplo, la comuna de la Calle Génova como “Algo así como un conjunto de comunas pareadas en una casa de pisos con vistas alucinantes sobre la ciudad” (Ribas 129). Ese espacio pareado enmarca a las individualidades en una simbiosis con la ciudad: “eran poetas, cineastas, enfermeras, estudiantes de artes, dibujantes, sindicalistas” (Ribas 130). El edificio fue construido por los padres de los hermanos Briongos y de Ferran Fullà bajo la dirección de dos arquitectos jóvenes Oscar Tusquets y Lluís Clotet.

voluptuosa y creativa. La arquitectura de estos edificios con paredes permeables y dinámicas fue un medio que posibilitó esta experimentación “divertida.” La metáfora teatral (subrayada por Onliyú) afirma la performatividad del espacio para la proyección de los deseos colectivos en una experiencia “burbuja” que altera el espacio temporal.

Además de la colaboración, quienes convivían planeaban formas de definir posiciones ideológicas y de actuar respetando las diferencias. En esa comuna, como convivían dos actores de Els Joglars, se planeó y se discutieron las mejores formas de reclamar por la libertad de expresión ante la prohibición de la obra *La torna*. A raíz de *La torna* varios actores de Els Joglars fueron encarcelados, otros se exiliaron y Boadella se dio a la “fuga” disfrazado en una camilla y se exilió en Francia. Tuvo resonancia no sólo en la comuna sino en varios espacios tácticos de la estrategia de la alegría como un hecho de confrontación al poder oficial (Saumell 104).⁵⁷ Boadella empleó una “táctica lúdica” y “situacionista” que tuvo efectos diversos y emocionalmente divergentes. “El grupo se rompió,” según Chehuet (Nazario 53), y se perdió el contacto con Boadella. Este ejemplo sirve para analizar cómo las dinámicas emocionales no se dan de forma aislada sino que se articulan con otros factores como las prácticas interpretativas de los actores [framing] y las oportunidades políticas que afectan el sostenimiento de un proyecto tan intenso que ocupa la vida completa.

⁵⁷ La fuga del hospital en el que estaba recluido antes de ser juzgado por la obra *La torna* de Albert Boadella resulta una táctica espacial paradigmática. La obra *La torna* era una sátira contra la tortura y se basaba en la pena de muerte perpetrada contra el anarquista Salvador Puig Antich por Franco en 1974 y la ejecución de Heinz Chez en 1972. Els Joglars fue acusado por el delito de “ofensa por escrito y publicidad al ejército” (Saumell 9). En noviembre de 1977 cinco miembros del grupo fueron detenidos por orden de un tribunal militar, quedando en prisión Albert Boadella y los otros cuatro con libertad condicional. El encarcelamiento de Els Joglars provocó una movilización dentro y fuera de España por la libertad de expresión (Ribas 539).

Otra comuna que ha tenido “historia” en Barcelona es la de la Calle Comercio, conocida como “la comuna del Rollo” y que dio nombre a todo un período contracultural. El grupo era de regionalidades y especialidades diversas: andaluces y valencianos, fotógrafos, diseñadores, dibujantes, maestros. Se instalaron allí personalidades que serían referentes de la Movida barcelonesa tales como Javier Mariscal, Cote (amigo fotógrafo de Mariscal), Nazario, los hermanos Farriol, Miguel “El Jefe” y Pepicheck, y el fotógrafo Enric Segura. El Rollo fue una comuna de “trabajo creativo,” al ritmo de la disciplina de Miguel Farriol el Jefe (Ribas 258). En este grupo surgieron dos tendencias, una considerada más pop—la de Mariscal y Montesol—y otra con un humor más ácido, Underground y radical—Nazario y Pepicheck (Ribas 259). Los dibujante del Rollo tenían una relación muy cercana con el cantante Jaume Sissa y con Jaume Fargas (dueño del comercio de estampas-comics Zap 275) y con los dibujantes Mirasol y Picarol, con lo cual este grupo mantenía una red fluida por la amistad y el tipo de trabajo (Ribas 257-58). Ante una luz “negra” difusa, máscaras, un ambiente marroquí y espejos en los techos se trabajaba mucho y se establecieron contactos de “colaboración y amistad que duran hasta hoy en día” (Manuel Rubial en Nazario 75). Un objeto representativo y fotografiado es la gran mesa para dibujar en la cual nacieron, por ejemplo, los tebeos emblemáticos del período como el *Rollo enmascarado* de los hermanos Farriol y las emblemáticas historias que tenían como protagonistas a homosexuales en la Piraña Divina (Nazario 48-49). En esa comuna Nazario experimenta a lo largo del tiempo su identidad queer rodeado de espejos y máscaras escenográficas. Así, señala, “pretendía mostrar una ambigüedad” (47). Tuvo varias novias y comenzó a marcar la “agitación homosexual” con su look particular de plataformas, pantalones de

colores y su travestismo “de sábado a medianoche... para encontrarse con unos amigos en un bar de la plaza Universidad” (Ricart en Nazario 49). La comuna se sostenía con la venta de los cómics ilegales en diferentes lugares, y si bien la policía no intervenía, lo hizo con la aparición del cómic homosexual “La Piraña Divina” (Nazario 50). El secuestro del número sumado a la paranoia que tenía el dibujante Javier Mariscal que estaba haciendo el servicio militar, produjo el desbande de la comuna hacia Ibiza y a Nazario hacia las playas de Huelva “a vivir su homosexualidad a su antojo” (Ribas 339). Es José Ribas quien menciona la homofobia que perduraba incluso entre los grupos más liberados, como el del Rrollo, y que emerge ante un momento de presión y opresión (339). En este sentido, las comunas oficiaron como “zona de transición amortiguadora del espacio público” de las redes de artistas y el espacio social (Mische, “Partisan Performance” 7).⁵⁸ Y además, el desafío a la normas--tanto legales como a la normativa heterosexual--que Nazario encarna, hace evidente cómo su hábitus emocional estaba orientando al grupo hacia un tipo particular de acciones prácticas.

Como se desprende de las trayectorias de las comunas urbanas, al desmontarse éstas por la represión policial, las playas o los pueblos rurales sirvieron de espacio en los márgenes. En cierta medida fueron “reparadores” para el establecimiento de comunas resguardadas provisoriamente del control represivo. Estos espacios introspectivos constituían un momento de suspensión del tiempo y de reflexión hacia acciones futuras. Las islas Ibiza y Formentera eran sitios emblemáticos de asentamientos comunitarios en los que los artistas realizaban sus huidas grupales para conectarse con sus proyectos. Estas experiencias estaban imbuidas de clima *hippie*, la experimentación con drogas y la

⁵⁸ En el inglés original de Mische, “buffering transition zone of public” (7)

búsqueda de una espiritualidad desligada del consumismo.⁵⁹ Las descripciones de estas casas alquiladas reiteran el ambiente “de almohadones marroquíes,” “conciertos en las casas” y olores a esencias típicamente *hippie* (Nazario 82). Como en Buenos Aires, también fueron clausuradas por la policía. Sin embargo, estas comunas fueron buscadas como forma de reparación ante la violencia policial en la ciudad, para alejarse, retirarse a los márgenes con los amigos a vivir “libremente” y tomar fuerza para regresar a la ciudad con un proyecto “armado.” En la costa de Buenos Aires, Villa Gessell, Valeria del Mar y Pinamar fueron sitios a los que algunas bandas de rock *hippies* se trasladaban en carpas, “de una playa a otra seguidas por grupos de jóvenes que huían del autoritarismo. Eran especies de ‘retiros’ en los que comían ‘cosas naturales’ y hacían ‘zapadas infernales’” (Guerrero 52). Estas comunas fueron intervalos intensos de los mismos artistas que pasada la reparación volvían a las ciudad a las comunas urbanas. Y para quienes incluso en comunas de amigos no escapaban de la homofobia, se apropiaban otros espacios de libertad sexual bien en los márgenes. En Sitges, por ejemplo, el balneario de las afueras de Barcelona, se aglutinaban homosexuales y travestis.

Otras comunas artísticas sorteaban los límites del adentro y afuera de lo privado. Se basaban en la filosofía de obrar *con* la comunidad, para lo cual se aglutinaban en grupos heterogéneos de convivencia, pero su “trabajo” se realizaba con la gente del barrio (Ribas 387). En estas experiencias las fronteras entre el adentro y el afuera eran más permeables y se suprimen diferentes identidades bajo la condición “cívica” de luchar para una

⁵⁹ Un ejemplo es el del músico Pau Riba quien, en 1968, habiendo roto con su pasado católico y catalanista, fundó una de las primeras comunas *hippies* en la falda del Tibidabo con su esposa Mercè Pastor (Ribas 127). En 1970, la Guardia Civil aprovechó el estado de excepción por el Juicio de Burgos y clausuró la comuna. En 1971 se instalaron en La Mola en Formentera.

sociedad más democrática. Al interior, los comuneros se permitían la reflexión ante una realidad crítica, a la que intervenían tratando de dinamitar la jerarquía social. Tony Puig, miembro fundante de la revista *Ajoblanco* junto a José Ribas, trabajaba en la escuela cooperativa de barrio Heidi, dando clases de bachillerato para “recuperar la renovación pedagógica de la República” (Ribas 133). Toni Puig había participado en grupos de animación de formación de monitores para las Escuelas Ocupacionales para el tiempo libre (“Escoles de l’ Esplai”), donde se había contactado con gente de la plástica y el teatro. Allí decidió vivir en “plan comuna” con actores de los grupos de teatro Els Comediants (Jordi Bulbena) y Els Joglars (Andreu Salsona⁶⁰), con los cuales intercambiaban ideas sobre cómo intervenir en esos proyectos con recursos teatrales (Ribas 134-35). Otros proyectos comunales de intervención en ambos países se comprometen a un contacto con lo marginal y la locura.⁶¹ Las comunas, si bien aglutinan a un grupo cerrado en la convivencia, incluyen miembros que ejercen el rol de conectores con otros grupos artísticos o sociales, armando una red de colaboración. Es por eso que la tensión entre homogeneidad y heterogeneidad reconoce la necesidad de abrirse hacia el barrio para gestar proyectos extendiendo esas conductas transformadoras.

⁶⁰ Debido al caso La Torna, Salsona junto a Míriam Maetzi, Arnau Viladerbó y Gabriel Renom fueron detenidos y condenados a dos años de prisión en el Consejo de Guerra, luego fueron trasladados a la prisión Modelo (sección de transexuales y travestis). Ver Nazario 151.

⁶¹ Fernando Mir, también miembro fundador de *Ajoblanco*, creó una comuna creativa de “freaks” junto a Hormaza ben Zohar, “un ser que creía en la magia” (Ribas 299). La Fabrika “reunía a marginales de todo tipo.” En Buenos Aires los artistas establecen vínculos con los internados del Instituto Neuropsiquiátrico Borda. Batato Barea además participa en un proyecto de teatro en el hospital neuropsiquiátrico Instituto Moyano. Teatro de Mimo Participativo, aunque no lo incluyo específicamente en la estrategia de la alegría, también desarrolla proyectos en el Borda. El vínculo con la marginalidad es un aspecto performativo que se reitera en los artistas de la estrategia de la alegría.

2.b. Tácticas que enfatizan la apropiación del espacio (lugar) público: Una segmentación transformadora

Según de Certeau, *un lugar* es una posición, un orden que implica una indicación de estabilidad. La estrategia de la alegría se apropió de los lugares públicos de sociabilidad vigilados, donde se ensayaban formas de conexión y mezcla de gente, que sirvieron para mostrarse públicamente.⁶² Los *lugares* públicos pueden clasificarse en: los lugares “nocturnos” (de baile, disco, pubs, conciertos); los lugares diurnos de “mediación” que servían como amplificación de eventos (las librerías y sitios de venta de ropa); y los lugares “neutrales” para consumir (el *drugstore*). En los lugares nocturnos la intensidad era máxima y allí se experimentaba con la sensualidad, el gozo sexual y el confrontar a la hetero-normatividad. Si las comunas enfatizaban la experiencia del amor libre aquí era el disfrute fugaz e intenso. Por tener estas características sociales y temporales, son espacios de por sí vigilados y marcados socialmente como potencialmente subversivos.

Los *lugares* públicos son espacios segmentados, institucionalmente intersticiales porque a ellos concurre gente de diferentes subgrupos, perspectivas y afiliaciones, que sin embargo entran en contacto. Los actores ambicionan formar una identidad “en bloque” a través de ciertos bordes que los identifican (estéticos, de clase, de edad) extendiendo el tiempo y el espacio en una narrativa de “transformación.” Muchas de las acciones de los artistas de la estrategia de la alegría que se concretaron y se hicieron visibles comenzaron en un bar. Alguien articula una idea, otra la toma, en la próxima reunión se retoma y se

⁶² Cabe aclarar que el espacio público entendido como un “genérico” es siempre un “falso genérico,” “something that appears neutral but is actually stacked in favor of those who are endowed with invisible privilege” (Brekhus 18). Los homosexuales, las mujeres heterosexuales, travestis, jóvenes, mendigos, las minorías están más controlados socialmente, sujetos a la discriminación y a la represión policial. En períodos de dictadura este control estaba más exacerbado aún.

va concretando o se invita a una fiesta para seguir la organización. Se producen intercambios importantes en los “matices” que muchas veces son sensoriales, de sintonía emocional e ideológica que exigen elaboraciones responsables, argumentos, prognosis. Esa “maduración” que implica experiencia y sentimientos se produce entre espacios-contextos-amigos que se movilizan como corrientes que formarán parte de los proyectos en propuestas concretas. Es por eso que es necesario tener presente la simultaneidad de espacios tácticos y cómo se va aprendiendo en todos esos lugares un nuevo hábitus emocional en el que es posible disfrutar, vivir una sexualidad no normativa y ser políticos.

Las tácticas de apropiación de los *lugares* públicos se caracterizan, por un lado, por la necesidad de la ritualidad del encuentro que produzca un contacto físico con gente diversa y que modifica y pre-dispone a los sujetos hacia un estado de ánimo. Por otro lado, en contextos de dictadura, encontramos la paranoia al estar bajo el acecho del control policial. La apropiación resiste y negocia con el poder oficial siempre al borde de la ilegalidad y la aprobación. El espacio, su estética, propiciaba un despliegue social e identitario que se evidencia en los recuerdos de los artistas redundantes en descripciones. Destacan la oscuridad, los desniveles, las escaleras, los sillones de conversación, la estética pobre, y los comportamientos extravagantes. Recordemos que son lugares segmentados que permitieron comenzar o continuar un cambio.

En el Buenos Aires de fines de los 60 había un circuito de librerías y bares aglutinado alrededor de la confluencia inédita entre vanguardia y política del Instituto Di Tella.⁶³ La

⁶³ El grupo Siam Di Tella incluyó entre sus empresas una agencia de publicidad y diseño llamada Agnes, a la que sumó la fundación del Instituto Di Tella en 1958, el cual colocó a Buenos Aires en el circuito de arte internacional en un diálogo productivo (King 65-66;

zona presentaba una serie de espacios de reunión, un *ámbito de sociabilidad* que incluía bares, cafés, talleres artísticos, librerías y galerías que reunían y promocionaban a la bohemia y a la joven vanguardia de los 60. En una entrevista con Ana Longoni y Mariano Mestman, Roberto Jacoby describe este mapa que sirve de modelo tanto para Argentina como para España configurando las segmentaciones espaciales:

El ámbito de sociabilidad que a mí me parece más importante es el Bar Moderno, que quedaba a la vuelta del Di Tella (290)... La Universidad en Viamonte, las librerías y los bares donde la gente se juntaba. Yo decía que el Di Tella no era el centro. Lo era desde el punto de vista de los medios, que tomaban al Di Tella como una representación o espacio significativo. Pero a mi manera de ver el Bar Moderno era más importante que el Di Tella, porque era ahí donde se producían los cruces de la vida real, cotidiana, entre gente que venía del Bar La Paz, del Bar La Comedia, de la librería de Jorge Álvarez, personas que estaban acá e iban para allá, iban al Corto, iban al Bar Florida, estudiaban en las facultades, estaban en el Di Tella o eran enemigos del Di Tella, y exponían en una galería que quedaba a la vuelta (286)⁶⁴... La librería de Jorge Álvarez era también un centro, quedaba por Talcahuano y Lavalle. Ahí estaba siempre Viñas (David), Piri Lugones, Walsh (Rodolfo), García Lupo, ese sector. Pero también estaba Masotta que publicaba sus libros ahí. Y, por ejemplo, los hijos de Peri Lugones, a su vez, eran chicos del Bar Moderno; eran mucho más chicos que nosotros, pero venían a mi casa, dormían en el taller de Pablo Suárez. No había compartimentación, no era tan así; había puntos de contacto, nudos; como un sistema reticular, con nudos. Masotta, por ejemplo, que anuda su relación con la gente de [la revista] *Contorno* y con nosotros, y tiene relaciones con gente de la publicidad, de la historieta, del psicoanálisis, con la crítica de arte, con la semiología; articula diversos mundos. (286)

El itinerario de la ciudad de Buenos Aires que describe Jacoby identifica al Di Tella como lugar de referencia, pero los lugares en donde los artistas socializaban son espacios extendidos que lo excedían. En estos lugares apropiados de cruce coincidían artistas de diversas generaciones, conectando diferentes disciplinas y culturas. Vemos que esos circuitos aparecen “marcados” por un estilo comunicacional en el que predominaba el

Chaves 44-46).

⁶⁴ Se refiere a la galería Lirolay cuyos dueños eran los Fanon, que tenían como asesora a la crítica y artista francesa Germain Derbecq. Ver Longoni y Mestman 286.

diálogo para construir a partir de las diferencias, centrándose en aquello que los aglutinaba: ser artistas vanguardistas. En ese sentido fueron espacios productivos. La dictadura los eliminó y se reconstruyeron de a poco, aunque enfatizando otras facetas identitarias en una emoción “inapropiada.”

En Barcelona, en este período sucedía algo similar en torno del circuito extendido del Centro Universitario de Diseño y Arte (Eina).⁶⁵ Los artistas tenían una red de cafés y de galerías por fuera de la institución y abarcaban barrios alejados (Ribas 479). En la ciudad, siguiendo la detallada descripción que hace José Ribas, parecería que en los bares tradicionales de las Ramblas se lleva a cabo la disputa por la “diferenciación” entre generaciones de intelectuales y grupos de artistas emergentes. La clase y el capital cultural forma un “bloque” identitario, y en ese proceso que es temporal, la edad—que conlleva afiliación generacional—decanta para establecer grupos más homogéneos y cohesionados en posicionamientos ideológicos en “una generación del nosotros” (Ribas 60).⁶⁶ Como puede verse en la cantidad de bares que van recorriendo, los lugares se vuelven *publics* por un tiempo intenso en los que se dialoga, se discute y se toman posiciones para acciones futuras. En ellos se lleva a cabo todo tipo de estilos conversacionales porque se trata de exponerse retóricamente para sincronizar o no proyectos.⁶⁷ Como ejemplo, entre

⁶⁵ En la fundación de dicho instituto participó el diseñador gráfico argentino América Sanchez, el cual residía en Barcelona desde 1965. Sánchez, amigo de Nazario, participó del Rrollo y de la estética visual de *Ajoblanco*.

⁶⁶ En cuanto a los grupos poéticos, Ribas señala citando al crítico Salvador Clotas, “si los Novísimos [eran] parricidas, [ellos] parecían ‘fraticidas’ con relación a ellos” (sic; 61)

⁶⁷ En la primera contracultura (1969-1971) se menciona el bar Bocaccio donde se reunían los de “*la gauche divine*,” desde Sarita Montiel hasta el cineasta Pere Portebella, Carlos Barral, los poetas “Novísimos” y las nuevas generaciones a las que pertenecía Ribas (Ribas 64). Este lugar caro y con pisos es caracterizado por Rivas como tan frívolo como la gente de “aquel mar de murmullos [que] me parecía de celofán” (64). Cuando se establece una identidad en oposición a los “Novísimos” los jóvenes se reúnen en la

1972-1978, el bar legendario de Barcelona era La Ópera, donde los viejos y las prostitutas disputan el espacio con los estudiantes y artistas. En 1973 y 1974 los jóvenes ocupaban sus terrazas sin temor a la policía, con lo cual se habían transformado en “el foro de la ciudad libre” (Ribas 159). La Ópera también era el sitio de reunión de progres, vanguardistas y jóvenes en busca de alternatividad, como la gente de la revista de cómic *El Rrollo* surgida de la comuna ya mencionada y de la revista contracultural *Ajoblanco*. Ribas asevera que esa sintonía emocional no siempre era “discursiva”: “No había diálogo. Sin embargo, la creatividad fluía entre risa y en disparate de forma devastadora” (161). En ese mismo bar, a partir de 1975 el artista y pintor Ocaña y su amigo Camilo hacían sus performances musicales travestidos tal como se muestra en la película *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons), fenómeno que estudio con más detalle en el Capítulo 3. Ribas, como Jacoby, traza un mapa de las discos y bares. Sin embargo, las diferencias en esos mapas residen en que mientras Jacoby suprimía las diferencias de clase y de edad porque todos eran artistas de vanguardia, en el mapa de Ribas la clase segmenta, y las diferencias estéticas y simbólicas se subsumen en la misma búsqueda experiencial de transformación.⁶⁸

Bodega Bohemia en el que se destaca la libertad política y más erótica: “lugar que durante un par de meses transformamos en un sucedáneo del Cabaret Voltaire, de Zurich” (Ribas 61). En ese sitio uno de los grupos integrado por poetas, estudiantes de abogacía, periodistas y artistas en un manifiesto colectivo se propuso “alargar la experiencia vital de búsqueda” (61).

⁶⁸ Cuando pasó de moda el Jazz Colón, el nuevo lugar de reunión se concentraba en “Les Enfants Terribles,” lugar que ofrecía otra música y otra marginalidad con la ambigüedad de estar bajo el control policial y el “autocontrol” de sus propios consumidores. Convivían los “veteranos del rollo” que manejaban el límite entre “lo legal y lo ilegal” y los “nuevos” por ser controlados e ingenuos, mientras los más vigilados eran los que no controlaban lo que consumían (Nazario 37). “Les Enfants” era un lugar de encuentro entre diferentes generaciones y tribus que compartían el gusto por el rock progresivo y el *rock and roll*.

La apropiación de los bares y discos bailables fue importante para el encuentro de experiencia sensorial corporal cuando la expresividad antinormativa estaba prohibida y la expresión corporal controlada. En Argentina, ciertos bares y, especialmente, los recitales de rock fueron muy perseguidos por la policía. Se toleraba más el baile de las discos y se trataba de eliminar el show en vivo del concierto de rock porque era visto como “peligro en potencia” (Pujol 92). La cultura joven porteña, a diferencia de la española, se dividía entre el rock progresivo mezclado con el jazz, caracterizado por ser “virtuoso,” y la música disco o pop caracterizada por “frívola.” Esta clasificación se asemeja a la crítica que hacía Richard Dyer en la revista *Gay Left* en 1979 a la izquierda socialista, que catapultaba a la música disco como industrial y superflua. La defensa política de Dyer de la música disco la encontraba en su erotismo, romanticismo y materialidad (21-23). En Buenos Aires el baile y la música disco eran considerados desde las revistas de rock, *Pelo* y *Expreso Imaginario*, como poco “comprometido[os]” y “cómplice[s] con el sistema” (Pujol 93). Esta valorización ideológica, que clasificó al escuchar y al bailar como polos opuestos, fue desafiada por los artistas de la estrategia de la alegría al eliminar la disposición espacial de hileras —típica del concierto— e incorporar el baile y el espectáculo con escenografía.⁶⁹ Modificando una gramática espacial y haciendo canciones para bailar se modificó todo un sistema racional de valores y jerarquías conservadoras que impedían “sentir” y demostrarlo corporalmente.⁷⁰

Después del cierre masivo de bares desde la dictadura de Onganía, la ocupación

⁶⁹ El grupo de rock “Los Redonditos de Ricota” en shows conocidos como “Los Lozanazos” comienzan con este quiebre. Este tema lo desarrollaré más en profundidad en el Capítulo 2.

⁷⁰ Estos aspectos los analizo con mayor profundidad en el Capítulo 2 con la emergencia de los multiespacios.

táctica de los bares en Buenos Aires se produjo en medio del clima de opresión y la guerra de Malvinas declarada en abril de 1982. Omar Chabán y Sergio Aisenstein abrieron el bar Einstein, que era “como un laboratorio de un lugar punk” (Ramos 42). El propio Chabán destaca la necesidad de prácticas reparadoras ante la represión cuando recuerda que era “raro un clima festivo en una época tan opresiva, era una época muy *down*” (Ramos 42). Las bandas más emblemáticas de los 80, de pop y de rock, como Los Twist y Sumo, estrenaron sus primeras formaciones allí. También se hacían monólogos “diabólicos” y performances “límites” en los que se rompían vidrios o sillas todas las semanas (Ramos 43). En el Einstein cabía todo tipo de actuación siempre al borde del “sistema.” Chabán, como Jacoby, insiste en enfatizar la integración de grupos diversos pero de la misma clase media, desde intelectuales a una elite vanguardista, hasta jóvenes marginales. Es interesante la percepción ambivalente de cómo se sentía en el Einstein. Diego Arnedo, miembro de la banda Sumo, liderada por el italiano radicado en Buenos Aires Luca Prodan, dice:

Era el final del Proceso. Legalmente el Einstein no podía haber existido entonces. No estaba abierto: estaba no cerrado. Era una mezcla de actores, músicos, intelectualoides que querían hacer algo. Una élite se reunía ahí, y Sumo empezó a gustar a la gente conocedora, compradora de música, informada. Clase media para arriba, al principio... En el Einstein a veces ensayábamos. Dejábamos las cosas en la pieza de atrás. Durante un tiempo, Luca vivió ahí. (Ramos 43)

Ese “no estar cerrado” le valió la persecución constante de la policía con sus redadas semanales en las que detenían a decenas de personas, incluso sus dueños. En una anécdota, relatada por Chabán, se destaca la tolerancia de la policía respecto de las discos por no considerarlas “peligrosas” ya que bailar no implicaba “pensar,” mientras se hacían redadas a los bares con cualquier excusa para reprimir:

Nos caía mucho la cana. Había un subcomisario que era socio de [la disco] New

York City. Una vez nos llamó y nos dijo que una moza—que era negra—era lesbiana. Él decía que había *leathers*, los putos de camperas negras. Nos hablaba de drogas como si supiéramos. Tenía diente de oro y un cigarro en los labios. (Ramos 43)

Como ésta, existen demasiadas anécdotas del ejercicio de poder indiscriminado de la policía, incluso en democracia. La cita es elocuente: describe, por un lado, la diversidad de los jóvenes que concurrían a las discotecas y por el otro, la discriminación sexual y de raza que empleaban “las fuerzas del orden.” La sola decisión de usar una campera de cuero implicaba quedar atrapado en los “esquemas normativos” policiales y afrontar las consecuencias. En este contexto cobra mayor importancia considerar los procesos de organización de los sentimientos que forma un hábitus emocional no normativo como la alegría.

En Barcelona se reiteran las características descritas para el caso porteño de mezcla en las que enfatizan las identidades marcadas de raza, sexo y género. Los recorridos de los espacios nocturnos narrados por José Ribas dan cuenta de las múltiples facetas identitarias que se desplegaban en estos espacios siempre oscuros o en el subsuelo (Nazario 53). Entre la gente marginal y gay un espacio táctico fue el “Bar Kike,” considerado el primer bar gay de Barcelona y que convivió con el franquismo “descaradamente escondido” hasta los 80 en que “estaba abierto a todo el que estuviera dispuesto a participar en la fiesta” (Berlana en Nazario 232).⁷¹ Las formas en que se “escondían” muestra que la policía “dejaba hacer” pero también que la gente ocultaba determinados atributos hasta estar resguardados en el lugar, una vez traspasados exitosamente los códigos de entrada (tal como sucedía en los espacios privados). Los

⁷¹ Durante la transición, el “Bar Kike” se convirtió en el lugar de celebración del grupo de Ocaña y Nazario, fiestas y exposiciones colectivas y lugar de actuación de la “transformista folklórica” Paca la Tomate y La Canaria (Nazario 233).

gustos musicales como símbolos identitarios--las camisetas con inscripciones de rock, los tipos de pantalones--se entrelazan con la experiencia de sensualidad que alojaban los tipos de música en esos espacios y los roces, en los cuales los sujetos suprimen y enfatizan gustos para compartir una “estructura de sentir.” En ese proceso, la experiencia ininteligible “al borde de lo semántico” se vuelve un afecto con nombre en el hábitus emocional alterando, efectivamente, la propia experiencia emocional.

José Ribas, asiduo del bar Jazz Colón por “la libertad que se respiraba,” relata el lugar amplio y oscuro que tenía un portero que controlaba la entrada. Ese control no impedía una “selecta” diversidad, ya que el lugar estaba lleno de ex presos de la cárcel Modelo, gitanos, “macarras, estudiantes de Gambia y Senegal, jóvenes chorizos del Barrio Chino, desengañados del mundo estudiantil, homosexuales liberados y gitanos del barrio del Somorrostro que disfrutaban de la venta de chocolate” (66). Las experiencias en este espacio contadas por Ribas remiten a la experimentación de su bisexualidad y del encuentro entre culturas marginadas en la cotidianidad. Había que “colarse,” y luego “dejarse” llevar por la música y el baile “como un poseso bajo los efectos de los golpes de luz y junto a los movimientos de un negro larguirucho que improvisaba un ritual” (66). La música no impedía de repente compartir en una conversación casual los gustos por el historietista americano Robert Crumb (que hacía comentarios satíricos sobre las minorías raciales), y por la seducción de una camiseta se podía terminar en la costa escuchando las historias sobre cómo era vivir en el Sur de España desde la perspectiva de un gitano. Sin embargo cuando Ribas viaja a Madrid en 1975, concurre a los bares de homosexuales, y compara su propio hábitus emocional con el que experimenta sensorialmente en Madrid: “en la liberal Barcelona el sexo afectivo estaba vetado en el ambiente homosexual, un

mundo donde reinaban el morbo y los prejuicios. Madrid, pese a todo, era una ciudad más abierta que te acogía sin preguntarte jamás ¿de dónde vienes?” (305). Resulta interesante esta percepción de Ribas que repone la estructura de ambivalencia en los bares homosexuales catalanes. Desde 1975, estos van cambiando paulatinamente los hábitos emocionales y cuando nos acercamos a 1977, la performatividad de género se convierte en una visibilidad política en los lugares públicos y oficiales apropiados. En cambio en ese entonces, en otro formato espacial y de convivencia como las comunas de Barcelona—ausentes en Madrid--la libertad sexual que se estimulaba omite la pregunta de la procedencia por el de la invitación gozosa; “Es que no quedaban camas” rememora Onliyú acerca de encuentros sexuales inesperados (citado en Nazario 52).

Más marginal, gratis y alejado de la ciudad era el bar “La Enagua” que frecuentaban jóvenes catalanes locales “*freaks* y valientes” de clase media baja “para enterarse de cosas” (Ribas 158, 185).⁷² El dibujante Pep Rigol lo había instalado como punto de reunión de la incipiente *Ajoblanco* (Ribas 158). Ribas consideraba a “La Enagua” como “la primera catedral de lo progresivo y donde se celebraron *jam sessions* durante los peores años de represión y falta de infraestructura” (Ribas 158). El ambiente de “La Enagua” progre, intelectual, de *freaks* y denso es recordado “por sus diferentes niveles y grandes sofás” como el bar La Vaquería de Madrid en 1975 (Ribas 185; Ribas 303).⁷³ En

⁷² Por ejemplo, de la existencia de la revista intelectual argentina *Crisis* (1973-1976) y la revista *Plural* cuando se estaba buscando en ese entonces el modelo de *Ajoblanco* (Ribas 185).

⁷³ La Vaquería era un pub “fundado por una sociedad de doce amigos al frente de la sede de la Confederación Nacional de Trabajo” (CNT) (Labrador 183). Describe Ribas: “Era un local abigarrado, informal, con tapices marroquíes, dibujos y poemas en los sobres de las mesas protegidos con cristal. Un montón de cuadros y fotografías colgaban de las paredes y en la puerta había dibujada una vaca. Moncho me aclaró que hasta hacía poco había sido una vaquería de verdad. *El lugar, con sus diferentes niveles y sus grandes*

ese pub donde “corría la marihuana y nacía el destape homosexual,” se concentraban diversos grupos productores de la gestación de La Movida, como el de los poetas menores “malditos” (Leopoldo Panero y Haro Ibars, analizados por Germán Labrador), los de la “Casorry Factory” y otros progres e independientes. Allí, entre gente que jugaba al dominó y elucubraba actividades políticas, se encuentra Ribas con el locutor de radio Moncho Alpunte; con la poeta y artista argentina Luisa Futoransky que le recita poemas de Alejandra Pizarnik; con Emilio Sola fundador del colectivo “La Vaquería” a punto de viajar a Argelia para estudiar la lucha de los “oprimidos”; con el cineasta Iván Zulueta y Ceesepe, Alberto García Álix, y Juan Ramón Ortega que ya había empezado con la editorial independiente la Banda de Moebius (Ribas 304, 388). Esta lista de artistas, todos productores culturales de La Movida, concurre a ese mismo espacio; aunque diferenciados por sus proyectos, se integran en un mutuo reconocimiento. Ese mismo día del encuentro de Ribas y Alpunte, “el ambiente distendido se tornó agrio, tenso. La gente cambió de postura y la inquietud se apoderó del local. No se sabía si iba a venir la policía a desalojarnos” (304). Esa descripción en que la circulación del ambiente cambia y se vuelve paranoica parecía el clima de estos lugares, apropiados en *publics*, pero siempre acechados. Ribas reconoce que *Ajoblanco* no publicaba nada sobre estos espacios para protegerlos de los atentados y si bien las revistas *Cambio 16* o *Triunfo* los mencionaban, protegía la información “comprometida.” Resulta interesante la simbiosis entre gente y espacios cuando Ribas menciona, haciendo referencia oblicua a la situación de la izquierda, lo siguiente: “Tampoco contaban [*Cambio 16*, *Triunfo*] que los que lo frecuentaban asiduamente se contagiaban y multiplicaban sus rupturas” (Ribas 304). Un

sofás recordaba a la Enagua de Barcelona o alguno de Ibiza” (303; el énfasis es mío).

año después, “La Vaquería” sufre un atentado de la extrema derecha que la destruyó totalmente (Ribas 404, Labrador 183).⁷⁴

Otros lugares apropiados en horarios nocturnos fueron los *drugstores*, a los que se llegaba después de haber estado recorriendo la ciudad y antes de dormir. Por estar abiertos hasta la madrugada o las veinticuatro horas, eran el lugar de reunión de gente extremadamente diversa y de intercambio de información. La ritualidad que le permite la amplitud horaria, sus precios bajos y la mezcla eran los aspectos más enriquecedores (Ribas, 261; Cervera 60). Los que concurrían al *drugstore* presentaban una identidad común en el espacio público restringido, la de ser consumidores, mientras que se suprimían las identidades políticas y profesionales. Bajo esta aparente “neutralidad,” algunos jóvenes lo usaban como espacio de circulación de información vedada, pasaje de libros prohibidos y de autores desconocidos.

Otros espacios fueron cooptados en horarios diurnos y los denomino “mediadores” porque conectaban a diferentes sectores de artistas. Una forma de esas mediaciones era la de contribuir a la amplificación de un evento; incluso cuando no implicara una alianza o apoyo concreto, simplemente valía la presencia individual o grupal. Por ejemplo, en los 80, Federico Moura abrió en la Galería Jardín de Buenos Aires una tienda de ropa de diseño “moderna” que se llamaba “Limbo,” “un lugar de encuentro para cierta vanguardia” (Ramos 18). Allí Moura conoció a Roberto Jacoby con quien además tenía en común la amistad del dibujante de historietas Daniel Melgarejo (Ramos 19). A partir de ese momento Jacoby empezó a colaborar con las letras del grupo pop que estaba

⁷⁴ Esta gente se traslada al bar El Figón de Juanita en el que se conecta la contracultura del 75 con la Nueva Ola Madrileña de Radio Futura, Kaka de Luxe y La Banda de Moebius (Labrador 184; Gallero 92-96).

iniciando Federico Moura junto a sus hermanos, “Virus.” En España, las librerías son convertidas en espacios tácticos y de conexión en los que se hacían presentaciones, tertulias y coloquios. A pesar de los reiterados atentados, Barcelona tuvo sus librerías tácticas a partir de fines de 1976. Allí “se daban encuentros fortuitos a horas decentes” (Ribas 410). “Épsilon” fue una librería especializada en libros ácratas prohibidos que contaba con el deambular del poeta Leopoldo Panero y el cineasta independiente José María Nunes, y sobre todo se forjaron puentes entre *Ajoblanco* y la comunidad teatral. Las tertulias que se hacían allí reunieron a importantes directores de teatro, escenógrafos y participantes de hechos políticos como el cierre del Teatro Odeón o el movimiento Pánico. Además se contaban historias de Els Joglars, y surgían colaboraciones fuertes entre los miembros de la cooperativa de la sala teatral Villarroel y *Ajoblanco* (Ribas 411).⁷⁵ Otra librería importante que reunió a los historietistas fue “Zap 275,” que era una librería de cómics, y de libros de Ibiza, de arte pop, budistas y zen, que funcionaba con un permiso como “tienda de estampas” (Ribas 258).

La variedad de lugares públicos que fueron cooptados por los artistas de la estrategia de la alegría revela el objetivo de encontrarse con otros en un ambiente de diversión, experimentar otros repertorios emocionales segmentados y establecer lazos de conexión. Estos encuentros posibilitaron el establecimiento de redes que luego serían movilizadas para proyectos concretos.

⁷⁵ Su dueño elegía ciertos títulos y los daba a leer y organizaba “tertulias matinales” en las que se forjaba la confianza, y se contaban historias y chismes del ambiente teatral entre generaciones (Ribas 411). Toni Puig era amigo de quienes frecuentaban el lugar, el escenógrafo de Els Joglars Iago Pericot, Ángel Alonso y Jeroe Savary (integrante del movimiento Pánico junto a Fernando Arrabal, Topol y Jodorowky en París)(Ribas 411).

2.c. Apropiación de espacios públicos genéricos (plazas): Intensidades corporalizadas

La apropiación de estos espacios no exigía una posición ideológica sino la acción de querer encontrarse y tener proximidad espacial con muchos anónimos que buscaban lo mismo: encontrarse y sentirse corporalmente en un espacio público (aunque vigilado). El espacio público coaptado por excelencia en Barcelona, aún antes de que muriera Franco, fueron las Ramblas. Desde antes que alcanzara la “máxima intensidad” (Ribas 160), en las Ramblas se encontraban diversos grupos de teatro (Els Joglars, Els Comediants), los miembros de las revistas (El Rrollo Enmascarado), gente del cine (Ventura Pons) y de la escuela de diseño Eina. Las caminatas por las Ramblas además constituían un ritual para Ribas y Toni Puig para encontrarse con “desconocidos” cuando todavía la revista *Ajoblanco* estaba en “proyecto” y la amistad y el temor a la represalia impedía, por ejemplo, reconocer la militancia en un partido independentista (159 -60). Las Ramblas comenzaron a ser ocupadas táctica y masivamente en horario nocturno por los artistas y los jóvenes: “Las Ramblas se iban consolidando como el punto de encuentro masivo y creativo. Ya no éramos los de siempre los que tratábamos de vivir una nueva cultura sin patrocinio alguno; éramos cientos, miles. Y la policía intervenía poco” (Ribas 312). La conectividad espontánea regeneraba una euforia colectiva, una fuerte emoción compartida.

Un ejemplo interesante para analizar la interrelación entre la apropiación de espacios públicos, la emotividad performativa para movilizar la acción y su amplificación en los medios impresos puede verse en la situación espontánea que se produjo el Día del Libro narrada por Ribas (23 de abril de 1976). Ese día en las Ramblas se convocó una manifestación espontánea de jóvenes “recientemente afiliados a la CNT” y paseantes que

pasaron por el puesto de la revista *Ajoblanco*, tomaron el número que había sido prohibido (sobre Las Fallas Valencianas) y una alcachofa bajo la consigna “Cachondo, únete” “Fraga a la montaña, Heidi al poder” (Ribas 402-3). La manifestación fue catalogada por la prensa como “contracultural” y “surrealista” y desató una polémica directa con Manuel Vázquez Montalbán que los descalificaba por “grupo bien” a que sólo le gustaban “las parodias.” Miembros de la revista no dejaron oportunidad para marcar posición de confrontación para denunciar la descalificación desde la propia revista: “Lo que no parece haber notado el señor Vázquez Montalbán es que la seriedad es precisamente uno de los baluartes de la burguesía que él dice combatir. Y que la disciplina, organización, impersonalidad y anti-espontaneidad son los valores que se asientan en el autoritarismo y la represión” (405). Esta situación es riquísima en tanto la “espontaneidad” de la acción suprime la afiliación partidaria a la CNT; se trata de una manifestación no partidaria de jóvenes que emplea un lenguaje lúdico y que tiene un efecto emotivo, denunciando el hábitus emocional de la izquierda desencantada.

En Madrid a pesar de la represión de la extrema derecha, aún durante la Transición, a partir de 1977 el Rastro dejó de ser un mercado de “cachivaches viejos” y comenzó a llenarse de jóvenes que vendían sus discos, productos importados de Londres y cómics en un clima similar a las Ramblas (Lechado 103; Ribas 527). Como uno de los muchos ejemplos posibles de relación de sociabilidad en estos espacios cabe mencionar que en uno de los puestos del Rastro se conocieron Alaska y Fernando Márquez a Nacho Canut y Carlos Berlanga, atraídos por los cómics de Nazario y discos de las Vainica Doble. En este caso, se hacían visibles los rasgos identitarios a través de los gustos musicales y un look particular para establecer un código de contacto de relaciones que implícitamente

anunciaba otra estructura del sentir.

En cambio, en Buenos Aires no encontramos un espacio similar. Desde la dictadura de Onganía los espacios públicos porteños cercanos al Instituto Di Tella, descritos por Jacoby, van a reducirse considerablemente hasta el paulatino desgaste de la dictadura en 1982. La Plaza de Mayo, espacio público estatal por excelencia que acapara el centro de atención, era el lugar de las Madres de Plaza de Mayo y de las organizaciones de derechos humanos. Durante la dictadura, la excepción de espacio público de sociabilidad para el resto de la gente era Parque Centenario, en el que se congregaban jóvenes que intercambiaban música y fanzines (revistas subterráneas), artesanos que vendían, e información que se intercambiaba los domingos a la mañana (Pujol 61). Sin embargo, ninguno de los artistas de la estrategia de la alegría menciona este espacio público como lugar específico de encuentro sino sólo como de intercambio. Las plazas no fueron ocupadas por los artistas hasta la llegada de la democracia, una diferencia con España que puede explicarse por la duración e intensidad de las dictaduras. Las Ramblas y el Rastro se ocupan progresivamente al finalizar la dictadura, pero en Buenos Aires las prohibiciones y represión eran mucho más recientes como para desafiarlas de esa manera.

2.d. Tácticas que enfatizan la apropiación de las “instituciones oficiales”: Estilos comunicacionales de competencia y el público como testigo responsable

Las apropiaciones de los espacios oficiales se produjeron en los intersticios intra-institucionales, en los que la arena de conflicto y reglas de compromiso son relativamente claras incluso aunque haya altos grados de contingencia (que los hubo) sobre sus resultados. El objetivo es lograr alianzas coyunturales en un alineamiento de fuerzas para aprovechar las oportunidades y a veces establecer un territorio que siempre es inestable,

pero potencialmente muy significativo. En estas apropiaciones se despliegan las lógicas que prevalecen en las instituciones que moldean a los *publics*, los cuales son modificados mostrando en la experiencia de los sujetos que no están determinados por esos contextos. Estas situaciones se produjeron en momento de alta tensión contra el poder dictatorial y también en la transición para disputar el poder a los subgrupos oficiales, ya sea del partido o del Estado

Las apropiaciones oficiales involucran estilos comunicativos competitivos para marcar oposición con el poder exterior; a la vez implican coordinación entre diferentes líderes y sectores, la distribución de recursos y la supresión de identidades sectoriales en pos de hacer prevalecer un proyecto común. Ya he mencionado que, según Laclau, las identidades son siempre relacionales; en sus palabras, “las relaciones no forman un sistema cerrado” y “no logran nunca constituirse plenamente” (Laclau 37). Entendida en estos términos la identidad nunca es fija, es siempre móvil y flexible. Así, la oposición a la cultura oficial por parte de los artistas de la estrategia de alegría les otorga una identidad relacional que posiciona un “nosotros” y un “ellos” antagónico y dinámico.

A diferencia del uso que se hace de los otros espacios tácticos, estas ocupaciones buscan incluir e interpelar de alguna manera al público de forma activa integrándolo en el centro de atención espacial y emocional y para ello agregan un componente simbólico que logra capturar identificaciones. Como veremos, las apropiaciones generaron una convocatoria masiva y emotiva. El objetivo de estas tácticas es intervenir en el espacio institucional con un contra-discurso haciendo partícipe al público como “testigo responsable” (Taylor 261). Tal como lo define Taylor,

Witnessing [in Boal’s sense of the spectator rather than the passive spectator]

presupposes that looking across borders is always an intervention and that the space of interlocution is always performative. It works within an economy of looks and in a scenario where positions--subject/object, seer/seen--are constantly in flux, responding to each other. Each staging makes visible and/or challenges certain relations of power, whether we like it or not. The physical setup of the encounter influences the dénouement of events. (*Disappearing* 261)

La definición de “testigo responsable” destaca, por un lado, la fluidez de las posiciones del sujeto respecto al objeto. Por el otro, pone en el foco de atención los escenarios espaciales en los cuales se producen estos encuentros en los que la performance identitaria se vuelve clave. A través de estas tácticas se ocupan instituciones que se reutilizan para otros fines, de manera potencialmente subversiva. Las formas de incluir al público como testigo responsable son diversas e incluyen la presentación de múltiples maneras de mirar un problema social, desde diferentes disciplinas, involucrando los sentidos, y armando escenarios en los que el público disfruta de una situación alternativa y se siente protagonista “por haber estado allí.”

Como ya he notado, los estilos de comunicación se configuran en escenarios particulares; son locales, aunque también movibles y transportables, y crean diferentes tipos de espacios según las negociaciones que se ponen en juego en cada escenario. En el caso particular de los ejemplos que voy a analizar, se destaca cómo los artistas de la estrategia de la alegría subvierten las lógicas del componente institucional.

En el caso de Buenos Aires, voy a remitirme a un ejemplo de ocupación oficial que sucedió en 1968, el cual considero paradigmático porque constituyó una marca biográfica y estableció posiciones y encuentros entre artistas de la estrategia de la alegría que seguirían haciendo proyectos conjuntos. Como surge en cada ocupación táctica, el repertorio proviene de la década del sesenta. Me refiero a Tucumán Arde, el cual ocurrió contra la dictadura de Onganía (1966-1969) en un clima influenciado por la

radicalización política (a partir de la Revolución Cubana) y la emergencia de los grupos guerrilleros. En 1968, los artistas más activos se radicalizaron en un movimiento de ruptura con la cultura oficial representada por el Instituto Di Tella y los premios nacionales, que llevó a la búsqueda de espacios alternativos al arte para unir la vida y la política (Longoni y Mestman 176). Aunque se registra una cantidad significativa de acciones en lugares no institucionales o contra-institucionales, “Tucumán Arde” considero que reúne las características tácticas espaciales arquetípicas.

“Tucumán Arde” fue una muestra o ambientación interdisciplinaria realizada en Buenos Aires en la sede de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA), y luego trasladada a la ciudad de Rosario, que denunciaba la situación de pobreza de la provincia de Tucumán a partir del cierre y explotación de los ingenios azucareros. La muestra incluía entrevistas, testimonios, documentales, cine, estadísticas, esculturas, fotografías gigantes, material recolectado de los trabajadores y *collages*, mientras se servía a la audiencia café amargo (Longoni y Mestman 167). Participaron una diversidad de artistas, intelectuales, colaboradores no artistas, amigos, familiares, cineastas y científicos sociales de diversas tendencias políticas y geográficas (Buenos Aires y Rosario) auto convocados para hacer una obra común de “sobreinformación del caso tucumano” (Longoni y Mestman 151, 186, 152).⁷⁶ Esa sobre exposición comenzaba al ingresar al edificio de la CGTA, en el que tanto los pisos como los techos estaban sobresaturados de *collages* de diarios realizados por el artista plástico León Ferrari, que

⁷⁶ Entre los críticos literarios se encuentran María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, el cineasta Oscar Pidustwa y muchas personas que no tenían más vínculo que la amistad y las relaciones familiares. Además otro grupo importante lo constituyeron los sociólogos del Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO). Ver Longoni y Mestman 152.

denunciaban la complicidad de los dueños de los ingenios con la dictadura, así como la manipulación de los medios (Mestman y Longoni 165). También los pisos tenían pintados los nombres de los dueños de los ingenios azucareros; el público podía optar por pisarlos o esquivarlos. La ambientación como circuito en el que el público se traslada y explora, implica envolverlo para que haga una inmersión en el espacio con los objetos que lo rodean alterando en ese proceso su percepción (Marchán Fiz 173). El espacio en el que se llevó a cabo, el sindicato, no es fortuito, ya que se transformó en un espacio de crítica social más amplia. La CGTA era liderada desde 1968 por Raimundo Ongaro, el delegado de los empleados gráficos, que en ese momento representaba el sector más combativo del sindicalismo, que contrastaba con el estilo colaboracionista con Onganía de la CGT oficial.⁷⁷ El perfil ideológico de la CGTA posibilitó la exhibición en su sede.

Desde su constitución, la CGTA fue amenazada con no ser reconocida como entidad legítima por el Secretario de Trabajo de la Nación, por lo cual presenta un aspecto complejo de “oficialidad.” Como sindicato opositor al gobierno y al sector colaboracionista de la CGT, la CGTA se transformó en el lugar de resistencia a la dictadura movilizándolo a estudiantes, intelectuales, artistas y científicos sociales. Su base sindical estaba formada por gremios menores, de sectores estatales y obreros de regiones críticas (Pérez, Lida y Lina 148). Este espacio articuló diversas afiliaciones institucionales y políticas bajo la resistencia a la dictadura y fue propicia para los artistas al amplificar su ruptura con una institución oficial de arte como era el Di Tella.

La muestra o más bien ambientación fue concebida y planificada con un proceso que atravesaba etapas en el tiempo y el espacio. Incluyó un diseño táctico que eligió un

⁷⁷ Se encuentra más información sobre “Tucumán Arde” en Longoni y Mestman (148) y Pérez, Lida, y Lina 148, 188-89.

nombre y una campaña publicitaria, una primera fase de recolección de datos *in situ* (Tucumán) con dos viajes, trabajos colaborativos con artistas locales y tres conferencias de prensa que pretendían encubrir las verdaderas intenciones de los artistas. La tercera fase de difusión incluía cuatro muestras simultáneas en Buenos Aires, Rosario y Córdoba y una cuarta fase—que quedó inconclusa—preveía la publicación de todos los datos. En el ámbito artístico fue considerada como un “happening conceptual” y un “hito del arte de los medios” en el que coincidió un público masivo y heterogéneo compuesto por obreros y clases medias (Longoni y Mestman 175). Sin embargo, la muestra marcó el límite y la fragilidad institucional de la alianza de la vanguardia obrera opositora y la vanguardia artística. La visibilidad de denuncia de la muestra desató la presión del gobierno para que se clausurara con amenazas de intervención a la Federación Gráfica Bonaerense que dirigía Ongaro. Diversas versiones coinciden en que la CGTA accedió a la clausura por conflictos gremiales internos de definición política que impidieron una resistencia y oposición a la presión del gobierno; en otras se dice que fue levantada por común acuerdo con los artistas (Longoni y Mestman 185-6).⁷⁸ La muestra fue clausurada a escasos dos días de inaugurarse y con ello los artistas cancelaron la “fase final” de publicación y recopilación de los datos (Longoni y Mestman 186). La experiencia de “Tucumán Arde” forma parte de otras acciones por fuera de las instituciones artísticas tradicionales y marcó un hito en las trayectorias de los artistas participantes que para llevarla a cabo privilegió el proyecto suprimiendo las diferencias profesionales y partidarias.⁷⁹ Como ejemplo de espacio táctico ofrece las potencialidades en el encuentro

⁷⁸ Véase Longoni y Mestman 185; Pérez, Lida y Lina 148.

⁷⁹ Algunos continuaron haciendo acciones grupales, otros se exiliaron, otros se retiraron del arte (como es el caso de Jacoby en este período, también Oscar Bony) y otros

de gente diversa para subvertir un espacio y las limitaciones al ubicarse en la ambigüedad de estar por dentro o por fuera de lo legal y lo ilegal.

Un elemento clave en este evento reside en la “unidad” y la relación con el público. La unidad requiere supresión de algún atributo identitario, en este caso partidario, aunque no se eluda el problema y se trate de hacer compatible el atributo “cívico” de los artistas sobre lo deseable y necesario para conseguir sostener el proyecto.⁸⁰ Los artistas que colaboraron en este proyecto estaban muy implicados, para algunos la obra constituía un hito en sus militancias políticas mientras que los más jóvenes era su primera experiencia (Longoni y Mestman 153). Además, tal como analizan Longoni y Mestman, la relación con el público de esta vanguardia es diferente a otras acciones del año 1968. El público convocado—más amplio que el de una galería o museo—era interpelado como testigo activo al ser expuesto a la sobreinformación del caso tucumano a través de diversas disciplinas y los distintos sentidos: auditivo, visual y gustativo. A su vez, en lugar de la confrontación, prevalece la solidaridad con el público al “prevenirlo,” “enriquecerlo” y “entrevistarlo” en la propia muestra (171). La solidaridad como relación política fue para algunos artistas conscientes necesaria para ampliar la base social del público al igualarse todos como explotados por el sistema capitalista y por la dictadura. Es por esto que fue una experiencia importante que modificó la percepción del arte y de la política de

continuaron con sus proyectos desde la clandestinidad. Ver Longoni y Mestman 151-52.

⁸⁰ Hubo conflictos internos por intentos de cooptación del Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC), perteneciente al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) que terminaron expulsando a los artistas militantes como Ricardo Carreira y Eduardo Ruano. El artista Pablo Renzi cuenta: “afirmamos nuestra independencia de los movimientos políticos concretos, aun cuando alguno de nosotros pudiera coincidir con sectores o partidos” (Longoni y Mestman 147). Entre los artistas que participaron, algunos habían militado en la Federación Juvenil Comunista, otros en el Partido Socialista. Ver Longoni y Mestman 153.

Roberto Jacoby e inauguró futuras colaboraciones con el grupo de artistas conceptuales de Rosario y vinculados con partidos políticos, como el Partido Humanista y el MAS (Longoni, “La conexión”).⁸¹

Mientras el espacio táctico de “Tucumán Arde” generó un contra discurso contra el gobierno dictatorial desde un sindicato opositor, en Barcelona el efecto de la expansión de la matrícula universitaria y el Mayo Francés generó un discurso crítico a la izquierda “oficial” en la política universitaria. Se había agotado la seducción de un liderazgo fogueado en la clandestinidad que concebía a las masas como políticos incompetentes y que buscaba mostrarles cómo se inscribían en la historia. La politización universitaria alternativa a los partidos políticos (Partido Comunista Español, Bandera Roja y Partido Socialista Catalán) se propagó en acciones que criticaban la ceguera de estos grupos que no concebían otras formas de transformación y participación. Así se confrontaron dos estilos comunicacionales: el partidario y clandestino que concebía que había que cambiar las instituciones desde dentro; y el de los estudiantes que apostaban por otro tipo de participación y de cambio no futuro sino presente.

Los estudiantes de derecho y poetas José Solé y Antonio Otero en 1971 redactaron “un manifiesto delirante con diez preceptos” que colgaron en el bar universitario y convocaron “la primera muestra de poesía universitaria” (Ribas 49- 50). Los estudiantes coincidían en su disconformidad con la política universitaria que consistía en la cooptación militante de los grupos marxistas y leninistas para reprimir el surgimiento de grupos políticos alternativos. En noviembre de 1972, el *hall* de la Facultad de Derecho de

⁸¹ Los artistas Coco Bedoya y Emei, ambos militantes del MAS colaborarían en proyectos conjuntos con Jacoby en el Parakultural, en el evento *Body Art en Paladium* y varias fiestas nómades. Menciono estas conexiones en el Capítulo 2.

Barcelona amaneció con cientos de poemas colgados. La aparente “espontaneidad” de la muestra no encubría su estatus como una convocatoria realizada por fuera de los partidos tradicionales. Según Ribas, “[n]uestra capacidad de convocatoria hizo saltar alarmas dentro de aquellos partidos que no conseguían liquidar los tics autoritarios ni en su propia casa” (52). El miedo a la expansión de una imaginación contracultural “más cercana a la creación artística y el amor libre que al materialismo dialéctico” (52) generó la reacción de la izquierda (el PSUC y Bandera Roja) que trató de desprestigiar la acción, intentando cooptar a los estudiantes que la iniciaron en comisiones de cultura, mostrando su falta de adaptación a la demanda política estudiantil. Así la muestra poética desnudaba la falta de creatividad y reflexión de los partidos de izquierda, aunque estos si lograron sofocarla al final. A pesar de eso, constituyó la primera experiencia valiosa para los jóvenes por fuera de los partidos y sirvió como momento de encuentro entre intereses afines en torno a la experimentación y el anti-autoritarismo. Puso en el horizonte político, por ejemplo, a los miembros que luego crearían *Ajoblanco* (Ribas 52).

Otras ocupaciones oficiales involucran al teatro, al rock y a la performatividad de género en el espacio público recurriendo a “conectores simbólicos” que funcionan potenciando la performatividad emotiva. Son apropiaciones que recurren a mitos populares y personajes carismáticos convocados para captar la atención del público en un ritual festivo, que coincide con la subversión de género. Estas apropiaciones producen una convergencia de subgrupos heterogéneos al articular “sentidos múltiples” para audiencias más amplias. Un ejemplo complejo e interesante lo constituye la breve pero intensa apertura del Salò Diana en 1977 durante la Transición en Cataluña. Un espacio marginal como un cine de barrio adquirió la visibilidad de espacio institucionalizado sin

ser oficial. De hecho, la subversión de este espacio proviene de la promoción por parte de los anarquistas de una forma de autogestión diferente a la que impulsaba el Partido Comunista y luego la Alcaldía, convirtiéndolo en un espacio de disputa. La ADTE (Asamblea de Trabajadores del Espectáculo)--conformada mayoritariamente por los directores y actores ácratas--reivindicaba un antifranquismo genérico y con ese objetivo integró a actores de diversos sectores. No tenía un “lugar” para funcionar y se dedicó a poder encontrarlo organizando siete plataformas con directores diferentes para representar *Don Juan Tenorio* en el barrio del Born en las Ramblas, convirtiéndolo en un ateneo popular (Ribas 430). Durante tres días consecutivos en noviembre de 1976, veinte mil personas circularon a ver el espectáculo “que se iba desplazando entre una masa de miles de personas, que a su vez organizaron una verdadera fiesta popular de afirmación libertaria” (Alex Broch en *El Viejo Topo*, citado en Equip Cedall). Es interesante la obra seleccionada y la puesta en escena, que combina lo popular y las nuevas expresiones juveniles del rock catalán convertidos en “conectores simbólicos” para los jóvenes y para los adultos. En la versión de *Don Juan* del Born en la segunda parte de la obra actuaba travestido el cantante de rock Pau Riba que desempeñaba el papel de una Doña Inés “Fatal”; en otra versión se travestía el actor Carlos Lucena y también significativamente Ocaña hizo una de sus primeras apariciones (Nazario 105; Ribas 433).

La visibilidad que les dio esta “nueva estructura de celebración urbana” (Nazario 104) permitió crecer a la asociación y ligarse con los grupos de rock catalán como la Orquesta Platería, Oriol Tramvia, Pau Riba o la Elèctric Dharma (Ribas 433), situación que inquietaba a la asamblea de la AAD (Assemblea d’Actors i Directors) controlada por los comunistas (Ribas 433). Con lo recaudado en el Born, la Asamblea de la ADTE convirtió

un cine de barrio de la zona de Barrio Chino en una “insurgencia teatral” (Ribas 484). Desde su inauguración, El Salò Diana significó un espacio alternativo que albergó a “progres, anarcos, vanguardistas, locas, travestis, revivalistas, situacionistas, anti psiquiatras y marginados en general” (Nazario 114). De manera que el Salò Diana si bien diluyó las diferencias hacia “adentro” concentró dos tipos de disputa políticas entre sectores de poder. Por un lado, lideró la confrontación contra la intención del Alcalde de la Transición José María Socías Hubert de convertir el Salò Diana en una sala comercial. Por el otro, sostuvo una puja con el líder comunista Jaume Melendres en las páginas del diario *Tele Exprés* (Ribas 433). Aunque siempre estuvo acechada por el alcalde de Barcelona y por “la presión de las élites marxistas, que sin burocracia dirigente se quedaban sin negocio” (Ribas 485), la ADTE logró imponerse hasta 1978.⁸²

En cuanto apropiación, el Salò Diana fue un espacio de encuentro de los artistas de la estrategia de la alegría y de acción marcando posiciones en el territorio político. Se llevaron a cabo reivindicaciones diversas que se oponían a sectores del comunismo y de la derecha; allí se organizó y planificó las Jornadas Libertarias y las peticiones de libertad de expresión ante el encarcelamiento de los miembros de Els Joglars por *La torna*. Para lograr este objetivo, se organizaron en asambleas colectivas y como grupos autónomos, de todo tipo y a toda hora: cine, teatro, música en vivo, y espectáculos infantiles y de

⁸² La “libertaria” ADTE reitera los modos de operación de autogestión y colectivización de las comunidades teatrales: “Queremos seguir el camino de la colectivización frente al dominio del centralismo tras superar la concepción tradicional del espectáculo” (Ribas 484). El actor Carlos Lucena, uno de los actores más activos, describe la puja identificando el “ellos” (la Alcaldía y el PC) y el “nosotros” (la ADTE):

Nosotros queremos un teatro de barrio autogestionado. Ellos la estructura de un teatro Municipal y de un Teatro de Cataluña. Si el teatro Municipal llega, lo hará por autogestión y será uno más dentro de la Asamblea. Queremos hacer teatro, no crear estructuras burocráticas ni empresas. (Ribas 433)

danza (Ribas 484). En cuanto a las redes de artistas y público, Almodóvar pasó allí sus cortos con mucho éxito, y también actuaron los grupos de teatro catalanes e internacionales más importantes, como Dagoll Dagom, la Cuadrilla de Sevilla, Living Theater, Bread & Puppet y Odin Teatret. A diferencia de las concepciones del espectáculo comercial, estos grupos de teatro se desenvolvían autónomamente y sin jerarquías, percibiendo todos el mismo sueldo (Carlos Lucena en Ribas 485, 481). Esta propuesta ponía en acción la auto-gestión con una organización diferente a la comercial, ofreciéndole al público un espacio de participación y de encuentro.

La táctica de apelar a un registro simbólico y festivo reuniendo a la comunidad de teatro y rock se reitera en Buenos Aires cuando se estrena la comedia *El Plauto* en versión del catalán Carlos Triana. Dirigida por Roberto Villanueva, la adaptación rescataba “lo cómico y festivo del clásico latino, pero a partir de un criterio moderno y festivo” (Pujol 94).⁸³ Ésta fue una de las primeras experiencias teatrales Underground en plena dictadura argentina que se distinguió de las obras que seguían funcionando en el

⁸³ *El Plauto*, obra creada por Trías en 1969 fue dirigida por Villanueva, con escenografía y vestuario de Marta Albertinazzi. Se estrenó en 1977 en el Teatro Estrellas de Buenos Aires y en la Sala Olimpia de Madrid, el 6 de diciembre de 1982. Villanueva había dirigido el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella entre 1963 y 1970 y en 1978 se exilió en Madrid. Regresa a Buenos Aires en democracia (Sosa). Sobre la obra *El Plauto*, se trata de la combinación de las obras de los “arquetipos cómicos” del comediógrafo latino Plauto (254-184 AC) y que forman parte de la Comedia dell’Arte y el vodevil moderno: el viejo avaro (*La comedia de la olla*), el soldado fanfarrón (*Miles Gloriosus*), los esclavos intrigantes (*Pseudolo*), los dioses concupiscentes (*Anfitrión*). Plauto fue uno de los primeros “mimos” que explotaba la gestualidad, la complicidad con el público; incorporó la danza, los retuértanos y los juegos de espejos. La versión de Trías los reúne en torno al tema de la relación del mundo del amo y esclavo, del dominado y el dominador destacando la fluidez de la identidad en el deseo y el erotismo. La obra apela a la destrucción de los mitos a través de una humanización viabilizada por lo erótico. “Es el deseo el que permite, en la escena final abolir toda diferencia para dar lugar a la enorme, gran orgía sobre la cual reinan los esclavos y el sátiro se regocija” (“En la encrucijada” s/n).

espacio oficial. Se estrenó en abril de 1977, en el peor año de la dictadura, y se convirtió en cita obligada de la comunidad artística y rockera. Según el diario *La Opinión* “fue el más audaz, vital y libertador espectáculo de la temporada” (Pujol 94). En una entrevista personal, Roberto Jacoby es enfático en el lugar de reunión importante que se convirtieron las funciones de *El Plauto*: “íbamos todos los lunes, a encontrarnos.”

Además de una obra de comedia, con un “criterio moderno y festivo” que pudo sortear la censura, la particularidad de *El Plauto* reside en dos aspectos. Por un lado fue uno de los pocos espectáculos que logró reunir a la comunidad del rock y del teatro en un momento donde se habían clausurado los espacios de reunión. Por el otro, las funciones de *El Plauto* eran los lunes, día tradicionalmente cerrado para funciones teatrales, lo cual colocaba la obra en un espacio de visibilidad y de resistencia respecto del teatro comercial.

La festividad erótica explotada en *El Plauto* aparece asociada con el grupo de rock contracultural en esta cita del crítico Alfredo Rosso: “Fue tan impresionante como ver a los Redondos en sus comienzos” (Pujol 94). En el mismo año, 1977, Guillermo y Skay Beilinson, Rocambole, Carlos Solari y otros miembros de los Redondos alquilaban el teatro Lozano que pertenecía a la Asociación de Empleados del Hipódromo de La Plata para organizar unas fiestas. Recordemos que La Plata había sido diezmada por la represión y no había espacios públicos de encuentro. El teatro tenía una capacidad para cuatrocientas personas, telón de terciopelo y butacas tapizadas. Allí organizaban “Los Lozanazos,” especie de fiestas o de encuentros en los que la gente subía al escenario, tocaba, o bailaba; todos comían y bebían. Para la entrada, la gente ponía el dinero que podía y con eso se compraba vino para todos. Los shows no tenían horario; podían

empezar a las 9 de la noche y terminaban cuando la gente del teatro los echaba y “nunca se sabía lo que iba a pasar” (Guerrero 58). Otra vez podemos ver cómo un espacio influye en el despliegue de identidades, ya que la sala teatral provocaba que los participantes de la fiesta “actuaran.”

La descripción de “Los Lozanazos” es insólita. Se hacían performances con animales, bailaban chicas desnudas, y tocaban bandas mientras el presentador “Muferchu” hacía sus monólogos presentando a las bandas. La comida consistía en los buñuelos de ricota que preparaba El Docente (Eduardo Gaudini), y si bien todos estaban bastante alcoholizados, se mantenía un consenso de ciertas pautas de conducta y control. Además de quebrar la dicotomía entre bailar y escuchar, la mezcla de gente, entre la que se incluía a homosexuales y travestis, hacía de este espacio teatral un sitio totalmente distinto al teatro tradicional. Muferchu, el presentador de las bandas, destaca la intención explícita de “Los Lozanazos” de manera por demás elocuente:

La idea básica era la fiesta. Esta banda tenía como sentido demostrar que se podía vivir frente a la dictadura, que había vida *antes* de la muerte...La idea era que la gente podía reflejarse en un pequeño espejo de libertad, y en esa época los tipos entraban en el Lozano y se encontraban con el Docente disfrazado de sultán, acompañado por unos trolos pintados de colores, pero *bien* pintados, con bolsas llenas de los redonditos de ricota auténticos...El Docente era un cocinero excepcional...Eso en el medio de la muerte y la masacre. Que no la ignorábamos de ninguna manera, porque éramos tipos con cierta instrucción; sabíamos lo que estaba pasando, y no éramos pibes...(Guerrero 59)

El objetivo reparador de este espacio es explícito y su efecto de “contagio” se multiplicó mostrando que era posible, deseable y necesario encontrarse. “Los Lozanazos” se hicieron hasta 1978, momento en que surgió el nombre de la banda “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota” y se trasladaron al Teatro La Cortada de la ciudad de Buenos Aires (Guerrero 69). Muferchu anticipa la emergencia de una identidad diferente en estos

espacios en los que se podía concurrir travestido o desnudo y que logró conseguir una mística a través de varios conectores simbólicos en los que se marcaba la performance de género y el ritual del encuentro dionisiaco. Como continuidad de esta experiencia, ya en democracia, un espacio oficial apropiado para el teatro alternativo y *queer* fue el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR), dependiente de la Universidad de Buenos Aires. Tal como recuerda el actor de clown Guillermo Angelelli, el CCRR funcionaba para cursos de danza aburridos y elitistas, y se le ocurrió ocupar ese espacio para el Club del Claun, grupo del que era integrante junto al clown-travesti Batato Barea (Grandoni 160). El grupo limpió y acondicionó el lugar para sus espectáculos, que luego siguieron con los shows de Batato Barea junto a Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, popularizando el lugar con sus desopilantes performances. La impronta de transgresión a la normatividad heterosexual se reforzó a partir de 1988, cuando el artista y activista del movimiento homosexual Gumier Maier organizó la curaduría de los pasillos con exhibiciones de artistas jóvenes con una estética pop. Su inauguración, con la exhibición “Lo que el viento se llevó” de la artista plástica Liliana Maresca y con performance de Batato Barea marcaba la tendencia de este espacio oficial disruptivo que incluía la disidencia sexual.⁸⁴ Este periodo de ocupación coincidió con un declive en el control de la política de extensión universitaria de la organización juvenil del partido gobernante UCR, la Franja Morada, por la emergencia de otras agrupaciones universitarias. Esta oportunidad fue aprovechada por Gumier, quien junto con Magdalena Jitrick cooptó el

⁸⁴ Entre 1989 y 1996, se vieron obras de Liliana Maresca, Marcelo Pombo, Feliciano Centurión, Omar Schiliro, Alejandro Kurotpawa, Margarita Pacsa, Pablo Suárez, Sergio Avello, y Oscar Bony, entre otros. Un pasillo, el aporte prácticamente nulo de la Universidad de Buenos Aires, y un curador hicieron que el Rojas se convirtiera en espacio de promoción de artistas emergentes.

espacio en red con el Centro Cultural Recoleta, en el que circularon estos artistas que fueron calificados por el crítico de arte Jorge López Anaya como “arte light” y “arte rosa” aludiendo a lo femenino como homosexualidad (Amigo 13).⁸⁵ Durante la discusión pública que sostuvo Gumier Maier con Anaya y Pierre Restany, que desencadenaría su renuncia, Gumier marcó su posición en defensa de una estética política desde una política cultural. Como desarrollaré en el Capítulo 3, para ese entonces, Batato Barea ya había enunciado la identidad queer y las organizaciones gay luchaban por ser reconocidas por el Estado.

Por último otra táctica de apropiación espacial oficial fueron los festivales de rock en las que se privilegiaba la relación de encuentro entre artistas y público en un ritual de carga afectiva. Este repertorio no se producía sólo en el propio lugar del festival, sino que se generaba desde la cadena de compra de entradas, de rituales de encuentro para ir, de viajes y de convivencia que se generaba para llegar al mismo. Sin embargo, la organización de los festivales presenta la ambigüedad de que algunas veces cuentan con el patrocinio o, al menos, la tolerancia del Estado. En España hay una larga tradición de festivales auspiciados por la dictadura en un intento de contener los efectos de la represión en los jóvenes. Según los relatos, estos festivales marcan “épocas.” En mayo de 1971 el Centro de Iniciativas y Turismo organizó en el campo de fútbol del *Palau de Granollers* de Barcelona el primer macro concierto al aire libre. Se reunieron más de cinco mil personas para ver a las mejores bandas de rock progresivo español e internacional. Si bien la Guardia Civil rodeó el concierto, “todas las tribus hippies y freaks se dieron cita allí. Una peregrinación psicodélica procedente de Sevilla, Madrid,

⁸⁵ Para Roberto Amigo, “Gumier Maier es un intelectual orgánico, que domina la política cultural desde un espacio público” (13).

Valencia...corría el chocolate, los *windows open*, los California *sunshine* o los *orange trips*...fue la culminación del hippismo barcelonés” (Nazario 36). También los sucesivos “Canet Rock,” realizados en el verano en Barcelona, en los que tocaban grupos durante un día, posibilitaban un encuentro de artistas de múltiples disciplinas en un clima distendido en el que no faltaban el sexo, el alcohol y el rock. Se vendían las revistas de cómics *under*, y actuaban grupos de teatro mezclando el circo y la performance, siempre jaqueados por alguna prohibición. Los “Canet Rock” funcionaron a modo de carnavales de un día, espacios de transgresión tolerados pero siempre acechados explícitamente por la ley. Sin embargo, estas disposiciones legales que intentaban controlar los festivales lograban ser sorteadas a veces a costa de las ganancias económicas de sus organizadores. El “Canet” del año 1975 prohibió la actuación del cantante Sisa porque había declarado que era libertario. Sin embargo, Sisa cantó en un escenario “escondido.” El de 1976 debía terminar a las cuatro de la madrugada pero terminó a las siete de la mañana, y contó además con la presencia de Pau Riba que tenía la prohibición de hablar al público. El “Canet” más problemático fue el de 1978 porque en plena Transición recibió varias multas arbitrarias además de la prohibición de la actuación del grupo de rock Tequila (Nazario 78, 93, 174, 175).

Ya en la Transición y en democracia, la promoción del Estado de estos espacios genera mayor ambigüedad en la participación de los grupos artísticos. Madrid, que no había tenido festivales durante la dictadura, revierte esta situación con el triunfo del profesor de filosofía y militante comunista Tierno Galván (1979-1986). Galván tuvo una política explícita de recuperación de las calles y de reponer los carnavales en los barrios a

modo de lo que los españoles denominan “botellón oficial” (Laiglesia 85).⁸⁶ Gracias al apoyo de la Alcaldía, los festivales de rock se multiplican popularizando la nueva música. Sin embargo, este auspicio que promovía a los nuevos grupos de La Movida Madrileña, posibilitando su masificación, tenía como contrapartida la sospecha de cooptación al convertirse en la nueva cara de la administración.⁸⁷

En el caso argentino la tradición de festivales es modesta. Durante la última dictadura, no hubo celebraciones masivas auspiciadas por el Estado, que tuvieran a los jóvenes como protagonistas, más allá del Mundial de 1978.⁸⁸ En 1982 la crisis económica y el cambio de actitud de la gente demuestran situaciones de choque cada vez más difíciles de controlar a pesar de la fuerte represión como respuesta. Como ya mencioné, la dictadura tenía una enorme desconfianza hacia los encuentros que se producían en los recitales. Sin embargo, comienzan a mostrarse algunos signos de tolerancia para el rock. Esta incipiente tolerancia resulta en la organización de una serie de festivales, entre los que destacan los siguientes: la revista cultural *Pan Caliente* dirigida por Enrique Symms y Jorge Pistocchi organiza un festival de quince horas de duración en el club Excursionista de Belgrano de Buenos Aires en 1982; a continuación se organiza otro recital en La Falda

⁸⁶ La imagen de Tierno Galván y su política con La Movida merece un análisis que escapa a este espacio. Quisiera aclarar que al contrario de quienes han colocado a La Movida como un invento de la Alcaldía de Madrid (Vázquez Montalbán), coincido con Laiglesia y Borja Casani en afirmar que hubo intercambios tácticos mutuos. Para tener en cuenta el análisis consultar Laiglesia 82-84. En el Capítulo 4 sobre las tácticas pedagógicas en la televisión desarrollaré esta perspectiva.

⁸⁷ Por otro lado, algunos músicos y productores discográficos coinciden en que el hecho de que estos recitales fueran gratuitos y semanales perjudicó la planificación de una estructura a largo plazo (Lechado 132)

⁸⁸ Hubo algunos festivales masivos: “El PinAp” en Buenos Aires organizado por Jorge Álvarez y Daniel Ripoll (1968) y el “Buenos Aires Rock” en 1969, 1970 y 1971, auspiciados por la revista musical *PinAp*. El Festival de La Falda (Córdoba) en 1982 y 1983 sigue la tradición de estos primeros festivales. Ver Díaz 75; Kreimer y Polimeni 44-45.

que provoca muchos disturbios con el público; y, por último, se organiza un Buenos Aires Rock, ambos en 1982 (Pujol 204, 206). Sin embargo, estos festivales nunca habían sido organizados por el Estado, excepto el controversial “Festival de la Solidaridad Latinoamericana” de 1982. Con la Guerra de Malvinas, declarada en abril de 1982, la Junta Militar desató una política nacionalista y chauvinista que contó por primera vez con el apoyo de la ciudadanía. En un acto de cooptación demagógica, en plena guerra, la Junta Militar prohíbe la música cantada en inglés en las radios y organiza este festival en apoyo a los soldados. De repente, el rock nacional, que desde los 60s era mayoritariamente en castellano, y el folklore, que habían estado prohibidos se convirtieron en la única música que se podía escuchar. La iniciativa del festival surgió de unos cuantos músicos del rock y cantautores y se sumaron productores que contaron con el apoyo de la dictadura para organizarlo (Pujol 215). No se cobró entrada, sino que se organizó una colecta para los soldados. Este festival, que empezó en el Estadio Obras pero continuaba en una gira por el país, dividió internamente al rock nacional: por un lado, hubo los que se sumaron en una ola pacifista con la posibilidad de recorrer diferentes escenarios del país sin censura y, por el otro, hubo quienes lo denunciaron como un acto de perpetuación de la dictadura (Díaz 74). Entre estos últimos se encontraban “Virus” --en cuya formación revistaban los hermanos Federico, Julio y Marcelo Moura quienes tenían un hermano desaparecido y se negaron completamente a ser cómplices-- “los Redonditos de Ricota,” Litto Vitale y el grupo punk “Los Violadores.” El reconocimiento que le dio la dictadura al rock al legitimarlo lo embarcaba simbólicamente “a su aventura militarista” (Pujol 220). A partir de 1983, con la llegada de la democracia, el Estado demuestra mayor interés en el rock para

capitalizarlo políticamente, ganando espacios en la programación cultural gratuita de la ciudad (Díaz 80). En ese periodo se realizan recitales gratuitos al aire libre en el Obelisco, en Barrancas de Belgrano y en el estadio de fútbol Chateau Rock de Córdoba. Al igual que en Madrid, la participación en estos festivales generaba debates internos en los grupos (Díaz 80).

Si atendemos a los ejemplos señalados más arriba, puede notarse de qué manera los espacios tácticos dependen de las circunstancias. Lo que en un momento significa el habitar un espacio foráneo para transformarlo, en otro se convierte en una práctica más ambigua donde no se borran las marcas del “espacio del otro.” Los artistas de la estrategia de la alegría conocían bien las lógicas institucionales de los partidos políticos y del Estado y aprovecharon los intersticios para subvertirlas. Entre las formas performativas del espacio, la apropiación enfatizó la performatividad identitaria y de género, y no es casual dado que se estaba subvirtiendo un espacio oficial que reencarnaba lo normativo.

3. Conclusión: Los espacios tácticos y los cambios en los hábitos emocionales

En este capítulo he explorado la apropiación táctica de múltiples espacios por parte de los artistas de la estrategia de la alegría. Como práctica afectiva y cognitiva, la estrategia de la alegría desencadenó una política basada en el placer y el disfrute, aspirando alejarse del miedo y la paranoia. Entre la intensidad y la densidad se evidencia cómo esta práctica implicó el alineamiento y supresión de identidades, la subversión de las lógicas institucionales y la incorporación del público como testigo activo y responsable. Las tácticas de apropiación empleadas, que he analizado de acuerdo a los componentes del espacio performatizado estudiado por Mische, reúnen las dimensiones del contexto

institucional y relacional y las destrezas performativas de los artistas para poner en juego la elaboración de proyectos comunes en prácticas conversacionales políticas.

Según los artistas, la transmisión de la alegría se debió a los efectos de un saber hacer--alternativo, autogestionado, espontáneo, divertido--que se multiplicó y modificó las conductas. El concepto de hábitos emocional es importante para comprender la fuerza de la normatividad en la orientación de las prácticas. Generalmente uno sigue las normas sin pensar conscientemente o con cálculos racionales sobre cómo uno las sigue. Estas se incorporan actuando en varios campos, en los que se aprende qué hacer, cómo sobrevivir, cómo ser inteligible para poder encajar socialmente y ser querido, reconocido y obtener respeto del otro (Gould, *Moving* 34). Las emociones y afectos incorporados para aliviar esas normas –intensidades corporales que podemos llamar reconocimiento y pertenencia--así como la promesa y la amenaza liberadas en esos estados emocionales, nos atrapan en la normatividad. Es por eso que el concepto de hábitos ilumina el proceso--corporal, no consciente, emocional--en el cual los actores están inscriptos, voluntaria e involuntariamente, en lo social.

En los ejemplos tratados, son recurrentes los artistas que ofician de conectores entre grupos diversos así como el tránsito de los mismos por estos espacios en una forma de acumulación de repertorios emocionales y políticos. Las apropiaciones tienen un efecto emocional y político que potencia el cambio. Por un lado confirman la necesidad del encuentro con grupos diversos e intergeneracionales y la explicitación de estos encuentros como vivencias reparadoras ante la represión y la muerte. Por el otro confirman que son posibles otros proyectos horizontes, que es posible crear en y con la diferencia sin eliminar al adversario.

Si la pasión cívica proveyó el pulso de las calles y las plazas apropiadas, las identidades que surgieron en los espacios tácticos proveyeron las relaciones que le dieron vigor, impulsando en el sentir y el hacer cambios en los hábitos emocionales. Las tácticas espaciales cambiaron además con sus estilos comunicacionales a las instituciones ya que alcanzaron una visibilidad que no había tenido hasta entonces la performatividad del género y del sexo en contextos políticos.

La estrategia de la alegría estuvo constituida por “artistas” y “jóvenes” anónimos que se diferenciaban por varios atributos: la clase, los gustos estéticos, la edad, la región, la identidad de género y la sexualidad. Entre todos estos surge el atributo “cívico” porque eran colectivos no partidarios que representaban diferentes grupos y objetivos. Esta inclinación por lo no partidario les daba mayores oportunidades para construir relaciones en la arena cívica que ensayaron en los *publics* de los espacios tácticos apropiados. Sus acciones cívicas, por sobre las partidarias, permitieron relacionarse con otros artistas que compartían esta perspectiva que reclamaba mayor libertad para toda la sociedad.

4. Ilustraciones

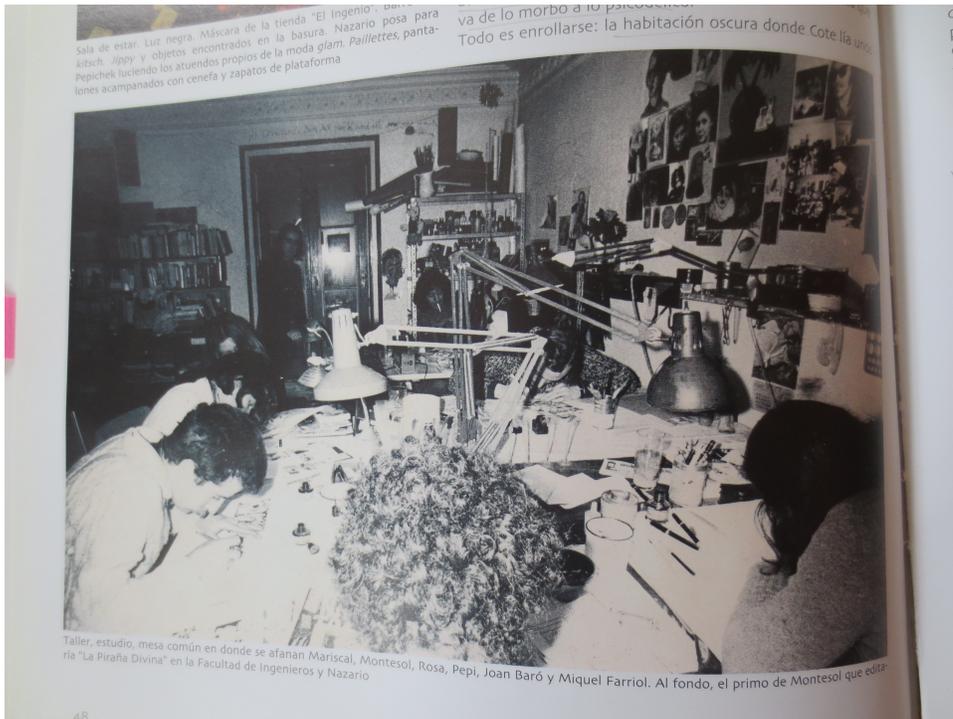


Figura 1. Comuna del Rollo en la calle Comercio, Barcelona.



Figura 2. Casa Costus (Madrid), filmación del primer largometraje de Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*

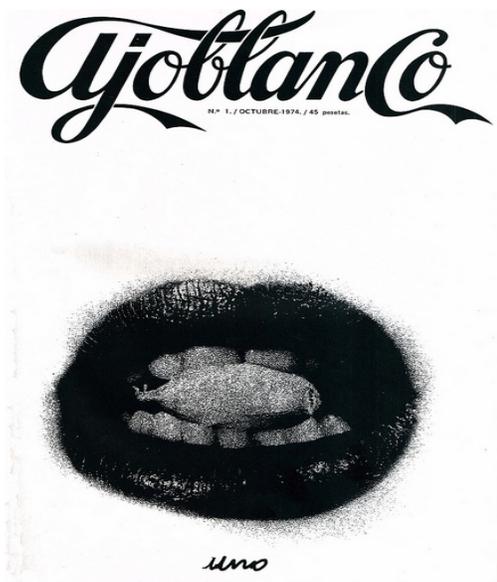


Figura 3. Portada del primer número de la revista Ajoblanco (Barcelona)



Figura 4. Café La Opera, Barcelona.

MERCAT DEL BORN
 DIVENDRES 19 - DISSABTE 20 NOVEMBRE 1976
 (7 h tarda fins a les 2 h. matinada)
 DIUMENGE 21 (6 h tarda fins a les 12 h. nit) Taquilla Pinya Catalunya

"DON JUAN TENORIO"

PRESENTAT PER
L'ASSEMBLEA DE TREBALLADORS DE L'ESPECTACLE
 AMB

9 Don JUANES, 9	4 GONZALOS DE ULLOAS, 4
15 Doñas INESES, 15	7 MARCOS CIUTTIS, 7
3 LUISES MEJIAS, 3	3 BRIGIDAS, 3

Capitanes Centellas, Rafaelas de Avellanedas, Abadesas, Don Diegos Tenorios, Doñas Anas de Pantojas, Butarelles, Escultores, Caballeros sevillanos, Sombras, Alguaciles, Pajes, Curiosos, Monjas, Esqueletos, Angeles, Pueblo, Vecinos, Tigres de Bengales, Fuentes luminosas, Plataformas super giratorias, Bazodkas, Ciudades de Ferias y Congressos, Confetti, Lanzallamas, Castañeras, Osos i molta música amb:

PAU RIBA	ORQUESTRA PLATERIA
ORIOL TRAMVIA	ORQUESTRA LA FLORESTA
COMPANYIA ELECTRICA DHARMA	MUSICA URBANA
RONDALLA DE LA COSTA	MAY TRITONO
MICKY SPUMA	SUBIRA
MISTERIOS AL DESCUBIERTO	

Sonoritza i il·luminació per l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle.
 Tels. 226 36 05 - 258 25 82

Anàlisi d'una autogestió per l'A.D.T.E.
(Assemblea de Treballadors de l'Espectacle)

Figura 5. Mercado del Born, Barcelona.



Figura 6. Virus.



Figura 5. Los Redonditos de Ricota.

FOTO ARCHIVO PERSONAL DE QUIQUE PENAS



El primer Lozanazo, diciembre de 1977. De izquierda a derecha: Skay cantando de frente, Fenton vestido de marinero, JC (Juan Carlos Barbieri) en la batería, Iche Gómez de anteojos, Basilio Rodrigo con gorrito piluso, Ricky Rodrigo tapado por su hermano, Beto Verne tocando la guitarra y el Indio, sí, de mameluco. Casi no se distingue en la foto, pero al lado de Skay está Bernardo Rubaja.

Figura 7. Primer Lozanazo, 1977.

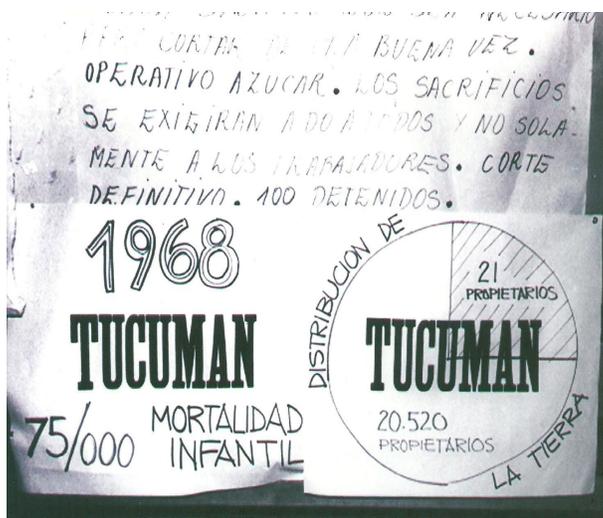


Figura 8. Tucumán Arde.

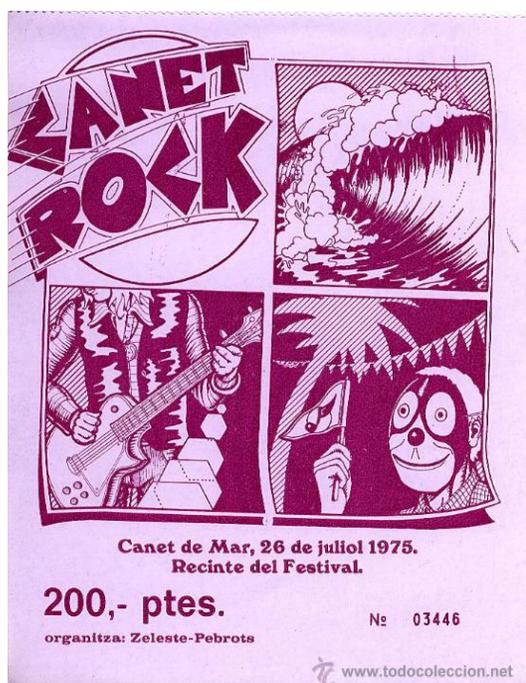


Figura 6. Canet Rock, Barcelona 1975.



Figura 7. Alaska en el Rastro de Madrid.

Capítulo 2: Los multiespacios performativos de la estrategia de la alegría

1. Introducción

En este capítulo voy a definir los “multiespacios performativos” como aquellos espacios que crearon los artistas para implicar a los espectadores en el show y que funcionaron como un espacio público [public], continuando las experiencias ya tratadas en el Capítulo 1. Analizaré cómo estos espacios se relacionan con la estrategia de la alegría en sus efectos performativos: la constitución del cambio de hábitos emocional en el público.

Temporalmente, este capítulo y el siguiente se centran en los primeros años de la transición a la democracia en ambos países, el momento histórico en que se hace visible una “estructura del sentir” anclada en la alegría, con su especificidad y sus tensiones. En Argentina su consolidación coincide con el primer período del gobierno de Alfonsín entre 1983-1986, y en España con el gobierno de la Unión del Centro Democrático (UCD) entre 1977-1982 y el primer periodo del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) entre 1982-1985. Como ya analicé en el Capítulo 1, la diversidad de ocupaciones de los espacios llevada a cabo por los artistas de la estrategia de la alegría explica el proceso por el cual se produjo un cambio en la relación entre cognición y emoción. Para los artistas que identifiqué en la “estrategia de la alegría” ese cambio se materializó en los “espacios tácticos,” donde se forjó un hábitus emocional en el que el sentir y la acción permitían expresarse corporalmente con otros, vivir la sexualidad, y discutir con modos más exploratorios y abiertos al diálogo.

Las calles de la democracia, con las movilizaciones, fueron el gran escenario amplificador de estas prácticas, algunas de las cuales fueron consideradas “más políticas” que otras. Al mismo tiempo surgen algunos lugares novedosos, creados por los propios artistas de la estrategia de la alegría: los multiespacios. Los multiespacios “emblemáticos” fueron lugares híbridos y por lo general mínimamente decorados, que combinaban la sala de concierto con el bar para conversar y la disco.⁸⁹ Contaban con equipos de sonido de alta calidad y profesionales para ejecutar el show, equipos de filmación, impresión, luces, cocina y escenario para poder generar y ejecutar todo tipo de expresión artística, incluso en una misma noche. Algunos multiespacios fueron inspirados en lugares legendarios del “centro” que en su traducción se modificaban, produciendo una singularidad. En el caso español las discos emblemáticas inglesas como el Marquee de Londres, en donde se generaba la música más innovadora, fueron adaptadas a la cultura local. En el caso argentino Ibiza y las discos de New York de los años 80 fueron inspiradoras del clima; así encontramos, por ejemplo, el “Palladium,” en Buenos Aires.⁹⁰ En ambos países al principio eran el espacio de reunión de amigos y trabajo de un grupo muy reducido. En breve tiempo se constituyeron en los lugares legendarios de los colectivos artísticos--tanto del *rock* como del pop, el teatro y performance--y los jóvenes de los ochenta. En estas salas poco convencionales se hicieron desfiles de modas, presentaciones de libros, exhibiciones de artistas plásticos, *happenings*, obras de teatro,

⁸⁹ Siguiendo a Jim Drobnick, el multiespacio podría ejemplificar la tendencia posmoderna de los espacios ambiguos que combinan funciones y conductas múltiples (269).

⁹⁰ Palladium junto a Stadium fue una discoteca muy famosa entre 1982-83 que estaba ubicada en Union Square. Tenía una cúpula con grandes parlantes para bailar y cajas con condones para uso público en plena crisis del SIDA. Agradezco a Ben Sifuentes por estos datos que permiten vincular el imaginario transnacional en estos espacios.

recitales en vivo, y fiestas. Esta combinación implicaba un público disperso en los sentidos, ya que siempre estaba “ocupado” tomando bebidas o conversando con otros. La ambientación precaria, a veces realizada por los propios artistas, respondía a la consigna del “resolver” en condiciones de escasez, pero también creaba símbolos de grupo.⁹¹

Sin ser oficiales los multiespacios adquirieron un estatus de “institución,” aún presentando varias características de los “espacios tácticos.” Zeleste y Mágic en Barcelona, El Sol y Rock-Ola en Madrid, el Parakultural, Cemento, El Taller y Palladium en Buenos Aires ejemplifican cómo un lugar se transforma en espacio vivido, convertido incluso en mito porque allí “ocurrió de todo” (Noy; Moreno; De Prada). Esta insistencia en que estar “allí” significaba “formar parte” de ese colectivo cultural supone que la emoción es situada, se produce “in a place [which] involves psychic and social dimensions, which means that ‘in place’ is not always in the same place” (Ahmed, *The Promise* 231). Y como apunté antes, significa reconocer “dónde” y “cómo” se produce una transmutación de una emoción a otra convirtiéndola en el “foco de atención emocional” (Collins 29). La alegría, que era un afecto inicialmente marginal y marginado, logra convertirse en foco de atención y se transforma produciendo una solidaridad. Randall Collins denomina este proceso de transmutación la formación de una “energía emocional” [emotional energy], la cual “makes the individual feel stronger as a member of the group” (29). Además, según Sarah Ahmed, una atmósfera afectiva particular produce acciones específicas: “to receive an impression is to make an

⁹¹ Por ejemplo, las paredes y las puertas de los baños de La Vía Láctea en el barrio de Malasaña fueron pintadas por Los Costus (Fouce, *El futuro ya está aquí*; Cervera). Rock-Ola estaba “decorado” con los posters artesanales de los grupos que pasaron por la sala (Moreno). El Parakultural fue reconstruido desde las ruinas por Omar Viola y las Gambas al Ajillo (Gabín).

impression” (*The Promise* 231). Al mismo tiempo es importante recordar que de acuerdo con el concepto de micro-ecología de la identidad de Wayne Brekhus, un ambiente puede potenciar identidades “marcadas” en un tiempo intenso, destacando o suprimiendo determinadas facetas que para algunos, al salirse de ese espacio, volverán a “restablecerse.”⁹²

En los próximos apartados analizaré el contexto histórico de los multiespacios y de la estrategia de la alegría. Definiré las características de los multiespacios como continuación de los “espacios tácticos” que reúnen aspectos de las comunas (la autogestión y la homogeneidad localizada); de las apropiaciones de las instituciones oficiales (posicionamiento en el campo discursivo, componentes de identificación simbólicos); de los espacios públicos (componente ritual y de efervescencia emotiva); y de los *lugares* públicos (la segmentación en una narrativa de transformación). Además de subrayar esta continuidad consideraré la “estructura del sentir” en la emergencia de los multiespacios y el estilo particular de *public* que configuraron. En la última sección de este capítulo analizaré el evento *Body Art en Palladium*, uno de los multiespacios de Buenos Aires.

2. Las calles y los multiespacios en contexto

En la transición a la democracia en España y Argentina, la alegría que había sido considerada como una emoción “inapropiada” se vuelve un afecto político válido. Era la “alegría” *por* la vuelta a la democracia. En las memorias de los artistas que vivieron el período de La Movida y el Underground porteño se mencionan dos aspectos. Se habla de

⁹² Ver en el Capítulo 1 la definición de micro-ecología de las identidades. En el Capítulo 3 me centraré en quienes mostraban sus facetas queer todo el tiempo, y no sólo en horarios nocturnos.

“un estado de ánimo que reinó en la ciudad” y también que fue una época en la que “todos fueron protagonistas” (De Prada s/n). La percepción del cambio emocional alcanzó a todas las generaciones y se manifestó fervorosamente en las calles, escenario de una “dinámica emocional” con una “cargada densidad ritual” (Collins 27-28). Así las crónicas dan cuenta de la masividad de gente en las manifestaciones, la participación de la comunidad en talleres creativos, la mezcla de jóvenes de diversas tribus con activistas de los derechos humanos, y festivales y plazas colmados por los grupos de clown y de teatro callejeros y los recitales de rock (Ribas; Gallero; Laiglesia; Pujol; Ramos).

Todos estos encuentros proveían un sentido de co-presencia en un reconocimiento mutuo por compartir “el mismo foco de atención emocional,” generando un sentimiento de solidaridad. La dinámica emocional se inscribía en las prácticas conjuntas de la ciudadanía que, sin una ideología definida más que el disfrute de la recién adquirida libertad, eran indicios de lo que Raymond Williams denomina un cambio en la “estructura del sentir” (132).

En Barcelona en 1976 la estrategia de la alegría ocupa tácticamente los espacios públicos con las performances del artista plástico Ocaña y el historietista Nazario en las Ramblas de Barcelona, y los festivales del Canet Rock. Estos artistas, junto al entonces joven Pedro Almodóvar, circulaban por los multiespacios Mágic y la sala Zeleste. Simultáneamente, las calles de Barcelona se llenaban de movilizaciones por la liberación y amnistía de los presos políticos, la autonomía de Cataluña, los derechos de la mujer y minorías sexuales y las Jornadas Libertarias Internacionales (Nazario 91, 84, 85, 123).⁹³

⁹³ En el caso catalán, Nazario establece el final del período en el año 1984. Podríamos hipotetizar que la estrategia de la alegría emerge en Barcelona en 1974 y alcanza su esplendor entre 1976 y 1978 en esa ciudad. La visibilidad de los artistas entre 1979 y

Estas movilizaciones que ocupaban el espacio de atención emocional eran consideradas como políticas mientras que las performances de Ocaña, Nazario, Sissa y Almodóvar fueron tildadas de hedonistas, incluidas en el “destape,” y consideradas superficiales, apolíticas y frívolas (Vázquez Montalbán; Vilarós). Esto mismo sucedió en Madrid: las ocupaciones de las calles como repudio de las políticas represivas del franquismo se consideraban manifestaciones políticas, pero al color de la Movida eran acusadas de frívolas y evasivas.⁹⁴ Sin embargo, ni la UCD ni el PSOE tenía principios de una “política cultural,” mientras que los artistas que incluyo en la estrategia de la alegría tenían algunos valores muy definidos y practicados, que desembocaron en la ocupación táctica del espacio público. En Madrid, La Movida se hace plenamente visible durante el gobierno de la UCD (1977), y con la alcaldía de Enrique Tierno Galván en 1979 con su intento de recuperar las calles con grupos de teatro y festivales de rock.⁹⁵ Entre los hitos de este período se encuentran la creación de la sala Rock-Ola en 1981 y en 1983 la aparición de las revistas *La Luna de Madrid* y *Madrid Me Mata* y los programas

1983 coincide con el fortalecimiento del nacionalismo catalán, lo cual producirá un importante éxodo hacia Madrid, incorporándose a La Movida que se había comenzado a gestar a fines de 1977. Por ejemplo, la fotógrafa Ouka Lele, el artista plástico El Hortelano, el cantante Loquillo y el propio Almodóvar se afincan en Madrid. De manera que hay una continuidad entre la pre-Movida de Barcelona y La Movida Madrileña.

⁹⁴ Como ejemplo, en 1976 ante la organización de la demostración del 1 de Mayo, el entonces Ministro de Gobernación Manuel Fraga declaró “¡la calle es mía!” Ver Baigorri y Borja. La tesis de doctorado de Molly Palmer analiza minuciosamente la ocupación del espacio público durante la Transición. Ver Palmer.

⁹⁵ Este es el período que menciona Almodóvar en una entrevista con Nuria Vidal (40). Para Fouce hay un “cambio de sensibilidad” a partir del Canet Rock de 1978 (*El futuro* 46) aunque sitúa el surgimiento en torno al Rastro en 1977. En Gallero hay una rica discusión sobre “cuándo” empieza La Movida. Entre los artistas entrevistados hay una coincidencia en que había comenzado antes del intento de golpe de estado de Tejero en 1981.

televisivos *La Edad de Oro* y *La Bola de Cristal*.⁹⁶ En este momento se habla de “oficialidad” y cooptación de la Movida por parte del gobierno sucesor de UCD, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE).⁹⁷ Curiosamente todas estas producciones y espacios tuvieron su cierre en plena entrada de España al Mercado Común Europeo (Fouce, "Punk en el ojo" 61).

En Argentina la visibilidad de la estrategia de la alegría se inicia con el estímulo de liberación por el retorno a la democracia en 1983 que da inicio a la primera etapa del gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1986); la crisis coincide con la decadencia de su gobierno (1986-1988) y termina en el comienzo del primer mandato de su sucesor, Carlos Menem (1989-1995).⁹⁸ El gobierno de Alfonsín promovió la participación ciudadana en todos los ámbitos en defensa de la libertad.⁹⁹ En el ámbito cultural un fenómeno inédito fue el ciclo de Teatro Abierto que comenzó durante y en oposición a la Dictadura en 1981, alentando al teatro como práctica social (Pelletieri).¹⁰⁰ El ciclo tuvo mucho éxito, por lo cual se repitió incorporando más autores en 1982, en 1983 con el lema “ganar la calle,” y en 1985 el “teatrazo,” con el lema “En defensa de la Democracia, por la

⁹⁶ *La Luna de Madrid* fue dirigida por su creador Borja Casani entre 1983-1985; luego tuvo dos cambios de director de redacción hasta su cierre definitivo en 1988. *Madrid Me Mata* salió a la venta entre 1984 y 1985.

⁹⁷ Desarrollaré estos aspectos en profundidad en el Capítulo 4.

⁹⁸ Carlos Menem asumió la presidencia cinco meses antes (en julio) debido a las condiciones económicas. Gobernó por dos períodos consecutivos hasta 1999.

⁹⁹ Considero que entre esos ámbitos de participación, los colegios secundarios nacionales fueron claves. Especialmente el Colegio Nacional de Buenos Aires presenta una serie de experiencias que reiteran las tácticas de la estrategia de la alegría en este periodo en instituciones públicas. Este es un tema que excede este capítulo.

¹⁰⁰ Veintiún autores autoconvocados pusieron en escenas veintiún obras sin cobrar remuneración “para atraer al público y demostrar así la vitalidad del teatro argentino” (Pelletieri 6). El movimiento se inició en el Teatro Picadero el 28 de julio de 1981, pero el teatro fue incendiado en agosto, con lo cual se trasladó al Teatro Tabarís y se convirtió en la causa del campo intelectual. Analizaré el Teatro Abierto y su conexión con la estrategia de la alegría en el Capítulo 4.

liberación Nacional y la Unidad Latinoamericana,” convocando a dramaturgos, bailarines, músicos y público no sólo a las obras sino también a marchas multitudinarias en defensa de la libertad de expresión (Graham-Jones 97). También durante esta etapa se produjo uno de los pocos momentos de pintura colectiva en las calles y la conjunción de artistas que pintaban en el escenario junto a los músicos (Amigo; Moreno). El teatro callejero, los festivales, y los talleres comunitarios generaron una ebullición creativa inédita donde confluían el arte y la política. Es por eso que no es casual que el teatro, la música y la performance se manifiesten en los inicios de los multiespacios. En 1985, en medio de la esperanza por el lanzamiento del Plan Austral para activar la economía, se producen los principales hitos de la cultura Under con la creación del Parakultural, Cemento y el programa de Radio Bangkok en la estación de FM Rock&Pop conducido por Lalo Mir.¹⁰¹

Aun así, como en España, la estrategia de la alegría convive con las manifestaciones callejeras que son consideradas como formas “legítimamente” políticas. El foco de atención emocional se concentraba en las performances del dolor de los cuerpos ausentes de los hijos de desaparecidos de las Madres de Plaza de Mayo y otras organizaciones de derechos humanos que se hacían simultáneamente. En contraste con esto y con Teatro Abierto, las performances que se hacían en el Parakultural o Cemento, las fiestas nómades, los recitales o fiestas paganas de los grupos de rock y pop Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Virus, Los Twist, y Las Viudas e Hijas del Roque Enroll, entre otros, eran consideradas meras formas de evasión y frivolidad (Jacoby, *El deseo* 410-12; Graham-Jones). A diferencia de Madrid, donde se produce una masiva ocupación de

¹⁰¹ Según Pelletieri, estos espacios y las nuevas prácticas teatrales que allí se experimentan empiezan a ser reconocidas a partir de 1987 como “nuevo sistema teatral.”

instituciones “oficiales” por los artistas de la estrategia de la alegría, como la televisión y universidades con apoyo oficial del Ayuntamiento, en Buenos Aires este proceso fue marginal y localizado en determinados ámbitos.¹⁰² Los multiespacios son el sitio principal de la incipiente transformación del hábitus emocional.

3. Los multiespacios: Las herencias de los espacios tácticos

La diferencia que implicaron los multiespacios en el mapa nocturno se explica si se los compara con los espacios habituales a los que concurrían los jóvenes de los años 70. La música progresiva, el jazz, y el rock sinfónico se consideraban una música virtuosa-- “la música no se baila, se escucha, se visualiza, se piensa”--y por esta razón debía escucharse sentado, en ambientes con buen sonido (de Miguel 280). El pop de los años 60s y la música disco americana de los 70s y 80s eran despreciados por ser una música comercial y, especialmente, bailable. Como ya analicé en el Capítulo 1, las salas de escuchar música y las de baile estaban separadas, una división que era más fuerte en Buenos Aires que en España. Las fiestas organizadas por Los Redonditos de Ricota (“Los Lozanazos”) en 1977 empezaron por quebrar estas convenciones. En definitiva, se buscaba una experiencia en la que artistas y público se involucraran de manera emotiva a través de lo auditivo y corporal.

Los multiespacios surgieron por el intento de experimentación de los artistas que los crearon, en medio de una “estructura del sentir” que mostraba signos de cambios. Los creadores de los multiespacios performativos—como regentes/directores artísticos--

¹⁰² Durante la primera fase del gobierno de Alfonsín, los recitales impulsados por el gobierno convocaban a los cantautores que habían sido prohibidos como Mercedes Sosa y Víctor Heredia, o a artistas del rock ya consagrados como Charly García y Alberto Spinetta. Los artistas pop emergentes de la estrategia de la alegría, estigmatizados por “la frivolidad de todo lo que fuera pop,” no fueron convocados para estas instancias, con lo cual se mantuvieron en un circuito subterráneo, como ya lo habían hecho en la dictadura.

tenían un “estilo para hacer las cosas” asociado con un profesionalismo no comercial ni mercantil y con la tan citada “facilidad para resolver,” herencia de la autogestión definida por el situacionismo y practicada en las comunas (Nazario 45). Siendo también performers, actores, directores de teatro, emprendedores y multidisciplinarios, querían producir un hecho artístico sin las restricciones usuales de los espacios convencionales. Su liderazgo carismático combinaba el criterio artístico, el respeto profesional y el de administrador, creando las condiciones que posibilitaron la actuación de artistas emergentes que no tenían acceso a otras salas; en los multiespacios, estos percibieron un salario y se expusieron a públicos muy diversos.¹⁰³

La autogestión de estos interventores y su grupo núcleo de amigos reunía la alta densidad de relaciones que borraba las fronteras entre vida y trabajo en las comunas artísticas. Para los que concurrían como público, en cambio, el multiespacio adquiría las características de un *lugar* público y de una “institución oficial apropiada” que combinaba la implicación individual y grupal. Se trataba de una experiencia intensa y segmentada de despliegue de algunas de sus facetas identitarias, pero este despliegue se producía en una experiencia colectiva en la que eran convocados como actores activos y responsables.

En el contexto de la democracia, la represión se produce aisladamente y la relación con la policía es más ambigua. Se acentúan los emblemas identitarios que ahora pueden mostrarse y que dan señales hacia el exterior sobre una afiliación grupal. Este cambio de contexto enriqueció las posibilidades de estilos conversacionales al interior de los espacios, ya que los conflictos tenían varias vías de resolución. Pero hay que recordar que

¹⁰³ Sobre las condiciones profesionales en estas salas madrileñas ver Fouce, *El futuro* y Grijalba. Ver Ramos y Gabín para las salas porteñas.

el multiespacio, aunque se considere “un espacio de libertad,” se encontraba inserto en la segmentación de los *lugares* públicos. Esto implicaba que fuera de estos espacios se restablecían las asimetrías y diferencias.

Veamos las continuidades entre los “espacios tácticos” de los primeros multiespacios fundados en la búsqueda de la autogestión alternativa a la rentabilidad y la “estructura del sentir” definida por Williams. En Barcelona el primer lugar que se constituyó en leyenda fue la Sala Zeleste. Inaugurada antes de la muerte de Franco, en 1973, mantuvo la estructura de una antigua tienda de tejidos (Nazario 43). Zeleste fue el primer lugar con infraestructura para tocar música en vivo, por lo cual desfilaron las mejores bandas del rock layetano y músicos internacionales como Lou Reed o Víctor Jara (Ribas 157; Nazario 45). Su inventor y dueño, Víctor Jou, quien vivía en una comuna llena de artistas en la Calle Ginebra, es explícito sobre su concepción de la influencia del ambiente: “cambiar el tipo de espacio quiere decir también cambiar el tipo de público” (Nazario 44). Es por eso que Jou estuvo muy pendiente de la decoración de Zeleste. Zeleste permitía una experiencia sensorial “que llenaba [la ciudad] de pulsaciones de alegría hasta niveles vehementes de entusiasmo” recuerda la contadora del lugar Cristina Balserre (Nazario 45). Ese ambiente, en el que todo contaba, desde la iluminación hasta las cortinas, permitía estar en “cualquier estado de ánimo” (Nazario 45). En una entrevista Víctor Jou recuerda sobre la estética del espacio:

el tipo de decoración, fue un factor determinante para que desde el principio los progres divinos, las vanguardias culturales, se sintieran atraídos por el local, mezclándose con los incondicionales más directores, es decir los hippies y los músicos. Ellos fueron los que más rápidamente y con mayor claridad entendieron el rollo, lo apoyaron y lo hicieron suyo. (Nazario 44)

Hay un proceso claro en las palabras de Jou: un espacio despojado pero cálido, que es

apropiado por la gente. Las fotos de la sala Zeleste describen esta estética de multiusos, en las que se destacan la pantalla de cine, el cortinado de terciopelo con el logo blanco impreso,¹⁰⁴ los instrumentos musicales, la tecnología de sonido, las mesas para conversar y las hileras de sillas de madera móviles (Nazario 44). Zeleste era una sala donde se escuchaba música de rock progresivo en sus inicios (Sisa fue uno de sus favoritos) y fue virando al pop a fines del 70 cuando se asoció a la discográfica Edigsa. Así no sólo produjo los discos de las bandas del primer underground favoreciendo el crecimiento de nuevos grupos como la Banda del Gato Pérez, la Orquesta Mirasol, La Orquesta Platería y Oriol Tranvía, entre otros (Ribas 158), sino que además fue la sala de actuación y exhibición de los dibujantes de El Rollo, quienes participaron también en su decoración. Zeleste se convirtió “en el nuevo santuario del underground” y promovió “un sinfín de contactos creativos entre músicos, arquitectos, cineastas, filósofos de la nueva ola, teatreros, dibujantes, revisteros, bohemios y estudiantes en busca de transgresión” (Ribas 260; Nazario 67).¹⁰⁵ Zeleste se institucionalizó; siguió funcionando en el mismo edificio hasta 1986, produciendo conciertos de rock. Debido precisamente a que fuera la primera sala con esta infraestructura, se convirtió en un espacio caro, ya que estos espectáculos no eran de entrada libre, segmentando al público por poder adquisitivo.

Es por eso que para Ribas el primer multiespacio de Barcelona fue el Mágic. Inaugurado en 1976 en el barrio de la Ribera, a diferencia de Zeleste era gratis e incluía exhibiciones de cortos, bandas en vivo, servicio de bar, proyección de diapositivas, películas y cómics “modernos”:

¹⁰⁴ El diseñador argentino América Sánchez creó el logo de la sala.

¹⁰⁵ Recordemos que los músicos de la sala, entre ellos Pau Riba, fueron los performers del Saló Diana tratado en el Capítulo 1.

Mágic fue el primer espacio multidisciplinar en el que lo mismo escuchabas una actuación que bailabas o veías una exposición o una película experimental. El local era un laberinto de espacios que subían y bajaban junto al ruinoso mercado del Born. El elitismo catalanista y progre amenazaba la vitalidad de Zeleste y la gente que llegaba de todas partes optaba por Mágic. (Ribas 407)

Una vez más Ribas destaca la diversidad de gente que concurría aglutinando diversas clases. Junto a las revistas *Vibraciones* y *Star*, el Mágic produjo exposiciones como “The Veo” y ciclos de cine en los que participó Almodóvar presentando sus primeros cortos (Nazario 96,100). También organizaron espectáculos fuera del recinto como Nadal Rock o el Calella Camping Rock. Sin embargo, estos espectáculos que buscaban recaudación de fondos para financiar las actividades no encontraron la respuesta del público que esperaban; en lo social-afectivo, había una tensión entre lo emergente y lo instituido. Además de las razones económicas, las denuncias por consumo de drogas en un barrio famoso por tráfico, las amenazas de los vecinos y las prohibiciones terminaron “estrangulando” al Mágic en 1977 (Nazario 99). Estos dos ejemplos de Barcelona presentan dos tipos de “instituciones”: una que tuvo más estabilidad en el tiempo y otra que no pudo encontrar la forma de sostenerse con los principios de la autogestión basada en una ética de “ser bueno y pobre.”

En Buenos Aires a partir de los 80s aparecen las primeras aproximaciones al multiespacio. Uno de los primeros fue el bar El Corralón, inspirado en los bares de Ibiza. Su dueño, Andrés Escalante, alquiló un local en la zona del Pasaje Bollini¹⁰⁶ para “llevar artistas de la calle, instalar un monitor mudo de TV y pasar cine en súper 8, contratar a zancudos y lanzallamas” (Ramos 13). Al terminar la proyección de cine mudo, el escenario quedaba siempre libre al público y así iniciaron sus performances y monólogos

¹⁰⁶ El Pasaje Bollini, es una calle-pasaje por ser una calle corta, ubicada en el barrio de Palermo y cerca del Botánico de la Ciudad de Buenos Aires.

el propio Escalante, Omar Chabán (futuro dueño del multiespacio Cemento), el artista del Di Tella Federico Peralta Ramos y el performer Geniol (Ramos 14). Además tocaban los grupos del rock y pop que iniciaban el período (Andrés Calamaro y Cachorro López, Fabiana Cantilo, Pipo Cipolatti), llegando a llenar la sala con más de 300 personas. Debido al cansancio por las redadas permanentes de la policía, en 1981 el Corralón cerró sus puertas para convertirse en restaurante. Otros ensayos de multiespacios del período fueron el bar Einstein de Omar Chabán ya descrito en el Capítulo 1 y el “Depósito,” de Gustavo y Mabel Fouiller, que se convirtieron en el centro de reunión de artistas provenientes de diferentes géneros.

Los multiespacios nombrados fueron los ensayos de todo lo que se reuniría en los que emergieron en democracia. De estos ejemplos previos se desprende que como “espacios tácticos” su dificultad reside en la “institucionalización,” que si se lograba era a costa de segmentar al público por el precio de la entrada y de lograr el amparo judicial o policial.¹⁰⁷ El problema era sostener un proyecto “abierto” e inclusivo cuando la dimensión cívica era parte de la “ética” de los multiespacios, aspecto que también tiene continuidad con los “espacios tácticos.” Como las formas del “hacer” modelaban el espacio, sostener el proyecto implicaba buscar la manera en que la mayoría de los jóvenes pudieran pagar una entrada “justa” en su precio pero también en que se sintieran que formaban parte del mismo; había que desafiar la creencia de que era imposible combinar la rentabilidad y ética del artista.¹⁰⁸

¹⁰⁷ En el caso argentino este amparo era también económico: había cuotas para las comisarías cercanas de estos sitios.

¹⁰⁸ Omar Chabán lo enuncia claramente: “Tenías que atraer en el límite a alguien para que el tipo chupe [beba] y pague la entrada. Y también que lo raro podía filtrarse para enganchar a alguien y para que pagara la entrada” (Moreno s/n). Chabán esboza que

Estos retos y emprendimientos inscriptos en “la estructura del sentir” de la transición a la democracia manifiestan la tensión entre la cultura dominante y la que quiere emerger (Williams 157). En la emergencia de los multiespacios que lograron institucionalizarse en democracia, se manifiestan los sentimientos de “una inquietud, desplazamiento y latencia” (153). Omar Viola parece citar a Jacoby cuando describe el proceso de creación del multiespacio más importante del Under porteño, el Parakultural:

El mecanismo de trabajo que se dio con el Parakultural respondía a mi estado de ánimo de ese momento y tenía un lenguaje muy característico de esa época. Hablaba 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)

Omar Viola le transfiere su “lenguaje,” que era su “estado de ánimo,” al espacio. Relata en su reflexión lo racional y no consciente de las emociones que tenía en ese momento. Así, la sincronización entre el estado de ánimo personal, que es una conjunción temporo-espacial, y lo social, produce una motivación que genera una acción política y artística; estas, en torno, modifican el estado de inercia. Viola nos ayuda a entender los diferentes procesos mediante los cuales un *public* pasa de un modo de elaboración a otro deliberativo; de un modo de generación de ideas a una propuesta sobre los pasos prácticos para hacerlo (Mische, *Partisan* 191).

El Parakultural surge en 1985 en el viejo teatro La Cortada, que funcionaba como una sala de ensayos de los grupos de teatro de mimo. A partir del éxito inesperado de una fiesta con performers para recaudar fondos, Omar Viola se planteó la posibilidad de abrirlo como espacio multiperformativo:

había una actitud “down” generacional que llegaba a imponer y que era imposible hacer un espacio rentable y eso justificaba muchas veces la ausencia de proyectos.

Empezamos a hacer un planteo espacial no tan convencional. Desde el punto de vista teatral, el lugar era muy frontal. Había un espacio vedado al público y uno grande para los actores. Hubo un momento en que necesitamos que la gente se inscribiera. [Para eso] hicimos un programa de actividades, pasábamos películas, actuábamos e invitábamos a gente para que actuara. En marzo del '86 hicimos una fiesta, una velada teatral y cultural. Ahí se planteó que se compartiera todo el espacio entre los espectadores y los actores. No había escenario, todo podía serlo y todos podían hacer cosas para el público. Eso fue un gran cambio. Antes el público se sentaba, veía el espectáculo y se iba. Ahora, además de venir a ver un espectáculo, encontrarse en un ámbito, poder permanecer en un lugar y compartir las motivaciones, era un lugar para charlar, profundizar vínculos, hablar de proyectos y escuchar buena música. (Viola)

Más allá de “quiénes” estuvieran en el escenario, si el Parakultural fue una leyenda fue porque “todos” eran parte de la misma performance. Esto explica en parte el hecho de que tanta gente, además de los principales grupos de rock, frecuentara el lugar: “la gente venía sin saber qué iba a ver, pero sabiendo que algo iba a pasar. También iba a encontrarse” (Viola). La idea del “encuentro” porque “pasaba de todo” afirma de nuevo la idea del proceso contingente y de que “allí” se producía una transformación positiva en la energía emocional, un sentimiento de solidaridad en que el individuo se integraba a un colectivo. Se nota además una “geografía de los sentidos” según la cual pervive en la memoria de la gente la organicidad espacial. Se menciona el olor a humedad y vómito, la oscuridad de los laberínticos pasillos, los baños en los que siempre se hacían “intercambios” de diverso tipo, las paredes revocadas en cal y los posters artesanales de los grupos que tocaban allí (Nazario; de la Cruz Moreno; Gabín).

Los multiespacios además resolvieron el problema de la ausencia de salas equipadas y con capacidad; existía demanda de espacios para los grupos de rock que proliferaron junto a la explosión teatral, y los multiespacios podían satisfacer las necesidades de ambos. El impacto de la sala Rock-Ola, creada en 1981 en Madrid, ante la escasez de

salas para tocar en vivo y bailar, fue enorme.¹⁰⁹ Tenía una estética más descuidada; era un enorme espacio pintado de negro con escenarios para diversos tipos de eventos, televisores y luces fluorescentes. Los posters que decoraban las paredes recordaban que, por esta sala, pasaron los grupos internacionales y nacionales más importantes, y el sitio se convirtió “en el punto de encuentro obligado de todas las tribus urbanas” (de la Cruz Moreno s/n). Además de las performances de todos los grupos internacionales y de La Movida, eran famosas las actuaciones que explotaban la diferencia de sexo y género, entre ellas las de Pedro Almodóvar y Fabio de Miguel/ McNamara, las de Martirio por Kiko Veneno, y las “escandalosas” presentaciones del grupo de teatro de vanguardia GAD dirigido por Carlos Borsani (Laiglesia 114; Fuentes; de la Cruz Moreno). El francés Jorge González era un empresario de una hostelería que había tenido discotecas y music hall, y donde antes funcionaba el bar Picadilly inauguró el Marquee con un concierto en el que tocaron los grupos pop de La Movida (Nacha Pop, Los Secretos y Mamá). La sala quedó chica y de inmediato el Marquee sirvió de antesala a Rock-Ola para aglutinar a toda la nueva ola (Grijalba 179). Primero tuvo como director artístico de la sala a Lorenzo Rodríguez (Grijalba 176) y en la última fase, al argentino Joe Borsani¹¹⁰ (Laiglesia 114). La fotógrafa Ouka Lele recuerda de la sala Rock-Ola que “era nuestro lugar de reunión, de diversión, de trabajo, es que era todo completo, era todo una unidad, la diversión y el trabajo, y eso como estilo de vida me parece genial” (De Prada).

¹⁰⁹ Un asiduo visitante de Rock-Ola recuerda: “En esta sala emblemática y pionera no sólo se daban conciertos, sino que también se mostraban exposiciones de arte y moda, se hacían actuaciones humorísticas y teatrales, se organizaban concursos y también funcionaba como una discoteca donde poder bailar este tipo de música, lo cual no era muy habitual en aquellos tiempos” (de la Cruz Moreno).

¹¹⁰ Joe Borsani estaba casado con la cantante argentina Rubi, quien formaba el grupo pop “Rubi y Los Casinos.”

Toda unidad implica supresión de diferencias e identificación con un significante. Sin embargo, los artistas subrayan la mezcla de gente en el lugar, desde cineastas a empleados de la recolección de la basura, todos reunidos para compartir la música, las conversaciones, y el show con los amigos (Fuentes). Las referencias a la “reunión” y la “conversación” enfatizan la dimensión político-cívica del espacio que se oponía a lo partidario. El fotógrafo Alberto García Álix explica que “Si no ibas a Rock-Ola no eras nadie. Allí estaba todo el mundo que tenía algo que decir, y ese bar fue como un viento juvenil, que no se movía por interés político ni por un manifiesto cultural. Íbamos a pasarlo bien” (Fuentes).¹¹¹

Los multiespacios se contraponían a las salas comerciales que tenían una serie de convenciones establecidas: se escucha o se baila, y se cobra una entrada “cara” para un espectáculo estratificado por precios y definido previamente. En los multiespacios estas convenciones se subvirtieron con el cambio espacial (no había sillas para sentarse, el escenario era muy bajo); en el tipo de show (la combinación de danza/teatro/música/comida en la misma noche); en la secuencia del show en las que reglaba el “qué pasaba” (entrada “genérica” ampliando las categorías entre artistas establecidos y emergentes).¹¹² Como diferencia principal entre los multiespacios y las

¹¹¹ La descripción de Rock-Ola concuerda con la de los salones políticos proto-igualitarios subyacentes en la idea de “esfera pública” analizados por Habermas en *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Ouka Lele dice “Era un salón para la gente con inquietudes. Había conversación, ganas de hacer cosas nuevas, pero como no teníamos tiempo por el día nos reuníamos a hacerlo o planearlo de noche.” Pablo Carbonell agrega “Formábamos una especie de logia masónica para derrocar a todos los gobiernos” (Fuentes s/n).

¹¹² Esta situación se fue modificando a medida que ciertos artistas y grupos comenzaron a tener mayor “espacio de atención emocional” generando su propio público. A lo largo de la noche se intercalaban grupos emergentes para promoverlos y consagrados que ya tenían su público más establecido.

salas comerciales se encuentra la disposición entre el escenario y el público a fin de integrarlo a este en la participación.¹¹³ En primer lugar se eliminó la “cuarta pared” del teatro tradicional. En segundo lugar se incluyó en los espectáculos a la figura del “presentador” que actuaba como mediador con el público.

El multiespacio modifica y a la vez es modificado por el público que concurre y que participaba de ese clima de época mágico. Como se desprende de estas memorias, tanto Rock-Ola como el Parakultural reúnen aspectos que ya habían sido ensayados en los espacios tácticos: surgen de la improvisación y tienen la intención de crear un *public* con un *estilo*, en el que tanto artistas como públicos se encontraran en un espacio de “iguales,” con alta densidad ritual y un sentimiento de solidaridad.¹¹⁴ Entre todos los atributos que componen las identidades múltiples de quienes concurren, los multiespacios apelaban al hecho de ser jóvenes, marginales (como posición política creativa) y con inquietudes cívicas para suprimir momentáneamente las diferencias identitarias. Es por eso que el público era considerado como parte “de la performance” con los mismos derechos a ser escuchado que los artistas. Una vez finalizada la “reunión” y las “conversaciones,” las diferencias se restablecían. Unos eran porteros, otros cineastas y otros cantantes de rock. Sin embargo, a medida que la democracia se consolida, el hábitus emocional aprendido se vuelve “normal” y las diferencias con el afuera se diluyen; las paredes se vuelven más permeables y el hábitus emocional adquirido se traslada a otras prácticas.

¹¹³ En los recitales en vivo, Rock-Ola tenía un escenario muy bajo que permitía estar cerca del público.

¹¹⁴ El cantante Manolo Uvi, del grupo La Uvi, señala esta “igualad”: "Era un lugar donde te tomabas una cerveza con gente que estaba mal de la cabeza, como tú" (Marcos).

4. Los multiespacios: Instituciones tácticas

Los multiespacios, en Argentina como en España, sin ser subvencionados por los gobiernos, adquirieron un estatus de “oficialidad.” Dicha oficialidad voy a llamarla “institucionalidad” ya que según los propios participantes--artistas y público de La Moviada y el Under porteño—estos espacios obtuvieron un reconocimiento inter-institucional desde los medios y el Estado. Tal como señala Williams, aquello que aparece en el presente en “estado de solución” (133) luego se institucionaliza y se formaliza en las memorias y en los museos.¹¹⁵ Los multiespacios performativos alcanzaron este reconocimiento; tanto es así que se ha afirmado que esos colectivos no hubieran sido lo que fueron sin estos lugares.

El multiespacio se convirtió en una institución en tanto logró estabilizarse por un tiempo, el que duró la “primavera democrática.” Estas salas no funcionaban aisladas; se retroalimentaban de un circuito que les proveía de caras nuevas a la vez que adquirían popularidad y se consagraban en otros circuitos más o menos comerciales de la televisión, la radio y el teatro.¹¹⁶ Por esta estabilización, ciertos aspectos relacionales y de

¹¹⁵ La primera exhibición en Buenos Aires “90-60-90: Los '60 desde los '90” se hizo en 1994 en la Fundación Banco Patricios. Sobre esta exhibición ver Oliveras. En el 2003 en la Fundación PROA se exhibió “Escenas de los 80s,” una muestra multidisciplinaria sobre teatro, pintura, medios y música (PROA). En Madrid se hizo la exposición “Madrid, Madrid, Madrid” auspiciada por el Centro Cultural de la Villa (Fouce, *El futuro* 85). Ver también la conversación entre Gallero y Quico Rivas sobre el catálogo que nunca se imprimió de dicha exposición (Gallero 91).

¹¹⁶ Es el caso en Buenos Aires del Parakultural y de la sala de teatro El Parque. El Parque era un espacio donde se enseñaban actuación, clown e improvisación. Por estas características era un lugar de “ensayo” para el Parakultural (Trastoy). Sobre los circuitos es importante considerar que no todos los artistas se integraron a un circuito comercial, lo cual produce diferencias entre ellos. Mientras algunos comenzaron en el Under esperando pasar a uno más comercial que les permitiera una solvencia económica, otros siguieron siéndolo porque “ser Under” equivalía a vivir una ética, una forma de hacer las cosas. En este sentido, la identidad Under no implica no ser masivo, sino hacerlo por medios

afiliaciones grupales configuraron el multiespacio como un “modo institucional situado” [setting oriented mode] (Mische, *Partisan* 234). Esto significa que, a pesar de las intenciones de sus creadores de componer una comunidad a largo plazo, en los multiespacios prevalecía la igualdad en el encuentro inmediato de una experiencia “burbuja.” Los multiespacios constituyeron un *public* con un estilo comunicativo para procesar el orden simbólico *situado* en un corto plazo en el que todos tenían cívicamente el mismo derecho de ser escuchados, y artísticamente dependían de los gustos del público.

En los multiespacios alternaban los grupos que se fueron consagrando junto con los artistas emergentes que se iban integrando a las caras “visibles.” Así se consagraron los artistas emblemáticos del periodo como Ocaña, Batato Barea y Almodóvar, entre otros. Además, los multiespacios, en tanto eran una “usina” de creatividad, también fueron espacios de “atención emocional” (Collins 37). Esto significa que quienes los dirigían ocupaban el lugar de “innovadores” que marcaban a las nuevas generaciones un aprendizaje emocional sobre cuál debía ser el “punto focal” en el espacio atencional (Collins 36). En este aspecto, llama la atención que entre tantos artistas *queer* las lesbianas quedaran marginalizadas en este momento; solo adquirieron relativa visibilidad recién en la década del 90 y por fuera de los multiespacios.¹¹⁷ En efecto, las lesbianas

alternativos a la industria cultural capitalista. Como ejemplo de este tipo de artista incluyo a la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (la posición más purista) y también a Pedro Almodóvar. Quico Rivas señala que para ellos (los músicos de La Moviada), el enemigo eran “los 40 principales” mientras que Herminio Moledo, con una “amplia trayectoria *underground*” fue el primero en plantear el uso de los medios masivos (Gallero 93). Sobre este planteo hay varios “matices” acerca del rol de los medios con que varios artistas de la estrategia de la alegría de Argentina no estarían de acuerdo.

¹¹⁷ Este aspecto surge de una entrevista a Susana Cook, quien fue una—si no la única—

fueron lentamente incorporadas en la transferencia horizontal entre artistas, que generaban solidaridad para incluir e impulsar a los nuevos artistas en redes de amistad para luego promoverlos en sus proyectos.¹¹⁸ No todos estaban incluidos en el mismo espacio de atención emocional y eso también era un aprendizaje en el hábitus emocional del multiespacio que sería reforzado con la función del “presentador” como mediador.

5. Aventuras de aprendizajes del hábitus emocional en los multiespacios

Como hemos visto en capítulos anteriores, la socióloga Deborah Gould, retomando a Pierre Bourdieu, emplea el término “hábitus emocional” [emotional habitus] para nombrar las disposiciones emocionales parcialmente conscientes, valorativas y corporales de los grupos sociales hacia ciertas emociones y las formas aceptadas de expresarlas (26). Según mi lectura, los multiespacios ayudaron a transformar el hábitus emocional normativo en “otro” anclado en la alegría.

En la literatura de La Movida y el Under las descripciones de los multiespacios reiteran los aspectos de los *lugares* públicos analizados en el Capítulo 1, en los que “la diversidad” aglutinaba a públicos diferentes según gustos musicales, edades, clases sociales y orientación sexual.¹¹⁹ Por ejemplo, en el mapa de los bares que describe Silvina

lesbiana que actuó en el Parakultural con un show muy desafiante. Según Cook, Omar Viola seleccionaba en las audiciones con el criterio de “la efectividad” en la risa para un público que conocía bien en cuanto qué podía “tolerar” y “divertir.” De acuerdo con Viola, las performances muy “butch” no eran bienvenidas. Estas se hacían, en cambio, en Medio Mundo Varieté. Lo que quiero subrayar es que en el período no hubo lesbianas consagradas y el lesbianismo no tuvo visibilidad hasta los años 90. En España Alaska concentra el “espacio de atención” con su bisexualidad. En las entrevistas que hice mis informantes en Madrid y Barcelona me decían que las lesbianas no eran visibles en estos espacios y en las crónicas de la época no están mencionadas.

¹¹⁸ En el caso argentino, la solidaridad horizontal se presenta en que son precisamente Batato Barea, Urdapilleta y Tortonese quienes dan visibilidad a las lesbianas (las cantantes Sandra Mihanovich y Celeste Carballo) en el espacio público.

¹¹⁹ Existen numerosas anécdotas sobre Zeleste y el Mágic en Barcelona, el Pentagrama, la

Grijalba, El Sol de Madrid “reunía al sector más maduro (cerca de la treintena) y relacionado con la literatura, el cine, o el diseño” (175).¹²⁰ En Buenos Aires, Mediomundo Varieté era el multiespacio más pequeño para ir cuando el Parakultural cerraba o para ver performances explícitamente gays con un público más “pesado.” Entre todos ellos, quizás por reunir la diversidad y las diferencias menos “marcadas” en los shows y el público, ninguno tuvo la trascendencia de mito que tuvo el Parakultural de Buenos Aires ni el Rock-Ola como “templo de La Moviada” y “sitio donde a veces se pudo tocar la felicidad” (De Prada).

El multiespacio habilitaba el despliegue lúdico de facetas identitarias intensas que se expresaban con símbolos, rituales, y formas de comportarse. Para Goffman, en los encuentros públicos cara a cara existe un “orden expresivo” que es social y que regula la fluidez de los acontecimientos (Goffman, *Interaction* 9). Ese orden expresivo, como imperativo de solidaridad emocional, es el que determina en las situaciones ritualizadas cómo sostener nuestro rostro ante los otros sin sentir miedo ni vergüenza. El show en los multiespacios se componía del público que a su vez llegaba a confirmar su identidad en

Vía Láctea, Carolina, El Marquee, El Sol, Rock-Ola en Madrid, y en Buenos Aires el Parakultural, Cemento, el Einstein, Mediomundo Variete, Nave Jungla, Ave Porco y Palladium. Para profundizar sobre España ver Grijalba; Lechado; Fouce, “Punk en el ojo” y *El futuro*; Nazario; Cervera y Ribas. En el caso de Argentina: Ramos; Pujol; Gabín; Dubatti, *Batato Barea*; y Carmona.

¹²⁰ La Vía Láctea también se inaugura en ese año en el barrio de Malasaña (Fouce, “Punk en el ojo”). El Sol, abierto en 1979, no comparte la estética *under* porque quería parecerse más a un cabaret. Tenía un decorado “inspirado en los años cincuenta y el Madrid cañí, “un refinado espacio en rojo, negro, crema y rosa, revestido de espejos donde ver y ser visto, con un escenario junto a la cabina del *disc jockey* evocador de un cabaret selecto y privado” (Laiglesia 23, 25). Su creador era el arquitecto murciano Antonio Gastón, amigo de Felix Rotaeta y de los actores de Los Goliardos. Allí hizo su fiesta de inauguración *La Luna de Madrid* y Francisco Umbral, amigo y denostado por la Moviada, presentó su novela *Los helechos arborescentes* (Grijalba 176). Además de los grupos de La Moviada que tocaban en vivo, y la música que llegaba de Londres, se hacían *performances* públicas y privadas.

oposición a otros compitiendo e integrándose en un espacio común. Para ello operaba un sistema de rituales complejo: la entrada con el despliegue de “looks,” los símbolos de los grupos que provocan afiliación y confrontaciones y los sentimientos de moralidad sobre sus propias convenciones para discernir entre lo que estaba bien o mal. Como en los *lugares* públicos, había un código de entrada que establecía confianza y seguridad entre el adentro y el afuera. En la democracia, con el cambio de contexto, se produjeron adaptaciones y ajustes para lidiar con el residuo de prácticas represivas y paranoicas. La policía no había desaparecido; seguía haciendo redadas o merodeaba la zona, y cuando intervenía reproducía los comportamientos de la dictadura. A medida que se estabilizaron los derechos ciudadanos la represión se redujo aunque se mantuvo un contraste entre el adentro y el afuera, un contraste que quería regular al interior en un mismo orden expresivo. Lo que distingue estos espacios, argumentaré siguiendo a Goffman, es una “aceptación mutua” [*mutual acceptance*] con el público, aspecto de regulación expresiva que constituye la estructura básica de toda conversación cara a cara (*Interaction* 11).

La “aceptación mutua” surge de las memorias de los artistas y jóvenes que participaron de estos espacios, en los que destacan junto a la mayoría “convencional” una diversidad de tribus marcadas y de asociaciones entre amigos de diversas disciplinas, es decir un lugar con fronteras permeables articuladas bajo un mismo afecto que denomino alegría (de la Cruz Moreno; Fouce, *El futuro*; Ramos). En un contexto de aprendizaje de la libertad, esta regulación de diferentes emociones e ideologías basada en la aceptación suponía, sin embargo, conflictos y supresiones, y se aprendía a negociar la autoridad y la norma.

Los multiespacios tenían un control de entrada y de salida; los jóvenes que concurrían

llegaban con sus diferentes *looks* produciendo confrontaciones entre grupos. El “portero” o “patovica” de la entrada cuidaba el acceso y permanencia en el multiespacio con criterios muchas veces arbitrarios y discriminatorios.¹²¹ La educación corporal y emocional se lograba de diversas formas, más persuasiva o a través de la autoridad “institucional” con un lenguaje judicial. Entre las anécdotas que más se repiten en ambos países son los disturbios que provocaban los grupos punks. Omar Chabán, por ejemplo, relata que “puse un cartel en la puerta de Cemento que decía: ‘Por disposición policial municipal, prohibido el uso de tachas, borceguíes y crestas.’ A dos o tres punks les saqué los borceguíes. Entraron descalzos a Cemento y se portaron como santos. Fue en 1985, cuando tocó Flema” (Moreno s/n). El multiespacio recurría al lenguaje institucional y policial para “tocar” los emblemas que significaban el punto nodal de confrontaciones con las tribus oponentes. Además de estos símbolos identitarios, otra tradición específica de los grupos punk era el de manifestar el gusto o el discurso a través de escupidas a los artistas y el pogo violento, provocando reacciones de diverso tipo por parte de los artistas y que debían ser “aceptadas mutuamente” por todo el auditorio, punk y no punk.¹²² Otras veces irrumpía la violencia contra los artistas que transgredían la norma de género:

¹²¹ Sobre el Parakultural y los “malos tratos” ver Moreno. Sobre Rock-Ola, el propio portero de la sala entre 1981-84, “Pepe” Peral relata que “Había que tener cuidado... te podías equivocar, porque le pegabas un sopapo a un andrajoso y resultaba ser un director de cine. O le zurrabas a un mariquita y tenía un apellido de los importantes” (Fuentes).

¹²² Estos códigos están explicitados en la página web Punk 77 en la que se recupera la ética de comportamiento y experiencias de la época. Específicamente sobre el caso español, Moreno recuerda sobre el recital de los Cramps en Rock-Ola:

Todo iba bien hasta que a un imbécil le dio por escupir a los músicos (cosa muy de moda en aquella época entre los punkarras más asquerosos), el grupo avisó que si se volvía a repetir el incidente suspenderían el concierto; por supuesto, el imbécil reincidió, y en cuestión de décimas de segundo apenas pudimos ver como el enjuto y patibulario batería de los Cramps saltó ágilmente sobre su instrumento arrojando las baquetas y cayendo sobre el aterrorizado gamberro, que de repente se encontró con el puño de Nick (el batería) frente a sus narices. (Moreno)

artistas masculinos muy femeninos o mujeres demasiado “vedette” que eran insultados y violentados con objetos, en cuyo caso el orden expresivo se interrumpía. En la convivencia, ante los conflictos se establece la intención de parte de los artistas y sus gestores de “educar” y enseñar las formas adecuadas de expresar las emociones ante la diferencia de los otros grupos. Estos aspectos nos recuerdan que los multiespacios eran pedagógicos ya que promovían y reproducían un hábitus emocional.

Las formas “inapropiadas” de comportarse, si bien producían conflictos con los artistas, formaban parte del hábitus emocional que reproducía el autoritarismo y el machismo que se proponía cambiar. Se sabía que los punks iban a escupir y se trataba de tolerarlo; se daba por sentado que una excesiva feminidad de un cantante de rock podía provocar insultos y se les respondía sin disimular enojo. María José Gabín señalaba otras formas inapropiadas en el Parakultural: “Podías recibir un manotazo, una estocada o un escupitajo. El ambiente no resultaba muy seguro, pero éramos jóvenes” (52). El componente generacional y experiencial, es decir el hecho de adjudicar una carencia de formación a un público que creció en represión, justificaba en parte estas actitudes al punto de tolerarlas. El hecho de ser jóvenes como experiencia común suprimía estas diferencias valorativas que hacían al respeto. Desde las generaciones adultas también se reproducía aquello que se quería cambiar, por lo cual “los malos modales” del multiespacio no se diferenciaban mucho de la retórica conocida parapolicial que había impregnado la adolescencia de los artistas y de algunas generaciones que componían el público (Moreno s/n). En el multiespacio se adquiría un hábitus emocional que era pedagógico y que pretendía “enseñar” y “aprender” una actitud cívica en el que fueran “idealmente” integrados todos en el mismo orden expresivo. La regulación del orden

expresivo en una “aceptación mutua” era inestable; se lograba ya sea por el juego con el lenguaje judicial, el portero de la entrada, los propios artistas y el presentador de los grupos.

Ya planteamos que a pesar de la diversidad había un foco de “atención emocional” en los multiespacios concentrado en cierto tipo de artistas y espectáculos. Otra forma de dirigir el foco de atención lo ejecutaba el presentador de los grupos o artistas en una relación de mediación con el público. Los multiespacios rompen con la convención de que el artista en el escenario es el único que impone las reglas. Se genera en el orden expresivo de aceptación mutua un “acuerdo provisorio” que crea nuevas convenciones en la relación entre público y performer (Pratt).¹²³ El presentador proponía un modo comunicacional para legitimar a los artistas ante la audiencia. En alguna medida pretendía controlar el acceso del público al espacio del “escenario” invitando a aplaudir, y ofrecía a los artistas el centro de atención con un público preparado para la “efervescencia emocional.” La figura del presentador integraba la performance teatral (haciendo monólogos por ejemplo) con la música; debía tener ritmo para el diálogo y para improvisar. Muchos performers como Fabio Miguel (McNamara) y Almodóvar, Pedro Reyes y Pablo Carbonell (Los Neopayasos), Quique Túrmix, Enrique Symns y Fernando Noy iniciaron sus carreras artísticas como presentadores, con *sketches* cortos, paródicos y a veces poéticos, que podían ser intercalados a las actuaciones de los

¹²³ Pratt traslada la estructura del acto de hablar de Austin a otras instancias donde funciona este mismo tipo de pronunciación: “I am proposing that we recognize the Speaker/Audience relation as one of the possible role structures that may obtain between the participants in a speech situation... I have argued that this role structure can account for certain formal features of natural narrations and of the conventions surrounding public performances and those situations” (113; ver también 112, 113). El “acuerdo” en la acción se distingue del mito del “contrato social” (Locke, Rousseau) al reconocer el poder desigual de quienes participan. Ver Loxley 41.

músicos.

Como veremos en *Body Art*, a diferencia de los espacios comerciales los multiespacios mitigaron la relación de asimetría entre el público y el artista proponiendo un lugar de encuentro y de aceptación mutua. Para ello la noche tenía momentos para cenar y tomar con música, para escuchar hablando, y para bailar, y momentos de shows. La disposición espacial y la mediación del presentador permitía estos “momentos” y el público formaba parte del ritual celebratorio al ser invitado a reaccionar y expresarse verbal- y corporalmente y ser un “testigo responsable” que participaba de la economía de poder de ver y ser visto (Taylor).

6. El multiespacio: Ritual social y *public*

Una diferencia clave de los multiespacios se centraba en la participación del público y en la relación que establecía con los actores. El éxito de los multiespacios residía en un ritual social que operaba en los jóvenes transformando sus emociones iniciales en sentimientos colectivos de entusiasmo, solidaridad y disfrute, y que les proveía de un reconocimiento de que formaban parte de un foco de atención que los excedía como individuos. En la relación con sus espectadores, los grupos de rock y pop o los performers buscaban formas de comunicarse que privilegiaran la acción más que la reflexión. La música era muy importante en el ritual social. Se hacía una selección del pop y del rock alternativo para lo cual la figura del *disc-jockey* empezó a tener relevancia, así como la selección de los grupos que tocaban en vivo. Se recurría al uso de las luces, la puesta en escena, el movimiento de los músicos (inédito hasta el momento), el video clip y la incitación a tocarse bailando en un clima ritual.¹²⁴ Como recuerda un asiduo de

¹²⁴ En los video clips de estos grupos además del despliegue de luces, vestuario y

Rock-Ola: “Lo que más nos gustaba de Rock-Ola es que era el único sitio donde podíamos bailar desahogadamente la música que nos gustaba. Bueno, más que bailar lo que hacíamos era dar saltos alocados y movernos frenéticamente al ritmo de la música” (de la Cruz Moreno s/n). La interrelación y alineamiento entre el espacio, la música, y el movimiento de los cuerpos de manera intensa e inmediata se producía solo *allí*, en el multiespacio.

Entre los valores, se destaca el sentimiento de solidaridad y efervescencia emocional entre los participantes, aspecto que en conjunto Durkheim llama “efervescencia colectiva”: “The vital energies become hyperexcited, the passions more intense, the sensations more powerful; there are indeed some that are produced only at this moment. Man does not recognize himself; he feels somehow transformed and in consequence transforms his surroundings” (424). A la vez se produce un cambio de conducta, y desde este momento se da por sentado que en estos espacios y en los recitales de música se encontrará la experiencia de bailar frenéticamente. Este baile no solo implica la interrelación táctil, sónica y visual, sino además la presencia perceptual y sensorial del cuerpo (Feld).¹²⁵ En este sentido, en la performance que fue el multiespacio se representa corporalmente una acción sin lenguaje hablado que es performativa: la alegría.

Las anécdotas de Rock-Ola son muchas y muy ricas porque narran las emociones intensas que se vivían cada noche. En el tráiler del reciente documental *Rock-Ola: Templo de la Movida*, en una secuencia de entrevistas a cinco artistas se recuerda la

escenografía del show se incorporan imágenes de la gente amontonada, bailando y saltando en el recital. A fines de los 80 comienzan a multiplicarse videos con montaje e imágenes para el video clip.

¹²⁵ Sobre la corporalidad de los sentidos ver Feld y “Architecture of the Senses” de Howes.

“efervescencia colectiva” y casi ritual en la que el sujeto se disuelve en la performance:

Un lugar donde pasaba de todo. Recuerdo la actuación de Sibillio (sic), cantidad de pollitos en el escenario, y arrancando la cabeza y todo sangrando y la gente flipando, bañándonos de sangre a los que estábamos en las primeras filas, fue un show aquello, yo me quedé como ¿qué estaban haciendo estos tíos? Recuerdo que habían montado toda una obra allí teatral que todos nos quedamos un tanto colapsados porque era todo de desnudos; el porno era muy duro y muy real, y entre medio del público, y después salía el GAD, cosa extraña en el GAD, hacíamos una cosa muy seria, muy corta y muy dramática. (De Prada)¹²⁶

Se recuerdan la fricción de los cuerpos y la intensidad ritual de la performance en el que el público no sólo mira, sino que es “tocado.” El GAD era habitual en Rock-Ola con sus representaciones de los textos de Sade en el que actuaba la actriz argentina Enriqueta Bullrich explotando su “voluminosidad” y su “look de travestón” (Laiglesia 114).¹²⁷ El GAD impresiona tanto como la sangre de los pollitos descabezados. Rock-Ola y el Parakultural albergaban una variedad de situaciones inesperadas que evocaban la vanguardia en su propósito de provocación y transgresión, y para las cuales los espectadores carecían de “archivo.” Las emociones producían un reconocimiento de las convenciones de clasificación que consignan el arte a casilleros opuestos: lo técnico/ lo espontáneo; lo original/lo copiado; lo artístico/lo pornográfico. Pero no sólo eso, en la conexión entre el “modelo” reconocible--la tradición y sus convenciones--y su transgresión, se provocaba la creación de otras lógicas de clasificación. Al ser espectáculos experimentales y de improvisación se esperaba que el público se

¹²⁶ He realizado la transcripción del montaje de varias entrevistas a los artistas y frequentadores del tráiler de la película.

¹²⁷ Carlos Laiglesia señala que Enriqueta Bullrich y la cantante argentina Rubi (esposa de Joe Borsani) que tenía el grupo Rubi y Los Casinos constituían una “avanzada argentina con ramificaciones eróticas.” En 1981 Enriqueta Bullrich recién mudada a Madrid se integra al grupo GAD y funda El Glostora Tango Club. En 1984 El Glostora organizó un gran happening en el Rock-Ola para los artistas de ARCO. Además Queta hizo la “Fotonovela de Moda” en *La Luna de Madrid* luciendo modelos de Agatha Ruiz de la Prada (Laiglesia 114; Malvaloca del Val; Queta Tango y Glostora).

solidarizara con los errores y conductas diferentes de los artistas y que construyera otra lógica de clasificación ante un rango amplio de experimentación, desde matanzas de animales, a avalanchas de harina, de huevos o de orina (de la Cruz Moreno).¹²⁸ El multiespacio consideraba el estatus de par del público y el artista en el sentido en que ambos se encontraban en un espacio de reunión y de experimentación, tensionando los límites de las tradiciones y la libertad y creando de manera conjunta otros repertorios y lógicas de clasificación que se acercarían, como analizaré en el Capítulo 3, a la enunciación de performances *queer*.¹²⁹

Por supuesto que las tensiones que generaban estas “exposiciones mutuas” entre público y artistas producían diferentes resoluciones que dependían de las destrezas del artista en su estilo conversacional para unificar o dividir al público. Las propias performances estaban enmarcadas en estos mismos “binarismos” y si bien algunas no los rompían, otras permanecían inclasificables, interrogando los límites entre lo privado y lo público, lo íntimo y lo superficial. El cuerpo explícitamente en performance y especialmente el cuerpo desnudo fue uno de los aspectos más irreverentes y transgresores que apuntaba a desmontar la represión corporal que había implementado la dictadura. Otras formas apelaban a invitaciones a sentir el cuerpo *en* “la performance.” Los temas eróticos y el strip tease eran los más eficaces para las altas horas de la noche y además permitían ejecutar las fantasías de los artistas y de un público que estaba muchas veces alcoholizado.¹³⁰ Batato Barea en Cemento hacía una performance en la que se acostaba

¹²⁸ Moreno ofrece muchos detalles sobre estas performances que involucran al público desde la provocación directa.

¹²⁹ Esta dimensión la desarrollaré en el Capítulo 3.

¹³⁰ La tradición del desnudo en sus diferentes variantes se asemeja con la cultura americana de los años 60 (Toepfer).

en una cama y el público que se atrevía a compartir la cama con él le contaba sus “secretos.” En el tráiler de Rock-Ola los artistas recuerdan el porno “duro”: los desnudos de los artistas del GAD desde el espacio del espectador, que no puede permanecer indiferente. En estos ejemplos la emergencia de la transgresión dentro del lugar tradicionalmente asignado a un público pasivo y distanciado parece doblemente desafiante. Las experiencias de los artistas dan cuenta de los múltiples “ajustes” que debían hacer con el público, donde se destaca el juego entre inmediatez y distancia como componente esencial del show.

Estas prácticas se trasladaron a otros ámbitos también. Por ejemplo, en los multiespacios actuaban artistas que circulaban por las radios y la televisión. En las radios había una amplia experiencia de participación activa del público que se remonta a las radios libres que comenzaron a proliferar a partir de 1977 en España y en los 80 en Argentina.¹³¹ Los multiespacios incorporaron estas formas participativas de las radios, su intimidad y recuperación de la cultura local en la conversación telefónica o en el mismo estudio. Las entrevistas y los concursos y premios para ver a los grupos que se promocionaban, y la inclusión del juicio del público como parte del jurado fueron las tácticas de involucramiento.¹³² La fuerza pragmática de los multiespacios se producía en las “citaciones” entre disciplinas y medios, formando un repertorio de actuaciones con las

¹³¹ El espectro de las radios de frecuencia modulada (FM), que incluían radios comunitarias y radios libres, constituyó un movimiento importante durante los 70 hasta los 90. En ambos países surgieron imitando la experiencia italiana de “radios libres” y autogestionadas desarrolladas entre 1975-1977 (Lechado 162). En Buenos Aires, el circuito de radios “clandestinas, truchas, ilegales, piratas, de baja potencia, barriales, alternativas y comunitarias” proliferó entre 1988 y 1995 siendo incluso de las más escuchadas (Ulanovsky et al. 154).

¹³² Ver de la Cruz Moreno para las descripciones de los concursos organizados por Radio 3.

mismas destrezas comunicativas que se trasladaban en las formas de enunciar promoviendo a los grupos artísticos que colaboraban a un proyecto rentable y de transformación cultural.

7. Body Art en Palladium: El espacio como performance, y la performatividad como poder

En esta sección analizaré la performatividad como “efecto” contingente que se basa en la acumulación de un repertorio ritualizado e histórico, repertorio que además le otorga poder para transformar los hábitos emocionales. Lo ejemplificaré en el estudio de *Body Art*, un concurso-fiesta que se realizó en 1988 en Palladium, en el centro de la ciudad de Buenos Aires, organizado por Roberto Jacoby junto a los artistas Coco Bedoya y Emei (Jacoby 180).¹³³ El video de *Body Art en Palladium* es un material inédito y uno de los pocos archivos que registran las fiestas de los 80 en una disco y multiespacio en la que participaron la mayoría de los artistas del Under porteño. El hecho de reunir a estos artistas es significativo en tanto recompone la trayectoria de dos líneas artísticas de las vanguardias (Longoni, “La conexión” 19). Jacoby provenía de la vanguardia radicalizada que tuvo a “Tucumán Arde” como evento; a su vez participó de las reuniones que configuraron al grupo GAS-Tar de Emei y Bedoya con quienes organizó varias fiestas nómades e intervenciones durante los 80.¹³⁴ Este contexto institucional provee un

¹³³ Palladium estaba ubicado en la calle Reconquista al 400 (pleno centro) en la Ciudad de Buenos Aires. Todas las transcripciones las he realizado yo. El video no tiene créditos, y por eso he optado por colocar como director a Roberto Jacoby por ser el productor del video y el organizador del evento. El evento estuvo filmado con dos cámaras ubicadas una en el escenario y otra entre el público. También se incluyen muchas tomas del *backstage* con cámara en mano.

¹³⁴ El artista peruano Fernando “Coco” Bedoya y la artista argentina Mercedes Adoyaga “Emei” fueron participantes del colectivo de calle peruano E.P.S Huayco en el año 1979 antes de regresar a Buenos Aires en 1981. En Buenos Aires armaron el grupo de arte

“marco” de relaciones y de prácticas ritualizadas ya que *Body Art* fue creado con un fin político dentro del campo del arte: organizar un evento paralelo a los premios CAyC (Centro de Arte y Comunicación) que lideraba el crítico y curador Jorge Blusberg. Aquí radica la historicidad de *Body Art*, ya que Blusberg representaba para un sector de la vanguardia del Di Tella a la figura del “gestor-empresario” y, en continuación con “Tucumán Arde,” *Body Art* constituía otro gesto anti-institucional (Sarti s/n; Pérez, Lida y Lina 159-61).¹³⁵ Sin embargo, lo que comenzó como un evento marginal creció hasta tener una compleja organización: “Todos éramos marginales a full. De pronto nos vimos en Palladium con una organización top... con una estructura apabullante” (Jacoby, *El deseo* 180). La estructura a que se refiere Jacoby se montó con los ciento cincuenta artistas *amateurs* convocados por la consigna “sea artista por quince segundos,” y tuvo una duración de doce horas consecutivas. Cada artista que participaba mostrando su *body art* lo hacía con una música seleccionada, luces y escenografía específicas, creando una organización compleja.

El presente histórico de *Body Art* es un momento de crisis del gobierno de Raúl Alfonsín que desencadenó la anticipación de las elecciones y el paso de mando a su sucesor Carlos Menem en 1989. El desgaste de su gobierno tras haber negociado con los

callejero GAS-Tar (Grupo Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario) y CAPaTaCo (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común) con el cual hicieron varias intervenciones en el Parakultural y otros multiespacios. Esta articulación entre Jacoby-Bedoya-Emei recupera una conexión entre vanguardias que data de fines de los 70 y que Longoni enuncia como un trazo a analizar. Ver Longoni, “La conexión” 16.

¹³⁵ El CAyC fue creado como institución y como orientación teórica por el crítico y curador Jorge Glusberg en 1969 y funcionó hasta 1994. Según Graciela Sarti, “el CAyC es considerado por este motivo “un ‘fenómeno Jorge Glusberg’ quien instala en el campo artístico argentino la novedad de la figura del gestor-empresario” (s/n). Ver también Pérez, Lida y Lina sobre la disputa con los artistas que tuvo Glusberg porque buscaba promover al CAyC como un lugar protagónico en la escena internacional eliminando, al entender de los artistas, el contenido inminentemente político de las obras (160-61)

militares tras tres levantamientos (1987,¹³⁶ 1988, 1989), la grave crisis económica con un empobrecimiento de los salarios debido a la inflación del 78%, los paros de los sindicatos en protestas a estas medidas sumado al descrédito de la ciudadanía por las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1988), contribuían a un clima político y social de caos e incertidumbre. Es en este período cuando el Parakultural cerró sus puertas. Estas referencias estarán presentes durante la performance y por este motivo considero que *Body Art* funciona como performance in situ del contexto social inmediato.

Como ya he destacado, como modus operandi de la estrategia de la alegría se trataba de “sentir” y “hacer” colaborando con amigos.¹³⁷ Si bien el evento comenzó como un juego se masificó de manera inesperada. Pero además en contraste con el premio CAyC “el chiste era que para inscribirte tenías que pagar tres dólares (y de allí salía el premio)” (Jacoby, *El deseo* 180). Este conjunto organizativo si bien da cuenta de su carácter informal también “habla” sobre una comunidad con aceptaciones mutuas de las reglas del juego.

La discoteca Palladium se caracterizaba por sus altos balcones y un espacio central muy amplio que es recorrido por las cámaras del evento, mostrando una multitud de jóvenes bailando y charlando. La consigna era muy sencilla: los artistas desfilaban por una pasarela, y una vez que eran seleccionados en base a los aplausos del público, se les

¹³⁶ Particularmente durante el primer intento de golpe en la Semana Santa una multitud se congregó en la Plaza de Mayo para defender la democracia. Tras negociar con los rebeldes, Alfonsín se dirigió desde el balcón de la Casa Rosada a la multitud diciendo una frase célebre: “La casa está en orden y no hay sangre en Argentina. ¡Felices pascuas!”

¹³⁷ Como dice Javier Furia sobre las formas del “hacer” de La Movida: “es que éramos amigos, entonces es que cooperar con amigos es muy fácil, cuando llega el negocio, la cosa coge otro carácter y es diferente, para nosotros era una fiesta”; “yo creo que las cosas empiezan así, tu quieres hacer algo y lo haces”; “no era una cosa profesional, era amateurismo, todos éramos amateur, no hay artificio, es todo mas de verdad” (*La movida madrileña*)

convocaba a una sección de fotos en un sector del escenario. Al final del evento, los artistas elegidos por el público repetían su performance y un jurado específico para el evento determinaba quiénes eran los tres ganadores.

A cargo de la conducción y animación se encuentran los conductores del programa más popular de radio entre los jóvenes (Radio Bangkok), Lalo Mir y el “Reverendo Douglas Vinci,” alias del artista plástico Carlos Masoch Mazzocchi.¹³⁸ Al presentar a su compañero, Lalo Mir hace referencia a la “doble personalidad”: “por un lado Douglas Vinci personaje de la radiotelefonía moderna y por el otro Carlos Masoch pintor o artista plástico” (Jacoby, *Body Art*). Estas “aclaraciones” en las que se enfatiza el juego identitario que acepta el multiespacio establece con el público un espacio inter-subjetivo en el que se abren los significados y todos forman parte cómplice de ese juego inacabado. También Jacoby haciendo su performance de empresario rico, vestido con su traje de Príncipe de Gales, se mostraba al costado del escenario en actitud paródica, desplegando el dinero del premio (Jacoby, *El deseo* 180).

La participación del público funciona para otorgar poder y autoridad al evento, un aspecto performativo clave en sus efectos. Por un lado se enuncia y se muestra al público como eje del evento tratando de desmarcarlo de un encuentro “culto” que reúne a una élite. Las intervenciones de Vinci se reducen a breves comentarios artísticos siempre en tono de broma y conversando con el público. En cambio Mir resalta el ser un “neófito” del arte y lo evidencia marcando diferencias con Vinci y con el jurado presente. Tanto

¹³⁸ Masoch tiene una reconocida trayectoria como artista plástico desde 1979 con exposiciones individuales y colectivas. A partir de la década del 80 hace la gráfica de tapas de los discos de las bandas de Charly García, Memphis la Blusera, G.I.T, Suéter, y Juan del Barrio y participa en el programa Radio Bangkok como el Reverendo Douglas Vinci (Masoch).

Mir como Vinci exhortaban al público a participar a través de los aplausos en la selección de los artistas ganadores como eje primordial del evento: “Es muy importante la participación de ustedes, quería dejarlo claro, si ustedes no aplauden nada, es cero...” (Jacoby, *Body Art*) (la fuerza sónica de los aplausos otorgaba puntos al artista). Además del “jurado público,” había un “jurado oficial” convocado para el evento que determinaba los premios finales. Estaba integrado por los artistas “ya canonizados” de la estrategia de la alegría que se encontraban presentes, pero también había otro “jurado honorífico” que era mencionado y que no estaba presente. La edad y mezcla generacional de quienes lo integran evidencian un intento de parodia pop “del prestigio” y de legitimación del evento que se retrotrae a los referentes del canon nacional. Es el caso de Paco Jamandreu (modisto de Eva Perón), Egle Martín (actriz del cine nacional, cantante, compositora), y Jorge Luz (actor de radio teleteatro, cómico emblemático junto a Niní Marshall nacido en 1924). La parodia a través del “jurado oficial” presenta varios niveles. Por un lado hace referencias a los múltiples conflictos de los artistas argentinos a fines de los años sesenta con el jurado en las convocatorias a los Salones Nacionales, o el premio Braque, por citar algunos, por cuestiones de censura (Penhos y Wechsler; Pérez, Lina y Lida 144). Por el otro, la ausencia de los miembros del jurado honorífico simbólicamente borra la “crítica autorizada” del arte. El “juicio” en este evento es ritualmente *situado* y el gesto se inscribe en la tensión entre la “tiranía del lenguaje” y “la escucha de la diferencia” (T. Gould 39).

Durante el evento se establece una equivalencia entre artistas consagrados y *amateurs* bajo la identidad del cuerpo como obra de arte. Ente los miembros de los jurados y los participantes se encuentran Batato Barea, Fernando Noy, Helena Trittek, Olkar Ramírez,

Marcia Schwartz, Pablo Suárez, Omar Viola, y Gumier Maier, todos ellos referentes del Under y de sus “instituciones.” En el espacio performático de Palladium, esta reunión de artistas, conductores radiales y público produce negociaciones de significado en el que se busca una relación de complicidad apelando a la diversión y la ironía en un clima distendido con la constante agitación a la participación del público. Para reforzar la intención lúdica, Mir destaca que “este homenaje al Body Art esperemos que se repita porque la gente se está divirtiendo mucho” (Jacoby, *Body Art*). En el video vemos a los jóvenes bailando y otros maquillándose para la performance, y cuando se baja la música señalando el comienzo de un segmento del concurso, Lalo Mir anuncia con su voz de locutor el slogan -tan recordado- que promocionaba en la radio “Palladium, lo mejor del Tercer Mundo” (Podestá). “Palladium” resuena a la discoteca muy famosa y glamorosa de la Nueva York de los años 80 y sirve de contraste paródico con el contexto socioeconómico de Buenos Aires, el Tercer Mundo.

El evento plantea un homenaje y una narrativa genealógica que se retrotrae a los años 60 y que sirve como “modelo” de aquello que había sido criticado por frívolo y ahora se repone como “tradicción” legítima para transgredir. Lalo Mir inicia el evento de esta manera:

Baile en Palladium por una hora y sea una obra de arte o sea famoso por 15 segundos o gane 200 dólares o no importa. De todas formas esto que ha organizado Palladium con otra gente es un homenaje a Alberto Greco precursor del body art y para él quiero un aplauso. (Jacoby, *Body Art*)

Body Art es un homenaje a Alberto Greco, artista argentino considerado como “uno de los primeros artistas pop” (Cippolini 31). La obra que lo consagró tempranamente fueron los “Vivo-Dito” (1962) que “consistían en firmar personas, trazarles un círculo alrededor de sus pies y transformarlas así en obras, en un *ready-made* de carne y hueso”

(Cippolini 30).¹³⁹ El “Vivo-Dito” por un lado convertía lo privado en público, y por el otro mostraba los límites inciertos entre el arte y la autobiografía (Cippolini 40, Pérez, Lida y Lina 156-57). De manera que *Body Art* establece una genealogía de la performance y del cuerpo como obra de arte.

El ritmo del evento lo lleva el conductor Lalo Mir y la alternancia de artistas cómicos más establecidos en el circuito Under con citas de personajes de la escena “nacional” que hacen que el “afuera” del evento se inscriba políticamente. En un segmento del evento, refiriéndose al Ministro de Economía creador del Plan Austral dice: “¿Qué tal (Juan) Sourrouille?¹⁴⁰ ¿Así que gana 15.000 australes?” (Jacoby, *Body Art*). Es significativo que en medio de una rampante inflación, los premios del evento no sean en australes, la moneda nacional, sino en dólares. Los artistas continúan con las citas al contexto político-económico del momento. Uno de los performers, el actor Eduardo Cutuli, parodiando a Alfonsín en el levantamiento de Semana Santa de 1987 dice: “¡Compatriotas, Felices Pascuas, la casa está en venta!” (Jacoby, *Body Art*).

Entre el modelo y la transgresión, los performers “consagrados” y que tuvieron mayor repercusión en el público provocaban el binarismo esencialismo/construccionismo del género y de la identidad configurando un archivo de repertorios *queer*. La teatralidad y lo performativo de la actuación adquieren continuidad por la intervención que provee el presentador. Batato Barea, ya establecido como clown travesti, desafía la tensión entre técnica/espontaneidad en la performance al interpretar El Papelón usando--en un sentido literal--un traje de papel blanco plisado, pero en su acepción figurada como “una actuación ridícula o deslucida” (DRAE) dejaba abierto el juicio a interpretación del

¹³⁹ Para profundizar sobre Greco ver Cippolini 29-43.

¹⁴⁰ Sourrouille fue Ministro de Economía de Raúl Alfonsín entre 1985 y 1989.

espectador.¹⁴¹ Lalo Mir lo presenta de esta manera: “El Papelón, su intérprete o tal vez su artista Batato Música : Ba- Ta -To [distorsionado]” (Jacoby, *Body Art*). Se escucha música de ópera y aparece triunfal Batato en su vestido de papel blanco. La música cambia a una de organillo, Batato abre una botella y saca desde adentro una cuerda que despliega, baila y se hace corporalmente pequeño, y se retira del escenario ante los aplausos del público. La performance del poeta Fernando Noy “La Noy” evoca explícitamente la problemática jurídica para quienes no encajan en la equivalencia entre género y sexo, ironizando también sobre las cuestiones de identidad geo-nacional implicadas en la reciente Guerra de las Malvinas. Mir lo presenta de esta manera: “Ahora viene la innombrable, la que no tiene documentos, ¿y quién es, quién es? ¿Las Malvinas? ¡Fernando Noy!” Entre los gritos y aplausos con música de Fito Páez aparece Noy con un abanico enorme, se contorsiona en el escenario, se saca la peluca que tiene exhibiendo su cabeza calva andrógina, salta y muestra dos abanicos con rosas. Otra performance muy aplaudida (recibió el tercer premio) y sugerente fue la de un chico muy joven, de tez oscura y cabello corto, que subió al escenario ante el silencio del público que esperaba su actuación dijo sencillamente “I am blue.” Luego de un silencio inicial fue ovacionado por el público, quizás por la originalidad o por ambigüedad de sentidos. Para quien no sabe el uso de esta frase en inglés podía ser interpretado como una referencia a una “raza-otra” como dimensión identitaria soslayada en el evento. Para quien sí sabía el sentido de la

¹⁴¹ En el libro *Te lo juro por Batato*, el traje se lo adjudica Gumier Maier, quien fue miembro del jurado y asesor de vestuario en *Body Art* (92). Sin embargo, es Jacoby quien dice haberlo hecho: “Yo le había hecho el vestido de papel a Batato, [su personaje] se llamaba Papelón. Batato era un ser maravilloso, vivía a tres cuadras de mi casa, éramos amigos y dada la cercanía nos veíamos seguido. Batato había encontrado tirado un crepé plisado de un local de Once, eran muchos rollos. Vino a casa a pedirme que le hiciera el disfraz con eso, no recuerdo cómo era el disfraz” (Jacoby, *El deseo* 179-80).

frase como un estado emocional interior, la afirmación se encontraba en el borde entre performance y teatralidad con múltiples efectos. En ese ambiente festivo, “I’ am blue” constituía una “emotividad performática” para nombrar un afecto desapropiado que buscaba su reconocimiento en la convivencia de la fiesta e integrarse a un colectivo. Y si la estrategia de la alegría había desplazado las emociones negativas, esta performance señala la posibilidades de incluirlas y reconocer su existencia corporal o no consciente. Lo interesante es que el evento *Body Art* crea otras lógicas discursivas en el encuentro con los mismos participantes que son actores, público y jueces.

El hecho de que el público sea un juez lo coloca como testigo responsable que tiene el poder de mirar y ser mirado por “la performance.” La obra artística del *Body Art* depende de un contexto autoral y un contexto receptivo en el cual los espectadores necesitan reconocer y aceptar que ese cuerpo que están presenciando es una obra de arte. Si bien los Vivo-Dito de Greco señalaban celebridades o gente común, en *Body Art* el gesto pop se extiende al máximo en su creencia warholiana “art is for everyone” (Phelan 225). En este sentido, la negociación de significados con el público es crucial y se tensa aún más cuando el artista puede ser “cualquiera” que se suba al escenario. Es esta negociación la que se plantea ante la performance con el público:

Lalo Mir: Acá hay varios artistas o varios... ¿Cómo se le dice a quien no es artista y pone el cuerpo? (se escucha desde el público “es un trucho”)
 Douglas Vinci (a alguien del público): Eh vos, no es un trucho, es un artista. Los artistas son truchos y artistas al mismo tiempo. (Jacoby, *Body Art*)

La pregunta de Mir se centra en los límites entre la identidad y la performatividad de la identidad. A la manera de Austin, Mir interroga al público si el mero hecho de declararse artista por quince segundos convierte a la persona en artista. Es decir que Mir hace una referencia oblicua a que no hay una prescripción sobre “qué es una obra de arte”

más allá de la comunidad que otorga ese reconocimiento, implicando así una posición crítica ante el concurso del CAyC. Vinci, evitando el binarismo verdad/falsedad, recurre a la creación de otra lógica “ni,” la del juego identitario, indicando que todos somos unos y varios a la vez, como los artistas. El evento continuó en el mismo tono humorístico estableciendo una complicidad con el público más allá de los acuerdos o desacuerdos. Esa situación que marcó un “momento” en el evento es un ejemplo interesante del modo institucional *situado* del multiespacio, en el que se genera un diálogo con aceptación de las diferencias y que forma parte del hábitus emocional promovido.

Vayamos entonces a algunas situaciones cuya performatividad, a pesar de parecer “infeliz,” sostiene los valores de la estrategia de la alegría en la creación de una comunidad de “testigos responsables.” La primera situación sucede en la actuación de “Langosta go home,” que consistía en la performance de una chica vestida con un traje verde de langosta muy realista y que se contorsionaba en el piso. Fue muy aplaudida por el público y por Lalo Mir quien la calificó de “muy interesante.” Al terminar la actuación, cuando la artista atravesaba el escenario, un señor mayor con aspecto de Carlos Marx se le acerca y le toca el cuerpo de manera muy “intrusiva” y la chica manifiesta su enojo.¹⁴² Este hombre es presentado a continuación por Lalo Mir como Pierre Camín, nombre falso, ya que en realidad se trata de nada menos que el crítico y filósofo francés Pierre Restany. En el centro del escenario, Restany empieza a contar hasta diez en diferentes idiomas. Como espectador uno no sabe si se encuentra ante una performance o ante alguien que está completamente alcoholizado o drogado (Jacoby recuerda que estaba alcoholizado: *El deseo* 178). El público reacciona con silbatinas y gritos de “asqueroso”

¹⁴² Algunos años después Restany sostendrá una polémica con Gumier Maier sobre arte y política, en el que Restany argumenta que la estética del Rojas era “light” y “menemista.”

impidiendo que siga hablando. Restany pide varias veces "¡Silencio por favor, silencio!" y mira desconcertado, pero el público no para de chiflar. Entonces dice "Silencio por favor, silencio, soy un hombre de cultura y no me respetan..." (Jacoby, *Body Art*) y comienza a saltar cantando. Lalo Mir interviene diciendo "fuerte el aplauso" mientras Roberto Jacoby ingresa al escenario y lo toma del brazo para sacarlo ante el descontento del público que marcó los límites de lo aceptable como performance. Ante el cinismo de Restany al invocar la "alta cultura," en tono humorístico la intervención de los organizadores (Mir y Jacoby) logra desplazar "el foco de atención" y contener un posible desborde.

Otra situación relevante para la estrategia de la alegría se plantea al final del evento durante el acto ritualizado de la entrega de premios. Mir anuncia el tercer premio para Marcela Martire (Performer número 28), cuya sugestiva performance se llamaba "El film y la censura." Consistía en un vestido de celuloide de películas que le cubría el cuerpo, pero que se desenrollaba hasta que quedaba semi desnuda, con una parte de la película en los pechos, tal como aparecían cubiertos los pechos en la censura de revistas y de cine. Esta performance fue muy aplaudida también en los tres desfiles que se hicieron durante la noche para determinar quiénes quedaban como finalistas del premio. El anuncio se realiza a las seis de la mañana, con doce horas de evento continuado, y se evidencia el desgaste de todos. Una vez anunciado el premio que la deba por ganadora, se escucha una voz del costado del escenario donde estaban los organizadores y el jurado que grita: "¿y quién la votó?" (Jacoby, *Body Art*). Mientras Lalo Mir chequea los papeles del jurado con Marcia Schwartz y Roberto Jacoby en un clima de confusión y expectación, la chica permanece en un costado esperando saber si realmente es la ganadora. Jacoby le pide a

Mir que explique la forma de juzgamiento al público en el que se señala como mayor puntaje el del “jurado oficial” y como segundo puntaje el del “jurado público” (Jacoby, *Body Art*). En ese momento Mir toma el micrófono y explica a la audiencia: “hubo un error [mirando a la chica con cara de vergüenza], un aplauso por favor” mientras la chica deja caer la cinta cinematográfica que recubre su cuerpo y queda desnuda completamente ante el público, se escuchan los gritos de descontento “borrachos, vendidos” (Jacoby, *Body Art*). El reconocimiento del error público y la mirada a la artista son suficientes para respetar el orden expresivo frágil de mutua aceptación del multiespacio. Irónicamente el ritual del premio permanece inscripto en las situaciones históricas de denuncia por censura de los propios artistas a los concursos artísticos que dieron origen al evento. Y por último, la artista al desnudarse desafía la perspectiva de la pornografía como fantasía de pasividad femenina y actúa mostrando su enojo al sacar de su cuerpo la censura sin ser reprimida. Todas estas situaciones insólitas en las que el espectador como testigo responsable forma parte de la performance revelan de una forma lúdica que en su dimensión cívica juzgar muchas veces equivale a censurar.

8. Multiespacios y performatividad política

Si bien las calles fueron el espacio protagonista de las manifestaciones políticas de la Transición a la democracia, los multiespacios emergieron como continuidad de las ocupaciones tácticas ensayadas en las dictaduras. En los multiespacios se pusieron en práctica el borramiento de las disciplinas y el acercamiento entre público y artistas en un espacio de reunión donde se negociaban los significados sobre la autoridad y los límites de la libertad. Los multiespacios mostraban que era posible hacer un proyecto rentable y ético, y es por eso que constituyeron un *public*.

En los multiespacios los artistas y el público experimentaron nuevos repertorios que desafiaban los binarismos convencionales. En la transgresión se ensayaban otras lógicas de clasificación dentro del orden expresivo provisional de la “aceptación mutua.” La intervención del presentador regulaba la “efervescencia emocional” con la participación del público en el show prevaleciendo junto al humor y provocación, la dimensión cívica de la reunión. La acumulación de estas experiencias tuvo como efecto performativo un repertorio ritualizado e histórico, que le otorgó poder para transformar los hábitos emocionales en la medida que el público se involucrara en una participación activa y responsable.

Aunque contaron con un momento de tolerancia a comienzos de la Transición--llegando al punto de convertirse en “oficiales”--cuando la democracia se estabilizó fueron relegados y acechados por las autoridades hasta su clausura. Rock-Ola es cerrada definitivamente en 1985 debido a la “falta de medidas de seguridad” que coincidió con el asesinato de un joven en la puerta del local e incendios de discotecas que carecían de puertas de emergencias; el Parakultural cerró en 1989 por problemas de habilitación.¹⁴³ Dichas clausuras coinciden con un clima de desencanto político y crisis económica pero también con algunas libertades conquistadas que fueron promovidas en los multiespacios. En 1985 en España se produce la despenalización del aborto, se legaliza el divorcio y las organizaciones homosexuales están legalizadas (Fouce, "Punk en el ojo" 61). En 1989, cuando cierra el Parakultural, los derechos de los homosexuales eran agenda política. Los multiespacios emergieron en sincronía con una estructura de sentimiento que estaba

¹⁴³ A pesar del asesinato del joven Demetrio Jesús Lefler en la puerta del local en una pelea entre rockers y mods, “lo que el Ayuntamiento quiere dejar claro es que la orden de clausura es muy anterior a la pelea en que murió un joven y que no existe ninguna relación entre ambos hechos” (Manzano s/n).

cambiando y quedaron paulatinamente marginados de la discusión pública en la cual la libertad se dislocaba entre la práctica real y la ficción. Queda evidente, sin embargo, que estos espacios performativos ayudaron a generar el nuevo hábitus emocional.

9. Ilustraciones



Figura 8. Afiche de promoción de Alaska y Dinarama en la sala Zeleste de Barcelona.

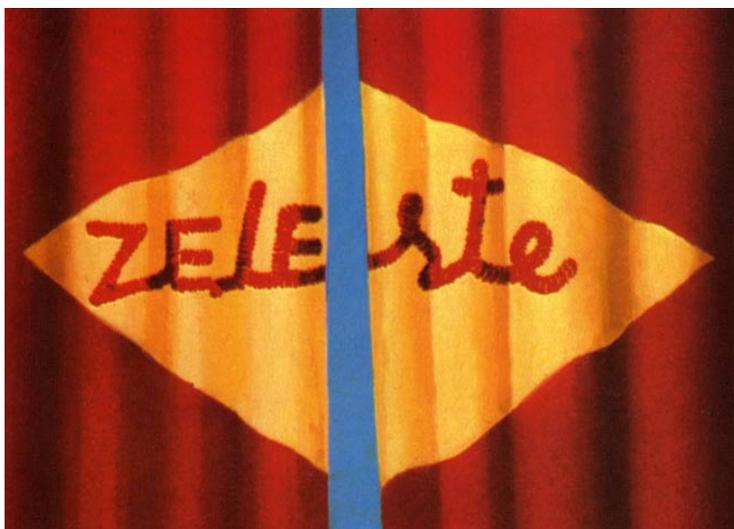


Figura 9. Logo de la sala Zeleste, Barcelona.



Figura 10. Sala Rock-Ola, Madrid.

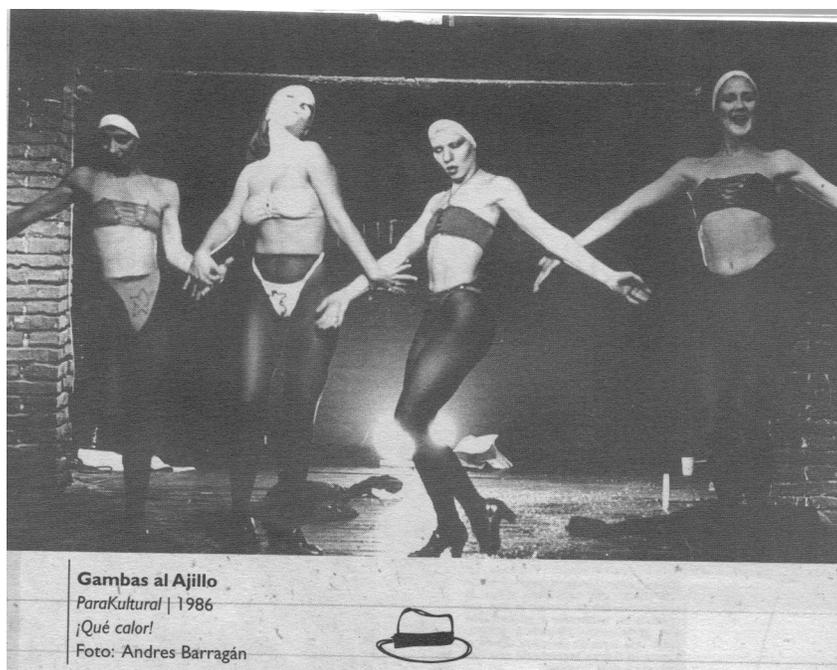


Figura 11. Gambas al Ajillo en el Parakultural, Buenos Aires, 1986.

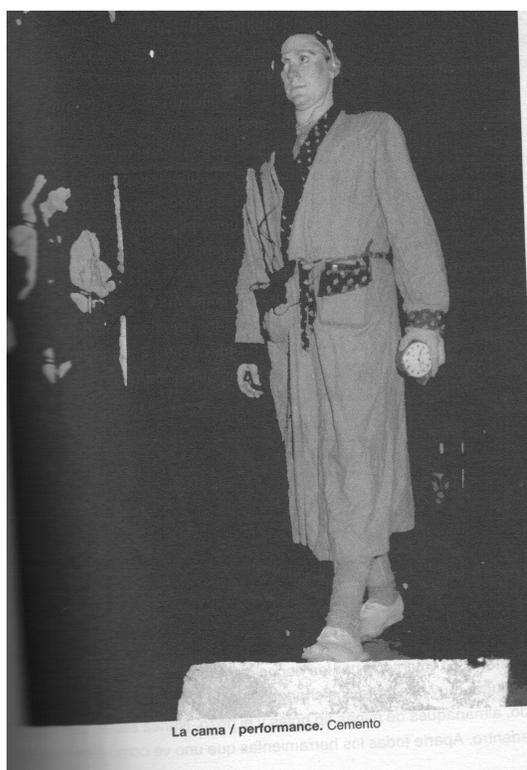


Figura 12. Batato en una performance en Cemento, Buenos Aires.



Figura 13. Almodóvar y McNamara en la sala Rock-Ola, Madrid.

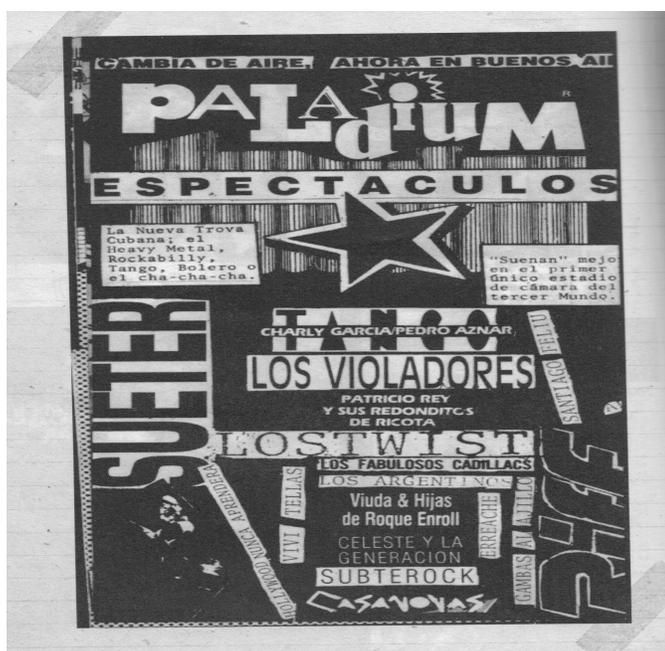


Figura 14. Afiche de Paladium, Buenos Aires.

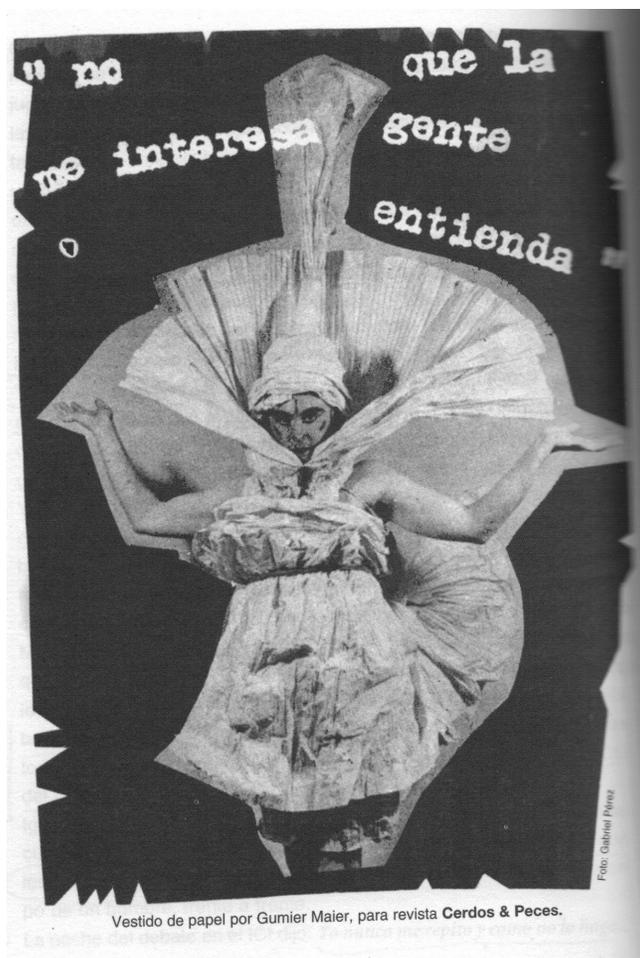


Figura 15. Batato Barea con su traje "El papelón."

Capítulo 3: La alegría como estética, identidad y valor queer

1. Introducción

Este capítulo propone analizar la alegría como un afecto, una estética, una identidad, y en suma un valor “alternativo/otro” que llamaré *queer*, que se desplegó en el escenario *erótico* de la ciudad. Como ya analicé en el Capítulo 2, con la democracia la recuperación de la ciudad se hizo visible en la gente que salía a ocupar las calles en una especie de “reconquista amorosa.”¹⁴⁴ En los multiespacios y en las calles se consagraron los artistas emblemáticos del período que serán el objeto de análisis del presente capítulo: José Pérez Ocaña en Barcelona, Salvador Walter “Batato” Barea en Buenos Aires, y Pedro Almodóvar en Madrid. A través de sus performances, la alegría como un valor *queer* fue expandida y apropiada por los jóvenes modificando sus hábitos emocionales (Gould, *Moving* 10, 26) y su forma de expresar sus deseos. El concepto de hábitos emocional permite analizar en forma conjunta lo social y lo afectivo extendiendo el concepto de “estructura del sentir” de Raymond Williams. La socióloga Deborah Gould en *Moving Politics* denomina hábitos emocional a los estados afectivos sociales, así como a la comprensión corporalizada, axiomática, ideológica, y normativa de las emociones y sus formas de expresarlas. En los espacios tácticos los hábitos emocionales hegemónicos son desafiados por los emergentes, es decir por los que no se identifican con el orden

¹⁴⁴ En España la recuperación de la calle establece un desafío a la célebre enunciación del entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne (1976) “la calle es mía” y que se contraponen con la “ola de erotismo” parodiada en *Pepi, Luci, Bom y ¿Qué hace una chica como tú?* de Colomo (Rodríguez-Cortezo 132). Ver también Mira, *De Sodoma*, 419-21. En Buenos Aires, a partir de 1977 las plazas habían sido tomadas por las Madres de Plaza de Mayo. Como ya apunté en el Capítulo 1, en Argentina hay pocas celebraciones durante la dictadura y recién en 1983 la gente salió masivamente a las calles.

dominante y no están aún articulados. Con este concepto pretendo analizar cómo operan las emociones en los diferentes momentos tácticos de la estrategia de alegría, habilitando nuevos horizontes políticos.

El mapa de mi argumentación comienza con un planteo histórico comparativo para a partir de allí entretener los conceptos principales. En el apartado dos presentaré una breve historización de la emergencia de la identidad *queer* como un modelo alternativo para quienes no encajaban en la cultura dominante en Argentina y España, con el objetivo de situar localmente a los artistas analizados en el escenario erótico de Madrid, Barcelona y Buenos Aires. Con el término “escenario erótico” pretendo destacar los aspectos discursivos y no discursivos del espacio de la ciudad, volviendo a la definición de “space as a practiced place” planteada por de Certeau (17). En el escenario y las escenas en las que me centraré, surge una permanente tensión entre el personaje y el rol. Aunque las acciones que estudiaré no siempre fueron planificadas, en ellas subyace el uso del erotismo como un más allá del sexo y del género, expresando diferentes formas de relacionarse con los otros, de ser y de pensar lo social. Las prácticas de los artistas más visibles del período dan cuenta de una temprana definición de la identidad *queer* por fuera de las organizaciones de minoría sexual. Tanto Ocaña como Batato Barea emplearon una táctica de visibilidad y estimularon la alegría como un afecto espontáneo y placentero considerado inapropiado por las organizaciones políticas de minoría sexual que luchaban por convertirse en un interlocutor “serio y responsable” ante el estado. Estos artistas constituyeron “lo otro” de estas organizaciones con una performance también “otra,” excesiva, visible, inclasificable y festiva.

Sin embargo la performance y el valor *queer* no se restringen a los artistas

emblemáticos. En el apartado tres planteo la pose y la creación del vestuario como una táctica estética contingente y política usada por los jóvenes junto con los artistas de la estrategia de la alegría. La pose como elemento lúdico como juego entre ficción y realidad, emerge en el archivo diverso que voy a analizar: fotografías, entrevistas en medios gráficos radiales y de televisión, narraciones de memorias, películas y obras de teatro. Estudiaré además cómo el vestuario artesanal y ambiguo se coloca en un lugar intermedio de la performance para remarcar la desnaturalización. Estas formas lúdicas producen un tipo de conectividad particular entre los jóvenes y los espacios conformando un nuevo tipo de hábitos emocional expandido y corporalizado en estas prácticas sosteniendo una ideología alternativa.

En el apartado cuatro me propongo destacar la vida *queer* de Ocaña y Batato Barea, analizando sus múltiples tácticas de visibilidad que desafiaban las categorías de género. Analizaré fragmentos de la película protagonizada por Ocaña y dirigida por Ventura Pons, *Ocaña, retrato intermitente* (1978), y el archivo fotográfico de su vestuario. Sobre Batato estudiaré performances diversas descritas en el libro de Jorge Dubatti *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* y la compilación oral de Fernando Noy *Te lo juro por Batato*, además de videos y reportajes de la época incluidos en la película estrenada recientemente y dirigida por Peter Pank y Goyo Anchou *La peli de Batato* (2011). Ambos artistas se consagraron en la calle y en los multiespacios. Entre el “trabajo” de artista implicando el juego y la relación con el público emerge un valor *queer* en tanto un modo diferencial “otro” al monetario, una cierta autonomía y rechazo a la alienación entendida como separación del sujeto y su producto artístico (Tinkcom 11; Wesling 222). Lo *queer* se inserta en lo que Gayatri Spivak llama en su lectura de Marx de la cadena de

transformación del valor de uso-dinero-capital “the possibility of an indeterminacy rather than only a contradiction” (*In Other Worlds* 160). Precisamente, en “la indeterminación del valor” trabaja lo *queer* generando de manera similar al proceso de producción de trabajo un proceso de recepción, que suscita contradicciones sobre lo que el capital considerará valioso o no, permaneciendo indeterminado por lo tanto, quien se aprovechará de su capacidad productiva (Tinkcom 25). En los multiespacios prevalece el intento de “control de la explotación” de los artistas al modificar las reglas de una incipiente producción alternativa en la industria del entretenimiento. La trayectoria de Ocaña y Batato performatiza las ambigüedades de la complicidad entre lo cultural y lo económico configurando aspectos del valor *queer* que desafían al trabajo de la sexualidad y la identidad de género.

Al analizar estos aspectos considero a los artistas que se opusieron a los hábitos emocionales establecidos como interventores culturales en el espacio público. En el quinto apartado me centraré en la figura de Pedro Almodóvar como ejemplo paradigmático, interventor y productor de valor *queer* ya con su primer largometraje *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1978-80). Desde Susan Sontag, Andrew Ross, Alejandro Yarza y Carlos Mira, el *camp* ha sido analizado como una estrategia de reapropiación de la mirada irónica del sujeto de recepción situándolo en el placer del consumo.¹⁴⁵ Mi análisis propone, siguiendo a Matthew Tinkcom, considerar el *camp*

¹⁴⁵ Me refiero a Susan Sontag “Notes on ‘Camp’”; Andrew Ross “The Uses of Camp” y la antología de Moe Meyer *The Poetics and Politics of Camp*. Estos autores son referenciados en los análisis sobre Almodóvar en *Un caníbal en Madrid* de Alejandro Yarza y *De Sodoma a Chueca* de Alberto Mira. En todos ellos subyace el *camp* como una forma de recepción política, crítica, irónica, y subjetiva. Para profundizar en las tendencias culturales del *camp* ver la excelente introducción de la antología de Fabio Cleto.

como una práctica performática que señala las tendencias contradictorias de la cultura contemporánea y la política imbricadas tanto en la producción como en el consumo (2). El *camp* constituye una estrategia de un “trabajo *queer*,” un producto marcado subjetivamente en la generación vital de algún tipo de beneficio que se expresa en formas no siempre intercambiables por dinero (10).¹⁴⁶ En este marco particular analizo a Almodóvar, quien creó un producto de culto que circuló por fuera de los circuitos del mercado, inaugurando un nuevo estilo de representación que incluyó a los diferentes “otros” del espectro social.

2. La emergencia de la identidad queer en España y Argentina.

El escenario erótico de la estrategia de la alegría incluyó a las diferentes sexualidades, pero en diversas temporalidades. Como veremos, mientras en España 1978 es un año clave en la visibilidad *queer*, en Argentina no se produce hasta 1989, con estrategias parecidas que performatizan lo “otro” estableciendo un nuevo hábitus emocional en el que las formas estratégicas de la alegría se vuelven clave. La intervención de Ocaña, Batato y Almodóvar se efectúa en un período de transición entre la lucha ante el Estado por el derecho a la libre circulación y la legalización jurídica de sus organizaciones. Este proceso tiene lugar en España entre 1977 y 1981 con la derogación de las leyes franquistas de “Peligrosidad Social,” y en Argentina con el reconocimiento jurídico de las organizaciones sexuales en 1991.¹⁴⁷ Este período dará lugar en ambos países a la

¹⁴⁶ De esta manera “[it provides] the opportunity for queers to use their labor to mark the product in ways unanticipated by Marx’s account” (10). Tinkcom se basa en los conceptos marxistas de trabajo y valor y busca extender sus limitaciones habilitando pensar lo *camp* y *queer* como una producción que integra el proceso de producción, consumo y distribución.

¹⁴⁷ La Ley de Peligrosidad Social fue una modificación hecha por Franco en 1970 a la Antigua Ley de Vagos y Maleantes que penalizaba con un sistema de cárcel y

tolerancia por parte del Estado basada en la separación de la esfera pública y privada.

Las prácticas de transgresión a la normatividad que habían sido ensayadas en los espacios cooptados de las comunas y las fiestas en la propia dictadura, examinadas en el Capítulo 1, postularon un cambio epistemológico. Para algunos, la micro-ecología de la identidad no optaba por mostrarse *queer* únicamente en los multiespacios nocturnos, sino en el tiempo y el lugar dispuestos por ellos mismos. Es por eso que los “barrios” funcionaban como multiespacios; de allí la importancia de “vivir cerca” entre los amigos y los *lugares* de actuación. El cambio de hábitos redefinía y relocalizaba la oposición binaria entre el sujeto y los otros (incluyendo los espacios) por nuevas representaciones del género más acorde con los deseos (Sifuentes-Jáuregui 4).

La performance pública de los artistas que considero aquí expuso—y fue expuesta a— la penalización de la transgresión a la norma heterosexual durante la dictadura, y también, con diferentes grados, durante la democracia. Así, por ejemplo, el alcalde mítico de Madrid, Enrique Tierno Galván, quien promovió las actividades de La Movida en el espacio público, declaró en entrevistas una discriminación explícita contra homosexuales y lesbianas (Ribas 255). Tampoco faltaban comentarios discriminatorios en Buenos Aires. Sibila Camps, periodista de *Humor*, la principal revista opositora a la dictadura

rehabilitación social a todo tipo de conducta “disidente” entre ellas la “vagancia,” el alcoholismo, el escándalo público y la homosexualidad. En 1979 se eliminaron los artículos que sancionaban la “conducta homosexual.” La Ley de Peligrosidad Social tuvo una reforma en 1983 y fue derogada completamente el 23 de noviembre de 1995. Para un análisis de estas leyes y sus efectos, ver Pérez-Sánchez especialmente páginas 27, 30. En Argentina, no hubo leyes nacionales que prohibieran o sancionaran la sodomía. La represión se ejercía en Buenos Aires por medio de las “contravenciones” sancionadas inconstitucionalmente en 1946. Las contravenciones permitían a la Policía Federal detener a “merodeadores,” jóvenes con pelo largo, o gente con conducta sospechosa de ser subversiva. La primera lucha de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) se concentró en la derogación de las contravenciones y luego en el reconocimiento legal (Meccia 113).

argentina en 1982, hizo la siguiente crítica de los miembros del grupo Virus en el estreno de su primer disco (“Wadu-Wadu”):

Me habían comentado que Federico [Moura] actuaba en forma muy sensual... Cuando no canta se pone una manito en la cadera y hace mohines, o se acerca a su hermano Julio y lo amenaza con terribles golpes de pelvis, no al modo de Tom Jones, sino al de Raphael.¹⁴⁸ Evidentemente es un hombre muy sensual. (Riera 31)¹⁴⁹

El lenguaje y los prejuicios de la prensa y los políticos “progresistas” no excluían la descalificación por la transgresión del género agravada por la relación filial de dos hermanos “seduciéndose” públicamente. En el caso argentino además resulta interesante destacar la referencia a España como “lo otro” deseado y rechazado. Por un lado, la referencia al cantante gay español Raphael, estrella popular en Argentina y figura icono *camp* de los ochenta, sirve para enmarcar y descalificar la actuación de Virus por fuera del rock al ser un pop afeminado.¹⁵⁰ Por el otro, La Movida española se percibe como una

¹⁴⁸ Desde los años 80 Raphael hizo incontables giras a Argentina y Latinoamérica siendo uno de los cantantes más populares. Para la prensa homofóbica Raphael encarnó la caricatura del homosexual afeminado. Diego Jemio en una entrevista reciente en *Clarín* define su estilo e identidad en “la desmesura, lo espasmódico y lo melodramático de sus recitales.” En esta entrevista y en varias para el diario español *El País* Raphael reiteraba que él “no era un personaje” enfatizando la sinceridad de su actuación en la calle y en el escenario: “Yo soy así. Personaje, no tengo. Yo no entro en personaje para nada. En el escenario me encuentro tan bien y tan cómodo que no hay necesidad” (Cuéllar). Aunque Raphael no forma parte del corpus de la estrategia de la alegría y nunca declaró ser homosexual, sirve por un lado como ejemplo sobre cómo fueron considerados los artistas disidentes con respecto a la norma heterosexual. Por el otro, conviene destacar que mientras Raphael fue un artista incorporado al panteón de estrellas españolas en Argentina, no ocurrió lo mismo con los cantantes o grupos de La Movida.

¹⁴⁹ Jacoby también hace referencias a estas críticas como expresión de la represión en los medios progresistas (*El deseo* 177).

¹⁵⁰ El estilo excesivo de Raphael puede compararse a otro ícono argentino de la época, Sandro, con la diferencia crucial de que Sandro comenzó con la primera banda de rock “Sandro y los de Fuego” (1961) y luego se convirtió en cantante de música melódica y protagonista de películas masivamente populares para el público femenino como Raphael. Sandro es uno de los cantantes reivindicados junto al Club del Clan formado en los años sesenta por el pop de la estrategia de la alegría (Virus y Calamaro como

liberación soñada nacional que abarca todos los aspectos de la vida y no solo de algunos barrios porteños. Así lo planteaba Batato Barea cuando afirmaba en 1990 que La Movida española iba a llegar a la Argentina “en algún momento futuro”:

...lo nuestro es una hormiguita al lado de La Movida, yo no creo que haya habido “Movida” acá todavía, por ahora fue un poco de liberación, se está liberando pero todavía “no está.” Es un momento en que se está liberando pero de a poco. O sea, yo sí te digo desde mi lugar, hay una Movida inmensa, pero La Movida es todo, no soy yo y todo lo que yo hice, sino que es una cosa completa: sexualmente, en la vida, en la ropa. Yo conozco La Movida, pero es una “pequeña Movida” de modas y bienales. Eso no alcanza porque no es en todo el país - como fue en España-, acá es Barrio Norte, San Telmo, Palermo, en Buenos Aires... Acá va a haber una Movida, va a ser divertido y acá va a pasar, pero falta... (Anchou y Pank)¹⁵¹

Al comparar “su” “movida” de barrios y bienales, nota que La Movida era española y no madrileña, y que había transformado las conductas de toda España y no solo de un pequeño circuito de ciudadanos. Batato enumera estas transformaciones ya presentes en España, futuras en Argentina en las que interrelaciona: la ropa, la sexualidad, lo social, lo emocional, lo intelectual y toda la vida en una versión *queer*.

No obstante este leve desfase entre España y Argentina, aquí arguyo que tanto Batato como Ocaña produjeron y enunciaron una identidad “otra” *queer* en el espacio público antes de que este término adquiriese el significado que tiene hoy. Ya para la segunda mitad de los 70s Ocaña había desfilado travestido en las Ramblas de Barcelona, y actuado en teatro y en películas afirmando lo que interpreto como su condición *queer* con declaraciones como estas:

ejemplo) y Raphael también es reivindicado por Alaska (más recientemente).

¹⁵¹ Batato había viajado de gira con El Clú del Claun a España al Festival Internacional Tres Continentes "Aguines" (Canarias) y al Festival Internacional de Teatro de Cádiz (Grandoni; Noy); y además en Madrid vivía su primo Gastón Troiano con el cual mantenía una comunicación frecuente. Además he podido consultar en el Museo de Batato Barea una agenda personal en la que Batato escribió que había concurrido a un ciclo especial sobre Almodóvar en Buenos Aires.

Yo lucho no por ser algo, sino por ser yo, y ser una persona y no me importa vestirme de tío, vestirme de mona con tal de ser lo que yo quiero. A mí me gusta travestirme, pero yo no soy un travesti, por supuesto. Todas las revistas se equivocan y todo lo que han dicho de mí es mentira total. Yo soy un marginado, como las putas, los chulos, los maricones, los ladronzuelos que roban motos. Aunque soy pintor puedo meterme en su mundo. (Pons)¹⁵²

Por su parte, unos diez años más tarde, Batato afirmaría: “Yo soy distinta al resto de la gente. Soy el primer *clown* travesti asumido de este país. Y no solo en los escenarios sino en cada momento de mi vida. Aun cuando salga por la calle y parezca demasiado pasayesca, eso no me importa” (Noy 109). Antes de detallar la resonancia *queer* de estas declaraciones claves, sin embargo, conviene repasar brevemente la historia del uso de este término.

El campo *queer* se configuró como movimiento político y teórico en los Estados Unidos en los años 90 como confluencia de las teorías posmodernas que postulaban la muerte del sujeto, el rechazo de las categorías binarias homo/heterosexual y público/privado, y la crisis que provocó la epidemia del SIDA en el replanteamiento de las nociones de identidad, política, agencia y comunidad al interior de los movimiento *gays*. Los movimientos gay y lésbicos americanos asumieron la identidad política como requisito necesario para la intervención política. Es por eso que, como producto de presiones teóricas y culturales específicas, los debates sobre lo *queer* al interior y exterior de la academia se estructuraron en torno a los problemas que emergen en la enunciación de la identidad política (Jagose 76). En *Bodies That Matter* Butler señala que el término *queer*, más que describir una identidad específica, puede ser considerado como “a site of collective contestation, the point of departure for a set of historical reflections and futural

¹⁵² Ocaña y también Batato se audefinen en una posición política-creativa como marginales.

imaginings” (228). Butler enfatiza que justamente por su carácter contingente, lo *queer* se presenta como un nuevo horizonte de posibilidades para delinear e incluir demandas impensadas en los movimientos políticos, lo cual implica ceder “in favor of terms that do that political work effectively” (*Bodies* 228). Según Eve Kosofsky Sedgwick, lo *queer* plantea una resistencia a tratar las categorías binarias homo/heterosexual “as a done deal, a transparently empirical fact about any person” (*Epistemology* xvi). Reconociendo la inevitable violencia de toda categoría identitaria política que excluye y a la vez se otorga la representación de la mayoría, lo *queer* no se interesa en consolidarse ni estabilizarse; representa “lo otro.” En palabras de Jagose, “queer is less an identity than a *critique* of identity” (131) y en esa crítica, su potencial se presenta en encarar el futuro sin anticiparse.

Algunos autores han planteado recientemente la inadecuación de la importación de los modelos anglosajones *queer* a Latinoamérica y España. Uno de los problemas más evidentes surge con respecto a la cronología de emergencia de este planteamiento.¹⁵³ En la introducción de una de las primeras compilaciones de literatura *queer* hispana, Bergmann y Smith ya postulaban que en Latinoamérica y España los movimientos de minorías sexuales se anticiparon a las críticas a la identidad y a la comunidad implícitas en la teoría *queer*, quizás por el contacto con las teorías francesas (12), perspectiva con la cual estoy de acuerdo y que espero avanzar en este capítulo. En cuanto al vocablo *queer* se discute además la pertenencia de usar una palabra que carece de todo el contexto sociolingüístico del que proviene, desplazando otras palabras que provienen del uso local

¹⁵³ Beatriz Gimeno en su análisis sobre el lesbianismo señala que a diferencia de la sociedad española, la anglosajona se caracteriza por “géneros marcados” y por eso considera desde su perspectiva que “lo *queer* es el correlato en política LGTB de los estudios culturales” (273), un intento teórico de resistir a la segregación sexual.

como “marica,” “loca,” “puto,” “tortillera,” o “bollera.” Pero el énfasis en la diferencia cultural puede resultar en simplificaciones. Por ejemplo, en el caso español la “pluma,” manifestación visible “local” de lo *gay*, ha sido entendida como forma apolítica y superficial que se diferencia del movimiento de identidad decididamente político de Stonewall (Vilarós; Mira).¹⁵⁴ Sin embargo, considero que esta comparación construye una narrativa monolítica del movimiento americano que omite sus ambigüedades y contradicciones; tampoco incluye las fases históricas al interior de los movimientos de liberación sexual locales que presentan otra temporalidad y otras alianzas en las contiendas por la identidad política (Gould, “Rock the Boat” 144). Ciertamente, como han señalado Bergmann y Smith, igual que Rapisardi, a diferencia del caso americano, tanto en España como en Argentina, desde las primeras formaciones de las agrupaciones políticas en torno a la sexualidad, la identidad--y el cuerpo siguiendo a Sifuentes-Jáuregui--se configura como un campo de disputa. Sin embargo, el movimiento americano sí sirvió de modelo y asesoramiento para figuras importantes de ambos países con contextos reconocidamente bien diferentes.¹⁵⁵ Me parece más pertinente establecer las diferencias que surgen en las alianzas entre los agentes políticos en los contextos locales, en vez de establecer una normatividad de “grado” de politicidad.

Merece otra aclaración mi uso de la palabra *queer* con respecto a la performance de

¹⁵⁴ El sociólogo Alberto Mira plantea que a diferencia de Estados Unidos, en España no hubo una respuesta única que articulara los intentos de patologización de las instituciones (“Con Pluma” 184). También aclara que la asociación entre pluma y homosexualidad es insoslayable, y la pluma como atribución constituye “uno de los puntales del discurso homofóbico” (178). Teresa Vilarós, por su parte, aunque coincide en que “la pluma española” rechaza la categoría de identidad, al compararla con el proceso americano arguye que “evita de forma apasionada cualquier tipo de institucionalización política,” por lo cual la considera como superficial en términos políticos (185).

¹⁵⁵ Era frecuente la correspondencia entre Armand de Fluvià y Carlos Jáuregui con varias organizaciones americanas y europeas (Mira, *De Sodoma*, 474, 476; Soriano Gil 203).

los artistas de Argentina y España. Desde su apropiación en 1990, el término cuenta académicamente con una convención de significados con la cual espero dialogar.¹⁵⁶ Esto no significa que no esté de acuerdo con Brad Epps, quien analiza la problemática y recoloca en la tradición pionera de la teoría *queer* al escritor y antropólogo argentino Néstor Perlongher, sino que tal como concluye, me adhiero “a la necesidad de tomar lo *queer* también como punto de partida, y no de llegada, en un vaivén conceptual, cultural, político y lingüístico sin fin” (917). Quiero destacar que me enfoco en el periodo de 1976-1989, un dato importante si tenemos en cuenta que hay un consenso en la crítica sobre el impacto del advenimiento del SIDA en los movimientos de diferencias sexuales a partir de 1990.¹⁵⁷ Justamente lo que estoy proponiendo es que los artistas bajo consideración aquí enunciaron la identidad *queer* por fuera de los partidos de identidad sexual, anticipándose a los conflictos que devinieron al modelo étnico o de acentuación de las diferencias (Córdoba; Meccia). No solo lo enunciaron; además fueron interventores en el espacio público al generar un nuevo horizonte político para aquellos que no seguían la normatividad heterosexual.

En España el movimiento gay catalán, el Frente de Liberación Gay de Catalunya (FAGC) que había surgido en 1972 a partir del primer grupo homosexual AGHOIS, era el más activo en los 70s junto a las organizaciones feministas y la Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL). En 1977, en el clima de las Jornadas Libertarias en el Parc Güell, el 26 de junio de 1977, la FAGC organizó con una campaña de prensa anticipada,

¹⁵⁶ En este sentido, estoy de acuerdo con la posición de Córdoba (34).

¹⁵⁷ Córdoba señala que “los años noventa fueron el escenario de aparición, primero en los países anglosajones y después en otros lugares, de las políticas *queer*, protagonizadas por grupos que, desde el movimiento gay y lésbico, pretendían dar un giro y articular una crítica a las tendencias que éste había desarrollado en la década anterior” (39).

la primera Marcha del Orgullo Gay en las Ramblas de Barcelona en la que participaron heterosexuales, feministas y diversas organizaciones de izquierda exigiendo la derogación de la Ley de Peligrosidad Social (Mira, *De Sodoma* 480). Dicha manifestación terminó con una represión brutal y desproporcionada que imprimió miedo en la organización de la segunda marcha en 1978 (Soriano Gil 194-96; Nazario 163). En Madrid también se produjo la organización de diversos grupos homosexuales, los cuales (junto a otras organizaciones gays) celebraron una rueda de prensa el 21 de mayo de 1977 en el Club de la Unesco con un comunicado en el que reclamaban la derogación de la Ley de Peligrosidad Social, y un llamamiento a la unión de todos los grupos oprimidos (Gil Soriano 128).¹⁵⁸ En junio de 1978 el Frente de Liberación Homosexual de Castilla organiza la primera marcha del Orgullo Gay autorizada en Madrid (Mira, *De Sodoma* 481). En Barcelona en esa fecha 5000 personas recorrieron las calles con carteles de “Libertad sexual, amnistía total” en un clima de temor y un año después, el 24 de junio de 1979 se hizo la primera marcha autorizada en esa ciudad.¹⁵⁹

Sin embargo, el clima de Madrid y Barcelona no eran iguales, y estas diferencias imprimen otros matices a la obra de Ocaña y Almodóvar. Como ya indiqué en el Capítulo 1, en la percepción de José Ribas, en sus viajes a Madrid a partir de 1975, detecta una contradicción entre lo afectivo y lo político en el contraste en cómo se vive la homosexualidad en ambas ciudades. A modo de hipótesis, para Ribas, Mira y Soriano

¹⁵⁸ En dicha rueda participaron la Agrupación MERCURIO para la liberación homosexual (Madrid); EHGAM (Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua); FAGI (Front d'Alliberament Gai de les Illes); FAHPV (Front d'Alliberament Homosexual del País Valencià); FHAR (Frente Homosexual de Acción Revolucionaria. Granada y Madrid); MDH (Movimiento Democrático de Homosexuales. Madrid); MHA (Movimiento Homosexual Aragónés); MLH (Movimiento de Liberación Homosexual. Granada); y UDH (Unión Democrática Homosexual. Málaga). Soriano Gil 127.

¹⁵⁹ En esa misma marcha se produce la primera escisión del FAGC (Nazario 193)

Gil, estas diferencias sobre las formas de expresar los sentimientos y la sexualidad se basan en las influencias que tuvieron los reclamos del movimiento nacionalista, y las corrientes de izquierda y republicanas en el propio movimiento, el cual paulatinamente se disuelve al lograrse tanto la autonomía como la legalización de las identidades sexuales (Mira, *De Sodoma* 476, 480; Ribas 552; Soriano Gil 192).¹⁶⁰ Cuando estalla La Movida en Madrid, sin el componente nacionalista, se produce un polo de atracción para los artistas. El movimiento gay se concentra en la visibilidad y recoge lo que había emergido como desafío a las conductas hegemónicas en una modificación de los hábitos emocionales y conductuales en pos del reconocimiento de la diferencia. Para Alberto Mira, como efecto de esta política surge “la homofobia liberal” por la cual se tolera mientras no sea visible la “diferencia sexual,” y se separa con el silencio la esfera privada de la pública (*De Sodoma* 570, 71). Esta separación será desafiada nuevamente con la crisis del SIDA, aspecto que trataré al final de esta tesis.

En Argentina, si bien se había formado una primera agrupación política homosexual en 1969, la primera organización gay en democracia, la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), surge en 1984 como parte del movimiento de derechos humanos que ocupaba, en ese momento, el campo más visible del espectro político.¹⁶¹ Dentro de una

¹⁶⁰ Tal como afirma Mira, el movimiento nacionalista catalán no fue la causa de las fragmentaciones posteriores. El nacionalismo era considerado progresista y les otorgó una retórica para anclar el activismo. A la vez, puede considerarse “el síntoma de la falta de fuerza de la homosexualidad como elemento aglutinador” (*De Sodoma* 480)

¹⁶¹ En Argentina el primer grupo político homosexual se llamó Nuestro Mundo y fue fundado en 1969. A partir de 1971 se forma el Frente de Liberación Homosexual (FLH) como coalición de cuatro grupos principalmente anarquistas, estudiantes universitarios de la izquierda política, y organizaciones religiosas (Brown 120). Como grupo radicalizado, el FHL promovía la exteriorización de las diferencias de género, ya sea la feminidad en los homosexuales y la masculinidad en las lesbianas, como valor positivo para subvertir el orden heterosexista; también compartía la marginalidad como un valor positivo

política integral de los derechos humanos, los gays se presentaban con el derecho al mismo reconocimiento político que cualquier otro ciudadano siempre que no ofendieran “al orden y a la moral pública” como afirmaba el artículo 19 de la Constitución Nacional (Meccia 113). Esta inclusión táctica—que no fue exenta de conflictos—constituye una diferencia importante con España, ya que además el Under porteño en ningún momento fue promulgado ni hubo intento de cooptación por parte del Estado en el período de la transición. Es así como en 1991, debido a la crisis del SIDA y a la presión directa de las agrupaciones de minorías sexuales (incluso con manifestaciones internacionales), el presidente Carlos Menem reconoce la personería jurídica de la CHA. Mientras que en España se realiza la primera Marcha del Orgullo autorizada en 1978, en Buenos Aires no se produce hasta 1992 con una concurrencia baja y casi clandestina.¹⁶² La notoriedad de estos artistas y su enunciación *queer* se produce en el momento de las luchas por el reconocimiento de las minorías sexuales por el Estado en términos de la libre circulación y la legalización de las organizaciones civiles. En España se produce entre 1978 y 1981, cuando el Frente de Liberación Homosexual es legalizado y en Argentina, en 1984 con la primera formación de la agrupación gay (Comunidad Homosexual Argentina CHA) y su legalización en 1991. Si bien ambos participaron activamente en las primeras demostraciones por los derechos de los homosexuales, ni Ocaña ni Batato fueron activistas de estas organizaciones. De hecho como muchos travestis del período fueron rechazados por los movimientos políticos ya sea por considerar el afeminamiento como

(Brown 128).

¹⁶² Sobre la Marcha del Orgullo de 1992, en entrevistas que realicé con artistas, se señala la baja concurrencia y el miedo al salir del anonimato, por lo cual muchos estaban disfrazados y con las caras cubiertas. En *La peli de Batato* Cristina Moreira menciona una manifestación en Buenos Aires a la que fue Batato en 1983. No he encontrado más registros de esta manifestación.

“la internalización de la sociedad” (Rapisardi, “Escritura” 988) o como “una imitación reaccionaria” (Mira, “Con pluma” 185).

Como vemos, el caso de España es bastante más contemporáneo al americano que en Argentina. Sin embargo, lo que quiero destacar es que la política de visibilidad y performatividad de los artistas emblemáticos de la estrategia de la alegría son similares con temporalidades diferentes. En ambos países, al igual que en el período post-Stonewall en Estados Unidos, se produce primero la lucha por el reconocimiento por parte del Estado de los derechos negativos de no intromisión, eliminando restricciones legales y habilitando la visibilidad de los *gays* y lesbianas.¹⁶³ Estos artistas, en consonancia con un entorno que pugnaba por la liberación y la justicia, habilitan la modificación de los hábitos emocionales hegemónicos al interior de los movimiento de minoría sexual y de la izquierda en general. A la vez que se lograban los marcos regulatorios, se fortaleció el establecimiento de una comunidad que empezaba a rechazar la estrategia identitaria y colectiva para la acción política de las primeras agrupaciones, abogando por la inclusión de los “otros.” Tal como destacan Córdoba para el caso español y Meccia para el argentino, estos procesos se yuxtaponen ya que, a la vez que las primeras agrupaciones consiguen estos derechos que permiten mayor visibilidad, la misma comunidad comienza a reclamar otras formas de luchas y de inclusión de la

¹⁶³ Tal como analiza Gould en *Moving Politics*, este mismo proceso se producirá con la crisis del SIDA en USA y la conformación de ACT UP, en la cual el fallo *Bowers v. Hadwick* activa un cambio en el hábitus emocional hacia la militancia confrontacional contra el Estado. A diferencia de los análisis de los movimientos políticos a partir del reconocimiento de una ventana de oportunidad favorable, en España y Argentina se presentan los dos aspectos, ya que la militancia confrontacional surge en un momento simultáneo de democratización y de negación del Estado a reconocer a estos grupos minoritarios profundizando la violencia y la represión. Una vez conseguidas estas demandas, el movimiento declina.

diversidad.¹⁶⁴ Los movimientos políticos de identidad sexual se debatieron entre el modelo de la minoría o modelo étnico de comunidad con una crisis de objetivos que produjo la fragmentación de los grupos. Mientras que en Estados Unidos el campo *queer* emergerá con la crisis de los 90s, en España y Argentina se producen divergencias. Observamos registros temporales diferentes y alianzas diferentes entre el nacionalismo y los grupos de derechos humanos, pero el planteo de la identidad *queer* ya había sido enunciado por estos artistas interventores culturales a partir de sus experiencias cotidianas. Rechazando la tolerancia que separaba la esfera pública y privada, reconocieron los límites y las paradojas del modelo identitario que regía las relaciones entre cultura, política y economía. De esta manera desafiaron los modos establecidos de pensar “lo político,” desmarcándose de los códigos aceptados en los movimientos oficiales de homosexualidad.

Considerado el contexto histórico y temporal, en el vaivén conceptual planteado por Epps, propongo estudiar el encuentro entre la alegría, lo *queer* y el *camp* en la configuración de un nuevo hábitus emocional. Tanto en España como en Argentina, la corporalidad visual *queer* de lo masculino a lo femenino (y viceversa) adquirió una importancia vital que desafió a la autoridad en todas sus formas (la del Partido, la Iglesia, el Estado y la estructura patriarcal) (Sifuentes-Jáuregui).¹⁶⁵ Sin querer reemplazar el

¹⁶⁴ Como ejemplo de estas fragmentaciones, en Madrid, la primera Marcha del Orgullo reconocida produce la primera escisión del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR); en Barcelona ocurre lo mismo con la CCAG, escindida de la FAGC (Mira, *De Sodoma*, 481; Nazario 193).

¹⁶⁵ Aquí hago extensivo el análisis de Ben Sifuentes-Jáuregui en su lectura sobre el travestismo que incluye lo *queer* en la literatura latinoamericana. Sifuentes diferencia el caso latinoamericano del americano en la presencia física (y no solo filosófica) del cuerpo como lugar donde se disputa el género y la nación y que preexiste al sujeto. El “modelo de la penetración” de Octavio Paz y la “política de la pose” de Silvia Molloy se

vocablo *queer* resulta interesante indagar en el significado de alegría y su vinculación con el *camp* a través de su relación implícita y explícita con la normatividad.

Como ya hemos dicho, los artistas de La Movida y del Under fueron calificados despectivamente como “alegres,” lo que equivalía decir: apolíticos y frívolos. Recordemos que entre las definiciones de “alegría” se encuentra por un lado la acepción positiva que vincula la alegría con el deseo, por el otro en el uso peyorativo emerge en su definición como “ligereza” (Moliner 214). Parecería que la manifestación de la alegría, como nuestra imagen o “rostro social” según Goffman en *La presentación de la vida cotidiana*, se expone a la sanción moral que es adjudicada siempre a las prácticas antinormativas (14). En el caso argentino y español, la alegría se integraría de esta manera a la larga cadena de equivalencias entre el *camp*, lo *queer* y lo torcido, raro, ambiguo, anormal, superficial, subversivo, o frívolo. Esta percepción negativa de “lo alegre” también se encuentra en la antinomia, estudiada por Hannah Arendt en *La condición humana*, entre “trabajo” [work], reservado para los ciudadanos libres y que implica el placer y el “juego” [play], y su opuesto “*labor*” en el sentido anglosajón como el trabajo “serio” y solo para la reproducción necesaria de la vida, como lo que hacían los esclavos.¹⁶⁶ En las sociedades modernas, esta distinción se trasladó a la oposición entre el trabajo con un propósito de ganancia (*profit oriented*) y el trabajo por placer (*non-profit oriented*):

All serious activities, irrespective of their fruits, are called labor, and every

presentan como figuraciones corporales que representan estas disputas. Aunque el corpus de Sifuentes se basa en textos escritos, encuentro pertinente su análisis incluso para el caso español para analizar la performance. Además integra al travestismo dentro de las subjetividades *queer* (4,7).

¹⁶⁶ Me referiré aquí a *labor* en su sentido anglosajón para no confundir al lector con su traducción al español.

activity which is not necessary either for the life of the individual or for the life process of society is subsumed under playfulness. In these theories...not even the “work” of the artists is left; it is dissolved into play and has lost its worldly meaning. (127)¹⁶⁷

Arendt advierte que incluso el componente lúdico del arte reservado para la clase privilegiada correspondería al tipo de trabajo que se disuelve en una “pérdida de sentido” del juego. En la modernidad las antinomias se multiplicaron remitiendo a distinciones culturales, analizadas entre otros por Bourdieu (1979) y Bajtin (1965), entre la “alta” y la “baja” cultura, y que se actualiza en esta separación señalada por Arendt entre lo que se considera o no trabajo “respetable.”

Los artistas míticos provenientes de estratos medios y bajos se atrevieron a afirmar el juego no como antítesis de *labor*, sino como parte de la propia producción de su rostro social, que constituía en sí mismo un producto cultural. En el vestuario de Ocaña y de Batato Barea aparece una nueva forma de *labor* que reniega de la alienación al investir y articular el propio cuerpo como el locus de autorrealización artística. Es esta producción performática lo que adquiere un valor *queer* y una sanción social por hacer visible la transgresión a la norma heterosexual. Los artistas son conscientes de esta producción de sus cuerpos como una mercancía con un valor irreductible y *queer*.¹⁶⁸ La performance de estos artistas es un proceso de producción material, acumulación y explotación. En el contexto de la transición, constituye un gesto político para sobrellevar el rechazo al trabajo artístico y a la diferencia sexual y de género. El término *queer* recoloca la

¹⁶⁷ El placer fue un aspecto omitido en el análisis del trabajo en Marx y no considerado por la izquierda en los años ochenta.

¹⁶⁸ Ocaña extiende esta crítica a su obra pictórica y a sus instalaciones que eran consideradas despectivamente como *naïve*. También dice en la película de Pons que ya mencionáramos que las revistas exaltaban su travestismo--negado--para vender sin mostrar sus obras.

dificultad de asumir una identidad en los movimientos de diferencias sexuales y de género, y permite discutir en estos contextos de violencia hacia las diferencias la relación compleja entre trabajo, *labor* y juego como tácticas productivas.

3. El vestuario y la pose en los escenarios lúdicos y eróticos

Las ciudades de la transición se caracterizaron por una ebullición de gente en las calles, un “destape sexual” cinematográfico y público que no excluyó la pornografía, aunque sí desplazó a las lesbianas del centro de atención emocional hasta la década del 90. Ya he notado en el Capítulo 2 que por las calles circulaban las distintas “tribus” urbanas. Algunas de estas comunidades se construyeron alrededor de un estilo de ropa que destacaba la ambigüedad de género. Si prestamos atención a las fotos de los artistas emblemáticos del período, se evidencia el uso de un vestuario teatral, excesivo, y original. Si la ciudad y los multiespacios proveyeron el escenario para la performance pública de la alegría, los “disfraces” de la moda facilitaron la confección de una identidad *queer*.

Considerados como una amenaza al orden social, la juventud y la diferencia sexual fueron los puntos de represión durante la dictadura e incluso en la transición. Abolidos los peores artículos de la Ley de Peligrosidad Social en España y relajados los edictos policiales en Buenos Aires, el “mostrarse” se volvió un aspecto clave tanto para los artistas como para los jóvenes que paseaban por las calles (Grijalba; Lechado; Ramos). Exhibían un rango amplio de estilos, con una libertad estética inédita y basada en la idea de "atreverse a lo incorrecto," contrastando con la formalidad y la uniformidad obligada por la codificación de la dictadura: hombreras, lencería, objetos de S&M, pantalones de cuero, tachas, zapatos con plataformas, maquillaje y peinados con colores, y una

abundancia de accesorios, collares, aros y cinturones (Grijalba; Lechado; Lescano; Ramos). En ambos países las prendas circulaban por las redes de amigos y la moda consistía en ser creativo y disfrutar del placer del “hazlo tú mismo” que era el lema del punk. Algunos artistas tuvieron acceso a viajes a Londres, pero no ocurría con las grandes mayorías que se dedicaron al reciclaje.¹⁶⁹ El “atreverse a lo incorrecto” convivía con la táctica de la apropiación y de cooptación de las prendas del punk londinense de Vivienne Westwood, Biba y Alkasura pertenecientes a los amigos “pudientes” que viajaban y los recreaban con sus propios estilos (Lescano). Cualquiera podía convertirse en su propio diseñador; la ropa se hacía con lo que se tenía a mano, con lo que se encontraba en los mercados de usados o en la calle (como bolsas de plástico de colores o pedazos de alfombras) y se salía a desafiar las reglas de normalidad. La conjunción entre el trabajo y el placer emergía sin importar si la ropa resultaba “imponible” para la mayoría o si se usaba una única vez. El valor residía precisamente en la diversión del diseño, en la creación de una prenda única y para una performance irreproducible, para ser presentada y transformada. La diseñadora ahora reconocida internacionalmente Agatha Ruiz de la Prada reforzaba esta idea cuando expresaba: “Me fascina la gente mal vestida. Una chica o un chico vestidos de cualquier manera. Mal. Eso es fabuloso” (Grijalba 26). Para Ruiz de la Prada, el “mal gusto” combinado con el placer de llevarlo adquiriría un valor

¹⁶⁹ En las crónicas de La Moviada se habla de los viajes de Alaska y su grupo (Cervera 62) o de Santiago Auserón como ejemplos de la composición de clase alta de La Moviada. Sin embargo, La Moviada Madrileña también estuvo compuesta por clases medias y bajas (Fernando Márquez “El Zurdo” por ejemplo) y la pre-Moviada de Barcelona también, como muestra la película catalana *Gritos a un ritmo fuerte*; fue una composición de jóvenes desocupados y punks. En el caso argentino, aunque también Federico Moura y sus hermanos viajaban y algunos grupos pop pertenecieron a las clases altas (el grupo pop Los Helicópteros estaba integrado por jóvenes de clase alta del barrio de Belgrano), el Under porteño fue un fenómeno de clases medias.

particular, no monetario, sino “otro.” Mostrarse de esta manera constituye un elemento de la emergencia de una nueva forma de sentir y de relacionarse.

Además de los conciertos y performances, en los multiespacios y las galerías de arte se establecieron relaciones estrechas entre los artistas y los diseñadores de moda con un concepto de espectáculo, que jugó con la ambigüedad de género. Como ejemplo de esta interrelación fluida entre espacios y disciplinas y la “perfecta coincidencia entre amigos, gustos y una era” (Alvarado), en el prestigioso hotel Claridge en Buenos Aires, el cantante del grupo Virus Federico Moura y su amigo Juan Risuleo exhibieron sus exóticos diseños, incluyendo vestidos de boda, con música de “Cabaret” (Riera 31). Agatha Ruiz de la Prada presentó en la galería Vijande su colección, que destacaba el color y la sensualidad con dibujos del artista visual Enrique Vega y fotografías de Javier Vallhonrat. En el multiespacio Rock-Ola, el diseñador Antonio Alvarado se convirtió en el estilista oficial de la banda pop Radio Futura y en 1983 presentó allí mismo su colección “Costura de España.”¹⁷⁰ Entre los diseñadores asiduos a Rock-Ola y que ahora son miembros canónicos de La Movida y de la “Moda España” estaban Pepe Rubio; Epifanio Mayo (el primer organizador de “Pasarela de Cibeles”) y Manuel Piña, quienes encontraron en estos espacios la perfecta coincidencia entre el público, la música y los artistas para desarrollar sus fantasías. Sus estilos acentuaron el contraste de color, la mezcla de texturas, y las líneas geométricas, preocupándose por la sensualidad. El mayor éxito de sus diseños se produjo a partir de 1985 cuando la moda se convirtió en un objeto de identidad de la nueva modernidad española (Smith, “Classic” 42; Yarza 205). Mucho antes, e igual que con la moda británica, la mayoría del público español, por falta de

¹⁷⁰ Ver Alvarado. Para numerosos ejemplos de interacciones entre los músicos de rock y la moda en Buenos Aires ver Lescano.

dinero o por decisión, no compraba sus diseños, optando por crear sus propios modelos. Un ejemplo de estas creaciones se encuentra en la primera película de Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1978-1980), considerada por Paul Julian Smith “as a chronicle of the epoch” (*Desire* 13). Como explicaré más adelante, la película muestra todas las tribus urbanas en el eclecticismo de la ropa, y cuenta con la presencia de Alaska como protagonista, una adolescente de apenas quince años luciendo su vestuario cotidiano punk.¹⁷¹ Sin lugar a dudas, en La Movida y el Under lo estético constituyó la forma y el contenido de un nuevo sentir, un nuevo hábitus emocional, que articulaba juego y placer, posibilitando la emergencia de una moda que volvía *queer* las identidades.

En las fotos de las tribus urbanas catalanas, madrileñas y porteñas, el *look* de los jóvenes, la producción de sus ropas, el cabello y el maquillaje, formaba parte de la identificación espacial y la manera de relacionarse con los otros. No es que todo el mundo estuviera “vestido,” pero sí una gran mayoría y sobre todo por la noche. En Buenos Aires este cambio fue muy visible en los estudiantes de escuela media pública que pasaron de un orden de vestimenta cuasi militar a otro en el que todo valía. Estas estéticas son posibles de distinguir por el registro de la pose en las fotos, otra de las formas lúdicas de la época que fue detectada por algunos fotógrafos ahora consagrados de La Movida.¹⁷² La revista *La Luna de Madrid* oficiaba de órgano de difusión de las

¹⁷¹ Aunque estaba latente, la estética considerada ahora como parte del “estilo Almodóvar” se acentuó con la colaboración del estudio de Juan Gatti a partir de 1986 con *Matador* y se consolidó con el éxito de *Mujeres al borde un ataque de nervios* en 1988. Ver Cippolini, “Las aventuras.”

¹⁷² La Movida Madrileña cuenta con un amplio archivo fotográfico gracias a la contribución de Miguel Trillo y Pablo Pérez Mínguez. Héctor Fouce analiza e integra parte de este archivo sin considerar los aspectos performativos de género. Teresa Vilarós

nuevas tendencias en la ciudad en la cual, por ejemplo, Enriqueta Bullrich y Popotxo de la Orquesta Mondragón, fotografiados por Pablo Pérez Mínguez, hacían una fotonovela tragicómica en la que ropa “servía de pretexto” para mostrar los diseños de Agatha Ruiz de la Prada y Antonio Alvarado (Laiglesia 115). La revista madrileña *Madrid Me Mata* inauguró una sección de fotos de “gente común” posando en las calles de día (o de noche) en la que un taxista o una estudiante de arquitectura podían officiar de modelo.¹⁷³ En Buenos Aires, sin este despliegue gráfico, un ejemplo de este tipo se daba con un evento como *Body Art en Paladium* ya comentado en el Capítulo 2. En definitiva en la ciudad cualquier ciudadano podía ser protagonista y artista por unos minutos. Y si por las calles se desfilaban los jóvenes mostrando sus *looks*, los multiespacios fueron escenarios de estas poses, lugar de actuación de los artistas y de encuentro entre amigos, y por todo esto son recordados como espacios “míticos” y rituales de relación. Es importante destacar que la pose, en su forma escenográfica o fotográfica, no era una táctica única de los artistas sino también de los jóvenes que concurrían a estos espacios.

Como ya expliqué en el capítulo anterior, en los multiespacios se producía en torno a la alegría una supresión de las identidades diferentes y la formación momentánea de una comunidad. En este sentido, los multiespacios constituían un espacio público [public] en la definición de Ann Mische y una micro-ecología de las identidades según Waine

hace un análisis psicoanalítico y cultural de la Movida refiriéndose a Ocaña, Nazario, y Almodóvar. Para el caso argentino, el material es bastante menos difundido; se inserta en algunos libros pero no he encontrado análisis de las fotos. María Moreno, Roberto Jacoby, y algunos libros de crónicas de la época como *Te lo juro por Batato* de Fernando Noy, *Ciudad de pobres corazones* de Laura Ramos o el reciente *Prêt à Rocker* de Viviana Lescano, describen la época incorporando archivo de imágenes. La mayoría de estas fotos fueron sacadas en fiestas y en los multiespacios.

¹⁷³ *Madrid Me Mata* publicó 16 números entre 1984 y 1986 y estaba inspirada en la revista inglesa de diseño y moda *I-D* (Fouce, *El futuro* 84).

Brekhus en la que se producía un tipo de conectividad en torno a un afecto celebratorio como la alegría. Algunos jóvenes heterosexuales se vestían de forma andrógina para concurrir a los multiespacios, activando o desactivando identidades consideradas “marcadas” sin implicar por ello una identidad sexual definida. En las crónicas de La Moviada y el Under redundan las referencias a la bisexualidad y al travestismo sugiriendo las relaciones complejas del deseo erótico que exceden a la cultura homosexual (Cervera 164, 175, 196; Mira, *De Sodoma* 420). El disfrute sexual y la extravagancia en la ropa formaban parte de esta productividad del deseo en la que lo *queer* emerge como una crítica de la identidad, una construcción que implicaba creatividad, entretenimiento y erotismo. Los jóvenes volvían a estos espacios porque se producía una experiencia sensorial placentera en la que se sentían atractivos; se transmitía una energía que se transformaba en un sentimiento de solidaridad colectivo.

Si para los jóvenes la pose constituía uno de los lenguajes performáticos lúdicos, para los artistas que incluyó en la estrategia de la alegría fue una táctica para hacer visible la normatividad. La transgresión de género se presentaba como una forma provocativa y divertida de provocar al público en contra de las normas aceptadas, privilegiando la acción y la sorpresa en la performance. Así por ejemplo, Fabio de Miguel/ MacNamara fue presentador del grupo pop Los Pegamoides, y El Docente travestido de odalisca repartía ñoquis presentando a los Redonditos de Ricota en los Lozanasos. Además del “presentador” de los *shows* en vivo, que podía ser travesti, algunos artistas como Alaska y Federico Moura combinaban el diseño con la producción de sus conciertos, ya sea ocupándose de la puesta y movimiento en escena, el vestuario, el maquillaje y las luces. Alaska estudió maquillaje, llevaba su vestuario personal en el programa de televisión *La*

Bola de Cristal y producía la ropa que se usaba en sus shows; Federico Moura diseñaba accesorios, fue dueño de dos negocios de ropa para hombres y convocó a Roberto Jacoby y a Lorenzo Quinteros para la puesta en escena de Virus (Riera 36).¹⁷⁴ Estos artistas tenían una concepción del espectáculo y su imagen en el que se volvía clave la inadecuación de la categoría de género como equivalente al sexo. El lenguaje de las canciones y sus cuerpos adoptaron el hedonismo consciente en sus múltiples formas, igual que la androginia, el *drag*, y el travestismo, con una irreverencia institucional.¹⁷⁵ Esta provocación a la autoridad heteronormativa efectuaba la fractura en el orden expresivo de la alegría con situaciones consideradas “fuera de lugar,” cuando aparecían en el escenario con prendas asociadas con el género “opuesto” o cuando se trasgredía el “decoro” de la sensualidad femenina.

Los artistas intervenían negociando significados sin perder el objetivo táctico de unificar al público en el ritual del show y que, de esa manera, transformara sus valores rígidos y naturalizados. La presentación en los recitales masivos de Virus de su tercer disco *Agujero Interior* en 1983 ofrece un ejemplo interesante. Hasta ese momento, según su productor Carlos Rodríguez Ares, Virus era maltratado por la prensa porteña como “frívolo” y sufría los insultos de “puto” en las presentaciones en vivo (Riera 70). A raíz de eso, propuso volver la estética del grupo más masculina en las presentaciones en vivo. “Algo tan sencillo como eso bastó para que terminaran...los insultos. Pero el cambio de imagen no fue una concesión. Fue una manera inteligente de meter un producto” (Riera 70). Federico, líder del grupo, continuó con esta estética, pero su actuación en vivo la

¹⁷⁴ Para Alaska consultar Paco Quintanar. Para Virus consultar Riera y Sanchez 86.

¹⁷⁵ Para un análisis de las letras de las canciones de La Movida ver Fouce, *El Futuro ya está aquí*. Sobre Virus ver Riera; para otras bandas del Under ver Ramos.

enmarcaba como una parodia al típico cantante de rock. Su hermano Marcelo Moura, integrante del grupo afirmaba:

En nosotros había un concepto estético que al menos yo tomé de Federico, que hacía moda, que me llevó a interesarme en eso no como una frivolidad, sino como un gusto. Me gustaba combinar colores, telas y eso siempre se asocia con ser puto, una cosa completamente prejuiciosa. Era una de nuestras grandes luchas y hubo que vencer estas barreras. Ni a mí ni al grupo nos importó eso, lo tomábamos como algo movilizante. (Riera 70-71)

Para Marcelo Moura su hermano comunicó un nuevo gusto que también era emocional, que al confrontar “las barreras” de las formas aceptadas de expresar el deseo, propuso un horizonte político diferente que excedía el grupo. El hábitus emocional es adquirido y practicado, inculcado en el nivel no consciente como conocimiento corporalizado. Justamente son los esquemas que configuran el hábitus el que nos hace creer lo social como si fuera “natural,” como si fueran nuestros propios valores, pensamientos y emociones (Gould, *Moving* 33). Importa destacar las implicancias políticas de la emergencia de ese nuevo hábitus emocional, que produjo performances en que el género se evocaba no como expresión de un núcleo interior, sino como un acto que daba cuenta de la inadecuación de la heteronormatividad (Butler, *El género* 16).

La imagen que crearon los integrantes de Virus—andrógina, travesti, *camp*, *queer*, alegre—provocaba al público con las preguntas que evoca todo “encuentro” cara a cara entre individuos y su “actuación” [performance] en tanto estos mismos “papeles” que se repiten en el tiempo configuran una relación social (*La presentación* 27-29): ¿se puede ser auténtico simulando las múltiples facetas de uno mismo? ¿Qué hay si uno hace explícito que “ser uno mismo” como construcción pública no es nada más que una

simulación?¹⁷⁶ Como ya analicé en el Capítulo 2, los artistas optaron por desafiar las categorías en las que se encuentra entrampado los criterios que clasifican el arte y la performance de género configurando otros repertorios para su público. Así desmontaban el sentido de la “profundidad” concebida como una identidad real y verdadera por otra desmontable, una ficción, una fabricación excesiva que puede ser sincera sin dejar de ser auténtica. Se producen varias yuxtaposiciones en una misma performatividad. Por un lado la tensión entre el personaje y su rol social; por el otro la emoción del *camp* que emerge ante la pregunta si la imagen es o no una pose artificial, “an embrace of excess and artifice, standing in tension with affect’s valences of genuineness and sincerity” (Tinkcom 172). La ropa como aspecto visible de la performance que recubre la superficie del cuerpo transformaba las relaciones entre la cultura, lo material y el deseo en la configuración de las identidades. De esta manera los artistas desafiaron un hábitus emocional establecido y propusieron “otro” en el que la alegría formaba parte de una nueva constelación emocional y política.

4. Ocaña y Batato: Trabajo y valor queer

En las calles desafiando a la represión de la policía, algunos artistas emblemáticos mostraban su identidad todo el tiempo posible, se paseaban travestidos e hicieron sus primeros *striptease*: en Barcelona, el pintor, actor y performer Ocaña, con su *troupe* de amigos Camilo y el dibujante Nazario; y en Buenos Aires el *clown* travesti Batato Barea junto a Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. Ocaña y Batato fueron la cara más

¹⁷⁶ Tal como han señalado Orlando Patterson (2006) y Richard Sennett (1978), existe una diferencia entre el concepto de autenticidad acuñado en el modernismo y la sinceridad de más larga data. Si la autenticidad implica expresar la profundidad de nuestro ser juzgando nuestras relaciones a partir de esos parámetros, la sinceridad requiere actuar de la misma manera como nos presentamos ante los demás.

visible de la homosexualidad y el travestismo en el espacio público; los dos sufrieron una muerte considerada “inmoladora,” una biografía signada por el suicidio, e historias de milagros y apariciones.¹⁷⁷ Aunque hay escaso registro de sus actuaciones, la comunidad de amigos da testimonio de su excepcionalidad, y han llevado adelante la responsabilidad de dar a conocer sus obras a través de archivos fotográficos y de video. Las similitudes biográficas son muchas, pero aquí me interesa destacar las semejanzas en las tácticas de visibilidad y performatividad que emplearon para conformar una identidad *queer* en el espacio público.

Se puede trazar una narrativa del artista marginal que se traslada a la ciudad para poder efectuar su trabajo, primero dentro de las redes de amigos y familiares de una subcultura urbana que comparte códigos y productos de consumo, y luego a través de los medios masivos de comunicación. La fama de estos dos artistas radica en sus actuaciones en las calles para el público que concurría en los carnavales, en las Ramblas de Barcelona, y en la Avenida Corrientes y el barrio San Telmo de Buenos Aires. Es interesante que las crónicas de la época enfatizaran la excesiva extravagancia junto con la espontaneidad y la ingenuidad de ambas figuras.¹⁷⁸ Sin embargo, en sus performances los dos desmintieron esa noción, subrayando el valor de su trabajo artístico; prefirieron definirse como “teatrero” (Pons) o “*clown* travesti literario” (Noy 109), enunciando,

¹⁷⁷ Ocaña narra en la película de Ventura Pons el suicidio de su primer amor, un cura. En *La peli de Batato* Urdapilleta y Troiano narran el significado que tuvo el suicidio del hermano en la vida de Batato. Este hecho traumático es también citado por la madre de Batato, María Elvira Amichetti, en *Batato: Un pacto impostergable*. Batato se entera que es portador de VIH en 1986 mientras que Ocaña tuvo una hepatitis en 1982.

¹⁷⁸ Así el DVD de la película de Ventura Pons tiene como epígrafe la siguiente frase de Fernando Trueba: “En la pureza de Ocaña radica su carácter profundamente subversivo”; en la recopilación de Fernando Noy se repiten frases como estas sobre Batato: “fue un ángel en el vientre de un Under” (139); “era real y consecuente” (163).

como mencioné arriba, una identidad *queer* antes de que fuera un núcleo de discusión en la academia americana.¹⁷⁹

Ocaña y Batato plantearon una continuidad entre su performance artística y su propio cuerpo uniendo el placer y el trabajo en una pose de hipervisibilidad como gesto político. Esa pose adquiere un sentido político eficaz al representar de forma excesivamente visible aquello que no se podía nombrar: la homosexualidad y la teatralidad de la feminidad. La teatralidad seduce y convierte el escenario en un espacio vivo activando y desactivando formas de resolver conflictos sobretodo porque “theatricality strives for efficaciousness, not authenticity” (Taylor, *The Archive* 13). Ocaña más que Batato ha sido analizado como una “pose” en transición entre un modelo de identidad homosexual de resistencia a la homofobia y otro reivindicativo. Alberto Mira analiza el rechazo a la identidad en Ocaña como una “pose” de artificialidad e imitación que se repite desde los primeros homosexuales españoles de los años treinta como Álvaro Retana y Antonio de Hoyos y Vinent (Mira, *De Sodoma* 457). Sin embargo, la pose de estos artistas en el escenario de la transición se articula en una intencionalidad política al poner de manifiesto el conflicto sobre la relación entre libertad individual y autoridad incluso al interior de la política de izquierda y de minorías sexuales. Al desafiar la conducta masculina sin avergonzarse ni pretender manipular a la audiencia, la pose femenina de Ocaña y Batato irrumpe en el espacio público como un gesto político y como un valor y un trabajo *queer*.

En la puesta en escena de su visibilidad como artistas articularon que la

¹⁷⁹ Ocaña en la película de Ventura Pons dice que no conocía la palabra gay/homosexual hasta que llegó a Barcelona. Batato rechaza denominarse gay diciendo “yo estoy en la fiesta de los disconformes” (Noy 246).

performatividad del género no tiene que ver con un disfraz (Butler, *Bodies* 231), sino con la unión de la esfera material de la producción y el consumo con la esfera del deseo en el trabajo *queer* y *camp* usualmente omitido bajo las etiquetas identitarias de “travesti” o “gay.” Siguiendo a Westlin (123) y a Tinkcom (24) en sus interpretaciones de Spivak, me refiero al valor y trabajo *queer* como “el trabajo afectivamente necesario” del deseo *queer*, el cual incluye las actividades sociales que están más allá de la reproducción inmediata de la vida y que se relacionan en cambio con la satisfacción del deseo y el confort (Spivak *In Other Worlds* 162).¹⁸⁰ Las obras de Ocaña y Batato constituyeron un lenguaje propio y una forma de experimentar el “ser diferentes” dentro de la sociedad hetero-normativa capitalista. En este sentido el *camp* como lenguaje que hace uso del exceso provee una forma de auto-conocimiento de los sujetos *queer* sobre *cómo* vivir haciendo un trabajo que por circular como entretenimiento (bajo, barato, popular, corporal) no es reconocido como productivo ni como arte. En el caso de Ocaña y de Batato, se combina lo *queer* y lo *camp* en un gesto político en tres aspectos de sus intervenciones públicas: en el vestuario reciclado ya mencionado; en la performatividad *queer* (tanto la construcción de una primera persona, “yo,” como la desconstrucción de la noción de la naturalidad del género a través del *drag*); y en la visibilidad del cuerpo desnudo en la confrontación con la opresión como sujetos de derechos “humanos.” La fragilidad del desnudo ante la violencia denuncia en la hipervisibilidad del espacio

¹⁸⁰ Para Spivak, las formas canónicas del valor se desplazan y se borran en las mercancías operando de forma similar a los efectos del sujeto [subject-effects] en las inmensas y discontinuas redes políticas, económicas, ideológicas, históricas y lingüísticas (Spivak, *In Other Worlds* 155, 204). Tinkcom interpreta a Spivak de esta manera: “...she offers in that phrase “subject-effects” the sense that the shadow of the subject who produces lingers over the commodity, and his or her efforts might more helpfully be discussed not as the “positive” form of a socially necessary labor but within the category of *affectively necessary labor*” (25).

público la complicidad entre Estado y represión al apelar a la identidad universal de los derechos humanos, fenómeno que exploraré en el apartado siguiente.

En la construcción del vestuario como objeto circulante en los multiespacios y entre amigos encuentro una convergencia táctica y acumulativa que además de *queer* es “emotiva.”¹⁸¹ El “ropero de Ocaña” constituye un muestrario de identidades en juego no sólo con respecto a él, sino con todo el grupo con el que se fotografiaba. Vestirse constituía crear una obra de arte visual, pero significaba también la materialización colectiva de los cuerpos inestablemente sexuados. En ese espacio de bastidores, se preparaban vestidos y proyectos, y formas de mostrarlos. Tal como cuenta y muestra Nazario en diversas fotos (128), junto a los vestidos “pacientemente elaborados y de alta costura de Ocaña,” la creatividad del vestuario no excluía las flores naturales, el plástico y el papel higiénico. Los vestidos inaugurados por Ocaña circulaban entre unos pocos amigos y fueron presentados en el Carnaval de Sevilla, El Palau, o en fiestas públicas (Nazario 218). Si Ocaña recurría a las flores naturales y el vestuario de las “old fashion stars,” Batato confeccionaba su ropa con la basura que encontraba en la calle Corrientes o usaba ropa creada por sus amigos para que la exhibiera como obra de arte. Así desfiló en la performance *Body Art en Paladium* y también también fue tapa de la revista contracultural *Cerdos & Peces* (Noy 92).¹⁸² En la obra basada en un texto de Alejandra Pizarnik y dedicada a Las Madres de Plaza de Mayo (*Los perros comen huesos*, 1986), Batato usaba un vestido totalmente recubierto con perchas viejas encontradas en la calle, evocando tanto el consumo como la ausencia del cuerpo con un toque humorístico. Su

¹⁸¹ Ver Ahmed, *The Promise* 44 y Wesling, “Queer Value” 107.

¹⁸² Como ya mencioné en el Capítulo 2, “El papelón” mantiene el doble sentido de estar hecho de papel, y también como frase común ante una situación embarazosa de mala performance: “hizo un papelón.”

madre, Nene Bache, le confeccionaba vestidos y pantalones que decoraba completamente con botones encontrados o con retazos de telas desechadas, oscilando entre lo estafalario y lo artesanal. Roberto Jáuregui, activista homosexual, denominaba este gesto de “salir a la calle vestido de esa manera, ir a la verdulería de la esquina a comprar bananas” como una “revolución” (Noy 77). El valor alternativo de estas prendas artesanales radicaba en su sello de un consumo distinto y distintivo, y su forma *queer* vital de creación.

La confección del vestuario reúne a amigos y colegas de obras compartidas, convivencias íntimas y de extrema confianza con gente común que descubre su matiz de artistas, confluyendo el trabajo con el placer. Ocaña y Batato fueron protegidos por otros artistas que desempeñaban en cierta medida un rol de “actor secundario.” Batato conoce al poeta Fernando Noy, quien le presentará la obra de Pizarnik, y luego conoce a Urdapilleta recién llegado de España,¹⁸³ y a Tortonese; por último integra a la gente de las murgas, los grupos carnavalescos de teatro y música popular.¹⁸⁴ Graciela Cosceli afirma sobre Batato, “adoptaba por un tiempo a alguien y le señalaba camino” (Noy 156). Ocaña es apadrinado por el dibujante Nazario y, a su vez Ocaña adopta a Camilo y a María de las Ramblas. Tanto Batato como Ocaña fueron “formados” e integraban a su comunidad a personas comunes usualmente marginales en sus espectáculos. Con estas figuras se establecía también una relación de cuidado, de intensas vivencias cruzadas por la tensión entre las necesidades individuales y las de la comunidad de amigos. Emerge la

¹⁸³ Urdapilleta había participado de la pre-Movida de Barcelona y luego se trasladó a Madrid. Reconoce el impacto de esta experiencia de libertad en *La peli de Batato*.

¹⁸⁴ Entre las relaciones *queer* filiales entre amigos Fernando Noy ofrece un caso interesante ya que es quien le presenta a Batato la obra de Pizarnik, pero antes de morir en 1972, la propia Pizarnik ya le había anunciado que un joven iba a expandir su obra. De manera que Noy queda como “intermediario” entre los dos poetas (*Los magos*). Además se ocupa de recopilar la obra *Te lo juro por Batato*.

amistad fraternal como un afecto potente que teje solidaridades, complicidades, y proyectos colaborativos, y que no se opone al de la familia, sino que se complementa al componer agrupaciones alternativas. Los amigos constituyen una familia elegida pero sin excluir a los hermanos o madres que se integran con la misma actitud lúdica. Es más, una vez muertos, amigos y familiares son los que tomarán la responsabilidad de un reconocimiento masivo de las obras de estos artistas.

Una descripción de Nazario de sus salidas con Ocaña (escena que también podría haber ocurrido con Batato y sus amigos) también resalta una reciprocidad de alegría entre artistas, espacios y público, un tipo de dinámica cuyos efectos empecé a analizar en el Capítulo 2 en la “aceptación mutua”:

Ocaña acudía travestido a buscarme a la Plaza de San José Oriol y salíamos a pasear por las Ramblas y a reírnos un rato. No se cansaba de repetir que para él travestirse era una forma de hacer teatro, y que su escenario eran las Ramblas. Él tenía un chiste o broma para cada paseante. Todos reían, él cantaba alguna copla, al cabo de un rato, un corro de cuarenta o cincuenta personas seguían nuestros pasos [...]. En algunas ocasiones, cuando ya vivíamos juntos, regresábamos a la Plaza disfrazados, con todo el mogollón de gente pisándonos los talones. (Nazario 25)

La narración de Nazario borra los quiebres entre espacios en la ciudad: “todos” los artistas y miembros del público se reían, “todos” los seguían a sus casas por la ciudad en un continuo entre vida privada y pública. La aparición de Ocaña en diálogo con el público constituye repentinamente el espacio performativo en la calle en la que pueden identificarse los elementos perlocutorios y pragmáticos de la situación. Si tal como afirma Taylor, “the physical setup of the encounter with the audience influences the dénouement of events,” en la anécdota se resalta la espontaneidad de la situación y sus efectos en la risa y la alegría que se conservan como atmósfera (Taylor, *The Archive* 261). Sin embargo, aunque eran situaciones cotidianas y aparentemente no deliberadas,

había un vestuario--Ocaña siempre estaba travestido, Nazario a veces--y un guión improvisado.

Conviene prestar atención a la producción de lo que Goffman denomina “impresiones expresivas” deliberadas y subliminales que generaron estos artistas en las interacciones cara a cara con el público (*Interaction 6*). El travestismo de Ocaña y sus chistes con el público tiñen el orden expresivo; el público que los seguía compartía un estado de ánimo, una alegría que producía ese efecto de espontaneidad y de cohesión. Quizás sea este mismo alineamiento afectivo el que haya diluido el aspecto disonante de la pose que se produce en el momento de la verificación de la incoherencia entre lo que se muestra (un hombre vestido de mujer) y la expectativa de coherencia (no es un disfraz ni es carnaval) del entorno social. Así la pose de Ocaña, como la de Batato, era percibida como “espontánea, natural”--impresiones afectivas que Goffman señala como la forma más exitosa en la construcción de un sí mismo (*Interaction 11*).

En ese sentido, entre el espacio de la performance “producida” del personaje y la vida real, no había distinción. Batato Barea y Ocaña acentuaron exitosamente una continuidad entre la pose del escenario y los bastidores, entre lo público y lo privado, entre el placer de jugar y trabajar como si fuera lo mismo, como si la imagen que proyectaban fuera igual a su propia persona. Como efecto de esta continuidad, la audiencia creaba un tipo de especulación fantástica sobre ellos como si se comportaran de la misma manera en la vida cotidiana real y la vida artística. Sin embargo esta espontaneidad estaba basada en un cuerpo escenográfico que manifestaba que allí mismo, en ese vestuario, radicaba el componente de un personaje vendible y que se fundamentaba, según Spivak, en el

“trabajo afectivamente necesario” para producir una imagen de sí mismos.¹⁸⁵

Junto con la impresión lúdica de “naturalidad,” sin embargo, el aspecto excesivo del trabajo del *drag* también puede recalcar la necesidad de construcción de la identidad. Judith Butler señala que el *drag* es subversivo en tanto refleja, en la estructura imitativa, que el género es en sí mismo producido, y reclama en dicha producción la interrogación de la supuesta naturalidad u originalidad de la heterosexualidad (Butler, *Bodies* 125). En efecto, tanto Batato como Ocaña ejemplifican este valor subversivo del *drag*. Batato cambió su nombre y su aspecto en varias oportunidades. Se llamó Billy Boedo cuando fundó tanto el grupo “Los peinados Yolly” como el Clú del Claun. Paulatinamente comenzó a usar como nombre Batato o Sandra Opaco en sus avisos sexuales como *taxi boy*. A partir del 1988 a la vez que se convierte en la figura del Parakultural junto a Urdapilleta y Tortonese, se produce lo que él mismo identifica como un hito biográfico cuando descubre el travestismo en el mundo de las murgas.¹⁸⁶ En una entrevista radial emitida en el programa de televisión *Los magos*, Batato reflexiona sobre el nuevo horizonte político que le produce este descubrimiento:

...mi vida cambió con el ingreso a las murgas, con los del Progreso de Almagro, Los Elegantes de Palermo, y descubrí todo un aspecto de mí que quedó en mi persona, desde el 88 hasta ahora, porque no sé cómo me voy a sacar estas

¹⁸⁵ Así por ejemplo, Juan Bufill en *Star* de Barcelona decía respecto a la película de Ventura Pons en la que Ocaña era protagonista: “No son más que intentos de reproducir lo que Ocaña había hecho con una cierta espontaneidad antes de ser ‘vedette’ de dominio público.” Y a continuación se expresa sobre la actuación de Ocaña en el aniversario del Salò Diana: “Ocaña interpretaba su propio personaje, haciendo lo que antes hacía para divertirse, pero esta vez por la pasta” (citado en Nazario 161). ¿Cómo saber en qué momento dejaba de haber placer por el “mero” trabajo? Además, ¿no da cuenta esto de la indeterminación del valor?

¹⁸⁶ Batato iba a las murgas con su amigo Urdapilleta, pero este último no adoptó el travestismo más allá que en el espacio de la murga. En *La peli de Batato* Urdapilleta se expresa sobre su incomodidad con el “entorno” de Batato cuando se operó por ser un mundo autodestructivo.

tetas...yo no intento dar un mensaje, ni sentir que me escuchen, simplemente yo quiero que me dejen vivir tranquilo. Y yo lucho por eso, a partir de ahí se pueden armar muchas cosas. O sea después de las murgas yo armé una obra que se llamaba “Las coperas,” convoqué para hacerla (en Medio Mundo Varieté, 1988) a travestis de las murgas, gente de barrio, gente simple. Eran cuatro personas y han cambiado su vida, leen poesía, ellos cada uno, porque se han encontrado, no porque yo soy el que los lleva, simplemente descubrieron otra vida, cambiaron su mundo. (Entrevista a Batato)

Es en ese espacio de intersección con el carnaval en el que afirma su deseo de travesti y su proyección política a la vez que cuestiona el código de embellecimiento femenino en la producción de diva del *drag queen*. Batato presenta la “ambivalencia” de la aceptación social en el contexto de rechazo social; demanda ser reconocido sin prescripciones de comportamiento (Gould, *Moving* 312). Su amigo y artista Seedy González Paz refuerza la idea de que Batato no era un travesti típico: “Era *clownesco*, pero más de cotillón. No era un travesti de purpurina y plumas” (Dubatti, *Batato Barea* 154). Su amiga Claudia con K marca la diferencia y rivalidad entre los travestis glamorosos, producidos con peinados y lentejuelas y los travestis como él y Urdapilleta, mas “lúdicos,” “falsas vedettes” que usaban “apenas una tanga e infinidad de pulseras” (Noy 111). Urdapilleta es más peyorativo y define la estética del *trash* a la criolla: “éramos un mamarracho” (Dubatti, *Batato Barea* 182).

Por su parte, Ocaña no se limitaba al cruce de género, sino que también seleccionaba cuidadosamente su vestuario de día, más andrógino, y el de la noche, más femeninamente glamoroso. Como muestran las fotos de su amigo y anticuario José Luis Quiroz, junto a los elementos costumbristas--Ocaña y su grupo de amigos Nazario y Camilo montaban procesiones de la Virgen de la Mercé vestidos de mujer andaluza por las calles de Barcelona--Ocaña embellecía su vestuario inspirado en María Callas y Concha Piquer, y cantaba los “cuplés” populares de la década del 30 que habían sido coaptados por el

franquismo.¹⁸⁷ Aunque interpreta la identificación del gay masculino con el prestigio de la “estrella femenina,” en sus performances incluye el encanto de la mujer rural en la ciudad. Al performatizar con su trabajo aquello que es afectivamente necesario para conformar su deseo, Ocaña evoca la supervivencia de una fantasía para desestabilizar y reformar el balance aceptado de los roles y las identidades sexuales; por ejemplo, según Eva Woods Peiró, aunque adopta fetiches religiosos que son residuos de su educación represiva católica, “he uses them to undermine church structures” (241). El vestuario, como el travestismo, demuestra la construcción del género como algo falso y real a la vez (Sifuentes-Jáuregui 4). Es por eso que el vestuario *camp* constituyó una táctica productiva ya que en ciertos contextos permitía jugar con la dicotomía entre ser y parecer gracias a una suspensión entre lo verosímil y el juego.

Batato aún operado con pechos nunca ocultó su voz masculina. De hecho, parece haberle molestado la preocupación por el “efecto de verdad” de la representación; alude a una des-identificación con la ansiedad que motoriza determinadas formas de vestirse y de comportarse al interior de la comunidad travesti.¹⁸⁸ Aún en sus performances más dramáticas en la película de Ventura Pons como viuda de mantilla y peineta, Ocaña, recitando un cante jondo a Lorca, en primer plano deja ver el vello de sus axilas,

¹⁸⁷ Para consultar las fotos de Ocaña ver Nazario 149. Para un análisis de la performance de Ocaña en Barcelona enunciando y desafiando la ficción de una nacionalidad “auténtica,” ver el artículo de Antón Fernández, y para una lúcida crítica del análisis de Fernández ver Eva Woods Peiró 245-46.

¹⁸⁸ Aquí encuentro un matiz con el análisis de Sifuentes: “some transvestites are preoccupied with the ‘realness’ of their representation, so much so that their re-presenting (wo) man is full of anxiety that must be veiled. The effect of “realness” is manifested most strongly through the aggressive denial of the masculine” (63). En los artistas que analizo no aparece la pregunta por la “realidad” sino el hecho de jugar con la identidad, por lo cual las marcas masculinas en el traje femenino producen un desafío de la masculinidad.

rompiendo un efecto de realidad “femenino.”¹⁸⁹ La paradoja epistemológica del acto de vestirse del travestismo “en un exhibicionismo inherente que es negado” (Sifuentes-Jáuregui 63) se produce además cuando Ocaña afirma en la película de Pons “yo no soy un travesti, yo no sé lo que soy.”¹⁹⁰ Para Woods Peiró, con esta aseveración y otras afines, Ocaña articulaba una posición plenamente *queer* (238-39). En definitiva, el trabajo *queer* consistía en no obedecer y demostrar el esfuerzo por no conceder o complacer la norma heteronormativa. Con todas estas tácticas cotidianas los artistas desafiaban la presunta normalidad de la reproducción del hábitus y en su transformación produjeron además una “energía emocional colectiva” que conllevaba un nuevo orden moral (Collins 37).

4.a. Mártires de su propia excentricidad.

Hasta ahora he analizado los efectos de la visibilidad del exceso del vestuario. Sin embargo en otras situaciones el posar desnudo tuvo un impacto similar. El acto de desvestirse representaba por un lado un desmontaje del exceso en la ficción y la realidad, un reconocimiento del espectáculo y su cooptación para mostrar los mecanismos del mismo. Por el otro, al revelar el cuerpo violentado, se denunciaba la continuidad de los aparatos represivos de la dictadura en democracia. Paradójicamente o no, en ambos países, la represión de la disidencia sexual se profundizó cuando se perfilaba el derrumbamiento del régimen.¹⁹¹ En Argentina, lamentablemente los desaparecidos por

¹⁸⁹ Para otro análisis de esta escena ver Woods Peiró 240. Gema Pérez-Sánchez denomina la performance de Ocaña como una “performatividad estética” que va más allá de la esfera del género y del sexo (246).

¹⁹⁰ Alberto Mira cuestiona esta reacción de Ocaña en la película de Pons como pose “falsa” ya que para éste la clave de su performance se concentraba en la exhibición. Creo que esta discusión da cuenta de la paradoja.

¹⁹¹ Como ya ha analizado Gema Pérez-Sánchez, el franquismo estuvo plagado de una

disidencia sexual no fueron reconocidos incluso en el informe realizado por la CONADEP *Nunca Más* de 1984 (Meccia 113). En España los homosexuales siguieron siendo perseguidos durante 1977-1978 cuando se desataron las luchas entre los grupos radicalizados que competían por el continuismo o la ruptura.

Durante 1976 y 1977, Ocaña tuvo una amplia exposición pública en Barcelona que incluyó exhibiciones en galerías, participaciones en obras de teatro, y reportajes de revistas que promocionaban sus exhibiciones y que explotaban el hecho de ser un pintor travesti.¹⁹² En sus performances en el festival de Canet Rock, junto a su trío, se desnudaba “desmadrado,” cantando que la ropa que llevaba puesta era el símbolo de la represión (Nazario 126-28). En 1978 se lleva a cabo la primera manifestación autorizada en Madrid, y en Barcelona se celebra el “Día Internacional de la Liberación Homosexual” a la que concurrieron en un amplio espectro de organizaciones feministas y familias con consignas de “Libertad sexual, amnistía total,” con apoyo de los sindicatos y las fuerzas políticas de la izquierda (Nazario 163; Mira, *De Sodoma* 481). En ese mismo año Ocaña fue arrestado junto con Nazario y Camilo por “escándalo público” luego del *striptease* que estaban haciendo en celebración de Sant Jaume. Irónicamente en la ficha policial, Nazario posaba luciendo sus bigotes negros con su vestuario *camp*, un “vestido celeste y blanco con tules y madroños negros regalado por Ocaña el día de la detención” (Nazario 218). Cuando salieron de la comisaría, tras cinco días de cárcel, una multitud los esperaba para saludarlos y darles su apoyo. En la revista *Disco Exprés*, Martí Font escribía que “en

ansiedad--por las dudas a la masculinidad de Franco y su posición geopolítica en Europa--que se tradujo en una profunda homofobia (20). En Argentina la dictadura se ensañó con los homosexuales circulando manuales para “detectarlos” y aumentando aún más la violencia a fines de 1982 cuando el régimen estaba llegando a su fin.

¹⁹² Del 5 al 20 junio de 1977 Ocaña hizo su primera exposición en la galleria Mec-Mec.

realidad aquello parecía una fiesta, una celebración. Para Ocaña, también para Nazario aunque no tanto para José (Camilo) aquello era una muestra evidente de su proyección popular, de su paso al primer plano de la actualidad, un hecho que se podía constatar en sus sonrisas” (Nazario 167). Ocaña había ganado el espacio de atención emocional junto a sus amigos y la gente que los acompañaba en pleno pico de la manifestación de una “energía emocional,” en la que la solidaridad los hacía sentirse como parte de un grupo (Collins 27). La mayoría de los diarios del país actuaron como amplificadores de la situación; pusieron en portada la noticia y sirvió de promoción para la película de Pons, que se convirtió en obra de culto, en una jugada más de la “indeterminación del valor,” batiendo récords de entradas. Las Ramblas aparecieron empapeladas con afiches de la película en los que posaba Ocaña vestido con mantilla, Camilo vestido de prostituta torera estilo “Carmen” en una esquina en actitud espera de un cliente, y Ocaña, Nazario y Camilo paseando travestidos por las Ramblas acodados, rememorando en todos ellos a las mujeres de pueblo con una marcada feminidad desafiante.

Sin embargo, los tres habían sido brutalmente golpeados por la policía. Ocaña posó para la prensa mostrando las marcas de los golpes en su cuerpo desnudo, y también hizo dibujos de lo sucedido en una cobertura de prensa abrumadora sobre la injusticia hacia los homosexuales en democracia. En el espacio público Ocaña al mostrarse sacrificadamente en peligro transmitía un compromiso moral: “The victims become martyrs because they are taken to represent the moral power of the movement; they symbolize the feeling that the movement will ultimately win out” (Collins 33). Los tres presentaron una denuncia pública por malos tratos y abuso de autoridad, y se lamentaban por las heridas sufridas por un policía “porque pensamos que el respeto a la persona y a

los derechos humanos es válido para todos” (Nazario 165). Ganaron simbólicamente, pero la denuncia les salió mal: fueron condenados a pagar una multa.

En el caso argentino, Batato tuvo un enfrentamiento público en dos ocasiones en las que denunció la complicidad de la Iglesia con la represión de Estado. En 1986 se produjo el primer enfrentamiento a raíz de la censura de su espectáculo sobre poemas de Alejandra Pizarnik en el Centro Cultural San Martín, *Los perros comen huesos*. Diana Baxter señala que fue un intento de “movida” de denuncia en un contexto de juicios públicos y televisados a la Junta Militar (Noy 46).¹⁹³ Tal como recuerdan Baxter y Gabriel Chamé Buendía, la obra terminaba con Batato parodiando el ritual católico: aparecía “una hostia gigante hecha con tapas de pizza, quería comerla pero no le entraba. La gente aplaudía o se iba furiosa” (Noy 46). El intento de censura por parte de Javier Torre, el director del Centro Cultural San Martín, provocó el acercamiento entre Batato y las Madres de Plaza de Mayo movilizándolas al teatro. Hebe de Bonafini, una fundadora de las Madres, recuerda que “Batato era *legítimamente* un ser humano que nos llamó para pedir auxilio, quiso que denunciáramos toda la injusticia de prohibirlo en un teatro oficial y como nosotras somos denunciadoras, allá fuimos” (Noy 49; destacado mío).¹⁹⁴ Batato

¹⁹³ El 22 de abril de 1985 comenzó el juicio público a los integrantes de las tres Juntas Militares, acusados de violaciones a los Derechos Humanos, según los Decretos 158/83 y 159/83. El juicio contó con el aporte de la investigación realizada por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), cuyo informe fue entregado el 20 de setiembre de 1987 al Presidente de la Nación Raúl Alfonsín.

¹⁹⁴ La palabra “legítimamente” da cuenta de una previa puesta en duda. En 1984 Hebe de Bonafini en un acto de intolerancia exigió la exclusión de la CHA en el diario *El Porteño*: “–Gumier Maier hacía su columna de [el diario] *El Porteño* en oposición a la CHA de Jáuregui. La CHA sacó, me acuerdo, una especie de manual de conducta para los homosexuales, algo muy ortodoxo donde se decía más o menos que se tenía que tener pareja y no andar putaneando por ahí. Parecía una nota escrita por la Iglesia. Al número siguiente salió una nota de Gumier diciendo: “Yo no soy gay, soy puto.” Y en la próxima columna se publicó ahí mismo un poema dedicado al Ojete que hizo no sé qué autor

recurrió a la alianza con las Madres (la organización con más prestigio y legitimidad en la sociedad civil argentina) y consiguió que la obra fuera repuesta. En palabras de Baxter, “cuando salió, Hebe y las Madres lo estaban esperando. Torre no lo podía creer, encima se daba cuenta de que B. tenía poder más allá de la simple disputa” (Noy 100).

Es notoria la similitud con el caso de Ocaña y de Nazario; en ambos, hubo un desajuste entre la sobreactuación de autoridad de parte de las instituciones provocando un shock moral y evidenciando la popularidad que ya habían adquirido estos artistas al representar otro tipo de sociedad más abierta. Ya no estaban solos; la alegría de la gente que los esperaba en la calle y la de los artistas mismos los convertía a todos en testigos responsables de la contracara del estado represivo. Como en una performance, se producía la confrontación entre un hábitus emocional conservador y el horizonte futuro de su transformación. La alegría como afecto permite comprender cómo opera la ideología, entendida como conjunto de creencias y valores, en el cambio social esbozado en este período. Sin embargo, existe una diferencia significativa: mientras que Ocaña y Nazario demostraban en sus cuerpos la discriminación de las minorías sexuales *queer*, Batato denunciaba la alianza política entre Iglesia y Estado con una performance *queer*.

La segunda ocasión de enfrentamiento se produjo en 1991, pocos meses antes de la muerte de Batato, y tuvo repercusión en CNN y otros medios internacionales (Noy 110). Batato había sido diagnosticado con VIH en 1986 y en la fase final de la enfermedad se opera, colocándose siliconas industriales en los pechos, y se dedica a mostrarse por todos

norteamericano. Ahí llamó Hebe de Bonafini, enojadísima, para decirme que sacáramos a los homosexuales de la revista o se iba ella. Yo le contesté que, como nació en el Once, me habían enseñado a sumar y no a restar, así que yo no restaba a nadie. Entonces se fue ella. Con gran dolor para nosotros, pero por parte de ella era un gran acto de intolerancia” (Moreno).

los medios posibles, sin hablar directamente sobre la enfermedad.¹⁹⁵ En ese período el sacerdote mediático José Lombardero escribe en una revista que “lo que prohíbe Dios es que se asesine, matar injustamente. Hay cosas por las que uno tiene que matar. El de los homosexuales es uno de ellos” (Villagra).¹⁹⁶ Batato hizo una campaña mediática masiva poniendo en evidencia la complicidad entre la esfera económica y cultural.

Metafóricamente, reforzaba el sentido moral de la víctima que se convierte en mártir y anunciaba que, si había un Dios, estaba de su lado: “habitualmente voy a misa con mi atuendo de mujer y hasta ahora, Dios nunca me echó de su casa. Las travestis y prostitutas existimos porque tenemos demanda” (Villagra).¹⁹⁷ También inició una querrela pública por “apología al crimen” junto a su amigo y abogado La Pochocha, pero alegaba que “debido al poder de la Iglesia en nuestro país jamás prosperó” (Noy 110).

En las diversas estrategias buscadas y no buscadas por estos artistas, el abuso y la injusticia hacia los diferentes se coloca en la agenda desde el discurso de los derechos humanos, un discurso legitimado por el espectro político de la izquierda. Al presentarse como víctimas en el acto performático de llevar la causa a la justicia, Batato y Ocaña hacían visible el drama nacional que excedía sus casos particulares. La visibilidad en el espacio público de un hombre al mostrarse femenino, travestido u andrógino, era un hecho tabú en Argentina y España que desafiaba la investidura de la autoridad estatal y la normatividad heterosexual. Pero la violencia revelada en la fragilidad del cuerpo desnudo apelaba a la humanidad por sobre cualquier noción de “desobediencia.” A su vez como

¹⁹⁵ Sus amigos hablan de la felicidad de Batato y la consideran como un gesto de último deseo.

¹⁹⁶ El padre Lombardero tenía un programa micro de televisión con el que cerraba la transmisión del día. En él, “daba las buenas noches” con consejos para la familia.

¹⁹⁷ El “affaire con el padre Lombardero” también fue el tema de la canción “Las tetas de Batato” del grupo de rock Under, Las Manos de Filippi.

víctima-mártir en la que representaban “el bien” movilizaron un sentimiento unificador de poder colectivo, de exaltación y trascendencia de la vida cotidiana, en la que la opresión debía ser finalmente vencida (Collins 33).

Para Sedgwick, debido a su inestabilidad, lo *queer* puede ser solo un conocimiento auto-descriptivo que enfatiza la auto-identificación más que las observaciones empíricas de la gente: “There is a sense in which queer can only be used in the first person” (citado en Jagose 97). En sus afirmaciones contradictorias “me gusta travestirme pero no soy un travesti”; y “yo soy una persona marginada,” “yo lucho por ser persona,” es posible trazar la inestabilidad de la identidad y la contingencia de lo *queer*. Batato y Ocaña enunciaron explícitamente su rechazo por cualquier tipo de identidad política por basarse en etiquetas que confirman una “normalidad.” Sin embargo, tras su propia experiencia de marginación, buscaban mejorar la calidad de vida de la gente en una proyección de otros imaginarios políticos. El yo performativo se yuxtapone en estos casos con la confrontación al sujeto de derecho, un sujeto “yo” constitucional performatizado por la policía, el Estado y los ciudadanos. El desafiar el juicio normativo, el jugar con lo *queer* en el modo en que estos artistas lo hicieron, significó hacer visible la espectacularización del cuerpo en una sociedad hiperviolenta. Posar significaba representar aquello que tenía de universal la persona y que se les negaba por ser diferentes. En esta sobreexposición de sus performance públicas, en las calles, los multiespacios y los medios, tanto Batato como Ocaña expandieron la visibilidad de las diferencias sexuales mientras señalaban a quienes identificaban como agentes de la represión. En este gesto político, representaron en una forma excesiva lo que no podía ser nombrado. Paradójicamente, esta visibilidad como forma de espectáculo reposicionaba el conocimiento sobre la violencia

“hipervisible” en frente de una sociedad que tenía una percepción distorsionada por la represión de las dictaduras que habían silenciado desapariciones, mutilaciones y torturas.

En este mismo gesto, tal como señala Molloy en su definición de pose como la representación de una ausencia, jugar con la excesiva visibilidad implica jugar con la muerte, convertirse en un “mártir de su propia excentricidad” (Molloy 144-45). Ocaña murió en 1983 como consecuencia de las quemaduras sufridas al incendiarse su hermoso vestido de sol realizado en papel para los carnavales de su pueblo en Sevilla. Su amigo Alejandro Molina describe su traje:

Rodeada de angelitos, chavales y chavalines, lucía un esplendoroso disfraz de sol con papeles de colores, la cara pintada como un cuadro (incluyendo las gafas) y llevando un gran sol como estandarte en el que había instalado unas bengalas. Cuando llegaron al patio del colegio encendió las bengalas. Varias chispas prendieron inmediatamente sobre el papel de seda. En unos segundos, el traje, el pelo, su cara, estaban envueltos en llamas. (Nazario 227)

Las declaraciones de Ocaña, ya míticas, se funden en otro gesto *queer* que da cuenta de la conciencia que tenía de la indeterminación del valor y del espectáculo: “Al ver al fotógrafo del pueblo que había fotografiado la fiesta le gritó: ‘Niño me habrás hecho buenas fotos cuando estaba ardiendo, ¿no?’ Decepcionada al comentarle éste que había soltado la máquina para socorrerle, le contestó: ‘¡Pues nene, te has perdido la foto de tu vida!’” (Alejandro Molina en Nazario 227). Luego Ocaña sería homenajeado por Nazario y Camilo con instalaciones de colores en la Plaza Real de Barcelona (Nazario 238). En el programa de televisión *La Edad de Oro* Nazario se quejaría sobre la venta de sus obras ahora altamente cotizadas, relatando en medio de su propia alucinación anécdotas de apariciones en sueños en los que Ocaña reclamaba reconocimiento público a su obra pictórica (*Lo mejor de La Edad de Oro*).

Por su parte, Batato junto a Federico Moura y Miguel Abuelo fue una de las primeras víctimas visibles del SIDA en Argentina. En sus últimos días con fiebre recorrió programas de televisión mostrando sus tetas operadas y sus rasgos de enfermedad, provocando, intencionalmente o no, un trabajo emocional público de aceptación de las diferencias. En su última obra, en homenaje a las Madres de Plaza de Mayo, *Las locas que bailan y bailan*, hizo debutar a su madre Nene, quien amasaba fideos en pleno escenario (Yuszczuk). El 6 de diciembre de 1991 una multitud lo despidió en el cementerio de la Chacarita con globos rosados y aplausos. A partir de su muerte, sus amigos hicieron homenajes públicos, crearon el museo Batatópolis, y la sala principal en la que actuaba desde sus inicios en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA (CCRR) se bautizó con su nombre.¹⁹⁸ Su madre, sus amigos y el director de cine Peter Pank se responsabilizaron de la difusión de su obra. Sus ropas artesanales y sus objetos personales se exhiben como obras de arte y sinécdoques que conforman la presencia de su cuerpo invaluable.

5. Intervenciones culturales queer y camp: Pedro Almodóvar

En las secciones anteriores analicé la visibilidad *queer* de Ocaña y Batato. En este apartado me centro en la figura de Pedro Almodóvar como un interventor cultural que operó con el *camp* para efectuar una práctica y una filosofía de la cultura de consumo. Juan Pecourt hace un análisis exhaustivo del rol de los intelectuales en la Transición a partir de su participación en las revistas políticas, estudiando la tensión entre autonomía e intervención pública (274-76). Debido al rol que tendrían revistas culturales como *La Luna de Madrid* en los 80s, Almodóvar podría acoplarse a su modelo de intelectual, y

¹⁹⁸ Recordemos que el CCRR de la UBA fue un espacio “oficial” que albergó al Under en sus distintas expresiones artísticas. Ver Capítulo 1.

opto por llamarlo plenamente “interventor creativo” al destacar el aspecto performativo de su inserción en el espacio público vinculando disciplinas, espacios y artistas, similar a la de Ocaña y Batato. Así subrayo las formas prácticas en que su obra filmica modificó el espacio de representación y su intención--ya señalada por Paul Julian Smith--de manipular a la prensa escrita (*Las leyes del deseo* 169). Almodóvar se presenta como un ejemplo complejo que abarca múltiples tácticas, tanto intencionadas como contingentes.

La fascinación de Almodóvar por la representación es un gesto considerado *camp* por críticos como Allinson, Yarza y Smith. Su efecto político puede ejemplificarse en el rechazo de las normas sexuales, un fenómeno que asocio con la articulación performática *camp-queer*-alegría porque se ancla en la extravagancia visual del placer corporal. A través del vestuario, el exceso corporal, y el trabajo *queer*, en su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1977-1980) Almodóvar demuestra la complicidad entre el sistema de valores culturales y económicos.

Como Ocaña y Batato, Almodóvar se trasladó de su pueblo a la ciudad para conseguir más opciones para su trabajo *queer* e insertarse en la matriz de la producción cultural (Mira, “Con pluma” 182). Para los artistas de las Movidas había mucha fluidez espacial entre Madrid y Barcelona. En 1976 Almodóvar presentaba en casas privadas de amigos y en bares de Barcelona sus desopilantes cortos pornográficos a los que agregaba sonido en “vivo”; hacía fotonovelas porno en la revista de cómics *El Víbora*; escribía guiones y ensayos firmados con su alter ego la actriz porno Patty Diphusa; y componía canciones para el dúo que formó con Fabio McNamara (Yarza 28). Dentro de las condiciones de producción, las formas en que filmó Almodóvar borraron la distinción entre cine comercial y de arte y se inclinaron por una combinación de trabajo con placer y con

amigos. Con pocos recursos económicos, buscó modos alternativos de financiamiento y producción por fuera de los circuitos estatales. Almodóvar formó una cooperativa con el catalán Pepón Corominas y con Félix Rotaeta (Smith, *Desire* 18; Allinson, *Un laberinto* 20-21) y posteriormente montó su propia productora El Deseo S.A (Yarza 28).

Desde *Pepi, Luci, Bom*, considerada una película de culto, Almodóvar no ha cesado de generar productos que se volvieron masivos sin perder su identidad.¹⁹⁹ Esta “identidad” se configura en un valor y un estilo de representación que sintetiza metonímicamente una época y un colectivo artístico: el de La Movida Madrileña. Para Silvina Grijalbo, “no hay dudas de que Almodóvar es el cineasta de La Movida” (15), y para el director de cine Félix Sabroso, participante de La Movida en Canarias, “Almodóvar era La Movida” (2008). La fotógrafa Ouka Lele, colaboradora de Almodóvar, afirma en el año 2004 que el rasgo común de La Movida era el deseo de innovar, “porque lo cierto es que la obra no sigue una misma corriente, sólo una sensación de libertad, una forma de vibrar que sí te hace identificarla como de esa época” (Grijalba 16). La percepción de Ouka Lele es ratificada por el director cuando señala que “si había algo que nos caracterizaba a todos era una independencia feroz” (Vidal 40). También aparece una expresión defensiva de Almodóvar: “yo no me aproveché de nada, simplemente reflejaba lo que sucedía a mi alrededor” (Cervera 145). La indeterminación del valor, y concretamente la cuestión de quién se apoderaría de su explotación, subyace el juicio sobre la “calidad” de las obras de La Movida. El propio Almodóvar ha destacado

¹⁹⁹ Paul Julian Smith ya ha señalado que Almodóvar siempre se preocupó por conservar una “calidad estilística” [Almodóvar quality] que constituye su “sello” personal y que se forjó desde el comienzo de su carrera (“Classic”). *Pepi, Luci, Bom* fue editada en 2003 por la colección de cine de *El País* junto a otros títulos. Sin embargo, no ha sido incluida en las compilaciones comerciales más recientes de las obras de Almodóvar, y solo puede verse en salas especiales, retrospectivas, bibliotecas y recientemente en YouTube.

que en La Movida “había una pésima disposición para valorar el trabajo de los demás,” y que él tuvo la suerte de trabajar con todos los artistas porque más allá de él “no hubo cineastas de La Movida” (Cervera 40). Estas expresiones recogen algunos aspectos sobre el valor que ya he planteado y en los que voy a profundizar. La Movida valoraba el ser diferente y la creatividad por fuera de la alienación en un momento en que los propios artistas y galeristas están construyendo un mercado del arte español (Cervera 213).²⁰⁰ Esta situación es importante para comprender el impacto de las tácticas de Almodóvar, al reconocerse un privilegiado que trabajó con “todos” y al mismo tiempo al incluir en su representación a “todos.” El integrar en su película a los miembros de La Movida, referirse a situaciones reconocibles, mostrar prácticas cotidianas de los jóvenes que colocan el placer en relación al trabajo en un régimen de normalidad, le agregan a su cine un valor documental, un registro afectivo y temporal.²⁰¹

Cuando filma en Madrid *Pepi, Luci, Bom* el director se ocupa de los decorados y conforma su equipo técnico y el elenco que lo acompañará a lo largo de su carrera a la manera de La Factory de Warhol, “que le da a todo proyecto Almodóvar un aura colectivo” (Yarza 28). El proceso de filmación coincide con el año en que se hicieron las primeras Elecciones Generales en España después de la muerte de Franco, y con La

²⁰⁰ Esta situación es similar en Buenos Aires y es señalada por Gumier Maier (Moreno). Respecto a la valorización al interior de los miembros de La Movida es interesante considerar la situación de los pintores Costus, amigos de todos ellos; quizás por eso, no eran considerados “artistas” valiosos. Chamorro además coincidía en este desplazamiento porque a ella no le gustaban sus obras “que no eran pintura, sino ilustración” (Cervera 213).

²⁰¹ No es mi intención analizar a Almodóvar aisladamente de otros directores de su generación. Almodóvar no fue el único que filmó comedias con temáticas *queer* en ese período. Así puede considerarse dentro de las películas que se integran en “la nueva comedia madrileña” a *¿Qué hace una chica como tú?* de Fernando Colomo, filmada en el mismo año y con Carmen Maura como actriz principal. Esta película la comparo y contraste con *Pepi, Luci Bom* en mi artículo “Demasiado queer.”

Movida ya desatada desde 1976 en las calles y el mercado de segunda mano El Rastro (Gallero 248). Este contexto histórico se encuentra parodiado en la película, ya que tal como han documentado Mark Allinson (*Un laberinto* 27) y Marvin D'Lugo (9, 20), inicialmente *Pepi, Luci, Bom* surge como adaptación de una fotonovela pornográfica llamada “Erecciones Generales” protagonizada por Almodóvar y Fabio de Miguel (McNamara) que se editó en *El Víbora*. Difícilmente puede sostenerse que la película sea apolítica, ya que destaca varios comentarios y personajes relativos a la situación contemporánea española (Smith, *Las leyes* 175-76). Además de las citas al entorno histórico, el gesto político y *camp* de la película radica en su irreverencia hacia todo tipo de autoridad, incluyendo la estética y la narrativa.

Con *Pepi, Luci, Bom* Almodóvar se convirtió en un productor *queer* que generó una película de culto afiliando a la audiencia a una obra con un valor afectivo inédito. Además de plantear una subjetividad antinormativa, la película permite preguntarse por la relación entre trabajo, *labor* y juego dentro de un colectivo como La Movida. Por medio de sus estrategias estéticas, Almodóvar coloca a La Movida en el espacio temporal y ficcional del presente generando en el espectador marcos referenciales específicos de inclusión. Esto se produce a partir de la interacción dinámica de tres dimensiones: el vestuario y la pose (como juego entre ficción y realidad), insertos en la extravagancia visual del *trash*; el placer corporal inscripto en el género pornográfico; y la fantasía temporal del encuentro perfecto entre la cultura de La Movida y el espectador.

5.a. Fascinación por la representación: El vestuario, la pose y el placer corporal

Pepi, Luci, Bom es una comedia de mujeres y narrativamente se centra en la amistad y en las fluctuaciones de las emociones femeninas, temas típicamente asociados con el *camp* (Tinkcom 168), en el marco de La Movida Madrileña en el que Madrid se convierte en escenario “donde todo es posible.” Según los análisis de la película de los teóricos del campo ya citados, la trama se centra en la historia de Pepi (Carmen Maura), pero a fin de seguir mi argumentación elijo cambiar el foco y explorar el protagonismo de Luci (Eva Siva) y otros personajes tan *queer* como ella: Toni (Carlos Tristán), Moncho (sin crédito) y la travesti Roxy (Fabio McNamara). A diferencia de Pepi, Luci es una sumisa ama de casa de cuarenta años (aunque parece más joven), que se ha casado con un policía fascista y violador (Félix Rotaeta), y que se involucra en una relación sadomasoquista con Bom (Alaska), una joven de quince años que quiere triunfar como cantante pop del grupo “Los Bomitoni.” Este triángulo amoroso se basa en la revancha montada por Pepi para vengarse de la violación que sufrió a manos del policía, esposo de Luci, ocurrida en las primeras escenas de la película. Al centrarnos en el personaje de Luci podemos considerar que el tema central es el “descubrimiento” de La Movida por parte de una víctima de la sociedad patriarcal franquista, a través de una joven adolescente (Bom) participante del nuevo movimiento.

Tradicionalmente en el cine español las mujeres han simbolizado el autoritarismo del régimen franquista o se han quedado atrapadas en los roles de madre o prostituta (Allinson, *Un laberinto* 94; Pérez-Sánchez 64). En las películas de Almodóvar se reconocen estas representaciones, pero se las refuta. Las protagonistas son mujeres activas que, a través de una relación *queer*--entendida como un modelo alternativo de constitución de la subjetividad y de la identidad social, que es performativa y se opone a

lo legítimo (Meyer 2)—se involucran en la situación de cambio social en proceso que es La Movida. A pesar de que Luci es cuarentona, es Bom, con solo quince años, la que dirige la relación sadomasoquista haciendo visible la contingencia en un encuentro de seducción. Luci, insatisfecha con su matrimonio, se enfrenta al orden patriarcal involucrándose con jóvenes y con prácticas sexuales consideradas “desviadas.” La crisis de la narrativa heterosexual se presenta visualmente con un exceso de placer corporal característico de la tradición *trash*, frecuentemente asociada con el *camp*. Almodóvar es, junto con Alaska, un reconocido admirador de John Waters (Acevedo-Muñoz 8; D’Lugo 15), y aquí recicla el código filmico del *trash*, que exhibe lo crudo, lo vulgar, y lo obsceno desde el “buen mal gusto” (Waters 3). Surgido de la pornografía, el *trash* se centra en el contorno del cuerpo, en la exageración de lo bajo, lo marginal y lo oculto a la visibilidad social; en palabras de Waters, “[it] can be creatively nauseating but must, at the same time, appeal to the especially twisted sense of humor, which is anything but universal” (Waters 3).²⁰² Dentro de esta estética, en *Pepi, Luci, Bom* se sitúa el vestuario estafalario, el exceso corporal, y la exaltación del trabajo *queer* inscripta en la ubicuidad del consumo.

El vestuario y la pose figuran la transformación de Luci por su encuentro con la cultura de La Movida. La ropa se presenta como el espacio intermedio de la performance, entre la ficción y la realidad, señalando también la tensión entre el rol y el personaje, ya que nadie es como parece ser. El vestuario marca una identidad cambiante y lúdica, y registra las emociones de los personajes en torno a la alegría como irreverencia cómica a

²⁰² En palabras del propio Waters: “to me, bad taste is what entertainment is all about [...] but remember that there is such a thing as good bad taste and bad bad taste [...] to understand bad taste, one must have very good taste” (3).

la autoridad. Pepi persigue al policía y a Luci para cerciorarse de su venganza. La ropa visualmente artesanal de Luci—su jersey hecho a mano--es lo que le ofrece a Pepi una excusa y un ritual para pararla en la calle, hacerse amiga, y obtener más datos de su enemigo. En esta secuencia cada una exhibe un accesorio que construye su personaje. El abordaje de Pepi, con su camisa escotadamente sexi de flores y anteojos, contrasta con el aspecto recatado de Luci, con su jersey celeste holgado y un pañuelo en la cabeza ocultando los ruleros. En la clase de tejido de Luci, a que luego asisten Pepi y Bom, se estructura la situación que desencadenará el desarrollo de la película. En un clima de complicidad, Luci, con un peinado batido sesenta, le confiesa su masoquismo a Pepi, vestida de rojo y negro. La llegada de la gótica-punk adolescente Bom, ataviada con capa de *print* leopardo y apliqués de abanico en el pelo, produce la memorable escena de la “lluvia dorada” que combina cómicamente imágenes y gritos de éxtasis de Luci con su cara mojada visibilizando su placer ante Bom: “¡cómo disfrutas!” La ropa mediando con la tensión en la performance de la feminidad se reitera más tarde en la publicidad que dirige Pepi sobre las “Bragas Ponte,” en la que la actriz argentina Cecilia Roth, en medio de una cita romántica, anuncia las ganas de tirarse un pedo anticlimático disimulado por la música y el olor de las bragas. Estas situaciones, repletas de valores *trash*, muestran una parodia de la pose femenina de la mujer.

El jersey de Luci también ofrece una representación del trabajo afectivo y material en la performance de género y la sexualidad. Hasta el momento, el trabajo de ama de casa y cuidado de Luci de su marido y cuñado se presenta como una labor compulsiva de género no remunerada. La ausencia de la casa de Luci genera una excusa de control de parte de su marido molesto que exige explicaciones. Aún con su ropa todavía mojada de orín, ante

la pregunta de si le pagaban bien por la clase de tejido, responde perversamente “sí, me pagan bien.” La voz de Luci evidencia su propio descubrimiento de que el placer y la satisfacción del deseo pueden reconocerse como un trabajo remunerado. La ropa también ofrece un comentario de contraste en el deseo masculino y femenino. Mientras Bom la encuentra atractiva con su *look*, su marido le dice “no sé por qué te pones esos pantalones que sabes que no me gustan.” Luci con Bom abandona su *look* de maruja; en algunos momentos su vestuario es de ingenua, y en otros su pañuelo en la cabeza cuando se pasea naturalmente con el collar de perro de las manos de Bom exalta la sumisión de la monja y de una mascota. Cuando vuelve a su casa con el objetivo de recoger la ropa antes de abandonar al esposo, Luci parodia los discursos tanto feministas como conservadores de la época (Smith, *Desire Unlimited* 14), y declara que ella también es “víctima de la ola de erotismo que azota a España.” Esta “ola” le permite rebelarse del hastío del machismo ibérico que dicotomiza a la mujer en santa o prostituta, y buscar una relación erótica que satisfaga sus deseos. Y es su marido quien le cambia el nombre a medida que se da cuenta de la pérdida de control: Luci se transforma primero en Lucía, y luego en Luciana. La performatividad de las identidades es marcada por el juego con los nombres—recuérdense los múltiples nombres de Batato—igual que con la ropa.

5.b. Relaciones queer entre trabajo, labor y juego

La escena de “Erecciones Generales,” que parodia en un juego de palabras las primeras Elecciones Generales, despliega múltiples prácticas performáticas de la cultura cotidiana de los disidentes sexuales en la producción y el consumo. En la escena de “la lluvia dorada,” la sumisión de Luci y su perplejidad excita a Bom, y la invita a la fiesta de su primo Toni (Carlos Tristancho), organizada con un dinero que obtuvo como *taxi boy*

con un hombre mayor (un “carroza”) que vive en el edificio al lado. En la fiesta se entrecruzan todos los personajes y deseos sexuales. El trabajo *queer*, es decir el valor afectivamente necesario del trabajo del deseo, es ubicuo, habilitando la indeterminación del valor según la perspectiva de cada personaje. Una vez comenzada la fiesta se produce el encuentro entre Toni (el cantante de los Bomitoni), que tiene un marcado acento andaluz; Moncho un *taxi boy* efebo que está buscando un cliente para conseguir dinero y salirse de la casa de sus padres; y Roxy Putón, Fabio McNamara travestido con guantes de lentejuelas azules, que le dice a Moncho, en inglés, “I know you from New York.” Moncho le pide a Toni que lo recomiende con el carroza, pero éste despliega el estereotipo del deseo homosexual, insistiendo en que el carroza prefiere los productos “tropicales.” Luego Toni se sincera y le comenta las actitudes “raras” de su cliente, que se transforman en un aspecto clave de toda la escena. El sonido de los distintos acentos y lenguajes adquiere un valor *queer*, sexy y comunitario. Entre el exagerado acento andaluz como “producto tropical,” el inglés fallido de Roxy y el juego de palabras de la competencia, la escena integra a todos los disidentes sexuales en una gran performance.

Si bien estos *taxi boys* usan sus cuerpos como medios de trabajo, ese trabajo está inscripto en un juego. El trabajo de Toni consiste en organizar una gran fiesta para su cliente “raro,” y Moncho en breves minutos será el ganador de la lúdica competencia de “Erecciones Generales,” pudiendo cumplir sus deseos “haciendo lo que quiera y con quien quiera.” En la escena “romántica” del primer beso entre Bom y Luci un fotógrafo con sombrero les toma una foto y les ofrece el polaroid a cambio de dinero, poniendo en evidencia el acto de transgresión de la pareja. Luci ofrece comprarla como un recuerdo de un evento memorable, pero Pepi en cambio la quiere para extorsionar al policía. La

indeterminación del valor *queer* adquiere su máxima expresión cuando se inserta la historia del “carroza” de Toni, el “intelectual” que mira la fiesta de su departamento. Homosexual y alcohólico, es casado con una adinerada mujer barbuda (Cristina Pascual) con una voz insoportablemente aguda, que aparece vestida femeninamente con bata de cama celeste. La mujer cuenta desesperada su insatisfacción sexual ante la indiferencia de su marido, se afeita su barba, y en plena competencia de Erecciones los dos logran un encuentro sexual motivado por la visión telescópica de los penes erectos. Para completar la articulación entre trabajo-*labor* y juego, más adelante Roxy aparece otra vez artísticamente travestido presentando al grupo Bomitoni en un inglés incomprensible, y en otra escena se presenta con minifalda de lúrex y peluca platinada como Roxy Putón, una vendedora de productos cosméticos de Avón que en realidad comercia cocaína y anfetaminas. En la breve aparición de los pintores icónicos de La Movida, Costus (Juan Naya y Enrique Carrero), euforizados por su llegada, Roxy se convierte en la protagonista de una narrativa pornográfica cuando acosa sexualmente a un cartero que traía un telegrama de Luci para Bom. En explícita parodia a las fantasías de clase socio-económica pornográficas, Rosy persigue al cartero quien la rechaza llamándole “señorita.”²⁰³ A través de Roxy, Almodóvar demuestra cómo se entrelaza el trabajo *queer* como juego en las prácticas de los disidentes sexuales. El drag de Roxy y sus múltiples performances dan cuenta de los diferentes roles de los practicantes *queer* que requieren un trabajo inscripto en el registro del placer.

5.c. Temporalidad ¡justo a tiempo!: Fantasía y espectadores en La Movida como colectivo diverso

Linda Williams ha estudiado las fantasías activadas por los distintos géneros que

²⁰³ Para un análisis de estas escenas ver Yarza 102 y Allinson, “Alaska” 229.

llama “corporales,” incluyendo la pornografía.²⁰⁴ Según Williams, la pornografía repite la seducción primaria y posiciona temporalmente la solución al problema del deseo en una fantasía utópica del clímax simultáneo, de la coincidencia placentera perfecta entre el sujeto seductor y el objeto seducido (217-18). *Pepi, Luci, Bom* también establece un encuentro “justo a tiempo” que evoca esta fantasía del género pornográfico y que se produce no solo dentro de la economía del film, sino también con el espectador.

Ya finalizando la película, en el declive de la historia de amor entre Luci y Bom, la idea de convenio y de juego estratégico se produce en el escenario real de la discoteca “El Bo.” Las chicas concurren vestidas, al mando de Pepi, “como lo más modernas.” Hay una pista de baile delimitada por un ring de boxeo en cuyo interior confluyen personajes vestidos de manera extravagante: un niño y su madre actriz vestida de Dama de las Camelias (Julieta Serrano); una mujer recién casada con un hombre mudo; y una cantante de rock flamenco-modelo que busca fama (Kiti Manver). En su performance sádica, Bom ordena a Luci que le traiga una cerveza, y en el patio camino al bar, Luci defiende al niño de los golpes de la Dama de las Camelias—su madre--en una parodia de madre protectora. A continuación es interceptada por su marido, quien se presenta como policía pidiéndole los documentos. El enfrentamiento de Luci parodiando la autoridad policial y poniendo en duda la masculinidad de su marido (“si tuvieras cojones,” le insulta) inicia un violento forcejeo. Luci luego extiende el placer masoquista que experimenta con la paliza, excitando los golpes de su marido al llamarle “comunista” y “rojo.” Entre la sinceridad y el artificio, Luci primero se comporta maternalmente defendiendo a un niño,

²⁰⁴ La popularidad de los géneros corporales como el de horror, pornográfico y melodramático reside en que activan estructuras temporales diferentes para “resolver” las fantasías originarias descritas por Freud: la fantasía de seducción, de castración y del romance familiar (Williams 217).

y luego desafía a su marido y acepta con placer sus golpes convirtiéndose otra vez en su esposa.

En un claro reciclaje de la iconografía franquista, la siguiente escena nos muestra a la golpeada Luci acostada en la cama del hospital con un crucifijo en la pared y su vecina a su lado. Las modernas Bom y Pepi, con unos peinados bien llamativos y ropa pop, van desesperadas al hospital a verla y es allí ante el marido que Luci le dice a la indignada Bom: “yo soy mucho más perra de lo que tú te imaginas, y tú no eres tan mala como te pretendes.” Las palabras de Luci resuenan con la respuesta que le había dado a su marido a la vuelta de la primera clase de tejido, “sí, me han pagado bien.” El “retorno” de Luci, sin embargo, no refuerza su rol de mujer sumisa, puesto que ha negociado la satisfacción de sus deseos en un “justo a tiempo,” igual que el encuentro entre Pepi y Bom, que inicia un nuevo proyecto y una relación amorosa. De esta manera, Almodóvar explota el exceso del *camp* para hacer visible la potencia *queer* de las identidades sociales.

Además de esta coincidencia temporal en la fantasía de género se produce otra coincidencia con el espectador en la situación inédita de La Movida como momento de libertad. Alberto Mira (“Con pluma” 180) y Gema Pérez-Sánchez (35) han señalado que la especificidad de la práctica *camp* reside en la mirada y la lectura “entendida” que constituye la base de complicidad entre espectadores/lectores a través de los cruces intertextuales. Como hemos visto, para Tinkcom, el significado político y filosófico del *camp* radica en la crítica a la noción de valor capitalista a la vez que produce otros tipos de objeto de consumo cultural.²⁰⁵ Tal como teoriza el autor (29), el trabajo *camp* ofrece

²⁰⁵ Por ejemplo, en el capítulo sobre John Waters, Tinkcom demuestra el proceso de resignificación por el cual el *camp* y lo *queer* reciclan y otorgan nuevos significados y valores a lo que el capitalismo considera un desperdicio (194). Siguiendo a este autor,

un conocimiento de la peculiar volatilidad del valor en la industria del cine que explica su afiliación con el proceso de culto y que no se reduce a un “éxito comercial.” Este se produce de manera inesperada en la esfera de consumo con la recepción de la audiencia. El valor se desplaza hacia los destinatarios por fuera de la esfera de producción cuando descubren las visiones alternativas del mundo que se les presenta y se identifican con una devoción inusual. Así como la ropa creada y diseñada se convierte en un objeto afectivo de una comunidad con un valor *queer*, la película de Almodóvar, como objeto de culto crea un ritual, una comunidad y una emotividad.

Pepi, Luci, Bom retrata al pop-punk emergente alrededor de los grupos liderados por Alaska (Allinson, “Alaska” 224-25). Al igual que su personaje, Alaska tenía 15 años cuando comenzó el rodaje y provenía del movimiento originado por ella misma desde la revista *La Liviandad del Imperdible*, convertido en el primer grupo punk “Kaka De Luxe” y luego en “Los Pegamoides.” Este grupo participó en la película como “los Bomitoni” (integrado por Berlanga, Poch, Furia y Álvaro de Torres) y la película recoge sus experiencias dentro de La Movida. En la revista *Dezine*, Almodóvar explica la elección de Alaska para la película y el público al que se dirige:

El utilizar personajes integrados en la nueva ola madrileña se debe a que una de las protagonistas pertenece a ese entorno. A los que conocía era a Alaska y los Pegamoides, y con ellos a toda la fauna que pulula a su alrededor. Además esa gente está más cerca de ellos que de los progres; esa gente me divierte más, le va más a la película. (Cervera 141)

La cita de Almodóvar es elocuente en tanto afirma que era consciente del público al que iba dirigida la película. La elección de Alaska con su imagen disruptiva fue clave para representar el hábitus emocional que estaba en proceso y contrapone su público ideal

considero que Almodóvar produce este mismo proceso de resignificación.

a la progresía carente de humor. Las entrevistas que incluye Rafa Cervera en su libro *Alaska y otras historias de la Movida* muestran diferentes percepciones sobre la película en el rodaje de la escena del recital de los Bomitoni entre los jóvenes fundantes de La Movida y Almodóvar, quien parece como un amigo partícipe pero no fundante. Carmen Maura señala sobre el rodaje que le “parecía un ambiente de locos” en el que “nadie juzgaba nada, las cosas no se consideraban tonterías” (Cervera 145-46). Maura diluye los límites entre trabajo y juego; para ella todo era placer. Sin embargo, Alaska y Nacho Canut, miembro de Los Pegamoides, manifiestan opiniones diferentes. El día del rodaje del recital en el cual Alaska/Bom debuta como cantante, Nacho Canut comenta que “estaba sentado entre el público [...] con Costus, cuando rodaron la actuación. Pusieron al actor Carlos Tristancho de bajista, vestido como si fuera un músico de *heavy*. Ya podían haberle elegido un modelo que fuese con el resto del grupo, porque los demás iban de punks” (Cervera 143). La propia Alaska recuerda “Yo tampoco entendía por qué el personaje de Tristancho tenía que hablar con ese deje pasota, ni la razón de que llevase aquella ropa. Claro que yo venía de estar en Kaka de Luxe, así que lo mejor era callarse” (Cervera 143). Pese a su imagen como ícono de La Movida, estos artistas sugieren que en realidad Almodóvar no conocía los códigos entre tribus. Sin embargo, de forma intencionada o no, Almodóvar los reunió a todos en su obra. Representó de esta manera una coincidencia de personajes de distintos lugares de España que emigraban a Madrid para desplegar su talento y vivir la alegría, entre ellos argentinos que se incorporaron a La Movida. Recordando lo que decía Batato sobre la diferencia entre La Movida Madrileña y el Under porteño, considero que Almodóvar representó a La Movida con un

compromiso de incluir a todos los que conformaban ese colectivo más allá de Madrid.²⁰⁶

Este gesto forma parte de la estrategia de producción del director desde su primera película, y no solo, tal como analiza Joseba Gabilondo, el cronotopo geopolítico que cultiva a partir de *Todo sobre mi madre* (288).

En la escena del concierto de los Bomitoni, la inclusión del espectador en la alegría diversa de La Movida se exalta particularmente. En un reconocimiento del trabajo que implica un show, desde la venta de entradas hasta su estreno, la escena comienza en la puerta del recital con la imagen estática del anuncio de promoción del evento. Un cartel negro con dibujos blancos fácilmente reconocible de Ceesepe anuncia: “Después de una desastrosa gira por provincias vuelven a Madrid Bomitoni Group.” Esta parodia alude a la experiencia de Los Pegamoides como grupo “entendido” únicamente en Madrid (Cervera 192).²⁰⁷ Seguidamente dos chicas verborágicas en la puerta del teatro buscan desesperadamente dinero para poder pagar la entrada. Un transeúnte, nada menos que Ceesepe vestido con una vistosa camisa con arabescos blanco y negro--los mismos colores que el cartel del anuncio--es interceptado. Ante un confuso diálogo en el que se cruzan expresiones madrileñas (mola, chulo) y argentinas (vos, che sabés), consiguen su billetera y el pase de entrada al recital. El acento y vocabulario argentino también se integran a través de la inclusión de la actriz argentina Cecilia Roth. En el interior del

²⁰⁶ Mark Allinson en “Alaska” compara el punk londinense representado en la película *Jubilee* con *Pepi, Luci, Bom*. Es interesante notar que en esa comparación establecida por Allinson, en *Pepi, Luci, Bom* protagonizada por Alaska como sinédocque de La Movida Madrileña y su carrera artística, La Movida “pasota” y “optimista” se contraponen al punk londinense considerado como más político (228). En cambio para Batato, la película y La Movida tenía un significado político y subversivo que coincidía con sus propias prácticas.

²⁰⁷ Sobre la gira que hicieron Los Pegamoides, señala Cervera la falta de comprensión del humor: “Una visita promocional a Barcelona puso de relieve la falta de complicidad que el grupo podía encontrar fuera de Madrid” (192).

teatro, en un *travelling* se muestra a la exaltada platea que grita aplaudiendo, y aparece Fabio MacNamara travestido con peluca larga morena, anteojos oscuros, y una malla plateada, que presenta de nuevo en un inglés incomprensible. Seguidamente entra el grupo y antes de ubicarse en el escenario decorado con globos de colores dispersos, Bom toma la larga peluca de Roxy y se la coloca en la cabeza. Almodóvar usa pocos picados, optando en cambio por planos medios y generales para sumergir a los espectadores de su film en el glamour del espacio del concierto.

En el momento de la espera al inicio del recital se presentan situaciones simultáneas de celebración y placer. El “carroza” se le aproxima a Moncho para invitarlo a dar un paseo. La cantante de rock andaluza le cuenta a Agustín Almodóvar muy orgullosa que es la prima de Toni y que los dos provienen del mismo pueblo, y grita exaltada “Toni, Toni.” Luci lleva un vestido cuyo tono cromático, un dorado luminoso, coincide con el de Bom, lo cual señala su integración y disfrute total de la fiesta. Luci le agradece sonriendo a Pepi el haber conocido a Bom--“soy otra,” señala contenta--y Pepi a su lado le dice “sí, hasta pareces más joven.” Mientras Bom le dedica a su amante el tema *trash* “Murciana,” la cámara, posicionada detrás de ella en el escenario, enmarca a Luci entre sus piernas abiertas.²⁰⁸ Las dos pertenecen al mismo mundo al igual que toda la gente reunida en ese lugar, jóvenes con abanicos, *taxi boys*, modelos, chicas argentinas, murcianas y andaluzas.

Almodóvar muestra La Movida desde adentro configurando un espacio propio,

²⁰⁸ La letra de Murciana: “te quiero porque eres sucia/guarra, puta y hortera,/la más obscena de Murcia,/y a mi disposición entera./¡Sólo pienso en tí murciana!/porque eres /una marrana.” En otra estrofa canta, “soy más mala que el GRAPO,” aludiendo al grupo terrorista de extrema izquierda. Para consultar la letra completa, ver Allinson, “Alaska” 226.

registrando los nuevos hábitos y la creatividad de ese grupo para un público cómplice que puede percibir los referentes anclados en la alegría, la perversión, la diversión y el juego. Al explotar la diversidad de las voces y la proximidad de la cámara mostrando múltiples situaciones simultáneas que subvierten los discursos de la normalidad heterosexual, diluye las diferencias espaciales entre margen y centro. Se posiciona en el epicentro del cambio donde todo sucede y confluyen diversas generaciones y lenguajes. El espectador, como Luci, se siente parte de la fiesta, disfrutando del momento del show.

5.d. La alegría: Un valor “otro”

A lo largo del capítulo, he señalado cómo la alegría se manifiesta como un valor y una identidad “otros.” La performance de Ocaña y Batato Barea y el cine de Almodóvar presentan estrategias similares y recogen la percepción de la inestabilidad del hábitus emocional dominante, cuestionando aquello que se establece como “valor” normativo. Sus performances potenciaron la emergencia y la representación de otro hábitus emocional fundado en la alegría como valor “otro.”

En sus excesivamente visibles intervenciones, se explota la filosofía práctica del *camp* que performatiza la situación política local. En el contexto de transición de las dictaduras, la fabricación de identidades alternativas desafiaba los marcos de codificación sociales binarios que constituían las etiquetas de la normalidad social. Los artistas tratados aquí desplegaron diversas estrategias que confluyeron en el exceso entre el todo y la nada: exceso de vestuario, exceso de desnudez, exceso verbal, exceso de operar con lo inesperado. Junto con una comunidad de amigos confeccionaron una intervención *queer* consciente, desde los márgenes con un lenguaje propio y en espacios no catalogados como “legítimos” para la política. Sin pertenecer a partidos o asociaciones

oficiales buscaron intervenir públicamente en un registro simbólico y material al introducir en el mercado un producto con un valor *queer* y comercial. Sin embargo, si bien Ocaña se insertó en el circuito comercial con sus cuadros y Batato con un vestuario que se exhibe en un museo, el caso de Almodóvar es el que ha tenido y sigue teniendo un valor *queer* visible, ya que empezando con un producto de culto se volvió masivo, sin perder su identidad crítica. En estas expresiones la ideología se manifiesta en una corriente afectiva que pudo integrar sin prejuicios a los diferentes, potenciando en un nuevo hábitus emocional otros horizontes políticos.

6. Ilustraciones



Figura 16. Ocaña, poster promoción de la película y Ocaña vestido en una performance.



Figura 17. Almodóvar y Mc Namara.

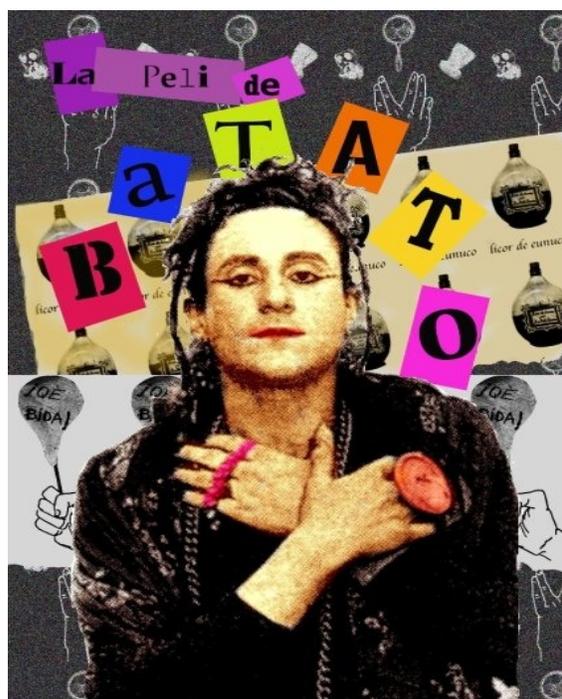


Figura 18. Afiche de la película *La película de Batato*.



Figura 19. Kaka de Luxe y otros jóvenes en la Sala Rock-Ola, Madrid.



Figura 20. Ocaña pintando en Las Ramblas de Barcelona.



Figura 21. El Ropero de Ocaña, con Camilo.



Figura 22. Nazario posando con ropa de Ocaña.



Figura 23. El arresto de Ocaña, Nazario y Camilo.

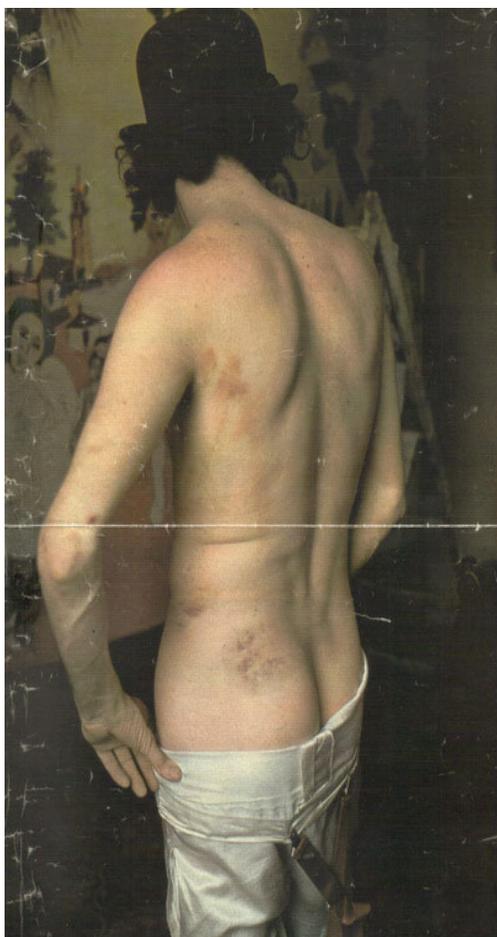


Figura 24. Ocaña muestra sus golpes.



Figura 25. Afiche de la película *Pepi, Luci, Bom*.



Figura 26. Escena de *Pepi, Luci, Bom*, "lluvia dorada."



Figura 27. Pepi (Carmen Maura); Bom (Alaska) y Luci (Eva Siva).

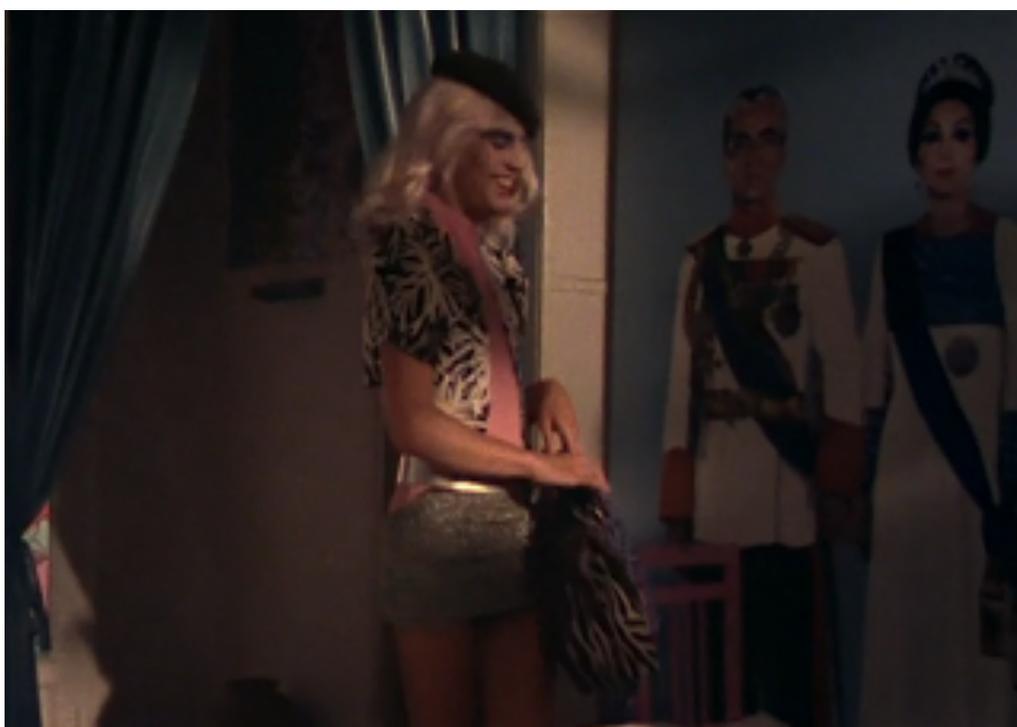


Figura 28. Mc Namara actuando como Roxi Putón.

Capítulo 4: La estrategia de la alegría como táctica pedagógica

1. Introducción

Como hemos visto a lo largo de este estudio, la crítica cultural dedicada a La Movida española y al Under argentino suele destacar la sobrevaloración del presente, plasmada en la vida joven e intensa y plagada de riesgo y de tragedia. Esta perspectiva se cimienta en la idea de que, contra la generación de los padres que postergaron sus deseos para forjar un futuro mejor, el acto de resistencia de los jóvenes consistía en dar por sentada la libertad que ya no era deseada o utópica, sino una vivencia del presente que no había que desaprovechar (Fouce, *El futuro* 135-36; Usó 312; Symns, *Cerdos* 30).²⁰⁹ Sin embargo, muchos de los artistas de la estrategia de la alegría trabajaron en proyectos para niños y adolescentes buscando una experimentación con lo diferente y marginal.²¹⁰ ¿Se trata de una casualidad que se hayan consagrado en la época programas de televisión dirigidos al público infanto-juvenil? La figura del niño como espectador inteligente que no deja de ser a la vez amoroso, cruel, egoísta, soberbio y generoso se convierte en el interlocutor de los artistas que están procesando cómo proponer una sociedad alternativa a la del pasado y el presente.²¹¹ En esa relación temporal no sólo se interpela al público (niño-joven)

²⁰⁹ También esta generación sin futuro ni pasado se la ha denominado “perdida.” En el caso español ver Sánchez León; Labrador, *Letras arrebatadas* 80.

²¹⁰ En estas experiencias incluyo a los integrantes de la revista catalana *Ajoblanco* quienes tuvieron contactos con escuelas, comunas, y teatro comunitario; al historietista Nazario quien fue maestro; Els Comediants y sus proyectos comunales; a quienes participaron en los programas de *La bola de cristal* y *La edad de oro*. En Argentina, al Indio Solari y su trabajo con niños sordos; a Batato Barea y su trabajo con el clown en los hospitales neuropsiquiátricos Moyano y Borda; a Radio Bangkok y su trabajo radial con los pacientes del Borda en el programa *La Colifata*; a Enrique Symns y sus múltiples etnografías con los presos; y al artista plástico Marcelo Pombo y su trabajo con niños con dificultades de aprendizaje.

²¹¹ La visión del niño no es romántica sino que comprende la complejidad del ser humano

como ser activo y pensante, sino que además se le otorga un valor proyectivo en el que se apuesta a un cambio en las posiciones de quien transmite y de quien recibe esa transmisión. Si bien “vivir el presente” fue el discurso que cristalizó como impronta de estas mal llamadas “generaciones,” lo que queda soslayado en los análisis del “aquí y ahora” es el acto de transmisión a futuro en las prácticas.

El escenario local de configuración de la estrategia de la alegría en democracia está atravesado, en primer lugar, por la experimentación pedagógica, que explota en oposición al autoritarismo vivido en la dictadura. Esta explosión no ocurría en un vacío absoluto porque en el intento de sobrevivir a la represión se ensayaron formas de educación alternativas subterráneas, como las redes cooperativas de maestros españoles en “Escuelas de Verano,” las escuelas de cooperativas privadas, cursos privados y las apropiaciones espaciales, analizadas en el Capítulo 1. La educación llegaba a ser considerada para unos como reproductora del orden social injusto y para otros como fuente de subversión, y se replantearon cuáles eran los aspectos que se vinculaban con una educación democrática que abarcara a todo tipo de institución y las formas legítimas de regular el conflicto. La dictadura y la experiencia de clandestinidad de la política habían reforzado la paranoia, las relaciones de autoridad vertical y el miedo a repetir viejas confrontaciones, aspectos que se manifestaron en las campañas electorales en Argentina que dieron el triunfo a la UCR (Unión Cívica Radical) y en la transición española con el proceso que dio triunfo al PSOE. El candidato de la UCR Ricardo Alfonsín terminaba todos sus discursos durante la campaña electoral diciendo “con la democracia se come, con la democracia se educa, con la democracia se cura...”

en potencia.

enfaticando de esta manera demandas básicas y derechos como la salud y la educación como futuros ejes de su gobierno. También José María Maravall, ministro del PSOE (1982-1988) afirmaba que la educación tuvo prioridad y fue entendida “como un componente esencial de la democracia” (Maravall 70). La transición exige cambios legales a la par que cambios de hábitos educacionales y emocionales y, en esa dirección, se modificaron los marcos reguladores.

Solamente en el ámbito educativo, en Argentina en los primeros años de gobierno de Alfonsín se aprueba el Plan Nacional de Alfabetización para adultos (1984) recuperando al pedagogo brasileño Paulo Freire y a Emilia Ferreiro (alumna de Jean Piaget) en el marco de una educación permanente²¹²; se sanciona la reforma de la Ley Universitaria reinstaurando su autonomía y el co-gobierno (1983); y como evento significativo que involucraba a toda la comunidad educativa, se concreta la realización del Segundo Congreso Pedagógico Nacional (SCPN) (1983-1988) que abarca prácticamente todo el primer gobierno democrático. El SCPN reconoció y quiso reiterar las bases fundacionales del sistema educativo argentino, asentado en la Ley 1420 y enunciadas en el Primer Congreso Pedagógico Nacional de 1882 que estableció la instrucción primaria obligatoria, gratuita, gradual y laica. Estas medidas tendieron a atender a los sectores postergados y a restablecer las bases fundamentales de un sistema educativo en el que la dictadura había logrado “...que la educación [dejara] de ser una *razón de Estado* para

²¹² El Plan Nacional de Alfabetización se insertaba en el marco del Proyecto Principal de Educación en América Latina y el Caribe (Unesco 1981). Establecía que la radio y “los materiales didácticos adecuados” constituirían los medios para garantizar las metas de alfabetización total en 1989. En la sección de método se hace referencia a Paulo Freire y la psicología genética de Jean Piaget divulgada por su ex alumna argentina, Emilia Ferreiro. Ver Alconada Aramburu 28-29. En 1984 para atender al 15 % de la población bajo la línea de pobreza se implementa el Plan Nacional de Alimentación (PAN) por el que se otorgaba mensualmente a las familias una caja con alimentos básicos.

pasar a ser una *razón individual*' (Southwell 310; destacado original). En España, el PSOE obtiene mayoría parlamentaria en 1982, lo cual permitió motorizar las reformas legales, sociales y culturales que identifican a la "España democrática" en la voluntad de transformar la socialización autoritaria. En 1980, se sanciona un nuevo Estatuto de Radio y Televisión que, como la educación, convierte a la televisión en garante de la diversidad de las comunidades autónomas. Así se sancionaron varias regulaciones como la Ley de Reforma Universitaria (1983), y en 1985 el parlamento aprobó parte de la Ley Orgánica del Derecho a la Educación (LODE) que modificaba la Ley General de Educación aprobada en 1970, extendiendo el derecho a la educación estatal a todos los ciudadanos.²¹³ En 1990 el parlamento aprobó la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) que reformó el sistema hacia una educación compulsiva y comprensiva que abarcaba obligatoriedad escolar hasta los 16 años, adaptándose al sistema mayoritario europeo (Puelles Benítez 11).²¹⁴

²¹³ Durante la dictadura la educación fue un tema central no solo para el gobierno sino para las organizaciones civiles de oposición. La Ley de Educación General de 1970 del Ministro de Educación José Luis Villar Palasí había intentado subsanar la desigualdad al hacer compulsiva y gratuita la escuela primaria hasta los 14 años (de Puelles Benítez 11). La ejecución de la ley resultó un fracaso (Rodríguez 1052), y no logró profesionalizar a los docentes ni extender el nivel inicial por falta de apoyo económico. En un contexto de creciente oposición, ese fracaso incentivó a los docentes a organizarse informalmente en torno a dos áreas: la innovación pedagógica y los derechos de trabajo. La innovación pedagógica se introdujo en las redes informales de las "Escuelas de Verano." Aquí es central la introducción clandestina del libro de Paulo Freire en la versión editada en 1970 por Siglo XXI en México y Uruguay. En cuanto a los derechos de trabajador, los maestros organizaron sindicatos por fuera de los oficiales. Este movimiento se expandió a todo el país, organizando paros masivos por mejores salarios. Ver Groves 705, 706-707.

²¹⁴ Mientras que la LODE modificó la estructura del sistema, la LOGSE además significó la centralización de los contenidos educativos en regiones disciplinares. La sanción legislativa tuvo dos etapas; la primera (1983-1988) recolectó experiencias y la segunda (1989-1990) propuso una base curricular común para la escuela básica y secundaria. El proceso de sanción de esta ley es significativa en tanto sirvió de modelo para la reforma del sistema educativo argentino bajo el gobierno de Carlos Menem en 1992.

Los eventos en los que el Estado promovió instancias colectivas para discutir nuevas direcciones hacia la transformación educativa, sin embargo, dejaron en evidencia las fracturas que había dejado la dictadura en la carencia de poder elaborar un nuevo discurso pedagógico o un proyecto cultural que integrara a los sujetos sociales emergentes. En el momento de institucionalizar esa recolección de experiencias, se produjo la exclusión de las voces, que desde los ámbitos locales, intentaron alterar las formas escolares de transmisión de saberes. En cambio, se institucionalizaron las corporaciones que seguían fortalecidas, fundamentalmente la Iglesia Católica, que se hicieron evidentes a lo largo del período en el Segundo Congreso Pedagógico Nacional argentino y la ley española LODE.²¹⁵ Aun así, los procesos abiertos de discusión posibilitaron encuentros y espacios que fueron generativos ya que la vocación de cambio permeaba las instancias oficiales y locales.

Si bien no voy a analizar específicamente las reformas educativas y los artistas de la estrategia de la alegría no eran pedagogos, las discusiones y las leyes que de ellas

²¹⁵ En el SCPN y la ley LODE se puntualiza la necesidad de modernizar la educación siguiendo los requerimientos de libertad, gratuidad, igualdad y tolerancia, aspectos que se ponen en una fuerte tensión con la Iglesia Católica, que seguía fortalecida frente a un Estado que se estaba consolidando. La iglesia motorizó en ambos países la afirmación de la libertad de elección de los padres de la educación para sus hijos desplazando la participación de maestros y alumnos. Las diferencias ideológicas y temáticas surgen en la consideración de las autonomías regionales dentro de la nación española, y la afirmación de la identidad nacional en Latinoamérica como un país dependiente y neocolonial en el caso argentino. Como segundo ejemplo, resulta significativa la participación en la primera etapa legislativa de la LOGSE, y su posterior exclusión, del Movimiento de Renovación Pedagógica (MRP), una red informal que agrupó a maestros y activistas articulados para la educación alternativa al franquismo entre 1970 y 1980 que consideraba a la educación con un rol político de transformación (Rodríguez 1051). El currículum oficial propuesto desplazó las alternativas pedagógicas al área de las psicologías cognitivas y prescribió aspectos que tenían resonancia con las recomendaciones internacionales de las reformas educativas que enfatizaban la adaptación a las nuevas condiciones del mercado (Rodríguez). Ver Gimeno Sacristán, "The process," "The Neoliberalism"; Plataforma Asturiana de Educación.

resultaron servir como trasfondo y escenario para definir el marco teórico que me permite plantear a la estrategia de la alegría como táctica pedagógica. En términos conceptuales, el debate pedagógico y político de la transición se centró en la dicotomía opresión/libertad que se traducía en la dicotomía dictadura/democracia. Desde los años 60s en la educación y las humanidades predominaba el marco conceptual del marxismo, la teología de la liberación y la sociología tercermundista de Frantz Fanon con su concepto de colonización (Puiggrós). En 1970 se había consolidado la teoría de la reproducción, en la que confluían una serie de disciplinas que, basadas en el concepto de Aparato Ideológico del Estado de Louis Althusser, desmitificaban la neutralidad de la escuela y analizaban cómo las instituciones garantizaban la distribución social del trabajo y la cultura de la clase dominante.²¹⁶ Tal como analiza exhaustivamente Henry Giroux, dichas investigaciones, si bien hicieron una contribución invaluable al denunciar la estructura de clase de la escuela, al estar focalizadas en la dominación y el determinismo estructural desplazaron por su escepticismo la agencia de los sujetos en la creación de la cultura (“Teorías” 50-53). Central y prolífico en este debate en Latinoamérica es la producción filosófica y práctica del brasileño Paulo Freire con su libro *Pedagogía del Oprimido* (1969), el cual fue prohibido y circuló de forma clandestina en la dictadura argentina y española. Freire, con una teoría ecléctica que integraba el marxismo con la categoría de clase, el funcionalismo con la categoría de rol

²¹⁶ En esta teoría se enrolan los trabajos pioneros de Christian Baudelot y Roger Establet (1977) en Francia demostrando empíricamente las “dos redes de escolarización” de las clases sociales y de Bowles y Gintis (1977) en Estados Unidos con su modelo económico reproductor. El modelo reproductor cultural de Pierre Bourdieu (1977) analizaron el papel mediador de la cultura en la reproducción en un marco dialéctico entre las estructuras dominantes y el sujeto analizando las biografías, el conocimiento dominante y la cultura escolar.

y el pensamiento cristiano, fue el primero en analizar la reproducción cultural defendiendo el rol pedagógico de la revolución en una teoría de la emancipación y de la descolonización (Puiggrós 4; Freire 65). Basado en su experiencia en la reforma agraria de Chile, caracterizaba a los oprimidos “como seres duales, contradictorios” (50). Freire consideraba el miedo como una emoción de la opresión que debía vencerse en una búsqueda activa de la libertad que se lograba a través de una praxis auténtica en la que mediante un proceso “que no es ni activismo ni verbalismo, sino acción y reflexión” se lograba la concientización (46). El autor caracterizaba las relaciones dominantes entre educador y educando en la escuela como una “relación bancaria,” de naturaleza narrativa, discursiva y disertadora ante alumnos pasivos y docentes conocedores (71). Frente a esta oponía una relación emancipadora, activa, dialógica que lograra en la acción y la reflexión una concientización entre docentes y alumnos. Esta propuesta crítica sobre la concientización liberadora de todo tipo de opresión se hacía extensiva contra la burocratización del poder, cuestionando así los partidos políticos y las experiencias socialistas. La obra de Freire postuló una nueva imaginación pedagógica y política desde el Tercer Mundo que renovó las posibilidades de intervención en la educación popular, incluyendo el teatro a partir de la adaptación de las ideas de su amigo, el dramaturgo brasileño Augusto Boal. Boal, exiliado en Buenos Aires entre 1970-1976, publicó su *Teatro para el oprimido* (1974) en el que ponía en práctica los conceptos de Freire al considerar a los espectadores como actores que hacían y actuaban sus guiones ensayando formas políticas de participación ciudadana.²¹⁷ Como puede verse, la posición del

²¹⁷ Junto a Freire la influencia de Bertolt Brecht fue muy importante tanto en el Teatro de Creación Colectiva de Enrique Buenaventura de Colombia como en Boal, quien adaptó el concepto de distanciamiento en el “teatro invisible.” Este concepto fue muy influyente en

“alumno” o “espectador” fue reconceptualizada como una posición contingente, activa, introspectiva y a la vez dialógica que transformaba las relaciones de autoridad tradicional para intervenir en el contexto social de forma transformadora.

La obra de Freire le dio a la pedagogía un espacio de intervención política que fue clave para lograr la integración teórica y práctica en contextos de autoritarismo, tal como ocurrió en Latinoamérica y España. Su repercusión abarcó a los países anglosajones, ya que entre la crítica a la teoría de la reproducción y su obra surgen, a partir de los 80s, enfoques que dan centralidad a la agencia de los sujetos en su capacidad crítica y creativa. Este legado se observa en disciplinas que, combinando la etnografía y el post marxismo, han dado origen a “la nueva sociología de la educación” y las “teorías de la resistencia.” Los teóricos de la resistencia optaron por analizar las relaciones entre poder, mediación y cultura para comprender la dinámica de acomodo y resistencia tanto en la escuela como en grupos contraculturales (Peter McLaren, Henry Giroux, *Ideology*; Paul Willis). La nueva sociología de la educación incorpora la reevaluación de los modelos reproductivos y los límites de las teorías de la resistencia al analizar cómo se produce, traduce y transforma el poder en los sistemas educativos, promoviendo la formación de identidades alternativas en contextos de reformas educativas.

Al plantear la estrategia de la alegría como táctica pedagógica pretendo ubicarla en un espacio de búsqueda de alteración de las relaciones pedagógicas y de enunciación de nuevas identidades en un contexto de agotamiento del marco conceptual del marxismo y de la oposición dictadura/democracia. Para los jóvenes que se integraban al ambiente de

el teatro callejero argentino de Teatro para la Libertad de Enrique Dacal a partir de 1983 (Dacal 29). En los 90 Boal formó un foro de decisión política en Río de Janeiro a través de un teatro legislativo empleando juegos y resolución de conflictos (Boal, *Legislative*). Estas experiencias siguen siendo empleadas actualmente en organizaciones. Ver Lerner.

efervescencia de la democracia, los conceptos freirianos, que ya se habían puesto en práctica en experiencias de educación y teatro popular tensionando la reproducción y la transformación, subyacían en el repertorio cultural como parte del pasado asociado a la revolución (cubana y chilena) y a la resistencia a la dictadura.²¹⁸ La alegría, en oposición al miedo, formaba parte de una comunicación pedagógica que fomentaba la agencia de los sujetos y a los grupos sociales a partir del disfrute de ser diferentes (por la sexualidad, el género, la etnia y la edad), en una potenciación de la libertad individual y colectiva por fuera de la oposición con la opresión.²¹⁹

Entre los autores de la nueva sociología de la educación considero que el sociolingüista británico Basil Bernstein ofrece una problematización del término “pedagogía” que incorpora los cuestionamientos ya planteados por Freire y que permite analizar la táctica pedagógica de la estrategia de la alegría. Bernstein participó de la renovación teórica de los años 80 con su crítica a la reproducción cultural. Considera las prácticas pedagógicas como relaciones sociales productoras y reproductoras que exceden la práctica escolar y que se replican. Es decir, rechaza la noción de que la ideología sea un “contenido” que existe de manera independiente fuera del entorno escolar, y que éste se limite a transmitir a los estudiantes. En cambio, la ideología es una “manera de hacer relaciones”—precisamente la tarea de la pedagogía. Al mismo tiempo, arguye que las prácticas pedagógicas se encuentran en muchos contextos diferentes, y no solo dentro del

²¹⁸ La obra de Freire, Boal y Buenaventura constituían un paradigma de resistencia al autoritarismo. En Argentina, el Teatro de la Libertad, los grupos Octubre y Brazo Largo, los cuales actuaron durante la dictadura y Teatro Abierto, conocían la obra de Boal y Freire. En el caso español, los grupos de teatro independiente y Els Joglars también se formaron bajo este paradigma en el que primaba manifestar la libertad ante la opresión. Este lenguaje que formó al progresismo era percibido como parte del pasado.

²¹⁹ Quiero plantear la posibilidad de experimentar la libertad asumiendo el conflicto que supone que siempre se está negociando con un poder asimétrico e incluso internalizado.

sistema educativo (*Pedagogy* 3-5, 16). Quizás lo más importante, sin embargo, es que insiste en que la teoría pedagógica explique la posibilidad del cambio—un fallo de la teoría de la reproducción (*Pedagogy* 15, 22). Bernstein ha creado un modelo que permite describir la organización, transmisión, y transformación de las prácticas pedagógicas dentro de las diferentes agencias (oficiales, no oficiales y locales o comunitarias sin estar necesariamente institucionalizadas), al igual que el papel de otros agentes (intelectuales, interventores culturales) en los procesos de selección y adquisición de saberes.

Bernstein comienza por analizar la relación entre poder y control dentro de la práctica pedagógica definiendo la relación entre “clasificación” y “enmarcación.” El poder legitima los límites (“boundaries”), creando lo que el autor llama “punctuations in social space,” mientras que el control conlleva, y socializa a los sujetos de acuerdo con, esos límites establecidos por el poder (5). Las categorías emergen como consecuencia, no de cualidades inherentes a ellas, sino de la manera en que el poder las distingue entre sí, aislándolas. La clasificación, por tanto, no señala un atributo sino establece una relación entre categorías. La clasificación esconde las relaciones de poder; concede la impresión de naturalidad y de orden, y crea identidades imaginarias—voces “propias” —y mecanismos de defensas psíquicas que las protegen (*Pedagogy* 5-7). Mientras que el poder determina la clasificación, el control determina lo que Bernstein denomina enmarcación. La enmarcación establece dos discursos: el regulativo, que domina, y que rige las relaciones, por ejemplo, entre maestros y alumnos y las conductas que se esperan de ellos; y el instructivo, que determina la selección de contenidos, la secuencia y ritmo de su presentación, y los criterios de evaluación. Tanto la clasificación como la enmarcación, según Bernstein, pueden ser más o menos fuertes, más o menos débiles, y esa fuerza puede ir variando. Por lo tanto, “the

potential of change is built into the model” (*Pedagogy* 15). De acuerdo con el autor, cada vez que se percibe un cambio de fuerza de la clasificación o la enmarcación, tenemos que preguntar quiénes han iniciado ese cambio—¿un grupo dominante o no?—y determinar qué valores se refuerzan, y cuáles pierden vigor (*Pedagogy* 15).

Para Bernstein, la noción de la recontextualización es clave para ese proceso. Define el discurso pedagógico como “the principle by which other discourses are brought into a special relationship with each other, for the purpose of their selective transmission and acquisition” (*Pedagogy* 32). Esta recontextualización de los otros discursos es de por sí ideológica (constituye una “manera de hacer relaciones”), pero también es lo que facilita la subversión, ya que si hay una recontextualización oficial—determinada por entes gubernamentales como los ministerios de educación—también hay múltiples otras recontextualizaciones posibles, promovidas y efectuadas por maestros individuales, fundaciones educativas alternativas, revistas pedagógicas, etc. (*Pedagogy* 33). El conflicto es endémico entre las pedagogías locales y las modalidades pedagógicas oficiales. Y no solo allí, ya que la ideología y los discursos pedagógicos también emergen en la circulación emocional fluida habilitando la reproducción y el cambio.

Lo que me interesa, siguiendo el análisis de Bernstein, es indagar en la dinámica entre la pedagogía oficial del período democrático en España y Argentina y la pedagogía local de la estrategia de la alegría, para señalar el potencial de privilegiar, complementar, colonizar, cuestionar y marginalizar las diferentes posturas ideológicas. De acuerdo con Bernstein, consideraré la noción de la práctica pedagógica en el sentido más amplio, y de hecho me enfocaré, no tanto en el sistema educativo en sí como en la televisión y el teatro. Estos dos ámbitos de producción simbólica en los que se establecen comunicaciones pedagógicas

diversas permiten marcar instancias históricas de importantes cambios en el hábitus emocional.

El recorrido de este capítulo continúa con un diálogo histórico para situar los alineamientos y tensiones que se produjeron ante la puja por el control del discurso pedagógico de la televisión en España. El periodo entre el Estatuto de la Radio y Televisión (1980) y la Ley de Gestión Privada de la Televisión (1988) sirve como marco para comprender un momento inédito de introducción de nuevos agentes (La Movida) dentro del campo pedagógico. El análisis de la consagración como programas de culto de *La edad de oro* y *La bola de cristal* permite discutir el consenso crítico que existe sobre la cooptación de La Movida por el PSOE y, en cambio, complejizar la disputa en torno a la pedagogía. Con respecto a la Argentina me centraré--a partir de la sección cuarta--en el teatro y en la comunicación pedagógica en la formación actoral del clown para enfatizar los efectos de la pedagogía de la estrategia de la alegría en un reconocimiento de la relación entre las emociones y lo político. En la última sección, y a modo de conclusión de esta investigación, considero cómo el SIDA impactó en los discursos pedagógicos entre las comunidades tratadas en el proyecto.

2. Tácticas pedagógicas de apropiación : La disputa en la televisión

2.a. La edad de oro: Alianzas y desencuentros

El análisis de los cambios en la programación en la televisión en España permite comprender las tensiones entre discursos pedagógicos oficiales y alternativos. Me centraré en el período comprendido entre 1983 y 1988 con la emisión de *La edad de oro*, conducido por Paloma Chamorro entre 1983 y octubre de 1985 y, luego, en *La bola de cristal* producido por Lolo Rico entre 1984 y 1988.

La televisión fue promovida como institución pública y pedagógica desde la sanción misma de la Constitución de 1977 y el Estatuto de la Televisión de 1980. Televisión Española (TVE) recibió el monopolio de los canales que estaban en el aire (TVE1 y TVE2) y se la nombró como garante de la libertad, aunque no se le garantizaba su soporte financiero y se le autorizaba a admitir inversión privada en televisión comercial (Jordan 364; Deacon 151).²²⁰ Como ya ha señalado Barry Jordan (366), en el Estatuto subyace un deseo por romper con el legado pasado en pos de responder a las necesidades individuales, de las comunidades regionales y de las minorías en sentido plural. Desde el Estatuto y la Constitución la televisión fue considerada como un vehículo clave para proteger la libertad de expresión y de las minorías así como un instrumento esencial para la participación ciudadana, el acceso y desarrollo del sistema educativo, el lenguaje y la cultura de las regiones comunitarias de España (Jordan 237).

El aspecto más criticado, en el que coinciden varios autores, tiene que ver con la poca autonomía política de los medios (Deacon 151). En efecto, tanto Radio Nacional (RNE) como TVE estaban bajo la regulación de un Consejo Administrativo compuesto por diputados acordes con la composición de mayorías y minorías parlamentarias a los que las autoridades debían reportar sus acciones. La responsabilidad última por las decisiones recaía en el Director General que era elegido por el jefe de la comisión de Radio y Televisión, un puesto altamente sensible al gobierno (Jordan 364). El analista cultural

²²⁰Radio Nacional Española (RNE) consistía en una estación AM y cuatro FM, una de las cuales transmitía diferentes programas a las regiones y comunidades autónomas. Ver Jordan 364. El artículo 128 controversialmente definía los medios masivos como un servicio público esencial que requería regulación estatal pero no garantizaba su soporte financiero, introduciendo la privatización de los medios (Jordan 364; Deacon 151). El Estatuto de Radio y Televisión (RTVE) sancionado en 1980 reafirmó la regulación estatal estableciendo una corporación pública proveedora de televisión y radio a través de Televisión Española (TVE) y Radio Nacional de España (RNE).

Manuel Palacio, en su ya clásico *Historia de la televisión española*, considera a la televisión una institución pedagógica y lamenta acertadamente la pérdida de una oportunidad histórica para la creación de una institución independiente (118, 144). Sin embargo, quiero introducir el elemento táctico en el análisis y el potencial transformador que subyace en la alteración en las relaciones entre poder y control, y en la recontextualización de los discursos pedagógicos. Tal como afirma Paul Julian Smith, considero que el análisis de Palacio versa sobre un modelo pedagógico desde el poder (top-down) y desestima las múltiples prácticas, las elaboraciones subjetivas, reappropriaciones y colaboraciones desde “abajo” (*Television in Spain* 10; “Reading Almodóvar” 160).²²¹ Continuando la crítica de Smith quiero proponer que la televisión fue considerada como una institución pedagógica valiosa tanto por el PSOE como por los artistas de La Movida que accedieron a este espacio.

La edad de oro y *La bola de cristal* dan cuenta de una intención consciente de disputa en el espacio público por la libertad de expresión de las voces emergentes representadas por La Movida, en el momento de implementación de la Ley Reguladora del Tercer Canal de Televisión (1983) y previo a la Ley de Privatización de la Televisión (1988). La recontextualización de los discursos y la modificación de la “clasificación” (en la terminología de Bernstein) permitía la emergencia de la “voz” anteriormente marginada de los jóvenes. Así, estos programas disputaron una identidad prospectiva basada en hechos seleccionados del pasado, para proveer nuevas motivaciones, y legitimar hábitos emocionales, disposiciones y valores relevantes para un cambio cultural, tecnológico y

²²¹ Smith afirma esta situación al analizar el contexto post- Ley de privatización de la televisión que se realiza a partir de 1988. En mi análisis incorporo su afirmación para considerar también el período previo, aspecto que espero clarificar en mi análisis.

económico.

El análisis de este fenómeno ayuda a revisar el consenso crítico que encasilla la difusión de estos programas en la mera intención política del PSOE de mostrar a La Movida como imagen moderna de España (Palacio 140; Gallero 14-16; Dent Coad 375; Fouce 65; Vázquez Montalbán 235).²²² No me propongo discutir si hubo o no un proceso típico de fagocitación de la contracultura, sino que quisiera complejizar el argumento de la cooptación como táctica estratégica. Si hubo apropiación, esta no fue sólo del PSOE; La Movida disputó la legitimación de la libertad de expresión en las universidades, en las calles, en los “lugares” públicos y en el espacio televisivo planteando en las propuestas creativas del programa una pedagogía alternativa para la época. En esta dirección considero importante para reconsiderar el consenso de la cooptación la afirmación de Juan Carlos de Laiglesia cuando señala que hubo una apropiación recíproca entre artistas y algunos “representantes del socialismo más alegre” (como Santiago Roldán) participantes de la pre-transición en el PSOE: “La utilización era mutua, y gratificante, sin paternalismos ni pretensiones del poder medio. Él [Santiago Roldán] nos respetaba y nosotros también. De manera que cada verano nos ofrecía un espacio y siempre se nos

²²² Más radicalmente en este planteo, Emma Dent Coad incluso señala que el arte de La Movida ocupó el espacio de la propaganda política al representar como emblema de la juventud española, la energía, la diversificación y la tolerancia de la nueva España (375). Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental* asevera que “... no solo La Movida es un invento socialista de consumo, también ha sido utilizada para borrar toda connotación ideológica entre lo que antes establecía diferencias” (235). Respecto del formato de *La edad de oro* y también sobre *La bola de cristal*, Palacio afirma que “el giro musical tiene tanto que ver ... con el proceso de legitimación cultural y democrática que impulsó el Partido Socialista tras ganar las elecciones de 1982” (140). Esta afirmación también es reiterada entre los mismos miembros de La Movida, como Gonzalo García Pino y Borja Casani (Gallero 14;16). Héctor Fouce también concluye que, “inevitablemente,” La Movida fue apropiada por los socialistas en la medida que se vuelve “una etiqueta claramente identificable” (Fouce, *El futuro* 67)

ocurría con qué llenarlo” (120).²²³ Laiglesia reconoce que los artistas no dejaban pasar la oportunidad para ocupar los espacios y que “trasladaban” sin demasiada adaptación sus formas lúdicas de actuación a las instituciones de educación formal, actuando como “agentes” que operaban en distintas arenas de la recontextualización pedagógica (los multiespacios, las universidades).²²⁴

En el momento de consolidación de la democracia y con el abandono de los programas más radicales de la izquierda, los discursos que colocaban la política en un lugar desautorizado dan cuenta de las ideologías que se estaban proyectando desde distintos actores sociales. En esta dirección plantearé que la televisión fue reconocida como una institución que tenía “efectos” positivos como formadora de hábitos tanto por el PSOE--el cual estaba integrado por diversas tendencias--como por La Moviada para cambiar las matrices de la socialización autoritaria.²²⁵ Con las transformaciones estructurales del PSOE, emerge la capacidad insurgente de La Moviada para aprovechar las condiciones de autonomía en la arena pedagógica recontextualizadora televisiva.²²⁶

En gran medida el discurso de la cooptación se fundamenta en que el programa *La*

²²³ Laiglesia describe positivamente a Roldán (a diferencia de Tierno Galván): “Era un tipo vital y nada frío, fogoneado en los consejos de redacción de *Triunfo* y *Cuadernos para el Diálogo*, dos revistas básicas de la pre-transición” (120).

²²⁴ Aludo a “sin adaptaciones” porque las performances que relata Laiglesia (128-29) destacan la irreverencia institucional.

²²⁵ El consenso sobre los efectos de la televisión en las conductas estaba establecido desde la década del ’50 a partir de las investigaciones de la escuela funcionalista americana y el “discurso didáctico” generando un “discurso de la televisión educativa” de unidireccionalidad en la socialización (Dotro 224). Durante los 70, con la influencia de las teorías de la dependencia, los medios fueron una encarnación más del imperialismo para gobernar a las masas. En los ’80 surgen los estudios cualitativos de la recepción proponiendo un “televidente como un sujeto interactivo y constructivista frente al televisor” (Dotro 234).

²²⁶ Juan Manuel Lechado señala que tras la muerte del alcalde Enrique Tierno Galván en 1987, su sucesor Juan Barranco “ilegó a poner un despacho de “Relaciones Públicas con la Moviada” (139).

edad de oro fue promovido desde las autoridades de TVE. En 1983, año de “inicio” junto a *La bola de cristal* de ambos programas, José María Calviño, Director General de RTVE entre 1982-1986, se refirió a *La edad de oro* como “quizás el programa más vanguardista de la televisión de toda Europa” (Contreras). En el mismo acto, además agregaba: “se producen fenómenos marginales que pueden alcanzar una gran trascendencia cultural, pero que muchas veces se pierden porque no consiguen el acceso a los circuitos normales de difusión. De esta manera, más que de movimientos marginales deberíamos hablar de movimientos marginados” (Contreras s/p). También ese mismo año Lolo Rico recibe una llamada del director de programas infantiles de TVE (Carlos Valverde) ofreciéndole organizar un programa infantil, *La bola de cristal*, que se emitiría entre octubre de 1984 y 1988 (Rico 23-24, 37). Calviño admite la intención de dar visibilidad a La Movida y convertirla en un fenómeno accesible a las masas interviniendo como actor proveedor en su distribución para todos los sectores sociales. En 1985, Chamorro comentaba sobre los efectos inesperados de este acceso: “por alguna extraña razón... un programa que es minoritario...se ha convertido en mayoritario” (J.R.P.O). Algo similar sucedió con *La bola de cristal*, que comenzó como programa marginal y de experimentación y se convirtió en programa de culto. Estas declaraciones dan cuenta de que hubo un acuerdo entre agentes--TVE- Chamorro-Lolo Rico--en cuanto a las condiciones de acceso del programa, que se concretó con un éxito tremendo de audiencia. La distribución masiva del programa, sin embargo, adquiere dos niveles, el de visibilidad en el espacio público al que se refiere Calviño--quién transmite a quién y bajo qué condiciones-- y el de evaluación o adquisición del “televidente” que para Chamorro constituye un “éxito.” La

televisión funciona, siguiendo a Ann Mische, como un espacio público [public],²²⁷ y en este momento se suprimen las diferencias partidarias y prevalece la coincidencia de objetivos y valores tanto desde los agentes representantes de la pedagogía oficial (el sector de TVE) y la pedagogía alternativa y local representada por Chamorro y también por Lolo Rico.

Tanto Paloma Chamorro como Lolo Rico constituyen interventores culturales que desplegaron estilos comunicativos diferentes y que posibilitaron la creación de productos culturales inéditos.²²⁸ Ambas trabajaban desde la dictadura en el espacio de resistencia al franquismo de TVE, lo cual les otorga confiabilidad para estar en democracia, constituyéndolas en voces autorizadas desde una posición progresista (Palacio 81, 88).²²⁹ Ni Paloma Chamorro era miembro del PSOE ni la “cultura oficial del PSOE” que dirigía TVE había formado parte de La Movida, aunque tenían sus afinidades. Tanto Chamorro como Rico contaron con el apoyo de un grupo particular de la gestión de TVE, cuya coincidencia ideológica y circunstancial propició llevar adelante estos programas. Sin embargo sus experiencias dentro de la propia TVE son bien diferentes, destacando un rasgo interesante: cómo los mismos programas activaron resistencias y cambios institucionales. En varias entrevistas Chamorro se queja de la resistencia que había en el equipo técnico de TVE para hacer el sonido en directo de las bandas de música que actuaban en vivo en el programa; para aceptar los diferentes tipos de maquillajes que pedían los artistas; y para tolerar el comportamiento disruptivo de los jóvenes en el

²²⁷ Ver la Introducción y el Capítulo 1 en donde defino este concepto.

²²⁸ Estas diferencias las analizaré en el capítulo.

²²⁹ Chamorro había trabajado como guionista en TVE desde 1971, además condujo los programas *Trazos e Imágenes*. *La edad de oro* continuó con el mismo grupo de producción, en la selección de contenidos Juan Manuel Bonet, Luis Brea, Armando Montesinos y María Corral (Gallero 182). Lolo Rico era parte de la planta de TVE.

estudio (Cervera 331). Para Chamorro esta situación daba cuenta de un conflicto ideológico en un período de transformación que iba de la dictadura a la democracia: “TVE era una especie de dinosaurio y *La edad de oro* les asustaba” (Cervera 331). El estilo de Chamorro en el programa y en entrevistas posteriores está orientado a la acción, a resolver problemas y a la discusión más bien directa y provocadora que reflexiva o consensual. En cambio, sustentado en su slogan “con amigos puedo,” Lolo Rico se explaya de manera elogiosa y colaborativa sobre los miembros del equipo de TVE que ella pudo elegir personalmente, aseverando que la televisión se vio beneficiada por el aporte de lo mejor del equipo técnico de *La edad de oro* cuando este programa fue levantado. Lolo Rico encarna un estilo de liderazgo colaborativo que marcaba el ritmo de un trabajo en equipo; sin dejar de enfrentar los conflictos, pudo extraer lo mejor de cada uno generando contención y sentido de dirección.²³⁰

Desde su primera emisión, *La edad de oro* explicita ofrecer un espacio de diálogo entre las artes visuales y la música para los grupos de jóvenes españoles y del mundo. Esta enunciación propone la emergencia de otras categorías (de otra clasificación, según la terminología de Bernstein) que resultan claves para analizar el poder en la relación pedagógica. En primer lugar desdibuja los bordes temporales y entre fronteras nacionales ya que España *ahora* también puede enseñar y aprender. En segundo lugar, redefine “el arte” dentro del programa ya que incluye el video clip, recital en vivo, performance, cine, pintura, el cómic y teatro. Dentro del espacio televisivo esta enunciación se concreta estéticamente, ya que intentaba proporcionar una experiencia sensorial de placer en la

²³⁰ El estilo de liderazgo de Rico permitió sobrellevar los inconvenientes en TVE respecto a salarios y condiciones de trabajo, tal como ella misma los describe en su libro. Ver especialmente pp. 65 y 75.

confusión de la distancia entre contextos, enfatizando una continuidad con las situaciones convencionales de la sociabilidad juvenil como algo “normal.” El espacio de filmación, semejante al de los multiespacios, se parecía más a un *lounge* o una disco y, en cuanto a conductas, los jóvenes de diversas tribus que presenciaban el programa no estaban en tribunas o en silencio, sino que caminaban por detrás de la conductora y sus invitados, bebiendo alcohol y conversando.²³¹ Esta concepción fue ejecutada por intervención de Chamorro al conseguir un permiso para poder mostrar en televisión esos nuevos hábitos juveniles y lograr un ambiente claramente distinto. En ese espacio emerge el protagonismo de los jóvenes españoles (entre quienes se incluye a Paloma Chamorro) que estaban allí en vivo, con sus peinados, sus experiencias y sus productos. *La edad de oro* muestra esa sociabilidad y sus saberes como un conocimiento intelectual, expresivo, práctico y local, en el que el joven espectador confirma que es parte de una cultura productora. Para quienes ese conocimiento les resultaba ajeno como discurso especializado—el de las vanguardias, los códigos de las tribus, los multiespacios--se les ofrece recontextualizado dentro de una historia: así se vive la libertad en España que ahora, gracias a estos jóvenes, es contemporánea al “mundo.”²³²

En el período de consolidación de la estrategia de la alegría, la alegría aparece en el discurso mediático progresista como un hábitus emocional positivo cuando el discurso político todavía se sustentaba en la oposición libertad/represión. Podemos ejemplificarlo con la crítica de Juan Cueto en el diario *El País* del 19 de mayo de 1983, ante la primera emisión del programa *La edad de oro*:

²³¹ Chamorro cuenta: “Yo había conseguido un permiso para que en el estudio hubiese cerveza y se pudiera fumar. Y eso debió cabrear a más de uno” (Cervera 331).

²³² Ese “mundo” es occidental y de producción de vanguardias artísticas: New York, Londres, Berlín.

Exactamente así imaginaba yo una de esas televisiones libres; más o menos piratas, rabiosamente locales, de ámbito y vocación suburbial, como *La edad de oro*, que inauguró Paloma Chamorro el martes por la Segunda. Una alegre y zumbante confusión de amiguetes del barrio que se intercambian sonidos, gestos, maquillajes, guiños de acera, palabras esquimeras, aventuras surgidas en el disco bar favorito. Todo muy puro, contado con desparpajo cotidiano, confundiendo provocadoramente la historia vecinal con la universal [...] en eso mismo consistió el verdadero espectáculo de la noche en que la plúmbea y pedagógica televisión pública se disfrazó de ligera emisión pirata de barrio malasañero. (Grijalba 166-67)

Esta cita nos proporciona una reacción específica al despliegue de los nuevos hábitos emocionales de los jóvenes y la propuesta pedagógica alternativa. Lo que emociona al periodista es que en *La edad de oro* los protagonistas son esos “alegres amiguetes del barrio” (carentes de ideología) que se muestran de manera natural, espontánea, “pura,” hasta vanguardistas, como si no hubiera performance. Estos aspectos ya aparecían en las percepciones sobre las performances de Ocaña y Batato, ambos considerados puros y espontáneos. En realidad es aquí donde reside la subversión del programa al ocultar “el poder” en la clasificación; a pesar de tener un fuerte control e intervención, la performance televisiva de la vida cotidiana se percibe como “natural.” *La edad de oro* era el producto de una compleja elaboración que *parecía* improvisada y que en realidad proponía una regulación social implícita, la de vivir experimentando. Más interesante aún es que Cueto caracteriza al programa como una ocupación táctica, subversiva en la televisión que define como “plúmbea” institución pedagógica. El periodista destaca los elementos que el programa trastocaba respecto a un modelo tradicional educativo: una enmarcación flexible (un espacio relativamente delimitado, interdisciplinar), y una clasificación fuerte en donde “la voz”²³³ autorizada la tenían las nuevas identidades

²³³ La voz es una categoría semiótica que introduce una dimensión simbólica a la concepción del sujeto. En oposición a un sujeto individual y libre, para Bernstein el sujeto es limitado por aquello que el poder establece en una voz fracturada y dispersa. El poder

emergentes, locales y lúdicas de los “amiguetes del barrio.”

Esa voz o identidad que el programa colocaba como nuevo texto privilegiado, la de la vanguardia artística local de La Movida contemporánea a las producciones globales, fue controlada por Chamorro a través de diversas tácticas. El proceso de producción artística fue un aspecto que el programa mostró desde diferentes ángulos experimentales: el *making of* de los video clips, el trabajo colaborativo de artistas plásticos haciendo cine, la producción de tráilers de películas para televisión. *La edad de oro* era un productor de discursos pedagógicos explícitos en la traducción cultural. Todo material extranjero y la producción de video clips se traducían con subtítulos dentro de una nueva narrativa tecnológica, reafirmando los sentidos de los contenidos del programa. Un ejemplo de 1983 sirve para describirlo. Luego de la actuación en vivo del grupo británico “Killing Joke,” Chamorro aclara sobre los subtítulos de las canciones, por demás fuera del “tono habitual”: “Nos han mandado las letras censuradas por la compañía discográfica porque pensaban que la libertad de expresión de la televisión española es igual que la inglesa, es decir que no puede decirse casi nada, en la inglesa por supuesto” (Chamorro).²³⁴ Las letras de los grupos cuestionaban la religión, el sexo, el capitalismo, los valores familiares, temas que no eran habitualmente tratados en televisión y que fueron en cierta medida la agenda del programa. Los procedimientos de recontextualización configuran un discurso pedagógico en el que la libertad redefine el arte y a los artistas en una retroalimentación entre performance y performatividad. Así Chamorro explicita que ahora, en la TVE de la democracia, podía reproducir reportajes de *Trazos e Imágenes*,

como la voz, en este sentido, es un campo de múltiples formaciones y transformaciones de la diferencia e identidad. Ver Solomon.

²³⁴ He realizado las transcripciones sobre los programas incluidos en *Lo mejor de La edad de oro*.

programas que ella había conducido junto a los artistas españoles de La Movida y que habían sido censurados porque se hablaba del travestismo como obra de arte.²³⁵ El fuerte control de la voz que Chamorro ejerce permite justificar moralmente la inclusión de las mutuas interacciones entre el arte y el género, una producción identitaria performativa que era posible enunciar “ahora” bajo el contexto del programa. En la operación de recontextualización temporal, el archivo oficia de evidencia de un trabajo que se estaba haciendo y registrando, estableciendo continuidad entre los artistas y discontinuidad en la transformación que se vive en el presente.

Por otro lado, *La edad de oro* intervino en la enunciación de una identidad prospectiva anclada en una narrativa de la experiencia de un grupo de jóvenes-- iniciadores de la renegada Movida Madrileña--que se atrevieron, a partir de la improvisación y la amistad, a crear promoviendo un cambio.²³⁶ Esta historia mínima, local, conlleva una idea del saber compartido por fuera de las instituciones y un valor en la práctica en tanto los sujetos se hacen haciendo. Un claro ejemplo de esto es una suerte de homenaje que se hace en el primer programa de 1983 y que reúne al primer grupo punk, “Kaka de Luxe,” a cinco años desde su disolución en 1978. El homenaje consiste en la reunión del grupo para que toque en vivo en el mismo set de Prado del Rey, seguido de una entrevista con los integrantes rememorando la época. En el programa, el inicio de esta banda es descrito como un hito inédito y del que fue testigo la propia conductora. La presentación deja sensación de tributo, los integrantes destacan lo efímero y la falta de intención de hacer algo trascendente. Sin embargo, esa banda-ensayo sirvió de despegue

²³⁵ Aludo al programa censurado, en el que se reproduce un reportaje a Ocaña en el que afirma que el travestismo “es una obra de arte.” Ver *Lo mejor de La edad de oro CD 2*.

²³⁶ En la entrevista que le hace Gallero, Chamorro afirma que “cuando La Movida existía no se la llamaba de ninguna manera” (180).

para que algunos de sus integrantes continuaran con otras bandas pop muy exitosas, imprimiendo futuridad al colectivo en una pedagogía que en contra de lo instituido, se basó en igualdad de la iniciativa.²³⁷ Kaka de Luxe es identificado en el programa como ejemplo, un *modus operandi* no de La Movida como tal, sino de una identidad prospectiva desde el presente hacia el pasado, que modificó las formas de vivir. De este modo, *La edad de oro* establece una genealogía indirecta de los orígenes temporal y espacial de La Movida; en palabras de su conductora en el mismo programa, “*Kaka de Luxe* representa ‘el inicio’ de muchas cosas que están sucediendo hoy” (Chamorro).²³⁸ Pero ese origen incluye también a la pre-movida de Barcelona compuesta por andaluces, gallegos, y catalanes, estableciendo una narrativa política de continuidad y diversidad regional. Así lo destaca en otro programa del mismo año en un homenaje a Ocaña, recién fallecido. Chamorro, acompañada por Nazario y Camilo totalmente borrachos (y por qué no también agobiados por la pérdida) y el artista Pablo Sycet cuentan apariciones, homenajes y rencores contra el mercado artístico, temas que la conductora obtura por completo—por el estado de los invitados, por el estilo de control de la comunicación de Chamorro, porque el dolor no estaba permitido—para dar paso al recordatorio del amigo.²³⁹

Los hábitos emocionales son pedagógicos en tanto habilitan emociones y sancionan las formas adecuadas de expresarlas. En su presentación Chamorro otorga a la vida de

²³⁷ Ver Lechado 51 para las múltiples derivaciones musicales que generó Kaka de Luxe.

²³⁸ Es interesante notar las percepciones temporales: mientras aquí habla del presente de libertad y creatividad, retrospectivamente Chamorro afirma que *La edad de oro*, como la película *Arrebato* de Zulueta, no hablaban del futuro, sino de “un tiempo anterior” (Gallero 187). Chamorro, en la misma entrevista, niega la existencia de La Movida como una etiqueta impuesta cuando ya había terminado.

²³⁹ Chamorro opta por salir al aire con ellos a pesar del evidente estado de embriaguez de Nazario y Camilo. Observa, “Nazario, que pasado estás” y trata de seguir adelante.

Ocaña las formas legítimas de vivir la libertad y enfatiza una forma de sentir en el que el dolor queda “subsumido”:

Ocaña, José Pérez Ocaña, un pintor sevillano afincado en Barcelona al que todos le debemos un poquito de esa libertad que estamos consiguiendo estos últimos años [...] Ocaña se ha muerto aunque nos neguemos a creerlo y no vamos a llorar su muerte porque él no quería, vamos a celebrar que haya existido y a felicitarnos por haberlo conocido. (Chamorro)

Estas introducciones típicas de la conductora, a la vez que reivindicaban la experiencia corporal y afectiva (hasta el momento marginal), sancionando un nuevo hábitus emocional, autodeclaran la autoridad de una nueva enmarcación regulativa, según la terminología de Bernstein. Es decir, Chamorro se coloca en un lugar legitimado como testigo y mediadora entre los artistas y el público. Era íntima amiga de los miembros más visibles de La Movida en artes plásticas, música, y cine, y asidua visitadora de la casa de los pintores Costus y de las fiestas en las que se concretaban los proyectos artísticos.²⁴⁰ Este lugar autorizado, en tanto los artistas reconocen a Chamorro como amiga o crítica del medio, será un sello del programa (criticado a su vez por amiguismo), que además le otorga la posibilidad de hacer una historia del pasado desde el presente con un lenguaje joven, con una selección de repertorios de archivo que proveen evidencias de una trayectoria.

Al fin y al cabo los objetivos “cívicos” de La Movida y de los “partidarios” que habían generado puentes comunicativos entre agentes pedagógicos resultaron ser precarios. El programa dejó de emitirse el 2 de abril de 1985 debido a los juicios y el escándalo público tras una performance del grupo Psychick TV que mostraba un crucifijo

²⁴⁰ Para mencionar algunos, Pedro Almodóvar y Fabio de Miguel/McNamara visitaban frecuentemente el programa actuando y haciendo cortos de películas, también Ceesepe y Alberto García Álix y las hermanas Moriarti; Alaska era muy amiga.

con cabeza de cerdo, el simulacro de celebración de una misa católica y una pareja desnuda en un ataúd (Estabiel; Cervera 335; Grijalba 161). En *El País*, en abril de 1985, en la crítica sobre el último programa de *La edad de oro* hecha por Fernando Martín resuena la celebración de un entierro público:

Los pisoteados vasos de plástico dejaban constancia de que la fiesta había sido un éxito. Y se divertían con el mismo fervor que lo suelen hacer en las discotecas. Era la jornada final de la denostada, alabada, boicoteada *Edad de Oro*. Era la última emisión de un programa que suponía la actual, y peligrosa para algunos, imitación de la vida[...]La gente se aprovisionó de cerveza para resistir [...] y todo el mundo se lanzó tumba abierta a participar en esta celebración en directo. (Martín s/n; Grijalba 163)

Los funerales tienen larga data de estar vinculados a un repertorio político en los movimientos sociales.²⁴¹ Este epitafio da cuenta de la pérdida de algo adquirido que no era simplemente un “programa.”²⁴² Lo que el periodista mantiene en un lenguaje abstracto, lo describe en un comportamiento práctico de aquello que ocurría allí y que se percibía como una amenaza potencial: la normalización de las emociones articuladas alrededor de la “fiesta.” Molestaba esa “imitación de la vida,” la relación de continuidad en el espacio televisivo de lo que ocurría en la cotidianidad de algunos jóvenes. Molestaba ese nuevo discurso instructivo de valores y conocimientos, todos ellos antinormativos y “peligrosos.” El periodista señala que no hubo nostalgia, sino intensidad

²⁴¹ Por supuesto que distintos funerales también tienen diferentes sentidos políticos. En España es evidente que durante la transición los funerales de las víctimas de atentados de los grupos de extrema derecha así como las víctimas del franquismo han tenido una connotación política. Por su parte, Gould señala esta asociación con los movimientos de liberación y ACT UP (229).

²⁴² La nota del periodista lleva por título “Réquiem por el riesgo: El fin de la Edad de Oro.” He elegido desplazar el sentido católico de las misas recordatorias del réquiem para nombrarla como epitafio porque es un género lírico que crea una voz para “animar a aquello que está muerto” y se lo vincula con dos funciones: la protección de la desacralización del cuerpo muerto y la monumentalización de la historia. Ver Johnson 11-15.

de resistencia, sobre todo de Paloma Chamorro que vapuleó a la prensa por su complicidad con la censura, alegando que ellos no habían informado “lo que realmente pasaba en ese programa” (Martín s/n; Grijalba 163). Las batallas por la censura libradas por las asociaciones de padres, los consejeros de RTVE, la Conferencia Episcopal Española y directivos de Televisión Española son aludidos por Alaska, Lolo Rico y por la propia conductora en entrevistas posteriores (Cervera 336; Rico 81, 203).²⁴³ Si bien los hábitos habían cambiado para muchos jóvenes y la identidad queer estaba anunciada, en la esfera pública oficial no se hablaba de sexualidad, no se cuestionaba la religión y la educación seguía engrampada en las viejas tradiciones reguladas por la Iglesia Católica.²⁴⁴ El conflicto entre una pedagogía oficial que buscaba en todo caso asimilación con el orden tradicional y otra emergente que ensayaba construcciones discursivas relacionales y performativas más democráticas había llegado al límite.

La situación de *La edad de oro* sirve como ejemplo de la disputa al interior de la institución oficial entre una pedagogía oficial y otra alternativa en un momento de ajuste ideológico al interior del Estado. Este proceso de fractura y gesto de concesión hacia determinados sectores conservadores revela los modos de conexión inestables entre el discurso oficial y el no oficial cuando se subvierten las relaciones de poder. Pero también este conflicto endémico ofrece una lectura sobre la inestabilidad del hábitus emocional para activar o inactivar una movilización en un contexto específico. En vez de plantearse públicamente como un conflicto entre grupos ideológicos o entre campos

²⁴³ Al cansancio y agotamiento también se refiere Lolo Rico al hablar de los motivos de dejar el programa *La bola de cristal* (Rico 204).

²⁴⁴ El aumento en inversión en educación privada--entre la que se incluían las escuelas religiosas--fue el tema de mayor conflicto con el PSOE. En 1982 cuando asume el PSOE modifican esta prioridad en la inversión en el circuito público y orientan el currículum de la escuela media hacia los requerimientos de la Unión Europea (Alted 321).

recontextualizadores pedagógicos, el programa censurado pasó a ser el ejemplo individual de un fracaso. Así, *La edad de oro* fue canonizado como “programa imposible,” obra individual de Chamorro (Gallero 188), quien reforzó en la esfera pública sus frustraciones personales en la realización del programa. Chamorro recurrió a la arrogancia como resistencia y se adjudicó el haber sido la autora de una mentira: “*La edad de oro* nunca existió” (Gallero 181). Se convirtió en la culpable de que las artes plásticas se hubieran convertido en una moda, y del descrédito de la calidad de los artistas de La Movida en su desaparición como productores artísticos en el mercado internacional. Aun así, las emociones encontradas ante la desaparición del programa indican que este simbolizaba un espacio cívico de libertad en el que se proyectaban voces imaginarias diferentes.

2.b. La bola de cristal: La relación pedagógica en el declive de la estrategia de la alegría

La bola de cristal, programa creado y dirigido por Lolo Rico, ofrece un ejemplo paradigmático de la puja pedagógica de la estrategia de la alegría en el espacio público. Recordemos que *La bola de cristal* comenzó a emitirse en 1984--más o menos un año antes de que *La edad de oro*, que permaneció dos años en el aire todos los sábados a la mañana, fuera censurado y levantado-- y se extendió hasta 1988. El contexto ya no era el mismo que aquel con el que se había encontrado *La edad de oro* en sus comienzos, y como ejemplo resulta significativo prestar atención al diálogo temático con el presente en los programas emitidos en *La bola de cristal* en 1986. En ese año se emiten segmentos con estos títulos sugerentes: “La muerte,” “¡Viva la pedagogía!” y “Los reyes Católicos.” Es un año significativo en el contexto político ya que se lleva a cabo el referéndum y las marchas contra la permanencia del país en la OTAN. Este hecho marca un giro del PSOE

que se deshace de los cuadros políticos más radicalizados, lo que, en el contexto televisivo, produjo el reemplazo de Calviño por Pilar Miró (Prieto).²⁴⁵ Lechado (261) describe el clima de miedo e incertidumbre que generó el discurso amenazante de Felipe González el día previo al plebiscito sumado al furor de actos terroristas de ETA que fueron cruciales para justificar la Ley de Extranjería.

En ese cambio de contexto, donde el gobierno se va volviendo más conservador y ciertas libertades obtenidas con la democratización comienzan a ser amenazadas, se producen cambios en la subjetividad tanto individual como colectiva. Los afectos se conforman en contextos históricos y el poder, como fuerza productiva, se transmite en emociones que operan afectivamente configurando lo que es posible y probable: “power is exercised through and reproduced in our feelings, and it is forceful and effective precisely because of that” (Gould *Moving* 39). Es por eso que una institución pedagógica como la televisión se convierte en una arena crucial de una batalla política para llevar a cabo un cambio social. En esta arena política, según Santiago Alba Rico, *La bola de cristal* radicalizó su interrogación ideológica y se convirtió en “una plataforma de crítica al gobierno muy fuerte” (Prieto s/n). El año 1986, en particular, se puede caracterizar como una “bisagra” entre dos hábitos emocionales, y *La bola de cristal* representa un intento de cooptación pedagógica que propuso un horizonte político distinto.

El equipo de *La edad de oro* pasó a formar parte de la producción de *La bola de cristal*, estableciendo cierta continuidad en los criterios y soporte con TVE (Rico 123,

²⁴⁵ En el plano educativo coincide con la finalización del primer periodo legislativo de la LOGSE y el inicio de la producción de documentos oficiales para la reforma que se sancionaría en 1990.

24,131).²⁴⁶ A diferencia de *La edad de oro*, en *La bola de cristal* más que los conflictos técnicos resultan jugosos los ideológicos con la unión generacional “aparentemente contradictoria” entre la izquierda que vivió el franquismo y La Movida (Rico 79).²⁴⁷ Santiago Alba Rico (1964), hijo de Lolo y guionista del programa, también declara que en *La bola de cristal* se produjo una convergencia irreplicable entre “la Movida, un movimiento de renovación estética y de costumbres posterior al franquismo y un grupo que bebía de la tradición y el bagaje de la militancia de izquierdas” (Prieto). De manera que esas entidades opuestas--La Movida y la izquierda--que “debían” estar separadas de repente convivían. Sin duda se incluyó a la Movida en el programa en parte para sincronizar con lo que sucedía en la calle, e implícitamente porque garantizaría éxito.²⁴⁸ Pero también es importante subrayar esta alianza al evaluar los ataques contra La Movida como frívola y apolítica. Esta unión irreplicable creo que permite entender cómo funcionan en conjunto la ideología, en tanto relación entre contenidos, y un afecto como la alegría, en este caso anclado en el humor y la parodia.²⁴⁹ “Affect, then, greases the wheels of ideology, but it also gums them up. As a result, attending to affect can illuminate how hegemony is affected but also why it is never all-encompassing” (Gould, *Moving* 27). La alegría subyacía en el tono y en el hacer “anárquico” de los artistas que

²⁴⁶ El equipo de *La edad de oro* “aterrizó allí” dice Matilde Jarrín. Ver Rico 123 -124. Carlos Rapallo, productor de *La edad de oro* la llama “auténtica escuela de profesionales que por aquel entonces tenía Televisión Española” (Rico 131).

²⁴⁷ Carlos Liria, guionista del *Librovisor*, señala que era “una rara alianza [. . .] probablemente, era una alianza imposible” (Rico 91). Javier Gurruchaga expresa que “Era una propuesta de programa de televisión subversivo” (Rico 164).

²⁴⁸ Alaska es convocada para protagonizar el programa en 1984, el mismo año en que Alaska y Dinarama habían editado el disco más popular de sus trayectorias, *Deseo Carnal*. Ver Cervera 329-330. Lolo Rico admite que el personaje de Truca estaba inspirado en Alaska (ver abajo).

²⁴⁹ Recordemos que Berstein define la ideología de esa manera: “Ideology is not a content but a form of relation between contents” (*Codes, Modalities* 2).

trabajaban en el programa. Era el programa de televisión “soñado” que modelaba una nueva clasificación del saber al atravesar todo tipo de bordes: estéticos, personales, organizativos. Durante su liderazgo en *La edad de oro*, Chamorro había conseguido la unión de las artes visuales, la música, y la contratación de grupos extranjeros. Lolo Rico unió la literatura y la imagen e, ideológicamente, a la izquierda y La Movida en sentido amplio, y a tres generaciones de artistas.²⁵⁰

Además de replantear la clasificación, *La bola de cristal* iba modificando el discurso regulativo pedagógico al subrayar la contingencia en las relaciones entre sujetos, es decir, al revelar que los adultos no siempre tenían las respuestas ni los conocimientos. Lolo Rico asume la responsabilidad de convocar, producir y sostener en los contenidos la emergencia de los marginados: los niños y jóvenes pensantes, diversos en género y región. A diferencia de Chamorro en *La edad de oro*, Lolo Rico no era conductora (aunque aparecía en varios segmentos), sino que contaba con diferentes “protagonistas”: muñecos, personajes históricos ficcionalizados, artistas emergentes y consagrados, jóvenes comunes, niños, animales.

La bola de cristal se impuso como producto con un formato *diferente* a los típicos programas “didácticos infantiles” que trataban a los niños como seres incapaces, que llenaban el estudio con niños gritando capitaneados por conductores excitados o maestras (Cervera 325; Dotro 244). Para distinguirse de estas premisas, los guionistas crearon un producto artístico de “múltiples lecturas” para un público segmentado en edades y

²⁵⁰ Lolo rico integró en el mismo proyecto a Alaska y a José María Cano--miembro del grupo pop Mecano--que era denostado al interior de La Movida por considerársele “comercial” (Cervera 229, 326). Mecano fue producido por Jorge Álvarez que trabajaba en CBS.

contaron, además, con el asesoramiento de una pedagoga.²⁵¹ Este criterio “convencional” de la televisión que prescribía a un tipo de sujeto al que iba dirigido, se complementaba con la certeza que un buen programa para niños también lo sería para los adultos (erosionando la categoría de edad en pos de la calidad). Entre todas estas formas estéticas, quiero destacar una tradición que se remonta al situacionismo y que es particularmente significativa en la enmarcación y la producción ideológica del discurso pedagógico. Me refiero al uso de los mecanismos publicitarios dirigidos a los niños pero con sentidos invertidos en eslóganes como “aprender a desaprender,” “aprender es divertido,” “con amigos puedo,” “si no quieres ser como ellos, lee,” y las desopilantes publicidades inventadas. Estas operaciones discursivas son interesantes porque reconocen a un “niño consumidor” que está inmerso en el mercado, al que se le vende un producto discursivo.²⁵² Estos formatos, con los que también experimentó Almodóvar, no eran considerados como lenguajes transformadores desde la pedagogía crítica porque constituían el repertorio comunicativo del opresor.²⁵³ Pero para Lolo Rico se trataba intencionadamente de parodiar, desmontar y destruir la publicidad, y la autoridad institucional que le daba legitimidad, creando un lenguaje propio (Prieto). Al interior del programa la “voz” autorizada que señala quién tiene “el saber y el poder” proviene de las múltiples identidades locales protagonizadas por la generación de La Movida que dialogan con los niños y las generaciones más maduras ya consagradas, y también de la

²⁵¹ Sobre el proceso de producción ver Rico 44-45.

²⁵² *La bola de cristal* no reprodujo a *Los electroduendes* en muñecos vendibles, pero la música de La Movida y los videoclips estaban dirigidos al consumo de discos y recitales de los jóvenes.

²⁵³ Por ejemplo el libro tan influyente en Latinoamérica de Pablo Freire, *Pedagogía del oprimido*, se oponía explícitamente a estos formatos por ser parte de los modelos de inculcación (171).

institución Televisión Española. En *La bola de cristal* el propio lenguaje y el archivo de TVE fueron las fuentes de parodia y de disputa entre el pasado y el futuro en un ejercicio de recontextualización.

Desde los títulos que abren el programa se combinan las imágenes en blanco y negro de una hilera de mujeres en la playa de los años 50, que se pasan entre sí una bola en la que se muestran películas españolas legendarias (se ve al actor Alfredo Landa por ejemplo), como si el futuro fuera un viejo pasado que había que trasladar. Los títulos aparecen en un cielo estrellado como en la saga de *Star Wars* (1977) y anuncian la participación del “mejor equipo” “con los mejores decorados,” parodiando las carencias al igual que el sistema de valores dominante de los medios.²⁵⁴

El segmento de las once de la mañana, *Los electroduendes*, estaba dirigido a los más pequeños y es considerado por Lolo Rico y por el público como un sello del programa. *Los electroduendes* explícitamente fueron creados para diferenciarse de “Los Muppets” o “Plaza Sésamo” buscando una estética que recuperara la tradición del *guignol* español. El resultado fue una meta-parodia de la televisión con unas marionetas manejadas por varillas, cuyos nombres derivaban de sus funciones televisivas. *Los electroduendes* hablaban con rima y creaban palabras inspiradas en el vocabulario del formato televisivo. El lenguaje visual combinaba los bastidores de la televisión con una estética básica y una amplia documentación de la propia Televisión Española efectuada por Francisco Quintamar. Los personajes más emblemáticos eran la bruja Avería (Matilde Conesa), encarnación despiadada del capitalismo, y la Bruja Truca (Laura Palacios), personaje que estaba inspirado en Alaska, quien se convirtió en la cara visible del programa cuando se

²⁵⁴ Matilde Fernández Jarrín comenta que lograr esta estética “era toda una osadía” porque en la época se hacía todo en color y esto era en blanco y negro. Rico 124.

la convocó para dirigir el segmento del *Librovisor*, un episodio del que analizo abajo.²⁵⁵

Con todos estos recursos *La bola de cristal* como *La edad de oro* intentó imponer una identidad prospectiva, con una propuesta pedagógica radical. En su crítica a los hechos locales en situaciones globales cuestionaba el capitalismo y la cultura y la política dominantes, proveyendo una visión de la economía y la tecnología que debía transformar el presente y el futuro hacia una sociedad diferente. La radicalidad se encontraba al establecer una relación de similitud entre todos los explotados pasivos del sistema (quienes resultaban víctimas de Avería), incitando a la acción de descubrir y no negociar con un sistema explotador de las personas. En su parodia rompe con el género de la épica, ya que los “dominados” también pasarán por ser “dominadores” y sentirán la sensación de impotencia con la autoridad, como si esta ya no tuviera legitimidad.

En los discursos pedagógicos del programa se pueden encontrar una crítica de ciertas propuestas pedagógicas que ya estaban en disputa dentro del entorno oficial y la emergencia de nuevos sujetos que estaban presionando por ser reconocidos. Así se parodian las escuelas religiosas con su modelo tradicional; se mofa de las pedagogías promulgadas por los organismos internacionales que proponían una adecuación con el mercado; y también se burla de las pedagogías progresistas basadas en relaciones terapéuticas de desarrollo cognitivo personal y que adosaban la flexibilidad como valor positivo de adaptación al capitalismo.²⁵⁶ El capitalismo era un blanco de análisis y condena feroz, para lo cual los guiones recurrían a la hipérbole para exagerar y mostrar

²⁵⁵ El elenco de *Los electroduendes* se completaba con el Hada Video que repetía “¡lo mío es el cine!” (Alicia Saínz de la Maza), Maese Sonoro (Ángel Egido), y Maese Cámara (Luis Pérezagua). La Bruja Avería se dedicaba a “fundir” a las víctimas que aceptaban la explotación resignadamente al grito de “¡Viva el mal, viva el capital! ¡qué mala soy, pero qué mala soy!”

²⁵⁶ Ver Bernstein, *Pedagogy* 73 para profundizar estos modelos.

descarnadamente su lógica de explotación transhistórica (Rico 49, 93).²⁵⁷ La radicalidad llevaba a “fundir” todo aquello que resonaba a “opresión”; sin embargo *Los electroduendes* no prescribía cómo remediar la situación. En todo caso mostraba las contradicciones que enfrentan los sujetos que se sienten obligados a elegir y diferenciarse ante la multiplicación de opciones.

Con estos guiones complejos, ¿qué se pretendía que se aprendiera? Tanto Lolo Rico como Santiago Alba señalan la dificultad de combinar entretenimiento y conocimiento. Para ello, los programas movilizaron una estética visual específica (los muñecos, la coordinación con video, la música) y un lenguaje sonoro especial (la repetición, el gag, la rima) que proponían múltiples lecturas. El sentido que emergía en las relaciones entre esas lecturas posibles permanecía abierto, y se daba por sentado que contaría con una mediación que habilitara la risa ante la radicalidad de la coherencia en la incoherencia.

2.b.1. Identidades prospectivas con una pedagogía radical: Enseñar a desaprender

Entre los eslóganes que considero más lúdicos y potenciales de *La bola de cristal* está el de “desenseñar a cómo se desaprenden las cosas.” Como principio pedagógico de este programa puede traducirse a “aprender a desaprender.” El análisis de un episodio de *Los electroduendes* llamado “Los Reyes Católicos,” emitido el 20 de diciembre de 1986,

²⁵⁷ Durante los tres primeros meses del programa los guiones de *Los electroduendes* fueron escritos por Lolo Rico y Carlo Fabretti. Carlo Fabretti formaba parte de la vanguardia del periodismo y escribía en *Nuevos Fotogramas*; también fue colaborador de la revista catalana *Ajoblanco*, junto a Alberto Cardín (Ribas 147; 565). Otro aspecto interesante de Fabretti es que forma parte de la segunda generación de estudiosos de la historieta usando la semiótica en la línea de Oscar Masotta y Eliseo Verón (Cuadrado 324). Luego la tarea de guionista de *Los electroduendes* pasó a Santiago Alba Rico, hijo de Lolo, quien era estudiante de filosofía en la Universidad Complutense de Madrid en ese momento. A partir de su ingreso a la producción de guiones se propone contar *El capital* de Marx a los niños.

sirve tanto para problematizar las identidades prospectivas como para señalar la radicalización de posturas respecto de *La edad de oro*. *La bola de cristal* irá más lejos en su intención de disputa por el principio recontextualizador, ridiculizando los intentos de la pedagogía oficial de estabilizar el pasado, los discursos pedagógicos mercantilistas basados en la adquisición instrumental económica, y las pedagogías terapéuticas ancladas en el desarrollo individual del sujeto. Su propuesta pedagógica ofrece tensiones más que respuestas, suspendiendo la autoridad de prescribir “qué hacer,” y activando la risa en la incertidumbre.

El segmento de “Los Reyes Católicos” se puede dividir en tres núcleos temáticos que recorren la historia de España y que van criticando los modelos pedagógicos ofreciendo a su vez “otra” historia “nacional.” El primer y segundo núcleo temático recorren la unión de las coronas de Castilla y Aragón constituyendo el reinado de los Reyes Católicos con un lapsus temporal que llega hasta el “presente” con *La Movida*. Desde las primeras escenas se presenta el escenario de la exitosa expansión del Imperio Español desde el Medioevo a la modernidad con una misma lógica de operación que atraviesa el tiempo histórico y que señala la continuidad entre la monarquía y la modernidad en la construcción de un territorio nacional. El primer núcleo temático recrea a partir de la unión de los archienemigos, la reina Bobinel (Isabel de Castilla) y el rey Gripano (Fernando de Aragón) la competencia por la explotación de sus pueblos incluyendo, con representaciones más contemporáneas, las destrucciones ecológicas, la guerra y la corrupción. El segundo núcleo temático presenta el conflicto de la historia en una representación simbólica. Así, *La Movida* como amenaza de cambio que acecha en sueños a Bobinel produce como consecuencia la expansión territorial con la conquista de

Granada y también de Anódita (América). Se genera una capa de nuevos funcionarios representados en la aparición del psiquiatra Cristóbal Catió que intentará infructuosamente curar a Bobinel de su “trauma.” Esta situación desencadena como tercer núcleo narrativo el fracaso de la relación terapéutica y de la relación de imposición cultural de la conquista. La expansión del imperio es el resultado de la “locura” que es motor de la lógica capitalista, que funciona tanto como integración del espacio exterior e interior como dislocación. La Movidita no se cura porque no es un trauma, sino que forma parte de la lógica de emergencia de nuevas identidades que requiere otras relaciones pedagógicas, ni terapéuticas ni imperiales.

Me centraré en el segundo núcleo temático para señalar cómo se produce mediante la recontextualización un discurso pedagógico radical. La pareja Bobinel y Gripando concentra el poder político y económico al convertirse en los Reyes Católicos por la intervención de la “Organización de Naciones Fundidas,” una cita paródica a la ONU, que mediante el doblaje y un característico montaje divertido de una diversidad de imágenes de archivo se visualiza en una sesión extraordinaria en la cual nada menos que el primer ministro español, Felipe González, oficia de orador increpando la unión. Imágenes de archivo de una película histórica fastuosa muestran el casamiento de la pareja, estableciendo una contigüidad entre la institución del matrimonio y el poder económico por fuera del amor romántico. A pesar del mutuo acuerdo entre los reyes en cuanto a destrucciones ecológicas masivas y corrupción, un agente inconsciente acosa la felicidad del matrimonio. Bobinel, quien repite constantemente “voy siempre a misa y nunca me cambio de camisa,” sufre la aparición en sueños de un espectro del futuro “feo y ateo.” Encarnado en la Bruja Avería, la diseñadora de La Movidita la amenaza con

cambiarle la camisa que lleva puesta desde la Caída de Constantinopla, “símbolo de la solidez e inmutabilidad del imperio,” por una “horrible” blusa hawaiana. En su primera aparición Avería riéndose socarronamente se define de esta manera:

Por un vatio, un termostato y un cascabel, soy un infiel y gripo mejor que Gripando y Bobinel. Soy fea y atea y diseño trajes y libreas, mi trabajo es muy creativo, diseño vestidos revulsivos, ergios, pilos y tétrados, siempre voy a la moda, ¡viva la Nueva Ola, abajo la boina española! ¡Qué mala pero qué mala soy! Mis trajes de papel son como una segunda piel, no duran nada pero son del Corte Infiel, griparé a esa bobina de Bobinel!²⁵⁸

Si hasta el momento los personajes motores de la acción provenían del poder instituido y visible, ahora es el inconsciente de una mujer “infidel,” “diseñadora,” “fea,” que amenaza desestabilizar el viejo orden con producciones culturales frágiles “de papel” y creativas. Avería representa a La Movida como expresión de una nueva estructura del sentir, imparable, que se opone al poder oficial de la monarquía. Si la ONU y Felipe González son desautorizados en tanto representantes de la justicia desde la parodia, Avería desmonta los símbolos que encarnan “el viejo orden” (la boina española, Constantinopla) y el “nuevo orden, lo otro” (La Movida infiel, atea, judía, gitana, bruja, mujer, raza extraña, espectro, amenaza mutante). Avería también repite a lo largo del episodio lo que dicen los críticos de la ropa de La Movida al calificarla como ropa “imponible” “de mal gusto” y de “mala calidad.” Es decir que un mismo personaje marginal articula tanto el sistema de clasificación binario que fundó la modernidad occidental como la expresión de una nueva emoción asociada con y comunicada por la ropa. Pero también *Los electroduendes* le están hablando a un niño consumidor y no a unos padres progresistas. Avería introduce en ese espacio dislocado, que define qué está incluido y qué excluido en ese “orden” que es el capitalismo, el imperativo de

²⁵⁸ He transcritto los guiones de *La bola de cristal. Edición Especial Disco 1.*

distinguirse emocionalmente en una experiencia creativa diferente, que no puede escapar del mercado. Lo cual implica reconocer que La Movida, inserta en la lógica del consumo capitalista, se masificará tarde o temprano, al vender sus productos en el “Corte Infiel”-- reforzando el significante histórico de infiel asociado a la principal tienda comercial española El Corte Inglés.

Para la realeza, La Movida representa una amenaza inconsciente al orden dominante y simboliza “lo otro” que busca “su lugar.” Simultáneamente, como “lo otro,” La Movida--“la voz imaginada” que enuncia--busca ser reconocida como un sujeto. Los espectadores, por su parte, necesitan establecer su propia posición ante una identidad que irremediamente se relacionará con el mercado, y buscar otras formas de descubrimiento en actos de consumo que pueden ser tan experienciales y transformadores como fue La Movida. La pedagogía de *Los electroduendes* es radical porque carece de propuesta prescriptiva. No repite los discursos pedagógicos que oponían la educación al mercado, no coloca a La Movida como un mero fantasma espectral del olvido ni de mero consumo, sino que satiriza la lógica del poder y sus contradicciones en todo tipo de relaciones, incluso en las pedagógicas.

Otro caso paradigmático de esa disputa en el principio recontextualizador del discurso pedagógico operado por *La bola de cristal* se encuentra en el tratamiento que se le da al SIDA en un episodio del segmento dedicado a los jóvenes, denominado *El Librovisor*. Para comprender la articulación entre discursos y emociones que hizo el programa hay que considerar que en el período 1981-1987 la enfermedad permanecía innombrada en la esfera pública y se la calificaba como “plaga,” “epidemia,” “cáncer gay,” y “peste rosa” (Martín Hernández). Predominaba la desinformación y el pánico en un clima de

depresión política y de miedo ante algo desconocido. Según el antropólogo Juan Gamella, en el espacio público el SIDA se vinculó con los adictos a la heroína más que con los homosexuales, siendo ambos grupos considerados de riesgo. El paralelismo entre SIDA e identidad antinormativa y la invisibilidad, el juzgamiento moral, el rechazo y la negación en el espacio público fue una situación social compartida en España y Argentina. Se aludía a la promiscuidad y al estilo de vida libertino como causas de contagio, justificando así la homofobia y la estigmatización. Sin ir más lejos, la única película española del período que se atreve a mostrar en los afiches del consultorio médico la palabra SIDA y sus formas de transmisión, lleva por título *La vida alegre* (Colomo 1987).²⁵⁹ El desconocimiento sobre el SIDA que trasmite la película coincide con la desproporción entre la cantidad de afectados en España y la inacción del Estado español ya señalada por varios autores, sumada a las pocas expresiones artísticas y colectivas que tratan el tema (Smith, “La representación”; Mira, *De Sodoma*; Parreño Velazco; Martínez Hernández).

En este contexto, una emisión de *El Librovisor* del mismo año 1986 presenta como segmento temático “La muerte” incluyendo el SIDA como una de sus causas.²⁶⁰ Según Lolo Rico, Carlo Fabretti y Carlos Fernández Liria, el objetivo de *El Librovisor* era abordar “temas clásicos de la literatura y del mundo cultural y, al mismo tiempo, incitar a una crítica a la realidad política del momento, en clave de humor y de sátira” (Rico 90). Acorde con ello, el programa recorre la omnipresencia de la muerte desde los géneros

²⁵⁹ Tal como afirma Smith, es significativa la ausencia de películas que traten el tema a pesar de los subsidios estatales (Smith, *Vision* 101; “La representación” 311).

²⁶⁰ Lolo Rico menciona este programa como uno de los mejores del *Librovisor* al abordar una temática tan difícil integrando “lo cómico y lo dramático.” El guión fue escrito por Carlo Frabetti (Rico 90).

clásicos de la tragedia y la comedia que impregnan el arte y los mitos de la cultura popular en clave paródica. El discurso pedagógico de este segmento opera complejamente ya que se citan textos canónicos clásicos, que son a su vez recortados, parodiados y apropiados para armar un discurso propio localizado que une lo culto y lo popular. En todos ellos, en la escena de la muerte se produce un vacío de enseñanza moral: se aprende de la vida y se reflexiona *sobre* la muerte.

El episodio completo se segmenta con placas negras que tienen sobreimpresas citas literarias y filosóficas con las letras típicas de las películas mudas; estas placas y la cortina musical de piano marcan la entrada y salida al juego de los personajes.²⁶¹ El trío compuesto por tres representantes de La Movida, Alaska (mexicana-madrileña), Pablo Carbonell y Pedro Reyes (sevillanos), interpreta diferentes situaciones, sketches y ejercicios de clown en el que se reitera la escena--por demás pedagógica--de encuentro y negación del sujeto ante su propia muerte. La Parca, interpretada por Alaska, es la que lleva el hilo conductor temático. La diversidad estética modifica el ritmo y marca cambios de tono, impidiendo caer en la tragedia. Del sketch en el cual la Parca se ríe al torcer un hecho determinado, usa el tarot o modifica la situación previsible, se pasa a entrevistas de Lolo Rico en off a diversos jóvenes en bares que responden a la pregunta “¿cómo les gustaría morir?”²⁶² La muerte pierde el status de tabú para convertirse en un

²⁶¹ Las placas citan frases introduciendo la temática de los sketches con diferentes perspectivas; desde el nihilismo: “El hombre es un ser para la muerte” (Heidegger); el estoicismo: “No temas a la muerte, cuando tú estás, ella no está” (Epicuro); la poética: “Morir, dormir...tal vez soñar” (Shakespeare).

²⁶² El programa incluye un noticiero apócrifo, llamado “Telemuerte,” con una estética de los años 40. En él un conductor apesadumbrado declara que no hay noticias porque no hay desastres ni tragedias; se suceden primeros planos de pinturas de Antoni Tàpies con lectura poética sobre “la muerte”; también se muestran imágenes documentales de animales en el momento de su nacimiento, luego una publicidad de perfume “para

hecho “natural” y universal que le sucede a todo el mundo y que participa de la dialéctica de la vida como instancia de aprendizaje.

Los sketches en los que actúan Alaska, Carbonell y Reyes, aunque diversos en tono, parodian un texto clásico, legítimo desde el saber oficial. La interpretación se realiza en un escenario con una calavera blanca dibujada como escenografía (ícono punk), y un pianista en piso cuya música agrega sentido a las intervenciones en clave de ejercicio de clown.²⁶³ El SIDA se inserta en la narrativa trágica del Apocalipsis en una cita a las representaciones que circulaban socialmente como “plaga” y “peste rosa” para castigar a disidentes sexuales o drogadictos. En escena aparece La Parca montando un caballo, y recita un fragmento de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique y un verso de Baltasar Gracián, introduciendo la igualdad de condición de los hombres ante la muerte como temática desde la tradición en la literatura del barroco español. A continuación aparece El Hambre y una reflexión de La Parca en primer plano sobre la igualdad de los hombres ante el padecimiento. Sin embargo, ante la sola mención de la palabra SIDA del tercer Jinete (el de la Enfermedad), sobreviene la carencia de reflexión y su reemplazo por el pánico de los personajes; la muerte aparece desprovista de poder. El acompañamiento del piano es clave para comprender el dramatismo de la escena al igual que el diálogo mímico entre la Parca y El Hambre desdeñando todas las enfermedades previas (la lepra, la gripe), excepto el SIDA que provoca la huida de ellos:

muerdos con clase” y finalmente otros sketches absurdos que enfatizan la frase de Wittgenstein que cierra el tema: “La muerte no es ningún acontecimiento de la vida.” Esta descripción da cuenta del despliegue de creatividad para tratar el tema entre la comedia, la conmoción dramática, las imágenes y la literatura.

²⁶³ La placa que introduce el SIDA señala “En la visión aparecía un caballo amarillento, el jinete se llamaba Muerte y el abismo le seguía” (Apocalipsis). Estas transcripciones de pantalla y las citas las he transcritas de *La bola de cristal Edición Especial DVD 2 “Especial Librovisor.”*

No me bastan los pesares, desdichas o malas buenas, grandes pérdidas, muertes de parientes e hijos, soy el tercer jinete, soy la enfermedad, y os traigo la lepra [música trágica], os traigo la peste [música trágica], os traigo la gripe [música trágica], os traigo el SIDA!! [acordes unísonos]

La música de piano cambia a una típica música circense y el jinete (Reyes) agrega en tono clownesco y con voz forzadamente afeminada arrodillándose con los brazos abiertos: “¡el SIDA, el SIDA, es macanudo, como el sida, no hay ninguno!” (guiña el ojo). Esta resolución brechtiana, gestual, quizás poco sofisticada en el contexto del programa, desmitifica la fatalidad y constituye el indicio de la dificultad de tratar el tema para el cual no se ofrecen “sabias reflexiones.” En un momento en que no había demasiada información sobre la enfermedad y circulaba entre las organizaciones de homosexuales la versión de un complot contra la homosexualidad y la libertad erótica, *El Librovisor* desconcierta y dialoga con el conflicto con una resolución clownesca del problema (Llamas 215-16; Martínez Hernández 246).²⁶⁴ En la situación dramática planteada en el programa, el clown funciona como una “emotividad performática,” una forma de expresar en el espacio público una emoción y un tema antinormativo que, por estar silenciado, se vuelve objeto de acción y de sensación desde el absurdo, habilitando otros discursos posibles y nada metafóricos. Es por eso que la relación pedagógica sobre el SIDA que plantea *El Librovisor* también es radical: no muestra “información” sino tan solo la dificultad de salirse del pánico para encarar otro horizonte futuro.

3. El clown como táctica pedagógica en Argentina

La televisión española fue una institución disputada por la estrategia de la alegría en la que se plantearon pedagogías alternativas a la hegemónica. Pero según Osvaldo

²⁶⁴ Ver Llamas, especialmente 215-218, para profundizar sobre las reacciones de la comunidad gay ante la noción del sida como complot, en la revista *Gay Hotsa*.

Dragún, director teatral y miembro fundador de Teatro Abierto, la televisión nunca llegó a funcionar así en Argentina:

Creo que tampoco supimos pelear por conseguir lugares...Ni cambiar la televisión, algo que estaba en nuestras manos...Estábamos y estamos desacostumbrados a ocupar espacios que tradicionalmente nos han sido negados. Hasta el punto que, cuando compañeros nuestros accedieron a esos lugares con la democracia, no los ocuparon bien, no produjeron ningún efecto transformador...El fracaso de esos compañeros es, para mí, en cierta medida, el fracaso de mi generación. (Monleón 74)²⁶⁵

Lo que sucedió en España con la televisión, en Argentina se produjo en el teatro, un espacio que se sentía apropiado, aunque nunca logró el nivel de masividad del medio televisivo.²⁶⁶ El teatro, y específicamente la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires, fue una institución pedagógica cooptada a partir de la formación expresiva del clown introducida por Cristina Moreira en un circuito de talleres privados a su regreso de Europa en 1982. Como en el caso español, emerge la necesidad de la conformación de una identidad prospectiva con una voz propia anclada en el antagonismo con el pasado.

El cuestionamiento a la autoridad en todas sus formas desde las experiencias del Di

²⁶⁵ A diferencia de España, en Argentina la llegada de la democracia suspendió la ley 22.285/80 de Radiodifusión y Televisión, sancionada por la última dictadura militar, y se sancionaron sus normas modificatorias que intentaron frenar la avalancha de privatizaciones de medios y una distribución de canales televisivos a personalidades políticas (Lerman 13). En 1989, con la llegada de Menem a la presidencia las leyes de Reforma del Estado (23.696) y Emergencia Económica (23.697) modificaron la ley 22.285 permitiendo la privatización y concentración económica de multimedios (Lerman 11). Para profundizar ver Lerman 13-18.

²⁶⁶ En España el clown y la discusión de la renovación teatral también fue muy formativa para las principales compañías de teatro alternativo en Barcelona. Como ya he mencionado en el Capítulo 1, Albert Boadella de Els Joglars, Albert Vidal, y Joan Font de Els Comediants fueron alumnos de Lecoq y Riccardi en Francia a fines de los años 60. Al regresar a Barcelona oficiaron de traductores al incorporar el lenguaje corporal del clown expandiendo escenarios escénicos alternativos en una renovación teatral de alto impacto que les permitió sortear la censura. Desde esa etapa inicial a *La bola de cristal*, el clown se popularizó. Y no solo eso, a pesar de una trayectoria al margen de la cultura oficial, tanto Els Joglars como Els Comediants hicieron programas infantiles y juveniles en el canal regional de Catalunya TV3.

Tella se había interrumpido, pero había quedado la iniciativa de experimentar en los márgenes. Ya en 1971, comienzan a filtrarse los primeros intentos de salirse del realismo y los preceptos de Stanislavski, que eran tradición en la misma Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires. En ese entonces, Francisco Javier, profesor de la Escuela, introduce a un grupo de alumnos el teatro brechtiano y el antinaturalismo de Meyerhold porque “queríamos expresarnos de otra manera” (Javier 75). Esos ejercicios se concretaron en experiencias públicas desarrolladas entre 1971 y 1974 y, a partir de 1976, en espectáculos del grupo Los Volatineros, que actuó durante toda la dictadura en la Casa de Castagnino (75).²⁶⁷ Dicho grupo, siguiendo a Meyerhold, incorporó la gestualidad de los personajes de la Commedia dell’Arte, la acrobacia, y parlamentos dichos en lenguajes imaginarios, exaltando el espacio escénico para un público infantil (Javier 76-77). A finales de la dictadura estas mismas inquietudes emergieron al interior de las instituciones formadoras de actores que se plantearon desplazar los métodos emotivos y psicoanalíticos que constituían “la tradición.”

En estas búsquedas de conocimiento alternativo al “oficial,” algunos actores se formaron con directores de teatro ya establecidos,²⁶⁸ otros con la Compañía de Mimo de Elizondo y muchos de ellos coincidieron a su vez en el taller de clown de Cristina

²⁶⁷ Entre 1974-75 Francisco Javier hizo un doctorado en Estudios Teatrales en Francia. A su regreso continuó con el mismo grupo de estudiantes, ya egresados, formando el grupo Los Volatineros: Román Caracciolo, Julián Howard y Roberto Saiz. Los espectáculos que realizaron fueron de creación colectiva, entre ellos: *¡Qué porquería es el glóbulo!* (1976); *Cajamarca* (1976); *Cuentos en el jardín* (1978); *Hola, Fontanarrosa* (1979); *El argentinazo* (1985). Además, Francisco Javier creó el espacio El Parque en el que funcionaban talleres de clown e improvisación. Ver Francisco Javier 75. Julián Howard, además de actuar en el programa de televisión de Tato Bores, fue asesor de la primera formación de la Organización Negra, la cual se dividió formando De la Guarda. Según Howard, el grupo se dividió al enfrentarse una tendencia más siniestra y violenta (La Negra) y otra más lúdica (De la Guarda). Entrevista personal.

²⁶⁸ Carlos Gandolfo y Agustín Alezzo son muy nombrados como profesores.

Moreira.²⁶⁹ A los talleres accedía un grupo selecto, ya que sólo concurrían los actores que circulaban por los pocos lugares habilitados “más alguno que tenía la suerte de enterarse. Y eran, sí, grupos bastante numerosos, de 25 o 30 personas... Era todo bastante mixturado” (Angelelli en Noy 43). El impacto del clown primero se circunscribió a la formación actoral; comenzó como un discurso especializado que fue popularizándose, modificando los hábitos emocionales del entrenamiento y, a través de los espectáculos, de la relación con el público.

Como ya señalé en el Capítulo 1, hubo espacios privados y oficiales apropiados durante la dictadura y también en democracia que sirvieron como catalizadores de las emociones emergentes. Entre los espacios oficiales apropiados, desde 1981 el fenómeno teatral que ocupó el espacio de resistencia en dictadura fue Teatro Abierto, el cual tuvo como detonante la eliminación de la asignatura “Historia del Teatro Argentino” del currículum del Conservatorio Nacional de Arte Dramático (Graham-Jones 91).²⁷⁰ Teatro Abierto (1981-1985) no solo posibilitó la reinsertión de directores prohibidos en un

²⁶⁹ Olkar Ramírez dice: “Empezamos en una clase de Cristina Moreira, de ahí salieron Las gambas al ajillo, el Clú del Claun, Batato. Las clases eran reírse y cómo pensar hacer reír a los demás” (Noy 43). En *Te lo juro por Batato*, Guillermo Angelelli cuenta en una entrevista: “Cuando yo empecé Cristina daba los cursos en el estudio de Adriana Barenstein—que creo que era su casa, un departamento. Y ahí eran pocos, porque el curso estaba directamente dirigido al grupo que trabajaba expresión corporal con Adriana. No sé cómo Walter fue a parar ahí, si estaba haciendo expresión con Adriana. Y ahí sí había bastante gente. Y era muy rica la mezcla, porque la gente de mimo de la escuela de Elizondo tenía como una pica antagonica... quiero decir, el mimo que ellos seguían (que era más de Marceau) en la escuela de Escobar... más gente que venía de la danza (un grupo que se llamaba Danzarte, por ejemplo)” (Noy 43).

²⁷⁰ Digo “detonante” porque ya estaba en proceso. En noviembre de 1980, Alberto Sava y su grupo participa en el Encuentro de las Artes, que se llevó a cabo en seis salas de Capital Federal (entre ellas el Teatro del Picadero) durante 8 días. Participaron elencos teatrales, danza, mimo, músicos y artistas plásticos. En este lugar se encontraron muchos directores y actores que, un año más tarde, hicieron efectiva la creación de Teatro Abierto. Ver Sava 148

circuito no comercial y sin embargo masivo, sino que constituyó un evento de organización y resistencia ciudadana inédito que reflejaría, a partir de 1983, algunas de las tendencias de teatros de la post-dictadura (Graham-Jones 90). Más influyente aún en el “nuevo teatro” (Dubatti, *Los Macocos* 5) fue el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba en 1984.²⁷¹ Además de albergar a las manifestaciones de Latinoamérica y el mundo, con formatos callejeros, uso de espacios públicos y convencionales, posibilitó una influencia directa en la formación del grupo de teatro La Organización Negra a partir del contacto con el lenguaje corporal, espacial y activo con el espectador del grupo catalán La Fura dels Baus (Seone s/n; Ospital 56).²⁷² En ese mismo año, el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR), dependiente de la Universidad de Buenos Aires, es cooptado por un grupo diverso de artistas que habilitan la visibilidad de lo antinormativo. El CCRR ofrecía cursos de danza “aburridos y elitistas” y a Guillermo Angelelli se le ocurrió que podían limpiarlo y ocuparlo para el Clú del Claun (Grandoni 160). Cuando el CCRR adquirió visibilidad con estos espectáculos poco convencionales, el artista plástico y militante homosexual Gumier Maier junto a la artista Magdalena Jitrik organizó en los pasillos la “Galería del Rojas,” impulsando en la curaduría a artistas jóvenes emergentes con una estética pop que se tornará como *estilo* de la galería.²⁷³ Desde un local oficial pero con escasez de recursos, se produce una confluencia en la que lo marginal y el

²⁷¹ El Festival fue organizado por el dramaturgo cordobés exiliado en Venezuela Carlos Giménez y Rafael Reyeros (Ospital 56).

²⁷² Fue la primera gira internacional de La Fura; aunque Giménez había pedido al Ministro de Cultura español que enviaran a Els Joglars, se les fue negado por ser separatistas y propusieron a La Fura (Ospital 57).

²⁷³ Entre 1989 y 1996 el artista y activista del movimiento homosexual Gumier Maier propuso ocupar los pasillos del CCRR para la promoción de artistas emergentes estableciendo una red con el Centro Cultural Recoleta. Gumier Maier hizo la producción artística del disco *Superficies de Placer* de Virus articulando las artes visuales y musicales. Ver Capítulo 1.

reconocimiento de la performatividad del género se volvieron “centro.” Allí mismo, en 1985 se produce el reconocimiento del impacto que introdujo Oscar Masotta, desde la marginalidad, en la producción crítica y semiológica en la Universidad de Buenos Aires, en un evento recordatorio tras seis años de su muerte (Izaguirre 29). En 1985 en Buenos Aires finaliza el ciclo de Teatro Abierto con un “Teatrazo,” a la vez que emergen los grupos humorísticos de teatro callejero, Batato Barea crea su primer grupo, *Los peinados Yolli*, y el Clú del Claun inauguraba la sala en la que estrenaría sus espectáculos colocando al Rojas en un circuito de otras expresiones emergentes futuras. Es decir que desde diferentes cooptaciones y traducciones, el teatro se convierte en territorio fronterizo, espacio de producción, reproducción y de imaginación.

Una clave para comprender la popularidad del clown y el agotamiento de Teatro Abierto se encuentra en la reflexión del dramaturgo Osvaldo Dragún ante la convocatoria de 1984 denominada “Libertad,” que, paradójicamente, “[talks] much more about repression than about freedom, as if we needed to have repression as the opponent of freedom” (Graham-Jones 97).²⁷⁴ Los artistas de la estrategia de la alegría no se inspiran en Teatro Abierto aunque lo reconocen; el clima de efervescencia emocional confirmaba una búsqueda de expresar la libertad por fuera de la relación oposicional con la represión. Esa búsqueda los llevó a cuestionar toda tradición o institución, incluso la teatral. En Teatro Abierto participaron muchos directores y actores de la generación de los setentas, prohibidos y exiliados; aunque lo intentó, fracasó en integrar a las nuevas expresiones juveniles que no se sintieron convocadas por un movimiento que se percibía como

²⁷⁴ Graham-Jones ha analizado esta paradoja en términos de fracaso y agotamiento del movimiento (97) mientras que Taylor ha cuestionado la repetición y la parodia militar en las obras de Teatro Abierto en términos de espectáculo, incluso en la fiesta callejera (*Disappearing* 253-54).

institucionalizado. Durante la democracia, el antagonismo se acentuará contra las tradiciones teatrales previas del “teatro independiente” (y teatro de la crisis) de los 60 así como el teatro “serio y comprometido” de Teatro Abierto. Como dice Guillermo Angelelli ²⁷⁵ (miembro del Clú del Claun), se trataba de hacer una propia interpretación del teatro:

También nos habíamos quedado, en relación con el teatro específicamente, como huérfanos de una generación anterior. Nosotros teníamos como referente de teatro independiente a un tipo de teatro que ya no nos representaba en absoluto--un teatro muy comprometido con la cosa psicoanalítica de los sesenta. Y eso para nosotros era muy lejano. Entonces había que “hacer” para encontrar nuestra expresión. Era prueba y error. (Flores y Ledesma s/n)

La desautorización del dispositivo teatral oficial arroja a los actores a una búsqueda de otros saberes locales, de otra selección de contenidos que incluyera lo corporal, por fuera de lo ya instituido. La sensación de “orfandad” fue compensada por algunos de estos directores experimentados que funcionaron como artistas interventores entre generaciones. Podemos pensar en el propio Osvaldo Dragún, quien invitó al Clú del Claun a Cuba, al actor, dramaturgo y profesor de teatro Lorenzo Quinteros con su trabajo en la puesta en escena de la banda de pop rock Virus a su regreso de España, a los dramaturgos Juan Carlos Gené y Roberto Villanueva y su trabajo con el Clú del Claun. Por fuera de este circuito aparece Cristina Moreira que se ubica en la búsqueda de una identidad que se planteará en espacios abiertos y poco convencionales, gestando grupos de discusión sobre las nuevas formas y espacios alternativos de actuación (Gardey 209).²⁷⁶

²⁷⁵ Guillermo Angelelli fue amigo y compañero artístico de Batato Barea desde 1982; luego integró junto a Batato y otros el Clú del Claun.

²⁷⁶ Daniel Casablanca, integrante y director del grupo Los Macocos, formó parte del grupo de discusión para renovar la formación actoral de la Escuela de Arte Dramático. Así

Esta efervescencia logra penetrar a la institución oficial. A partir de 1984 se renueva la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires al integrar en su dirección a los dramaturgos de Los Volatineros Francisco Javier, Julián Howard y a Omar Viola, quien sería maestro de clown y fundador del Parakultural. Raquel Sokolewick, profesora de clown de la Escuela, coincide en que se discutían todos los modelos heredados al margen de las instituciones oficiales, compaginando “lo que se había aprendido con lo que se quería actuar, cuestionando el canon del teatro, los métodos de enseñanza y de actuación” (Grandoni 31). Se rechazaba el hábitus tradicional de la formación actoral, en el que la risa, el placer y el error estaban excluidos. Tal como recuerda Angelelli,

[en las clases de teatro] siempre todas las emociones tenían que ver con el sufrimiento, y yo sentía que si no lloraba nunca podría ser un gran actor. Cuando comencé a estudiar clown con Cristina Moreira era muy difícil tomar la solemnidad de esas clases seriamente. (Moreira, *Las múltiples caras* 12)

La formación que buscaban los jóvenes requería tomar en serio los componentes corporales de la emoción en clave positiva para aprender a aceptar los propios conflictos sin juzgamiento. Las clases de Moreira confirmaban que esas emociones producían efectos en el discurso instructivo del actor igual que en el discurso regulativo; impactaban en las formas de comunicarse con el público y consigo mismos. El clown generó un campo de producción de esos conocimientos que se multiplicó en los agentes transmisores, que como Moreira y sus alumnos, se transformaron en profesores y

surgieron el grupo Kalú-Kalu luego convertido en la Banda de la Risa, El Periférico de Objetos, Los Macocos, y La Organización Negra. En estos grupos subyacen las nuevas tendencias teatrales que se desarrollarán en los años 80 y 90 a partir de alejarse del Conservatorio Nacional de Arte Dramático (Gardey 209). La Organización Negra transfirió “la necesidad de provocar, estimular al espectador a partir de acciones directas” (Pacheco 122).

actores/productores de sus espectáculos.²⁷⁷

El discurso instructivo del clown--el cual incluye el bufón, la *commedia dell'arte*, la máscara neutra, la acrobacia--se diferencia de la formación tradicional en la búsqueda de una identidad siempre cambiante, con una actitud positiva, el juego y la creación a partir del error. El error, que tradicionalmente se encuentra en la evaluación de las prácticas como objeto a penalizar, se convierte en el texto privilegiado que le otorga el poder y el control al actor en escena. Aceptar el error se presenta como un desafío a los hábitos de formación del actor, “que tiene que prepararse para enfrentar al público y cualquier tipo de error o de cosa que aparece tiene que tratar de disimularla” (Angelelli en Grandoni 168). Se contrapone a la pedagogía oficial anclada en identidades cerradas, heroicas y solemnes; aquí, en cambio, el actor mantiene una relación con el público abierta y flexible porque “el público ve mucho más de lo que uno como actor, cree que ve el público” (Angelelli en Grandoni 168). Precisamente esa permeabilidad entre actor y espectador constituye el motor de conexión y la base emocional de complicidad que se genera en la improvisación. Esa complicidad no está dada; es el desafío del juego del clown de lograr ese lazo a través de la risa. El clown debe puntuar los límites de la ficción para que el público siga el juego.

Al narrar su propio descubrimiento y el significado del clown en su vida, Cristina Moreira se considera a sí misma una intérprete que fue elaborando un discurso pedagógico propio primero en la experiencia, y luego pulido con cursos de formación:

Me fui a París en 1976. Esta efervescencia teatral que vivimos ahora, esta libertad no existía en aquel entonces. Y me quedé con absoluta consciencia de que estaba

²⁷⁷ Sin ir más lejos, en el presente hay una “tradicción” de clowns argentinos en el *Cirque du Soleil*. Ver Ackerman.

incompleta en mi formación. Entonces busqué todas las escuelas, maestros, técnicas. En esa actividad permanente de intérprete, siempre tenía los ojos abiertos para contactarme con otros artistas, para dialogar, para ver qué pasaba. (Moreira, *Las múltiples caras* 194)

El modelo propuesto por Moreira sobre quién aprende no es meramente utilitario; contiene elementos ideológicos, con lo cual se trata de una relación regulada consigo mismo y con el maestro. Esta coincidencia señala un rol complejo del profesor, el cual, por un lado, es un observador permanente y, por el otro, también es una especie de guía espiritual para ese encuentro dificultoso y placentero que es el sí mismo del actor. Precisamente por esta dinámica, las posiciones de enseñanza se intercambian en una especie de actuación (cuando se enseña) y de admiración hacia la obra artística del alumno (Moreira, *Las múltiples caras* 23). Para Moreira la enseñanza consiste en un proceso de seducción mutuo y placentero: “Este movimiento de ser y aparecer, de proponerse a través de otros, es encantador: se trata de la maravillosa artesanía del arte de enseñar arte” (Moreira 26). En ese proceso el clown se permite “ser” jugando.

El clown se convirtió en la nueva expresión visible en las plazas y en los nuevos grupos teatrales que poblaron los multiespacios a altas horas de la noche. Esta combinación de públicos diferentes en edad y extracto social, entre los que se incluyen los niños, fue lo que destinó al clown a ser considerado un género menor (Grandoni 13).²⁷⁸ Sin embargo los grupos que emergieron integrando esta formación diversa modificaron el mapa de actuación actoral y de relación con el público en el teatro (Dubatti, *Los Macocos* 6; Grandoni 31). La formación difícil del clown a la que refería Angelelli lo convierte en “actor a todo terreno” y esto fue una de las características de su

²⁷⁸Grandoni indaga en este aspecto en sus entrevistas; se trataba de diferenciar al clown-payaso-animador de fiestas de cumpleaños del espectáculo de clown en el que podían estar incluidos niños y adultos (13).

formación de toda una generación artística identificada como Under (Grandoni 10). La táctica pedagógica que cristalizó como un rasgo de la estrategia de la alegría subyace en la clasificación (según la terminología de Bernstein) que otorgaba una “voz propia” al ser humano marginal, y la enmarcación particular del discurso regulativo que generaba un diálogo entre vulnerabilidades. El hecho de mostrar la precariedad de la creación teatral--las dificultades del espacio, la contingencia de la relación con el espectador, la posibilidad del error--y de incluirla como parte constructiva de la obra, generaba efectos diversos; producía desidentificación con la ficción del “teatro” y, en cambio, una sintonía se establecía con el actor/clown/intérprete que jugaba a “hacer teatro.” El efecto de esta táctica pedagógica se replicó en la adquisición de esta formación igual que en la participación del público, que aprendió que podía formar parte del show sin ser juzgado, encontrando así su propio clown.

En los espectáculos en los que participaron los artistas de la estrategia de la alegría-- El Clú del Claun con *Arturo, Escuela de Payasos, 1789 Tour*, La Banda de la Risa con *Rajemos que viene Mefisto*, Los Macocos con *Adiós y Buena Suerte*, Los Volatineros con *Cajamarca*, y *Hola Fontanorrosa*--observamos la promoción de una participación activa, corporal y lúdica del público infanto-juvenil-adulto, y de múltiples lecturas históricas y políticas. Las obras integran la improvisación en espacios poco convencionales y la reescritura de los géneros menores y populares. Muchas de ellas recrean la historia del circo criollo y parodian las narrativas institucionales desde el patriarcado; otras se burlan del teatro, de la historia y de los estereotipos escolares. Además de actuar en el espectáculo *Escuela de payasos*, Batato Barea junto con Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese participó en *Sandra y Celeste van a la Escuela* en el que se

parodiaban los estereotipos de género en el sistema escolar colocando el lesbianismo de las cantantes como “centro de atención emocional.” Si en Teatro Abierto la familia fue una metonimia de la dinámica de las relaciones de poder en la dictadura (Graham-Jones 21; Werth 3), para estos artistas la escuela fue el espacio productivo para jugar, alterando el poder y el control como táctica pedagógica en la conducción de una “voz” que mostraba cómo se resquebrajaban las estructuras tradicionales (Bernal 135).²⁷⁹

Viendo la (relativa) masividad que adquirieron tanto el clown como la tradición del psicoanálisis en Argentina, se podría considerar si aquello constituyó un modo pedagógico terapéutico lúdico de encuentro con uno mismo y la sociedad.²⁸⁰ Moreira presta atención a que históricamente el clown surge en contextos de crisis y de sentirse desplazado--recogidos por el Under--y opina, “yo creo que la gente estudia, y va a seguir estudiando [el clown], por eso, porque es liberador de tensiones que tienen que ver con estructuras rígidas” (Grandoni 204). Parece crucial reconocer que ese conocimiento, el de la sensación de opresión, es tanto la condición como el efecto de las instituciones

²⁷⁹ Siguiendo a Graham-Jones cuando señala que en esas obras “[the] paternalism reached authoritarian extremes while the offsprings’ immaturity symbolized a national state of arrested infantilism” (21), cabe preguntarse cómo se alteró en estas parodias esa infantilización. En la televisión, Antonio Gasalla parodió a la maestra pública convirtiéndola en un ícono; también la película *El viaje* (Pino Solanas, 1992) plantea una parodia a la escuela pública (Bernal). *La bola de cristal* también se ocupó de la escuela en el sarcasmo de *Los electroduendes* hacia la institución escolar en el capítulo titulado “¡Viva la pedagogía!” Estas sátiras pueden estar enunciando la pérdida de eficacia del estado como articulador de una unidad nacional.

²⁸⁰ La terapia grupal en los grupos de teatro tiene una trayectoria. Les Luthiers hizo terapia desde 1973. El Clú del Claun tuvo una terapia de grupo con la psicóloga Vivian Lowe para procesar los liderazgos al interior del grupo (Grandoni 163). También el grupo Virus hizo terapia con ella por conflictos de liderazgos (Riera). Jacoby afirma que en los 90 “todos eran cursillistas” de clown, máscara, danza y teatro (*El deseo* 332). En el 2005 Grandoni reporta en las conferencias sobre clown esta popularidad. Este modo regulativo en el que se trata de procesar el conflicto parece formar parte de la cultura de estos grupos, y quizás de la estrategia de la alegría.

pedagógicas (Spivak, *The Post-Colonial* 42). El nuevo teatro pedagógico tendría que lidiar con este legado, reconociendo el tradicional ciclo represión-catarsis aun cuando perseguía la facilitación de identidades orientadas hacia el futuro. En el año 2006 Daniel Casablanca, miembro del grupo Los Macocos, reflexionaba sobre el período de la transición argentina y el clown considerando estas tendencias como forma de olvido del pasado:

Eso tiene que ver con el principio de la democracia y el gran surgimiento del clown en ese momento, donde creo que automáticamente había un olvido de las nuevas generaciones a lo que había sido el Proceso como las viejas Escuelas de teatro que hoy por hoy siguen funcionando (intelectuales, catárticas, de memoria emotiva, sufrimiento), en las cuales nosotros no entramos ni tampoco hoy estamos de acuerdo. Sin embargo, lo que sí nos pasa hoy es que asumimos y entendemos que hemos sido hijos del Proceso y que tenemos que hacer cargo de lo histórico del país, porque nos pasó. (Dubatti, *Los Macocos* 164)

Al igual que con *La bola de cristal*, surgen las tensiones de las identidades prospectivas, en las cuales se combina un total involucramiento del sujeto en la búsqueda de un lenguaje propio dentro del teatro, erosionando el pasado a la vez que lo incorpora. Esa manifestación como emergencia en la estructura de sentimientos de nuevos grupos facilita el proceso de formación de nuevas identidades, fortaleciendo las solidaridades para desarrollar ese potencial. Casablanca no redimensiona la profunda transformación que produjo la formación del clown en los modos de comunicación con un público que estaba “deseoso también de un reconocimiento menos heroico y más humano” (Angelelli en Ackerman s/n). En este encuentro entre clown y público, en el que se produce un reconocimiento de ese conocimiento adquirido--el valor de la vulnerabilidad y la identidad como juego--podemos registrar lo que se aprendió a través de la comunicación pedagógica del clown.

Con estos ejemplos que recorren todo el período quiero señalar que en Buenos Aires

el teatro fue una manifestación muy fuerte y fue lo que propició ensayos de otros encuentros cívicos, algunos más exitosos que otros. Las memorias de María José Gabín sobre el cierre del Parakultural son prueba más que evidente del espacio afectivo y simbólico que representaban tanto el teatro como institución pedagógica como el Parakultural como espacio público en Buenos Aires:

Sobre el escenario cada uno representaba su última actuación como homenaje en una despedida que, en lugar de un funeral parecía una fiesta. [Omar Viola] de pronto subió al escenario: “De acá no nos vamos nada. Esto es un teatro y desalojar un teatro está prohibido por el código.” Era costumbre de Omar recurrir a los derechos ciudadanos ante cualquier ataque institucional. La excitación se sentía plena y profunda, estábamos fuera de la ley, el lugar había dejado de pertenecernos y la habilitación nunca se había hecho efectiva después de la última clausura. Estábamos entrando en los 90.(167)

Como sucedió con *La edad de oro* en la metáfora del funeral, Gabín sintetiza la mutua movilización que había producido el “nuevo teatro” en y por el Parakultural. Esta vez es Omar Viola--como lo hizo Chamorro--maestro de clown y fundador del Parakultural, quien condena no a los periodistas, sino a la justicia por el cierre de un espacio que simbolizaba la performance de otras formas posibles de transmisión política. Tal como he analizado en el Capítulo 2, el Parakultural, como el Centro Cultural Ricardo Rojas, Cemento y Medio Mundo Varieté, fue un espacio de exhibición del clown que estableció una forma inclusiva de comunicación con el público. También fue la arena en la que se proyectaron otras narrativas sobre el género, la clase, y lo marginal configurando una identidad prospectiva.

Dos artistas emblemáticos del periodo cuya proyectividad era y es indiscutida criticaban la estructura del teatro. Para Federico Moura el teatro era “fascista” (Riera 135); por su parte, Batato Barea se pronunciaba en contra de los ensayos y la formación actoral (Angelelli en Grandoni 161). En base a estas convicciones ambos desmontaron la

gramática convencional. Moura desestructuró la rigidez machista del rock y Batato, como clown, incorporó lo no actoral en el teatro. Ambos también serán considerados los clown por excelencia, Moura como un “clown del rock” y Batato como “clown travesti literario” (Polimeni en Riera 123).²⁸¹ De acuerdo con William Reddy (comentado en la Introducción de esta tesis), “clown” en este contexto conlleva la “performatividad emotiva” que ofrece otra sensibilidad y un cambio de orientación tanto para el actor, como para los que estaban dentro o fuera de *la estrategia de la alegría* y para la normatividad social. Casualmente o no, ambos murieron de SIDA y estuvieron muy vinculados al Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR), espacio que fue especialmente devastado por esa enfermedad.²⁸² Durante el tiempo que el CCRR fue un espacio cooptado por los artistas de la estrategia de la alegría, la performatividad de género y la diversidad sexual adquirió gran relieve. La alegría como emoción política ya era impulsada como parte de un contexto de constante ampliación de las opciones y de la diferenciación, y una política de liberación individual (Reddy, “Against Constructionism” 338). Batato Barea junto a Urdapilleta y Tortonese desplegaron allí la mayoría de sus e”spectáculos en los que se parodiaba la normatividad: heterosexual, de la clase media y del moralismo de la izquierda. De repente había colas de jóvenes con sus padres para entrar a ese sitio marginal que era el CCRR y ver actuar a “los putos” (Grandoni 161). Las categorías de género y sexualidad que eran un insulto se convirtieron en marca de

²⁸¹ El periodista Carlos Polimeni señalaba en una nota del diario *Clarín*: “Desmitificador por actitud, de la tradicional postura machista de los cantantes, Federico Moura, un clown de los 80, seduce con argumentos sencillos, invita a participar de una experiencia sonora-corporal por lo menos infrecuente... y la fantasía de su comunicación con la gente empieza a ser la clave del recital” (Riera 123)

²⁸² La lista de los artistas vinculados al CCRR que murieron a causa del SIDA incluye: Federico Moura en 1988, Daniel Melgarejo en 1989, Batato en 1991, Liliana Maresca y Omar Schiliro en 1994, Feliciano Centurión en 1996, y Alejandro Kurotpawa en el 2000.

una forma de actuar, de ser *queer*, transgresor y clown. El público, al entrar a la sala que hoy lleva el nombre de Batato Barea, circulaba por la galería creada por Gumier Maier, y los jóvenes artistas emergentes fueron criticados—según el patrón que hemos visto repetido a lo largo de este estudio--por hacer un arte “light” o “rosa,” otra manifestación “alegre” de frivolidad que ahora se le atribuyó, en este caso, al menemismo (Amigo 13).²⁸³ Estos espacios y esta pedagogía constituyeron tanto el inicio como el cierre de una época que se interrogaba—tarea aparentemente inagotable--por encontrar otras relaciones con el poder.

4. Ilustraciones

²⁸³ La homofobia circulaba también en los circuitos del arte, ya que la asociación entre el arte que promocionaba el Rojas con el menemismo fue promovida por Anaya en su crítica en *La Nación*, uno de los diarios porteños conservadores más importantes, y por el crítico de arte francés Pierre Renare que publicaba en la revista española *El Lápiz*. La discusión que provocó la dicotomía entre arte político y arte frívolo (arte rosa light con reivindicación del goce) está muy documentada en la revista *Ramona 86*, uno de los proyectos colectivos de Jacoby.



Figura 29. Paloma Chamorro conduciendo *La edad de oro*.



Figura 30. Kaka de Luxe en *La de oro*.



Figura 31. La bola de cristal.



Figura 32. La bruja Avería.



Figura 33. El Clú del claun, Buenos Aires.

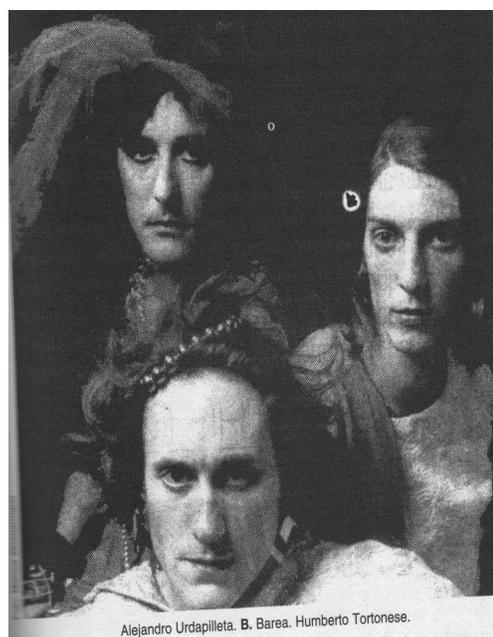




Figura 34. Batato Barea en El clú del claun.

Conclusión: La alegría en tiempos de SIDA

Tal como planteé en la Introducción, la estrategia de la alegría se constituyó por una red transnacional de artistas y amigos que transfirieron sus experiencias en espacios prácticos desmontando las categorías de centro-periferia. Una práctica pedagógica común que tradujo el poder en nuevas relaciones fue la condición de posibilidad que habilitó las intervenciones creativas de los artistas.²⁸⁴ En mi investigación he excluido el tratamiento de las drogas y los estimulantes; sin embargo éstas se “cuelan” porque existe una clara relación entre la emergencia, expansión y caída de la estrategia de la alegría y la trayectoria de la epidemia del SIDA.²⁸⁵ Ambas ejemplifican el modelo de difusión, el cual comienza con un pequeño grupo de iniciados constituyendo la red del “*small world*,” que afectará masivamente a otros grupos modificando las conductas según la conectividad entre los miembros y la densidad de la cohesión (Uzzi y Spiro).²⁸⁶ Al pertenecer a diversos grupos y disciplinas, “eso” que puede ser un virus así como una forma de sentir y de hacer se expande capilarmente por conectores entre los amigos cercanos, a través de viajes y relocalizaciones. Los primeros grupos offician de maestros y difusores, los primeros amigos se configuran en puentes conectores con diferentes

²⁸⁴ Esta pedagogía incluyó a ACT UP como red y una pedagogía transnacional.

²⁸⁵ Ver por ejemplo la investigación de Juan Gamella, en la cual desde una perspectiva antropológica recrea las redes de expansión de la heroína por práctica intravenosa en tres generaciones en un barrio de Madrid.

²⁸⁶ Aunque no es un modelo universal el “small world” ha sido un modelo teórico para estudiar una diversidad de sistemas, incluyendo amistades, colaboraciones, grupos científicos, producciones en negocios, y creatividad en producciones de Hollywood. El “small world” se caracteriza por redes binarias que se expanden en la medida que sus actores se asocian en grupos teniendo incluso múltiples núcleos conectados por actores en común. Por sus características, algunos investigadores especulan que estas redes inciden en la performance de los integrantes modificando sus conductas. De esta forma, el “small world” es pedagógico y funciona como laboratorio de generación, intercambio y expansión de nuevos sistemas. Ver Uzi y Spiro 448, 453.

extensiones. Por estas características, lo que se contagia está vinculado con prácticas relacionadas con la proximidad espacial y la experiencia compartida, atravesando los bordes entre las categorías sexuales, sociales, lingüísticas, culturales. Debido a esa misma mezcla, se expande rápidamente en una comunidad--en este caso artística--devastándola (en el caso del SIDA) o modificando creativamente las conductas (en el caso de la estrategia de la alegría). A lo largo de este texto y hasta el momento, mi investigación se ha centrado en la segunda vía, y en las tácticas que subyacen en todas las prácticas de la estrategia de la alegría en cuanto a la modificación creativa de conductas.

Las múltiples transformaciones que ocurrieron en el periodo histórico de la transición a la democracia en Argentina y en España ofrecen un espectro de los diferentes horizontes de futuro que se propusieron. Tal como analicé en los capítulos anteriores, desde los últimos años de la dictadura, los artistas de la estrategia de la alegría construyeron espacios propios o apropiados para ensayar otras formas cívicas de libertad en la estructura del sentir ambivalente entre la reparación y la creatividad. Según lo analizado en el Capítulo 1, los artistas ensayaron diversos estilos performativos en los que la alegría constituía una emoción válida y política en el contexto adverso a esta emoción. En el Capítulo 2 se describen y analizan los multiespacios creados por los propios artistas, que propiciaron la visibilidad lúdica de la identidad que analicé a través de la performatividad espacial. En esos espacios en los que se promovía un orden expresivo de “aceptación mutua” se construyeron archivos acumulativos que, transgrediendo las convenciones binarias, le dieron historicidad y poder a la transformación de los hábitos emocionales para un público joven y masivo. Allí mismo y en los espacios públicos Ocaña en España y Batato Barea en Argentina enunciaron la

identidad *queer*, desarrollada en el Capítulo 3 como un trabajo afectivo. Vistos desde el Capítulo 4, todos estos elementos conforman las tácticas pedagógicas propias de la estrategia de la alegría que, al alterar las relaciones establecidas, alteraban también la ideología. Sin un discurso de contenido, la estrategia de la alegría fue un traductor cultural, un productor de discursos pedagógicos que posibilitaba la configuración de identidades prospectivas.

Implícito en la emergencia de estas nuevas identidades, se encuentra un cambio en la imaginación moral y en el horizonte de futuro. Sin embargo, pasada la sensación de euforia con la llegada de la democracia, las dinámicas de la reconstrucción institucional y cultural tuvieron procesos diversos y disputas por consolidar proyectos postergados. Una de las formas en que se manifestó la reconfiguración conservadora de los grupos de dominación se tradujo en la indiferencia oficial ante la crisis del SIDA. Aunque tal como ha analizado Germán Labrador las muertes por heroína en España permanecen silenciadas en la memoria colectiva, la situación del SIDA es más complicada. Igual que en Argentina, la crisis movilizó a los artistas como testigos responsables para difundir formas de protección y memoria colectiva por fuera del Estado.

Como ya analicé en el Capítulo 3, Argentina y España comparten una situación de rechazo de la identidad política, espacio discursivo que aglutinó la enunciación temprana de lo *queer* como “lo otro.” En España en un marco de tolerancia o de “homofobia liberal” (Mira, *De Sodoma*) surgió como respuesta al SIDA entre quienes lo padecieron, lo que Paul Julian Smith ha denominado una “estrategia fatal.” Al igual que el concepto de espiral de intensidad de Baudrillard, dicha estrategia combinó “los motivos recurrentes de los restos y las prótesis” en el respeto por el cuerpo y sus fluidos abyectos y la

modificación de los límites entre lo propio y lo ajeno (Smith, “La representación” 306-07, 314). Lo “propio y ajeno” –que sirve de referencia al libro de Alberto Cardín- en la estrategia fatal, repone la relación entre lo público y lo privado en una estructura emocional ambivalente que se hallaba otra vez entre la aceptación, el reconocimiento y el rechazo social. Estas tensiones también emergían en “la inmediatez y la cercanía” entre artistas y público en la regulación de una “aceptación mutua” en los multiespacios en los que se trataba de aprender a ser aceptado en la diferencia. Este proceso difícil, ambiguo e inestable emerge en las emociones intensas y corporales apegadas a la normatividad, en la tensión entre el reconocimiento y la pertenencia que rige tanto en la promesa de aprobación, como en la amenaza de ser rechazado. Así, la estructura de ambivalencia subyace en las declaraciones de Pedro Almodóvar en un programa de televisión cuando éste insistía en que “no debía esperarse que los personajes públicos revelaran su carácter de seropositivos, cuando se trata a los que lo son como apestados” (Smith, “La representación” 311). Almodóvar enuncia el deseo de reconocimiento social de los enfermos de SIDA en el límite del dolor como derecho privado y el SIDA como asunto público²⁸⁷ (Smith, “La representación” 311).

Ante estas interpretaciones sobre la prolongada (in)visibilidad del SIDA y la estrategia fatal de conciliación con la muerte, se vuelve importante considerar las emociones que tuvieron los jóvenes de la transición en ambos países. Fueron ellos mismos los que tuvieron que enfrentar la vivencia de la libertad tras prolongadas y terroríficas dictaduras junto con la terrible pérdida de sus amigos. Y además cuando el

²⁸⁷Al considerar el SIDA como asunto público, Alberto Mira critica estas declaraciones de Almodóvar como una “figura pública irresponsable” (Smith, “La representación” 311).

dolor y el miedo fueron afectos subsumidos en el hábitus emocional de la estrategia de la alegría este vuelve a reponerse en una estructura paranoica y depresiva.²⁸⁸

El hábitus emocional y la performatividad emotiva [emotives] permiten comprender qué es lo que se captura y a su vez lo que se escapa en una expresión emocional; por qué se establecen y qué emociones son adecuadas o no para expresar. La estrategia de la alegría sancionaba moralmente la alegría, conformándola en un nuevo hábitus. El dolor y el miedo, por su parte, quedaron suprimidos como afectos visiblemente permitidos, quizás porque fueron colocados en un espacio de oposición a la acción o porque eran afectos vinculados a la represión o la culpa. En las crónicas del Under y La Movida se desplazó el dolor que produjo el SIDA entre estos colectivos, y ese fenómeno se atribuyó al consumismo, a la corrupción política del PSOE o del menemismo, o a la ideología postmodernista del pastiche. Para citar el caso español, José Manuel Lechado en su libro *La Movida: una crónica de los ochenta* afirma sin más explicaciones que “La Movida podía resistir al sida, a la poli toxicomanía, al acoso policial y a las resacas, pero desde luego no a la compulsión de gastar dinero sin necesidad en bienes más o menos suntuarios” (256). Sin embargo, La Movida propuso otras formas del valor por fuera del consumo, y si acordamos con dicho autor en que sin duda reducir la ciudadanía al consumismo tiene graves consecuencias, ¿por qué estas son consideradas más importantes que las muertes en masa de los amigos? Roberto Jacoby respondía a la crítica sobre la estética de los artistas del período que exponían en la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR): “Para muchos el contexto [...] era el menemismo. Imagínate a

²⁸⁸ Conviene prestar atención a los siete años que precedieron a la formación de ACT UP analizados por la socióloga Deborah Gould, durante los cuales predominaron la vergüenza y la culpa ancladas en la ambivalencia emocional de la comunidad gay.

una persona infectada o con amigos infectados, a ellos no les parecía decisivo el menemismo. Lo importante era la definición frente a la vida, la muerte, la sexualidad, el amor” (*El deseo* 332). Estas citas dan cuenta de una localización diferente de los deseos y los cuerpos en la construcción de discursos, en la que la voz de quiénes hablan, y bajo qué condiciones hablan, difieren en la constitución ética, política y epistemológica de cómo se representa una situación en el espacio público (Giroux 18).

Esto nos lleva a pensar en cuáles fueron los aprendizajes que posibilitaron las tácticas pedagógicas de la estrategia de la alegría. Juan Carlos de Laiglesia y Roberto Jacoby meditan sobre el aprendizaje del SIDA como testigos responsables de quienes fueron los anónimos activistas y amigos de la estrategia de la alegría. Laiglesia recuerda a su amiga y representante de artistas Luisa Martínez de esta manera: “los años ochenta son incomprensibles sin Luisa. Ocurrieron porque había muchas *luisas* dispuestas a que ocurrieran, deseando que pasara lo que pasó” (200). Luisa, enferma de SIDA, representa como participante a los “anónimos *supporters*” de La Movidia. Así también, convocado por su amiga, Laiglesia participó en la organización de la performance del *Carrying* de Pepe Espaliú junto a Arteleku. Tras la muerte de Luisa varios artistas de La Movidia, entre ellos Almodóvar, organizaron festivales musicales con el propósito de recaudar fondos y reunir a gente para volver a colaborar en proyectos comunes en torno al SIDA; según Laiglesia, “una nueva generación había caído bajo la seducción de Luisa” (210). Laiglesia termina su capítulo-epitafio recordando la época de esta manera: “La alegría sin límites de la amiga. Y su candor infantil” (211).

Jacoby realizó una campaña publicitaria con su empresa Fabulous Nobody entre 1994-1995 a raíz de la experiencia negativa que tuvo en la intervención de las series de

discusiones llevadas a cabo en el CCRR sobre formas de comunicar el SIDA. Citando al colectivo de artistas de ACT UP Gran Fury con su poster “Silence=Death” (Gould 132), la campaña declaraba “buscar operar en la ecuación sida=otro” y reivindicar que de alguna manera todos estamos implicados en relaciones de otredad: “Se trata de propiciar la visibilidad y aceptación a partir de un enunciado individual muy simple –‘Yo tengo sida’--en la tradición de Fuenteovejuna y del “somos todos judíos alemanes” (359). De esta manera, en otra resonante práctica de interpretación encontramos la táctica pedagógica de la traducción. La campaña fue incluida en la exhibición colectiva “Uno sobre lo otro” en la galería MUN de Buenos Aires, y en el libro *El deseo nace del derrumbe* se reproducen fotos del cantante Andrés Calamaro llevando la camiseta “Yo tengo sida”; otros artistas como el músico de rock Fito Páez también la llevaban. Como portada de los textos de la campaña, en *El deseo* figura una foto de una camiseta para niños. Esta imagen, creo, revela el contenido pedagógico de la campaña: una camiseta en tamaño pequeño y una ecuación que lo comunica todo, también a través de un producto masivo y una tipografía amigable, con color. Argentina y España tuvieron transiciones diferentes e historias diferentes, pero una misma pedagogía que estuvo presente desde las primeras prácticas de la estrategia de la alegría en un reconocimiento de que lo propio implica lo ajeno.

Apéndice

Interventores culturales creativos de la red de la estrategia de la alegría

En la introducción he definido a *la estrategia de la alegría* como una red transnacional “menor” entre artistas de España y Argentina. A continuación presento un cuadro en el que se encuentra el mapa de los “interventores creativos” en la red de la estrategia de la alegría: artistas conectores; traductores; exploradores y focalizados. Esta clasificación es una adaptación que he realizado en base al análisis que ha realizado Ann Mische en su libro *Partisan Publics*. El mapa presenta con diferentes figuras a los artistas interventores estableciendo su performance en la red como conectores (octógono) traductores (diamante), exploradores (triángulo) y focalizados (elipses). Además se distinguen con color rojo a los artistas españoles, con celeste a los argentinos y con verde a quienes vivieron en ambos países.

A los artistas que identifiqué como “traductores e intérpretes” entre ambas culturas adquirieron a largo de los capítulos protagonismo. No sólo tienen múltiples vinculaciones en la red con una movilidad intergeneracional, sino que además intervienen movilizand o determinados aspectos inhibidos, ayudan a resolver dilemas y conectan el pasado con el futuro. Otros artistas intervienen como “exploradores” ya que si bien actúan como puentes entre sectores, no se involucran en profundizar posibilidades por fuera de su lugar de influencia. Otros intervienen de forma “focalizada” con una red de pocas extensiones, se concentran en el proyecto particular estableciendo fronteras que son más o menos permeables de acuerdo al propio proyecto. A continuación defino estas diferencias.

1. Interventores conectores

En el cuadro se identifican con el octógono celeste para los artistas argentinos, rojos para los españoles y verdes para que los vivieron en ambos países. Estos artistas reúnen múltiples estilos comunicativos de liderazgo y median con diferentes lógicas de intersección en una situación compleja de cambios cívicos. Al colocarse entre los márgenes de las disciplinas, son intelectuales que operan como productores culturales con destrezas para manipulación táctica de las situaciones. Retomando a Roach propongo que operaron con una “epistemología de la diferencia” (190). En la trayectoria de estos artistas se produce el cruces de géneros disciplinarios, funcionan como dispersores desde los márgenes redefiniendo y creando nuevos significados “[that] require a performance genealogy in which the borderlands, the perimeters of reciprocity, become the center, so to speak, of multilateral self-definition” (Roach 189). Debido a esto forma de operar resulta difícil calificar a estos artistas que provienen de circuitos no oficiales, siempre en los márgenes de la cultura comercial y con trayectorias muy complejas. Esta cualidad les permitió establecer múltiples conexiones con artistas locales y transnacionales estableciendo experiencias compartidas. Como puede verse en el Cuadro 1, la mayoría de la red se produce por estas intervenciones de los artistas conectores entre los que se destacan aquellos que han vivido en los dos países identificados con color verde.

En la trayectoria de todas maneras van decantando múltiples disciplinas –pero no los contactos- y se focalizan. Incluyo bajo esta categorías a artistas “nodos” localizados en cada país como puede ser el caso de Roberto Jacoby,²⁸⁹ el cantante argentino del grupo

²⁸⁹Durante la dictadura Jacoby se enfermó y abandonó el arte. Se dedicó a la investigación sociológica del miedo y el poder desde la perspectiva de Foucault, Deleuze and Guattari.

Virus Federico Moura, el performer Batato Barea, el performer y manager Omar Viola, el performer y pintor sevillano afincado en Barcelona José Ocaña y el historietista Nazario, el cineasta y escritor Pedro Almodóvar, el escritor fundador de la revista *Ajoblanco* José Ribas, el cantante y escritor Fernando Márquez “El Zurdo,” la productora de televisión Lolo Rico, el productor Moncho Alpuente, la conductora de televisión Paloma Chamorro, la cantante y actriz Alaska. Ninguno de ellos han tenido experiencia de vivir en ambos países, son artistas situados localmente y sin embargo nodales.

2. Interventores traductores

En cuadro se identifican con la figura del diamante celeste para el caso argentino, rojo para los españoles y verde para los artistas que vivieron en ambos países. Estos interventores además de haber conectado artistas y culturas actuaron como “líderes” en la configuración de una arena ideológica y las llevaron a la práctica con acciones en el propio campo artístico. En la red no he encontrado artistas españoles que se hayan radicado en Buenos Aires, sino que, por los motivos que ya he explicado, España fue el país receptor.

Entre las diferencias conviene tener en cuenta que no todos los artistas argentinos emigrados a España han realizado redes en España y Argentina con la misma “densidad.” Entre los artistas que han conectado experiencias entre ambos países identifiqué al crítico, escritor, profesor, psicoanalista Oscar Masotta; la dramaturga y profesora Cristina Moreira; el actor y director de teatro Lorenzo Quinteros; el editor y productor Jorge Álvarez; el productor, actor, cantante Joe Borsani; la actriz y cantante Enriqueta Bullrich; el diseñador Juan Gatti; el diseñador América Sánchez; la actriz Cecilia Roth; el cantante Andrés Calamaro.

Las trayectorias de Masotta, Moreira y Quinteros, son ejemplos de “intelectuales conectores y traductores” entre disciplinas y espacios operando en contextos complejos, manipulando oportunidades y buscando alternativas. El hecho de que todos ellos hayan desarrollado actividades pedagógicas, de interpretación y traducción da cuenta de una búsqueda por una creatividad expansiva de las acciones en el nivel individual y grupal. De esta manera, la alegría como emoción fue aditiva y generativa.

3. Interventores exploradores

En el cuadro se identifican con el triángulo celeste para los artistas argentinos, rojos para los españoles y verdes para los que vivieron en ambos países. En estos artistas prima el uso localizado de los espacios, experiencias y contactos en la generación de proyectos. El estilo del consenso y los diálogos abierto en colaboración conforman un estilo para establecer estos contactos. En esta categoría incluyo a los artistas que circulan en una red y encuentran los integrantes de sus futuros proyectos que serán desarrollados en un espacio localizado (Buenos Aires o Madrid, Barcelona); mientras que otros establecen contactos entre gente mientras se mantienen al margen de las producciones. Todos ellos de alguna u otra forma están conectados con algunas de las otras redes ya mencionadas, muestran creatividad para circular en circuitos diversos y experimentar con grupos externos aunque se destacan en una actividad. Entre quienes estuvieron en España y Argentina cabe destacar el cantante argentino del grupo *Los abuelos de la nada* Miguel Abuelo, el dibujante Daniel Melgarejo, el performer y escritor Alejandro Urdapilleta.

Otros artistas son exploradores localizados en sus países, el poeta y performer Fernando Noy, la artista plástica, cantante y dramaturga Vivi Tellas. En España el dibujante Ceesepe, el performer y pintor Fabio de Miguel/McNamara.

4. **Interventores focalizados**

En el cuadro se identifican con la figura de la elipse celeste para los artistas argentinos, rojo para los españoles y verde para los que vivieron en ambos países. Bajo esta categoría incluyo a los artistas que estuvieron implicados en los gérmenes de *la estrategia de la alegría*, participando activamente y luego se establecieron con estéticas en las que predomina una crítica ideológica mas sarcástica o confrontacional. Están implicados en un número reducido de grupos con alto compromiso. Son artistas con un estilo propio y una forma de actuar que tiende al “purismo.” Se destacan en un proyecto propio fundado en un grupo de pertenencia, los contactos se tienden debilitando o levantando fronteras para distinguirse del resto, marcando posición. En esta categoría incluyo al argentino Carlos Indio Solari y su banda de rock Los Redonditos de Ricota, el performer y periodista Enrique Symns. En España a el director de teatro independiente Albert Boadella y Els Joglars; al cantante y letrista Carlos Berlanga, los pintores Costus, el fundador de *La Luna de Madrid* Borja Casani, el escritor Alberto Cardín, el cantante Santiago Auserón.

5. **Las generaciones en la red de la estrategia de la alegría**

Describo cuatro generaciones de artistas españoles y argentinos que he incluido en la estrategia de la alegría. De esta manera se puede analizar los cruces generacionales e institucionales a la manera de actos transferenciales. Las generaciones españolas siguen el modelo presentado por Germán Labrador en *Letras Arrebatadas* (79-81) adaptado con el argentino:

Generación 1. Quienes había nacido entre 1930- 1944: Habían vivido la Guerra Civil Española y el Golpe de Estado que destituyó al presidente Juan Domingo Perón en 1955. En esta generación se incluyen en España: la escritora, productora y conductora de televisión Lolo Rico (1935); el actor, productor, director de cine Félix Rotaeta (1942-

1994) el historietista y pintor Nazario Luque (1944).

En Argentina: el dramaturgo Osvaldo Dragún (1929-1999); el intelectual, crítico de arte y psicoanalista Oscar Masotta (1930-1979); el editor y productor Jorge Álvarez: (1932); el dramaturgo Roberto Villanueva (1933-2008); el diseñador y dibujante América Sánchez (1939)

Generación 2: Quienes habían nacido entre 1945-1954: Estas son las generaciones que forman el núcleo duro de la estrategia de la alegría, la que presenta más conexiones entre países y entre redes diversas. En España llegan a la Universidad en los 70 y toman parte de la contracultura posterior a la muerte de Franco. Se produce el relevo político de la mano del PSOE. Contra la generación de los llamados “progres,” algunos y participan de la pre-movida libertaria, otros comienzan otras búsquedas.

En Argentina son los que crecieron con el peronismo y la expansión de las clases medias, vivieron las vanguardias del Di Tella y el gobierno de Onganía. Algunos se exilian previendo la represión, otros hacen viajes esporádicos, otros viajan y se exilian hasta los 80s. Los que se quedan viven la dictadura con toda su represión.

En esta generación se incluyen en España: el escritor, guionista de *La Bola de Cristal*, colaborador de *Ajoblanco* Carlo Frabetti (1945); la actriz Carmen Maura (1945); el filósofo y miembro fundador de *Ajoblanco* Toni Puig Picart (1957); el fotógrafo Pablo Pérez Mínguez (1946); el pintor y performer José Pérez Ocaña (1947-1983); el escritor y antropólogo Alberto Cardín (1948); la conductora de televisión y productora Paloma Chamorro (1949); el cineasta y escritor Pedro Almodóvar (1949); el conductor de radio y televisión Moncho Alpuente (1949); el dibujante Javier Mariscal; el pintor y cantante Tino Casal: (1959-1991); el escritor, fundador de la revista contracultural catalana *Ajoblanco* José Ribas: (1951); el cantante y letrista José María (Chema) Cano (1953); el pintor Enrique Naya Costus (1953- 1989); el fotógrafo Miguel Trillo (1953); el pintor, productor, organizador de exposiciones, letrista Pablo Sycet (1953); el artista plástico, crítico, músico y escritor Quico Rivas (1953-2008); José Alfonso Morera Ortiz alias “El Hortelano” (1954); el filósofo y cantante del grupo pop *Radio Futura* Santiago Auserón.

En Argentina: el artista conceptual Eduardo Costa (1940); el artista, interventor, letrista del grupo pop *Virus* Roberto Jacoby (1944); el actor, dramaturgo, director de escena Lorenzo Quinteros (1945); la actriz y cantante Enriqueta Bullrich (1945); el compositor, productor, cantante, actor, José Luis “Joe” Borsani Selva (1945-2003); el escritor, monologuista de la banda *Los Redonditos de Ricota*, periodista, fundador de la revista contracultural *Cerdos y Peces* Enrique Symns (1946); el cantante y letrista del grupo pop *Los abuelos de la nada* Miguel Abuelo (1946-1988); el cantante de la banda de rock *Los Redonditos de Ricota* Carlos “Indio” Solari (1949); el diseñador gráfico, visual, de vestuario y musical Juan Gatti (1950); el diseñador de indumentaria y cantante del grupo pop *Virus* Federico Moura (1951-1988); la artista plástica Liliana Maresca (1951-1994); actor, performer, creador de el *Bar Einstein* y el multiespacios *Cemento* Omar Chabán (1952); el conductor de radio Lalo Mir (1952); el artista, militante homosexual y curador de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA Gumier Maier (1953); el actor, performer y escritor Alejandro Urdapilleta (1954); el actor, profesor de teatro y fundador del multiespacios *Parakultural* Omar Viola (1954); María Teresa Campilongo “Rubi” (1954)

Generación 3. Los que habían nacido entre 1955-1961: En España viven su juventud y su adolescencia en los años posteriores a la muerte de Franco y son los que integran Las Movidas en plenitud. Los que nacen antes del 60 deben enfrentarse a la ideología y la educación del franquismo.

En Argentina crece en las dictaduras de Onganía y las Tres Juntas Militares, hacen el servicio militar en Malvinas, viven las instituciones de la dictadura y la explosión democrática.

Pertenecen a esta generación en España: el pintor Juan José Carrero Galofré Costus (1955-1989); el performer y pintor Fabio de Miguel/Fabio MacNamara (1957); la fotógrafa Ouka Lele (1957); el agitador cultural y músico Enrique Vitoria alias “Kike Turmix” (1957-2005); el guitarrista y compositor del grupo pop *Radio Futura* Enrique Sierra Egea (1957-2012); el cantante de *Kaka de Luxe* y *La Mode*, fundador del fanzine *La liviandad del imperdible* Fernando Márquez “el Zurdo” (1957); el documentalista de Televisión Española Paco Quintanar (1958); el ilustrador y pintor Carlos Sánchez-Pérez alias “Ceesepe (1958); el letrista y cantante pop de *Kaka de Luxe* y *Los Pegamoides* Carlos Berlanga (1959-2009); el artista Sigfrido Martín Begué (1959-2011); el escritor y guionista de *La Bola de Cristal* Carlos Fernández Liria (1959); el filósofo, escritor y guionista de *La Bola de Cristal* Santiago Alba Rico (1960); la diseñadora de modas Agatha Ruiz de la Prada (1960); el cantante de *Los trogloditas* José María Sanz alias “Loquillo” (1960).

En Argentina: la actriz, dramaturga y cineasta Susana Torres Molina (1956); la actriz Cecilia Roth (1956); guitarrista, compositor, productor de *Los abuelos de la nada* Gerardo “Cachorro” López (1957); la actriz, bailarina y profesora de clown Cristina Moreira (1957); la pintora, cantante y dramaturga Vivi Tellas (1959); la cantante Fabiana Cantilo (1959); el cantante Ariel Rot (1960); el actor y performer Batato Barea (1961-1991); la actriz y bailarina del grupo de varieté *Las Gambas al Ajillo* María José Gabín y Verónica Llinás (1962); el pintor Marcelo Pombo (1961), el cantante de *Los abuelos de la nada* Andrés Calamaro (1961).

Generación 4. Los nacidos entre 1962-1965, es la más liberada del lastre del pasado dictatorial y la que vive La movida siendo ya muy jóvenes. A esta generación pertenecen los nombres de La Movida Madrileña.

Pertenecen a esta generación en España: la cantante de *Kaka de Luxe* y *Los Pegamoides* Alaska y José María Cano: (Nacho Cano); el letrista y cantante Bernardo Bonezzi (1964-2012); el escritor y periodista de *La Luna de Madrid* Carlos Laiglesia y el fundador Borja Casani (1967); Javier Pérez Grueso (Furia); José Luis Tirado.

El cruce entre estas generaciones y las performances individuales de los actores en las redes permiten configurar los rasgos de la estrategia de la alegría como colectivo artístico diverso, colaborativo e intergeneracional que privilegió la solidaridad y la amistad en las intervenciones creativas. Al acercarse a los contactos colaborativos entre artistas, emerge que los artistas conectores de la primera generación (1930-1944) fueron los que se incorporaron a “instituciones” más o menos formales y posibilitaron incluir a las terceras generaciones.

En la segunda generación (1945-1954) se ubican muchos de los protagonistas y creadores de los espacios tácticos, son los que ensayan formas lúdicas y creativas de convivencia y transitan desde la dictadura a la transición y se consagran en democracia. A su vez podemos ver procesos de cambio dialógicos en las terceras generaciones (1955-1961), ya que quienes enseñan en esta generación tienen la misma edad que sus alumnos. Aunque este no fue el objetivo, en mi investigación emerge este impacto en la configuración de nuevos hábitos emocionales modificando las instituciones tanto en tácticas pedagógicas como en apropiaciones momentáneas.

Bibliografía

- Abraham, Tomás. "Operación ternura." Num. esp. de *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 27-40. Impreso.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute, 2008.
- Ackerman, Sebastián "El payaso se tira de cabeza en la angustia... y avanza". *Página 12* 7 de mayo de 2013. *pagina12.com.ar*. Web. 7 de mayo de 2013.
- "Afecto." *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*.
- Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. "Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación." 4 de julio de 1985 España: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 1985. Num. 154. Web. 5 de enero de 2013. <<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12978>>
- Ahmed, Sarah. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge, 2004. Impreso.
- . *The Promise of Happiness*. Durham Duke U, 2010. Impreso.
- Alberca García, María del Mar. "La configuración de una imagen de España para la democracia: juventud, vanguardia y tradición " *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 177-95. Impreso.
- Alconada Aramburu, Carlos. "Aprobación del Plan Nacional de Alfabetización " 61612/84. Ed. Ministerio de Educación y Justicia. Buenos Aires, 1984. Resolución 3072. Web. 1 de mayo de 2013. Repositorio educacion.gov.ar. <<http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/bitstream/handle/123456789/80446/1870.pdf?sequence=1>>
- Alted, Alicia. "Educational Policy in Democratic Spain." *Spanish Cultural Studies*. Ed. Jo Labangyi y Helen Graham. New York: Oxford UP, 1995. 320-31. Impreso
- Allinson, Mark. "Alaska: Star of Stage and Screen and Optimistic Punk." *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2002. 222-36. Impreso.
- . *Un laberinto español: Las películas de Pedro Almodóvar*. *Digitalia*. Rutgers. U. 2003. Web. 21 de junio de 2011.
- Althusser, Louis. *For Marx*. London: Verso, 1969. Impreso.
- Alvarado Antonio. Entrevista. Madrid Visitors & Convention Bureau. 9 de septiembre de 2006. *esMadrid.com*. Web. 4 de mayo de 2012.
- Amichetti de Barea, María Elvira. *Batato: Un pacto impostergable* Buenos Aires: Cosatan de Ilda Santaya, 1995. Impreso.
- Amigo, Roberto. "Noventa: La década breve." *Ramona* 2008: 8-14. Impreso.
- Aminzade, Ron y Mc Adam Doug. "Emotions and Contentious Politics." *Silence and Voice in the Study of Contentious Politics*. Ed. Ron Aminzade; Jack Goldstone; Doug Mc Adam; Elizabeth Perry; William H Sewell, Jr. Sidney Tarrow y Charles Tilly. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 14-50. Impreso.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: U of Chicago P, 1958. Impreso.
- Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard UP, 1975. Impreso.
- Babuscio, Jack. "The Cinema of Camp (*aka* Camp and the Gay Sensibility)." *Camp, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* Ed. Fabio Cleto. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. 117-35. Impreso.

- Baigorri, Artemio, and Ramón Fernández. *Botellón: un conflicto posmoderno*. Barcelona: Icaria, 2004. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. 1965. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.
- Batato Barea. *Taringa*. N.p. 2012. Web. 5 de febrero de 2012.
- entrevistado en *Los magos*. Artear. Buenos Aires. 1995. Televisión. 1995. Conductor Pablo Korol. Prod. Cactus Rio de la Plata. *YouTube*. Web. 22 de noviembre de 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=2JXaH_nWqfc&feature=related>
- Bergmann, Emilie L., y Paul Julian Smith. "Introduction." *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie L Bergmann y Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 1-14. Impreso.
- Bernal, Mariana. "La educación fuera de foco." *Estudios sobre comunicación, educación y cultura*. Ed. Sandra Carli. Buenos Aires: La Crujía, 2003. 121-50. Impreso.
- Bernstein, Basil. "Codes, modalities and the process of cultural reproduction: A model." *Language and Society*, 327-63. Impreso.
- . *Pedagogy, Symbolic Control and Identity: Theory, Research, Critique*. 1996. Revised Edition. New York: Rowman & Littlefield, 2000. Impreso.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 1974. Impreso.
- . *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*. New York: Routledge, 1998. Impreso.
- Body Art en Palladium*. Perf. Lalo Mir, Douglas Vincy, Roberto Jacoby, Batato Barea, Fernando Noy, Marcia Schwartz, Martín Caparrós. Discoteca Palladium, Buenos Aires. 1988. Film. Performance.
- Boletín Oficial del Estado. "Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación." 4 de julio de 1985 España: Boletín Oficial del Estado, 1985. Num. 154. Web. 5 de enero de 2013. <<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12978>>
- Booth, Mark. "Campe-toir! On the Origins and Definition of Camp." *Camp, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. 66-79. Impreso
- Bowles, Samuel y Herbert Gintis *Schooling in Capitalist America*. Nueva York: Basic Books, 1977. Impreso
- Bourdieu, Pierre y Jean Claude Passeron. *Reproduction in Education, Society and Culture*. Beverly Hills: Sage, 1977. Impreso.
- . *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. 1979. Madrid : Taurus, 1998. Impreso.
- . *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Braslavsky, Cecilia. "El caso argentino." *Educación en la transición a la democracia. Casos de Argentina, Brasil y Uruguay*. Ed. Cecilia Braslavsky et al. Santiago de Chile: OREALC/UNESCO, 1989. Impreso.
- Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell UP, 2004. Impreso.
- Brekhus, Wayne. *Peacocks, Chameleons, Centaurs: Gay Suburbia and the Grammar of Social Identity*. Chicago: U of Chicago P, 2003. Impreso
- Briski, Norman. *De Octubre a Brazo Largo*. Buenos Aires: Ediciones Madre de Plaza de

- Mayo, 2005. Impreso.
- Brown, Stephen "Con discriminación y represión no hay democracia: The Lesbian Gay Movement in Argentina." *Latin American Perspective* 29.2 (2002): 119-38. Impreso.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993. Impreso.
- . "Burning Acts-Injurious Speech." *Performativity and Performance*. Eds. Andrew Parker y Eve Sedgwick. New York: Routledge, 1995. 197-227. Impreso.
- . *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Buenos Aires: Paidós, 2007. Impreso. Trad. de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.
- Caride Gómez, José Antonio. "La pedagogía social en la transición democrática española: apuntes para una historia de la educación " *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació* 18 (2011): 37-59. Impreso.
- Case, Sue-Ellen, ed. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore Johns Hopkins UP, 1990. Impreso.
- Carli, Sandra. "La educación pública en la Argentina." *Estudios sobre comunicación, educación y cultura*. Ed. Sandra Carli. Buenos Aires: La Crujía, 2003. 17-44. Impreso.
- Carmona, Juanjo. *El paladín de la libertad. Biografía de Miguel Abuelo y Los abuelos de la nada*. Buenos Aires: Compañía General de Ideas, 2003. Impreso.
- Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori, 2009. Impreso.
- Cervera, Rafa. *Alaska y otras historias de la movida* Barcelona: Plaza & Janés, 2002. Impreso.
- CGT de los Argentinos. "Mensaje a los trabajadores y el pueblo: Mayo de 1968." Buenos Aires, 1968. *Elortiba.org*. Web. 1 de febrero de 2010.
- Cippolini, Rafael. *Contagiosa paranoia*. Buenos Aires: Interzona, 2007. Impreso.
- . "Las aventuras de Don Juan." *Página 12* 2 de diciembre de 2012. *pagina12.com.ar*. Web. 12 de diciembre de 2012.
- Cleto, Fabio. "Introduction: Queering the Camp." *Camp, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. 1-42. Impreso.
- Clough, Patricia Ticineto. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press, 2007. Impreso.
- Collins, Randall. "Social Movements and the Focus of Emotional Attention." *Passionate Politics. Emotions and Social Movements*. Ed. Goodwin, Jeff, James M. Jasper y Francesca Polletta. Chicago and London: The U of Chicago P, 2001. 27-44. Impreso.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). *Nunca Más*. Buenos Aires, 1984. Legajo N° 7316. *FAPDH* (Fundación Acción Pro Derechos Humanos). *derechoshumanos.net*. Web. 10 de agosto de 2012.
- Contreras, José Miguel. "La música 'pop' es un fenómeno marginado, no marginal, según José María Calviño." *El País* 25 de septiembre de 1983. *Elpais.com*. Web. 10 de septiembre de 2010.
- Córdoba García, Daniel. "Teoría Queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad." *Teoría Queer: Políticas bolleras*,

- maricas, trans, mestizas*. Eds. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Egales, 2005. 21-66. Impreso.
- Cuéllar, Manuel. "Raphael: 'Estoy a favor de la Educación para la Ciudadanía.'" *El País* 17 de abril de 2012. *Elpais.com*. Web. 27 de agosto de 2012. <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/17/actualidad/1334691121_054048.html>
- Chaves, Norberto. *Seis diseñadores argentinos de Barcelona: Alberto Llievore, Jorge Pensi, Carlos Rolando, Ricardo Rousselot; Mario Eskenazi; América Sánchez*. Ed. Santa & Cole. España, 2006. Impreso.
- Dacal, Enrique *Teatro de la Libertad*. Buenos Aires: Ediciones Madre de Plaza de Mayo, 2006. Impreso.
- Deacon, Philip. "Public accountability and private interests : regulation and the flexible media regime in Spain." *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tomasunas. New York: Oxford U. P. , 2000. 149-58. Impreso.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven F. Rendall. Berkeley: U of California P, 1984. Impreso.
- de la Cruz Moreno, Julio "Recuerdos de Rock Ola." 2001. Blogspot. Web. 21 de octubre de 2010. <<http://salarockola.galeon.com/sala.htm>>.
- D'Lugo, Marvin. "Almodóvar's City of Desire." *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Ed. Barbara Morris y Kathleen Vernon. Connecticut: Greenwood P, 1995. Impreso.
- de Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979. Impreso.
- de Miguel, A. "La inexorable ley del progreso." *Historia del rock*. Ed. Diego Manrique. Madrid: El País, 1987. Impreso.
- de Prada, Antonio. *Rock Ola: Una noche en la movida*. Tráiler. 2010. *YouTube*. Web. 25 de noviembre de 2010. <<http://www.youtube.com/watch?v=Kjzfh7QtWNS&NR=1>>.
- de Puelles Benitez, Manuel "Las grandes leyes educativas de los últimos doscientos años." *CEE Participación Educativa* 7 (2008): 7-15. Impreso.
- Dent-Coad, Emma. "Artistic Patronage and Enterprise Culture." *Spanish Cultural Studies: An introduction*. New York: Oxford U, 1995. 373-76. Impreso.
- Derrida, Jacques. "Signature Event Context." Trad. Alan Bass. *Margins of Philosophy*. Chicago: U of Chicago P, 1982. Impreso.
- Díaz, Claudio F. *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985)*. Argentina: Narvaja, 2005. Impreso.
- Drobnik, Jim. "Volatile Effects: Olfactory Dimensions of Art and Architecture." *Empire of the Senses*. Ed. David Howes. Oxford, 2005. 265-80. Impreso.
- Dotro, Valeria. "Televisión infantil y construcción del niño televidente." *Estudios sobre comunicación, educación y cultura*. Ed. Sandra Carli. Buenos Aires: La Crujía, 2003. 215-50. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Batato Barea y el Nuevo Teatro Argentino*. Buenos Aires: Planeta, 1995. Impreso.
- . *Los Macocos Banda de Teatro: Teatro Deshecho I, Flora y Fauna de la Creación Macocal*. Buenos Aires: Atuel, 2002. Impreso.

- . "Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad." *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda* 24 (2003): 111-26. Impreso.
- . "Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral." *Dramateatro Revista Digital* 12 (2004). Impreso.
- , ed. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. 1 ed. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2006. Impreso.
- . "El teatro de la dictadura y sus proyecciones en el presente." *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2006. 27-38. Impreso.
- Durkheim, Emile. *The Elementary Forms of Religious Life* Trad. Joseph Ward Swain. New York: The Free Press, 1965. Impreso.
- El Diputado*. Dir. Eloy de la Iglesia. Figaro Films, 1978. Film
- El Viaje*. Dir. Pino Solanas. Cine Sur, 1992. Film
- Emirbayer, Mustafa y Chad Goldberg. "Pragmatism, Bourdieu, and Collective Emotions in Contentious Politics." *Theory and Society* 34. December (2005): 469-518. Impreso.
- "Emoción." *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*.
- "En la encrucijada del teatro: 'El plauto'." *Chasque* 1996. Web. 2 de mayo de 2013. s/n.
- Equip Cedall. "La farándula libertaria y la 'transición': apuntes vagos...", 2009. Blogspot. Web. 1 de junio de 2013.
- Estabiel, César. "25 años sin 'La edad de oro.'" *El País* 11 de abril de 2008. *Elpais.com*. Web. 11 de abril de 2010.
- Epps, Brad. "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer." *Revista iberoamericana* 225 (2008): 897-920. Impreso.
- Fábregas, Xavier. "Comediants: Demonios mediterráneos." *El Público. Historia, Antología e Índices*. *El Público* 1 (octubre 1983) :5-7. Ed. Cristina Santolaria, Sara Akkard Galeote, Lola Puebla y Berta Muñoz Cáliz. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1999. 110-13. Impreso.
- Feixa, Carlos, ed. *De las tribus urbanas a las culturas juveniles*. Num. esp. de *Revista de Estudios de Juventud* 64 (2004). Impreso.
- Feld, Steven. "Places Sensed, Senses Placed: Toward a Sensuous Epistemology of Environments." *Empire of the Senses*. Ed. David Howes. Oxford: Berg, 2005. 179-91. Impreso.
- FMM Educación. "Segundo Congreso Pedagógico Nacional." *fmmeduccion.com.ar*. Buenos Aires, 2013. Web 5 de enero de 2013.
<<http://www.fmmeduccion.com.ar/Sisteduc/Segundocongreso/0segundocongreso.htm>>
- Fernández, Josep-Anton. "The Authentic Queen and the Invisible Man: Catalan Camp and Its Conditions of Possibility in Ventura Pons's *Ocaña, retrat intermitent*." *Journal of Spanish Cultural Studies* 5.1 (2004): 69-82. Impreso.
- Flores, Javier y Ledesma, Jerónimo. "Entrevista a Cristina Moreira, 'la Moreira.'" *Bondiola: Clown Argentino Contemporáneo (1983-2003)*. 2006. Blogspot. Web 2 de enero de 2010.
- Foucault, Michel. "Sexo, poder y poéticas de la identidad." *Estética, ética y hermenéutica*. Ed. Angel Gabilondo Pujol. Barcelona: Paidós, 1994. 417-29. Impreso.

- Fouce, Héctor. *El futuro ya está aquí*. Madrid: Veleció 2006. Impreso.
- . "El punk en el ojo del huracán: de la nueva ola a la movida." Num. esp. de *Revista de Estudios de Juventud* 64 (2004): 57-65. Impreso.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. 1970, Tierra Nueva. Argentina: Siglo XXI, 2008. Impreso.
- Fuentes, Ulises. "Rock Ola vuelve a moverse." *La Razón.es* 10 de abril de 2010. Web. 4 de mayo de 2010.
- Gabín, María José. *Las indepilables del Parakultural*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001. Impreso.
- Gabilondo, Joseba. "Melodrama atlántico y migrancia materna: Apuntes sobre *Todo sobre mi madre*." *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*. Eds. Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2005. 287-306. Impreso.
- Gallero, Jose Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora, 1991. Impreso.
- Gamella, Juan. "The Spread of Intravenous Drug Use and AIDS in a Neighborhood in Spain." *Medical Anthropology Quarterly* 8.2 (1994): 131-60. Impreso.
- García de León, María Antonia y Teresa Maldonado. *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*. Ciudad Real: B.A.M., 1989. Impreso.
- Gardey, Mariana. "Antes de la Banda de la Risa: el grupo Kalú-Kalú." *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003. 209-20. Impreso.
- Garrote, Valeria. "Demasiado hetero para ser de la Movida, demasiado queer para ser de la pre-Movida: ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (Colomo 1978) y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Almodóvar 1980)." *Hispanic Research Journal* 14.3 (2013): 227-43. Impreso.
- Geertz, Clifford. *The interpretation of Culture*. New York: Basic Books, 1991. Impreso.
- Genet, Hernán. "El Clú del Claun: Escuela de payasos." *Hernán Genet*. Blogspot. 10 de abril de 2013.
<<http://www.hernangene.com/actor/fotos/?album=2&gallery=1>>
- Gimeno, Beatriz. *Historia y análisis político del lesbianismo: La liberación de una generación*. Barcelona: Gedisa, 2005. Impreso.
- Gimeno [Jimeno] Sacristán, José. "The Process of Pedagogic Reform." *Education Reform in Democratic Spain*. Ed. O'Malley, O. Boyd-Barrett & P. London & New York: Routledge, 1995. Impreso.
- . "Neoliberalismo y vaciado de las escuela pública." *Trabajadores de la Enseñanza* 179 (1997): 12-16. Impreso.
- Giroux, Henry A. *Ideology, Culture and the Process of Schooling*. Philadelphia: Temple UP, 1981. Impreso.
- . "Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico." *Cuadernos Políticos* 44 Julio-Diciembre (1985): 36-65. Impreso.
- . *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. New York: Routledge, 2005. Impreso.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. 1959. Trad.

- Hidalgarré B. Torres Perrén y Flora Setaro. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Impreso.
- . *Behavior in Public Places*. Glencoe: Free Press, 1963. Impreso.
- . *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Anchor Books, 1967. Impreso.
- González, Alfredo. "Latinos ACT UP: Transnational AIDS Activism in the 1990s." *Nacla, Report on Américas* 41. 4 (2008) 35-40. Impreso.
- González Gutierrez, María "Escuela y pasotismo juvenil." *Comunidad Escolar* 23 de diciembre de 1987. 1987: 3. Impreso.
- Goodwin, Jeff, James M. Jasper y Francesca Polletta, eds. *Passionate Politics: Emotions and Social Movements* Chicago: U of Chicago P, 2001. Impreso.
- . y James Jasper. "Emotions and Social Movements." *Handbook of the Sociology of Emotions*. Ed. Jan E. Turner y Jonathan H. Stets. New York: Springer, 2006. 611-35. Impreso.
- Gould, Timothy "The Unhappy Performative." *Performativity and Performance*. Eds. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick. New York: Routledge, 1995. 19-44. Impreso.
- Gould, Deborah. "Rock the Boat, Don't Rock the Boat, Baby: Ambivalence and the Emergence of Militant AIDS Activism." *Passionate Politics: Emotions and Social Movements*. Eds. Jeff Goodwin, James M. Jasper, y Francesca Polletta. Chicago: U of Chicago P, 2001. Impreso.
- . *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*. Chicago: U of Chicago P, 2009. Impreso.
- Grandoni, Jorge. *Clowns. Saltando los charcos de la tristeza*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, 2006. Impreso.
- Graham, Helen y Jo Labanyi. *Spanish Cultural Studies: An introduction*. New York: Oxford U, 1995. Impreso
- Graham, Helen y Antonio Sánchez. "The Politics of 1992." *Spanish Cultural Studies: An introduction*. 406-18. Impreso
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*. London and Lewisburg: Bucknell UP, 2000. Impreso.
- Gregg, Melissa. "Affect." *M/C Journal* 8.6 (2005). 18 Jun. 2013 <<http://journal.media-culture.org.au/0512/01-editorial.php>>.
- Grijalba, Silvina. *Dios Salve a la Movida*. Madrid: Espejo de Tinta, 2006. Impreso.
- Gingrich-Phibrook, Craig. "The Queer Performance That Will Have Been." *Teaching Performance Studies*. Ed. Nathan Stucky y Cynthia Wimmer. Illinois: Southern Illinois UP, 2002. 69-84. Impreso.
- Gritos a un ritmo... fuerte*. Dir. Juan Nunes, Catalonia Films, 1984. Film.
- Groves, Tamar. "Looking up to Paulo Freire: education and political culture during the Spanish transition to democracy." *Paedagogica Historica* 47.5 (2011): 701-17. Impreso.
- Guerrero, Gloria. *Indio Solari. El hombre Ilustrado*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005. Impreso.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Burgeois Society*. Cambridge Massachussets: MIT P, 1989. Impreso.
- Hutcheon, Linda *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth -Century Art Forms*.

- New York: Methuen, 1985. Impreso.
- Howard, Julián. Entrevistado por Valeria Garrote. Entrevista telefónica. Jersey-City-Buenos Aires, 7 de mayo de 2009.
- Imbert, Gérard. *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1975-1982)*. Madrid: Akal, 1990. Impreso.
- Internacional Situacionista. "Problemas preliminares a la construcción de una situación." Madrid: Literatura Gris, 1999. *Sindominio.net*. Web. 30 de agosto de 2010. <<http://www.sindominio.net/ash/is0107.htm>>.
- Ivain, Gilles. "Formulario para un nuevo urbanismo." Madrid: Literatura Gris, 1999. *Sindominio.net*. Web. 10 de agosto de 2010.
- Izaguirre, Marcelo. "Prólogo: Oscar Masotta y el comunismo lingüístico." *Oscar Masotta: El revés de la trama*. Ed. Marcelo Izaguirre. Buenos Aires: Atuel, 1999. 14-31. Impreso.
- J.R.P.O. "Consejeros de RTVE protestan por el contenido del espacio 'La Edad de Oro.'" *El País* 18 de octubre de 1984. *Elpais.com*. Web. 10 de septiembre de 2010.
- Jacoby, Roberto. "Arte y moda con Fabulous Nobodies." 1993. *El deseo nace del derrumbe*. Ed. Ana Longoni. Barcelona: La Central, 2011. 347-50. Impreso.
- . "La alegría como estrategia." 2000. *El deseo nace del derrumbe*. Ed. Ana Longoni. Barcelona: La Central, 2011. 410-12. Impreso.
- . Entrevistado por Valeria Garrote. Entrevista Personal. Buenos Aires. Julio 2008.
- . "Entre el terror y la fiesta." *El deseo nace del derrumbe*. Ed. Ana Longoni. Barcelona: La Central, 2011. 172-83. Impreso.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York UP, 1996. Impreso.
- Javier, Francisco. "La influencia de Meyerhold sobre las puestas en escena que realicé con el grupo 'Los Volatineros.'" *Espacio* 6 (1990): 73-84. Impreso.
- Jemio, Diego. "No soy un personaje. Entrevista a Raphael." *Clarín* 12 de junio de 2012. *Clarín.com*. Web. 27 de agosto de 2012.
- Jensen, Silvina. "Suspendido de la historia/ Exiliados de la memoria: El caso de los argentinos desterrados en Catalunya. (1976..)." Tesis de doctorado. *Universidad Autónoma de Barcelona*, 2004. Impreso.
- Johnson, Barbara. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980. Impreso.
- Jordan, Barry. "Redefining the Public Interest: Television in Spain Today." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 1995. 361-69. Impreso.
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone, 1985. Impreso.
- Kreimer, Juan Carlos y Carlos Polimeni. *Ayer nomás, 40 años de Rock en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Musimundo, 2006. Impreso.
- Labanyi, Jo. "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality." *Journal of Spanish Cultural Studies* 11.3-4 (2010): 223-34. Impreso.
- Labrador Méndez, Germán y Agustina Monasterio Baldor. "Canciones para después de una dictadura." *El Rapto de Europa* (2006): 35-48. Impreso.
- . *Letras arrebatadas: Poesía y química en la Transición española*. Madrid: Devenir, 2009. Impreso.

- Laclau, Ernesto. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Trad. Ernesto Laclau. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993. Trad. de *New Reflexions on the Revolution of Our Time*. London: Verso, 1990. Impreso.
- Laiglesia, Juan Carlos de. *Angeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2001)*. Madrid: Espasa Calpe, 2003. Impreso.
- La Bola de Cristal. Edición Especial (1ª Temporada Completa)*. Madrid: Círculo Digital Idiomas, 2003. DVD 8 discos.
- La peli de Batato*. Dir. Goyo Ancho y Peter Pank. Masoka/Cinemascoop, 2011. Film.
- Laplanche, Jean y J-B. Pontalis. *The Languaje of Psycho- Analisis*. 1967 Presses Universitaires de France. Trad. Donald Nicholson-Smith. New York: W.W. Norton, 1973. Impreso.
- La vida alegre*. Dir. Fernando Colomo. Fernando Colomo y Ana Huete, 1987. Film
- Lechado, José Manuel. *La Movida: Una crónica de los 80*. Buenos Aires: Algaba, 2005. Impreso.
- Lescano, Victoria *Prêt-à-Rocker*. Buenos Aires: Planeta, 2010. Impreso.
- Lerman, Gabriel D; Silvana Noacco; Daniel Santoro; Emiliano Torterola. "Qué ves cuando me ves: La televisión argentina desde distintas miradas." Buenos Aires: Secretaria de Cultura, 2006. Impreso.
- Lerner, Josh. "Playing with Power: Participatory Planning Games in Rosario's Villas " *Latin American Perspective* 40.189 (2013): 185-201. Impreso.
- Ley de Peligrosidad Social. Boletín Oficial del Estado, núm. 187 de 6 de agosto de 1970, pág.12551 a 12557. www.boes.es. Web. 1 de diciembre de 2007.
- Lionnet, Françoise y Shu-mei-Shih "Introduction." *Minor Transnationalism*. Ed. Shu-mei-Shih y Françoise Lionnet. Durham y London: Duke UP, 2005. 1-23. Impreso.
- Lo mejor de La Edad de Oro (Antología De Artistas Españoles)*. Madrid: Divisa Home, 2008. DVD 4 discos.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán arde." Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000. Impreso.
- . "La conexión peruana." *ramona* 2008: 15-. Impreso.
- . "Arte y artistas como una red social." *Página 12* 1 de marzo 2011, pagina12.com.ar. Web. 3 de marzo de 2011.
- López, Vanina Soledad "Subcultura y contracultura: categorías para pensar el *Underground* porteño de los ochenta " *Medialógos* 2.1 (2012): 105-25. Impreso.
- Love, Heather. *Feeling Backward*. Cambridge, Massachusetts, London England: Harvard UP, 2007. Impreso.
- Loxley, James. *Performativity*. The New Critical Idiom. Ed. John Drakakis. New York: Routledge, 2007. Impreso.
- Lucena, Daniela y Gisela Laboureau. "Cuestiones de amor y de muerte: Entrevista a Roberto Jacoby." *Ramona* 2008: 39-45. Impreso.
- "Guaridas *Underground* para Dionisios. Fiesta, cuerpo y política en la cultura under de los 80." Proyecto de Investigación. Blogspot. www.culturaunderdelos80.com. Web. 1 de junio de 2013.
- Llamas, Ricardo y Fefa Vilas. "Spain: Passion for Life. Una historia del Movimiento de Lesbianas y Gays en el Estado Español." *Conciencia de un singular deseo*. Ed. Xosé M. Buxán. Barcelona: Laertes, 1997. 189-224. Impreso.
- Malvaloca del Val. "Gabinete de Teatro." 2010. *Blogspot*. Web. 21 de octubre de 2010.

- Manrique, Jorge. "Coplas por la muerte de su padre." *Obra completa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979. Ed. Augusto Cortina. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Web. 4 de junio de 2013.
- Martín, Fernando. "Réquiem por el riesgo: El fin de 'La Edad de Oro.'" *El País* 4 de abril de 1985. *Elpais.com*. Web. 10 de septiembre de 2010. <http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Requiem/riesgo/elpepirtv/19850404elpirtv_5/Tes>.
- Martínez Bonafé, Jaume. "Arqueología del concepto 'compromiso social en el discurso pedagógico de formación docente.'" *Revista Electronica de Investigación*. 3.1 (2001). Web. 1 de mayo de 2013.
- Martín Hernández, Rut. "El SIDA ante la opinión pública: el papel de la prensa y las campañas de prevención estatales en la representación social del SIDA en España." *Studium: Revista de humanidades* 15 (2009): 237-268. Impreso.
- Maravall, José María. "Education for Democracy." *The democratic transition and a new international role. Spain in the 1980s*. Ed. Robert P. Clark y Michael H. Haltzel, Cambridge: Ballinger Publishing, 1980. 67-77. Impreso.
- Marchán Fiz, Simón. *The arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1988. Impreso.
- Marsé, Juan. *El amante bilingüe*. Madrid: Debolsillo, 2007. Impreso.
- Masoch, Carlos. "Curriculum." *Blogspot*. 2010. Web. 20 de septiembre de 2010. <<http://www.carlosmasoch.com/curriculum-carlos-masoch.htm>>.
- Masotta, Oscar. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Corregidor, 1990. Impreso.
- . *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Argentina: Edhasa, 2004. Impreso.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham and London: Duke UP, 2002. Impreso.
- Mayne, Judith. *Cinema and Spectatorship*. New York: Routledge, 1993. Impreso.
- Mazas, Luis. "Gené recupera el juego." *Clarín*. Clarín, 24 de abril de 1986. Web. 2 de abril de 2013.
- Mc Adam, Doug. *Political Process and the Development of Black Insurgency, 1930-1970*. Chicago: Chicago UP, 1999. Impreso.
- Meccia, Ernesto. *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores-GAE, 2006. Impreso.
- Medina, Alberto. *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la Transición Española*. Madrid: Ediciones Libertarias. 2001. Impreso.
- Melgarejo, Daniel y Carlos Gorostiza. *La clave encantada*. Buenos Aires: Talía, 1970.
- Meyer, Moe "Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp." *The Politics and Poetics of Camp*. Ed. Moe Meyer. New York: Routledge, 1994. 1-22. Impreso.
- Mignone, Emilio F. "The Catholic Church and the Argentine Democratic Transition." *The New Argentine Democracy. The Search for a Successful Formula*. Ed. Edward Epstein. Connecticut: Praeger, 1992. Impreso.
- Minelli, María Alejandra. *Con el aura al margen. Cultura argentina en los 80/90*. Córdoba: Alción, 2006. Impreso.
- Mir, Lalo. "Éramos tan jóvenes." *Clarín.com.ar*. Clarín, 2006. Web. 25 de febrero de 2010.
- Mira, Alberto. "Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar." *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar."* Ed.

- Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2005. 177-96. Impreso.
- . *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid y Barcelona: Egales, 2007. Impreso.
- Mische, Ann y White, Harrison. "Between Conversation and Situation: Public Switching Dynamics across Network Domains." *Social Research* 65.3 (1998): 695-724. Impreso.
- . *Partisan Publics. Communication and Contention Across Brazilian Youth Activist Networks*. Princeton: Princeton UP, 2008. Impreso.
- Mische, Ann. "Partisan Performance: Stylistic Enactment and Suppression in Contentious Publics." Paper presented at the annual meeting of the American Sociological Association, Philadelphia, 12 de agosto de 2005. Web. <http://www.allacademic.com/meta/p23080_index.html> .
- Moliner, María. "Alegoría." *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998. 124. Impreso.
- Molloy, Silvia. "The Politics of Posing." *Hispanism and Homosexualities*. Eds. Silvia Molloy y Robert McKee Irwin. Durham: Duke UP, 1998. 141-60. Impreso.
- Monleón, José. "Con Osvaldo Dragún: no quiero contar ninguna historia." *Primer Acto* 23 II, (1988): 72-77. Impreso.
- Montero, Rosa. "La marginación de la mayoría." *España 1975-1980 Conflictos y logros de la democracia*. Ed. José L. Cagigao; John Crispin y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982. 41-58. Impreso.
- Moreira, Cristina. *Las múltiples caras del actor*. Teatro Argentino: Instituto Nacional del Teatro, 2008. Impreso.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002. Impreso.
- Moreno, María. "La generación del Ochenta." *Página 12* 28 de diciembre de 2003. *pagina12.com.ar*. Web. 6 de junio de 2011
- Nazario. *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago, 2004. Impreso.
- Noy, Fernando. *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas, 2001. Impreso.
- Ocaña, retrato intermitente*. Dir. Ventura Pons. Prozesa, 1978. Film.
- Oliveras, Elena. "90-60-90: Los '60 desde los '90." *Fundación Banco Patricios*. Buenos Aires: Banco Patricios, 1994.
- Ospital, Laura. "A 25 años de la Fura dels Baus en Córdoba: 'fue la hostia.'" *Revista la central* 2009: 54-57. Impreso.
- Ortiz Heras, Manuel. "Instrumentos legales del terror franquista." *Historia del Presente* 3 (2004): 203-20. Impreso
- Pacheco, Carlos. "La Organización Negra o como estimular al público." *Espacio* 6 (1990): 121-26. Impreso.
- Palacio, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa 2001. Impreso.
- Palmer, Molly Laverne. "Urban Culture and the Street : Public Space(s) in Contemporary Madrid." Tesis de doctorado. *Rutgers U*, 2011.
- "Papelón." *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*.
- Parker, Andrew y Eve Sedgwick. "Introduction: Performativity and Performance."

- Performativity and Performance*. Eds. Andrew Parker y Eve Sedgwick. New York: Routledge, 1995. 1-19. Impreso.
- Parreño Velasco, José María. "El arte comprometido en España en los años 70 y 80." Tesis de doctorado. *Universidad Complutense*, 2002. Web. 1 de mayo de 2013.
- Patterson, Orlando. "Our Overrated Inner Self." *The New York Times* 26 de diciembre de 2006: A35. *Newyorktimes.com*. Web. 26 de diciembre de 2011.
- Pecourt, Juan. *Los intelectuales y la transición política. Un estudio de las revistas políticas en España*. Madrid: CIS Centro de Investigaciones Sociológicas, 2008. Impreso.
- Pelletieri, Osvaldo. "El sonido y la furia: Panorama del teatro de los '80 en Argentina." *Latin American Theater Review* (1992): 3-12. Impreso.
- Penhos, Marta y Diana Wechsler. *Tras los pasos de la norma: Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999. Impreso.
- Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Dir. Pedro Almodóvar. Fíguro Films, 1980. Film.
- Pérez de Pablos, Susana. "La educación, el campo de tiro político." *El País* 8 de octubre de 2008. *elpais.com*. Web. 5 de enero de 2013.
- Pérez, Juan Pablo, Cecilia Lida, y Laura Lina. *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo 1910-2010. Artes visuales: Del Centenario al Bicentenario*. Ed. Javier Marín. Buenos Aires: Ediciones del CCC y Fondo Nacional de las Artes, 2010. Impreso.
- Pérez-Sánchez, Gema. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture*. Albany: SU of New York P, 2007. Impreso.
- Peterson, Eric y Kristin Langellier "Creative Double Bind in Oral Interpretation." *Western Journal of Speech Communication* 46 (1982): 242-52. Impreso.
- Phelan, Peggy. "Andy Warhol: Performances of Death in America." *Performing the Body/Performing the Text*. Eds. Amelia Jones y Andrew Stephenson. London: Routledge, 1999. 223-36. Impreso.
- . "Introduction." *Acting Out: Feminist Performances*. Eds. Peggy Phelan y Lynda Hart. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993. Impreso.
- Plant, Sadie. *El gesto más radical: La Internacional Situacionista en una época posmoderna*. Trad. Guillermo López Gallego. Madrid: Errata Naturae, 2008. Impreso. Trad. de *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, 1992. Impreso.
- Plataforma Asturiana de Educación Crítica, "Para una revisión crítica de la reforma educativa." *HEURESIS [on-line]*. (1998). N.p.
- Podestá, Guido. "Palladium: "lo mejor del tercer mundo." *rock.com.ar*. 2010. Blogspot. Web 1 de julio de 2013.
- Polletta, Francesca. "Contending Stories: Narrative in Social Movements." *Qualitative Sociology* 21.4 (1998): 419-46. Impreso.
- Pratt, Mary Louise *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana UP, 1977. Impreso.
- Prieto, Carlos. "Santiago Alba Rico explicado a los niños." *La dinámica*. Madrid, 2003. Web. 20 de mayo de 2008.
- PROA, Fundación. "Escenas de los 80s-Selección de Eventos-Teatro." Buenos Aires, 2012. *Fundación Proa*. Web. 9 de noviembre de 2012.

- Probervia. "Baltasar Gracián." *proverbia.net*. 2009. Blogspot. Web. 14 de mayo de 2013.
- Puiggrós, Adriana "Los límites de las alternativas pedagógicas tradicionales." *INTERAMER/OEA*. Web. 1 de mayo de 2013. 1994.
- Pujol, Sergio. *Rock y Dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé, 2005. Impreso.
- ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? Dir. Fernando Colomo. Salamandra Producciones Cinematográficas, 1978. Film.
- Queta Tango y Glostora. "Historia del grupo." Madrid, 2010. Blogspot. Web. 21 de octubre de 2010.
- Quintanar, Paco. "La Bola de cristal." *Hemeroteca de La Bola*. 2003. Web. 1 de diciembre de 2009.
- Ramos, Laura y Cynthia Lebbowicz. *Corazones en llamas. Historias del rock argentino*. Buenos Aires: Clarín, 1991. Impreso.
- Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro. *Fiestas, baños, exilios. Los gays porteños en la última dictadura militar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. Impreso.
- . "Escritura y lucha política en la cultura argentina: identidades y hegemonía en el movimiento de diversidades sexuales entre 1970 y 2000." *Revista Iberoamericana* 225 (2008): 973-95. Impreso.
- Reddy, William M. "Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions." *Current Anthropology* 38.No. 3 (1997): 327-51. Impreso.
- . "Sentimentalism and Its Erasure: The Role of Emotions in the Era of the French Revolution." *Journal of Modern History* 72.I (2000): 109-52. Impreso.
- Ribas, José. *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA 2007. Impreso.
- Rico, Lolo. *El libro de La bola de cristal*. Barcelona: Plaza Janés, 2003. Impreso.
- Riera, Daniel, y Fernando Sanchez. *Virus, una generación*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994. Impreso.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead*. New York: Columbia UP, 1996. Impreso.
- Rock-Ola: Una noche en la movida*. Dir. Antonio de Prada. Ser Bye Producciones, 2010. Tráiler. *YouTube*. Web. 25 de noviembre de 2010.
- Rodríguez-Cortezo, Jesús. *Desde la calle. La transición cómo se vivió*. Madrid: Visión Net, 2007. Impreso.
- Rodríguez, Encarna. "Constructivism and the Neoliberal Agenda in the Spanish Curriculum Reform of the 1980s and 1990s." *Educational Philosophy and Theory* 43.10 (2011): 1047-1064. Impreso.
- Ross, Andrew. "Uses of Camp." *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. London: Routledge, 1989. Impreso.
- Sabroso, Félix. Entrevistado por Valeria Garrote. Junio 2008.
- San Agustín, Arturo. *Estoy en Buenos Aires, Gordo*. Barcelona: Ediciones B 2004. Impreso.
- Sanchez, Camilo. "Entrevista con Lalo Mir: El hombre que habla." *Clarín* 26 de junio de 2002. *Clarín.com*. Web. 10 de febrero de 2010.
- Sánchez León, Pablo. *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito /Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, 2003. 163-179. Impreso.
- Sarti, Graciela "Grupo CAyC." *Centro Virtual de Arte Argentino*. Marzo 2013. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2013. Web. 7 de julio de 2013.

- Sava, Alberto. Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. Buenos Aires: Ediciones Madre de Plaza de Mayo, 2006. Impreso.
- Saumell, Mercè. "Performance Groups in Catalonia " Num. esp. de *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction* 9 (1996): 103-26. Impreso.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: U of California P, 1990. Impreso.
- . y Adam Frank, eds. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham, NC: Duke UP, 1995. Impreso.
- . *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke UP, 2003. Impreso.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. New York: Vintage Books, 1978. Impreso.
- Seigworth, Gregory J y Melissa Gregg. "An Inventory of Shimmers." *The Affect Theory Reader* Ed. Gregory J Seigworth, y Melissa Gregg. Durham & London: Duke UP, 2010. 1-25. Impreso.
- "Sentimiento." *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*.
- Seoane, Ana. "Festivales teatrales de Argentina." *Territorio Teatral Revista Digital* 7 Diciembre (2011): s/p. Web. 14 de mayo de 2013.
- Shouse, Eric. "Feeling, Emotion, Affect." *M/C Journal* 8.6 (2005). Web. 18 de junio de 2013 <<http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>>.
- Sidastudi. 30 Años de VIH/SIDA, 30 Años de lucha. Secretaría del Plan Nacional sobre el Sida, Programa per a la Prevenció i l'Assistència de la Sida y Departament de Benestar Social i Família 2011. Web. 7 de febrero de 2013.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature*. New York: Palgrave, 2002. Impreso.
- Smelser, Neil. "The Rational and the Ambivalent in the Social Sciences: 1997 Presidential Address." *American Sociological Review* 63.1 (1998): 1-16. Impreso.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 1994. Impreso.
- . *Vision Machines. Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-1993*. London: Verso, 1996. Impreso.
- . *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Trad. Teresa Bladé. Barcelona: La Tempestad. 1998. Impreso. Trad. de *Desire Unlimited, 1996*. Impreso.
- . "La representación del sida en el Estado Español: Alberto Cardín y Ricardo Haro Ibars." *Conciencia de un singular deseo*. Ed. Xosé M. Buxán. Barcelona: Laertes, 1997. 301-09. Impreso.
- . "Classic Fashion? The Adolfo Domínguez Sample Book." *Contemporary Spanish Culture. TV, Fashion, Art and Film*. Malden: Blackwell Publishers, 2003. 34-60. Impreso.
- . "La estética de Almodóvar." *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*. Eds. Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2005. Impreso. 141-46. Impreso.
- . "Reading Almodóvar Through TV Studies." *Hispanic Research Journal* 7.2 (2006): 157-62. Impreso.
- . *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*. Woodbridge: Tamesis, 2006.

- Impreso.
- . *Spanish Visual Culture. Cinema, Television, Internet*. Manchester and New York: Palgrave, 2006. Impreso.
- Snow, David. "Master Frames and Cycles of Protest." *Frontiers in Social Movements Theory*. Ed. Adon. D Morris y Carol McClurg Mueller. New Haven: Yale UP, 1992. Impreso.
- Sontag, Susan. "Notes on 'Camp.'" *Against Interpretation and Other Essays*. Ed. Susan Sontag. New York: A Delta Book, 1964. 275-92. Impreso.
- Solomon, Joseph "Pedagogy, identity and the construction of a theory of symbolic control: Basil Bernstein questioned by Joseph Solomom"." *British Journal of Sociology of Education* 20.2 (1999): 265-79. Impreso.
- Soriano Gil, Manuel Ángel. *La marginación homosexual en la España de la Transición*. Barcelona: Egales, 2005. Impreso.
- Sosa, Cecilia. "La lección del maestro." *Página 12* 2 de noviembre de 2003. *pagina12.com.ar*. Web. 4 de agosto de 2010. <http://www.pagina12.com.ar/fotos/radar/20031102/notas_r/maestro.jpg>.
- Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1988. 154-75. Impreso.
- The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Ed. Sarah Harasym. New York : Routledge,1990. 42. Impreso.
- Southwell, Myriam. "Con la democracia se come, se cura y se educa"....Disputas en torno a la transición y las posibilidades de una educación democrática." *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo, 2012. 307 - 34. Impreso.
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia: sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993. Impreso.
- . "Posmoderna Modernidad: La España de los felices ochenta." *Quimera* 145 (1996): 11-18. Impreso.
- Symns, Enrique. *El señor de los venenos. Novela autobiográfica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004. Impreso.
- . *Cerdos y Peces: Lo mejor*. Ed. Juan Mendoza. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011. Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and The Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003. Impreso.
- . *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke UP, 1997. Impreso.
- Thrift, Nigel. "Intensities of feeling: Towards a spatial politics of affect." *Geografiska Annaler* 86 B.2 (2004): 55-76. Impreso.
- . *Non-Representational Theory: Space/Politics/Affect*. Abingdon: Routledge, 2008. Impreso.
- Tinkcom, Matthew. *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema*. Durham, NC: Duke UP, 2002. Impreso.
- Toepfer, Kart. "Nudity and Textuality in Posmodern Performance." *Performing Arts Journal* 18.3 (1996): 76-91. Impreso.
- Trastoy, Beatriz. "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80." *Latin American Theatre Review* 24.2 (1991): 93-100. Impreso.

- . "Travestirse en escena: el hábito que hace al monje." *Telón de Fondo*. 3 (2006). Impreso.
- Ulanovsky, Carlos, et al. *Días de radio (1960-1995)*. Buenos Aires: Emecé, 2004. Impreso.
- Usó-Arenal, Juan Carlos. *Drogas y cultura de masas: España 1955-1995*. Madrid: Taurus, 1996. Impreso.
- . *Spanish Trip. La aventura psicodélica en España*. Barcelona: La liebre de Marzo, 2001. Impreso.
- Usubiaga, Viviana "Imágenes de la Argentina en la postdictadura." *Ramona* 2002. Impreso.
- Uzzi, Brian y Jarrett Spiro. "Collaboration and Creativity: The Small World Problem." *AJS* 111.2 (2005): 447-504. Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Planeta, 1985. Impreso.
- Vélez Sársfield, Dalmacio "Código Civil." *Artículo 33* Departamento de Justicia. Registro Nacional, 1871. Vol. 340. Título 1. Impreso.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1988. Impreso.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Villagra, Julián. "Batato Barea insert." *Issuu* 2011. Web. 5 de enero de 2012. <http://issuu.com/julianvillagra/docs/batato-barea_insert>.
- Viola, Omar. Entrevistado por *En San Telmo y sus alrededores*. N.p. Abril de 1998. Web. 29 de diciembre de 2009. <<http://www.ensantelmo.com.ar/Cultura/Artistas/violaytango.htm>>.
- Vitullo, Julieta. *Islas Imaginadas*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. Impreso.
- Waters, John. *Shock Value: A Tasteful Book About Bad Taste*. New York: Delta, 1981. Impreso.
- Wesling, Meg. "Queer Value." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 18.1 (2011): 107-25. Impreso.
- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess." *Film Theory: An Anthology*. Eds. Robert Stam y Toby Miller. Oxford: Blackwell, 2000. 207-21. Impreso.
- Williams, Raymond. "Estructura del sentir." *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Península, 1977. 150-58. Impreso.
- Willis, Paul. *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. New York: Columbia UP, 1977. Impreso.
- Whitty Geoff, y Michael Young. *Society, State and Schooling*. Sussex: Falmer P, 1977. Impreso.
- Woods Peiró, Eva. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2012. Impreso.
- Werth, Brenda. *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*. New York: Palgrave, 2010. Impreso.
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias, 1999. Impreso.
- Yuszczuk, Marina. "Brilla en la oscuridad." *Taringa*. N.p. 2012. Web. 5 de febrero de 2012.