

La estrategia de la alegría: la configuración queer en el underground de los 80
Valeria Garrote
Diciembre 2006

Hay cierto consenso en que, durante la dictadura argentina, la estrategia política de disciplinamiento del cuerpo a través de la tortura, la desaparición y el control ciudadano modificaron el ánimo de la población (Jacoby, 2000; Moreno, 2003)¹. Así, en la post dictadura y concretamente en los años 80, emerge el cuerpo como “irrupción” en el espacio social. En un artículo publicado en la revista Zona Erógena (2000), el artista e interventor cultural Roberto Jacoby describía que, durante la dictadura, se desplegaron dos estrategias respecto a la recuperación de la potencialidad del cuerpo que fueron intencionalmente separadas:

“La estrategia más examinada giró alrededor de la iniciativa de las Madres de Plaza de Mayo y tuvo como objetivo la visibilidad y la historización de los cuerpos ausentes en el espacio público. El no reconocimiento del status de muertos tiene el sentido de mantener abierta una interrogación y una responsabilidad asignada al Estado, que un duelo hubiera clausurado” (43).

La segunda estrategia que comenta Jacoby, sin ser contradictoria a la anterior, ha sido menos estudiada y criticada como “frívola”². Se originó también durante la dictadura militar, aunque se pueden encontrar continuidades con los happenings y el pop art de los años 60³. Jacoby la denomina “la estrategia de la alegría” y tuvo su origen en el rock. Tal como destaca Jacoby, el ya mítico grupo “Patricia Rey y sus redonditos de Ricota” fueron los primeros que comenzaron a integrar el espacio del escenario y los espectadores mezclando performance poética, danza, comida y rock and roll en los bares de La Plata, en la Provincia de Buenos Aires.

En estos recitales anti-convencionales, se trataba de encontrar formas íntimas de libertad, “desencadenar los cuerpos aterrorizados de la ciudadanía, sobre todo de los jóvenes, que eran las víctimas principales del terrorismo de estado” (43). Pasar de los cuerpos paralizados a los cuerpos en movimiento conducidos por el “deseo del juego” se oponía al orden concentracionario militar. También desencadenaba otras operaciones discursivas en torno a la oposición normativa que se acentuaba entre sufrimiento y disfrute; superficie y clandestinidad. Estas primeras iniciativas se producen

¹ Como ejemplo, basta tener en cuenta que solo se pueden destacar dos momentos significativos de celebración conjunta de la población articulados por el Estado: el mundial de fútbol de 1978 y la guerra de Malvinas (Jacoby, 2000)

² Jacoby interpreta que la etiqueta de “frivolidad” es un “lastre del “ascetismo cristiano y militar que hegemonizaba tanto dentro de las fuerzas progresistas como de las reaccionarias” (Jacoby 44).

³ Establezco esta continuidad en dos sentidos. En primer lugar, las experiencias de los años 60 actúan como reservorio cultural –repertorio- de prácticas que ya habían sido experimentadas por los jóvenes de la vanguardia artística porteña. En segundo lugar hay otra continuidad en la búsqueda del placer, lo efímero y la anti-institucionalidad. María Moreno cita a Eduardo Molina cuando señala en una entrevista realizada para Radar en Página/12: “Molina dice que así como la dictadura había interrumpido las libertades públicas, también había interrumpido ciertos desarrollos experimentales de los sesenta que empezaban a hacer caer los alambrados entre los géneros”. (Moreno, “La generación del 80” en Página/12 sección Radar, 2003)

en espacios “difusos” y desregulados, bares, discotecas, todo ellos por fuera del teatro o las instituciones convencionales. En palabras de Jacoby:

“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” (43).

Más que a una búsqueda individual o grupal, se trataba de una búsqueda de expresión de una cultura que trataba de emerger y que se expresó en la música y también en el teatro *under* de los años 80. Es por eso que quisiera incluir bajo la “estrategia de la alegría” a la cultura del teatro *under* que se desarrolló entre 1980 y 1990. Como una marca de época, en los 90 se produce la muerte de muchos de sus protagonistas víctimas del SIDA (Federico Moura, Miguel Abuelo, Batato Barea), se cierra definitivamente el Parakultural⁴, el gobierno de Menem se encuentra en su apogeo y se produce un movimiento de muchos de ellos hacia la televisión y el teatro de la calle Corrientes (Tortonese y Urdapilleta, Las Gambas al ajillo).

El objetivo de este artículo es tratar de definir y describir el campo de la estrategia de la alegría y sus diversas tácticas a partir de la definición de Jacoby como acción, resistencia y territorio intermitente y difuso. La estrategia de la alegría surge como un dispositivo⁵ (Foucault) en el cual el cuerpo se vuelve productivo. En contra de la *conducta apropiada* (Taylor) y los dictámenes de la *resistencia apropiada*, nos encontramos con una definición del cuerpo como superficie de inscripción biopolítica y como estrategia de supervivencia de un “estilo corporal” que es acto intencional y performativo siempre contingente e inacabado (Butler, 1991).

El “estilo corporal” del underground se configuró alrededor de lo ⁶“queer” y a veces lo “crip” a través de la parodia de los sistemas establecidos anclados en el “origen de la naturaleza” o en lo “verdadero”. En “Bodies that matter” Butler define que el término *queer*⁷ 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 cultural imagining” (223). Tomaré esta definición performativa del género de Butler

⁴ El Parakultural fue un bar/espacio multiperformance creado por Omar Viola en 1985. En lugar había sido un restaurante italiano, conservaba una arquitectura “suntuosa” de columnas con un deterioro profundo que le daba un “clima” particular. Los artistas recuerdan la humedad y el agua en los pisos y el baño, alguna vez también se cayó el techo. Tenía tres escenarios integrados a la pista del bar. La gente circulaba consumiendo bebida y comida mientras sonaba música y cada media hora se apagaban las luces y se realizaba una performance corta de 10 o 15 minutos. Tenía muy buen sonido y un excelente iluminador (Barba) que garantizaba una performance de buena calidad técnica (Babin, Cook). Volveré en varias secciones de este artículo al Parakultural.

⁵ “El juego de Michel Foucault”, (Foucault, 1991; p. 128.).

⁶ Definiré lo queer a partir de Butler (1990, 1993) y lo crip a partir de la conceptualización de Sandahl (2003).

⁷ El término queer surgió inicialmente como una forma peyorativa para denominar a homosexuales y lesbianas pero luego fue rearticulado en una concepción que por el contrario destacaba el orgullo para aquellos que no se incluían en estas categorías como los transexuales, travestis, etc.

enfazando la dimensión corporal más que la filosófica o política⁸. En las performances del *under* lo “queer” se vincula en algunas ocasiones con lo “crip”. El término “crip” refiere tanto a las discapacidades físicas como mentales y sensoriales (Sandahl). A través del humor negro y lo siniestro, lo crip se vuelve queer como táctica para denunciar las múltiples formas de exclusión y patologización del placer naturalmente retiradas del espacio público como parte de las anormalidades que no pueden mostrarse.

Lo queer cuestiona a la identidad como una esencia verdadera al parodiar a las relaciones entre sexo y género como si tuvieran una coherencia interna y externa de origen. Lo queer señala la ficción del género, su performatividad subvierte la distinción entre apariencia y realidad como dicotomía falso/ verdadero. El travestismo masculino o femenino muestra esta doble inversión entre apariencia y realidad⁹(Newton). Sin embargo, tal como señala Butler, “como estrategia de supervivencia dentro de un sistema compulsivo, el género es una performance con claras consecuencias punitivas” (420). En una sociedad homofóbica y misógina que salía de la peor dictadura, el cuerpo queer y travestido corporalizaba una resistencia a la norma en una forma de exorcizar los efectos de la dictadura. Al mismo tiempo reproducía en la imitación y el pastiche prácticas misóginas que señalaban los bordes de la estrategia en un contexto local. En este sentido, propongo incluir a las tácticas corporales performativas de lo queer como una “performance de la diferencia”. Para ello me centraré en los ejemplos paradigmáticos de Batato Barea, Las Gambas al ajillo y Susana Cook en los años 80. Todos ellos actuaron en el circuito del Parakultural y compartieron una misma formación actoral.

Definiendo la estrategia y la táctica de la alegría

Los conceptos de estrategia y de táctica, si bien provienen del lenguaje militar han sido reconceptualizados por Foucault y Michel de Certeau para referir a la intersección por un lado, entre poder y subjetividad; por el otro entre espacio y tiempo en las prácticas sociales. Para Michael Foucault, tanto las tácticas como las estrategias forman parte de los dispositivos. En una entrevista publicada bajo el título "El juego de Michel Foucault", el filósofo explica que un dispositivo es "un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones morales, filosóficas, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. (...) Entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, estas ser muy diferentes." Por último "por dispositivo entiendo una especie de

⁸ En este sentido seguiré el planteo de Ben Sifuentes-Juaregui para el caso latinoamericano en el cual el predominio de los modelos sexuales resultan de posiciones y lecturas corporales. Ver Transvestim, masculinity and Latin America Literatura, Palgrave, pp 7., 2002.

⁹ Newton refiere a la inversión del drag queen como apariencia/exterior femenina e interior/cuerpo masculino a la vez que simboliza la inversión opuesta: el cuerpo/apariencia/género/ masculino y una subjetividad femenina. Newton, Esther. "Role Models" en *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago, University of Chicago Press, 1972.

formación, que en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia" (Foucault, 128.). Comprender la estrategia de la alegría como un dispositivo permite pensar la historia y la dinámica de las instituciones por fuera de los modelos tradicionales del análisis social centrados en el concepto de agencia, función y racionalidad.

Michel De Certeau en la Invención de lo cotidiano distingue entre estrategia y táctica. Estrategia "son acciones que, gracias al principio de un lugar de poder (la propiedad de un lugar propio)" elaboran una base desde la cual pueden "administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas"; así como elaboran "lugares teóricos (sistemas y discursos totalizadores) capaces de articular un conjunto de lugares físicos donde se reparten las fuerzas" (p. 45). La instauración de un límite entre un lugar propio y otro ajeno genera en el sujeto una victoria sobre el tiempo al permitirse capitalizar las ventajas, planificar el futuro, es decir produce una independencia respecto a las circunstancias variables. Al mismo tiempo transforma los objetos en pasibles de ser observados y controlados al estar incluidos en una visión. Es decir que el poder que le da el conocimiento sobre los objetos le permite "transformar la incertidumbre en espacios legibles" sustentando en la estrategia que le permite otorgarse un lugar propio. La estrategia de la alegría consistió en un complejo dispositivo que configuró un campo discursivo y de sensibilidades con temas propios, inéditos hasta ese momento.

Como mencionamos, el cuerpo visible se transformó en una superficie de inscripción. Posicionó al cuerpo travestido, diferente que había sido excluido en un objeto a ser mirado no como algo extraño sino como parte de una comunidad. Articulando lo queer con la crip configuró un territorio espacial físico difuso e híbrido en cuanto a los géneros para antagonizar con las generaciones adultas cualquier presunción de norma establecida. El sufrimiento de la represión y el conocimiento de sus procedimientos permitieron elaborar una dinámica y lenguaje propios por fuera del tiempo presente. Esta estrategia fue tan eficaz que inauguró prácticas colectivas, articulaciones entre movimientos homosexuales y de derechos humanos, formas de expresiones del cuerpo que persisten aún instaladas en una cultura juvenil y generacional.

La estrategia de la alegría se valió de numerosas "tácticas" que respondían al paradójico cálculo del ensayo y al error. De Certeau diferencia a la táctica como "acciones calculadas que determinan la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro" (...) es movimiento al interior del campo de visión del enemigo", "este no-lugar le permite la movilidad, pero con docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante" (p. 43). A diferencia de las estrategias cuya esperanza consiste en la resistencia que el establecimiento de un lugar ofrece al deterioro del tiempo, las tácticas ponen sus esperanzas en la hábil utilización del tiempo y en la desestabilización que introduce en el poder. La táctica está al acecho de la falla coyuntural para aprovecharla y sacarle productividad. Batato Barea, Tortonesi y Urdapilleta son operadores de la astucia y creadores de sorpresas. Batato utilizó cada resquicio de espacio público para interrumpir a la "normalidad" social homofóbica y cómplice de la injusticia haciendo performance para las Madres de Plaza de Mayo en el Centro Cultural San Martín o en el

Homenaje a Nini Marshall¹⁰. En este sentido, la estrategia de la alegría montó como táctica permanente el humor, la risa liberadora y el aprovechamiento del error como instancia de negociación para subvertir el orden social.

En la definición de Jacoby se destacan tres elementos claves de la estrategia que coinciden con la definición de Michel de Certeau: resistencia y territorialidad difusa e intermitente. Si nos concentramos en la resistencia como una tensión de antagonismo (Laclau) nunca cerrada, podemos detectar en primer lugar, una falta de representación de los jóvenes en la oposición a la dictadura. En este sentido, la convocatoria del rock nacional para el Festival de Solidaridad Latinoamericana¹¹ el 16 de mayo de 1982 produce un corte generacional. De forma similar sucede otro antagonismo que se acentuará con la democracia en relación con las tradiciones teatrales previas del “teatro independiente” de los 60 así como el teatro “serio y comprometido” de Teatro Abierto. Como dice Guillermo Angelelli¹²(miembro del Clú del Claun):

“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”. (Guillermo Angelelli entrevistado por Ledesma, Jerónimo, 2006)

A la oposición generacional que marcan una identidad entre “ellos los adultos” y “nosotros los jóvenes” se produce una segunda oposición contra todo lo que fuera denominado como “común” o “normal”. La crítica a la norma entendida como disciplina, sentido común, comportamiento correcto y heterosexual articula a todas las expresiones de la estrategia de alegría en la visibilidad del cuerpo. Emerge el cuerpo desnudo como objeto de deseo y de trasgresión. Además el travestismo emerge como forma del deseo subjetivo para deconstruir la normalidad de las categorías binarias de género y clase. El movimiento de lo masculino a lo femenino muestra la performatividad del género e inaugura un cambio epistemológico que redefine y relocaliza la oposición binaria entre el sujeto y los otros (Sifuentes). El cuerpo es la intersección en la que confluyen la acción, la elaboración de discursos sobre el placer por sobre la represión religiosa en una identidad difusa y queer.

En tercer lugar, esta identidad inestable y nunca cerrada en un período histórico de transición está permeada por un antagonismo hacia las clasificaciones y hacia las

¹⁰ La performance de homenaje a las madres la analizaré en este artículo. El “homenaje a Nini Marshall” con poesía de Urdapilleta recitada por Batato ante las autoridades del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires está descrito en [“Te lo juro por Batato”](#) de Fernando Noy.

¹¹ “La oficialización del rock nacional tuvo lugar el 16 de mayo (1982) con la convocatoria al Festival de la Solidaridad Latinoamericana, un hito fundamental para la historia del género en el país que mezcló genuina vocación pacifista con manipulación por parte del gobierno militar. Participaron, entre otros, León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Nito Mestre, Raúl Porchetto, Cantilo-Durietz, Charly García, David Lebón y Litto Nebbia, atrajo a 60.000 personas al Estadio Obras y contó con televisación en directo para todo el país sin cortes publicitarios y transmisión en vivo por las radios” Fundación Proa <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/80s/exhibicion.html...>

¹² Guillermo Angelelli fue amigo y compañero artístico de Batato de Barea desde 1985, luego integró junto a Batato y otros el Clú del Claun.

prácticas autoritarias de la dictadura. El Parakultural muchas veces clausuró sus funciones por allanamientos policiales y los artistas siguieron siendo “blancos” de persecución policial. Análogamente, en estos espacios alternativos y en los estilos artísticos se reproducían los restos de una sociedad que seguía siendo homofóbica, misógina y autoritaria:

¿Cómo describir la noche en que Roberto Jacoby organizó un concurso de body art bajo la consigna “Sea famoso quince segundos” y el orfebre tucumano Rolly Bombón intentó revolver el micrófono y fue sacado del escenario por un patovica? ¿Y a la patética comparsa del jurado que incluía a Marcia Schwartz, Martín Caparrós, Gumier Maier y Daniel Molina mismos, que lo insultaron con una filípica donde los malos modales del Parakultural no se diferenciaban mucho de la retórica parapolicial? “Ya vas a ver, te vamos a reventar”, mientras el urso, desde su altura de minarete, los miraba más asombrado que agresivo” Maria Moreno, “La generación de los 80” Página/12, Sección RADAR 2003. .

Desaprender las prácticas comunes de la dictadura y su disciplinamiento social naturalizado incluso en quienes estaban produciendo formas alternativas a esa sociedad implicaba más tiempo. Esta situación se manifiesta en una repetición de cierto tipo de humor que ridiculiza a la mujer con una marginalización del teatro feminista, la omisión otro tipos de figuras o propuestas para reírse. La noción de una “identidad original” se parodiaba dentro de la cultural gay, drag, transexual así como en la estilización de la mujer macho /buch .En el caso argentino, el teatro lésbico o feminista prácticamente no existía y las performance de mujeres que cuestionaban el chiste a la mujer era una excepción. Desde la perspectiva feminista, esta estetización paródica ha sido entendida como degradante de la mujer o como una reapropiación acrítica que no sale de la “queja” hacia los estereotipos del rol de los sexos dentro de una cultura heterosexual. Acordando con Butler sobre la complejidad de la inestabilidad de la cultura del drag se agrega a esta complejidad la lucha por un espacio político en una cultural local y nacional¹³.

Susana Cook¹⁴ era una de las pocas mujeres que actuaba en el Parakultural en una performance “masculina”. Aunque Susana ahora es una lesbiana activista, directora, formadora de actores en aquella época no “había salido del closet” pero era una de las pocas sino únicas lesbianas que actuaba en el Parakultural y Mediomundo Varieté¹⁵, espacios habitados por los travestis y transexuales. Su performance era diferente al resto:

¹³ Me refiero a que más que hablar de la mujer en estas parodias parecería que se estaba redefiniendo una performance de la masculinidad que incluía lo femenino.

¹⁴ Susana Cook, había estudiado el método Lecoq en Francia y luego al regresar a la Argentina estudia con Cristina Moreira. Desde 1989 vive en New Cork donde se vinculó al Wow. Desde el '93 cuenta con su propio grupo compuesto por un número variable de actrices inmigrantes. Le gusta definir su actividad con el nombre de arte de performance: “Es una expresión artística que tiene elementos del teatro pero no del tradicional: hay contenido político, hay humor, se utiliza un ámbito no convencional, pero las obras no pertenecen al género del café concert”. “El género es una actuación. Entrevista a Susana Cook por Cecilia Hopkins En Página 12, Espectáculos, Buenos Aires, 2004. <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32870.html>.

¹⁵ Bar multi espacio contemporáneo al Parakultural que renía a la comunidad travesti.

“mi presencia butch ahí estaba, confrontando al público con una onda mas "masculina" siempre usaba un sobretodo azul y miraba al público. No usaba props o disfraces. Mi intención es que si me transforman en un joke, mi respuesta es pararme en el escenario con una onda muy commanding y dar vuelta el lugar de poder Latina, mujer, lesbiana, butch, son identidades desprovistas de poder, te cargan ridiculizan,etc. Entonces yo tomo el lugar de que te reís si yo quiero, y cuando yo diga y de lo que yo quiero que te rías Ridiculizar a los que tienen poder. Siempre el chiste va para los más desprovistos, los débiles. Nunca nadie carga a los hijos de puta Una de mis actuaciones mas populares en aquella época era una adaptación que hice de Insultos al Público de Peter Handke”. (Susana Cook¹⁶).

El espectro de performance queer habilita a la pregunta por un tipo performatividad que reconsidere el lugar y la estabilidad de lo masculino y lo femenino. Esta pregunta que apunta a la estrategia de la alegría llega incluso a abrir un espacio por un tipo de performance del género que desestabilice las categorías naturalizadas del deseo y de la identidad. Si la risa depende de un contexto de recepción en el cual se apoya lo subversivo, en estas parodias del género se juegan las fantasías que sostienen las identidades nunca acabadas.

Territorios/espacios: físicos y difusos

Tanto el rock como el pop y el *under* se produjeron en espacios de encuentros indefinibles, por fuera de los circuitos convencionales. Durante los últimos años de la dictadura el bar Einstein de Omar Chabán y el “Depósito” de Gustavo y Mabel Fouiller se convirtieron en el centro de reunión de artistas provenientes de diferentes géneros. Durante los 80 se reactivó la tradición sesentista de actuar en las discotecas¹⁷. Por un lado era el trabajo más rentable y además según los artistas, “más desafiante” (Gabin). A partir de 1985 el Parakultural¹⁸, Mediomundo Varieté y Cemento como espacios multi eventos, y el Centro Cultural Rojas como la única institución estatal, las discos de

¹⁶ Comunicación personal con Susana Cook inédita.

¹⁷ También de esta tradición vuelve el desnudo del cuerpo en sus diferentes variantes. En este sentido hay una correlación con la cultura americana de los años 60. Ver: Toepfer Kart “Nudity and Textuality in Postmodern Performance. *Performing Arts Journal* 54, 18.3. John Hopkins University Press, pp 76-91; 1996.

¹⁸ “Se había cumplido algo que para mí es fundamental de un hecho artístico: que sea motivador, tanto para el que lo hace como para el que lo recibe. Que motive para vivir, que motive para la vida plena, que motive para la creación, que motive para la vida. A partir de ahí abrimos todos los sábados. Vinieron los Redonditos de Ricota, directores, actores, plásticos, todo el mundo quería hacer algo ahí. Había pasado algo interesante: la gente lo había tomado como un espacio propio, un espacio genuino de expresión y de encuentro. Con tal intensidad se desarrolló esto, que desplazó a las clases [de teatro]. Era tan intensa la actividad de programación y de dar rumbo a todas las propuestas, que no pudimos seguirlas, porque con los ensayos el espacio ya no daba. (Omar Viola,

<http://www.ensanelmo.com.ar/Cultura/Artistas/omarviola.htm>

capital y de la provincia Palladium, Crash, New York City, Pinar de Rocha funcionan en el circuito de la madrugada, después del Parakultural. En ellos conviven Batato Barea, las Gambas al Ajillo, Urdapilleta, Tortonese, con Los redonditos de Ricota¹⁹ (Omar Viola). Mas que “instituciones” estos lugares eran “espacios”, los cuales –a diferencia del teatro (Hughes)- eran lugares de experimentación creados con otros propósitos²⁰.

“Lo que más me gustaba de la discoteca era el espacio en sí mismo. Me atraía pensar en eso para preparar un número en donde la inmediatez y la distancia fueran el condimento esencial” (Gabin 131). Las discotecas imponían un estilo de shows cortos pero contundentes para divertir y llamar la atención a altas horas la madrugada a un público alcoholizado en un espacio siempre ruidoso²¹. Los temas eróticos y el strip tease eran las más “eficaces” y además permitían ejecutar las fantasías de los artistas y del público. Las Gambas, Batato, Vivi Tellas eran las mas solicitadas. María Jose Gabin relata “la concentración que impone la disco no tiene nada que ver con ninguna escuela tradicional. Si un actor se entrena trabajando en un lugar con semejante dispersión ya está preparado para cualquier cosa” (131). La disco no es el teatro sino un “espacio” de entretenimiento y sorpresa, riesgo y dispersión “había que arriesgarse para darle un punto de unión y crear un clima menos autista” (132).

En la relación con sus espectadores, estos grupos o performers buscaban formas de acción más que de reflexión. Se trabajaba por el público y para el público con una participación que debía ser divertida y que por sobre todo, provocara un flujo de emoción²² que podía ser la risa, el desenfado, el silencio, el disgusto. En la música el uso de las luces, el video clip y la incitación a tocarse en un clima ritual. Entre los grupos *under*, se trataba de actuar a medida que la dictadura se debilitaba en lugares “reales” –la calle, las plazas en el caso del Clú de Clawn o el Teatro Callejero- o lugares por fuera del teatro -restaurantes, bares y el lugar privilegiado de las discotecas. Esta inclusión del poder del deseo del espectador incluyó exponerlo al disgusto y desagrado en el desnudo pornográfico y obsceno (²³Toepfer) en el que el artista orinaba o

¹⁹ “Sería imposible reconstruir ciertos trazos de la escena actual si no hubiese existido el sótano Parakultural, abierto al talento y al desprejuicio de gente como Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, Las Gambas al Ajillo, Vivi Tellas, El Clú del Claun y Los Melli. Con Horacio Gabin integramos la compañía de Angel Elizondo hasta el 83 y en el 85 empezamos a buscar un local para dar clases de mimo. En marzo del 86 llegamos al sótano del ex Teatro de la Cortada. Estaba bajo medio metro de agua. María José Gabín y Laura Markert, las primeras Gambas, nos ayudaron a limpiar”. (Omar Viola, fundador del Parakultural en Memorias del subsuelo” Ivana Costa, 1998)

²⁰ Esto es claro en el caso de Parakultural y Cemento donde sus iniciadores expresan que primero surge como espacio para ensayos o como discoteca como excusa de inicio para fundar el espacio con un proyecto siempre abierto.

²¹ Gabin narra en Las indepilables del Parakultural una performance en la disco Palladium, lugar que se caracterizaba por tener unos balcones altos. Inspirada en ese ambiente hizo una performance en la que caminaba por los balcones sin ropa interior. Batato Barea en Cemento hacía una performance en la que se acostaba en una cama y el público que se atrevía a ir con él a la cama le contaba sus “secretos”.

²² En los videos clip de estos grupos además del despliegue de luces, vestuario y escenografía del show se incorpora 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.

²³ Toepfer enumera una clasificación de desnudos entre los que distingue ‘the Obscene Nudity’ and “Pornographic Nudity”. Como señala el autor, estas categorías suelen integrarse

defecaba en público²⁴. La prerrogativa era eliminar la cuarta pared del espectador quien por el contrario se vuelve parte del espectáculo, participa y además puede beber y bailar durante el show.

El lugar que configuraba este territorio buscó la dificultad de la clasificación. Como ya mencionamos, se mezclaban en una forma de collage la música con la poesía, el varieté, la danza en un montaje de show. La estrategia de alegría se manifestó en diversas expresiones artísticas a través de las escenografías, el vestuario, el maquillaje, los cambios de identidades, el baile, lo carnavalesco y circense. Además de la letra de las canciones y los guiones que tematizan una cultura diferente, sexualizada y marginal, lo que irrumpe es la explotación de lo sensorial, la estética del camp, lo háptico y lo ritual.

El espectro de grupos musicales y de performers es diverso pero en general comparten un lenguaje escénico y una búsqueda por una expresión propia de la alteridad ya sea a través del hedonismo (Virus, Los abuelos de la nada, Los melli, Batato), el sarcasmo institucional (Los Twist, Batato Barea, Urdapilleta y Tortones), la malicia erótica (Las viudas e hijas del Rock and Roll, Las Gambas al ajillo), el “otro lado” visceral y oscuro de los márgenes (Los Redondos, Sumo). Al rock and roll erótico y falocéntico asociado con lo fálico del cuerpo, se incorpora el erotismo, el romanticismo y el materialismo de la música pop que involucra a la sensualidad de todo cuerpo y de ambos sexos²⁵ (Dyer, 1979).

El “entrenamiento” para trabajar en la dispersión y el juego en estos espacios proviene de una formación institucional previa. Comparten una formación actoral con profesores particulares²⁶ y en el Conservatorio de artes dramático de Buenos Aires que había permanecido abierto durante la dictadura. Las limitaciones de un currículo clásico teórico que había eliminado por completo la expresión corporal al punto de impedir la exhibición de sus obras en el conservatorio, habilitaron la búsqueda hacia algo “diferente”. Algunos estudiaron con Gandolfo, otros con la Compañía de Mimo de Elizondo y otros encontraron en el taller de clown de Cristina Moreira²⁷. Muchos artistas

mutuamente. En los ejemplos que menciono se producen ambos tipos de desnudos en los que coinciden esta combinación de defecación y orina en el escenario. Kart Toepfer “Nudity and Textuality in Postmodern Performance. *Performing Arts Journal* 54, 18.3. John Hopkins University Press, pp 76-91; 1996.

²⁴ Tanto Batato Barea como las Gambas coincidieron en este tipo de performance.

²⁵ La música pop argentina de los años 80 presenta características similares a las descritas por Richar Dyer en “Defensa del disco”. Si bien Dyer desarrolla el erotismo, el romanticismo y el materialismo de la cultura disco en la cultura gay/lesbian americana, en el caso argentino no se restringe sólo a la cultura gay si bien grupos emblemáticos como Virus y Los abuelos de la nada son íconos gay. El pop incorpora en este lenguaje queer a un movimiento contracultural que reconoce la discriminación sexual y racial como elementos constitutivos de la estructura de clase y género capitalista. Ver: “In defense of disco” pp 407-415. *Outin Culture, Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture* Ed Creekmur and Doty.

²⁶ Gandolfo es muy nombrado como profesor

²⁷ Cristina Moreira había estado exiliada en Francia y cuando vuelve en 1981 abre cursos de clown con el método Leqoc hasta ese momento inédito en Buenos Aires. Olkar Ramirez dice : “Empezamos en una clase de Cristina Moreira, de ahí salieron Las gambas al ajillo, el Clí del Claun, B.Las clases eran reirse y como pensar hacer reír a los demás” (43) En : “Te lo juro por Batato”. Guillermo Angelelli cuenta en la entrevista: “ Cuando yo empecé Cristina daba los cursos en el estudio de Adriana Barenstein – que creo que era su casa, un departamento. Y ahí

comparten que el clown fue el descubrimiento de un nuevo código o un “nuevo lenguaje sin prejuicios” (Angelelli en entrevista realizada por Ledesma) en una situación de transición de una cultura que quería emerger pero que no contaba con otras propuestas teatrales. En la primera etapa de los 80, tanto Batato Barea como algunos miembros de las Gambas al Ajillo y Urdapilleta, se encuentran en estos espacios donde confluyen formaciones heterogéneas de la danza, el mimo y la acrobacia. La forma de trabajo de las clases de Moreira se basaba en sketches cortos en los que se trataba de hacer reír, lo cual proporcionaba una forma dinámica de armar un repertorio de nuevas performances²⁸. Luego se establecen redes y grupos para actuar en el bar El depósito y el Einstein; y en democracia se expanden otros espacios alternativos como El Parakultural, Cemento, Mediomundo Varieté, Babilonia y el Centro Cultural Rojas (UBA)²⁹. Batato Barea forma el grupo el Clú del clawn y María José Gabin forma las Gambas al ajillo. Si bien estos artistas se expresaron por fuera de las instituciones oficiales, se podría decir que ellos encontraron otras “instituciones” y en cierta medida las institucionalizaron como un circuito que fue delineando una “identidad underground”. María José Gabin afirma:

“La cosa no estaba para disimular inconvenientes. El lenguaje teatral consistía en cortar todo el tiempo la acción dramática y salirse con cualquier cosa. La impronta, la improvisación y sobre todo el resolver lo inesperado, casi al estilo de la revista porteña, era lo que más atracción causaba y lo que nos diferenciaba de cualquier teatro independiente” (25)

La formación de clown es clave en tanto traza una “marca”, una forma de vivir y de encarar el espacio escénico propio y reconocido por los otros³⁰. Quienes pasaron por el taller de Moreira destacan un trabajo que hacía base en la vulnerabilidad del artista y en

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. Pero me pasó el dato justo en el momento en que Cristina empezó a dar clases en la escuela de mimo de Escobar y Larchundi, en San Telmo. Y ahí sí había bastante gente. Mucha gente, como Gabriel [Chame], Olga Ramírez, Gerardo Baamonde, que venían de la escuela de Elizondo; algunos que habían formado parte de la Compañía, como las chicas de las Gambas [al Ajillo] en su mayoría – salvo María José [Gabin] y Alejandra Flechtner. Después había gente de la misma escuela de mimo. Y era muy rica la mezcla, porque la gente de mimo de la escuela de Elizondo tenía como una pica antagónica... 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). Y, bueno, gente de todos esos lados más alguno que tenía la suerte de enterarse. Y eran, sí, grupos bastante numerosos, de 25 o 30 personas. Estaba Omar Chabán... Era todo bastante mixturado”.

²⁸ Susana Cook ella describe que los cursos de Moreira eran perfectos para poder crear todo el tiempo un nuevo sketch para llevar al Parakultural o a Mediomundo Varieté. Entrevista con la directora y actriz Susana Cook, inédito.

²⁹ Hay que destacar que estos lugares tienen estilos diferentes. El Parakultural, organizado por Omar Viola, no contaba con guardias o seguridad y no se producían situaciones violentas que lo hubieran requerido. En cierta medida el clima estaba garantizado en base a una selección de performer que tenía que divertir considerando un público “intelectual”. El público del Rojas y del Parakultural eran similares. Mediomundo Varieté concentraba a la comunidad transexual y a la minúscula comunidad lésbica “asumida”. Tenía un clima más “pesado” de mucho alcohol y un sistema de seguridad privado. Entrevista con Susana Cook.

³⁰ Carmelo Scaramuzzino sobre B: “tuvo una actitud típica del clown”(41); Cecilia Roth sobre B “la mezcla de maquillaje de vedette y clown le daban esa chispa”(202) en “Te lo juro por Batato”.

la improvisación en un juego con el error y la equivocación³¹. La vulnerabilidad de la exposición del cuerpo ante el deseo y la mirada del otro estará presente en el erotismo del desnudo y en la performance del artista solo. En cambio, “crear con el error” es un movimiento subjetivo del artista consigo mismo entre lo que se sabe y no se sabe hacer para evitar la rutina y modificar los límites propios. Como una tecnología del yo (Foucault) este trabajo inter-subjetivo incorporaba el trabajo artístico a sus vidas en una coherencia entre actuación y ética cotidiana. En esa identidad contra cultural, crear con el desorden, lo marginal, lo desechado, lo que está por fuera de la norma se vuelven un *modus operandi* y una identidad. Como dice Angelelli :

“El clown es la metáfora del artista, es ése que viene a jugar y a hacer esas cosas que no tienen sentido, que no tienen un para qué, y a encontrar ese momento de comunión con el público en el que el público puede decir ‘hoy no estuve tan solo’ o bien ‘qué bueno que ese tipo puede mostrar todas sus debilidades y errores y uno estar acá, acompañándolo a éste en ese viaje!’ Todo eso, para mí, no se hizo evidente como una mística del clown hasta pasado cierto tiempo. En un primer momento, era lo que me pasaba a mí, lo que yo sentía, y sin llegar a tenerlo muy claro”

El “cambio de humor” soltaba los cuerpos, los desnudaba y provocaban la risa como forma de liberación³². María Moreno en una nota para Radar de Página 12 (2003) describe la postura de estos artistas –mujeres y hombres- que articulaban diversos “géneros menores” (Pelletieri, 1992) como la revista, el sketch y el teatro frívolo con el humor y la parodia:

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

Reírse, bailar, jugar, crear en la dispersión y divertirse desde la banalidad estaba presente en la formación actoral a través del clown y la acrobacia. El entrenamiento en la improvisación constante era la táctica para subsistir en esos lugares donde la contingencia marcaba el orden de los acontecimientos. Paralelamente el ritmo del pop y el ambiente de la disco profundizan un reconocimiento de la validación de la experiencia de relaciones efímeras o casuales, pero no por ellos menos significativas. Entre el público y los actores de estos shows al compartir deseos, códigos, represiones y marginalidades se establecían momentos de entendimiento inter-subjetivos tal como se establece en una “comunidad espontánea” (Turner). Entre la banalidad de lo efímero y

³¹ “Creo que algo muy importante del trabajo con Cristina fue el acento que ella ponía en la vulnerabilidad – no sólo en la disponibilidad – que cada uno debía tener para poder aceptar el error y para aceptarlo incluso frente al público”. Angelelli en entrevista con Ledesma.

³² Guillermo Angelelli dice en una entrevista realizada por Jerónimo Ledesma: “La mayoría de los trabajos de ese momento fueron humorísticos. Si bien eran distintos tipos de humor, son muchísimos los trabajos sobre el humor que partieron desde entonces – Los Macocos, las Gambas, nosotros, los Melli, Urdapilleta y Tortoneses... Era una explosión”

eso “otro” que no es banal pero es experiencia, se abre un espacio abierto de lo que podría o debería ser en otra sociedad imaginada. Jill Dolan señala precisamente en este encuentro del deseo de “estar allí” de los artistas y de una comunidad apasionada que persiste en participar y perpetuar una experiencia utópica, es lo que explica la continuidad de este tipo de *performance* en vivo a través de las generaciones: “People in my generation must instill such desire in people in the next” (478).

Todas estas características en torno al espacio y una sensibilidad hacia lo efímero, la vulnerabilidad y el error constituyen una identidad del *under* y una táctica en la estrategia de la alegría en una sociedad profundamente misógina como la Argentina. El lenguaje visual y verbal que usan *performativiza* una identidad ambigua, fluida, cambiante desde lo masculino hacia lo femenino que desafía a las categorías binarias de género, sexo, clase y raza. En este sentido, el hombre gay, feminizado o travestido logró una visibilidad inédita en el espacio público que no sucedió con las mujeres lésbicas o transexuales. Por ser un dispositivo que atraviesa a todas las categorías fundadas en la norma, la estrategia de la alegría se configuró en una identidad *queer* que interrogó y transgredió las formas epistemológicas dominantes posibilitando una apertura a la diferencia.

Territorios/espacios: discursivos. ,

La territorialidad no es solo física o material, sino también discursiva. Tanto Dubatti (1993) como Pelletieri (1992) afirman que el movimiento “*under*” ha modificando al teatro argentino en una nueva poética³³ ya que se trata de artistas que comparten un estilo: actúan solos o en grupos sin director, producen y dirigen sus obras, con un vestuario elaborados por ellos y basado en la improvisación. En el espacio teatral y nacional el *underground* podría ser analizado como una *performance* de la diferencia.

*Performance*³⁴ implica una representación teórica de la esfera pública en escenarios siempre localizados y por eso implica una epistemología. Diane Taylor define *performance* como:

“los lentes metodológicos que permite a los investigadores analizar eventos *como performance*. Obediencia civil, resistencia, ciudadanía, género, etnia,

³³ Dubatti analiza la poética del Nuevo Teatro Argentino en la cual coloca como centro de irradiación al movimiento “*under*”. El autor define “poética” como una estética del nuevo teatro, “un conjunto de formas y procedimientos que, por combinación y selección, persiguen un efecto determinado y porta una ideología en su práctica. El nuevo teatro puede definirse como una poética que incluye diferentes posibilidades discursivas, no una cristalización rígida sino un modelo en variación”. Dubatti, “Identidad estética del nuevo teatro”. Revista Espacios, Año 7, Número13, pp 46, 1993.

³⁴ En *The Archive and the Repertoire*, Taylor define *performances* en dos sentidos, la *performance* *en* un evento o la *performance como*. En el primer sentido, “*Performance* funciona como un acto de transferencia vital, transmitiendo conocimiento social, memoria y sentido de identidad a través de la reiteración o como aquellos que Richard Schechner ha llamado “el doble comportamiento comportado” (*twice-behaved behavior*). “*Performance*” en un nivel, constituye el objeto/proceso de análisis de los estudios de las *performances*, esto es, prácticas y eventos- danza, teatro, rituales, demostraciones políticas, funerales- que implican teatralidad, ensayo o eventos con conductas apropiadas o convencionales”. (pp2-3). En este artículo tomaremos *performance* en el segundo sentido de la definición.

identidad sexual, son ejemplos de performance diaria en el espacio público. Entender el “*como*” de la performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. Las prácticas incorporadas e interconectadas con otras prácticas culturales, ofrecen una forma de pensar. El nombre de la performance proviene del exterior, de los lentes metodológicos que los organiza como un todo. Sin embargo, [las performance] siempre están en situ: son inteligibles en el contexto inmediato y con los temas que giran alrededor de ella. La performance *como/ es* se vincula con su interpretación simultánea como “real” y “construida” (mi traducción, pp. 3.)

desde esta perspectiva sugiero que, las tácticas de la estrategia de la alegría a la vez que daban causa a un deseo social colectivo, a través de la estética y el lenguaje que emplean, daban visibilidad a las fantasías que sostenían y sostienen al imaginario nacional argentino profundamente misógino y autoritario inscripto en prácticas cotidianas y contradictorias (³⁵Taylor, 2003). Lo cual no implica reconocer que al mismo tiempo posibilitó un espacio político y posibilitó un espacio para la diferencia.

Sin proclamar un activismo político, sus cuerpos performatizan las marcas de la represión del placer, la homofobia, y la exclusión de clase. En el campo de visibilidad Batato Barea con su cuerpo travestido desestabiliza el género y su clase porque representa el homosexual culto que recita poemas de Pizarnik a la vez que incorpora la murga y el kitsch. Batato, proveniente de una familia de clase media trabajadora, es incorporado en el espacio público como un héroe que por su genialidad, pudo hacer lo que quería. Consecuentemente, la performance poética de Batato fue interpretada o digerida como una “compensación” (es diferente *pero* culto) aunque su visibilidad pública no se agota en esa reducción homofóbica.

Batato usaba su visibilidad diferente para provocar una crítica en el espacio público. Así narra la performance “Hostia de Pizza” Homenaje a las Madres de Plaza de Mayo:

“También montó algo con el ritual católico: Una hostia gigante hechas con tapas de pizza, quería comerla pero no le entraba. [Las hostias decían “enemigos del pueblo Monseñor Aramburu, Plaza, Bonamin, Primatesta, Medina, Zafaroni, Von Werlich, etc], - La gente aplaudía o se iba furiosa. Con este número logró conocer a Hebe de Bonafini ya que el entonces director del Centro Cultural General San Martín, trató de levantarlo en el mismo día de su presentación. Ahí comenzaron las prohibiciones y amenazas” (Gabriel Chame Buendía, en Noy, pp 46).

Otro suceso que le valió un espacio en la opinión pública sucedió con la declaración del mediático “Padre Lombardero” en las que dijo “hay que matar a todos los putos”. Batato hizo declaraciones públicas contra este sacerdote. En ambas situaciones lograba reunir en su cuerpo travestido la denuncia a la injusticia; la alianza histórica en la Argentina entre la iglesia y la dictadura; así como denunciaba a la homofobia dominante.

³⁵ Taylor (b) realiza esta afirmación en el análisis sobre la obra de Diana Raznovich, autora con la cual encuentro muchas afinidades con las expresiones del *under*. En Holly Terror, Duke University Press, 2003, pp25- 92.

En el caso de Las Gambas, entre sus sketches iniciales se encontraba el de unas monjas que terminaban con un strip tease con una música que decía “que calor”. Otro clásico era el de varias mujeres gordas que hacían gimnasia para adelgazar. De todos estos el que quisiera destacar es el de “Las sifilíticas” y “Mujeres maltratadas” porque en estos sketches lo queer se vuelve crip. En el sketch de “Las sifilíticas” o “Las lisiadas” se trataba de tres bailarinas de cabaret con impedimentos físicos:

“Una de ellas, Vero portaba unas torpes muletas y borceguíes; luego la Colo que, a falta de su brazo derecho, llevaba uno ortopédico y por último yo [María José Gabin], con un endurecido cuello, también ortopédico y la cabeza completamente pelada. Era la parte que le daba nombre al número ya que mostraba la relación con la sífilis, que en su tercer etapa deja sin cabello al enfermo.[...] Lo que nos divertía de la idea de hacer bailarinas con disfunciones físicas ponerlas en una situación de placer y sensualidad. Estaban contentas con sus imposibilidades y las exhibían con desparpajo. Era una perversión típica de Gambas” (Gabin, 110).

Este sketch se basaba en una discapacidad de varios años de María José Gabin durante su adolescencia y el brazo ortopédico que usaban era del padre de una de ellas que había donado ese material para la obra. Fue realizado en el Parakultural, en el Rojas y también en televisión. Gabin cuenta con desconcierto que no pudieron hacer ese número en televisión por segunda vez porque la dirección del programa les dijo que “era muy fuerte” y que los discapacitados habían llamado para quejarse “parece que la broma mucha gracia no les causó” (Gabin, 111). Mas allá del medio televisivo “Las sifilíticas” presenta una situación de incomunicación en la representación. Mientras ellas denunciaban la patologización del placer en la discapacidad basado en experiencias de exclusión personales, la comunidad “afectada” no parece sentirse representada o defendida. Se produce una insubordinación a la risa, como si hubiera temas “vedados”. Una situación similar donde el sketch pretende provocar reírse de la situación, sucedió con “Mujeres maltratadas”. Basado en situaciones personales de María José Gabin, el sketch fue eliminado en la edición del programa televisivo:

“la rocker que hacía yo [María José Gabin], marcada por los golpes, con el corito de La Negra y La Colo, pedía “puñetazos y trompadas dame más”, mientras nos matábamos en saltos y caídas que se sucedían a lo largo de todo el sketch. No voy a decir que era humor familiar, más bien una cruda ironía sobre el maltrato femenino. “Una mirada imbécil sobre una realidad estúpida” decíamos, para quitar todo tipo de interpretación ideológica seria. Nunca íbamos a tener una postura panfletaria, si utilizábamos un tema era para reírnos de nuestra propia desgracia” (115).

La performance siempre se encuentra localizada. Estos artistas jugaban con los bordes, con los márgenes de una Argentina de pos dictadura y de manera señalaban la posibilidad de otras formas de establecer libertades y placeres vedados.

Conclusiones:

A lo largo de este artículo quisimos proponer incluir al movimiento del under de los años 80/90 bajo la “estrategia de la alegría” definida por Roberto Jacoby para el rock. Para ellos analizamos el concepto de estrategia y táctica desde la perspectiva de Michel De

Certau. Ambos movimientos colocaron al cuerpo como un lugar de inscripción biopolítica y lo hicieron visible con una estética de lo queer y lo crip. El cuerpo como sobreviviente de una situación de aniquilación social y de performance de una identidad inestable y siempre ilusoria forma parte de una estrategia de la supervivencia (Butler). Siguiendo la definición de De Certau, la estrategia instauro un lugar que supera el tiempo y el permite planificar un futuro. La estrategia de la alegría posibilitó una visibilidad de los cuerpos marginados y tuvo efectos en las nuevas generaciones como punto de partida para la integración entre política, memoria, liberación corporal y sexual, una unión impensable en los 80.

Entre las tácticas señalábamos los momentos creativos a través del error, la risa, el humor y la parodia. Las tácticas se apoyaron y se desplegaron en espacios y territorios difusos. Por un lado destacamos una formación actoral en el clown que se basaba en la vulnerabilidad del actor y la creación a partir del error en espacios difusos que imprimen valor a las emociones efímeras. El espacio como lugar para crear, improvisar y establecer relaciones intensas. Por el otro destacamos la visibilidad del cuerpo en espacios públicos a través de un campo discursivo que criticaba a la injusticia, la represión religiosa del placer, la violencia y la discapacidad. La estética y la sensibilidad queer posibilitó irrumpir con este nuevo lenguaje y estas nuevas identidades.

La identidad de la cultura under se configuró contra una generación, contra una normativa y contra una clasificación taxonómica del arte y de la vida. Como "performance de la diferencia" más que rechazar a la tolerancia posibilitó la inclusión de los cuerpos diferentes reconfigurando el espacio público para el activismo de los derechos de homosexuales y lesbianas totalmente negados en ese entonces. Como comunidad utópica creada en lazos intersubjetivos, el under posibilitó pensar en la posibilidad de otros mundos posibles sin eliminar los límites de una sociedad profundamente misógina, homófona y autoritaria. En este sentido el under fue un movimiento radicalmente político que modificó y cuestionó otras formas de pensar el género, el deseo, el placer y lo sensorial.

Bibliografía citada

- Butler, Judith. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex" (New York: Routledge, 1993), 223.
- Bodyly Inscriptions, performative subversions. In *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990
- Connerton, Paul. How societies remember. Cambridge University Press, 1989
 - Costa, Ivana. *Memorias del subsuelo*. En Clarín, Buenos Aires, 1998 <http://www.clarin.com/diario/1998/01/22/c-00801d.htm>
 - Cook, Susana. Entrevista, inédita.
 - De Certau, Michel. La invención de lo cotidiano. 1996 Universidad Iberoamericana.
 - Dyer, Richar. "In defense of disco" pp 407-415. Outin Culture, Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture" Ed Creekmur and Doty.
 -
 - Dubatti, Jorge. "Identidad estética del nuevo teatro". Ponencia leída en el Encuentro sobre teatro de los noventa., realizada en La Movida/ VI Festival Iternacional de Nuevas Tendencias, Buenos Aires, 23-24 de mayo de 1992, bajo el título: Identidad estética del nuevo teatro, contra el argumento evolucionista. En Revista Espacios, Año 7, Número13, pp 46, 1993.

- Dolan, Jill. Performance, Utopia, and the "Utopian Performative", Theater Journal 53.3 (2001), 455-479
- Escenas de los 80. Fundación Proa, 2003. Exposición en el site on line: http://www.proa.org/exhibicion/80s/exhibicion_fr2.html
- Foucault, M. "El juego de Michel Foucault", 1991; p. 128.).
- Gabin, María Jose. Las indepilables del Parakultural, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2001.
- Giunta, Andrea y Batáis, Laura. Simposio en el Auditorio de la Alianza Francesa "Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?". 2002, 12 de Noviembre. En: el Basilisco. <http://www.elbasilisco.com/aftransocho4.htm>
- Hopkins, Cecilia "Entrevista a Susana Cook . En Página/12, Espectáculos, Buenos Aires, 2004. <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32870.html>
- Hughes, Holly: "introduction, Clit Notes: A Sapphic Sampler, New Cork: Grove Press, 1996, 15"
- Jacoby, Roberto. La alegría como estrategia. En Zona Erógena, 43, Buenos Aires, 2000.
- Ledesma, Jerónimo, "Reportaje a Guillermo Angelelli", Clown Argentino Contemporáneo, Bondiola Blog, 2006
- Moreno, Maria. "La generación del Ochenta". En Página 12 sección Radar, 2003. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149.html>
- Newton, Esther. "Role Models" en Mother Camp: Female Impersonators in America. Chicago, University of Chicago Press, 1972.
-
-
- Noy, Fernando. Te lo juro por Batato, Libros del Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, 2001.
- Exposición fotográfica de Adrián Rocha Novoa: "El Parakultural", Buenos Aires, 2006 <http://www.fotorevista.com.ar/Exposiciones/Anteriores/FCA-Rocha%20Novoa/Obras.htm>
- Pelletiri, Osvaldo. Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los 90: el caso de la interpretación". En Revista Espacios, Año 6, Número 12, 1992. pp71-80
- Sandahl, Carrie. Queering The crip Or Crippling The Queer? GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies 9.1-2 (2003) 25-56
- Sifuentes-Jauregui, Ben, Transvestim, masculinity and Latin America Literatura, Palgrave, pp 7., 2002.
- Sosa, Cecilia Los año locos, en Radar, Página 12, 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2905-2006-04-08.html>
- Taylor, Diana. The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas. Duke University Press, 2003
- -----(Ed) Holy Terrors b. Duke University Press, 2003
- Toepfer Kart, "Nudidy and Textuality in Posmodern Performance. Performing Arts Journal 54, 18.3. John Hopkins University Press, pp 76-91; 1996.
-
-

- Usubiaga, Viviana. Los ochenta vuelven a escena. ARTE Y CULTURA EN LA ARGENTINA POSTDICTADURA, Página/12, 2003
<http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-28238-2003-11-18.html>
- Viola, Omar "Un creador permanente". Entrevista en San Telmo y sus alrededores, _____ N.10, febrero de 1998.
<http://www.ensantelmo.com.ar/Cultura/Artistas/omarviola.htm>