



Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Tesis de graduación - Maestría en Gestión de la Cultura

Más allá de Cromañón, pelear y pensar en el país del aguante

Alumno: Diego Andrés Fernández Ballestrini
DNI: 23.628.820

Docente Tutora: Florencia Garramuño

Buenos Aires, 25 de agosto de 2021

Resumen:

El presente ensayo busca indagar, a partir de la tragedia de Cromañón, la vinculación de procesos económicos y políticos que, expresados en la dinámica y práctica cultural emergente durante los años noventa, hayan permitido el fomento, tolerancia y naturalización de prácticas violentas de y sobre los cuerpos jóvenes.

En el continuum dictadura cívico-militar/guerra de Malvinas señalamos los antecedentes inmediatos de una biopolítica que, además de intervenir sobre la población joven, colabora en un proceso de transformación cultural que, la llegada y consolidación del sistema democrático, no ha hecho más que profundizar.

Ganadores y perdedores de estas transformaciones, dialogan a partir de una ética del *aguante* que, excediendo el ámbito del fútbol en el que emerge, se extiende al resto de la comunidad.

Si durante los años noventa el régimen de las artes propuso diversas formas de restitución del lazo social, el presente trabajo señala que, de manera sincrónica, ciertos rituales de encuentro de sectores populares vinculados al rock ensayaron una respuesta similar.

Cromañón emerge así como espacio y acontecimiento que maximiza, vía metonimia, un proceso general de transformaciones económicas, políticas y culturales a partir del cual ensayar un análisis que excede a la tragedia.

Palabras claves: aguante - rock chabón - biopolítica - *winner*s y *loser*s

ÍNDICE

1	Introducción/ Relatos de naufragos	Pág. 5
	1.1 Aguante el aguante	Pág. 9
	1.2 Yo tenía tres libros, y una foto del Che	Pág. 12
	1.3 Sucio y desprolijo	Pág. 14
	1.4 Resistencia	Pág. 15
	1.5 Tester de violencia	Pág. 19
	1.6 Tengo un cohete en el pantalón	Pág. 20
	1.7 Vencedores (y) vencidos	Pág. 25
	1.8 Que sea rock	Pág. 27
	1.9 Síganme, no los voy a defraudar	Pág. 29
2	Paréntesis	Pág. 32
	2.1)	Pág. 32
	2.2 Rebelde	Pág. 35
	2.3 (Pág. 35
	2.4 Rebelde II	Pág. 46
	2.5 Clonazepán y circo	Pág. 50
	2.6 Tipos de chalecos gordos	Pág. 53
	2.7 Excritura	Pág. 54
3	La Guerra	Pág. 57
	3.1 Mucha tropa riendo en las calles	Pág. 59
	3.2 No bombardeen Barrio Norte	Pág. 63
	3.3 Volver a pasar por el corazón	Pág. 69
	3.4 La luz, te fue	Pág. 72
	3.5 Las Pichiceras	Pág. 76
	3.6 La libertad es fiebre	Pág. 84
	3.7 Yo volveré a las calles, sé que mi barrio esperará	Pág. 90
	3.8 Supercoop / Coto	Pág. 97
	3.9 ¡Este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene!	Pág. 105
4	Breves reflexiones finales	Pág. 118
5	Bibliografía	Pág. 121

«Una vez yo me fui detrás de un circo pobre.
Detrás de un sueño; de un sueño con música»
Raúl Gonzalez Tuñón - *Solitaria Mascarita*

«La verdad del Modelo, es su propia
caricatura, y ésta revela
la mentira de su falsa perfección»
Leónidas Lamborghini - *La moral del bufón*

- ¿La dictadura no ha terminado?
- No ha terminado, mijita, claro que no. Ganó Pinochet, lo consiguió, debe estar cagado de la risa en su tumba ese hijo de una gran puta. Estamos todos hasta las masas, endeudados e infelices, condenados a trabajar quinientas horas semanales. Deprimidos, saltones, enojados. Medio muertos.
Alejandro Zambra - *Poeta Chileno*

«Soy de barrio, yo soy mi jefe, mi horario
siempre ando con mis ñeris, con mis guarriors,
vos tenés calle, yo tengo escenario.
Llegamos con los guachos, ropa sucia, olor a escabio.
Te exigen paz, mientras vienen a pisarte,
y la gorra corrupta nunca duda en dispararte,
hay autores de la calle que llegan a todas partes,
convertimos la esquina en una galería de arte»
Trueno y Wos - *Sangría*

«Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado
Tengo una idea, es la de irme al lugar que yo más quiera
Me falta algo para ir, pues, caminando yo no puedo
Construiré una balsa y me iré a naufragar.»
La balsa, en Los Gatos (1968)
Los Gatos

1. Introducción / Relatos de náufragos

Las bengalas son elementos pirotécnicos que cumplen diversas funciones. Entre las principales está la de ser un elemento de seguridad que ayuda a los viajeros de tierra y mar en caso de extravío o accidente. Un pedido de auxilio. Un recurso último y desesperado cuando el desconcierto y la falta de rumbo evidencian peligro. Un mensaje sin un destinatario preciso. Una bengala, aquella noche, apresuró la masacre.

En el ensayo *Una guía sobre el arte de perderse* (Solnit, 2020), la autora elabora una serie de reflexiones en torno a las diversas maneras de perderse y a los modos posibles de transitar territorios, experiencias, relaciones. Indaga sobre las transformaciones sociales que impactaron en los modos en que nos enfrentamos a lo desconocido y a los tiempos que estamos dispuestos a soportar estar sumidos en la incertidumbre de un tránsito, en el camino, en una búsqueda. En el proceso de dejarse sorprender por lo incierto y en la valentía que supone animarse a transitar aquello que emerge como interrogante, Solnit deja entrever la posibilidad de descubrir quién o quiénes somos realmente.

La autora propone un recorrido a contramano sobre la disponibilidad del cuerpo y los usos del tiempo. A las urgencias productivistas de la modernidad y a la exigencia de claridad en cuanto a objetivos y deseos en la vida de los sujetos, los cuales se supone deberían ser resueltos con urgencia y precisión como garantía de éxito en la vida adulta, Solnit recupera historias en las que sus protagonistas se pierden, abandonan, sufren y encuentran finalmente su singularidad o destino en un proceso que, inicialmente incierto, solo devela su sentido al final de un largo o sinuoso recorrido. Si toda obra puede ser pensada como los restos de un proceso, es en el devenir de ese camino que podemos encontrar las claves de su aproximación e interpretación, y es entonces a partir de ese deambular sin

aparente rumbo que podemos finalmente alcanzar nuestra obra, lugar o destino. Es decir, que para esta autora la posibilidad de encontrarse implica estar dispuesto a perderse y a asumir el peligro que comporta.

En el capítulo «Abandono», retrata el mundo adolescente, el paso a la adultez y las pérdidas que ese tránsito supuso en su vida. Un paisaje urbano plagado de nihilismo punk, en el que la cultura rock y el underground «encarnaba (n) el glamour de un mundo turbulento», un territorio plagado de drogas, marginalidad, música y aventuras que formaban parte de «lo que ofrecía la ciudad, un potente antídoto, la posibilidad de estar plenamente despiertos, rodeados de toda clase de posibilidades, algunas de las cuales, según aprenderíamos por las malas, eran terribles» (Solnit, 2020, p. 94). Crecer en una ciudad, o en los márgenes de ella, atravesados por el peligro y el desencanto. Ese pasaje del mundo adolescente a la adultez, ese fin de la inocencia, es parte de lo que relata Camila Fabbri en *El día que apagaron la luz* (2019), su novela de no ficción en la que diversas crónicas de adolescentes dan cuenta no sólo del horror que significó Cromañón, sino del mundo que esos cuerpos habitaban.

Si bien para los argentinos Cromañón es sinónimo de muerte joven, explicar los acontecimientos fuera de los límites de nuestras referencias culturales no parece tan simple. ¿Cómo explicar que una noche de verano (30/12/2004) miles de jóvenes se acercaron a un local de música en vivo con el propósito de escuchar y festejar junto a un grupo de rock el fin de año y que esa convocatoria, propuesta como ritual de encuentro y celebración, finalizó con 194 muertos y más de 1400 heridos? ¿Cómo dar cuenta de una de las mayores tragedias culturales de la historia argentina, y la mayor tragedia mundial vinculada a la cultura de la música de rock¹? ¿Cómo explicar que el promedio de edad de las víctimas era de 22 años?

¹ Un hecho de similares características había ocurrido en Madrid en el año 1983: «El incendio de la discoteca Alcalá 20, en la que había una falta total de medidas de seguridad y sistemas de protección, acabó con la vida de 81 personas en una madrugada dramática. Las víctimas murieron abrasadas, asfixiadas y aplastadas... El fallo judicial determinó que los dueños conocían “las peligrosas deficiencias” que tenía el local, pese a lo cual no dudaron en abrirlo al público. Entre ellas destacaron unas escaleras de emergencias excesivamente largas y estrechas con curvas, la ausencia de puntos de luz en algunos tramos, salidas de emergencia con cierres difíciles de abrir, extintores con fecha de revisión caducada y una única manguera antiincendios carente de la suficiente presión y caudal. A todo ello se unieron los 5.000 kilos de telas muy inflamables». https://elpais.com/ccaa/2018/12/16/madrid/1544988981_612131.html (consulta: marzo 2021).

Por eso hacemos referencia al capítulo «Abandono» de Solnit, porque resulta importante señalar que hay prácticas que no corresponden a una geografía específica ni a una tipología de juventud marginal, sino a búsquedas que todo pasaje de la adolescencia a la adultez supone. Y que «esas conductas de riesgo manifiestan un enfrentamiento con el mundo en el cual lo que está en juego no es morir sino vivir más» (Le Breton, 2011, p. 10) y que, por eso mismo, es una responsabilidad colectiva (estatal) no amplificar ni multiplicar dichos riesgos.

La mención de ciertos peligros no intenta culpabilizar o criminalizar las prácticas que los jóvenes llevaban adelante. Esa fue, quizá, la primera gran operación mediática sobre los hechos. Poner en el centro del discurso cierta caracterización del público de Callejeros –como el de cualquier otro público de una banda de rock del momento– plagada de prácticas de excesos que permitieran su culpabilización. Señalar la existencia de una guardería montada dentro de Cromañón, que la causa dejó probada en todas sus instancias nunca existió, puede servir de ejemplo sobre la manipulación mediática y el modo más perverso de construir culpables².

En cambio, sí podemos referir otro tipo de acciones que, ejecutadas desde el Estado, fueron algo más que una amenaza y que operaron directamente sobre los sectores jóvenes de nuestro país. El terrorismo de Estado de la dictadura cívico-militar primero (1976 a 1983), y la guerra de Malvinas después (1982), fueron formas de biopolítica activa y directa del Estado argentino sobre la juventud. Del informe que el Ministerio de Justicia y Derechos humanos elaboró en torno a las víctimas del terrorismo de Estado, surge que

«El análisis por edad de las víctimas confirma el hecho de la abrumadora presencia de jóvenes, con un número importante de adolescentes y jóvenes de

² <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/investigacion-si-funcionaba-una-guarderia-en-un-bano-nid667776/> (consulta: marzo 2021); <https://www.ambito.com/judiciales/cromanon-sobreviviente-dijo-que-el-bano-parecia-un-jardin-infantes-n3522496> (consulta: marzo 2021).

En cuanto a lo que en la causa quedó probado, el testimonio de Bárbara García Crespo –sobreviviente– a diez años de la tragedia lo explica de manera contundente: «En Cromañón -continuó- no existió una guardería. Sí había padres que llevaron a sus hijos al baño para mojarlos por el calor pero ni siquiera había agua, y ahí estaba la mujer que trabajaba con su hija, que murieron ambas; no es que los padres habían dejado a sus hijos, eso es mentira, es un mito que se plantó desde el primer momento para culpar a las víctimas y para que los responsables no se hagan cargo». <https://www.telam.com.ar/notas/201412/90329-croman-aniversario-justicia.php> (consulta: marzo 2021).

entre 13 y 19 años inclusive, pero especialmente del rango de edad que va entre los 20 y los 24 años, y de 25 a 29 años inclusive, los que concentran el 59,4% de las víctimas totales»³.

En cuanto a la guerra de Malvinas, que dejó un saldo de 649 muertos y una nómina de 32.289 veteranos de guerra, sabemos que en su gran mayoría fueron soldados de 18 y 19 años⁴.

Ya en democracia, a partir del año 1983, las prácticas de corrupción, prebendas y abandonos que el mismo Estado permitió, configuraron finalmente y pueden ser pensadas, también, como un modo indirecto de propiciar la muerte. La masacre de Cromañón primero y la de Once después son, quizá, los hechos más evidentes e inocultables de una *política* de corrupción. Estos hechos tuvieron impacto mediático y social y generaron, a su vez, una agenda de demandas que, interpelando a las instituciones del Estado, reclamaron mejores modos de administración de la *cosa pública*. «La corrupción mata» es la frase que mejor lo expresa y, si bien hubo condenas, y eso no es un dato menor, estas no han logrado una transformación profunda de las lógicas que la favorecieron y sostienen. Esta agenda ha sido también recogida como eje de los discursos de algunas propuestas político-partidarias en las que la corrupción fue y es señalada como el gran problema nacional⁵.

³ https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/5_anexo_iv_cuadros_estad_sticos-investigacion_ruvte-ilid.pdf.

⁴ Habiendo realizado de manera oficial un pedido de informe sobre la fecha de nacimiento de los soldados que participaron en Malvinas, a través del EX-2020-82299564- -APN-DTI#MD- «Solicitud de Información Pública presentada por el Sr. Diego Andrés FERNÁNDEZ BALLESTRINI», se nos informó que: «A los fines académicos requeridos por el causante, aclaramos que el mayor porcentaje de hombres estaba constituido por Soldados incorporados por la Ley del Servicio Militar Obligatorio y estos eran de la clase 1962 y 1963 por corresponder a la edad en que se hacía la “colimba”. El personal militar y los civiles tenían diferentes edades de acuerdo al rango o antigüedad en el puesto». La expresión «colimba» refiere al servicio militar obligatorio en Argentina. El término, compuesto por las sílabas iniciales de tres verbos (correr/limpiar/barrer), era utilizado popularmente como sinónimo de la conscripción militar y las actividades, que, lejos de los objetivos de una formación militar, formaban parte de las tareas habituales de los conscriptos.

⁵ <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/marcha-en-plaza-de-mayo-para-exigir-justicia-por-la-tragedia-del-tren-en-once-nid1453343/>.

En este sentido, Florencia Halfon Laksman publicaba en el año 2020, a través de la Editorial Planeta, *¿La corrupción mata? Las verdaderas causas de la corrupción en Argentina*. El libro recorre las tragedias más significativas de la historia reciente Argentina y la posible responsabilidad o vinculación estatal en los hechos. La corrupción como *hecho maldito* ha sido en Argentina uno de los ejes principales de la campaña que en el 2015 le permitió a Mauricio Macri llegar a la presidencia a través del frente partidario «Juntos por el cambio». La caracterización y naturalización de «corruptas» de los modos de *hacer política* de las gestiones kirchneristas formó parte del discurso habitual de los candidatos de la centro-derecha local. Sin embargo, creemos que, aunque sin negarlas, deben ser analizadas en un contexto regional junto a las campañas político-mediáticas

Tomando como punto de partida los sucesos de Cromañón, trabajaremos hechos políticos, objetos y dispositivos culturales en los cuales identificar prácticas que, sedimentadas en el cuerpo social, hayan colaborado en la emergencia, valoración y tolerancia de la violencia sobre y desde el cuerpo joven. En esa interrogación sobre la naturalización de la violencia, la dimensión de «*lo popular*» adquiere relevancia teórica, partiendo del supuesto de que dicha categoría implicaría una intensificación de esa política represiva. Una vez trazado el arco histórico-político, se trabajará sobre las formas y modalidades de participación de ese público joven en recitales musicales durante la década del 90, prestando atención a la emergencia de lo que se ha dado en llamar «el aguante».

«Este es el aguante,
hasta yo lo vi, este es el aguante
decímelo a mí.»
El aguante, en *El Aguante* (1998)
Charly García

1.1 ¡Aguante el aguante!

En los recitales de rock en la Argentina de los años 90 existía una práctica instalada: que un sector del público encendiese bengalas y disparase petardos como parte del ritual y folclore de cada encuentro. Además del elemento pirotécnico, la presencia de banderas y canciones que planteaban la rivalidad entre músicos y bandas animaban el paisaje y lo emparentaban con el de las hinchadas de fútbol. Una futbolización del rock, con sus códigos y sus prácticas, pero, sobre todo, con su estética.

Entre los antecedentes inmediatos sobre la temática concreta del *aguante*, los trabajos de Pablo Alabarces en torno al concepto en el mundo del fútbol resultan fundamentales. En *Crónicas del aguante* (Alabarces, 2012), el autor menciona que la aparición del concepto «aguante» remite al inicio de los años 80: «... parece haber sido pronunciado inicialmente la noche en que los hinchas de

que en los últimos años han afectado a procesos y líderes de la región, como Lula en Brasil, Correa en Ecuador y Evo Morales en Bolivia.

https://www.clarin.com/opinion/corrupcion-mata-muchas-maneras_0_9c-auEK2j.html (consulta: marzo 2021).

https://www.clarin.com/ciudades/corrupcion-mata-puede-ser-juzgada_0_HJkxhcRdvXx.html (consulta: marzo 2021).

https://elpais.com/elpais/2018/08/21/opinion/1534868163_054575.html (consulta: marzo 2021).

Quilmes mataron a Raúl Martínez en 1983...» (p. 71). Si bien el concepto puede ser vinculado a diferentes acciones, como alentar al equipo durante todo un encuentro, acompañarlo más allá de las inclemencias del tiempo (soportando frío, lluvia, calor) o aguantar los largos traslados en micro cuando se juega de visitante en alguna provincia, el término «el aguante» está estrechamente vinculado a la noción de violencia física y a la utilización del cuerpo como instrumento para ejercerla o soportarla. «El aguante» implica estar dispuesto a poner en riesgo la vida como forma de resolución de conflictos y, en la lógica de funcionamiento de las hinchadas o barras bravas, resulta de carácter obligatorio. Al estar en juego el honor, vivir sin él carecería de sentido. Dice el autor: «El aguante se transforma así, en los últimos años, en una retórica, una estética y una ética...» (p. 73). Y que si bien ha sido popularizada como una *cultura del aguante*, «en realidad deba(e) ser llamada *ética del aguante*, porque está organizada como un sistema básico moral» (Alabarces, 2014, p. 157). Esta retórica, estética y sobre todo esta ética había impregnado tanto lo que los músicos generaban como obra, como los recitales en los que la exhibían.

En cuanto al concepto de *rock chabón*, Pablo Vila y Pablo Semán trabajan sobre este fenómeno en la compilación *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo* (Filmus, 1999). En el artículo «Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal», los autores, a partir de los aportes teóricos realizados por Judith Butler, incorporan la importancia de la dimensión performativa en la construcción identitaria de los sectores populares y jóvenes durante el período señalado. Para ellos, el rock chabón sería la expresión cultural «de las víctimas jóvenes de una reestructuración social violenta, abrupta y traumática» (p. 248). Entre las conclusiones del texto, afirman que

«el rock chabón es una práctica musical que ayuda a la construcción de una identidad, anclada en el cuerpo, de joven excluido de sectores populares, y lo hace a través de las diferentes alianzas que dichos jóvenes establecen entre sus diversas e imaginarias identidades narrativizadas (...) como algo que actúa materialmente sobre sus cuerpos a través de los mecanismos específicos de identificación y reconocimiento que se producen en la interacción íntima entre

los músicos y la multitud, y entre el público entre sí.» (Vila y Semán, 1999 p. 256 y s.)

Las hipótesis y planteos que los autores formulan son base y nutren muchas de las líneas de indagación que este trabajo propone: su vinculación con Cromañón, profundizando aquello que, como aguante, se despliega en otros espacios y mecanismos de producción subjetiva, la tarea a realizar. Pero no sólo eso. Durante los noventa, el arte contemporáneo planteaba nuevas formas de comunicación entre los artistas, la obra y el público «destinatario». Creemos que el rock chabón, plagado ya de la estética del aguante, produjo también, o al menos supo expresar de forma sincrónica, el inicio de un cambio de estatuto entre el público y la exhibición de la obra o espectáculo.

Escribimos esto en tiempos pandémicos, donde la ciudadanía en general les reclama a los jóvenes prácticas que no pongan en riesgo la salud del resto de la población. Los jóvenes, una vez más, culpabilizados. Son pocos los que mencionan que, por caso, los indicadores de pobreza y desempleo son mucho mayores entre ellos. Entonces, la pregunta es: ¿con qué criterio selectivo se le exige a un sector de la ciudadanía prácticas responsables que no pongan en riesgo la salud comunitaria cuando esa misma comunidad es la que no garantiza, como mínimo, un reparto más equitativo de oportunidades?—¿*Mi hijo el doctor* no era una expresión que concentraba el orgullo del esfuerzo propio, pero también el de una sociedad que, educación mediante y con promesas de ascenso social en el horizonte, propiciaba un futuro mejor para todos sus hijos?

El presente nos muestra otra realidad. Recorrer el camino hasta Cromañón y desde Cromañón puede ser, también, una manera de comprender, al menos parcialmente, el porqué de ciertas prácticas. Qué disputas, qué historias componen el discurso de los vencedores y, también, el de los vencidos. Cromañón, entonces, como masacre y derrota. Como espacio que condensa, en una noche, el conjunto de decisiones y acciones de algunos actores sociales que, ponderando el beneficio y rédito personal por encima del comunitario, hacen, producen, crean las condiciones de una masacre. Dicho de otra manera, tratar de señalar, a partir de la masacre, un discurso hegemónico que, valorando el éxito por sobre el bienestar, la

fama por encima del reconocimiento y el rédito simbólico y material como único fin, expresaba y expresa un clima de época. Ganar. Ganar a toda costa. Cueste lo que cueste. Como en una guerra.

1.2 Yo tenía tres libros, y una foto del Che

En *El país de la guerra* (2014), Martín Kohan propone una lectura de la historia argentina a partir de diversos relatos de guerra. Cómo se relatan las gestas nacionales, cómo se construye la historia de una nación a partir de los protagonistas de las grandes batallas; de sus memorias, sus diarios de guerra, su correspondencia. Un recorrido bélico que articula el discurso del país. La guerra hace al país. El país se hace a través de las guerras, las luchas, las batallas políticas y, también, literarias.

En el capítulo «El guerrero sin guerra» lleva adelante un análisis de los textos de Ernesto Guevara. A partir de sus diarios de viaje primero, y sus diarios de guerra después –de *Diarios de motocicleta* a *Diario del Che en Bolivia*–, propone una lectura de su producción prestando especial atención al pasaje de viajero a guerrillero. La transformación de un joven de clase media con apellido patricio que sale a recorrer sin rumbo fijo un continente en un adulto revolucionario dispuesto a dar la vida por un proyecto político. Ese transitar sin rumbo, esa búsqueda que, como señala Solnit, es la posibilidad de descubrirse a uno mismo, es lo que le sucede a Ernesto. Y ese deambular sin rumbo, esa necesidad de desplazamiento, lo va a acompañar siempre, incluso ya transformado en revolucionario. Pero ¿qué es lo que transforma a Ernesto Guevara? O ¿qué cosas ve y lo transforman, en ese tránsito, de Ernesto en el *Che*? ¿Qué descubre, qué cosa poderosa lo obliga a elegir un camino de no retorno?

Podemos afirmar, porque él lo dice, que ve injusticia. Y ve desigualdad y ve pobreza. ¿Y dónde lo ve? Lo ve en los cuerpos que descubre a lo largo de su recorrida latinoamericana. Ve cuerpos sumisos, pacientes, cuerpos resignados. Cuerpos que dicen mucho, pero que hablan poco. Cuerpos que *aguantan* pero no reclaman. Cuerpos dóciles ve. Cuerpos en los que puede leer un relato, una historia,

pero no puede oírlos. Todo eso que ve lo transforma. Pero esa transformación es posible porque se inscribe en un proyecto político. Es la política la que le permite a él transformarse para intentar luego emprender la transformación del mundo. Un camino peligroso y valiente, donde lo épico no está ausente. Una gesta plagada de heroísmo, que es «ni más ni menos que lo que va a ajustarse cuando el viaje iniciático se convierta en el viaje de la acción política» (p. 207)⁶. Un proyecto transformador, un proyecto de nuevo hombre. Entonces, ya hecho soldado y luego comandante, será exigente, será implacable; con él y los demás. Como si toda esa tolerancia previa, todo ese aguantar que los cuerpos evidenciaban debiera mutar en un *aguante* revolucionario. El soldado revolucionario tenía que poder darlo todo, y soportarlo también. Su viaje final, en la selva boliviana, hambriento y asmático, da prueba de ello.

Su legado, hecho bandera y póster, es también la evidencia de una operación de despolitización de esa figura. Una imagen que remite a cierta tipología de rebeldía, pero no ya a un horizonte de acción política concreta. Si la política no es el espacio de participación y transformación no sólo individual, sino colectivo, y el trabajo no es un horizonte ordenador de esperanzas económicas y comunitarias, y la derrota, hecha póster, solo invita a una rebeldía sin acciones transformadoras significativas, por qué no aguantar por aguantar, por qué no hacer del exceso, en sí mismo, una política. ¿Es posible rastrear en el *aguante* alguna práctica secularizada de heroísmo político? En qué prácticas, en qué búsquedas, en qué modos de participación de estos jóvenes de ayer podemos rastrear herencias que, no mediadas ya por un horizonte de significación política, se transformaban en espacios de subjetivación donde poner en juego, al menos, el propio cuerpo.

«Yo que soy un hombre desprolijo
no tengo conflictos con mi ser

⁶ La cita hace referencia al heroísmo que, expresado antes en acciones como la de escalar una montaña – práctica que realizaba por placer E. Guevara–, se inscribe ahora en otro sentido. Permanece, pero ya hecho acción política. El señalamiento de *el paso* del heroísmo civil o deportivo al heroísmo bélico puede realizarse también en sentido inverso en plenos 90, y es algo que también el autor señala en torno a la figura de Maradona: «Hay cada vez menos héroes de guerra y hay cada vez más guerras sin héroes... Pero de un tiempo a esta parte se va tornando insoslayable el modo en que las guerras empiezan a ser deficitarias en su función de procurar proezas y heroísmos.

Esa declinación, de la que no hay razones para lamentarse, produjo un desplazamiento del imaginario de las épicas nacionales hacia la esfera también intensa, pero en todo caso incruenta, de las competencias deportivas. Es el deporte, para el caso, el que ha tomado el relevo y consigue procurarle nuevos héroes a la nación.» (Kohan, 2014, p. 198).

1.3 Sucio y desprolijo

Abordar *lo popular* implica dificultades de orden teórico y metodológico. En lo metodológico, quién y desde dónde analiza qué es parte del problema. En *Lo culto y lo popular* (1989), Grignon y Passeron analizan y dan cuenta de ambas dificultades, para establecer un diálogo con los aportes que, históricamente, han realizado la sociología y la antropología en torno a esta problemática. Para los autores, herederos de la tradición marxista, la noción de clases dominantes y dominadas es parte del andamiaje desde donde abordar el estudio de lo popular, sin perder de vista que: «1) no importa en qué condición social funcione una cultura, tiende a organizarse como sistema simbólico; (y que) 2) una dominación social tiene siempre efectos simbólicos sobre los grupos dominantes y dominados que asocia» (Grignon y Passeron, 1989, p. 17).

En cuanto al *populismo*, Grignon y Passeron advierten la necesidad de prestar atención a «las cegueras sociológicas del relativismo cultural aplicado a las culturas populares (que) incitan al populismo, para quien el sentido de las prácticas populares se cumple íntegramente en la felicidad monádica de la autosuficiencia simbólica» (Grignon y Passeron, 1989, p. 31), sin olvidar que

«no podemos pensar en estudiar las culturas populares en su especificidad si no nos desembarazamos primero de la idea dominocéntrica de la alteridad radical de esas culturas, que conduce siempre a considerarlas como no-culturas, como “culturas naturalezas”: prueba esto el modo con el que el miserabilismo apela inefablemente al populismo» (p. 113).

Proponemos, entonces, tener presente la organización simbólica que la cultura (política y no solo) propiciaba durante los 90, a fin de poder identificar, si las hubiere, las estrategias y discursos que, elaborados desde los sectores populares a través de herramientas y capacidades propias, interpelaban el estado de la cuestión o, mejor dicho, la cuestión del Estado.

Pero la cultura del aguante no puede, creemos, haber sido la resultante, únicamente, de un discurso que surge en torno al fanatismo de un cuadro de fútbol o una elección estética discursiva de ciertos grupos de rock. Partimos del supuesto de que la misma emerge gracias a la sedimentación de prácticas que, atravesando el cuerpo social, fueron asumidas no sólo como tolerables, sino, sobre todo, valoradas.

David Le Breton publicó en 1992 *La sociologie du corps*, un resumen de las contribuciones que históricamente realizaron la antropología y la sociología en torno a la cuestión del «cuerpo». En su análisis, el autor afirma que «las representaciones del cuerpo son una función de las representaciones de la persona (...) Las representaciones de la persona y las del cuerpo, corolario de aquellas, están siempre insertas en las visiones del mundo de las diferentes comunidades humanas» (1992, p. 27), desde esta perspectiva, «el cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de (su) la relación con el mundo» (1992, p. 7). El cuerpo «está construido socialmente, tanto en lo que se pone juego en la escena colectiva como en las teorías que explican su funcionamiento o en las relaciones que mantiene con el hombre al que encarna» (1992, p. 28). Un dispositivo de enunciación y análisis para tratar de leer, en y a partir de él, un discurso que colabore en la comprensión de un hecho cultural relevante por su significación y consecuencias.

Más de una vez me escuché decir,
que en la resistencia está,
todo el hidalgo valor de la vida.
Encuentro con un ángel amateur – Single (2021)
Indio Solari

1.4 Resistencia

A partir de 1955, golpe de Estado y proscripción mediante, el peronismo es obligado a reformular su participación en lo político. Es decir, proscripto el partido, lo político se canalizará a través de diferentes órganos, instituciones, acciones, actores. En esta reconfiguración, movimientos de base y sindicatos adquieren

protagonismo disputando la capacidad de representación de aquellos que, identificados con Perón, ya no cuentan con él. El vandorismo o las cartas de Cooke reclamando el giro definitivo hacia la lucha revolucionaria son dos caras de una misma moneda. Sin embargo, no es eso en lo que nos interesa detenernos, sino, más bien, en aquello que se dio en llamar la resistencia peronista. ¿Quiénes resistieron y qué resistieron? El bombardeo en Plaza de Mayo que inauguró el golpe del 55 implicó alrededor de 350 muertos y más de mil heridos. Si bien la violencia no terminó allí, sí podemos decir que surge cierto modo de *aguante* vinculado a la noción de resistencia.Cuál es la representación más cabal de un cuerpo que resiste/aguanta que aquella expresada en la frase «hay un fusilado que vive»⁷.

Porque antes del *aguante* hubo resistencia. En *Resistencia e integración* (1999), Daniel James lleva adelante un análisis del movimiento obrero argentino del período comprendido justamente entre 1955 a 1973. Su atención está puesta en el modo de organización de la clase trabajadora tras el derrocamiento de Perón. En palabras del autor, «la intención de este libro, en su nivel fundamental, es trazar el desarrollo del peronismo en los sindicatos en el período 1955-73» (p. 11). La relación entre las bases peronistas y el aparato burocrático sindical, junto a la ausente presencia de Perón, forman parte del entramado a partir del cual el autor enumera las tensiones de aquella conflictiva y cambiante relación.

James enumera prácticas y modos de organización de las bases peronistas durante el período que, no sólo dentro de la organización sindical, fueron significando el término «resistencia», «que llegó a constituir un punto de referencia decisivo en la cultura política peronista, (el cual) tenía connotaciones

⁷ «"Hay un fusilado que vive", esta frase oída a finales de 1956 en un café de La Plata puso a Rodolfo Walsh tras la pista de un oscuro asunto de Estado que le cambiaría la vida. En junio de ese año, un fallido intento revolucionario contra el régimen militar que había destituido a Perón un año antes desencadenó una operación clandestina para eliminar a los opositores al régimen. En un basurero de las afueras de la capital, un grupo de civiles fueron fusilados antes incluso de decretarse la ley marcial. Durante semanas corrió el rumor de que alguno de ellos había sobrevivido. Walsh pudo localizar a uno de esos supuestos supervivientes y tras escuchar su testimonio comenzó una arriesgada y obsesiva investigación que desmentiría la versión oficial sobre los hechos y documentó un caso de terrorismo de Estado. El fruto de estos trabajos se publicaría por entregas en el diario *Mayoría* y muy poco después, en 1957, como libro.

Operación Masacre es un largo reportaje que se lee como una novela y supone el hito fundacional del periodismo narrativo en Latinoamérica.» Prólogo de Leila Guerrero del libro *Operación Masacre*, Ed. Del Asteroide. <http://www.librosdelasteroide.com/-operacion-masacre>.

más amplias que las correspondientes al proceso de defender las condiciones de trabajo y la organización de las fábricas» (James, 1999, p. 112). Esas connotaciones, manifestadas en prácticas de insubordinación, actividades clandestinas y militancia por la vuelta del líder exiliado,

«... tendieron a mezclarse en una serie muy confusa de imágenes que tiempo después serían encapsuladas por una nueva generación de peronistas en frases tales como “guerrilla popular” o “resistencia popular nacional” y que connotaban toda una mitología de heroísmo, abnegación, sufrimiento, camaradería compartida y lealtad a un ideal, mitos que habrían de construir un elemento decisivo en la evolución del peronismo en años venideros» (James, 1999, p. 113).

Esta mitología de heroísmo y sacrificio es algo que, de manera crítica, aborda Hugo Vezzetti en *Sobre la violencia revolucionaria* (2013). El trabajo, abocado principalmente a señalar y criticar los procesos en torno a la construcción de la memoria desde el Estado y los organismos de derechos humanos sobre la dictadura, presta atención a los mecanismos a través de los cuales Estado y organizaciones recuperan y elaboran los mitos de la militancia y la violencia revolucionaria de los años setenta. Un análisis crítico sobre los modos discursivos y reivindicativos que, a finales de los años noventa y sobre todo desde el primer gobierno kirchnerista, buscaron establecer un *régimen de memoria*. Dice el autor:

«... ha habido un giro hacia la reconstrucción romántica y la epopeya subjetiva, una evocación de las luchas que destaca la vida intensa y los ideales, y relega las responsabilidades morales y políticas (...) las memorias de la militancia que se abrieron en los noventa establecieron el molde de una recuperación personal, a menudo idealizada, que hablaba de aventuras e ilusiones juveniles.» (Vezzetti, 2013, pp. 97 y 101)

Sin acordar en muchos de los planteos y análisis que realiza el autor, creemos pertinente formularnos una misma pregunta: «¿Qué queda y qué ha caducado de esa configuración revolucionaria?» (Vezzetti, 2013, p. 171) o, mejor dicho, ¿de qué forma ha sobrevivido, si es que lo ha hecho, ese mito de resistencia, abnegación y

aguante cuando el fin de las utopías, Fukuyama mediante, era el horizonte de una «verdad» que desestimaba las salidas colectivas? Un clima de época que, atravesado por las consecuencias económicas y sociales de las políticas neoliberales, mostraba una nueva racionalidad.

Asistimos, durante los noventa, a un cambio radical de las mediaciones que la política y la democracia partidaria podían garantizar como horizonte de transformación comunitaria y nos preguntamos si, en las prácticas y ponderaciones del riesgo, en la estética del aguante en general, no podemos identificar un síntoma de aquellos que se sabían fuera del sistema. Como bien lo señala Lucas Rubinich:

«La cultura del capital financiero ha colocado en el centro de la escena al individuo pragmático que está lejos de ser el ciudadano liberal que se realiza si lo hace la comunidad. No hay ciudadanos con distintas capacidades y posibilidades, sino *winner*s y *loser*s» (Rubinich, 2020, p. 5)

En la lógica de *winner*s y *loser*s, el éxito habilita todos los procedimientos que permitan alcanzarlo. El fin justifica los medios. El ganador no debe rendir cuentas del cómo. En el documental *La lluvia es también no verte* (Mayra Bottero, 2015), José Iglesias (padre de Pedro, víctima de Cromañón), abogado querellante en la causa y referente de uno de los grupos que nuclea a familiares y amigos de las víctimas, menciona lo que debió enfrentar durante las cuarenta y ocho horas posteriores a Cromañón y señala la estructura corrupta que evidenció la masacre: «(...) digamos que en el lapso de dos jornadas, se concentraron todos los vicios argentinos en su máxima expresión, ahí se vio todo, todo (...) el elenco de la góndola de la estructura corrupta del país se ve en Cromañón, todos los procedimientos (...)». Cromañón obligó a poner la mirada sobre todo aquello que, aunque no oculto, seguía siendo no visible. Y también obligó al debate sobre el entramado de corrupción y sentidos comunes que, organizadores de las elecciones y acciones de los agentes sociales, habilitaban a estos a tomar decisiones orientadas a partir del rédito personal por encima del comunitario, independientemente de las consecuencias que ello pudiera acarrear.

Pero no solo eso. Nos preguntamos también si al mismo tiempo no resulta pertinente pensar la estética del aguante, del cuerpo roto, del rock chabón, como un gesto orgulloso frente a la evidencia de un darwinismo social que solo premia a los vencedores. Poner en diálogo las apuestas de los proyectos políticos en disputa durante los años 60 y 70 con este nuevo paradigma que, señalado por Rubinich, configura las acciones de los agentes sociales que se sienten *winners o losers*.

¿Podemos identificar en ciertas prácticas –de los herederos de la derrota de las experiencias transformadoras de los 60 y 70– más un síntoma que una forma de articulación de discursos con voluntad y potencia transformadora? Algo de lo que, al inicio, señalamos en torno a la herencia del Che hecha poster.



«Adentro queda un cuerpo
la bengala perdida se le posó
allí donde se dice "gol".»
La bengala perdida, en *Tester de Violencia* (1988)
Spinetta

1.5 Tester de violencia

En *Poder y desaparición* (Calveiro, 2008), la autora elabora una hipótesis en torno al surgimiento de los campos de concentración en Argentina. Deudora del análisis de Michel Foucault en torno a los conceptos de poder y biopoder, la condición de posibilidad y emergencia de los campos de concentración en Argentina se debería a la herencia de prácticas y lazos entre el «partido militar»⁸ y la sociedad civil. A la larga tradición de interrupciones de los procesos democráticos por parte de las fuerzas armadas se deben incorporar otras dimensiones a tener en cuenta. Entre varias, señalará, por caso, la conscripción militar o «colimba», que supuso, al momento del golpe militar del 76, que casi todo adulto masculino en este país hubiera atravesado un período de formación bajo el mando militar. Esta institución, además de incorporar saberes vinculados a la defensa nacional, el uso de equipamiento militar y la incorporación de nociones

⁸ *Modernización y autoritarismo* (1972) y *El Estado burocrático autoritario* (1982), dos textos fundamentales de O'Donnell para revisar las hipótesis extendidas y en boga hasta ese momento sobre la vinculación entre modernización de los estados, crecimiento económico y procesos democráticos.

vinculadas a las cadenas de mando –donde las órdenes no se discuten, se ejecutan–, había naturalizado vejaciones y humillaciones que se practicaban sobre los soldados durante el proceso de instrucción militar primero y durante el resto de la conscripción después. Así, el corre limpia y barre de un recién llegado obligaba a la aceptación y naturalización de esas prácticas, o bien e incluso, el castigo físico en caso de ciertas rebeldías o resistencias.

Siguiendo la hipótesis de Calveiro, es dable pensar que la contraparte de esa tecnología represiva y de disciplinamiento de los cuerpos jóvenes, sobre todo masculinos, haya implicado el desarrollo de ciertas prácticas o discursos tendientes a valorar la resistencia/aguante a esos castigos. El cuerpo se presenta como campo de resistencia frente a ese poder disciplinador. Bien como testimonio de un aprendizaje exitoso, en aquellos casos en que los cuerpos resisten las vejaciones y torturas y superan la prueba ingresando a la vida cívica y adulta, o bien, tensionando la resistencia y lo tolerable hasta el extremo, como prueba de una subjetividad que, pese al castigo, se niega a doblegarse⁹. En todo caso, en ambos, lo que se intuye es una praxis que valora y pondera la resistencia del cuerpo físico y la tolerancia psíquica frente a los abusos y los excesos. Una política del aguante que, antes de llegar al fútbol o al rock, ya había sido instalada en el imaginario del cuerpo social como un deber¹⁰.

San Andrés

«Hace frío y estoy lejos de casa
Hace tiempo que estoy sentado sobre esta piedra
Yo me pregunto
¿Para qué sirven las guerras?»
Mil horas, en Vasos y besos (1983)
Los Abuelos de la Nada

1.6 Tengo un cohete en el pantalón

⁹ «De algo no quedan dudas: a partir de la Década Infame, la orden de hacer “cantar” forma parte del protocolo policial que luego hicieron propios los militares hasta el paroxismo. La sala de tortura de El Vesubio se llamaba “quirófano”. En ese campo de concentración donde fueron vistos por última vez con vida los escritores Haroldo Conti y Héctor G. Oesterheld, Jorge Watts, uno de los cautivos, leyó un cartel pegado sobre una de las paredes revestidas con telgopor blanco: “Si lo sabe, cante, si no **aguante**”» (Gilbert, 2021, p. 59). La negrita es nuestra.

¹⁰ Por otra parte, si bien no forma parte del presente trabajo, es importante prestar atención a la cuestión de género y a la distinción entre lo público/privado y su vinculación con lo político, si acordamos que el disciplinamiento de los cuerpos masculinos jóvenes suponía garantizar la intervención sobre aquellos que se transformarían en «cuerpos políticos».

Decíamos que, en promedio, los jóvenes que fallecieron en Cromañón tenían 22 años. Es decir, que, en promedio también, sus nacimientos se habían producido en torno al año 1982. Año de mundial y de guerra. Durante el conflicto bélico, *del bando* argentino murieron 629 personas, las cuales, en su gran mayoría, eran conscriptos de la categoría 62 y 63. El Estado, una vez más, se involucraba en una mal llamada aventura en la que los jóvenes fueron, literalmente, carne de cañón.

El desenlace de la guerra aceleró el proceso de transición democrática y debilitó la confianza pública sobre la institución militar. La guerra dejó secuelas, pero no héroes. Hubo víctimas, chicos de la guerra, veteranos de guerra, de todo menos un relato que, en el marco del conflicto perdido, pudiera elaborar un discurso en torno a la figura del héroe. El sujeto que, en primera persona y vía Andrés Calamaro se expresa en la canción *Mil horas* de los Abuelos de la Nada, solo puede decir que esperó «horas, como un perro», pero que, finalmente, cuando se concretó la llegada de esa ansiada espera, que no podemos dejar de interpretar como la llegada, al fin, de la democracia, ese soldado ya no tiene valor, ya no importa, ya nadie aprecia su entrega, su aguante, sólo alcanzan a mirarlo y a catalogarlo de «loco» y que, por estar «mojado», ya no es querible. La humedad y el frío son, por si fuera poco, el gran motivo de desprecio. La post guerra inaugura una doble ofensa a los jóvenes. La de la derrota y la de la falta de reconocimiento.

De la guerra, entonces, no será posible construir un relato épico. En el orden de lo que la literatura produce a partir de Malvinas como discursos alejados de la épica, hay dos que sobresalen. *Los Pichiciegos* y *Las Islas*. En agosto de 1999, Martín Kohan publicaba en la revista *Punto de Vista* (Nº 64) un artículo titulado «El fin de una épica». En este desarrolla un análisis de las producciones literarias que, abordando el tema Malvinas, le permiten identificar algunos núcleos de organización literaria que, justamente, distan de la épica. Farsa y parodia se hacen presentes en la producción de Fogwill (*Los Pichiciegos*) como en la de Gamarro (*Las islas*). Si en el libro de Fogwill la farsa se estructura a partir de la figura del desertor, por encima de la del héroe o mártir, en *Las Islas*,

«la guerra perdida en Malvinas contiene y revela el drama de la guerra ganada en los años setenta. La versión farsesca de la guerra de Malvinas, fundada por Fogwill, no envía en *Las Islas* tanto al drama de los testimonios de los chicos de la guerra, ni cuando son chicos, ni cuando dejan de serlo, como al drama de la represión que lo precedió.» (Kohan, 1999, p. 10)

Esta farsa, la de la guerra, es proyectada en *Las Islas* también hacia adelante, a las secuelas que, en plena democracia y finalizando el milenio, formaban parte de nuestra cotidianidad, en las que el «jefe militar de Malvinas trabaja ahora para la SIDE del menemismo, que funciona en un shopping» (Kohan, 1999, p. 11). En *El país de la guerra* (2014), el autor retoma y amplía estas ideas.

Lo que está claro es que hablar de Malvinas es hablar de los pibes de esa guerra. De los *colimbas* de esa guerra. No hay relato que pueda omitir esa figura. No se puede nombrar Malvinas y no hacer referencia a la muerte de los jóvenes conscriptos. Pero no solo a la muerte en manos del enemigo, algo esperable y previsible, sino a las formas de castigo y tortura que, incluso en pleno conflicto bélico, seguían siendo practicadas sobre esos cuerpos jóvenes por los militares de carrera. En las Malvinas, la *colimba* dialoga con la represión, y ese diálogo se escribe sobre los cuerpos de los pibes.

El asesinato del conscripto Omar Carrasco (en Zapala, provincia de Neuquén, 1994) durante su instrucción militar (apenas tres días después de su llegada) fue producto de esa práctica popularizada como «baile», en la que el conscripto sufría vejaciones físicas o psíquicas hasta el límite de lo tolerable¹¹. Cuando la noticia tomó estado público, el cuerpo de Carrasco permanecía desaparecido, repetición de un *modus operandi* que, ya en democracia, seguiría practicándose, aunque no solo por la fuerza militar¹². Un mes después, el cuerpo

¹¹ «... Los peritos forenses creían que el cuerpo había estado escondido en un lugar seco y oscuro; eso explicaba el proceso de momificación. Que no hubiese sido atacado por perros cimarrones mostraba que no había estado todo el tiempo donde lo encontraron. Que había sido vestido con premura cuando se decidió descartarlo, y por eso el pantalón le quedaba grande, no era suyo. Que Omar había estado desnudo y lo habían matado a golpes: costillas quebradas, un pulmón perforado y un ojo destrozado...» <https://www.infobae.com/sociedad/2019/03/03/la-brutal-muerte-de-omar-carrasco-el-caso-del-soldado-que-termino-con-el-servicio-militar-pero-aun-no-descansa/>.

¹² Miguel Bru, Julio López, Luciano Arruga, por mencionar solo algunos casos de desapariciones y torturas seguidas de muerte sucedidas en democracia.

fue descubierto dentro de las instalaciones militares, con indicios de haber sido torturado. Desaparecer y torturar: dos verbos que se actualizaban y ya no remitían solo a la dictadura. El carácter mediático del suceso, el descrédito social del que la institución militar gozaba, el desprestigio de la conscripción como mecanismo de preparación bélica evidenciado en Malvinas, todo ello favoreció que a través de un decreto, ese mismo año, se eliminara su obligatoriedad. El toma y daca político de dicha medida, que debe ser leída en el marco de un proceso que incluye los juicios a las Juntas, las sublevaciones de los «carapintadas», las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, como los decretos de indulto del año 1989 y 1990 del propio Menem, no son motivo de análisis en este trabajo, pero sí se debe señalar que la suspensión del carácter obligatorio del servicio militar se produjo luego de un período en el cual la institución militar también se vio afectada por el carácter liberal y «modernizador» de las políticas del gobierno menemista¹³.

En *Muertes que importan* (Gayol y Kessler, 2018), los autores analizan aquellas muertes que, transformadas *en casos*, han implicado una interpelación de la comunidad a los poderes públicos propiciando cambios. La atención, puesta en sujetos sin relevancia pública previa, analiza los nexos entre esas muertes y la participación, de manera directa o indirecta, de agentes o instituciones estatales. El recorte de los casos presta especial atención a «hombres y mujeres, la mayoría adolescentes y jóvenes pertenecientes a los sectores populares o a los sectores medios de distintos lugares de Argentina» (p. 9). El análisis de estas muertes violentas indaga sobre cierta sensibilidad social que, frente a los abusos estatales sobre(todo) los cuerpos jóvenes, exige una transformación institucional o legislativa, alerta sobre el estado de situación y reclama medidas ejemplares que impidan su repetición. «Las prácticas de desaparición y/o de muerte del pasado reciente alentaron la reacción social y la resistencia pública contra la violencia

¹³ «En la misma línea “racionalizadora”, durante la primera mitad de los años ‘90 el Gobierno unificó las Escuelas de Infantería, de Marina y Técnicos y Tácticas de Infantería de Marina, redujo los cursos de formación del personal subalterno y unificó las Escuelas de Asociación Naval con la Escuela de Suboficiales de Aviación Naval. Además, cerró el Liceo Nacional de Necochea, el Buque Escuela ARA y redujo el número de alumnos de las escuelas de formación y perfeccionamiento militar y de la marina mercante. La estrategia de legitimación conservaba la tesis de la transformación cultural y la adaptación a los nuevos tiempos, en consonancia con el contexto de “transformación” del Estado y los imperativos de “modernización” y “eficiencia”. Fair Hernán, «Las interpelaciones menemistas frente a las Fuerzas Armadas en la Argentina de los años 90». Revista *Dos Puntas*, Universidad Nacional de San Juan, Facultad de Ciencias Sociales, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/45487> (consulta: septiembre 2020).

instituida del Estado y reclamaron la obligación de este de responder por sus crímenes» (p. 23). Esto implicó también un aprendizaje: las organizaciones civiles y comunitarias han incorporado saberes sobre formas de organización, prácticas de visibilización, impacto mediático y estrategias de articulación de demandas que les han permitido incidir en la agenda pública y política. Uno de los ejes de análisis que los autores plantean presta atención a las prácticas que, heredadas de la dictadura cívico-militar y sedimentadas en las instituciones del Estado, permanecen vigentes entrados ya en democracia. El caso del «soldado Carrasco» es uno de los analizados, a partir del cual se visibiliza «un tema conocido por generaciones: el maltrato en el servicio militar» (Gayol y Kessler, 2018, p. 95). «El asesinato de Carrasco permitió extender y dar legitimidad a una crítica que tenía antecedentes en la sociedad sobre el maltrato y el sentido del servicio militar» (Gayol y Kessler, 2018, p. 99) y permitió llevar a debate público una práctica que, durante generaciones, se había naturalizado.

En cuanto al alcance de la violencia, la pregunta que los autores formulan retoma las vinculaciones y responsabilidades que desde la dictadura cívico-militar involucran a la sociedad en su conjunto: «... ¿cuáles son los límites del Estado? La acción de familiares de quienes ejercen el gobierno, la complicidad entre funcionarios públicos y actores privados y el encubrimiento ¿constituyen ramificaciones de la violencia estatal?» (Gayol y Kessler, 2018, p. 232). El asesinato de Carrasco aceleró el fin del servicio militar obligatorio, una muerte cuya responsabilidad estatal ejemplifica un «exceso» de una práctica institucionalizada. La complicidad entre funcionarios y actores privados, pensados como ramificaciones de la violencia estatal, entendemos que puede ser también una clave de análisis e interpretación de las herencias que, en el ámbito cultural, han hecho posible Cromañón. Violencia estatal cristalizada en prácticas corruptas que remiten al pasado pero dialogan con el presente, y lo hacen en clave de tragedia.

«Se rompe loca, mi anatomía
con el humor de los sobrevivientes
de un mudo con tu voz
de un ciego como yo
Vencedores vencidos!»
Vencedores vencidos, en
Un Baión para el ojo idiota (1988)
Patricio Rey y los Redonditos de Ricota

1.7 Vencedores (y) vencidos

Durante los años noventa se visibiliza un proceso que, consolidado ya en este nuevo milenio y conocido como neoliberalismo, implicó un cambio de paradigma en torno a las formas de organización social, económica y cultural. Si durante los años 60 y 70 las organizaciones de base más o menos institucionalizadas y vinculadas en algunos casos al peronismo y partidos de izquierda, confiaban, entre otras, en la salida revolucionaria como mecanismo de transformación social, estas, entrados los años noventa, formaban parte ya del pasado.

Las organizaciones armadas, que, convencidas de la incapacidad de la democracia formal de garantizar un régimen de distribución y mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos, reivindicaban el uso de la violencia, lo hacían entendiendo que esta respondía a una situación previa generada desde los espacios de poder. A la violencia se le respondía con violencia. La persecución y desaparición de los integrantes de estas organizaciones (y no solo de ellos) que a finales del gobierno de Isabel Perón se inician a través de la triple A tomaron, a partir del 24 de marzo de 1976 «el carácter de modalidad represiva oficial, abriendo una nueva época en la lucha contrainsurgente» (Calveiro, 2019, p. 18).

El fin de siglo permitió evaluar y valorar las experiencias de los «socialismos reales», los cuales mostraban falencias y limitaciones. Denunciados como regímenes carentes de libertad de expresión, persecución de las disidencias y falta de acceso a bienes de consumo básicos –naturalizados como imprescindibles en las democracias occidentales– permitieron, como mínimo, su adjetivación de *fallidos*, colaborando en la circulación y amplificación de un régimen de verdad que no solo afirmaba el fracaso de la *forma o metodología* –la vía armada–, sino que incluía también el conjunto de reivindicaciones y valores que como *fondo* se insinuaban posibles: una sociedad más igualitaria.

En torno a esto, en marzo del 2017, en un programa de televisión conducido por la periodista María O'Donnell, Martín Kohan y el entonces funcionario de

gobierno Darío Lopérfido discutían sobre la cifra de desaparecidos. Las declaraciones públicas hechas por el funcionario, que afirmó que el número no era de treinta mil sino de ocho mil y tantos, produjeron revuelo mediático y fueron impugnadas desde diversos ámbitos culturales y políticos. Luego de explicar la importancia y el sentido de la cifra *treinta mil*, abordando ya el fondo de la cuestión, y en referencia al objetivo último del proceso cívico-militar, el escritor le decía al funcionario que

«... después del 24 de marzo del 76, la capacidad de combate de operación de las agrupaciones armadas estaba prácticamente desarticulada, y lo que siguió fue una matanza feroz para *quebrar todo sentido de participación política, de reivindicaciones sociales, todo ese estado de emergencia y de lucha que no pasó por la lucha armada y que aplastaron, ya sabemos cómo...*»¹⁴

Lo que señala el escritor pone de relieve el objetivo transformador en torno a los modos de organización social, que fue a su vez y de modo complementario acompañado de un proceso de transformación económica y productiva. En un diálogo de la película *Plata Dulce* (Ayala, 1982), Arteche (Gianni Lunadei) resume de manera burda pero efectiva el clima de época cuando le dice a Bonifatti (Federico Luppi) «... sabés lo que es realmente difícil, querido Bonifatti Carlos Teodoro, es asumir que estamos entrando a un nuevo país, pero un país nuevo de verdad, ¿me entendés? Se trata de un enorme cambio, porque, estamos entrando al mundo...». Justamente, *entrar al mundo* fue uno de los eslóganes y argumentos que la alianza de gobierno de la cual formaba parte Lopérfido había esgrimido durante la campaña y sus años de gestión. El ingreso a este nuevo mundo suponía dejar atrás las reivindicaciones que, recuperadas al menos discursivamente, habían formado parte del proceso político inmediato anterior. La llegada al gobierno nacional de un partido vecinalista de centro derecha que, bajo el discurso de la eficiencia y la república, apelaba al sujeto individual como destinatario de su política discursiva –«En todo estás vos!»–, venía a retomar y completar la tarea emprendida –¡Sí, se puede!– tiempo atrás. Así, el espíritu de «lo que podría

¹⁴ Las itálicas son nuestras. <https://www.youtube.com/watch?v=LetVbXH0XK4>.

denominarse una nueva derecha, una vez superado el terrorismo de Estado, podía aparecer despojada de togas medievales, de inciensos ahuyentadores de blasfemias y renegar de discursos oscurantistas. El centro de la cuestión estaba puesto en el individuo libre» (Rubinich, 2011, p.14). Un individuo atravesado por una nueva lógica, un paradigma de *vencedores y vencidos*, que obligaba a evaluar su trayectoria como un proceso de entera responsabilidad individual. El éxito o fracaso de este individuo libre nada puede exigirle al resto de la comunidad, y esta nada les debe a sus integrantes.

Estas transformaciones en lo económico-político tuvieron su correlato en el plano cultural. Cromañón, por su dimensión, impacto y consecuencias, permite elaborar un análisis y formularnos preguntas que den cuenta de este cambio de paradigma. El público que asistió aquella noche a Cromañón formaba parte de un universo más amplio de jóvenes que, asiduos partícipes de recitales de las llamadas bandas de rock chabón, pertenecían a los sectores populares más afectados por las políticas y prácticas que, bajo el título de neoliberales, habían hecho eclosión en diciembre del 2001. Rastrear, en la *estética del aguante*, los restos *de/l* (un) *proceso*, es parte del recorrido que se propone el presente trabajo.

Cabe señalar que a partir de Cromañón, la casi totalidad de los espacios habituales de encuentro y participación del llamado *under* fueron clausurados. Las reglamentaciones y disposiciones que a partir de allí se exigieron, definieron un nuevo mapa cultural, en el que solo lograron sobrevivir aquellos que contaron con una alta capacidad de inversión y reconversión. Esto implicó una concentración de la oferta. El *under* como lugar de resistencia contracultural nacido en los 80 llegaba a su fin veinte años después.

«Hay psicosis masiva,
es menester que sea rock;
si estás a la deriva,
la única salida es rock.»
Que sea rock, en *Que sea rock* (1997)
Riff

1.8 Que sea rock

Pero es el rock el dispositivo y discurso que nos convoca, para, a partir de este, indagar sobre las transformaciones culturales del contexto en el que se inscribe.

La cuestión de la cultura popular y el rock en Argentina ha sido ampliamente abordada. El pionero trabajo de Pablo Vila *Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil* (1987) y también el texto *Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal* (Semán y Vila, 1999) aportan conceptos y periodizaciones. En *Rock nacional...*, Vila toma como objeto de estudio una serie de publicaciones y datos vinculados a la realización de recitales durante la dictadura militar. Señala que en la medida en que la represión, sobre todo sobre los jóvenes, se incrementa, el volumen y participación del público en recitales de rock también lo hace. A partir de estos datos, y de un análisis discursivo de las letras de algunos artistas y del correo de lectores de las revistas culturales y musicales del período, elabora una hipótesis en torno al rock, sus recitales y la cultura juvenil como formas de participación política secularizada. Estos espacios de socialización –revistas y recitales– amenazados por el nuevo clima político y represivo se convertirían durante este período en mecanismos de resistencia. Por eso mismo, continúa, fueron para la dictadura cívico-militar un objetivo estratégico de las políticas represivas. Es sobre los cuerpos jóvenes y sus manifestaciones culturales –principalmente– que operó el aparato represivo del Estado. El discurso que Massera dio en la Universidad del Salvador (26/11/1977) sirve de ejemplo: durante la alocución, el almirante instó a no seguir el ejemplo de los jóvenes «que se inician en el rock y derivan en la guerrilla». El texto nos brinda un resumen del «panorama que muestra el rock nacional en vísperas de Malvinas: recitales de una masividad nunca vista con anterioridad, canciones de contenidos contestatarios cada vez más crecientes (exigidas por el propio público) y un alto clima antimilitar en las tribunas.» (Semán y Vila, 1987, p. 102), en donde

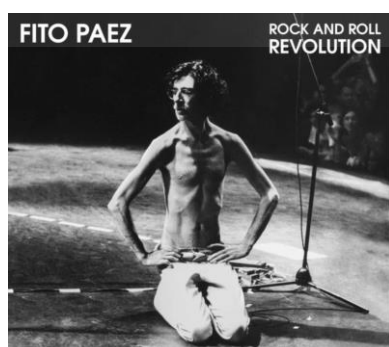
«los actos de masas de los movimientos sociales representan fines en sí mismos, la música sólo es una excusa. Un recital en el cual los temas se aplauden más apenas son reconocidos sus primeros acordes que al finalizar, habla a las claras que la música está cumpliendo una función distinta a la

estética. Antes de Malvinas el rock ya está cumpliendo a pleno su papel de movimiento contestatario de amplios sectores de la juventud...» (Semán y Vila, 1987, p. 103).

Es decir, que mucho antes de Cromañón ya encontramos indicios de un posible cambio de estatuto en la relación entre artistas y público y la función que los recitales parecen cumplir.

1.9 Sígueme, no los voy a defraudar

En diciembre de 1998 Charly García editaba *El aguante*, su noveno disco solista y el tercero de una trilogía que, iniciada con la *Hija de la lágrima* (1994) y continuada con *Say No More* (1996), dan cuenta de una búsqueda conceptual plagada de peligros. A partir de ese momento y durante algunos años, Charly profundizaría su búsqueda y los métodos que, no ausentes de excesos, incluyeron varias internaciones y un deterioro notorio de su condición física. En el año 2014, Fito Páez editó el disco *Rock and Roll Revolution*. La imagen elegida para ilustrar la tapa de ese disco es justamente la de Charly, arrodillado en un escenario, con el torso desnudo, flaquísimo, en cuyo cuerpo podemos observar los restos de un proceso. Toda revolución tiene sus costos y esa tapa, según el rosarino, intenta ser un homenaje «al protagonismo cultural de Charly en las últimas décadas».



Mariana Enríquez, en el número 121 de la revista *Rolling Stone* (abril del 2008) entrevista a Charly García. Habían transcurrido nueve años desde la edición de su último disco, el ya mencionado *El aguante*. Charly se encontraba inmerso en una búsqueda sonora que pretendía plasmar en un álbum, *Kill Gil*, que finalmente

nunca fue editado de manera oficial. La nota, entre muchos otros temas, indaga sobre la situación del rock local. Charly, enojado y lúcido, señala lo siguiente en torno a la relación entre público y artistas: «y si no, tenés a los chabones. Esas bandas que siguen al público, no al revés. Músicos que escriben para la hinchada. El concepto de artista está demasiado democrático». El comentario plantea una clave de análisis y lectura de un posible cambio de estatuto en la relación entre público y artistas y el lugar que el artista ocupa en el campo cultural. ¿Qué expresa Charly al decir que el concepto de artista está demasiado democrático? ¿Qué espacio perdido denuncia? ¿Qué lugar ocupa el público en esta nueva relación «de pares»?

Los aportes teóricos de Nicolás Bourriaud en *Estética relacional* (2013) resultan útiles para analizar las dinámicas y formas que adquirieron los recitales de Rock en Argentina durante los 90, eso que podríamos llamar un *modus futbolístico*, donde la centralidad del espectáculo pasó del escenario al «campo de juego» y donde el público fue el principal animador de los encuentros, como bien señala García.

Quizá uno de los ejemplos más claros en torno a esta cuestión es el de las convocatorias de la banda Patricio Rey. Expresión máxima de una *mise-en-scène* compartida entre banda y público: recitales a cielo abierto, traslado masivo del público a diversas ciudades, banderas y bengalas, fueron conformando un paisaje habitual, un nuevo modo de vinculación entre *la banda y las bandas*.

En el mundo del arte contemporáneo también surgía un nuevo modo de encuentro, de relación entre obra y público. En sus modos de producción y en sus modos de exhibición, el arte contemporáneo evidenciaba los síntomas de un cambio de paradigma. Un arte relacional que, como señala Bourriaud, es

«... –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno» (Bourriaud, 2013, p. 13).

Las transformaciones en los modos de vida en las grandes urbes implicarían una privatización y limitación de los espacios de intercambio humano. A esa realidad, el campo del arte habría respondido proponiendo un régimen de presencialidad, de encuentro, de «elaboración colectiva de sentido». Estos cambios en «las relaciones entre los individuos y los grupos, entre el artista y el mundo, y en consecuencia, las relaciones entre “el que mira” y el mundo» (Bourriaud, 2013, p. 29) son el espacio donde la obra se inscribe y dialoga.

Esta nueva modalidad o régimen de las artes sería la respuesta a un cambio de paradigma cuyo proceso se hace evidente con el fin de siglo. En *Estética de la emergencia* (2010), Reinaldo Laddaga elabora una serie de análisis a partir de la identificación de una crisis en el paradigma del Estado moderno, eso que Foucault llama «sociedad disciplinaria», que se hacía evidente en el «desmantelamiento más o menos exhaustivo y rápido de las instituciones y las formas del sentido común que habían estructurado el proceso de socialización e individualización que se desplegaban en el marco de lo que Étienne Balibar llama “Estados nacionales-sociales”» (Laddaga, 2010, p. 61). La elección de ciertos proyectos microtópicos, caracterizados de *constructivistas*, en los que interactúan artistas y no artistas y en los que el «objeto» u obra es desplazado por la idea de experiencia y comunidad, surgen como nuevas formas o ecologías culturales que dan cuenta de una respuesta desde el arte contemporáneo a la crisis señalada. Al analizar las vinculaciones entre artistas y no artistas y las «formas artificiales de vida social», retoma el concepto de Rancière del *régimen de las artes*, el cual implica «un tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de estas prácticas y modos de conceptualización de unas y otras» (Rancière, 2000, p. 27, citado por Laddaga, 2010, p. 23). Las respuestas que estas formas estéticas asumirían a partir de este cambio de paradigma involucran, a su vez, los modos de subjetivación de los implicados.

La crisis del capitalismo industrial y de los Estados nacionales, en la que el mercado condiciona la capacidad reguladora de la vida social y económica de los gobiernos, son los ejes analíticos a partir de los cuales tanto Laddaga como

Bourriaud inscriben el conjunto producciones seleccionadas. Obras y artistas que, entendemos, sin embargo, son los menos dañados o afectados por esta crisis de modelo. Porque estos fueron, creemos, por su espacio relativo en el campo artístico y cultural, los que han podido elaborar rápidamente estrategias de capitalización simbólica y económica. Pero ¿qué sucede, en el mismo período, con las formas y modos de vinculación entre artistas y no artistas de los sectores populares? ¿Puede interpretarse este *modus futbolístico* como el diálogo entre artistas y público de los derrotados políticos y *losers* económicos que señaláramos antes? Sumarnos a la pregunta que Laddaga se formula sobre qué formas son propias de una cultura no disciplinaria de las artes podría servirnos de guía si aceptamos la posibilidad de cierta sincronía entre las experiencias que estos autores analizan y las formas que estos rituales de encuentro también propiciaban en el ámbito popular de la cultura rock.

2. Paréntesis



«Empiezo por el final,
terminaré en el principio
mis intereses quizá
no fueron saludables.»
Encuentro con un ángel amateur – Single (2021)
Indio Solari

2.1)

En la historia del rock argentino hay dos recitales que, con una diferencia de más de treinta años, comparten algunas características que los emparentan y, a la vez, creemos, permiten, en el lapso de tiempo que media entre ambos, rastrear antecedentes de la ética y estética *del aguante*. Por un lado, nos referimos al recital del 30/12/2004, la noche fatídica que se conoce como masacre o tragedia de Cromañón; la noche en la que, como ya hemos señalado, miles de heridos y cientos de muertos señalan el fin de una época, el cierre de un período y, entendemos, establecen un antes y un después en los modos de hacer y presentar música en Argentina. Un recital de una banda de rock barrial cuya retórica del *aguante* era asumida y amplificadas con orgullo. El otro recital, con el que proponemos abrir el paréntesis a partir del cual empezar a rastrear los antecedentes de esta ética – antes de que forme parte de una doxa que excede los ámbitos futbolísticos y

musicales¹⁵, es el del 20 de octubre de 1972, en el Luna Park, aquella noche que terminó con desmanes y detenidos y en la que Billy Bond¹⁶ habría gritado la ya famosa frase: «Rompan todo»¹⁷.

Empecemos a desandar el camino. *Distinto* es el tema que abre el disco *Rockanroles sin destino*¹⁸, que fue el tema elegido por Callejeros para abrir el recital de la noche del 30/12/2004. El show, según puede verse en youtube¹⁹, se detuvo aproximadamente al minuto y medio de su inicio. Se pueden ver banderas flameando, a Patricio Fontanet preguntando si se van a portar bien, luces de bengalas cercanas al escenario, humo, mucho humo, que, como niebla, lo cubre todo. Apenas un instante después, la banda deja de tocar, y unos segundos después, la pantalla oscura sólo permite oír gritos, ruidos e imaginar el desenlace que ya todos conocemos. Una estrofa de la única canción que apenas empezó a sonar aquella noche dice: «A consumirme/ a incendiarme /a reír sin preocuparme/hoy vine hasta acá».

En el mismo disco que estaban presentando aquella noche hay una canción cuyo título, en principio, desmiente la alegre despreocupación señalada en *Distinto*. Está conformada de tres adjetivos, «Rebelde, agitador y revolucionario». En una de sus estrofas se señalan las motivaciones del sacrificio y la denuncia del porqué de la adjetivación: «Hoy me sacrifican como un cerdo/ Por no estar de acuerdo/Con conservas y militares/ Por no querer altares/ De oro y sangre/ Me acusan de/

¹⁵ Gilbert, Abel, en *Satisfacción en la ESMA* (p. 114), en relación con el término, cita un comentario de Perdía, Roberto del libro *Montoneros. El peronismo combatiente en primera persona* (Buenos Aires, Planeta, 2013): «El *aguante*, esa vieja palabra castiza, tiene múltiple valor simbólico en la que muchos jóvenes de estos tiempos han encontrado su forma de ser con el otro. Charly García le daría carácter de himno urbano: *Este es el aguante, este es mi lugar...* desde que la estrenara en el Estadio Obras, hacia fines de 1998. Por eso no dudo que la resistencia es el *aguante de los pueblos*».

¹⁶ Billy Bond, cuyo nombre es Giuliano Canterini, es un músico italiano nacionalizado argentino. Fue cantante de Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll y copropietario y gerente del local La Cueva. Exiliado en Brasil desde el año 1974, se dedicó a producir grupos brasileños. Allí editó un primer disco junto a los integrantes que después formarían Serú Girán. El disco se llamó Billy Bond and The Jets. En esa única grabación está registrado el tema *Loco, no te sobra una moneda* (Charly García), que sería reversionado junto a un amplio abanico de músicos de vasta trayectoria en el año 2018.

¹⁷ *Breack it all* (Rompan todo) es el nombre de una canción grabada y editada como sencillo por Los Shakers (grupo de rock uruguayo que cantaba en inglés, con una estética que imitaba a los Beatles) en el año 1965. Estaba integrada por Hugo y Osvaldo Fattoruso, Roberto Capobiancot y Carlos Vila). En el disco *Tango 4* del año 1991, García y Aznar graban una versión en castellano, que contó con Sandro como invitado.

¹⁸ *Rockanroles sin destino*, Callejeros, 2004, Pelo Music.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=H0JV1vnm86s>.

Rebelde, agitador y revolucionario/ Por no pensar lo mismo y decirlo». ¿Cuánto han cambiado estos adjetivos en 30 años, entre un recital y otro? ¿Qué ha pasado con el sentido de estas palabras, su alcance, su dimensión? ¿Es posible, en la liviandad de su utilización, indagar en la devaluación de los sueños colectivos? ¿Es factible, en la polisemia que habilita el vaciamiento de esos significantes, leer la derrota cultural de aquellos proyectos colectivos que, cuerpo y lucha mediante, pretendían, sin embargo, un mundo más justo?

Tres adjetivos encadenados, subjetivantes, que señalan las razones de un sacrificio generacional que tendría como culpables a los *conservas*²⁰ y *militares*, línea argumental a la que podríamos adscribir, pero que, sin embargo, resulta insuficiente. Lo que no hay en la letra de la canción es la afirmación de la identificación con los términos. Apenas una denuncia. La rebeldía, la agitación y la revolución resuenan entonces como el resultado de dos verbos como *pensar* y *decir*, distantes de las exigencias y los riesgos que el compromiso revolucionario implicaban décadas atrás. No hay lucha. O la lucha, la rebeldía, ya no demandan gestos probatorios más que la mera denuncia. En ese nuevo milenio que estaba empezando ya no había que *pelear* y *pensar*, dos verbos que Piglia conjuga en paralelo en *El camino de Ida* (2013) señalando la tensión entre *academia* –y con ella una referencia al campo cultural– y compromiso revolucionario²¹. En clave de rock, y apenas dos años antes de la salida del disco de Callejeros, Ariel Minimal, integrante del grupo de música Pez, se preguntaba también si *¿pueden las canciones disparar?*²², cuestionando el límite de la politicidad en el que la cultura

²⁰ Modo coloquial de señalar a los sectores conservadores o de derechas.

²¹ Piglia, Ricardo (2013) *El camino de Ida*, Ed. Anagrama. «Era frontal, directa, sabía pelear y pensar. («Esos dos verbos van juntos)», p. 19. «La cuestión no era cómo hay que pensar lo que se vive, sino como hay que vivir para poder pensar» (p. 194). La novela gira en torno a la tensión entre el compromiso político y el mundo académico, abordando de modo lateral el período de la dictadura cívico-militar Argentina.

La novela está dedicada a Germán García, quien fundara junto a Luis Guzmán y Osvaldo Lamborghini la revista *Literal* (1973). García junto a Oscar Masotta crearon también «La Escuela Freudiana Argentina» y, su primera novela, *Nanina* (1968) fue editada por Jorge Álvarez, «EL» productor discográfico del rock argentino. Dicha novela fue censurada en el momento de su publicación. Dirá Piglia: «Hay mucha pelea por la carrera, mucho conflicto, pero Ida plantea lo de pelear en un sentido argentino. Freud asociaba la inteligencia con la agresividad. Sólo la agresividad permitía desarrollar un instrumento tan extraño como la inteligencia. Es decir que hay algo agresivo en el pensamiento. Querer controlar esa agresividad es propio del mundo liberal, donde consideran que la gente que piensa bien es la gente que dice cosas en voz baja». <https://cinereverso.org/ricardo-piglia-la-literatura-nos-permite-discutir-cuestiones-politicas/> (consulta: marzo 2021).

²² En la canción *Y las antenas comunican la paranoia como hormigas...*, del disco *El sol detrás del sol*, 2002, editado por el sello Ezione Artigianale (sello de la misma banda que se inscribe en una tradición de autogestión muy vinculada a ciertas formas de resistencia a las exigencias de la industria musical).

opera. ¿Romanticismo setentista que en clave de rock porteño reactualiza las dudas de aquella *Playa Girón*²³? En todo caso, una duda hecha canción que sigue ahí, latente, treinta años después.

2.2 Rebelde

Existe cierto acuerdo en señalar a *Rebelde* como la canción que inaugura el rock en castellano²⁴. Escrita por Moris en el año 1966, será «no obstante sus muy modestas cifras de venta, la expresión generacional más definida» (Pujol, 2007, p. 168): «Rebelde me llama la gente/ rebelde es mi corazón/ soy libre y quieren hacerme/ esclavo de una tradición...». En este caso, también, se hace mención a la forma en que «la gente» adjetiva a estos jóvenes músicos que irrumpen en el paisaje urbano. Salvo que aquí sí hay un gesto afirmativo y de resistencia. Moris se sabe y siente libre, pero al mismo tiempo amenazado. Qué cosa peligra: su libertad (libertad que en esos años se vinculaba, entre tantas otras prácticas, a la del amor libre y la revolución sexual, al uso de drogas recreativas y las luchas antibélicas de carácter global. El *peace and love* globalizaba en Occidente un modo de rebelarse ante el mundo). Apenas unos años después, músicos, artistas, referentes intelectuales y culturales también verán amenazada su libertad y deberán optar, en muchos casos, por el exilio (el propio Moris se exilia en España entre el 76 y el 83). «Soy libre y quieren hacerme esclavo de una tradición», denuncia Moris. ¿A qué tradición se refiere? ¿A esa tradición e historia que, treinta años después, Patricio Fontanet (cantante de Callejeros) afirma fue «escrita por conservas y militares»?

2.3 (

²³ *Playa Girón*, incluida en el disco *Días y flores* (1975) de Silvio Rodríguez: «Compañeros de música /Tomando en cuenta esas politonales / Y audaces canciones, quisiera preguntar /Me urge /¿Qué tipo de armonía se debe usar / Para hacer la canción de este barco/ Con hombres de poca niñez».

²⁴ «El 2 de junio de 1966, gracias a la incesante actividad de Pajarito, Los Beatniks entran a los estudios CBS y graban su único simple, con «*No finjas más*» y *Rebelde*. Yo prefiero considerar esta fecha como la primer grabación de rock argentino, obviando el LP de Los Gatos Salvajes», dice Fernández Bitar, Marcelo en *Historia del Rock en Argentina*. Editado originalmente en el año 1997 por la editorial Distal (Buenos Aires), la cita corresponde a una edición digital del año 2006 para el sitio www.rock.com.ar.

Abramos el paréntesis. En la revista *Pelo*²⁵ número 30 (circa septiembre de 1972) se inaugura una sección llamada «Alrededor del Rock». La revista anuncia que «tratará de reflejar todo lo que ocurre alrededor de la música de rock. La idea es dar una visión de todo un movimiento que no está integrado sólo por músicos»²⁶. En el debut de la sección, el entrevistado que da nombre a la nota es Palito. El título: «Palito y las barras bravas». Juan Carlos Yorio, 24 años, apodado Palito, es presentado como un personaje muy conocido dentro del ambiente del rock, quien desde el año «1969 comenzó a hacerse famoso al frente de una banda brava». Dice Palito que «fui (yo) el que comandó muchas roscas de los festivales. Es cierto que no había mucho motivo. Pero viste, te provocaban» (p. 51). Después dirá que ya han crecido, todos, y que lo importante es la música. Porque «si hay despelote la taquera²⁷ cierra los teatros y los festivales» (p. 51). A partir de los sucesos en el Luna Park el 20 de octubre de 1972, noche de butacas arrancadas y lanzadas contra la seguridad, desmanes, detenidos, persecuciones y cárcel²⁸, muchos espacios comienzan a rechazar las propuestas para la realización de recitales de rock, una política de persecución y censura que se amplificará a partir del 76, período en el que «se “recomienda” a los propietarios de salas de espectáculos que no alquilen las mismas para recitales de rock» (Vila, 1985, p. 90) En el cierre de la nota, Palito dejará plasmada una idea, bastante acertada, acerca del futuro: «Creo que siempre van a existir tipos como nosotros». Dos números después (nro. 32 de la revista), el título de la nota de la misma sección será: «La vergüenza del rock»²⁹. Lo que se hace es transcribir un panfleto que, señala la revista, «es distribuido anónimamente en los lugares donde hay rock». La vergüenza de la que hace mención es la del comportamiento del público y los desmanes ocurridos en «el Luna Park el 20 de octubre a las 21 horas», noche en que una «horda de hippies arrasaron» con el lugar. El texto cuenta con un núcleo argumentativo que por momentos puede ser leído en clave de manifiesto, organizado a partir de seis párrafos centrales. Los primeros tres inician con el

²⁵ Revista de rock editada por Osvaldo Daniel Ripoll que comenzó a circular en el año 1972. Espacio vital de circulación de todo lo referente al mundo del rock, dejó de editarse en el año 2001, después de 31 años y 504 números.

²⁶ <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1972/>.

²⁷ Modo coloquial de referirse a la policía en Buenos Aires.

²⁸ <http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/rompan-todo-la-noche-en-que-los-fans-del-rock-infernal-lo-destruyeron-todo> (consulta, mayo 2021).

²⁹ <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1972/032/>.

verbo «Creemos» y los otros tres, con el verbo «Luchemos». *Creer y luchar*, dos verbos que bien podrían conjugarse musicalmente junto a *Pelear y pensar*. ¿Y en qué dicen creer?: «en que actitudes semejantes nos conducen rápidamente a enterrar definitivamente las alentadoras esperanzas de un auténtico movimiento», creen «en el Rock como representación social en la inmensa opresión a la que estamos sometidos» y creen «en el amor por el Rock por amor a la música y la música por amor al Arte». El rock, entonces, como expresión del arte y, dentro de este, de un arte social –es decir, con la pretensión de una estetización de la praxis política, puesto al servicio de lo político, tensando su límite– lejos de un discurso autónomo, atento al clima político-social que al mismo tiempo exige revisar sus prácticas para no transformarse en su propio sepulturero. E invita a luchar afrontando los problemas, a llevar adelante una lucha (*pelear*) «a nivel mental» (*pensar*) y « aprovechar las experiencias positivas y observar las negativas para combatir las», luchar, finalmente, por el «resurgimiento del Rock Nacional» y a no callarse, ya que “somos muchos». Luego afirma «El Rock es cultura³⁰; no la convirtamos (sic) en estupidez urbana». El panfleto se completa con otros señalamientos: «Aprendamos a escuchar música de rock en paz y con gusto en festivales y recitales» y se lamenta, porque «estamos perdiendo salas para recitales, teatros, cines, audiciones de radio, televisión, que hasta entonces habíamos ganado, y ahora... el Luna Park... ¡qué más vamos a perder!», se pregunta. Una pregunta que, si nos animamos, puede ser respondida treinta años después, post Cromañón, cuando luego de ese recital «las clausuras de locales por irregularidades grandes o pequeñas se hicieron masivas. (y) En pocos meses se descubrió un gran agujero negro en materia de seguridad y legalidad»³¹.

¿Cuándo empezó a cavarse ese agujero, cuándo comenzó el debilitamiento de la confianza en las instituciones del Estado? ¿Cuándo la seguridad dejó de ser aquello que el Leviatán ofrecía para transformarse en la cara del terror y la persecución? ¿Por qué muchos grupos de rock, ya entrados en democracia, deciden privatizar los controles y la seguridad en los eventos de rock, como forma de

³⁰ La frase era impresa en las ediciones de los discos de vinilo desde la década del 60.

³¹ «Cromañón: a 15 años de la tragedia que cambió para siempre el rock nacional», diario *La Nación*, 30-12-2019. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/cromanon-15-anos-tragedia-cambio-siempre-al-nid2319658/>.

garantizar el cuidado de su público³²? No resulta descabellado plantear, entonces, la hipótesis de que lo que la dictadura interrumpe –además del orden democrático– es el aprendizaje y acumulación de prácticas en torno a este tipo de eventos, la profesionalización de los espacios de gestión cultural y, en simultáneo, la producción de otro aprendizaje, de otras prácticas por fuera del marco institucional y normativo que habilitaron todo tipo de desviaciones y excesos³³. La efervescencia del mundo cultural, del rock y no sólo de él, continuará –llegada la democracia– sus prácticas en lugares marginales, sótanos, espacios apenas habitables, donde los riesgos y evasión de toda forma de seguridad serán exhibidos como orgulloso signo de resistencia cultural.

Cemento fue uno de esos espacios. Abrió sus puertas en 1985 como lugar de experimentación y encuentro de artistas del *under*. Ideado por Omar Chabán y financiado por su entonces pareja, Katja Alemann, propició la circulación y producción de lo más vanguardista que la escena local supo dar post dictadura. El primer período, vinculado sobre todo a las presentaciones de performances y a diversas expresiones vanguardistas, fue un sueño que duró poco. «Todo sonaba idílico pero, a nivel financiero, las cuentas no cerraban y costaba mantener en actividad semejante catedral freak. La aparición de nuevos espacios como

³² En relación con esto, en el año 1994 Los Redonditos de Ricota brindaron dos shows en el club Huracán, los cuales estuvieron plagados de incidentes y tensión y colaboraron en la decisión del grupo de dejar de programar shows en la ciudad de Buenos Aires y el Gran Buenos Aires. Sobre lo sucedido aquella noche dijo Claudio Quartero (Hijo de la «Negra Poli» Castro, integrante del grupo junto a Skay Bellison y el Indio Solari) «Me acuerdo de que en ese momento la negociación fue: *Te doy quince entradas. Vendelas, son las buenas*. Los tipos arrancaron amables, y parecía que estaba todo bien. Pero era como hacer trato con un borrachín: alguien que te dice todo que sí pero después viene por atrás y te la enchufa. **Cuando llegó la noche, los patrulleros no estaban más y no quedaba nadie**. Me quedé solo con él. Ahí me dijo: *Dame la bolsa o la pudrimos*. Yo miraba y tenía quince o veinte monos a mi alrededor. Y bueno, ahí negocié, y en vez de entregar dinero di la orden para que liberaran por quince minutos la puerta. El tipo se quedó al lado, y yo no podía hacer nada. Al rato le pregunté si ya estaba, me dijo que sí y listo. **Cuando terminó el concierto, lo vi al lado del patrullero** charlando con los canas que, se suponía, habían venido a protegernos» (Del Mazo y Peranzuolo, 2015, p. 215). Las negritas son nuestras.

³³ En *Restos épicos* (2017), Mario Cámara menciona el guion de un *happening* que tenía pensado realizar Oscar Masotta. El evento fue suspendido, explicó en su momento el propio Masotta, a raíz del brote de persecución política que inauguró el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía. Es interesante, en torno a la idea de interrupción de procesos y aprendizajes, señalar lo que el desarrollo del *happening* proponía: «El plan inicial, esbozado en abril de 1966, consistía en emitir, durante dos horas y con un volumen elevado, un perturbador sonido electrónico que aproximaba su happening al de La Monte Young. A ello se sumaría la contratación de un grupo de “marginales” (como los llamaba Masotta en su texto) que conocía de la calle Florida, y a quienes haría pararse sobre una tarima. El público estaría en penumbras, frente a los marginales... (El guion) anticipaba lo que ocurriría a continuación: el sonido permanente y la luz iluminando al grupo “lumpen” abigarrado sobre la tarima. Por otra parte, remarcaría que la situación estaba bajo control. Masotta “repetiría la palabra *control* hasta asociarla con la idea de garantía. Que el público podía tener garantías, incluso físicas, de que nada podía ocurrir”. Nada, plantearía, a excepción de que se produjera un incendio en la sala. Y para ello descargaría un matafuego de los varios que había allí y demostraría con esa acción que todos estaban cargados. Seguridad y, sobre todo, control parecían ser las consignas» (Cámara, 2017, p. 32 y s.). El subrayado es nuestro.

Paladium y el Parakultural lo fundieron...» (Igarzábal, 2018, p. 29). La separación de Katja y su salida de la sociedad (era ella quien, si se quiere, abogaba más por la experimentación y las instancias performáticas) llevaron a Chabán a repetir y ampliar la experiencia del Café Einstein³⁴, transformando Cemento en la catedral del rock *under*³⁵. Así, el local de la calle Estados Unidos 1234 se dedicaría casi en exclusiva a programar recitales de rock y el Parakultural, a propuestas vinculadas a la diversidad, experimentación y vanguardia. Cemento en poco tiempo se transformó en el espacio donde cimentar el acceso a la masividad para las bandas de rock. Durante un tiempo Chabán abrió otro local de similares características en materia edilicia y de seguridad, llamado Die Schule, en el barrio de Congreso, «donde una banda podía usarlo de potrero para recién después pasar a jugar en Primera División» (Igarzábal, 2018, p. 17). El calor, la humedad, esos «baños, tan parecidos a los baños del infierno», la precariedad general, las condiciones edilicias y las maratónicas jornadas de los recitales, que nunca tenían un horario preciso de inicio, exigían los cuerpos y moldeaban en simultáneo un modo de entender el rock, donde los riesgos, el exceso, la absoluta libertad y la necesidad de transgresión fueron sedimentando prácticas que mucho le deben al actual rock chabón. El cuerpo, los usos de los placeres, la sexualidad, todo formaba parte de un clima de época que, intentando superar el trauma de la dictadura, ponían en práctica, de modo conjunto, artistas y público. Sobre esto decía Noy: «cada artista, con el público como aliado, inventa(ba) nuevos abordajes para que finalmente las utopías se vuelvan realidad...» (Noy, 2015, p. 37).

Los ochenta prolongaron modos de gestión nacidos en dictadura. El carácter transgresor de los espacios desangelados siguió siendo el mecanismo de certificación simbólica de un tipo de resistencia que, ya en otro contexto, tenía más de farsa que de tragedia. Farsa que terminó en tragedia. Porque no sólo espacios de representación se pueden perder: vidas, eso se puede perder. Muchas y jóvenes.

³⁴ Omar Chabán, Helmut Zieger y Sergio Aisenstein habían compartido la experiencia del Café Einstein, reducto musical con una capacidad no mayor a 100 personas donde hicieron sus primeras armas grupos como Los Twist, Sumo y Soda Stereo.

³⁵ Como señala Fernando Noy en *Historias del Under* (2015), fue el Parakultural el que se quedó y cultivó las propuestas de «absoluta libertad», concentrando las expresiones escénicas y performáticas de los jóvenes artistas.

Retomemos la noche del ¡Rompan todo! ¿Qué más pasó el 20/10/1972 en el Luna Park? La noche que abre el paréntesis en el cual incluir a Cemento y Cromañón. El recital, programado con la presencia de grupos como Pappo's Blues, Arco Iris y La Pesada del Rock and Roll, entre otros, terminó en una batalla campal y duró, también, menos de dos minutos. Salieron a tocar Billy Bond y La Pesada, en un clima que, todos coinciden, ya venía «pesado». En el Luna Park, que se enfrenten dos pesos pesados no debería sorprendernos³⁶. Al respecto, Claudio Gabis, guitarrista del grupo y compositor del único tema que sonó aquella noche (*Fiebre de la ruta*), dirá, años después, que previo al recital él y Billy Bond se reunieron con el productor Jorge Álvarez para evaluar si convenía o no llevar a «las mujeres y los niños». El productor habría llamado a un contacto en la policía y este le habría informado que «la noche venía mal, que habían mandado a la policía a requisar colectivos, que tenían la orden de llevarse a un mínimo de 200 personas»³⁷. El clima pesado, el que había afuera del Luna Park, el clima social plagado de violencia que se iría intensificando hasta la llegada del golpe en 1976, formaba ya parte de las tensiones sociales que involucraban a la sociedad toda, incluyendo tanto a músicos como al público de rock. En la misma nota, del año 2013, se expone Gabis sobre *el clima*, el cual “estaba raro, porque los colectivos esos no estaban para llevar a la gente a Isidro Casanova, a Florencio Varela o a San Martín, estaban ahí para nutrir al terror azul. Y adentro, los gorilas de Lectoure³⁸ circulaban de arriba para abajo, y la policía estaba también (...) había un ambiente de mierda”. Y si algo olió a podrido en Dinamarca, en Buenos Aires el olor no fue menos intenso.

El razonamiento del músico (Gabis) se encuentra en sintonía con el argumento que los grupos revolucionarios de izquierda daban a sus modos de

³⁶ Inaugurado en el año 1931, el estadio Luna Park estuvo vinculado en sus inicios principalmente a los espectáculos de boxeo. Para mayores detalles, se puede consultar *Luna Park: el estadio del pueblo, el ring del poder*, de Bordón, Juan Manuel, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2016. «Era un lugar de matanza, violento. Era un lugar de box...»), comentario de Billy Bond el capítulo II de la serie *Rompan todo*).

³⁷ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/30363-7648-2013-10-30.html> (consulta: abril 2021).

³⁸ Se refiere a Juan Carlos Lectoure, empresario y promotor de boxeo que era el encargado de la gestión del Luna Park.

intervención y lucha. Que la violencia que ejercían era una respuesta a una violencia previa, estatal, y que frente a ese accionar, la reacción estaba justificada:

«No fue que Billy, en un acto digno de la Revolución Francesa, arengó para que rompieran todo, sino que reaccionó acorde con el contexto. Yo, como miembro de La Pesada, lo recuerdo sin ningún tipo de culpa. Hay que recordar que era un momento en que el guiso que se estaba cocinando en el país empezaba a hervir de una forma olorosa y peligrosa... un desmadre: golpes, rotura de butacas, un caos universal. Y fue dentro de ese contexto en el que Billy dijo algo así como “ma’ sí, si la cosa viene así, rompan todo”, no es algo aislado»³⁹.

De este modo, y quizá sin saberlo, aquella noche se cifraba como mito fundante un modo de habitar los espacios destinados al rock. El protagonista de la arenga (Billy Bond), tiempo después, la reivindicará en clave de *aguante* político. Montado sobre el mito y la amplificación mediática del gesto, la ética del *aguante* – el cuerpo como dispositivo de resistencia y lucha– será el modo de resignificar los sucesos que, en su hora, no habían sido exhibidos con tanto orgullo ni sentido revolucionario. Entrevistado para la revista *Playboy Argentina* en abril de 2016 (citado por Gilbert 2021, p. 34), dirá que «fue la primera manifestación de alguien del pueblo, real, física, contra el sistema, cagándolos a trompadas a los policías, mandándolos en retirada. La primera manifestación sociopolítica de ese momento». El carácter inaugural de la protesta juvenil será nuevamente reafirmado en el capítulo dos del documental de Netflix *Rompan Todo* (año 2020 y sobre el que nos explayaremos más adelante) cuando dice:

«... la verdad es que se da la primera manifestación popular después del Cordobazo (...) el Cordobazo fue un movimiento estudiantil, se rebelaron contra la policía y todo el mundo (...) fue la primera vez que el pueblo salió a la calle y se agarraron a trompadas con la policía (...) en el Luna Park, es la segunda vez que el pueblo se manifiesta contra el sistema físicamente (...)»⁴⁰.

³⁹ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/30363-7648-2013-10-30.html> (consulta, abril 2021).

⁴⁰ Señala Valeria Manzano en la crítica publicada en la revista *Anfibia* con el título «Memorias, rock y juventud. Rompan Todo, las marcas del negocio», que «productores y guionistas lo dejan solo, y en ridículo, argumentando que se trataba de la primera manifestación de rebelión colectiva después del Cordobazo de 1969, omitiendo no solamente el ciclo de puebladas en distintas ciudades de la Argentina (Rosario, Cipoletti)

Errado en cuanto al carácter inaugural de la protesta estudiantil, y omitiendo el colectivo obrero y sindical que también participó del Cordobazo (y no solo de él, podemos citar *La noche de los bastones largos* y tantas otras), nos permite, sin embargo, situar los hechos en el marco de un clima de efervescencia social y tensión política, reales⁴¹. El clima incluía

«la proscripción del peronismo, (entre 1955 y 1973), que representaba la mayoría electoral compuesta por los sectores más desposeídos de la población; (y) la cancelación de la democracia efectuada por la Revolución Argentina de 1966, cuya política represiva desencadenó levantamientos de tipo insurreccional en las principales ciudades del país» (Calveiro, 2019, p. 15).

El Estado, en manos de una dictadura militar (Juan Carlos Onganía había derrocado a Arturo Illia, un presidente con poca legitimidad que había ganado las elecciones con el peronismo aún proscripido, como ya señalamos), ensayaba los gestos y las prácticas que, años después, serían la marca del terror. La persecución había comenzado. Luego, durante el gobierno de Lanusse, se dan las primeras desapariciones de militantes de izquierda⁴², «por eso, la guerrilla consideraba que respondía a una violencia ya instalada de antemano en la sociedad» (Calveiro, 2019, p. 15). El rock también, a su manera, parecía responder a ese ambiente violento previamente instalado. Pero si el clima en el '72 era evidente, visible, palpable y naturalizado, ¿qué atmósfera se vivía en ese fin de año, ese 30 de diciembre de 2004, en ese milenio que apenas comenzaba? ¿Qué violencias

sino también, más cerca geográfica y etariamente, las múltiples y violentas confrontaciones callejeras que estudiantes secundarios y universitarios porteños sostuvieron con las autoridades policiales en el “bien caliente” de 1971-1972. El detalle de lo dicho (y no editado) por Billy Bond interesa porque esa referencia, en la que se juega nada más ni nada menos que el título de la miniserie, coloca a la cultura del rock de manera a-problemática en un plano de “rebelión” en el cual habría eslabonado con, y potenciado a, declinaciones más propiamente políticas de movilización de amplios segmentos de jóvenes (cuya banda de sonido –y de ideas– no era el rock); <http://revistaanfibia.com/ensayo/rompan-todo-las-marcas-del-negocio/> (enero 2021).

⁴¹ El 29 de julio de 1966, la dictadura militar encabezada por Juan Carlos Onganía decretó la intervención de las universidades nacionales, los alumnos y docentes decidieron defender el carácter autárquico de las mismas permaneciendo dentro. Entonces, se ordenó a la policía que reprimiera. El saldo fue la detención de al menos 300 personas y un saldo de cientos de heridos.

⁴² Los casos de Mirta Missetich, Marcelo Verd y Sara Palacios, como así también el intento de secuestro de Roberto Quieto, pueden señalarse como el inicio de un *modus operandi* que se extendería y amplificaría a partir de finales del año 1975 –con el accionar de la triple A– y como práctica estatal institucionalizada a partir del golpe de 1976. <https://www.lesahumanidadsanjuan.org/el-caso-verd-el-caso-maestre/>.

atravesaban a esos cuerpos jóvenes reunidos en un local del barrio de Once dispuestos a escuchar y celebrar, con sus propios rituales, un nuevo encuentro?

Pablo Alabarces esboza una respuesta:

«A nuestros chicos y chicas los hemos expulsado del trabajo, de la educación, de la salud, de la ciudadanía y del futuro. Los hemos condenado a que se refugien en las migajas del consumo. Los hemos condenado a que solo se celebren a sí mismos. A exponer sus cuerpos, porque es lo único que les queda, en la droga, en el alcohol, en el pogo. A encontrarse en el aguante, que es lo único que les permite afirmar que están vivos y que son cuerpos jóvenes. Fuera de eso, no existen ni existirán.» (Abraham, 2008, p. 90)

Estos chicos y chicas, hijos de aquellos *Jóvenes de ayer* –esos que quizá pusieron el cuerpo en el Luna Park o fuera de él en alguno de los espacios de participación política y social–, son los hijos de la derrota. Una derrota escrita con sangre vieja y nueva, pero joven. Una derrota de la que aún no podemos reponernos. Una derrota hecha de renunciadas, abandonos, resignación de convicciones y sueños que finalmente la confirman. ¿Cómo no señalar esa derrota de aquellos jóvenes de ayer en la figura de, por ejemplo, el intendente en funciones de CABA la noche de los sucesos de Cromañón? Aníbal Ibarra, aquel joven militante del PC (Partido Comunista) que formó parte del Frente Grande y que accedió al cargo máximo en la Ciudad a través de la Alianza, había logrado sortear la crisis política y económica que implicó la destitución de De la Rúa en el 2001 y ser reelegido en el año 2003, al vencer en la contienda a la fórmula integrada por Mauricio Macri y Horacio Rodríguez Larreta. Durante el juicio político que terminó en destitución intentó eludir responsabilidades que, 194 muertes después, el juicio político al menos, logró adjudicarle. Su destitución fue interpretada luego como un «juego a la derecha» y una forma de allanar el camino en la política para el entonces candidato Mauricio Macri⁴³. Su destitución, sin embargo, no lo invalidó

⁴³ El colectivo de familiares de víctimas «Que no se repita» elaboró e hicieron circular un texto llamado *Los mitos de Cromañón*. El texto deja en claro que la destitución de Ibarra no puede ser leída como un juego a la «derecha», ni ser funcional a sus intereses. «* **Los padres de Cromañón formaron parte de un golpe institucional de la derecha:** Esta es una de las frases gastadas de Aníbal Ibarra y algunos ibarristas. La remoción de Aníbal Ibarra fue votada por los dos tercios de una Legislatura, en la que la derecha no era mayoría. El juicio político fue decidido por los dos tercios de esa misma Legislatura con una composición distinta a la que dispuso la remoción. Los votos correspondieron a la izquierda, el ARI, el Kirchnerismo, partidos independientes, y el macrismo. Los padres ni son de derecha, ni de izquierda ni de centro, son padres

para ejercer cargos legislativos después. Como si Charly García hubiera intuido aquello cuando en 1980 cantaba: «Míralos, míralos, están tramando algo. /Pícaros, pícaros, quizás pretenden el poder»⁴⁴ y se preguntara ahora, hoy, ¿para eso lo querían?

El 16 de diciembre de 2020, Netflix estrenó en su plataforma una serie documental sobre el rock latinoamericano que se llama *Rompan todo*. En su tráiler publicitario, la empresa anuncia que se trata de

«la historia del rock & roll latinoamericano en la voz de sus protagonistas. A través de seis episodios, figuras como Charly García y Fito Páez, y bandas como Soda Stereo, Café Tacvba y Los Prisioneros, cuentan la historia que escribieron con sus guitarras eléctricas a través de las décadas, luchando contra el poder, la censura y la represión. Rompan todo: La historia del rock en América Latina».

El documental establece una línea argumental bastante simple, vinculando el clima político (de fines de la década del cincuenta en adelante) con las expresiones musicales que, en clave de rock, iban surgiendo, acompañando y transformando en cada país la escena cultural. Resumiendo: leer la historia política latinoamericana a través del rock.

Las imágenes de archivo referidas al clima político-social se mezclan con canciones, videos y letras de rock que refuerzan la línea argumental: el rock como expresión de rebeldía y espacio de contestación política. La música, dice el anuncio, «luchando contra el poder, la censura y la represión». Un verbo, luchar (*pelear*). Música en lucha. La lucha por la música. El documental, sin embargo, no deja de ser en sí mismo un testimonio vivo de la vinculación del rock con la industria y el mercado de la música: sucesión de *polaroids de locura ordinaria* que, sobre la base de recuerdos y banderas gastadas, reelaboran un discurso puesto, ahora sí sin otra posibilidad, al servicio de la añoranza y el entretenimiento. Una remera del Che, o

(las múltiples ideologías de cada uno son algo ajeno al movimiento de Cromañón, que esencialmente es tan plural como lo fueron nuestros hijos).» Citado en <https://www.lavaca.org/notas/numeros-mitos-y-sentimientos/> (consulta: abril 2021).
<https://www.infobae.com/2005/11/15/222511-anibal-ibarra-debera-afrontar-el-juicio-politico-y-anuncio-que-no-renunciara/>.

⁴⁴ Estrofa de la canción *A los jóvenes de ayer*, tema de Charly García del disco *Bicicleta*, de Serú Girán (1980).

un póster, pero con la cara de tu grupo favorito. Como bien menciona Valeria Manzano: «*Rompan todo* aventura una memoria de la cultura del rock en América Latina desde el epicentro de las industrias discográficas (los elefantes en el bazar que están, pero casi no se nombran)»⁴⁵. A las críticas por su superficialidad y la curaduría de las bandas seleccionadas (las cuales, en su gran mayoría, habían sido las producidas en otros tiempos por Gustavo Santaolalla, quien también produce el documental y cuya voz omnisciente podemos presumir) se les debe agregar la omisión de grupos y artistas brasileños⁴⁶. Negar todo lo que la MPB «ha dicho» en torno a lo político y los aportes e influencias que en el panorama musical, no solo latino sino mundial, ha realizado la MPB, sirve de ejemplo para demoler su pretensión de «La historia del rock en América Latina»⁴⁷. La simplicidad de la línea argumental también amerita ser leída como un signo de época, un cambio de paradigma, puro *Clonazepán y circo*.

Casi en simultáneo en Buenos Aires se editaba *Satisfaction en la ESMA*, de Abel Gilbert (2021), un exhaustivo trabajo en torno a la música y sonoridades que acompañaron la dictadura cívico-militar argentina. Su recorrido se «sostiene en un entrelazamiento de la música de la política y la política de la música, los modos de recepción y construcción social del significado de los objetos musicales que tematizaron o dieron cuenta abierta u oblicuamente de las circunstancias dramáticas» (Gilbert, 2021, p. 12). Desde el lugar del entretenimiento (Netflix) o la investigación académica, el rock, en plena pandemia, actualiza su conversación con la política. Se trata de escuchar hoy la música que sonaba ayer analizando no sólo el contexto pasado, sino las herencias de esos discursos. La ventaja del presente, sin embargo, nos obliga a estar atentos a las sobresignificaciones que se les puedan otorgar a esas mismas canciones, sonidos y letras en relación con el momento en que fueron publicadas.

⁴⁵ <http://revistaanfibia.com/ensayo/rompan-todo-las-marcas-del-negocio/>.

⁴⁶ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/rompan-todo-fuerte-debate-redes-sociales-documental-nid2548528/>

<http://revistaanfibia.com/ensayo/rompan-todo-las-marcas-del-negocio/>.

La miniserie fue creada por Nicolás Entel y dirigida por Picky Talarico. Cuenta con la producción ejecutiva de Nicolás Entel, Picky Talarico, Iván Entel, el músico argentino Gustavo Santaolalla y la producción de la compañía Red Creek.

⁴⁷ Música popular brasileña.

2.4 Rebelde II

«La rebeldía» es el título del primer capítulo que abre la serie *Rompan todo*. Consultado sobre el origen del rock en castellano, dice Andrés Calamaro que «aparentemente la primera grabación es *Rebelde*, de Pajarito Zaguri y Moris, que se hacían llamar Los Beatniks (en acuerdo con lo ya señalado por Pujol). A continuación, completa Billy Bond: “Dicen que los Beatniks fue la primera banda que cantó música de protesta”» (*Rompan todo*, 2021). Dicho esto, se muestran imágenes de los músicos tocando arriba de una camioneta, recorriendo la ciudad, tomando la calle, modo que eligieron como mecanismo promocional de su música.

¿Cómo contextualizar la rebeldía en ambos recitales/momentos históricos, de qué modo y contra quién se plantea dicha rebeldía, de qué manera, volviendo a Piglia, se piensa esa rebeldía para después ejercerla, sostenerla? ¿Cómo pensar el cuerpo, la disponibilidad del cuerpo, la exposición del mismo entre ambos momentos? Y, sobre todo, qué se hizo con y de esos cuerpos rebeldes. Porque no tiene «sentido hablar de cuerpo y de pensamiento separadamente uno del otro, como si pudiesen ser subsistentes cada uno por sí mismo» (Nancy, 2016, p. 30). Siguiendo con Nancy: «El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia», dice (2016, p. 11). Herencia occidental y cristiana. Un ritual de entrega y sacrificio en pos de la salvación y la trascendencia. El cuerpo de cristo, el cuerpo del Che, los cuerpos de los pibes, sacrificados, sacrificables⁴⁸. «El cuerpo (es), sin duda, eso *que se escribe*, aunque no es en absoluto *donde* se escribe, ni tampoco el cuerpo es *lo que se escribe* –sino siempre lo que la escritura *excribe*» (Nancy 2016, p. 63). Si el cuerpo es un espacio de excritura, es decir, un constructo que elabora el *discurso* de lo que un cuerpo es o debería ser, de lo que nos representamos como idea de cuerpo, los cuerpos olvidados, perseguidos, derrotados, no dejan de ser los restos de esa disputa, la evidencia hecha carne sobre la que se elabora el discurso y,

⁴⁸ Sobre las imágenes que circularon a partir de la muerte del Che, John Berger realizó una comparación de las mismas con el cuadro «Lamentación sobre Cristo muerto», de Andrea Mantegna. El texto plantea que el objetivo buscado a partir de la publicación de las imágenes del Che muerto, más que reforzar la idea de su efectiva desaparición y el fin de las ilusiones revolucionarias, permiten identificar lo que «Guevara representó, y representará, mucho más que los pormenores de su proyecto. Él representó una decisión, una conclusión. Guevara descubrió que la condición del mundo tal cual es, resulta intolerable», lo cual colabora en la afirmación del mito. <https://zonaexperimentaldefotografia.wordpress.com/2015/06/22/hola-mundo/> (Traducción de Diego Fernando Guerra).

siguiendo a Weber, un tipo ideal de cuerpo. Sobre ese cuerpo ideal, todo cuerpo, incluso el nuestro, nos será siempre ajeno e inalcanzable. La disputa por el sentido de ese *cuerpo* (individual y social), el cual «siempre es ob-jetado fuera, a “mí” o al prójimo» (Nancy, 2016, p. 26), se inscribe en el plano del discurso, pero opera a partir de una intervención, de una tecnología técnico-política real, material.

Si el cuerpo sacrificado puede ser mito (hostia o imagen del Che, al menos antes de ser poster), disputando los sentidos de una excritura, si el cuerpo es hostia, o bien, si todo cuerpo puede ser transformado en carne de Cristo, entre la apertura del paréntesis que planteamos y su cierre es donde el Estado, a través de un despliegue tanatopolítico sin igual, se encargará de perseguir y torturar, pero sobre todo desaparecer, ocultar, la evidencia de otro/s cuerpo/s posible/s, para que la escritura y excritura del *deber ser de todo cuerpo* pueda ser desplegada (sobre los díscolos) y amplificadas (sobre la comunidad) sin rastros que prueben lo contrario, sin su anverso, sin dejar ver la cocina o, mejor dicho, ya que hablamos de tortura, la parrilla del horror⁴⁹. Para y por todo eso será necesario que el cuerpo desaparezca.

En la clase del 17 de marzo de 1976 del Collège de France, Foucault plantea los lineamientos de su concepción del biopoder. El concepto le permite señalar el modo en el que el Estado moderno, a través de dispositivos de regulación e instrumentación del racismo al servicio de cierta biopolítica, permite que la muerte se torne aceptable, estableciendo criterios de jerarquización de lo que debe vivir y lo que no (Foucault, 2000, p. 217 y s.).

«La biopolítica de las poblaciones es una intervención sobre la masa en términos globales regulando sus constantes de vida, enfermedad y muerte – salud, morbilidad y longevidad– para hacer vivir. Pero esta intervención activa y a ultranza sobre la vida es compatible con la negación estatal de la existencia. Hacer vivir y dejar morir es un binomio del poder contemporáneo» (Sauquillo, 2017, p. 327)

⁴⁹ En las sesiones de tortura se les decía parrilla a las camas o elásticos de camas metálicas donde se sujetaba el cuerpo de las personas para aplicarles las descargas eléctricas, conocidas como «picana».

Al invertir el axioma «hacer morir y dejar vivir» (donde el soberano ejercía el poder sobre el cuerpo del sujeto) en «hacer vivir y dejar morir», se alude a las acciones que por acción u omisión son destinadas al cuerpo social, a la instrumentación de dispositivos que pueden «multiplicar el riesgo de muerte de algunos o, sencillamente, la muerte política, la expulsión, el rechazo» (Foucault, 2000, p. 231).

En el desarrollo de su corpus teórico, la importancia del cuerpo –individual y social–, su devenir, su producción, están, junto a las dinámicas del *poder*, en el centro de todo su análisis. Como tal, el cuerpo es planteado como una invención, como una creación de los últimos tres siglos.

«El cuerpo humano es, precisamente en la acepción que le atribuye una fuerza productiva, una invención histórica y el efecto de los procedimientos específicos que lo invisten. Más aún, considerando el concepto de historia con el que trabaja Foucault, el cuerpo es un producto histórico. Es decir, un devenido» (Chignola, 2018, p. 63).

Pero es un cuerpo en crisis, un cuerpo que acompaña y sigue siendo producido por las condiciones materiales de su producción. «Cada técnica diferente de producción –y esta es otra lección que Foucault retoma directamente de Marx– comporta una modificación de la subjetividad estrechamente conectada a la toma del poder sobre el cuerpo» (Chignola, 2018, p. 70).

Durante el paréntesis temporal que abrimos, podemos señalar las tensiones del pasaje de un modo de producción a otro, de una sociedad basada en un modelo de producción industrial a un modelo de sociedad tecnológica, de servicios, donde el cuerpo, inventado, producido, escrito (otra vez Nancy) con los requerimientos específicos para el cumplimiento de las exigencias que «la fábrica» demandaba empiezan a mostrar los signos de una crisis, o de un cambio de paradigma. «Reciente y efímero, el hombre es una invención moderna cuyo fin está próximo» (Sauquillo, 2017, p. 124). El cuerpo acompaña la caída de ese *hombre*, o más bien, es el cuerpo la evidencia, el síntoma de la crisis. El cuerpo ya no puede situarse, no

sabe dónde encontrar el sentido. Porque es «el cuerpo (el que) expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente» (Nancy 2016, 22⁵⁰). Una masa trabajada, producida para el trabajo, para una modalidad productiva que comienza a desaparecer (si desaparece el trabajo, ¿por qué no desaparecer a aquellos que lo reclaman?), que empieza a escasear, que empieza a ser mero discurso de la política que, sin embargo, no encuentra, no tiene, capacidad real y efectiva para su generación y administración. Un discurso a destiempo, que colisiona con lo que los cuerpos manifiestan, hacen visible, exponen exponiéndose.

El cuerpo, entonces, como

«el producto más tardío, el más largamente decantado, refinado, desmontado y vuelto a montar de nuestra vieja cultura. (y) Si Occidente es una caída, como pretende su nombre, el cuerpo es su último peso, la punta extrema del peso que se vuelca en esa caída.» (Nancy 2016, p. 11).

El nuevo milenio expone al cuerpo y lo excrueba, y lo hace, sobre todo, en los márgenes. Extraña paradoja de un utilitarismo sin límites, estos cuerpos dañados, descartables y descartados, estos cuerpos que asumen los costos de la marginalidad y el olvido, serán, ellos mismos, sus agentes de propaganda. En la puesta en escena y visibilización orgullosa de una ética, pero sobre todo de una *estética del aguante*, podemos vislumbrar además la maximización de su utilidad, aquel resto que todavía le puede ser arrebatado. A todas las carencias de esos cuerpos vulnerados, un último aprovechamiento, una última violencia. Al mostrarse orgullosos, podrán ser señalados como culpables. La visibilización activa así un proceso de excritura por la negativa, todo lo que un cuerpo no debería ser, para no poder ser jamás hostia, póster, ni canción. No es un cuerpo desaparecido, ni torturado: asomará, ya pasada la dictadura y la ilusión de la primavera alfonsinista, un cuerpo masoquista. Un cuerpo-símbolo que aspira, únicamente, a exhibir sus marcas y que será, pese y por todo esto, aprovechado,

⁵⁰ La itálica en el texto original.

utilizado. En esa utilización y aprovechamiento último, el goce sádico que instrumentaliza ese cuerpo como objeto culpable.

«Con los párpados pegados
por un sueño postergado
nos cansamos de luchar.»

Clonazepán y circo, en *Honestidad brutal* (1999)
Andrés Calamaro

2.5 Clonazepán y circo

En el año 1999, Andrés Calamaro editaba el disco *Honestidad brutal*, cuyo título resumía una propuesta estética que se radicalizaría con su disco posterior, la edición peligrosa y monumental de *El salmón*. El disco, grabado en un período de ostracismo y excesos, ponía en ejercicio una práctica que, heredera de la celebrada sentencia de «sexo, drogas y rock and roll», iba un poco más allá. Una declaración de principios: ir contra la corriente, hacer lo que hay que hacer, poner el cuerpo para realizarlo⁵¹. Visto así, a través de ese lente y de manera muy esquemática, los 90 parecían continuar un hábito que, nacido en los 60 y 70, seguía encontrando a través de esa práctica una cuota de legitimación necesaria. Un discurso a destiempo, porque, como ya sabemos, los 90 no fueron los 60. Poner el cuerpo, entonces, no ya para la lucha (armada), ni para la guerra (obligada), ni para la transgresión festiva (democrática). Poner el cuerpo para el pleno ejercicio de la liberal-libertad, último gesto que el cuerpo podrá exhibir.

La peligrosa aventura de los excesos, encarnada apenas unos años antes en las figuras de Tanguito, Miguel Abuelo y, más acá en el tiempo, Luca Prodan, Andrés Calamaro, Charly García y Pity Álvarez, entre tantos otros, revalidaban las credenciales que el discurso del rock proponía desde sus mitos fundantes. Miguel Abuelo entregó su cuerpo pero no sus mañas en 1988 (un año antes lo hacía Luca Prodan), el mismo año en el que el plan Austral⁵² se declaraba impotente frente a la potencia apenas declamatoria de la democracia como motor de la educación, el

⁵¹ «Además, la honestidad no es una virtud, es una obligación». Andrés Calamaro 1999, texto en el cuadernillo del disco.

⁵² Programa de estabilización monetaria lanzado en junio del año 1985 para poner freno a la inflación. El ministro de economía era Juan Vital Sourrouille.

morfi y la vida misma⁵³. Al final, ese final, nos decía que, si bien necesaria, la democracia se mostraba incapaz de saldar todas las deudas que, tantas dictaduras después, seguían vigentes en ese fin de siglo. Así, el sueño radical se rendiría al pragmatismo menemista, que, sólo después de la reforma constitucional de 1994, desplegaría todas sus potencias, las cuales, festejadas –sin vergüenza– y repudiadas –sin censura–, formaron parte de nuestra cotidianidad.

La libertad de expresión permitió la emergencia de denuncias y discursos opositores a la gestión de gobierno, sin por ello morigerar el descaro en la exhibición del exitismo, la corrupción y el mal gusto. Pizza y champán al ritmo de una Ferrari que, todavía hoy, transita las calles de una ciudad fracturada⁵⁴. La democracia primero y la convertibilidad, después, permitieron: gritar, bailar, drogarnos, festejar, entrar al mundo, pero no a todos. Así, política y arte ejercían la desmesura, cohabitando un mundo donde, uno a uno mediante, todo parecía posible y, sobre todo, permitido, al menos para algunos.

El cuarto tema del disco señalado (*Honestidad brutal*) se llama *Clonazepán y circo*. Una letra que traza también un arco temporal a partir del cual señalar las evidencias de una derrota política y cultural. Si hablamos de derrota en el campo cultural, estamos señalando las formas y mecanismos de un *proceso* de construcción hegemónica. La continuidad de un *proceso*. Su extensión, sus mecanismos imperceptibles y aceptados, aceptables, de la lucha por el sentido común desde el cual hacer mundo.

Dice Calamaro que «por un sueño postergado, nos cansamos de luchar». Es el año 1999, el segundo gobierno menemista llega a su fin. La crisis, que apenas dos años después estallaría en diciembre del 2001, se hace sentir y se expresa como cansancio y, sobre todo, resignación. Hay «demasiada camiseta y cada vez menos

⁵³ En el discurso inaugural de su gobierno, Raúl Alfonsín pronunciaría la siguiente frase: «Con la democracia se come, se educa y se cura», resumen de las expectativas y esperanzas que el regreso de la democracia prometía.

⁵⁴ La Ferrari fue un regalo del empresario italiano Massimo Del Lago (que buscaba la concesión para la construcción de una autopista en Morón) al entonces presidente Carlos Menem. Sobre el vehículo, en enero de 1991, Menem partió desde la quinta de Olivos a Pinamar, evitando peajes y sobrepasando los límites de velocidad permitidos. El vehículo se transformó rápidamente en el símbolo de la banalidad y la corrupción de los años noventa.

gambeta», metáfora futbolera que remite al cambio de paradigma de una sociedad cada vez más atravesada por la lógica mercantil, espectacular, cuyas luces lo envuelven todo. El juego ya no es lo importante. Lo importante es el show y, dentro de ese show, la política asomará como un costo, una carga, una traba a las potencias del individuo: «algunos ya diputados, y brindo por nosotros, dos tarados que les pagamos». La estrofa concluye con una síntesis del *estado de la cuestión* cultural, política y social: «antes Pelo, ahora Gente, antes lucha, ahora circo, antes pan, ahora clonazepán»⁵⁵. De una revista de cultura rock a un panfleto propagandístico de entretenimiento, de soñar con un hombre nuevo a los nuevos hombres del circo político, de una sociedad organizada a partir del trabajo, a una adormecida, sedada, contenida.

El paréntesis propuesto entre ambos recitales, el de los destrozos y las butacas volando por el aire en el Luna Park y el de la noche que apagaron la luz, el de la oscuridad infinita y la muerte en Cromañón (cuyo límite no deja de ser un recurso un tanto arbitrario, aunque útil, creemos), señala el arco temporal en el cual rastrear la emergencia del *aguante* como forma de resistencia ante el

«... proceso de construcción de la hegemonía neoliberal (que) tiene su génesis en los terrorismos de Estado que derrotaron los movimientos de contestación de los años sesentas y setentas en toda América Latina y en ellos castigaron duramente lo que había sido la vitalidad y hasta, en cierto modo, la soberbia del mundo cultural asociados a esos movimientos» (Rubinich, 2011, p. 28).

Durante ese proceso que se inicia, durante esa caída que señala Nancy en Occidente, nuestros cuerpos jóvenes parecen encontrar en el *aguante* la posibilidad de un gesto orgulloso de afirmación y visibilidad, de última y posible elección. Existencialismo a destiempo de un último e inajenable acto de libertad. Cantaba Charly García: «*Aguantá también, y si no te gusta, te podés matar*».

⁵⁵ *Gente* fue una revista que comenzó a ser publicada en el año 1965 en formato de semanario y que continúa hoy siendo editada de manera mensual. Durante el período de la dictadura cívico-militar y la primera etapa de la guerra de Malvinas apoyó desde su línea editorial los lineamientos discursivos y propagandísticos que la junta militar llevaba adelante. Durante dicho período, tuvo como editor responsable a Samuel Gelblung. A partir de los años 90 se dedicó, fundamentalmente, a temas vinculados a la farándula y el espectáculo.

«... ya sean hippies, hippies,
o tipos de chalecos gordos.
Existen tontos, tontos.»
Tontos, en *Tontos (Operita)* (1972)
Billy Bond y la Pesada del R&R

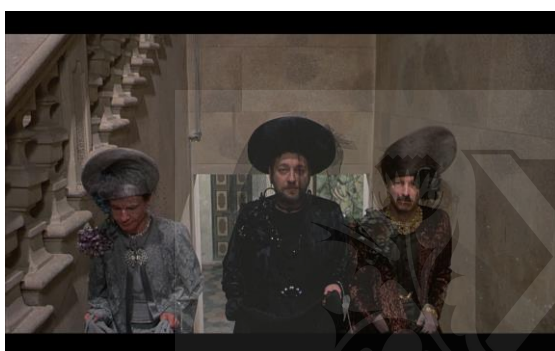
2.6 Tipos de chalecos gordos

¿Empezó en el Luna Park y terminó en Cromañón el *aguante* a ese proceso de construcción hegemónica? ¿En ese «¡Má sí, rompan todo!», expresión de resignación, de abandono, de certeza de la incapacidad transformadora de la batalla dada en el plano cultural, que da lugar a cierto nihilismo punk que, ante la certeza del *No future*, decide abandonar el ring rompiéndolo todo: el juego y, con él, a los que juegan? Porque si «nihilismo y comunidad no aparecen en una relación de simple alteridad, sino de choque frontal» (Espósito, 2009, p. 59), en este choque, en esta batalla, la arenga a la destrucción de *todo* no puede tener otra lectura que la certeza de una inminente derrota. Frente a esa certeza, entonces, dejar campo arrasado.

Luego del fallido recital en el Luna Park, el grupo de Billy Bond responde a lo sucedido aquella noche estrenando una canción –un mes después, en el festival BA Rock titulada *Tontos*. Una confesión del desencanto que, tanto a un arco y otro del imaginario ideológico setentista, podían expresar los hippies o los burgueses de chalecos gordos. Pesimismo, enojo y violencia. «Existen tontos, tontos,/ tan, tan, sólo tontos,/ ya sean hippies, hippies,/ o tipos de chalecos gordos... Tontos que ensucian la sangre a otros,/ tontos que chupan la sangre a otros,/ tontos que tienen la sangre de todos, tontos». Violencia de un mundo al que no se le puede responder más que con otra violencia, anticipaba La Pesada, violencia que permitirá que sus hijos sean «sacrificados como cerdos», diría Fontanet.

El recital BA Rock fue grabado y estrenado como película en el año 1973. El título de la película fue “Hasta que se ponga el sol” (Dir. Aníbal Uset) y tuvo un suceso considerable de taquilla. A las tomas en vivo del tema *Tontos* se le intercalan en el filme imágenes de estudio. Presenta a los integrantes de La Pesada, travestidos, ingresando a un salón en el cual se disponen a tomar cierto brebaje, mientras un joven, en pose sensual, come un racimo de uvas en una pequeña

piscina que ocupa el centro del salón. En el año 1976, Pasolini estrenará *Salò, o los 120 días de Sodoma*. Si Jacoby se pudo jactar de la *desmaterialización* casi en simultáneo con lo que sucedía en el epicentro de producción del arte moderno, las imágenes del video clip de La Pesada anticipan y bien podrían haber sido parte de una imaginaria edición en la que, El Presidente, El Duque, El Obispo y El Magistrado (personajes de *Salò*) fueran asumidos por los músicos. Un clima de época en el que la violencia del mundo podía ser concentrada en los personajes que Pasolini decide retratar y que, el rock vernáculo, también, de alguna manera, señala.



Reformulemos la pregunta sobre la apertura y cierre de ese paréntesis: ¿si empezó en el Luna Park, terminó en Cromañón, donde ser revolucionario era equiparable con una rebeldía cuyo gesto transformador sería apenas una enunciación, un balbuceante discurso cuya práctica mostraba su anverso, su contradicción más plena en la maximización de la rentabilidad simbólica y económica que el exceso de público y las bengalas otorgaban? No, terminar, no terminó.

2.7 Excritura

Cómo ordenar el cuerpo, cómo clasificarlo, cómo administrarlo y controlarlo constituyen, junto a los mecanismos en que el poder produce y se reproduce, el núcleo de análisis de las primeras producciones de Foucault. Hacia el final de su producción teórica, se ocupará, sobre todo, del tipo de relación que el sujeto mantiene con su propia subjetividad, «a partir de la noción de “gubernamentalidad” o “gubernamentalización” del poder, aquella en la que los

antiguos esquemas de conducción pastoral de los individuos trabajan en la recomposición de la libertad individual con la finalidad de un orden general, atravesando el núcleo privado, el más íntimo del sí mismo» (Chignola, 2018, p. 102). Ese orden general, esa mutación del orden, es el que se corresponde con la emergencia de una nueva episteme, que, en el plano económico, pero no solo, asoma como liberalismo. Así,

«Foucault pone en relación al liberalismo con el gobierno racionalizado del poder. El liberalismo es una práctica, principio y método de racionalización del ejercicio del gobierno. Foucault pretende estudiar el “liberalismo” en cuanto “razón gubernamental”, es decir, como un tipo de racionalidad, entre otros, dirigido a regular la conducta de los hombres. Al liberalismo le corresponde un desentendimiento del intervencionismo» (Sauquillo, 2017, p. 190).

Este desentendimiento, que puede ser leído en clave de lo anti-político, es el que permite dejar al mercado regular las relaciones de los sujetos. La política no debe intervenir, y la relación de los sujetos entre ellos y con sí-mismos, no tiene por qué someterse a las regulaciones del viejo modelo de Estado-nación. El Leviatán hobbesiano, espacio físico en doble sentido (geográfico y corporal – encarnado en la figura del monarca–) cede ante el globalizado e inmaterial mercado, en el que el sujeto, ya liberado y liberal, deberá rendir cuentas, antes que nadie, ante sí-mismo. Un sálvese quien pueda que, a veces, muchas más de las que imaginamos, cuesta vidas. Antes de iniciar el show en Cromañón, el cantante de Callejeros (Fontanet) tomó el micrófono y le hizo la siguiente pregunta al público: *¿Se van a portar bien? ¿Se van a portar bien?* La pregunta, repetida, parece delegar en el público la responsabilidad del cuidado y el orden. Una pregunta en clave de responsabilidad personal con un dejo escolar, pero también ambiguo: ¿Qué van a hacer? ¿Pueden, están dispuestos, son capaces de portarse bien? Y la trampa, o lo que la pregunta no dice, pero bien podría haber sido el modo de interpretarla – porque ya en ese momento los recitales de rock en la escena local estaban plagados de bengalas, banderas y una praxis que, ante la pregunta, puede ser respondida de modo afirmativo–, es si están dispuestos, si son capaces de hacer, una vez más, de ese encuentro, uno como tantos otros, uno en el que las bengalas iluminen el espacio, los rostros, las historias. Como si en la interpelación estuviese implícita la

exigencia de hacer *eso* que todos *estaban* esperando que hagan⁵⁶. Cueste lo que cueste.

Del Luna Park a Cromañón, de La Pesada a Callejeros, del pan al clonazepán, de la lucha revolucionaria, transformadora, *al aguante*; en el recorrido de un extremo a otro del paréntesis, el itinerario de una caída. Lenta, progresiva, llena de pliegues y matices, llena de desencanto. ¿Hace falta, es necesario, para sostener dicha afirmación, adjuntar el dato estadístico que confirme el deterioro de las condiciones materiales de vida de los jóvenes –y no solo ellos– de esta parte del mundo? ¿O alcanza con mirar a nuestro alrededor, estar atentos a eso que, aunque naturalizado, hecho sentido común, no debería dejar de ser la prueba que exija otra ex-critura de los cuerpos⁵⁷? ¿A cuántos Cromañones diarios nos habituó esta pandemia? ¿Cuánta muerte es tolerable, aceptable, entre los Estados que pueden acceder a vacunas y los Estados que no? ¿Cómo no reconocer la derrota de «ese propósito genérico de cambiar la sociedad (que) no fue posible, pero no era imposible» (Kohan, 2014, p. 254) ante la evidencia mercantil del modo en que los laboratorios maximizan ganancias con la muerte? Las devaluadas estructuras partidarias, aglomeradas en alianzas cortoplacistas y guiadas por el afán de una victoria apenas formal dentro del juego democrático, ladran a uno y otro lado del debilitado sustento *ideológico* que las organiza (un cada vez más difuso límite organiza los discursos políticos, anclados todavía en el *best seller* de Norberto Bobbio *Derecha e Izquierda*, el cual afirmaba a mediados de los noventa la vigencia de los términos), exhibiendo la impotencia de la política ante el mercado. Y no solo a nivel local. Eso que queda fuera del discurso de lo político-partidario, de su

⁵⁶ Previo a la realización del recital, se había grabado una nota de radio que estaba programada para ser emitida con posterioridad al mismo, en la que participó el baterista del grupo, Eduardo Vázquez, y en la que afirmó que las bengalas habían sido «la frutilla del postre». <https://www.infobae.com/2005/05/23/185399-lider-callejeros-quiso-aclarar-las-palabras-la-polemica/>.

⁵⁷ «Hoy en la Argentina si tenés trabajo y lo perdés estás a tres meses de quedarte en la calle», dice Dany de Caraza. Junta cartones, es traperero a punto de sacar un videoclip y tiene el pelo verde Hulk. Aunque está en la calle, transpira optimismo. “Si empujás la carreta, juntás el mango”, dice, y todo es simple, capitalista y perfecto (...) **Muchos son veteranos del cartoneo, que empezaron de niños llevados por familiares o amigos del barrio en la crisis del 2001. Los cartoneros de mucho tiempo son como gauchos que festejan no tener jefes explotadores ni horarios y dependen solo de su esfuerzo y la suerte. “Vivo el día a día”, es la frase que más escuché en las entrevistas, como si fuera un budismo de la necesidad.**» https://www.eldiarioar.com/sociedad/cartoneros-calle-tiempos-covid-19_1_6739791.html (consulta: abril 2021).

Sobre la situación hacia el año 2005, <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-mitad-de-los-cartoneros-son-ninos-nid766081/> (consulta: abril 2021).

alcance y posibilidad, es, creemos, la evidencia de la derrota y el carácter hegemónico que la lógica de los *winner*s impone. Simple, capitalista y perfecto. También será esta una demostración más de que los *winner*s no deben rendir cuentas. La victoria no exige explicaciones. El cambio de época será también la evidencia de una caída, no ya solo de los cuerpos, sino de los Estados frente al mercado. El discurso y la lógica *económica* imponiéndose al de la *política*, habilitando la sobreventa de entradas, la evasión de controles, el cierre de puertas de emergencias, o bien, administrando patentes y, con ellas, la vida. Frente a esa caída, *el aguante*.

«Madre ponme en la chaqueta las medallas
Los zapatos ya no me los puedo poner
mis dos piernas se quedaron en Malvinas
El mal vino no me deja reponer de la nítida y oscura pesadilla
De Valeria Mazza besando al cordobés
que murió estaqueado, solo, entre los cuervos desangrado
En Resistencia aquí en los dos de abril brindamos por él.»
La casa desaparecida, en Abre (1999)
Fito Páez

3. La Guerra

El momento que podemos señalar como de mayor despliegue de la tecnología estatal de ensañamiento sobre el cuerpo joven en Argentina es el que se organiza y despliega en el inicio de la dictadura cívico-militar. Esa tecnología se sustentó en un discurso de guerra. Una guerra necesaria, dirán sus defensores, una política de persecución, desapariciones y muerte que, sirviéndose de lo que ese discurso de guerra habilita (Kohan, 2014), persiguió toda forma de organización social y comunitaria, decimos nosotros.

Durante Malvinas, el *proceso* represivo no se detiene. Es una cosa viva, una tecnología que, puesta en marcha, no se detendrá. Y no se detendrá incluso cuando haya finalizado la guerra, y tampoco cuando haya finalizado el proceso militar, ni cuando la alternancia de partidos y gobiernos de forma ininterrumpida sean la cucarda de la estabilidad democrática. La dinámica de desaparición, tortura y muerte ya no se detendrá (Gayol-Kessler, 2018).

Las fuerzas armadas y cierto sector de la sociedad civil elaboraron un discurso en torno a dos guerras. Una con un enemigo interno y otra con un enemigo externo. En la primera, los jóvenes son el *objetivo*, el espacio de escritura; en la segunda, el *instrumento*. Será a través de los cuerpos de los *colimbas* que se combatirá al enemigo externo. Serán la mediación de un recurso político. La carne de cañón. Y, sin embargo, durante el mismo conflicto, no dejarán de ser objeto y espacio de escritura. Así, durante el breve lapso que duró la guerra de Malvinas, la figura del joven soldado, su cuerpo, adquiere las dos características; un pobre instrumento de guerra, mal afinado, sin templar, «yo era un civil en medio de la guerra, vestido de militar, pero un civil al fin y al cabo» (Kon, 1982, p. 33), y un espacio, un pentagrama de escritura «en si bemol, sin ninguna melodía»⁵⁸, solo con la armonía señalada para que lo trágico se despliegue: «Cuando los pibes se empezaban a congelar se ponían todos duros y ya no podían ni gritar; lo único que hacían era llorar. Entonces venían, los desataban, y los ponían al lado de un fuego, para que se fueran recobrando y los “bailaban”»⁵⁹ (Kon, 1982, p. 89 y s.). En esos cuerpos se sigue subrayando el discurso represivo estatal. Tiene, en su forma, cual partitura de piano, incluidas dos claves de lectura: una aguda, de grito ahogado, de llanto garabateado por la *derecha* -imposible de concebir como melodía, según Páez- junto al compás grave de una mano *izquierda* que, con ritmo preciso, marca el tempo de nuestra historia de horror.

Tanto el discurso represivo, como el que articula los sueños comunitarios de un mundo nuevo, colocan el cuerpo del sujeto al servicio de esa transformación, de esas causas que, aunque antagónicas, aspiran a una totalidad, a *una* verdad. Hay que transformar la nación para transformar el mundo; y, para eso, los cuerpos serán la entrega, la expresión de *aguante* y precio a pagar. «Porque en una guerra los cuerpos ya tampoco son de nadie: son pura entrega, son puro darse a una bandera y a una causa» (Kohan, 2011, p. 120). El cuerpo, entonces, es un cuerpo peligroso primero, útil y necesario después. Si en *Crimen y vanguardia* (2017) García analiza el estado cultural en la transición democrática a partir de la

⁵⁸ Estrofa de la canción *Tratando de crecer*, escrita por Fito Páez y popularizada por Juan Carlos Baglietto en el disco *Baglietto* (1983).

⁵⁹ En su dinámica, que implica llegar al límite de la vida, se asemeja a otro mecanismo muy utilizado para torturar que era «el submarino», el cual consistía en sumergir la cabeza de la persona debajo del agua hasta el momento en que, ya casi sin respirar, se lo devolvía a la superficie para reiniciar luego el proceso.

pregunta sobre el cuerpo, sobre «hacer qué con el cuerpo» (p. 47), esa interrogación o duda era algo que los milicos no se permitían. Pero no solo ellos. Cómo leer la exigencia de una cúpula montonera

«...que realizó sus “cálculos de guerra”, considerando que si se salvaba un escaso porcentaje de guerrilleros (Gasparini calcula que unos cien) y otros tantos en el exterior, quedaría garantizada la regeneración de la organización una vez liquidado el Proceso de Reorganización Nacional. Así, por no abandonar sus territorios, entregó virtualmente a buena parte de sus militantes, que serían los pobladores principales de los campos de concentración» (Calveiro, 2019, p. 19).

¿Vida y muerte romántica, *Tosca*⁶⁰ militante de aquellos desesperados que, en su aria más dramática y épica, mueren amando tanto la vida? El cuerpo individual, propio o ajeno, amigo-enemigo, un insumo, una materia prima, un costo. Desde ambos polos discursivos, el cuerpo, la vida, se reduce a un cálculo, ¿qué tienen para dar, para ofrecer, cuánto valen, qué pueden aguantar?

«Violencia es mentir.»
Nuestro amo juega al esclavo,
en Bang Bang, estás liquidado
(1989)
Redonditos de Ricota

3.1 Mucha tropa riendo en las calles

Dos veces junio (Kohan, 2011) se estructura a partir de dos fechas, dos derrotas deportivas, que, apelando a la metáfora futbolera, abordan ciertos aspectos de la maquinaria cultural nacional desde la óptica de un conscripto y su superior. La historia del relato, que no deja de ser un relato de *la historia*, permite, creemos, un abordaje en clave de *escritura* sobre los cuerpos y de formas del *aguante* que, antes de amplificarse en el discurso del rock y del fútbol, Kohan, quizá de modo involuntario, también da cuenta en ese otro paréntesis que es su novela. Un paréntesis más acotado que el que planteamos en el capítulo anterior,

⁶⁰ *Tosca*, ópera de Puccini con libreto de Giuseppe Giacosa e Luigi Illica fue estrenada en el debut del siglo XX. El argumento, atravesado por el clima político y social italiano, expresa, a través de los personajes Floria Tosca y Mario Cavaradossi, el idealismo romántico que, en su oposición al poder, sadismo y maldad –representados en la figura de Scarpia–, terminarán sacrificando su vida en nombre de una causa justa.

más preciso, pero que se abre y cierra a partir de dos derrotas. En *Dos veces...*, las historias pasan por el cuerpo. Por el de los colimbas, por el de los detenidos, por el de los hijos e hijas de los detenidos. Una *ficción* en y a partir de lo que cada uno está dispuesto a resistir. Un libro, entonces, donde asoman gestos de *resistencia* y *aguante*, como precio y legado de un contradiscurso.

Dos veces... se interroga y está preocupado por el cuerpo: «La formación de Argentina (con especial atención a la estatura de sus integrantes)» (Kohan, 2011, p. 52) De lo que un cuerpo puede tolerar para producir un discurso, para que pueda ser voz. Un libro de preguntas y respuestas desde y sobre el cuerpo. El primer párrafo lo señala de manera clara: «¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?» (Kohan, 2011, p. 11). En la respuesta a esta pregunta, mediada por una discusión entre doctores (una respuesta técnica, precisa, biológica/científica), está el cuerpo. Es cuestión de masa corporal, de peso. No de edades. Eso que después aclarará el doctor Mesiano discutiendo con el doctor Padilla, «es el peso lo que importa, y no la edad. Hasta un estudiante de medicina lo hubiese sabido» (Kohan, 2011, p. 124). «La formación de Argentina (con especial atención al peso de sus integrantes)» (Kohan, 2011, p. 54) Del cuerpo como espacio de interrogación y escritura y la certeza de que la tortura produce un habla. Tan cierto es, que aún hoy, ahora, seguimos hablando de ella, por ella, a través de ella.

En la matriz del razonamiento occidental, el saber ha sido conquistado poco a poco por la ciencia. No es un saber sensible, sensorial, sino y por sobre todo, un saber técnico. Una gran enciclopedia que ha ido acumulando conocimiento, que ha ido engrosando sus volúmenes. Y sin embargo, no logra desprenderse totalmente de cierta herencia divina. El discurso médico todavía esconde algo, se salvaguarda, se mantiene lejos del vulgo. Conserva, aunque cada vez menos, restos del chamán, del mediador con Dios, aquel que posee un saber opaco, inaccesible. Estar cerca de la muerte, acercarse a ella, es entregarse al discurso médico. Es confiar. Es delegar la voluntad del propio cuerpo en un otro que tomará las decisiones, acertadas o no, sobre lo que nos conviene. Y ese saber técnico puede ser utilizado con múltiples objetivos y puede ser puesto al servicio de la salud, claro, y de la vida; pero que

esté al servicio de la vida no significa que esté al servicio del bien. Se pregunta y se responde el conscripto de *Dos veces junio* (Kohan, 2011)

«¿Qué es la medicina, finalmente? Yo estudio medicina. La medicina es una ciencia del cuerpo humano. Es un saber sistematizado acerca del cuerpo humano, que a veces se aplica sobre su medianía, sobre el nivel promedio de lo que se considera la normalidad, y otras veces se aplica sobre sus límites, sobre los niveles a los que un cuerpo pueden ser llevado» (Kohan, 2011, p. 82)

¿Quién determina el límite? ¿Quién es, en última instancia, el que puede determinar cuál es el punto exacto en que el dispositivo médico debe dejar de deshumanizar un cuerpo? Muerto Dios, será la política. La política avanza sobre el cuerpo, lo pone a su servicio. Lo combate también. El cuerpo negro, el cuerpo extranjero, el cuerpo que sobra, el cuerpo subversivo, el cuerpo joven, será administrado y regulado por el saber religioso, primero, el médico-jurídico después, y el político-económico luego.

Por eso la metáfora médica sirve para explicar el *proceso* transformador que debe ser llevado a cabo y los recursos extraordinarios que serán necesarios. Sobre el golpe militar en sí, sobre lo que vendrá a partir de él, dice Calveiro (2019):

«Las tres armas asumieron la responsabilidad del proyecto de salvataje. Ahora sí, producirían todos los cambios necesarios para hacer de Argentina *otro país*. Para ello, era necesario emprender una operación de “cirugía mayor”, así la llamaron. Los campos de concentración fueron el quirófano donde se llevó a cabo dicha cirugía” (p. 10). Y continúa de esta manera: “Las Fuerzas Armadas asumieron el disciplinamiento de la sociedad, para modelarla a su imagen y semejanza» (p. 11)

Dioses creadores, ellos, los milicos. Hay que ir a la Biblia, al Génesis 1:26 y darse cuenta que lo que Calveiro está diciendo es *palabra de Dios*. Después, justamente, en el capítulo «La pretensión de ser “dioses”» (Calveiro, 2019, p. 53)

retoma la idea, y la confirma con diversos testimonios extraídos del *Nunca más*⁶¹. En el informe, los detenidos mencionan que los torturadores o carceleros se referían a sí mismos en esos términos, como dioses. Esta operación, este período que no podemos dejar de vincular con la muerte, se presenta, en ese momento, como su anverso exacto. Su opuesto. Todo lo que se hace, todo lo que se hizo, todos los excesos, se despliegan como acciones necesarias para la preservación de la vida o, mejor dicho, de la selección de lo que debe vivir y lo que no. Hay una frase de Flaubert, que, retomada por Marguerite Yourcenar, da pie al libro *Memorias de Adriano*, y dice así: «Los dioses no estaban ya, y Cristo no estaba todavía, y de Cicerón a Marco Aurelio hubo un momento único en que el hombre estuvo solo». Un hombre sin dioses, sin Dios, sin límites, administrando la vida. La guerra habilita ese «estado de excepción» en el que sus protagonistas parecen no tener que rendirle cuentas a nadie. Por eso fue tan necesario para la dictadura cívico-militar no abandonar nunca ese discurso. Plegarse a él, sostenerlo y, sobre todo, aprovecharlo.

«Casi no le quedaba cuerpo donde pudiesen matarla» (Kohan, 2011, p. 53). El cuerpo de escritura se agota. Tiene un límite. Y ese límite es preciso conocerlo para poder transitarlo, para poder permanecer en él aprovechándolo al máximo. El nuevo país impone un cambio, una nueva economía. La de la eficiencia, la maximización. La guerra libera, en su *praxis*, los límites jurídicos que posicionan a la vida como el bien supremo, y permite extenderlos, traspasarlos, olvidarlos durante ese estado de excepción. Por eso la pregunta que abre la novela es tan importante. Es una pregunta formulada en un período de guerra. En la interrogación sobre el momento a partir del cual es posible empezar a torturar, una pregunta sobre los límites, físicos y temporales que habilita la guerra. La pregunta es por el inicio, pero del final, del «hasta cuándo», nadie sabe nada. Porque el proceso tendrá objetivos, pero no se planteará plazos. El cuerpo (social) deberá poder tolerarlo, no agotarse, no sucumbir durante su intervención, y para eso se le exigirá cierto *aguante*. Es una pregunta y una apuesta a futuro. Lo

⁶¹ La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) fue creada por el gobierno argentino en 1983, con el objetivo de aclarar e investigar la desaparición forzada de personas producidas durante la dictadura militar en Argentina, lo que dio origen al Informe "Nunca Más", publicado en septiembre de 1984.

importante es que a los objetivos que la tortura busca no se les adelante la muerte. Porque no se trata de exterminar, se trata de educar. Es una novela de educación, también. «El superior siempre tiene razón, y más aún si no la tiene» (p. 16), «y nos enseña que también los niños participan de las guerras» (p. 32). El conscripto aprende. Lecciones del padre, primero, y de los oficiales, después. La tortura, además de escribir el cuerpo, tiene un fin pedagógico, una excritura.

«Si querés escucharé a la BBC.
Aunque quieras que lo hagamos de noche.
Y si quieres darme un beso alguna vez
es posible que me suba a tu coche
¡Pero no bombardeen Barrio Norte!»
*No bombardeen Buenos Aires, en
Yendo de la cama al living (1982)*
Charly García

3.2 No bombardeen Barrio Norte

«Compatriotas, hemos recuperado las islas australes que integran, por legítimo derecho, el patrimonio nacional.» Las palabras pronunciadas por el teniente Leopoldo Fortunato Galtieri el día 2 de abril de 1982 le anunciaban a la población el inicio del conflicto bélico, una guerra que, por un lapso de un poco más de dos meses, ocuparía el discurso estatal, el rumor de la calle y las preocupaciones de gran parte de la población⁶². La guerra terminó el 14 de junio, un día después del inicio del mundial de fútbol que se celebraba en España y del que la Argentina, de todas maneras, decidió participar.

El 16 de mayo de 1982, en Obras Sanitarias, las figuras más reconocidas del rock nacional decidieron brindar su apoyo e implicarse, de alguna manera, con el clima de guerra. El «Festival de la Solidaridad Latinoamericana» logró convocar a más de sesenta mil personas, con difusas consignas, que apelaban a la paz por un lado y el apoyo a los soldados por el otro. Fue organizado y convocado para recaudar donaciones de «alimentos no perecederos, frazadas y también guitarras», que, se suponía, serían enviados a las Malvinas⁶³.

⁶² Miembro de la Junta Militar entre diciembre de 1979 y junio de 1982. Fue presidente de facto desde diciembre de 1981 y condujo al país a la guerra de Malvinas. Galtieri renunció el 17 de junio; el cargo fue ocupado interinamente por su el ministro del Interior, el general Alfredo Oscar Saint-Jean. Finalmente, asumió la presidencia y transición hacia la democracia Reynaldo Bignone.

⁶³ Según Raúl Porchetto, al principio las autoridades habían planteado cobrar entrada para recaudar fondos, pero los músicos, contrarios a la idea de que con ese dinero se comprasen armas, exigieron la donación como forma de acceso a los tickets. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8891/8893>.

Contó con la presencia de músicos como Lito Nebbia, L. A. Spinetta, Ricardo Soulé, Dulces 16 (con Pappo de invitado), David Lebón, Charly García, Raúl Porchetto, entre tantos otros. El acontecimiento fue nota y tapa de la revista *Pelo* (Nº 163), en un número especial titulado «Todo el festival de la solidaridad». La revista celebró el reconocimiento al rock nacional como «una expresión multitudinaria de la cultura argentina». La nota se tituló «Mucho rock por algo de paz». Un repaso breve de la historia del movimiento que repasa las dificultades por las que debió atravesar. Señala que «supo sobrellevar y sobrevivir a los embates de las crisis económicas y los eventuales intentos de marginación de los sectores oscurantistas» y anuncia tiempos de madurez y plenitud: «cuando la crisis sea superada, y de la cual saldrá notoriamente fortalecido, el rock nacional habrá asumido en forma definitiva y total el papel que le corresponde dentro de ese enorme conglomerado que es la cultura argentina». Mucho rock, mucho ruido, para y por una guerra que lo ocupaba todo y que silenciaba –y al hacerlo cumplía su objetivo– esos rumores que interpelaban al discurso estatal de la otra guerra que decían haber afrontado, la que habían ganado y debían legitimar.

Una guerra, entonces, otra más, para sostener y continuar la anterior. «Euforia popular por la recuperación de las Malvinas», tituló el diario *Clarín* el sábado 3 de abril, cuando la plaza ya había sido colmada y la foto de esa multitud amplificaba los sentimientos de triunfo, la arenga a un *aguante* por venir y un nacionalismo que incluía adhesiones de aquellos que, hasta ese momento, habían sido críticos del régimen⁶⁴. ¿Cómo medir el volumen de esa imagen, los decibeles amplificados que, antes con el Mundial (78) y ahora con la guerra, impedían sentir el rumor de otra verdad? «En el silencio de la noche, había que esperar que explotara un grito de gol. Un gol de la Argentina, como había pasado las otras noches, y quizá no habría ya más gritos, al menos hasta el día siguiente» (Kohan,

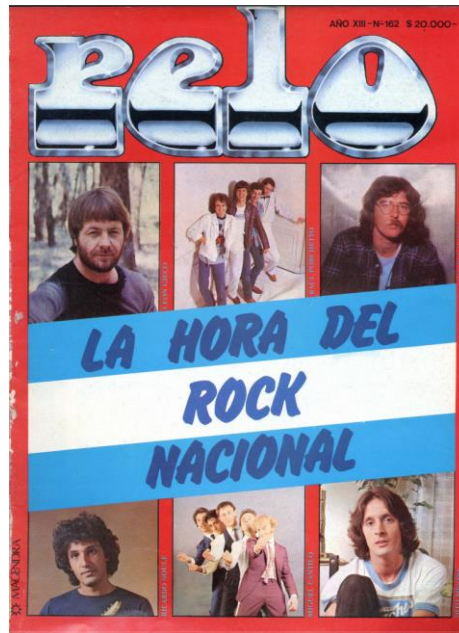
⁶⁴ Dirá Galtieri, el día que se anunció la recuperación de las Islas, frente a una multitud congregada en Plaza de Mayo: «Si quieren venir, que vengan, les presentaremos batalla».

Dos días antes del desembarco en Malvinas, el 30 de marzo de 1982, una marcha convocada por el movimiento obrero reunió unas cincuenta mil personas en Plaza de Mayo. El acto, encabezado por el dirigente Saúl Ubaldini –quien se transformaría luego en la figura icónica del sindicalismo durante los gobiernos de Alfonsín y Menem–, terminó con una violenta represión y miles de detenidos: «La Plaza de Mayo fue cercada, se cortó el puente Pueyrredón con carros de asalto y con un cordón policial. Durante seis horas el centro porteño fue escenario del enfrentamiento entre los trabajadores y la policía. La movilización también se extendió a Mendoza, Rosario, Neuquén y Mar del Plata. Miles de protestantes fueron detenidos en todo el país, hubo centenares de heridos y un muerto en Mendoza.» <https://www.universidad.com.ar/paz-pan-y-trabajo-a-35-anos-de-la-marcha-que-marco-al-movimiento-obrero> (consulta: abril 2021).

2011, p. 60). La fiesta del Mundial, primero, y de la guerra, después, imponían un *impasse*, el silencio obligado ante tanto bullicio nacionalista, un espacio ficticio de hermandad y unidad a partir del cual suspender, en nombre de una gesta mayor, todas las disputas internas. «Graciela Daleo fue sacada de la ESMA para sumarse junto con los verdugos a la jarana mundialista. Ya no le llegaría desde lejos, como un rumor o un estruendo» (Gilbert, 2021, p. 139). Cuando la guerra terminó, cuando el rumor se hizo ruido y ya nadie pudo dejar de hablar de otra cosa, cuando los desaparecidos fueron recuperados por el discurso estatal a través de los juicios a las juntas y el informe de la CONADEP, los músicos de rock, tibiamente, reconocieron su error y dieron vuelta la página rápidamente.

Antes de que *Pelo* se ocupara de «Todo el festival de la solidaridad latinoamericana», en el número anterior anunciaba que «La hora del rock nacional» había llegado (Revista *Pelo*, N° 162). Los músicos que componen el collage de la tapa son: León Gieco, Raúl Porchetto y Charly García, de izquierda a derecha, en la parte superior. Luego, los colores de la bandera nacional cruzan la portada, y sobre los colores patrios, escrita con voluminosa tipografía, el grafiti prestado de la estética política –que antes y después ocuparía las calles y de la que las bandas de rock también harían uso para darse a conocer– anuncia lo trascendente del momento. La *explosión* del fenómeno⁶⁵. Llegaba la hora de los chicos de la guerra y de los chicos del rock. Completan la tapa, de izquierda a derecha y en el lado inferior, Ricardo Soulé, Miguel Cantilo y Nito Mestre.

⁶⁵ «Pero si desde el material y la consistencia tipográfica la pintada política y el grafiti *under* parecían reversos simultáneos, la forma en que los seguidores del rock *underground* se aplicaron a la promoción de los grupos tenía mucho de “militancia”» (García, 2017, p. 66).



Esa «hora del rock nacional» será abordada en apenas una página de desarrollo. Un resumen más porteño que nacional en el que se anuncia que a partir de la «recuperación física» de Malvinas, las radios han comenzado a transmitir más del 80% de su programación con música nacional y/o en castellano. Festejada, celebrada, amplificada y anunciada, la hora del rock nacional se cifra en y junto a la hora de la *argentinidad al palo*, en la de un *aguante* que deberá ser exhibido frente al agresor externo en la región austral, pero que también será exigible en el mundo del rock. Hacerle, de algún modo, el *aguante* a la guerra. Lo que la guerra abre y habilita en términos de difusión del rock nacional tendrá su precio. Quien escribe la nota sabe que las disputas se celebran, además del campo de batalla, en lo cotidiano, en la propagación de un discurso con aspiraciones hegemónicas. «Es vital que todos sepamos que la nación Argentina no se hace únicamente soberana por la posesión de los territorios que le pertenecen. También hacen a la Nación sus hombres, su ciencia, su cultura y su arte. Y allí, en una pequeña parcela de participación y aporte, está la presencia y el trabajo del rock nacional». ¿Cuál es el aporte que está haciendo el rock nacional? ¿A quién le hacía el *aguante* el rock?

«Por eso, esta es también la hora del rock nacional. La hora de que sus músicos, su público y los medios de comunicación demuestren que forman parte de una nación.» Los músicos deberán demostrar que ellos también forman parte de

la nación del *aguante*. Porque es «[...] en estos momentos cuando Argentina afirma su identidad...». ¿Qué identidad se cifraba en una guerra hecha a base de colimbas, falta de equipamiento e improvisación? ¿Qué identidad puede ser exhibida cuando la violencia exige participación, pero no análisis ni reflexión? En esa «Hora del rock nacional», cuando en lugar de *Pelear y pensar* solamente peleamos, todo lo que se podía demostrar era que se tenía huevos, o que había que tenerlos. Testosterona bélica y musical para transformar una nación. En el año 1983, el grupo *Zas* editaba un disco titulado *Huevos*. El tema que le da nombre al disco es *En la cocina, huevos*. El estribillo señala un faltante, una carencia. En las presentaciones en vivo del grupo, en las radios y grabadores, en cualquier lugar donde la canción sonara, *la cocina* era reemplazada a coro –grito eufórico y colectivo de afirmación identitaria– por la palabra Argentina. Eso era lo que faltaban, ¡*huevos!*: «Huevos, en la cocina hacen falta huevos/ Yo sé que a pesar de todo/ la lucha es desigual/ Hoy te convocan a la plaza/ y mañana te la dan... Si pasan música nacional/ no es que se hayan dado cuenta/ que la cultura de un país/ está en su gente...». La apelación futbolera, la arenga al *aguante* cifrados en una metáfora de escaso vuelo poético, horizonte y receta de futuro y bienestar. Si sólo pusiéramos lo que hay que poner, otro destino sería posible.

¿Cómo se habrán sentido esos pibes que, habiendo soportado el frío, los bombardeos, la falta de equipamiento y comida, escuchaban corear a una nación que lo que hacía falta en ese país, en el corazón del país, en su cocina, eran huevos? Decía Santiago, soldado conscripto: «Eso ya lo sabe todo el mundo, pasamos mucho hambre, y algunos de los militares se portaron muy mal con nosotros, nos sacaban la comida y se la comían ellos, y si algún pibe se iba a robar comida al pueblo y lo descubrían, encima lo estaqueaban» (Kon, 1982, p. 82). León Gieco, quien con su himno antibélico le pedía a Dios que la guerra no le fuera indiferente, daba las pistas de aquello que finalmente pasó: a esos pibes que los arañó la guerra, les abofeteaban la otra mejilla⁶⁶.

⁶⁶ *Solo le pido a Dios*, de León Gieco, cuya segunda estrofa dice: «Solo le pido a Dios/ que lo injusto no me sea indiferente/ que no me abofeteen la otra mejilla/ después que una garra me arañó esta suerte».

Finalizada la guerra, el «Festival de la Solidaridad Latinoamericana» fue motivo de críticas y controversias en torno al apoyo que los músicos con su participación, habrían prestado al discurso estatal que la dictadura propiciaba. Entre los grupos que fueron invitados a participar y declinaron la oferta, podemos señalar a Virus⁶⁷ y Los Violadores, grupo de punk-rock que venía dando sus pasos en el *under* porteño y que, para el año 1983, editaría su primer disco (homónimo). Su tema *Represión* es, quizá, la canción más directa y frontal que sonó por aquellos años. En la negativa a participar, en las críticas a la realización del recital y al apoyo que brindaron los músicos que sí decidieron hacerlo, podemos señalar un rumor, un discurso que, aunque pasado por alto por el ruido ensordecedor de la euforia militar, se hizo presente. Algunos, en medio del *aguante* exitista que exigía poner el cuerpo para bancar la gesta militar, decían que no. Que en «esa hermosa tierra de amor y paz, hermosa gente, cordialidad, fútbol asado y vino, así es el pueblo argentino» había «represión a la vuelta de tu casa, represión en el quiosco de la esquina, represión en la panadería, represión veinticuatro horas al día»⁶⁸. Años después, León Gieco haría su *mea culpa*. En el documental «Rompan todo», dice:

«Fuimos usados para hacer un concierto a beneficio de los soldados de Malvinas... la cuestión era: ¿ustedes, el rock, qué hacen por Malvinas? Bueno, hicimos ese concierto. Pil Trafa de Los Violadores dijo que fue una burrada la cosa que hicimos nosotros de cantar para ellos, y en realidad tiene razón. Yo creo que no tendríamos que haberlo hecho»⁶⁹.

Dice, y vuelve a decir mal. No fueron usados para hacer un concierto a beneficio de los soldados, fueron usados para sostener un relato de guerra, *de aguante al aguante*.

⁶⁷ Los hermanos Moura, músicos platenses que ya habían editado su primer disco -Wadu-Wadu- en el año 1981, habían sufrido la desaparición de su hermano mayor, Jorge Moura, militante del ERP.

⁶⁸ *Represión*, incluida en el disco *Violadores*, de Los Violadores. Editado en el año 1983, fue grabado durante la guerra de Malvinas y publicado recién al año siguiente.

⁶⁹ En relación con el festival: «Para los referentes del *under*, el rock contracultural se había vuelto colaboracionista del mismo régimen que lo había empujado a la parálisis. Con el tiempo, León Gieco y Spinetta hicieron una fuerte autocrítica sobre su participación» (García, 2017, p. 82).

3.3 Volver a pasar por el corazón

Cuando la guerra finalizó, hubo un término acuñado por el sociólogo Alan Rouquié que definió la estrategia post-bélica para el país: la *desmalvinización*. Desmalvinizar era dar vuelta la página, cerrar el debate público sobre lo acontecido y exportar una imagen moderna de una Argentina con aspiraciones de integración al mundo. La frágil democracia que se inauguraba en el año 83 exigía posponer el análisis de lo acontecido. Los acuerdos generales en torno a lo justo del reclamo soberano implicaban, apenas concluida la guerra, un peligro.

«Constituía una grave amenaza para el orden institucional permitir que la reivindicación de Malvinas se implantara como una causa nacional capaz de movilizar activamente al pueblo argentino contra el imperialismo anglo-yanqui. Un nuevo ciclo de “populismo” podía emerger en las jóvenes generaciones de civiles y militares que reivindicaran la batalla y rescataran sus enseñanzas.» (Cangiano, 2014).

Así,

«la “desmalvinización” tendría un efecto deshistorizador e impondría una suerte de amnesia colectiva en torno a la reclamación argentina sobre Malvinas, que dejaría sin respuesta las preguntas más urgentes y necesarias. El silencio duradero terminaría condenando al olvido a los jóvenes combatientes de la guerra y a los familiares de los caídos en el conflicto» (Piccone y Mangini, 2013 p. 248).

Esa estrategia de olvido, de omisión, no ocupó solo el espacio y discurso gubernamental.

En *Crimen y vanguardia* (García, 2017), Fernando García plantea un paréntesis para vincular dos hechos trascendentes: uno en lo político, el otro en lo cultural. Una obra en dos actos compuesta por la masacre de Ezeiza y el

*Siluetazo*⁷⁰. El autor propone vincular a esos miles de jóvenes que en procesión marcharon a esperar al líder proscrito –«en los que el peronismo dirimió a sangre y fuego sus diferencias generacionales e ideológicas» (García, 2017, p. 69)– con aquellos desaparecidos por los que el *Siluetazo* reclamará e interrogará luego.

«No es antojadizo pensar que muchos de los jóvenes que pusieron el cuerpo en Ezeiza (tanto en el sentido de *aguantar* la batalla como de hacerle un regalo de futuro a Perón) eran, diez años después, las miles de siluetas instaladas como *hábeas corpus* gráficos»⁷¹ (García, 2017, p. 69)

Que tengas un cuerpo, que un cuerpo se haga presente, tal es el significado de la expresión *habeas corpus*. Y ese reclamo por la presencia de un cuerpo que no está es la de un cuerpo joven. Estamos en septiembre del 83, y una *Canción de otoño en (plena) primavera* radical señala la ofrenda de *aguante y juventud, divino tesoro*, que esos cuerpos ausentes entregaron. El poema de Rubén Darío cuya primera estrofa versa: «Juventud, divino tesoro/ ya te vas para no volver/ cuando quiero llorar no lloro,/ y a veces lloro sin querer», que sería luego recuperado por una figura clave del rock vernáculo en la canción *Los viejos vinagres* (Luca Prodan), señalan, en la pérdida de la inocencia, en la pérdida de vidas, todo lo irrecuperable con lo que la democracia deberá lidiar.

De alguna manera, «“El Siluetazo”, así expuesto, parece el desolador final de la larga marcha de los bosques de Ezeiza, en el momento real del poder joven en la Argentina, donde (casi) todo parecía posible» (García, 2017, p. 69). Ese desolador final de esta última marcha, si se quiere, también clausura otra, emblemática y fundante, en la que, mito mediante, el peronismo inauguraba una época de

⁷⁰ El 20 de junio de 1973, Perón volvía a la Argentina después de 18 años de exilio. Los espacios simbólicos que las distintas facciones del peronismo pretendían ocupar en torno al palco donde Perón daría su discurso, mostraban las diferencias y tensiones dentro del movimiento. Un año después, el 1 de mayo del 74, esas tensiones entre la «Tendencia Revolucionaria del Peronismo» y el propio Perón se agudizarían. Desde el mítico balcón, Perón centraría su discurso en el respaldo a las organizaciones sindicales y a la llamada «burocracia sindical». El 6 de septiembre de 1974, Montoneros anunciaba su pase a la clandestinidad.

El Siluetazo fue una intervención artística ideada por los artistas y militantes Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, en el marco de la tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21/9/1983 (todavía bajo la dictadura cívico-militar, un mes antes de las elecciones que consagraron a Raúl Alfonsín). La intervención buscó visibilizar la desaparición de personas pintando siluetas de color negro y desplegándolas en los alrededores de la Plaza de Mayo como forma de interrogación sobre los cuerpos ausentes y reposición de esas ausencias.

⁷¹La itálica es nuestra.

esperanzas y transformaciones, no sólo para los trabajadores. Una marcha del conurbano a la capital, a la Plaza de Mayo, y allí, una vez copada la escena política y geográfica de la ciudad (y con ella del país), refrescar las patas en la fuente de agua bautismal que ungió al líder⁷². La marcha hacia Ezeiza parece invertir no solo la dirección (esta vez, las multitudes se desplazan hacia la zona suroeste, hacia afuera de la ciudad), sino también el sentido. Ahora son los jóvenes trabajadores los que esperan el reconocimiento y, con la gesta, con esta nueva procesión, un nuevo mito que ordene la política hacia una patria socialista. Perón no aterrizará en Ezeiza e inaugurará, por el contrario, una abierta disputa (no sólo discursiva) con los jóvenes militantes de la izquierda peronista.

El Siluetazo se propuso, entonces, además de una instancia de visibilización de esos cuerpos que ya no estaban, de emergencia de aquello que con tanto empeño se trató de desaparecer, una posibilidad comunitaria de escritura, de reescritura. La silueta, el contorno, el pizarrón humano, exigían ser re-escritos. Con los datos de los que no estaban, con los nombres y apellidos de los que ya no podían escribir, pero también, con el discurso silenciado; la excritura que esos cuerpos disputaban como forma de habitar el mundo, lo que querían comunicar y lo que de alguna forma debieron aguantar. *El Siluetazo* es la reposición del valor del cuerpo desaparecido y es, a la vez, la denuncia y la exigencia de una reescritura de eso que fue callado, perseguido y silenciado: «Las siluetas ponían en evidencia eso que la opinión pública ignoraba o prefería ignorar, eso que se sabía y a la vez no se sabía: la magnitud del terror entre nosotros» (Longoni, Bruzzone, 2008, p. 31). Pero en *El Siluetazo* se omite la guerra. La vinculación que establece Fernando García entre los que marcharon a Ezeiza y los cuerpos ausentes que le dan sentido a la performance la pasa por alto. La guerra queda excluida. Los desaparecidos, las desapariciones, lo ocupan todo. *El Siluetazo* permite una disputa en la excritura de los cuerpos a partir de los que perdieron y reclama, a la vez, por el cuerpo desaparecido, pero no por el cuerpo que, como instrumento y soporte de guerra, fue enviado al matadero.

⁷² Sobre la gesta obrera del 17 de octubre de 1945, se aconseja la lectura *Yo hice el 17 de octubre* (1984), de Cipriano Reyes (Centro Editor de América Latina).

3.4 La luz, te fue

En los ya casi olvidados dispositivos de registro fotográfico, el rollo o película debía ser expuesto a la luz para poder, a través de esta, transformar esa película virgen en un negativo. La sensibilidad del mismo, en realidad la sensibilidad ante la luz, era expresado en un dato técnico (ASAs) que permitía al fotógrafo saber qué tiempo de exposición, vía apertura del diafragma, debía realizar a fin de obtener una imagen que, llevada al laboratorio, pudiera ser volcada al papel sin demasiados artilugios a la hora del revelado. La luz, o la falta de ella, es, entonces, la condición o no de posibilidad, tanto para el registro como para la observación de cualquier registro visual. Luz para registrar, por mínima que sea, y luz para observar; para poder volver a acceder a ese hecho o momento que la imagen repone. Sin embargo, no siempre resulta necesario reponer una imagen total para poder acceder a esa voluntad comunicativa de aquello que se quiere mostrar. La metáfora, la metonimia y otros recursos discursivos puestos al servicio de la imagen pueden hacer accesible aquello que se quiere mostrar o contar sin necesidad de una literalidad que, en algunos casos, pueda llegar a ser insoportable. El todo por la parte, o una parte de ella, para que el sentido sea repuesto o completado por nuestra sensibilidad y razón. También es posible que haya imágenes que la razón no pueda o no quiera reponer. Instantes que, por dolorosos o cruentos, nos negamos a ver o nombrar. Si acordamos que para que una cosa exista debe ser mencionada, no hay, en los idiomas de raíz latina y anglosajona, ninguna palabra que exprese la condición o estatus de un padre que pierde a su hijo o sus hijos⁷³. No existe la inversión de la condición de huérfano en el lenguaje. Y si no existe en el lenguaje escrito, ¿por qué debería existir una imagen que pueda dar cuenta de ello?

⁷³ Existe una propuesta en España de incorporar el término «huérfile» como modo de nombrar dicha pérdida. Respecto a una duda del público sobre la palabra huérfile, Blecua explicaba que «todas las lenguas tienen vacíos léxicos. Hay significados que no tienen palabras». Consultado en: <https://www.rae.es/noticias/consultas-linguisticas-en-directo-en-la-real-academia-espanola>.

En Cromañón, la noche en que la luz se fue, no hay imagen ni película con la sensibilidad suficiente para aprehender, registrar, o al menos representar, el horror. No ya de la muerte, sino el de ese instante previo en el que la luz partió, en el que las luces del espectáculo han dejado de resplandecer y todo lo que queda es pura vida, desesperada, intentando imponerse, buscando a tientas el camino en una trampa mortal cuyas *salidas de emergencias* habían sido clausuradas por el afán de lucro. ¿Cuándo empezaron a cerrarse esas salidas? ¿En qué momento la posibilidad de un escape, de una huida hacia el futuro, de segunda oportunidad, comenzaron a señalar en realidad una trampa mortal cultural y generacional? ¿Empezó en el «Ma sí, rompan todo», en el exilio de productores, músicos y referentes culturales durante la década del 70? ¿Empezó en los ochenta, en Cemento, punto de encuentro y práctica de libertad que exigía un *aguante* más allá de cualquier norma de seguridad e infraestructura, como si después de tanto horror demandar eso fuera un signo de debilidad, una muestra burguesa de incapacidad e insensibilidad frente al costo de la democracia?

Luego de la tragedia de Cromañón, una serie de fotografías se instalaron como modos de recordatorio y representación del hecho trágico, la noche maldita del rock nacional: unas zapatillas gastadas, escritas con mensajes alusivos a la tragedia o la banda aluden a los pibes y pibas que las calzaban.



Foto by Rackyross⁷⁴

Estas zapatillas invitan a reponer los cuerpos y las vidas clausuradas el 30 de diciembre del 2004. En una de las imágenes que hemos seleccionado se puede

⁷⁴ <https://www.flickr.com/photos/25125125@N00/>.

observar un reclamo generacional que afirma: *no olvido ni perdón*. En esta imagen podemos encontrar, también, el cierre de un paréntesis que vincula dos momentos aparentemente inconexos. La sentencia que como horizonte moral le exigió a la sociedad *el* mecanismo necesario de nuestra construcción democrática –ni olvidar ni perdonar– establecía las bases de aquello que no se debía repetir. En la consigna, recuperada como bandera veinte años después, la exigencia del camino a seguir. Ni olvidar ni perdonar las tragedias culturales, que son, siempre, políticas. Diana Maffía lo señalaba de esta manera: «como generación que construyó el nunca más, me parece un fracaso no haber podido cuidar en democracia esta consigna del nunca más, si no haber sido en algunos casos responsable directa de la masacre...» (Abrahamet al., 2008, p. 49). *Ni olvido ni perdón*, para que *nunca más*. La sentencia contra el olvido se afirma, más que en la desmemoria, en la tensión de memorias activas que, en disputa, pugnan por constituirse como verdad.

Iluminados por el fuego, bajo la luz de las bengalas y las bombas, bajo la mirada de los fotógrafos seleccionados, controlados y requisados, los soldados en Malvinas sí pudieron ser fotografiados⁷⁵. El inicio de la guerra propició la presencia de reporteros gráficos y periodistas, que, bajo un férreo control militar, cubrieron los inicios del conflicto. La consigna: reforzar, a través de la circulación de imágenes, el discurso de una recuperación pacífica. Una guerra sin balas. Una victoria sin sangre. Una ficción de guerra que, estimaban los militares, podría ser resuelta mediante la vía diplomática.

«El propio León Rozitchner, en *Malvinas: de la guerra "sucia" a la guerra "limpia"*, señala un como-si, una mera representación en la realidad de la guerra de Malvinas. El ejército argentino, argumenta, no invadió las islas para que hubiese guerra, sino para forzar una negociación» (Kohan, 2014, p. 280).

Cuando la guerra fue un hecho consumado y la derrota un final inexorable, la preocupación militar se concentró en ocultar y desaparecer las evidencias del deterioro y condiciones en que los jóvenes soldados debieron enfrentar el conflicto.

⁷⁵ Nombre de la película estrenada en el año 2005 y dirigida por Tristán Bauer. El filme aborda los recuerdos de Esteban Leguizamón, un hombre de cuarenta años que, como conscripto, participó de la guerra. El intento de suicidio de un excombatiente y amigo sumerge al protagonista en la trama de recuerdos vinculados a la guerra.

«Una de las formas de impedir que se conociera el estado físico y psicológico de las tropas argentinas al momento de la rendición fue prohibir la producción y circulación de fotos y filmaciones. Para ello se interceptaron y se velaron los rollos que los fotógrafos argentinos enviados de Télam –únicos que habían podido permanecer hasta el final en las islas– habían obtenido en los últimos días de su estadía»(Gamarnik y Guembe, 2021)

Velar las imágenes para poder construir un discurso (oficial) y disputar la construcción de la *verdad*. Eso los militares lo tuvieron claro cuando quisieron reforzar el fervor por la gesta militar, y también cuando, una vez consumada la derrota, pretendieron desaparecer toda prueba que los implicara con las torturas y el deterioro de las condiciones de los soldados durante el conflicto. «Algo se vuelve real –para los que están en otros lugares siguiéndolo como “noticia”- al ser fotografiado» (Sontag, 2003, p. 31). Lo «real» que habían construido, la guerra victoriosa, la gesta heroica que gracias al fervor colaborativo de la prensa adicta al régimen cubría los tabloides, llegaba a su fin. La ficción estatal debía reinventarse y proteger, en simultáneo, a sus redactores, a todos aquellos que habían amplificado la mentira del discurso estatal.

«El 8 de junio de 1982 el teniente primero Ramón Ojeda, jefe de la sección Inteligencia del Centro de Apoyo a la Recuperación Integral (CARI), firmó un documento catalogado de secreto en el que se señalaba la recomendación al jefe del Destacamento de Inteligencia 201 de “realizar actividades de contrainteligencia y acción psicológica entre los heridos y enfermos” para contener la difusión de su situación a su regreso» (Gamarnik y Guembe, 2021)

Una imagen, desclasificada y dada a conocer recién en el año 2015, nos permite dimensionar todo aquello que a través de diversos testimonios los soldados fueron contando. Toda esa maquinaria de ensañamiento y desprecio por el cuerpo joven se concentran en la fotografía que el día 6 de junio de 1982 el Dr. Oscar Rojas (civil voluntario durante el conflicto) le tomó a Miguel Galloto, soldado conscripto. Un cuerpo de 1,90 metros con 34 kilos exhibe el paso de la escritura estatal. ¿A qué causa, a qué bandera se daba este cuerpo? La imagen, que nos obliga a prestar atención a «La formación de Argentina (con especial atención al peso de sus integrantes)», desafía el objetivo primario de toda guerra –ganar, vencer,

destruir al ejército enemigo– para pensar en otros objetivos, otras disputas, otras escrituras y excrituras de los cuerpos⁷⁶.



Foto: Rojas, Oscar.⁷⁷

3.5 Las Pichiceras

Ricardo Piglia, reflexionando sobre los desafíos y la problemática de la literatura hispanoamericana y argentina, parte de las coordenadas de un texto inconcluso de Ítalo Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*) y un texto de Bertol Brecht (*Cinco dificultades para escribir la verdad*) para elaborar un ensayo titulado: «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», en el que aborda el “problema del futuro de la literatura y de su función» (Piglia, 2001)⁷⁸. A partir de la figura y la escritura de Rodolfo Walsh, aquel que más y mejor expresó el compromiso político de la escritura, el que llevó «al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual», aquel que sabía *pelear y pensar*, tiende puentes con otros textos, hechos históricos y rumores populares, estableciendo un mapa, un camino, una línea de análisis e interpretación para una literatura del futuro.

⁷⁶ En relación con la continuidad de las prácticas de tortura durante el conflicto bélico: «Y en las islas también... Rupturas y continuidades entre la campaña de represión clandestina (1974-1983) y la guerra de Malvinas (1982)», Ranalletti, Mario. *Pasado Abierto. Revista del CEHIS*. No 5. Mar del Plata. Enero-Junio 2017. ISSN No2451-6961, <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>.

⁷⁷ «A la destrucción y el robo del material fotográfico que contenía el registro del final de la guerra, la rendición y la organización del retorno, le seguiría la invisibilización y el ocultamiento de los propios soldados en su llegada al continente. El objetivo era esconderlos prohibiendo todo tipo de contacto con la población para ocultar las condiciones físicas y psicológicas en las que regresaban y contar así con tiempo de mejorar su imagen y su estado físico», Cora Gamarnik, María Laura Gumbre, Vanina Agostini y María Celina Flores, «El regreso de los soldados de Malvinas: la historia de un ocultamiento», *Nuevo Mundo* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, puestos en línea el 08 de octubre de 2019, consulta, el 24 de mayo de 2021. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/76901> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76901>.

⁷⁸ El texto se encuentra publicado en diversas páginas y sitios de internet. <https://piglia.pubpub.org/pub/k99hnwfn/release/1> (consulta: mayo 2021).

A partir del cuento «Esa mujer», de Walsh, Piglia analiza las dificultades que los intelectuales tienen, por un lado, con el poder, con la trama del poder (un periodista que interpela a un militar para que deleve los secretos del destino de ese cuerpo sustraído) y, por el otro, con el mundo popular, con el populacho, con aquello que el cuerpo de Evita representa. Dice Piglia: «Podríamos decir que, para Walsh, Eva Perón, que condensaría ese universo popular, la tradición popular del peronismo lógicamente, aparece entonces primero como un secreto, como un enigma que se trata de develar, pero también como un lugar de llegada». Para abordar las dificultades de comprensión, de llegada y acceso a ese mundo extraño, brutal, recurrirá a *El matadero*, el texto de Esteban Echeverría (escrito en 1838), «que, como ustedes recuerdan, es también la historia de un letrado que se confronta con el Otro puro, encuentra a los bárbaros, a las masas salvajes del rosismo». Entonces, Piglia utiliza ambos textos para poder señalar una problemática: la de los intelectuales con el mundo popular.

Del texto de Echeverría rescatará algo, un recurso estilístico que le permitió captar y hacer sentir, escuchar, la voz de ese mundo tan ajeno para el autor. Echeverría, en *El matadero*, capta «el habla popular». Esa cadencia está «ligada a la amenaza y al peligro», al mundo bárbaro, pero «el lenguaje que se usa para representar al monstruo, al otro, es un lenguaje muy vivo, que persiste y abre una gran tradición de la representación de la voz y de la oralidad». En *El matadero*, nos recuerda Piglia, «es la primera vez que aparece registrada la presencia del che y del vos». Entonces, en la denuncia, en el señalamiento de ese mundo brutal que hace Echeverría, emerge, sin embargo, una voz, un ritmo, un uso específico de palabras y términos que revitalizan la escritura, «un efecto de la representación que le abre paso a la voz popular y fija su tono y su dicción».

Lo que nos interesa rescatar del ensayo es la idea de oposición, de tensión entre dos relatos, entre dos discursos que pugnan por una verdad. Aquello que «el Estado esconde y entierra» requiere una narración, una escritura, una ficción narrativizada desde el propio Estado, a la que la literatura, cuando es asumida como compromiso ético y político, deberá oponer otra; una ficción que, sin embargo, aspire a la verdad, a develar una verdad.

“El Estado también construye ficciones: el Estado narra, y el Estado argentino es también la historia de esas historias. No sólo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los cuerpos” (Piglia, 2001).

Para poner en valor los rumores y los contradiscursos de la voz popular, aquello que como murmullo emerge y dice algo que, sin ser cierto, devela una verdad, recurrirá a un relato anónimo

“... que se contaba y del que había versiones múltiples. Se decía que alguien conocía a alguien que en una estación de tren del suburbio, desierta, a la madrugada, había visto pasar un tren con féretros que iba hacia el sur. Un tren de carga que alguien había visto pasar lento, fantasmal, cargado de ataúdes vacíos, que iba hacia el sur, en el silencio de la noche. Una imagen muy fuerte, una historia que condensaba toda una época. Estos féretros vacíos remitían a los desaparecidos, a los cuerpos sin sepultura. Y al mismo tiempo era un relato que anticipaba la guerra de las Malvinas” (Piglia, 2001).

Piglia nos dice que hay que saber escuchar, que en lo popular, en la calle, en el rumor de la calle, hay una verdad, pero para acceder a ella hay que estar atento. Y si se está atento y se escucha, se deberá tener la valentía y el compromiso ético para contarlo, para decirlo quizá a través de una ficción, de otra historia, pero habrá que hacerlo. Algo que también señalaba León Ferrari en su obra “Nosotros no sabíamos” (1976): la verdad estaba allí, en la calle, en lo cotidiano, en la tapa de los diarios también. Como si negar el rumor, negar la verdad, fuera aún más trabajoso, requiriera de un esfuerzo y una disposición que anulando los sentidos, permitiera al Estado narrar libremente su ficción de la historia.

Cuando “el tren” finalmente llegó al sur, cuando los soldados y los féretros resultaron útiles, cuando la guerra ya era discurso de Estado, euforia y verdad amplificadas por los medios de comunicación adictos, un escritor «consigue desbaratar las edificaciones más preciadas de una mitología de la identidad nacional» (Kohan, 2014, p. 271). ¿Quién es el escritor, el más *rocker* de los

literatos⁷⁹, aquel que, como diría Fito Páez, era, junto a Charly García y Enrique Symms, de aquellos que no le temían a la cocaína? Fogwill. Con *Los pichiciegos*, en plena guerra, durante el mayor despliegue mediático de un discurso estatal del que resultaba difícil sustraerse, «abre en la narrativa argentina la vertiente posible de un contrarrelato (de la guerra)» (Kohan, 2014, p. 271). Y lo que dice Fogwill en la nota a la séptima edición de su libro es que «*Los pichiciegos* –manifesté desde la contratapa de la primera edición de 1983– no fue escrito contra la guerra sino contra una manera estúpida de pensar la guerra y la literatura» (Fogwill, 2012, p. 11). Fogwill piensa la literatura en tiempos de guerra. Fogwill piensa la guerra de la literatura. Fogwill piensa. En una noche, mito de exceso y *aguante*, despacha *EL* libro de Malvinas. ¿Y qué dispara esa necesidad incontenible de verborrágica escritura? Un rumor, una escucha atenta. Iniciado el conflicto, mientras trabajaba en una agencia de publicidad, se daban

«... cita comodores y generales a repartirse las ganancias de las cuentas publicitarias de las empresas intervenidas (...) donde un brigadier retirado Cabrera, por entonces vicepresidente del Banco Central, y un general activo Saá nos explicaban las razones de la inminente victoria (...) aquella tarde, creo que fue el primer martes de mayo de 1982, al llegar a la casa encontré a mamá y a la empleada que la cuidaba pegadas al televisor y mamá me recibió gritando entusiasmada: —¡Hundimos un barco...! Ni la imagen de decenas de ingleses violetas flotando congelados, que de alguna manera me alegraba, pudo atenuar el espanto que me provocaba el veneno mediático inoculado a mi familia.» (Fogwill, 2012, p. 10)

Fogwill invierte el sentido del rumor. Lo que el rumor, lo que la madre y la empleada doméstica dicen, festejan y amplifican, no es la verdad, es el discurso amplificado del Estado. La madre y la empleada hablan el discurso estatal. Fogwill también escucha a los militares, escucha al poder, y descubre en el discurso épico y

⁷⁹ *Los Pichiciegos* es también un libro de rock y de aguante. Fogwill escribe de un tirón, en una noche, *Los Pichiciegos*. Los doce gramos de cocaína, verdad o mito rockero, no dejan de emparentarse a la metodología que *Los Twist*, con producción de Charly, llevaron adelante para la grabación de su disco debut, «La dicha en movimiento». La tapa anunciaba que el disco había sido grabado en 29,5 horas. La maratón de excesos que ambas situaciones suponen queda en manos del lector.

alucinado de una victoria inexorable, una ficción imposible de aceptar. Ante eso, no puede imaginar otra cosa que «miles de muertos». Frente a tanta muerte imaginaria primero –real después–, construirá un relato de supervivientes, de pícaros que «no quieren ganar, quieren zafar y sobrevivir» (Kohan, 2014, p. 272). Un libro que da cuenta de un modo de sobrellevar y *aguantar* la guerra que, en la lógica colectiva de los *pichis*, en su reparto de tareas y responsabilidades colectivas, resuena un poco a banda de rock. *Los Reyes* dirigen la banda, marcan el ritmo. Y los rumores forman parte de la trama, de lo que se sabe y asoma como verdad:

«—Videla dicen que mató a quince mil —dijo uno, el puntano.

—Yo sentí que los tiraban al río desde aviones.

—Imposible —dijo el Turco, sin convicción.

—No creo, son bolazos de los diarios —dijo el pibe Dorio, con convicción.

—Yo también había oído decir que los largaban al río desde los aviones.»

Fogwill, 2012, p. 77 y 79)

Fogwill es también, y de alguna manera, un *pichi*. El compromiso ético que en la relación entre escritura y vida Piglia señala y analiza a partir de la figura de Walsh, Fogwill lo evade. Fogwill puede hacer negocios con los milicos, escucharlos y escribir contra ellos. Si ha de pelear, será un Locche, un pugilista sutil de la escritura, peleando dentro de los límites precisos del ring literario⁸⁰. Esquivando, evadiendo, sustrayendo el cuerpo a cuerpo. «Para *estar* vivos, hay que *ser* vivos. Mientras los otros, arriba y afuera, viven o mueren, ellos se *avivan* en su escondite subterráneo, en esa “pichicera” que han creado para seguir la guerra sin estar en guerra» (Kohan, 2014, p. 272). Fogwill, desde su pichicera –«subí a mi pocilga, escribí la frase “mamá hoy hundió un barco”»–, escribe una picaresca que, podemos atrevernos a pensar, no sólo desarma el discurso épico de la guerra, sino que además anticipa las claves de un modo de supervivencia que, apenas un tiempo después y como continuidad de aquello que los milicos habían propiciado, se desplegará como clima de época: en el mundo por venir, lo importante será sobrevivir; y, para ello, habrá que ser vivo. La guerra enseña –como también lo

⁸⁰ Nicolino Locche, boxeador argentino campeón del mundo que adquirió fama por sus capacidades defensivas y su agilidad para evitar el contacto con sus adversarios.

señala Kohan en *Dos veces...*—, en tiempo real, las claves de supervivencia para lo que vendrá:

«—La guerra tiene eso, te da tiempo, aprendés más, entendés más... si entendés te salvás, si no, no volvés de la guerra. Yo no sé si volvemos, Quiquito —le decía—, pero si volvemos, con lo que aprendimos acá: ¿quién nos puede joder?» (Fowgill, 2012, p. 101)

El mundo será de los pícaros, los atorrantes, los ganadores. Habrá que *pensar*, pero ya no es tiempo de *pelear*. Hay que dejar las peleas para otro momento. Fogwill anticipa en *Los pichiciegos* que los tiempos de las luchas se han agotado. Que carecen de sentido. Fowgill, sepulturero de Walsh, anuncia que la cultura le podrá sustraer el cuerpo a la política. Y que la guita, el *homo economicus*, se impondrá al *homo politicus*. «Es una novela de puro capitalismo» (Kohan, 2014, p. 273).

«—¿Cuánto ganará un teniente? —preguntó a García.
— Trecientos palos, Quiquito. ¿Por?
—Por saber. ¿Sabés cuánto ganaba yo...? ¡Quinientos, setecientos palos ganaba...! Ganaría mil si no fuera por este Ejército de mierda...!
—¿Y eso qué? —preguntó García.
—Eso nada —dijo él—. ¡Pensaba en los boludos como vos y se me ocurrió calcular...!»(Fogwill, 2012, p. 103)

Fogwill, con lo que la picaresca amplifica, abre el camino de un mundo en el que lo importante será no ser un *boludo*, no ser un *loser*, y si se perdieron las guerras (ambas, las dos), habrá que al menos ganar guita⁸¹. Los pichiciegos anuncian *un mundo* de simpatías y tolerancias por aquellos que decidan *no ser boludos*, y que el progresismo cultural podrá criticar, pero no combatir⁸². La

⁸¹ “En la vida política y pública de Rodolfo Galimberti (1947-2002) podríamos encontrar el arquetipo del *giro*, del pasaje de un mundo al otro. De militante montonero a empresario exitoso. De militante montonero a funcionario de la SIDE. De la patria socialista a la patria menemista. (Para ampliar, se puede consultar el libro de Marcelo Larraquy y Roberto Caballero (2020) *Rodolfo Galimberti, De Perón a Susana, de Montoneros a la CIA*, Ed. Sudamericana).

⁸² En la moda del *blooper* y las cámaras ocultas, en la difusión y amplificación de escenas en que el otro es tomado como objeto de burla y señalamiento de la falta de picardía, podemos señalar un clima de época. Marcelo Tinelli (conductor televisivo que a lo largo de su carrera supo vincularse al mundo del fútbol y la política), desde su programa *Videomatch*, fue su mejor exponente. Dice Rodríguez Martín sobre Tinelli: «En los primeros noventa, con Videomatch, catapultó la que enseguida desde la izquierda se vio como una televisión

sustracción de la pelea, el abandono de la lucha, son las expresiones de un cinismo que, como manifestación del deterioro de las instituciones generadoras de lazo social, quedarán asociadas al viejo orden. En la «fábula amoral de capitalismo subterráneo» (Kohan, 2014, p. 273) que Fogwill nos regala, subyace la lección que otro *Turco*⁸³ vendría a ratificar: «—Los dólares y las libras y las monedas de oro siempre sirven —dijo el Turco.» (Fogwill, 2012, p. 89).

Los Pichiciegos anticipa el reino de la economía por sobre el de la política, el de una Argentina atravesada por el discurso técnico e inaccesible del mundo de los economistas, que, después de tanta derrota, podrán finalmente alzar una bandera de triunfo: derrotarían la inflación. El cine, apenas unos años después, retratará sus propios *Pichis*. El filme de Fabián Bielinski, *9 Reinas* (2000), nos regala dos personajes que, en el teatro de operaciones de la ciudad, seguirán la guerra por otros medios. Dos timadores, dos estafadores, tratando de sobrevivir, de dar un gran golpe que los saque para siempre de la pobreza. Pegarla, ganar, transformarse en *winners*, una fábula amoral de capitalismo criollo⁸⁴.

Nuestro falso Dios, nuestro becerro de oro –ilusión trascendente y valor superior–, apenas llegada la democracia, fue la inflación. Derrotar la hiperinflación que apresuró la salida de Alfonsín y que complicó el inicio del gobierno de Menem, el gran objetivo de la política en democracia. Cuando las medidas económicas adoptadas pusieron fin a esta, habilitaron el camino de la transformación social. El *uno a uno* fue el eslogan, la frase amplificadora que resumía toda la parafernalia técnico-discursiva, que al vulgo se le escapaba y que auguraba, en la hermandad gemela con el dólar, un futuro de prosperidad. Así, el discurso economicista, que imperó por sobre el político, fue el nudo gordiano de todas nuestras dificultades

“colaboracionista” de la joda, el blooper, la cámara oculta y el espectáculo. Su crecimiento, la amplificación de negocios y su olfato animal para detectar los cambios de humor social (¿qué otra cosa es el rating?) lo fueron envolviendo en las capas de la política y los negocios hasta que las costuras mismas de sus “negociaciones” se trasladaron a la pantalla. Tinelli, acusado de escenificar “la fiesta menemista” (su frivolidad, su fast food del entretenimiento), tuvo su paulatina politización: un día aparecieron los “reporteros”, las imitaciones de candidatos y políticos. ¿Hubo algún programa tan poroso a los “climas” como el de Tinelli?», https://www.eldiarioar.com/opinion/putear-tinelli-covinflacion_129_7962443.html (consulta: junio 2021).

⁸³ «Turco»: apodo con el que se mencionaba y menciona al expresidente Carlos Saúl Menem.

⁸⁴ La película narra, a partir de la figura de dos pícaros porteños –Marcos y Juan, encarnados por Ricardo Darín y Gastón Pauls–, los mecanismos por los que, sin apelar a la violencia (sin pelear), buscan la manera de sobrevivir y hacerse ricos sin mayor esfuerzo, sobre la base de trampas, de pequeñas ilegalidades. Dos sobrevivientes del clima de época en el que la película se sitúa, el fin de los noventa.

como nación. El destino de la nación se cifró en una resolución técnica, económica, de un problema único que marcaría la agenda democrática de allí en más: derrotar la inflación (no la desigualdad). Derrotar la inflación (sin importar los costos). Derrotar la inflación (cueste lo que cueste). La política doblegada por la economía. El *uno a uno*, sino de libertad. De prosperidad. Dependerá de *uno*, de cada *uno*, del *uno a uno*, sobrevivir, salir adelante, ser un *winner*, un pícaro, un *pichi*. En lo impolítico del discurso económico, su anverso. En el lenguaje económico, escondida, agazapada, la estrategia política de una biopolítica. El mercado se encargaría de administrar lo que sobrara.

Charly también anticipa el mundo por venir. Esos *Clics Modernos* que empezarán a sonar apenas terminada la guerra. Un disco que lo cambió todo. *El* disco que introdujo un lenguaje musical nuevo y que también supo apelar a la parodia, a la ironía, al rumor de la calle y al mundo por venir. Fue grabado en New York, ciudad que Charly había elegido para ir a comprar instrumentos y en la que decidió quedarse para conocer en profundidad (centro de la modernidad cultural en los 80 y del mundo financiero y de las *transas*⁸⁵). El pelo corto, los ritmos bailables, el uso de máquinas de ritmo (la Roland TR 808, bautizada por Charly como «Rucci»), con todo eso, Charly anunciaba que el mundo de los *jipis* y la *guitarrita* había llegado a su fin. Modern *clics* de un nuevo mundo, de un nuevo pulso. En ese disco incluyó *Los dinosaurios*, canción icónica en la que anticipa que además de todas las desapariciones posibles (la persona que amás, los que están en los diarios, los amigos del barrio, los que están en el aire, los que están en la calle), serían los verdugos los que iban a desaparecer, y sin embargo... En *Dos, cero, uno*, conocido como *Transas*, al ritmo de *candombe*, luego de reírse de las críticas recibidas por haber aceptado el *sponsoreo* de una marca de jeans para su recital en Ferro (26 de diciembre de 1982), luego de parodiarse a sí mismo, él, que se habría cansado «de hacer canciones de protesta y se vendió a Fiorucci», como mantra, repetirá solo una palabra, varias veces, anunciando que la desaparición de los verdugos no impediría su legado: el mundo por venir sería el de las *transas*, *transas*, *transas*.

⁸⁵ Transacción o asunto deshonesto y engañoso.

«Mi amor, la libertad es fanática;
ha visto tanto hermano muerto,
tanto amigo enloquecido,
que ya no puede soportar
la pendejada de que todo es igual,
siempre igual, todo igual, todo lo mismo.»
Blues de la libertad, en *Luzbelito*, (1996)
Los Redonditos de Ricota

3.6 La libertad es fiebre

Tres años después del Siluetazo, cuando todo *lo posible* que la democracia había prometido seguía siendo más una promesa que una realidad, Sumo editaba *Llegando los monos*⁸⁶ (1986). En el orden original de la edición, cuando los discos y cassettes se organizaban a partir de lados, el tema *Los viejos vinagres* es el octavo y estaba ubicado en la cara B del disco. En esa canción, Luca canta que «para vos, lo peor es la libertad...» y nos dice que está «rodeado de viejos vinagres, todo alrededor» y que la «... juventud, (es un) divino, tesoro». ¿Qué quedaba de ese *divino tesoro de juventud* (recordemos que el 59,4% de las víctimas del terrorismo de Estado tenían menos de 29 años y que los soldados de Malvinas, 18 o 19)? ¿Quiénes son esos viejos vinagres? ¿Quiénes, aquellos que, como herencia hecha clima de época, le temen a la libertad? A partir de la sentencia «para vos, lo peor es la libertad» podemos formular una pregunta central de ese período democrático que, con fragilidad, se iniciaba: ¿Cómo vivir en libertad? ¿Cómo organizar un nuevo pacto comunitario que contemple, permita, fomente, el ejercicio de la libertad? ¿Quién, quiénes, qué instituciones, después de la experiencia cívico-militar, tendrían voz y legitimidad para señalar los límites de lo que la libertad democrática habilitaba? Esa pregunta no encontraba, y aún hoy no encuentra, respuestas, señalando una herencia y una deuda no saldada de aquellos conflictos que articularon los reclamos y la violencia de la década del 70.

Luca anticipaba que lo peor para algunos sería la libertad. En la afirmación señalaba las disputas en torno a la apropiación del concepto, de su *sentido* y forma de ejercicio. Estar rodeado de viejos vinagres será estar rodeados de gente que no sabe vivir en libertad, que le teme al despliegue del concepto, a su radicalidad, a su experiencia más profunda (Nancy). En *Comunidad, inmunidad y biopolítica* (2009), Roberto Espósito plantea, entre varias problemáticas, una referida al *sentido* de los

⁸⁶ Disco publicado el 22/5/1986. Editado por el sello CBS, contó con la producción artística de Sumo y Mario Breuer.

términos que la filosofía política emplea. Deudor de un planteo ya realizado por Simone Weil, quien por los años treinta había dicho que si analizáramos casi todos los términos, todas las expresiones de nuestro vocabulario político, en su interior no encontraríamos más que vacío, intenta señalar que todo concepto político posee un significado inmediato, evidente, y otro oculto, en tensión, del cual la filosofía política parece no poder ocuparse. Dice: «es como si la filosofía política se limitase a una mirada frontal, directa, a las categorías de la política» (Espósito, 2009, p. 11) y se perdiera de vista que «todos los conceptos más influyentes de la tradición política –poder, libertad, democracia– ponen de manifiesto que poseen en el fondo (un) este núcleo aporético, antinómico, contradictorio; están expuestos a una verdadera batalla por la conquista y la transformación de sus sentidos» (Espósito, 2009, p. 11). En esa contradicción, en esa batalla por el sentido de los términos, Espósito señala que debemos estar atentos a su vaciamiento porque, en esa operación, planteada como instrumentalización de un discurso impolítico, se anuda su contrario: «Lo impolítico, en suma, no tiene nada de postura meramente apolítica o antipolítica, porque no contrapone a la política ningún valor trascendente o superior» (Espósito, 2009, p. 12).

Para abordar el tema de la libertad, Espósito trabaja en la dialéctica antinómica de dos conceptos: comunidad e inmunidad. Dice: «*communitas* deriva de *munus*, que significa “don” y también “obligación” frente a otro. Esto significa que los miembros de la comunidad, más que identificarse por una común pertenencia, están vinculados por un deber recíproco de dar, por una ley que obliga a salir de sí para volverse al otro y llegar casi a expropiarse en su favor» (Espósito, 2009, p. 97). A esta expropiación, la modernidad le opondrá el concepto de inmunidad. «Mientras la comunidad abre, expone, vuelve al individuo hacia su propio afuera, liberándolo hacia su exterioridad, la *immunitas* lo reenvía a sí mismo, lo recluye en su propia piel» (Espósito, 2009, p. 98). «Si la *communitas* determina la ruptura de las barreras protectoras de la identidad individual, la *immunitas* es el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo que venga a amenazarla» (Espósito, 2009, p. 17). El autor también señala esta tensión dialéctica en el uso y amplificación que la palabra libertad ha adquirido en el discurso de la filosofía política y mediática. La

utilización desmedida y exagerada, su apelación y reivindicación constante, remiten a su opuesto, a su vaciamiento, «a la misma clausura, a la misma operación de neutralización que experimenta el de la comunidad» (Espósito, 2009, p. 98).

«La inflación actual de discursos sobre la libertad –una de las palabras más recurrentes no sólo en el lenguaje político, sino también en la comunicación mediática– señala una dificultad de fondo al articular el concepto... cuanto más se reivindica y reclama, cuanto más se la estampa sobre las banderas, tanto más se aleja de la libertad... se la declare la libertad como ya realizada en lo fundamental en nuestras democracias liberales (*¿Viajar sin visado a Miami? ¿Ahorrar en dólares?*) o se la reenvíe a un mañana remoto (*¿Cuándo volveremos a integrarnos al mundo? ¿Para cuándo el fin del Cepo?*), se permanece dentro de un mismo modelo interpretativo. En otras palabras, dentro de un marco metafísico de tipo subjetivista de acuerdo con el cual la escena política está habitada por un sujeto preformado y predefinido (*excrita*, diría Nancy) –el individuo– que se dirige hacia la libertad como si fuera un objeto por defender o conquistar, por poseer o expandir (...) Primero existe el sujeto y después la libertad que éste adquiere, o intenta adquirir, ejerciendo fuerza contra la necesidad» (Espósito, 2009, p. 99).

Desde esta óptica, la libertad será *pelea*, será un espacio de conquista. La libertad que la comunidad del *uno a uno* propuso fue la del acceso, la del tener. En *Estadio Azteca*, canta Calamaro, «dicen que hay algo que tener, y no muchos tenemos». Cada uno, uno a uno, responsables del acceso y conquista de la libertad, «una concepción totalmente subjetiva de la libertad, (que) la transforma en su opuesto» (Espósito, 2009, p. 100). De lo comunitario a lo individual, de los proyectos colectivos, al *uno a uno*.

En el origen etimológico de la palabra libertad

«... ya sea la raíz indoeuropea *leuth* o *leudh*, de la que deriva el griego *eleuthería*, o ya sea la raíz sánscrita *frya*, con la que empiezan el término inglés *freedom* o el alemán *Freiheit*, ambas reenvían a algo que tiene que ver con un crecimiento común. Esto se confirma en la doble cadena semántica que descende de tales términos –esto es: la del amor (*lieben, lief, love*, pero tal vez

también *libet y libido*) y la del afecto y la amistad (*friend, Freund*). Ambas prueban sin sombra de duda la connotación originalmente comunitaria de la libertad (...) la libertad, pues, aparece *en y como* relación» (Espósito, 2009, p. 102)

Esa relación implicada en el concepto libertad, que Luca señalaba como novedoso problema democrático, fue vaciada de su sentido comunitario, dativo, para ser apropiada por los pichis, por los transas, por los pícaros de la economía y la política.

La imposibilidad de establecer acuerdos mínimos sobre qué significaba vivir en libertad organiza los primeros pasos democráticos e involucra no solo el discurso de las libertades civiles, sino también, y sobre todo, las económicas. Ya entrados en el nuevo milenio, post Cromañón, la libertad como bandera de cierto discurso político será, paradójicamente, el estandarte de los proyectos liberales que, con una fuerte impronta autoritaria, pondrán por encima del valor de la vida, la libertad del mercado. El valor del individuo sobre el comunitario. En la figura de Patricia Bullrich, en su derrotero político y discursivo desde su militancia en la Tendencia Revolucionaria Peronista, su paso por diferentes alianzas partidarias – que incluso fueron gobierno– y su actual presidencia del partido Propuesta Republicana, podemos identificar un *gen* de violencia que, en nombre de la libertad y la república (antes sería la patria) exhibe, sin embargo, las carencias de la tolerancia y la convivencia con *lo otro*, lo diferente, aquello que la democracia y lo comunitario proponen como valor⁸⁷. Es un discurso sin espacio para la duda o la interrogación. En la frase popularizada por el líder carapintada Aldo Rico: «La duda es la jactancia de los intelectuales», se resume la certeza de que más que *pensar*, hay que *pelear*⁸⁸. Los verbos, aquí, se distancian; y en la distancia, lo que

⁸⁷ Patricia Bullrich formó parte de la Alianza que llevó de candidato a presidente a Antonio de La Rúa (1999). Como ministra de Trabajo de ese gobierno, propuso en su momento una reducción del 13% a los jubilados y pensionados, hecho que colaboró y apresuró el estallido social que terminó con la renuncia del Presidente en diciembre del 2001.

⁸⁸ Aldo Rico, teniente coronel y excombatiente de Malvinas, fue el líder de la sublevación militar de Campo de Mayo (1987), que exigía el cese de los juicios por los hechos de la dictadura. La ciudadanía respaldó al entonces presidente Alfonsín llenando la Plaza de Mayo. Cuando las negociaciones concluyeron (pese a haber anunciado que no habría negociaciones con los que atentaban contra la democracia), Alfonsín salió al balcón y, sin dar mayores explicaciones, popularizó la siguiente expresión: «La casa está en orden, y no hay sangre en la Argentina», lo que dio por concluido el hecho. <https://www.infobae.com/sociedad/2021/04/16/felices->

queda es la violencia pura y sola. Un discurso militar en la voz de una figura política que, pretendiendo ceñirse al juego de la democracia (la apelación a la República invade el discurso), inflama un discurso que huele a autoritarismo y *aguante*.



La apología de la libertad individual invita al sujeto a librarse de las trabas que lo social y colectivo, referidos como cargas, se mencionan en los discursos como freno a su potencia. Un sujeto libre y liberado del peso comunitario. Ser libre será mirarse el ombligo sin culpa. Sin remordimientos. Y para ello hará falta valentía, coraje, fuerza y determinación. Patricia muestra la otra cara del *aguante*, aquella que le exige al discurso político y democrático que se desembarace de las ataduras y la corrección política en pos de un proyecto de libertad liberal mal entendida. En el paréntesis señalado en el capítulo anterior (entre los recitales que lo abren y cierran), la génesis *del aguante* como discurso y estética cultural, en el giro político de Patricia, en su salto de un extremo al otro, *el aguante* en la política y *el aguante* de la política (todo eso que se tolerará y naturalizará como signo de época: la debacle del compromiso con las ideas, con *el pensar*), es decir, el mecanismo de supervivencia de los vivos en las Pichiceras partidarias de la post-dictadura. Vaciar de sentido las palabras, los gestos. Un recital convocado por la «solidaridad latinoamericana» que bajo el lema de «Mucho rock por algo de paz» devalúa sus objetivos y términos convocantes, un discurso encendido por la libertad que huele a violencia y autoritarismo, una guerra sin ánimo de victoria,

pascuas-la-casa-esta-en-orden-alfonsin-aldo-rico-y-las-negociaciones-secretas-del-levantamiento-carapintada/.

Sobre los acontecimientos de ese primer levantamiento, se puede consultar: *Felices Pascuas: breve historia de los carapintadas*, de Robledo, Juan Agustín, 2013, Ed. Planeta.

todo esto que parece una gran *joda*, una gran parodia «un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia y que no significa nada».

Pero volvamos a Sumo y al señalamiento de esos viejos vinagres. En la sentencia, Luca parece dar cuenta también de los policías culturales que, dentro y fuera del rock, no terminaban de entender la subversiva alegría que, por caso, proponían Virus o Los Twist⁸⁹. Desfachatez y libertad por fuera del mandato de solemnidad y discursos políticamente correctos que imponía la herencia militar. Sumo se permitió transgredir todos los cánones musicales apelando además al uso de un idioma estigmatizado⁹⁰. Sumo fue ese artefacto cultural que, a partir de la figura desbordada de Luca, compuso aguafuertes porteñas hermanando lucidez y salvajismo. Peleando y pensando. *Sucio y desprolijo* –sus condiciones de vida precarias en un conventillo de San Telmo y su estética lumpen lo asemejan a un *clochard* refinado, un aristócrata del fango–, su cabeza eficaz nos llevó de paseo por ciertas mañanas de sol en la pobreza del Abasto sin dejar de señalar a esa *rubia tarada y aburrida* que va a bailar a una discoteca en el norte de la ciudad⁹¹. Dos postales de una ciudad partida. ¿Dónde encontró Luca el rumor de un contradiscurso, dónde encontró el espacio de disputa *al sentido* que el Estado

⁸⁹ En torno al clima que envolvía al mundo de la pintura, Marcia Schwartz, que había vuelto de Barcelona, decía: «La pintura acá era un embole, un plomo. No me gustaba nada. Por eso me pegué al rock, al *underground*. Al mismo tiempo, los pintores tomaban el modus operandi del rock organizándose como grupos» (García, 2014, p. 61).

En el programa *Hora 25*, que Jorge Lanata llevó adelante en la radio Rock & Pop entre los años 1994 y 1996, la entrevista que dos jóvenes estudiantes del Colegio Nacional Buenos Aires (Eliana Braier y Ruth Jalif) le realizaron el 23 de septiembre de 1987 a Luca –en el marco de un trabajo práctico escolar–, fue editada y leída en vivo. En esa nota, realizada apenas dos meses antes de morir, Luca se explaya sobre su historia, sus elecciones de vida, los riesgos y el estado de situación del rock nacional: «Casi la totalidad de los músicos argentinos son unos pajeros, ¿entendés? Yo no los invitaría a comer a mi casa. Por ahí elegiría a Pipo Cipolatti; lo invitaría porque es divertido». <https://www.elciudadanoweb.com/entrevista-a-luca-prodan-una-aventura-de-dos-alumnas-del-nacional-buenos-aires/> (consulta: mayo 2021). Los audios de la entrevista, completos, se pueden escuchar en you tube: https://www.youtube.com/watch?v=XhM_eHe5ADM (consulta: mayo 2021).

⁹⁰ Dice Charly García respecto de la prohibición, a partir de Malvinas, de pasar música en inglés: «... cuando prohibieron la música en inglés, me pareció la pelotudez más grande del mundo. Ahí fue una de las primeras veces que me dio un poco de vergüenza ser rockero nacional. Imaginate: sacaron toda la música importada y pasaban a cualquiera en la radio (*se ríe*) Y uno, que había sido un marginal, pasaba a ser un prócer de un momento a otro. ¿Están todos en pedo? Y bueno, este país...» (Riera, Sánchez, 2020, 126).

⁹¹ *Sucio y desprolijo*, tema incluido en el disco Pappo's Blues III (1973) producido por Billy Bond y Jorge Álvarez, cuya letra reza: «Yo que soy un hombre desprolijo/ No tengo conflictos con mi ser/ porque en la apariencia no me fijo /Piensan que así no puedo ser/ No cambia nada estar un poco sucio/ si mi cabeza es eficaz».

La rubia tarada es el primer tema del primer disco de Sumo, *Divididos por la felicidad* (1985). *Mañana en el abasto* fue editado en el disco *After Chabón* (1987).

Para mayores detalles sobre la educación y formación de Luca Prodan, como así también su implacable indocilidad, consultar *Luca Prodan, libertad, divino tesoro*, de Oscar Jalil, Ed. Planeta (2015).

construía como ficción? Fue en «el boliche, en la esquina», donde iba a tomar una ginebra con gente despierta para poder gritar que sí, que *esa sí era Argentina* (otra ficción). En el rumor que Walsh escucha en un bar del sur de la provincia de Buenos Aires sobre *un fusilado que vive*, en el rumor que Luca escucha en un bar de San Telmo tomando ginebra con gente despierta, la búsqueda de la verdad. La verdad en el rumor de la calle, en el espacio de encuentro que la comunidad propone, esa *Universidad Desconocida* que Bolaño, en clave poética, entregó *post mortem* como guía y oda de la errancia y sino de la escritura. Escuchar la calle. Escuchar en la calle.

«Amanece, la avenida desierta pronto se agitará.
Y los obreros, fumando impacientes, a su trabajo van.
Sur, un trozo de este siglo, barrio industrial.»
Avellaneda Blues, en *Manal* (1970)
Manal

3.7 Yo volveré a las calles, sé que mi barrio esperará

En la calle, en la vereda, en la esquina, en espacios comunitarios transcurren los cuentos de los libros *Villa Celina*, *El campito*, y *Rock barrial*, de Juan Diego Incardona (1971). Historias de encuentros, aventuras, de búsquedas identitarias, de peleas, muchas, también. Y de rock. Así, la escuela, la parroquia, el club, las bandas, son referencias constantes, guiños al pasado y ámbitos donde las historias de su barrio, Villa Celina, cuentan las historias de tantos otros barrios del conurbano. Nacer en La Matanza en los 70. Nacer y crecer en la matanza. Entre el sustantivo y la acción, la patria de la infancia y sus herencias. El lenguaje forma parte de esa patria; es, también, no sólo un lugar de enunciación, sino y sobre todo, un guiño. Comprender el ritmo, el modo, las resonancias de ciertas palabras, es saberse parte de *esa* historia; intentar comprenderlas, abrazarlas en su sentido más profundo, el desafío de aquellos que crecieron en otras geografías, otros mundos. Dice Nancy:

«el hablante habla para el mundo, lo que quiere decir hacia él, en dirección al mismo, a favor del mismo, con el fin por tanto de hacerlo “mundo”-, y así “en su lugar”, y “a su medida”, como su representante, pero también, al mismo tiempo

(todos los valores del *pro latino*), *delante de él, ante él, expuesto a él como a su más propia y más íntima consideración*»⁹² (Nancy, 2003, p. 19 y s.)

Presentarse ante el mundo para hacer mundo. Contar el mundo desde el lugar que se ocupa en él, delante de él. Expuesto el cuerpo, atravesado con y por las *historias*, rescatándolas: haciéndoles el aguante, dándoles valor. Si *vivir solo cuesta vida* –cantaba el Indio Solari–, las historias de Villa Celina dan cuenta del costo de algunas que estaban de oferta, rifadas, en saldo; un fin de siglo que auguraba más villas y menos barrios obreros. En ese barrio «donde sonaba permanentemente rock and roll y la cumbia, a veces algo de tango y folclore» (Incardona, 2013, p. 102), de fondo, la banda sonora de una transformación social. En el pasaje del tango al rock, y del rock a la cumbia villera, música para cantar y contar la historia.

Veinte cuentos conforman *Villa Celina* (2013). Un libro de historias de tinte autobiográfico, figuras míticas y peronismo de base. En esa pintura matancera que Incardona elabora, el peronismo es un elemento naturalizado, presente, que forma parte de la trama y de los códigos que la política a finales de los 80 y principios de los 90 ofrecía en los espacios comunitarios del primer cordón bonaerense⁹³.

Villa Celina es un libro de historias fantásticas (*El hombre gato*) de curanderas (*La Culebrilla*) y de *Reyes Magos peronistas*. Pero es también un libro de aguante, *del aguante*. Pero ¿a qué o, mejor dicho, contra qué o quiénes? Las historias están plagadas de situaciones violentas, agresiones y reivindicaciones de ciertos códigos de amistad y lealtad que serán exhibidos y validados a través de la pelea. Hay, en una primera lectura, la sensación de estar ante «la visión de la violencia como una práctica que no puede ser rechazada, sino que, por el contrario, es legítima, tiene mucho que ver con el honor y hasta resulta obligatoria» (Alabarces, 2012, p. 73). Desde esta óptica, las historias que se cuentan podrían ser leídas en clave de una oda al aguante en las que los conflictos barriales se dirimen a través del uso de la fuerza. Una barbarización que, sin embargo, no lo es sólo de las historias, sino de su interpretación. Preferimos leer esos mismos cuentos como

⁹² En itálicas en el original.

⁹³ Se puede consultar la ya clásica recopilación de Auyero Javier, *Favores por votos, Estudios sobre el clientelismo político contemporáneo*, Buenos Aires, Ed. Losada (1997).

los relatos de una caída, de una pérdida, el síntoma de deterioro de ese mundo que, nacido bajo la promesa de bienestar y progreso –amarrado en el compromiso colectivo, comunitario–, se resiste, se aferra, aguanta como puede el cambio de paradigma. Como diría Nancy: «la última posición del cuerpo significativo es política. “Cuerpo político” es una tautología, o al menos una evidencia» (Nancy, 2016, p. 53). El aguante, entonces, como síntoma de resistencia, de ofrenda del cuerpo y, quizá y también, un modo de seguir la política por otros medios. Los personajes de Incardona ponen el cuerpo en la pelea; el autor, a su manera también, pone el cuerpo en el plano simbólico de otras disputas. Del campo de batalla barrial al campo de batalla literario: poner el cuerpo podrá hacerse de muchas maneras, incluso simultáneas. Escribir desde el barro, con su lenguaje, es al mismo tiempo el mecanismo por el cual el autor asume el oficio de escritor: aferrándose a una tradición literaria plebeya, construye una trayectoria personal y laboral de matriz obrera. Como ubicándose en la vereda de *los de Boedo*, solo que esta vez las fronteras se han extendido. En esa trayectoria personal, de escritura y acumulación de reconocimiento y capital simbólico dentro del campo literario, una operación doble, simultánea. Incardona, con sus armas, piensa y da pelea. *Pelear y pensar* podrá ser, entonces y también, una elección ética, estética y política.

¿Dónde se ponía el cuerpo, además de en la pelea, o justo antes de ella? “En aquella época hacíamos trabajos comunitarios con unos amigos en diferentes instituciones, como la Sociedad de Fomento, la escuela 137, la Parroquia Sagrado Corazón y los Scouts” (Incardona, 2013, del cuento «Emmeline Grangerford», p. 69). El que cuenta, cuenta que el cuerpo no sólo se ponía para la contienda. El cuerpo era tal con otros, junto a otros, afirmando que «la existencia *es con*: o nada existe» (Nancy, 2003, p. 20), y en esos espacios de socialización y encuentro, en los modos de construcción comunitaria e identitaria, la posibilidad de afirmación de una subjetividad, de una vida, de una historia.

En «El hijo de la maestra», otro de los cuentos que integran *Villa Celina*, se relatan dos situaciones violentas en las que la condición de *hijo de* del narrador le permite sobrevivir o evadir un conflicto: «Enseguida me encerraron y me empezaron a dar: trompadas, patadas en todos lados. Aguanté como pude; tiré un

par de manotazos al aire, pero fue en vano.» (Incardona, 2013, p. 46). Al ser reconocido por uno de los agresores como *el hijo de*, cesaron los golpes. La otra situación transcurre arriba de un colectivo, volviendo de la cancha, en el que «...venía una barra de pibes de Urquiza, que eran de la 12, muy bravos⁹⁴. Se zarpaban con todos los que tenían cerca: manoseaban a las mujeres, les pegaban a los chabones, los escupían de atrás, los puteaban.» (Incardona, 2013, p. 46). Otra vez, el ser reconocido como *el hijo de...* le permite evitar una agresión con final incierto. En la moraleja de la historia, tímidamente, podemos vislumbrar el reconocimiento que, en la figura de una maestra, todavía se tenía por ciertas instituciones del Estado. La violencia encuentra un límite en el reconocimiento al valor comunitario que la figura de esa maestra todavía encarnaba. «Mi vieja, una maestra de frontera en el Conurbano Bonaerense» (p. 45). Trabajar en la frontera, ser maestra de frontera, es/será llevar al Estado hasta su lugar más remoto, más alejado, para decir presente. El cuento termina con un pedido: «Mandale saludos a tu vieja». En el saludo, la ilusión de ser recordado, que el pasado no haya quedado totalmente disuelto, que ese que saluda todavía signifique algo para alguien. Un tipo que ahora ya es parte de «una barra», de la «12», no olvida que hubo una figura que encarnó cierta preocupación comunitaria por su futuro. Del alumno al barra, en esa trayectoria, en ese cuerpo, leer también la historia.

En el cuento *El ataque a Villa Celina*, un sabotaje a la estación de gas provoca explosiones en el barrio. Cocinas, calefones y termotanques explotan producto de un exceso de presión. Un barrio bajo mucha presión, que explota allá en los noventa. El cuento comienza definiendo un momento preciso:

«el 5 de noviembre de 1992, tres años y casi cuatro meses después de la asunción de Carlos Saúl Menem a la Presidencia de la Nación, exactamente tres años antes del atentado a la Fábrica Militar de Río Tercero, diecinueve meses después que se sancionara la Ley de Convertibilidad del Austral, cincuenta y tres días antes de la privatización de Gas del Estado...» (Incardona, 2013, p. 61)

⁹⁴ Urquiza, nombre de un barrio dentro de Villa Celina. La 12 es el nombre con el que se identifica a la barra brava de Boca Juniors.

A partir de las explosiones, o por ellas, el barrio, su gente, sale a la calle a protestar, y la protesta termina en conflicto, en batalla, «... en una gresca callejera como pocas veces vi, entre facciones justicialistas antagónicas. (...) Entre los heridos hubo dos amigos nuestros: el uruguayo, herido de bala en un brazo, y el gordo Gabriel, a quien asistimos en casa entre mi vieja y yo» (Incardona, 2013, p. 64). La violencia física forma parte de la trama cotidiana, naturalizada, que transcurre a la par de otras violencias, económicas, laborales y políticas. El desguace del Estado también dejó heridos y ocuparse de ellos, de esos heridos, fue una tarea más bien comunitaria antes que institucional (asambleas, trueques, ollas populares).

En *Bichitos Colorados*, una guerra que se trama a partir de un campeonato de fútbol barrial en el que no faltan bandas, ejércitos y fronteras. «Se venía corriendo la bola de que Lugano iba a venir a Celina con más de cien chabones, que los estaban reclutando en Lugano 1 y 2» (p. 75). El motivo, una pelea en la que los de Lugano habían perdido frente a los de Celina. «En fin, se decía que iban a venir con cuchillos, con cadenas y toda la sanata, es más, en una de esas traían fierros⁹⁵. Y que vengan, si quieren venir, que vengan...» (p. 76). En ese «si quieren venir, que vengan», al que sólo le faltó «les presentaremos batalla», podemos advertir la herencia discursiva de un pasado no tan lejano, de guerra perdida y de vidas rifadas en la gesta militar. Dice casi inmediatamente: « (...) pasaron más o menos diez minutos y ya teníamos a los extranjeros encima. Venían re embalados y nosotros todavía sin refuerzos (...) fue una gresca histórica» (Incardona, 2013, p. 76). Una guerra, una gresca, con un enemigo externo. El fútbol, el otro campo donde vengar ciertas batallas perdidas: «... los corrimos hasta la General Paz, la frontera no la cruzamos, porque nunca se sabe (...) El chino y los guachos de Ugarte hicieron una bandera gigante que decía “Aguante Celina” Salimos campeones. Aguante Celina» (Incardona, 2013, p. 77). Pero la frontera no la cruzaron. Aquello que Echeverría señalaba como frontera, «el hondo bajo fondo donde el barro se subleva», el mundo del populacho, todo eso que representaba un peligro para el joven y afrancesado unitario, es resignificado en el cuento en sentido inverso. Entrar a *la capital*, saliendo del terruño, del barrio, del código de

⁹⁵ Modo coloquial de referirse a las armas.

acuerdos y prácticas que, aunque y a partir de un alcance limitado del Estado, permitía la supervivencia y el confort dentro de lo conocido, será un riesgo que no estarán dispuestos a afrontar. El barrio/mundo, aunque hostil y violento, conformaba también un espacio de lazos y solidaridad, de coexistencia comunitaria para la elaboración de sentido. Desde esas coordenadas se lo habitaba y se lo comprendía. En cambio, cruzar *a la capital* será enfrentar otros peligros. En el fin de siglo, los que habían traspasado el límite de la General Paz, los que, desde el *afuera* habían llegado al centro urbano y político de la Nación, habían abandonado sus modales y traicionado sus promesas de campaña. En el pasaje de aquel candidato a presidente con patilla y pelo largo –con aires de caudillo provinciano y bonachón– que llegó prometiendo revolución productiva y terminó integrando al país al concierto mundial de manera veloz y costosa; en el corte de pelo, en el traje a medida, en el afrancesamiento de los modos, el camino sinuoso y el peligro de la defección. En ese entrar a la capital dejándose seducir por sus formas y maneras, latente, una posible *traición de clase*.

Frente al temor a perder los códigos del barrio, de tener que ajustar el traje y, con él, la escritura y sus modos, podemos interpretar en la escritura de Incardona *el aguante* a los que aguantan. Aguantar la caída, aguantar el fin de ciclo, aguantar todo lo que se pueda, lo que quede, de un mundo que no se aguanta. Entendiendo que «no se puede ocultar –según Foucault– la experiencia humillada de los derrotados bajo el relato épico de los triunfadores» (Sauquillo, 2017, p. 313), proponer otro, a contramano. *Villa Celina*, primero, y *El campito*, después, componen un relato épico de los derrotados, sin abandonar por completo la idea de que, de esos restos, en esos restos, está la clave esperanzadora de una posible salida:

«De modo que así como el conurbano que representa Incardona no constituye el lugar donde todo tiempo pasado fue mejor –pues no se produce una llana idealización del pasado peronista– tampoco se identifica con el lugar donde está todo perdido porque ya no hay futuro» (Osuna, 2017, p. 105).

Esto implica invertir el sentido comúnmente negativo que se le da al término *aguante* para incorporarle otra posible significancia, una inversión de su mirada más superficial y evidente. La sociabilidad que se representa en el texto (*Villa Celina*) de Incardona

«... tiene menos que ver con “el aguante” –como ha sido leído condescendentemente desde algunas zonas del establishment literario– que con la construcción narrativa de una positividad resistente de los sectores subalternos. Esta positividad está vinculada a la apropiación del repertorio simbólico y emotivo del nacionalismo popular, pero modernizado a través de la incorporación de elementos contemporáneos que licúan el componente nostálgico que potencialmente define a la liturgia del “primer peronismo”⁹⁶ – componente que sin embargo está latente– hacia un reconocimiento de fenómenos culturales emergentes: la mística del rock barrial y sus rituales, las marcas de la nueva sociabilidad de “la esquina”, etc.» (Vanoli, Vecino, 2010, p. 271 y s.)

Es esta positividad la que permite valorar el síntoma, leerlo en clave no sólo bárbara, lugar común de una crítica y sentido común que tienden a «africanizar» y señalar como culpables de todos los males nacionales las elecciones «irracionales» que los habitantes de «ese mundo» realizan⁹⁷. Esas críticas nacen de la incomprensión y la distancia y refuerzan, a la vez que invierten, la lógica binaria de civilización y barbarie. Sin embargo, en la dicotómica estructura analítica, desde ambos lugares discursivos, se puede observar la incapacidad de superación, de síntesis. La tensión se prolonga, pero no se resuelve. Anclados en una división casi ontológica de los sujetos de nuestra historia (campo/ciudad, civilización/barbarie, peronismo/antiperonismo), parece imposible superar las grietas que, nacidas en los relatos fundacionales de nuestra historia –que es la de nuestra literatura–, se

⁹⁶ Sobre las diferentes etapas del peronismo, se puede consultar, entre una vasta literatura, el texto de Ricardo Sidicaro *Los tres peronismos. Estado y poder económico 1946-55/1973-76/1989-99*. En referencia a ese «primer peronismo», dice el autor: «Las conquistas laborales, la mejora del nivel de vida y, más en general, el reconocimiento del lugar de los trabajadores en la sociedad, produjeron las condiciones que forjaron y mantuvieron en el tiempo un imaginario social favorable al peronismo y que lo consideraba como un efecto casi exclusivo de sus propias luchas y movilizaciones» (Sidicaro, 2002, p. 95).

⁹⁷ El periodista Pablo Sirvén, en enero del 2021, se refirió en esos términos a La Matanza, como un lugar «inviabile» y «africanizado». <https://www.lanacion.com.ar/politica/la-madre-todas-batallas-nid2572927/>.

prolongan, nos alcanzan, nos siguen interpelando sin poder salir de una lógica amigo-enemigo que nos devora. Pero pelear y pensar desde *el aguante* podría ser también un modo de interpelación propio y colectivo. ¿Qué estamos dispuestos a aguantar, qué podemos aguantar en nosotros de los otros? *El aguante* como matriz analítica no sólo del conflicto, sino también de la tolerancia.

3.8 Supercoop/Coto

En el prólogo de *Villa Celina*, dice Incardona que el barrio «ha sido cuna de muchas bandas, algunas conocidas, como Viejas Locas⁹⁸ (Piedrabuena y Celina), Callejeros y Villanos» (p. 12). El cantante de Callejeros, Patricio Fontanet, y Daniel Cardell (escenógrafo), se criaron en Tapiales, en el «Barrio Autopista», desarrollo urbano llevado adelante por la Cooperativa el Hogar Obrero, barrio lindero y muchas veces mencionado en los cuentos de Incardona.

La Cooperativa El Hogar Obrero (CHO) nace en el año 1905 con un propósito claro, señalado en su artículo N° 2: «Esta sociedad tiene por objeto proporcionar crédito a sus asociados para la adquisición de sus hogares...» (Repetto, 1976, p. 7). A instancias de Juan B. Justo, Nicolás Repetto y otros referentes del Partido Socialista, conforman la cooperativa atendiendo a una problemática habitacional que el crecimiento de la ciudad propiciaba. Vinculado al incremento del volumen de trabajadores que, a través de la inmigración, llegaban a la ciudad, la imposibilidad de acceso a una vivienda digna obligaba a los trabajadores a hacinarse en espacios reducidos de escasa o nula infraestructura: «el conventillo»⁹⁹. Así, «EHO surge con el propósito de contribuir a la solución del problema de la vivienda obrera; y con el transcurso del tiempo, desarrolla también las secciones de crédito, la más conocida sección de consumo, y una importante

⁹⁸ En el libro hay un cuento titulado «Pity». Relata el tiempo compartido durante la adolescencia con quien luego sería cantante de Viejas Locas e Intoxicados, bandas icónicas de rock chabón. El Pity, sobrenombre de Christian Álvarez, carga en sí toda la simbología negativa del aguante. Pibe de barrio, músico autodidacta, alcanzó fama musical y mediática mezclando poesía urbana, rock and roll y excesos de todo tipo. Se encuentra actualmente en prisión por homicidio. En tiempos de encierro, compartió penal con el baterista de Callejeros, Eduardo Vázquez, culpable del femicidio de su esposa, Wanda Taddei, quien fuera prendida fuego por Vázquez. Durante el tiempo que compartieron en el penal, conformaron una banda que se llamó «La banda del penal». https://www.clarin.com/sociedad/banda-penal-anestesista-billiris-dio-show-pity-alvarez-baterista-callejeros_0_I0kphCt3R.html.

⁹⁹ Vivienda colectiva en la que se alquilaban cuartos, con espacios en común como cocina o baños y en las que las condiciones de hacinamiento eran habituales.

actividad educativa y cultural»¹⁰⁰. El Barrio Autopista se completó entre los años 1968 y 1970¹⁰¹. Resultó ser uno de sus últimos proyectos integrales. El complejo contaba con guardería y jardín de infantes, consultorio médico y odontológico y un supermercado (Supercoop¹⁰²) que permitía el abastecimiento de los vecinos. En las edificaciones de ese sueño cooperativo nacido a inicios del siglo pasado, patearon sus infancias muchos de los protagonistas de los cuentos de Incardona y, también, muchos de los integrantes del grupo Callejeros. En la trayectoria de la cooperativa y en la de la banda musical, podemos señalar algunas claves para pensar el derrotero cultural de una nación. Hay una fotografía de Marcos López¹⁰³ que propone de alguna manera una reflexión sobre el devenir de esos proyectos colectivos En el paréntesis que se inicia en los setenta y se cierra, al menos para nosotros y parcialmente, la noche de Cromañón, *Esquina azul* (2003) resume, si se quiere, el destino de los *losers*, de los sueños fracasados.



Esquina azul, 2003 (Marcos López)

Fechada un año antes de la noche de Cromañón, imagen de un *triste, solitario y final* proyecto cooperativo, colectivo, tapado por las pegatinas y publicidades de políticos y grupos de cumbia, «pasacalles» con mensajes varios,

¹⁰⁰ https://www.eho.coop/historia_inicios.php.

¹⁰¹ https://www.youtube.com/watch?v=6_aCJc1UGdM.

¹⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=C-WcARzdDLw>.

¹⁰³ <https://marcoslopez.com/>.

asoma la imagen de un *Supercoop*; en realidad, apenas sus restos. Se observa un puesto de diarios y revistas cuyo nombre, «Rubio», señalaría cierta singularidad respecto al entorno. El puesto luce enmarcado por un viejo espacio de publicidad municipal, solo se sostiene el contorno, el marco. Las baldosas de la vereda, invadidas por la vegetación, refuerzan el abandono. *Esquina azul* se titula la fotografía, y ningún otro color remite tanto a la tristeza (*blue*) o la muerte. Si, como confiesa el artista, «me paso el día reflexionando sobre cuestiones del mercado del arte, sobre la economía, y los vaivenes sociopolíticos de Latinoamérica»¹⁰⁴, en la imagen, condensada, podemos ver plasmada la historia de una institución, de un proyecto, de un sueño colectivo.

En un barrio desarrollado por la Cooperativa el Hogar Obrero es que el cantante de Callejeros forjó su destino como promesa y *frontman* de una de las bandas más convocantes de aquel momento (2004). Un barrio diseñado como hogar para obreros, con su despacho/almacén con nombre de superhéroe colectivo –Supercoop–. En ese barrio, un local de la cadena Coto vino a maximizar las ganancias de un empresario. En el pasaje, en el que un centro de abastecimiento pensado para satisfacer las demandas comunitarias de bienes de consumo es reemplazado por el proyecto de un propietario de una cadena de carnicerías que, muy rápidamente, construye un «imperio tras las góndolas»¹⁰⁵, un *resumen* (algo más que) *porteño*¹⁰⁶.



El color y el montaje en las fotografías de Marcos López invitan a reflexionar sobre la decadencia de los años noventa, sobre todo en su serie Pop Latino¹⁰⁷. ¿Qué

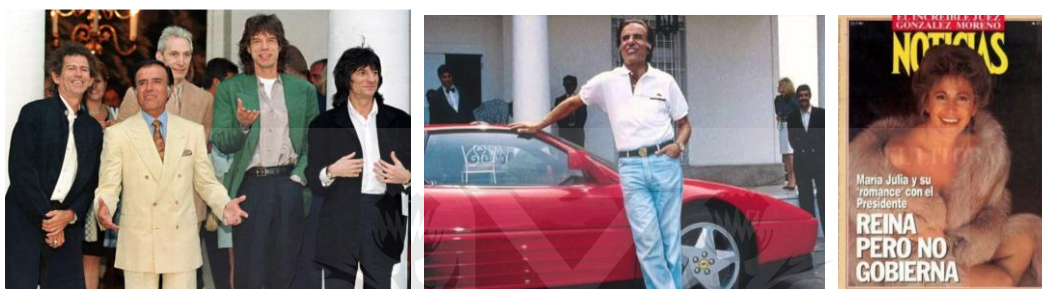
¹⁰⁴ https://elpais.com/cultura/2020/03/26/babelia/1585226152_379597.html.

¹⁰⁵ <https://www.lanacion.com.ar/opinion/alfredo-coto-un-imperio-tras-las-gondolas-nid751855/>

¹⁰⁶ *Resumen porteño*, tema de Luis Alberto Spinetta, editado en el disco *Bajo Belgrano*, 1983.

¹⁰⁷ <https://www.marcoslopez.com/series-pop-latino.php>.

otras imágenes nos repone el menemato? ¿A través de qué parte podríamos intentar dar cuenta del todo? ¿Es aquella foto de Menem junto a los Rolling Stones en la puerta del Hilton, del año 95¹⁰⁸? ¿O es aquella otra, junto a la Ferrari, rojafuriosa, que nos recuerda la velocidad y violencia del cambio social¹⁰⁹? ¿Una carpa blanca? ¿Una Yuyito González espléndida y semidesnuda en la tapa de un semanario o, ya que estamos hablando de revistas y mujeres, una María Julia sensual, cubierta de pieles previamente arrancadas, la que pretende abarcar la totalidad de una década tan absurdamente infame como transformadora¹¹⁰?



Pugliese¹¹¹ –el otro, no el pianista tanguero y socialista que como talismán se invoca en el ambiente musical antes de cualquier show–, hacia el final del gobierno alfonsinista, cuando la economía hacía temblar la primera experiencia democrática post-dictadura, anticipaba en la siguiente frase un nuevo paradigma: «Les hablé con el corazón y me contestaron con el bolsillo»¹¹². Fue lo que textualmente dijo Pugliese y el resumen de las negociaciones fracasadas que, en un contexto hiperinflacionario, el político intentó llevar adelante ante los representantes *del mercado* (momento que coincide con el desmantelamiento de la CHO). En el mundo que se venía, el de los economistas y el de las finanzas, el corazón, motor humano y, si se quiere, núcleo de *la pasión política*, se declaraba incapaz de confrontar y ofrecer respuestas al mercado, cuyas leyes económicas

¹⁰⁸ <https://www.infobae.com/teleshov/infoshov/2020/02/09/a-25-anos-de-los-rolling-stones-en-argentina-los-freneticos-dias-de-locura-mujeres-y-pizza-con-menem/>.

¹⁰⁹ <https://noticias.autocosmos.com.ar/2017/12/15/ferrari-348-tb-menem-casi-lo-hizo>.

¹¹⁰ https://tn.com.ar/sociedad/lo-que-dejo-la-emblematica-foto-desnuda-de-maria-julia-alsogaray-un-juicio-perdido-y-fuertes_822552/.

¹¹¹ Juan Carlos Pugliese (1915-1994) fue dirigente de la Unión Cívica Radical y ministro de Economía del gobierno de Alfonsín.

¹¹² <https://www.infobae.com/sociedad/2020/02/26/pugliese-el-ministro-de-alfonsin-que-le-hablo-a-los-mercados-con-el-corazon-y-le-contestaron-con-el-bolsillo/>.

comenzaban a regular el humor y la preocupación social. «El corazón o la ley: (si) la ley no puede nunca producir un corazón», diría Nancy (Nancy, 2015, p. 76). Los noventa fueron los años de la convertibilidad, LA LEY que ordenó todo, que permitió *winner*s y *loser*s, que anunció que el futuro había llegado y que sería capaz de producir muchas cosas, pero que difícilmente podría tener en cuenta cuestiones del «corazón». Spinetta, en ese *Resumen porteño*, quizá algo intuyó, anticipando que «en el infierno inflacionario/ y entre los líderes del mundo /tu corazón se abrirá... Tal vez». En el tal vez, en esa incierta posibilidad, el resumen de una batalla que se iba a perder. El *tal vez* fue no.

Señalamos un pasaje: del Supercoop al Coto. De la cooperativa al empresario. Y este modo de organización, que va de lo colectivo a lo individual, nos interesa señalarlo también, y sobre todo, en lo musical. Las referencias musicales de nuestro rock (salvo Fito Páez, que aunque formó parte de la banda de Baglietto y Charly, estos eran proyectos solistas) iniciaron sus carreras formando parte de grupos. Litto Nebia (de los Wild Cats a Los Gatos Salvajes), Tanguito (Los Dukes), Charly García (Sui Generis / Porsuigieco / La Máquina de hacer Pájaros / Serú Girán), Spinetta (Almendra / Pescado Rabioso / Invisible), Andrés Calamaro (Los Abuelos de la Nada, Los Rodríguez), y podríamos seguir. Es decir, antes de construir una «carrera» solista, los artistas dieron sus primeros pasos de manera conjunta. En grupo. En Cromañón, aquella noche, también se presentaba un grupo de rock. Y esa noche, como dijimos, señala un antes y un después. Un límite.

Abríamos un paréntesis algunas páginas atrás con los incidentes de la noche en la que en el Luna Park Billy Bond incitó a romper todo. Antes de eso, antes de la provocación y los desmanes, antes del golpe y su exilio, Billy Bond había conformado una verdadera cooperativa musical. La Pesada no fue solamente un grupo que producía para sí (editó cuatro discos y estuvo integrada por, entre tantos otros, Javier Martínez, Alejandro Medina, Pajarito Zaguri, Pomo, David Lebón, Charly García, Spinetta, Black Amaya, Pappo), también produjo o «participó de los discos solistas de Kubero Díaz, Pinchevsky, Porchetto, Gabis, Lebón, *Vida*, de Sui Generis y hasta grabaron el primer álbum de Donna Carroll y de Jorgelina

Aranda, una de las secretarías de Roberto Galán»¹¹³. Una usina cultural, una fábrica cooperativa de proyectos y propuestas musicales. Billy Bond se exilió en Brasil y continuó allí su carrera de músico y productor. La experiencia de La Pesada no fue única: MIA (Músicos Independientes Argentinos) también se conformó como cooperativa musical y resultó de vital influencia en la escena local. A partir de la iniciativa de los hermanos Vitale (Lito y Liliana) y Alberto Muñoz, MIA funcionó primero como grupo musical (1975), para luego ir incorporando músicos, sonidistas, iluminadores y crear, además, un sello musical que llegó a tener más de sesenta personas vinculadas al proyecto. Esta experiencia cooperativa sentó las bases de cómo hacer música independiente en el país y resultó inspiradora para el *modelo de gestión* que los Redonditos de Ricota sostuvieron durante toda su trayectoria.

Con la llegada de la democracia, el *modus* de producción colectiva no mermó. Diversas expresiones artísticas sostuvieron la dinámica colectiva que organizaba y enriquecía lo que cada uno tenía para dar y comunicar. El teatro renovaba su lenguaje y lo hacía de la mano de *La Organización Negra*, que le debía más a *Sumo* y Luca Prodan que al conservatorio de arte dramático. Las *Bay Biscuits* mezclaban teatro, música y performances, lo que extendía los límites de cada una de esas prácticas; «los pintores tomaban el *modus operandi* del rock organizándose como grupos. El caso paradigmático fue el de los Loc-son (o Loxon) que pintaban en vivo en el Café Einstein con pintura industrial» (García, 2017, p. 61). El cine de Raúl Perrone también se vio interpelado por esta forma de producción y organización, vinculando los mundos del cine y el rock a partir de un decálogo de premisas que, sostenidas en el tiempo, lograron transformarse en sello y marca del director¹¹⁴. Lo grupal, lo colectivo, se sostenía como bandera.

¹¹³ <https://www.telam.com.ar/notas/201406/68887-en-el-luna-park-la-policia-se-batipi-en-retirada-por-primera-vez-en-40-anos-recuerdo-billy-bond.html> (consulta: junio 2021).

¹¹⁴ En el libro que acompaña la edición en DVD de La Trilogía (que contiene sus primeras tres películas: *Labios de Churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) y *5 pal peso* (1998)) hay una nota manuscrita con los 10 puntos que tiene en cuenta el realizador a la hora de filmar, con fecha noviembre de 1998: «1- Filmar con una sola cámara. 2- Cagarse en el formato: si lo que tenés para decir no se sostiene en VHS, tampoco se va a sostener en beta, en S8, en 16mm ni en 35mm. 3- Utilizar muchos exteriores para no discutir con el director de fotografía (y además para ahorrar luz). 4- Utilizar sonido directo. Si es muy bueno, ensuciarlo. 5- Tirar una sola toma, en caso extremo, dos. 6- Trabajar con ACTORES Y ACTRICES CREÍBLES, con músicos de rock y siempre con 4 o 5 VECINOS. 7-El equipo técnico no debe superar las 10 personas. 8-El rodaje durará como máximo, 8 días. 9-Grabar la música en un porta-estudio, si pasa algún auto o ladra algún perro, mejor. 10- Pase lo que pase, terminar la película».

En *Rockanroll Cowboys* (documental sobre la carrera del grupo Ratonés Paranoicos, dirigido por Alejandro Ruax y Federico Martínez), el guitarrista del grupo, Sarcófago, explica qué sucedía en el barrio donde el grupo dio sus primeros pasos, circa 1983:

«... en Villa Devoto se escuchaba mucha música, vos veías a los chicos yendo de una casa a otra a escuchar música, nada más, era una época brillante. Yo a Juane ya lo conocía del barrio, Pablo era amigo mío del colegio, y me iba todas las putas tardes a escuchar música a la casa de él...»

El relato, no es muy distinto del que da cuenta Rodolfo García sobre los orígenes de Almendra (1967):

«... por empezar les diría que fue el grupo de mi barrio, un grupo hecho por la gente del barrio, por vecinos del barrio que un día se juntaron y pensaron que podían juntos hacer música, que podían cambiar muchas cosas de la historia de la música de este país, pero como un sueño, una utopía, algo que en este momento suena loquísimo, pero que en aquel momento se vivía como algo posible»¹¹⁵.

En la dinámica y propuesta del grupo La Cofradía de la Flor Solar podemos también señalar una lógica similar, aunque más radicalizada: la de una vida en comunidad en la que el arte fuera el «motor psico»¹¹⁶ de todo lo cotidiano. Tampoco es tan distinto al origen de grupos como Viejas Locas, Callejeros o tantas bandas que, durante los 90, formaron parte de ese conglomerado musical llamado rock chabón. Agruparse, juntarse, conformarse como grupo para construir algo, decir algo, sostenerse mutuamente. El barrio, la escuela, la sociedad de fomento, propiciaban lógicas de encuentro que, guitarra en mano, se transformaban en caldo de cultivo de una poética barrial y colectiva que, sin eufemismos, señalaba el deterioro del entorno y anunciaba tragedias por venir: «es así, la vida de un obrero

¹¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=EWGgXPTS9As>.

¹¹⁶ La Cofradía de la Flor Solar fue un grupo de artesanos y artistas de la ciudad de La Plata que conformaron un grupo de música y llegaron a grabar un LP a inicios de los 70. Cuna de muchos músicos que luego integraron diversas bandas de renombre, en la dinámica y funcionamiento del grupo podemos rastrear también los lineamientos éticos y estéticos del grupo Los Redonditos de Ricota, también oriundos de La Plata.

es así/ La vida en el barrio es así / Y pocos son los que van a zafar»¹¹⁷, cantaba Pity Álvarez antes de que la cárcel se transformara en su hogar. Las expresiones populares de diversas ramas artísticas sostenían y proponían, en medio del deterioro económico y social que el neoliberalismo propiciaba, fórmulas de encuentro, sosteniendo de alguna manera aquello que el mercado debilitaba: el lazo social. Pensar en Cromañón es, quizá, pensar también en el momento a partir del cual esa lógica, esa dinámica colectiva sostenida apenas por jirones de aquellas banderas alzadas en los setenta, llegan a su momento de quiebre, a su fin.

Si revisamos la lista de los artistas nacionales más escuchados durante el 2020 en la plataforma Spotify, descubriremos que no hay un solo grupo musical (de rock o cualquier otro género) que ocupe un lugar destacado¹¹⁸. Los artistas son Bizarrap, Tini, Khea, Duki, Nicki Nicole, María Becerra, Cazzu, Lali, Trueno, Wos, L-gante, entre otros. Sí aparecen, mezclados entre estos, Los Redonditos de Ricota y Los Palmeras¹¹⁹, lo que evidencia un estado de la cuestión musical en el que «lo grupal» quizá sea ya parte del pasado.

Al margen del éxito de ventas, de cantidades de escuchas o bajadas de las plataformas musicales actuales, el mecanismo de legitimación que tienen muchos de estos artistas se construye en competencias de *freestyle* o «batallas de gallo», herederas del hip-hop neoyorquino de los años 70. En estas contiendas, la verba afilada, la agresividad en el límite –a veces por fuera de él– a partir de descalificaciones e insultos del contrincante, forman parte del paisaje habitual. Un discurso veloz para la elaboración de rimas que, sin perder astucia ni picaresca, debe elaborar una lírica significativa. Y en ese ida y vuelta organizado y medido por tiempos específicos de respuesta, como objetivo final, la necesidad de “destrucción” del otro. La victoria se construye con celeridad y eficiencia sobre la base de méritos propios y, sobre todo, del señalamiento de aquello que, como desmérito y debilidad, pueda ser identificado en el adversario. En estas contiendas verbales en las que abundan las descalificaciones sexistas y homofóbicas, el apoyo

¹¹⁷ Homero formó parte del disco *Especial*, de Viejas Locas, editado en 1999.

¹¹⁸ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/spotify-quienes-son-musicos-argentinos-mas-escuchados-nid2526004/>.

¹¹⁹ Grupo de cumbia santafesina, fundado a finales de los años 60.

del público, viviendo el consensuado *bullying*¹²⁰ sumará puntos para el pichiciego del rap, y un jurado –legitimado por el medio– decidirá finalmente quién es el campeón, el rey de la rima violenta. Un ring musical en el que el grito de guerra, *rompan todo*, no está dirigido al poder, sino al par y ocasional contrincante. *El aguante* se resolverá en el *uno a uno*. La cultura será la continuidad de la economía por otros medios. Hay que romper no ya al terror azul ni al sistema, hay que romper al colega. De la cooperativa obrera al *freestyle*, el derrotero de una caída en el mundo de los *winners* y *losers*.

«Yo sé que no puedo darte
algo más que un par de promesas
ticks de la revolución
implacable rocanrol
y un par de sienes ardientes
que son todo el tesoro.»
Juguetes perdidos, en *Luzbelito* (1996)
Los Redonditos de Ricota

3.9 ¡Este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene!

La pregunta sobre cuáles serían las formas propias de una cultura no disciplinaria de las artes es la que abre y ordena el recorrido analítico del libro de Reinaldo Laddaga *Estética de la emergencia*. A partir de esta pregunta se analizan diferentes artefactos culturales, cuyas dinámicas y composición darían cuenta de un cambio de paradigma. En este estadio, los acuerdos previos en torno al valor de la obra, al artista y la «verdad» que este detentaba y podía transmitir empiezan a estar en duda, qué dar y qué recibir del arte no es una pregunta fácil de responder; «¿de qué manera se debe operar en el universo del arte?» (Laddaga, 2010, p. 32), tampoco. La modernidad y el cambio de paradigma plantearían, en términos weberianos, la dificultad de tomar decisiones racionales en busca de un fin. Tanto el lugar del artista, como el del espectador-público y el de la obra-objeto, se estarían buscando, encontrando, definiendo, en un proceso de diálogo y mutación constante. El desplazamiento de la centralidad del objeto-arte frente al sujeto-artista –estamos pensando en la desmaterialización–, si bien parece radicalizar el

¹²⁰ Aquí se pueden observar, por caso, las respuestas más festejadas de Wos, rapero que ya no compite en este tipo de competencias, pero que construyó su carrera en estos ámbitos. <https://www.youtube.com/watch?v=menTpM5ECAo>.

discurso autónomo del arte, conlleva, sin embargo, un constante encuentro con el otro por fuera de los espacios habituales de presentación¹²¹.

Laddaga se aboca al análisis del mundo cultural y de las artes en un contexto de globalización, el cual define como «un conjunto de procesos que convergen a partir de ese momento de inflexión terminal que es la primera mitad de la década de 1970» (2010, p. 49) y que, como ya hemos mencionado, puede señalarse como el inicio del proceso de debilitamiento de instituciones como partidos políticos, sindicatos, Estados-nación y el mundo del trabajo tal como se lo conocía. Continúa el autor:

«... (lo que) se proponen los artistas que inician estos proyectos es, sobre todo, “desarrollar, calibrar, intensificar la cooperación misma” no tanto, (o no exclusivamente) con el objeto de “materializar un objetivo particular (aunque hacerlo sea parte del proceso) como con el de “variar e intensificar la cooperación social” en un determinado entorno» (2010, p. 138).

Es decir, indagar sobre ciertas estrategias y proyectos de artistas que buscan reconstruir los lazos sociales o mecanismos de encuentro que la nueva configuración *del mundo* ya no ofrece. Dicho de manera muy sucinta: de qué manera el arte repone un ritual de encuentro en una sociedad que ya no brinda espacios para ello. A tal fin, analizará algunas experiencias, como el *Proyecto Venus* –a nivel local– y *Park Fiction*¹²² y *What’s the Time in Vyborg?*¹²³ a nivel internacional.

En la misma línea, Nicolás Bourriaud, preocupado por la falta de sistematización y teorización de las producciones artísticas de los años 90, elabora una serie de hipótesis en torno a los mecanismos y formas que estas adquieren: «La estética relacional no construye una teoría del arte, ya que esto implicaría el enunciado de un origen y un destino, sino una teoría de la forma» (Bourriaud,

¹²¹ *Tucumán Arde* y otras experiencias similares dan cuenta de este diálogo, de esta salida del ámbito estrictamente autónomo en cuanto a lo espacial, el soporte y el lenguaje utilizado.

¹²² <http://park-fiction.net/park-fiction-espagnol-spanish/>.

¹²³ <https://artmargins.com/between-state-and-public-qwhats-the-time-in-vyborgq-a-project-by-liisa-roberts/>.

2013, p. 19). Esta teoría de la forma se interroga por el entorno y por los lazos sociales en los que la obra se inscribe; el mundo desde el cual el artista produce y dialoga con los receptores/espectadores de su obra/discurso. El soporte mismo de esa comunicación, la producción de encuentros, la *obra en sí*. «Dicho de otra manera, lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo» (Bourriaud, 2013, p. 51). En clave marxista, plantea un análisis a partir del concepto de valor¹²⁴ de uso. Para ello compara dos momentos a partir de los cuales reflexionar:

«... habría que comenzar una historia del valor de uso del arte: cuando un coleccionista compraba una obra de Jackson Pollock o de Yves Klein, más allá del interés estético, compraba un hito de la historia en marcha. Adquiría una situación histórica. (...) ¿Qué se adquiere al comprar una obra de Tiravanija o Douglas Gordon, sino una relación con el mundo concretada a través de un objeto, que determina por sí mismo las relaciones que se producen como consecuencia de ese contacto, la relación hacia otra relación?» (Bourriaud, 2013, p. 58)

El análisis omite, en el marco teórico propuesto, indagar sobre una cuestión muy simple y permanente entre ambas transacciones, entre el galerista que compraba una obra de Pollock y «ese contacto, la relación hacia otra relación» que propician las experiencias relacionales: ¿quiénes las realizan y para quiénes están diseñados esos rituales de encuentro? ¿Quiénes participan finalmente del intento de reposición de aquello que el *modus vivendi* obtura? La omisión de los análisis que, con rigurosidad metodológica y claridad conceptual, Bourdieu llevó adelante sobre el acceso a museos y el uso que, justamente y a partir de una desigual distribución de los capitales simbólicos y culturales, implicaban el aprovechamiento o no de la «gratuidad» de la oferta museística en Francia, deberían ser una línea de indagación insoslayable¹²⁵. Intentar responder a la pregunta de «¿cuáles son las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la cultura?» (Bourriaud, 2013, p. 5)

¹²⁴ Sobre valor de uso y valor de cambio, ver el Capítulo I de *El capital* de Karl Marx.

¹²⁵ «La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase cultivada; pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad» (Bourdieu, 2003, p. 43).

omitiendo un problema que, justamente y en plenos 90, atravesaba al conjunto de la sociedad, puede conducir a malentendidos. La exclusión de los espacios de socialización y encuentro –que las obras pretenden reponer–, los cuales, afirmamos, se organizaban fundamentalmente (aunque no solo) a partir del mundo del trabajo, no pueden ser analizados dentro del marco teórico que el autor plantea –en referencia al valor de uso– sin tomar en cuenta el concepto de clase. Retomemos a Nancy. Retomemos la idea de cuerpo, que es, al fin de cuentas, el modo en el que las propuestas relacionales se concretan. Una obviedad, sin cuerpo no hay encuentro ni relación. Y es en el cruce de estos, en el diálogo y en las relaciones que estos cuerpos son capaces de crear, generar, escribir, que podemos esbozar una lectura epocal, un modo de lectura de la propuesta relacional con el mundo que estas experiencias proponen (la cita es extensa, pero vale la pena transcribirla en su totalidad):

«¿Dónde están los cuerpos, primeramente? Los cuerpos están primeramente en el trabajo. Los cuerpos están primeramente en el esfuerzo del trabajo. Los cuerpos están en el traslado hacia el trabajo, de vuelta del trabajo, a la espera del descanso, buscándolo y rápidamente dejándolo, y, al trabajar, incorporándose a las mercancías, mercancía en sí mismo, fuerza de trabajo, capital no acumulable, vendible, que puede agotarse en el mercado del capital acumulado, acumulador. La *téchne* creadora crea los cuerpos de fábrica, de taller, de obras, de oficina, partes extra partes que componen por medio de figuras y movimientos con todo el sistema, piezas, palancas, embragues...” (...) “...cuerpos canalizados únicamente hacia su equivalente monetario, únicamente hacia la plusvalía de capital que reúne y se concentra *ahí*» (Nancy, 2016, p. 77 y s.)

Nancy anticipa cualquier invalidación teórica renovando un debate que, caída del muro mediante, se pretendía terminado: «No tratéis sobre todo de pretender que este discurso es arcaico» (p. 77). El arte relacional parece omitir el soporte de toda relación, lo esencial de su trayectoria, esa que con simpleza señalaba Pity Álvarez: «La vida de un obrero es así». Lo que Nancy y el Pity dicen es que en ese momento, aún, el trabajo o su carencia siguen siendo nodales para entender toda forma de relación. Es «en el traslado hacia el trabajo», en las formas del descanso

después del trabajo, «figuras y movimientos con todo el sistema», donde se debe indagar por los procesos relacionales y, agregamos, pensar en el trabajo implica también pensar en su falta, pensar en las formas relacionales que se producen a partir *del ser* que produce el desempleo. Los 90 fueron los años de disolución del trabajo, sobre todo para los jóvenes, quienes resultaron los más afectados por las políticas neoliberales. Entonces, nos preguntamos: ¿cómo fue el proceso de desarrollo no ya de la obra, sino de los cuerpos que eran invitados a participar de ella, cuerpos necesarios que las completaban y dotaban de sentido? Y otra pregunta quizá aún más importante, o por lo menos aquella que nos interesa remarcar: ¿qué otros cuerpos no participaron de estas obras, quiénes eran aquellos que quedaron por fuera de las propuestas relacionales, quiénes, en definitiva, no formaron parte de ninguna instancia relacional, laboral o artística?

Veamos LA experiencia local en materia de arte relacional. Aquella que es comentada, analizada y reproducida incansablemente –y es cierto, lo volvemos a hacer! –: *El Proyecto Venus*. Para sus realizadores el

«Proyecto Venus es una micro-sociedad autogestionada, una red de grupos e individuos que quieren intercambiar bienes, servicios, habilidades y conocimiento. Es a la vez un juego económico y un experimento político, que está en cambio continuo gracias a las imprevisibles combinaciones de los proyectos y deseos de sus casi 500 miembros. Tiene una moneda propia, el venus, que opera como medio de intercambio y comunicación, como una herramienta de soberanía y como un símbolo de pertenencia al grupo»¹²⁶.

Laddaga define el *Proyecto Venus* como

«... una suerte de mercado entreabierto, cuyo mecanismo es simple. Una serie de personas pertenecen al sistema: algunas decenas al comienzo, algunos cientos hoy. Cada una de ellas recibe una cierta dotación de monedas. Esta moneda, cuyo nombre es Venus, sirve para realizar intercambios en la comunidad a la que define.» (Laddaga, 2010, p. 93)

¹²⁶ <http://venus.jacoby.org.ar/>.

Pero las dimensiones de estas experiencias rescatadas por Laddaga a nivel local o bien por Bourriaud a nivel internacional no dejan de ser experiencias microtópicas. Pequeños experimentos que, situados dentro de un universo restringido de participantes, repiten los mecanismos de legitimación que, en lo exclusivo, en lo selecto, siguen funcionando como formas de acumulación de capital simbólico.

En los criterios de inclusión y participación, al menos de este proyecto, retomemos los aportes de Bourdieu en materia de capital social y simbólico. Porque si, como se afirma/ba en el sitio que aún da cuenta de la experiencia¹²⁷, «Venus es ante todo una red de amigos, la mejor forma de sumarte es que te recomiende algún miembro actual. Mirá los listados, es probable que conozcas a alguien...». En ese *es probable que conozcas a alguien* se cifra un desconocimiento o candidez de difícil digestión. ¿Quiénes son los que se conocen? ¿Y a qué clase de politicidad se pretende referir un experimento sesgado de tales dimensiones? En plenos noventa, cuando la expresión VIP se naturalizaba en la verba corriente – esos espacios reservados y destinados para un grupo selecto de personas dentro de las discos, lugares de música o bien, cualquier ámbito en el que la distinción (Bourdieu) cumpliera su función–, participar de la experiencia del *Proyecto Venus* no dejó de ser, y quizá aún lo siga siendo de modo retroactivo, el modo de acreditación distintiva de los VIP culturales. Listar quiénes y cuántos han participado de aquella experiencia (¡¡¡unos 615 en total!!) es quizá la forma de ordenar un mapa cultural restringido de lo que fue formar parte de la elite cultural en los noventa. Si esto fuera así, qué tipo de aprendizaje podría esperarse de un espacio minúsculo y al mismo tiempo privilegiado de análisis y relaciones.

En Argentina, la crisis del 2001 llevó a los artistas (y no solo a ellos) a la calle y la asamblea, al encuentro, a la búsqueda colectiva de respuestas que, uno a uno mediante –imagen de un espejo que nos devuelve la propia mirada– resultaba difícil encontrar. Impulsando el uso de materiales baratos en una *remake* forzada

¹²⁷ http://venus.jacoby.org.ar/index2d5e.html?option=com_content&task=view&id=5740&Itemid=65.

de cierto arte povera¹²⁸ –y a la vez colectivo–, obligado por las circunstancias y al mismo tiempo y quizá por la necesidad de recuperar algunos de los lazos perdidos, olvidados en el cinismo del uno a uno económico, político y también cultural, el arte propuso

«... dispositivos de *aprendizaje colectivo*. (...) (que) no es solamente el aprendizaje de formas de construir imágenes y ficciones, sino también el aprendizaje de formas de establecer cadenas de solidaridad. Y también, en esta centralidad de la figura de la conexión, del proceso artístico como dispositivo que sirve para establecer conexiones entre espacios y personas, esta cultura de las artes responde a la situación post-fordista, que modula e interroga.»
(Laddaga, 2010, p. 146)

Como si el arte contemporáneo buscara reponer (al menos desde el campo restringido de sus integrantes) eso que, señalado unas páginas atrás, mencionáramos en torno a los modos colectivos de hacer música, a los espacios socialmente relevantes de encuentro y participación, a los restos de un Estado que, vía ciertas instituciones, propiciaba la participación comunitaria. Como si estos proyectos buscaran invertir la sentencia del *rompan todo en hagamos todo de nuevo*, juntos. Como si se buscara reponer, al menos simbólicamente, un Supercoop cultural, un Hogar Obrero artístico, una cooperativa musical llamada Billy Bond y su pesada banda de Rock and Roll. Aprender a hacer. Recomponer los acuerdos y expectativas societarias vía una *obra de arte colectiva*.

Es por esto que nos interesa recuperar y analizar los rituales de encuentro y celebración en los recitales de rock durante los años 90. Es durante esta década que el rock chabón se consolida como propuesta estética y en la que el público asume protagonismo y consolida a partir de sus rituales de encuentro su propio y posible esquema relacional. Encontrarse para reconocerse, para adquirir visibilidad, para recuperar los lazos sociales fue, quizá y en sincronía con estas

¹²⁸ Esto mismo plantea N. Bourriaud cuando señala «para bien o para mal, nuestra época se identifica –hasta en el “ambiente” de crisis– con el arte “pobre” y experimental de los años setenta» (2013, p. 52).

expresiones vanguardistas, el modo en que los sectores populares pudieron expresar ese malestar de la cultura.

A tal fin, nos interesa detenernos en el proceso de crecimiento y consolidación de una banda de rock, Los Redonditos de Ricota, en el que el protagonismo del público fue transformando y forzando la dinámica, emplazamiento y desarrollo de los shows. En esta relación, entre banda, público y comunidad, podemos identificar algunos antecedentes para entender el proceso hasta Cromañón.

Los recitales de los Redondos han estado siempre atravesados por conflictos. Los visibilizaban. Conflictos con la industria, con los esquemas de control, con la policía, con la burocracia, con el propio público y con el espacio donde los recitales se llevaban a cabo. El 30/12/2004, las contradicciones y tensiones propias de estas dinámicas, heredadas por un grupo de escasa trayectoria musical y política, sin experiencia de gestión acumulada y con una independencia mal entendida, llegaron a su punto de inflexión.

Empecemos por el final, o casi. El 16 de agosto de 1997, luego de la suspensión -vía decreto municipal- del show que tenían programado en la ciudad de Olavarría, Los Redondos deciden dar una conferencia de prensa¹²⁹. Por primera vez la banda en su totalidad se mostraba ante los medios de comunicación y, a través de las declaraciones de su cantante y único orador, refieren las negociaciones fracasadas entre el intendente y el grupo que derivaron en la suspensión del recital¹³⁰. Dan, además, algunas pistas sobre el vínculo que la agrupación mantiene con su público, su esquema organizacional y las dificultades que, después de más de veinte años de carrera, implicaba sostener un modo de producción independiente, bandera irrenunciable del grupo. En relación con el público, Solari dirá que «... hemos dicho más de una vez que esta banda pertenece a ellos...». En esa igualación un tanto demagógica, en esa dinámica conjunta y

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=xWfHUiqeCEU>.

¹³⁰ «En el años 2015 la Comisión Provincial por la Memoria dio a conocer el informe policial en el que se sustentaba esa decisión. Entre los argumentos figuran "la actitud combativa de la banda ante el sistema" como «el temor de los vecinos que iban a permanecer encerrados en sus casas». https://www.rosarioplus.com/actualidad/seguridad/hace-20-anos-los-redondos-eran-prohibidos-en-olavarrria_a5f4b5eb912b5372badfe75dd.

cooperativa de reparto de logros y responsabilidades, asoma el reconocimiento del volumen e importancia que *las bandas* le aportaban a los shows. La inversión del lugar del artista -en relación con aquel que poseería una verdad o una revelación del mundo (herencia divina) - refuerza, en cierta manera, el lugar que el público ocupaba en el dispositivo «Redondos».

En el derrotero de los años transcurridos, el público se había renovado, hasta ampliar considerablemente la distancia generacional entre este y la banda, hecho que obligaba a revisar y analizar el vínculo. En la misma conferencia dice el cantante:

«... yo les decía que ya teníamos la suficiente edad para en vez de bajarles línea a los chicos, escucharlos, porque en sus nervios hay mucha más información del futuro que la que tipos de nuestra edad puedan tener para aconsejarlos, esto es de ellos...»¹³¹.

Con lucidez, Solari invita a reflexionar sobre qué tipo de información estarían brindando *los nervios* de estos chicos, qué tipo de futuro era esperable y, sobre todo, que de ahí en más, ellos, el grupo, ya eran de alguna manera parte del pasado. En esos pibes, en esa juventud, un legado. Si se quiere, en la letra de la canción *Juguetes perdidos* del disco Luzbelito -editado apenas un año atrás, 1996- ya se insinúa una reflexión en torno a esto. Al grito de «¡Este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene!», un aviso: ahora les toca a ustedes. ¿Qué asunto estaba en esas manos? ¿Qué responsabilidad les tocaba a *esos pibes que son (eran) como bombas pequeñas*? Quizá el sostenimiento de aquellos estandartes que configuraron el horizonte simbólico e ideológico del grupo: «¡Banderas en tu corazón, yo quiero verlas. Ondeando, luzca el sol o no!». El deseo de que al cinismo menemista, oscuridad travestida en brillo espectacular, se le opongán al menos, como legado, algunas banderas simbólicas de sueños no tan lejanos. Algunas peleas. Y, sobre todo, que el cuidado de sí, la responsabilidad, era un asunto de *ellos*, de esos pibes que «ya no estaban en estado de inocencia».

¹³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=xWfHUiqeCEU>.

El grupo ya no tocaba para intelectuales y curiosos de clase media que, informados por la circulación restringida del *boca a boca* o bien la reseña elogiosa desde un medio como *Cerdos y Peces*¹³², asistían a un encuentro musical y performático en el que diversos discursos artísticos se entremezclaban como práctica y ejercicio de libertad. Los rostros proletarios dibujados –apenas unos años antes y en evidente referencia a la revolución del 17– por Rocambole para la tapa del disco *Oktubre* (1986) se hacían presentes, no ya para mojar las patas en la fuente o bien marchar a Ezeiza para recibir al líder proscrito, sino más bien, y por sobre todo, para festejar un ritual de encuentro, festejar a una banda y festejarse a sí-mismos. La renovación del público acercó a los hijos desclasados de los sueños proletarios del peronismo del 45, y en los recitales empezó a notarse

«... un costado árido, bárbaro: una violencia contenida que se libraba en cada ceremonia. El ritual seguía pero con otros componentes: si antes tenía ese charme de misa pagana rockera de clase media, ahora se imponía para un sector importante del público la aventura de ingresar a los conciertos sin entrada, aguantar frente a la policía y exhibir casi con orgullo los estados alterados por el alcohol y las drogas, como si fuera una medalla de pertenencia a “las bandas”»
(Del Mazo y Peranzuolo, 2015, p. 13)



Tapa del disco

Oktubre (1986)

¹³² Revista creada en 1983 por Enrique Symns. En sus comienzos formó parte, como sección y antes de salir de modo independiente, de la revista *El Porteño*.

Los problemas en materia de seguridad y las complicaciones derivadas de los desbordes en los recitales los habían llevado a desplazar los rituales de encuentro a diversas localidades del país. Producto de la masividad, la relación entre público y banda mutó. «Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota dejó de ser una banda que tocaba para la gente para ser una banda tocada por la gente. Quedaron encarcelados en la masividad y atenazados por la violencia que ellos no generaron» (Del Mazo y Peranzuolo, 2015, p. 165).

Este cambio de estatuto llegó para quedarse y el origen de esta relación, o el modo en que la banda fue ocupando espacios físicos y simbólicos en el mapa del campo musical, no era novedoso ni casual. Respondía en realidad a una estrategia que acompañó a la banda desde el principio. Willy Crook señala al respecto: «Era política de Poly: siempre esperó que las cosas se desbordaran un poquito antes de pasar a otro nivel. Llevábamos 75 personas y tocábamos en un boliche de 50, llevábamos 100 e íbamos al de 75, y así.» (Igarzábal, 2018, p. 31). Se establecía así una “mala” práctica que, con el tiempo, fue sello de un «buen recital». Que las cosas se desbordaran siempre un poco y que el público fuera parte imprescindible para lograr el clima de sala, garantizando un doble espectáculo. Arriba y abajo del escenario pasaban cosas. Cuando las salas de teatro ya no pudieron contener las convocatorias, el siguiente paso fue Obras Sanitarias¹³³. Lugar mítico y abiertamente criticado por la banda (“Voy a bailar el rock del rico Luna Park/ y atomizar la butaca y brillar /como mi héroe la gran bestia pop” en la *Bestia Pop*, del disco *Gulp!*, 1985) donde se terminó de visibilizar el cambio en la composición de público; de allí a los estadios y de los estadios a las misas itinerantes¹³⁴.

Indisoluble, el ritual de encuentro, la «misa ricoterá», la celebración pagana, fue un componente vital y poderoso que les otorgaba a los recitales su carácter único. Micros que salían de diferentes partes del país hacia la cita programada (¿no son estos los atributos señalados como distintivos por la estética relacional, la

¹³³ El 2 de diciembre de 1989, apenas unos meses después de la asunción de Menem, Los Redondos llegaban a Obras para la presentación de su disco *Bang Bang, estás liquidado*, cuarta producción del grupo y salto definitivo a la masividad.

¹³⁴ En abril del 2001, poco antes de su último y definitivo show en Córdoba, realizaron dos shows en Montevideo. Se calcula que fueron unos 7.000 fans los que cruzaron el charco.

importancia de la «función cita»?)¹³⁵ Chicas y chicos que se lanzaban a la ruta, sin dinero y sin tickets, aferrados únicamente a la ilusión del encuentro. Ciudades desbordadas por la llegada de miles de personas que, durante algunos días, alteraban la dinámica, economía y seguridad de toda una comunidad¹³⁶.

Repasemos y releamos el siguiente fragmento reemplazando el término *Proyecto Venus* por el de *misa Ricotera*:

«Conexión, visibilización de las conexiones, interrogación sobre aquello que se vuelve visible: el Proyecto Venus es un proyecto de producción de socialidades en un medio tal que las exponga a la visibilidad de cualquiera, de modo que pueda conducirse a partir de ellas a una interrogación» (Laddaga, 2010, p. 95)

¿Qué preguntas propiciaban esos rituales de encuentro? ¿Qué régimen de visibilidad se exponía y amplificaba? ¿Qué relaciones adquirirían relevancia durante los mismos? ¿Qué socialidades nos interpelaban? Con la disolución del grupo (el último show tuvo lugar el 4 de agosto del 2001, en el estadio Chateau Carreras, Córdoba), el público buscó otras bandas en donde continuar, al menos parcialmente, estos rituales de encuentro. Ninguna otra banda o experiencia colectiva vinculada al encuentro entre artistas y público había logrado generar y sostener una dinámica de este tipo. Pero «... el pregonado aguante, el pogo, las banderas, las avalanchas, los petardos y las bengalas, se fueron incorporando paulatinamente al público de rock y terminaron constituyéndose en parte falsamente fundamental de los códigos de una audiencia que reclamó esos atributos como identidad...», (Marchi, 2005, p. 7). Así, con el inicio de la nueva década, diversos grupos de rock fueron ungidos «*por las bandas*», y esta relación de

¹³⁵ «... los esfuerzos en busca de originalidad en las tarjetas de invitación (lo que queda del *mail-art*) indican la importancia de la “función cita”, que es constitutiva del campo artístico y está presente en el nacimiento de la dimensión relacional» (Bourriaud, 2013, p. 33).

¹³⁶ Laddaga plantea una hipótesis en torno a los proyectos relacionales: «Lo que estos proyectos se proponen es concebir e instrumentar mecanismos para que una colectividad más o menos vasta y diversa pueda regular sus interacciones al mismo tiempo que se ocupa de la construcción de imágenes y de discursos en un espacio que su despliegue mismo fabrica» (Laddaga, 2010, p. 156).
<https://www.telam.com.ar/notas/201703/182199-indio-solari-recital-grandes-recitales-se-remonta-a-1995-en-epoca-de-los-redondos.html>.
<https://www.iprofesional.com/politica/246858-que-decia-el-decreto-que-prohibio-a-los-redondos-hace-20-anos-en-olavarria>.

mutua necesidad copó la escena local. Callejeros heredó¹³⁷, de alguna manera, parte de ese público y muchas de las formas de celebración que, durante más de una década, se habían consolidado como sus formas previsibles de desarrollo. El final, ese final, tan anunciado como trágico, es para nosotros el momento a partir del cual reflexionar, retrospectivamente, sobre diversas formas de aguante que, de modo no visible y a la vez no velado, se fueron conformando como capas de prácticas y lugares comunes de nuestra realidad cultural. Atravesados por una lógica naturalizada del aguante, solo la muerte de 194 chicos y chicas obligó a reflexionar sobre una praxis (no solo cultural) que mostraba su lado oscuro, su costado más agrio y desolador.

El arte relacional pretende, a partir de la sistematización de ciertas experiencias del arte moderno, analizar las formas de vida que atravesaban a los años noventa, al «exponer al mismo tiempo el aparato que les ha dado lugar (el trabajo, la institución, los saberes, las personas)» (Ladagga, 2010, p. 152). Nos preguntamos, entonces, cómo dar cuenta de un arte relacional, es decir, de un arte que busca *en la forma* trabajar una suerte de respuesta a una sociedad post-disciplinaria sin tomar en cuenta a los excluidos, a los que no participan, a los que quedan fuera de estos dispositivos; esos cuerpos atravesados por el trasfondo violento de las transformaciones sociales en las que se excriben sus trayectorias. ¿Cómo contar una guerra sin muertos, cómo *Pensar sin pelear* en el ring de la desigualdad colectiva?

Este es un trabajo de rock. De rock y cultura. Y de cuerpos. Volvamos a Nancy para pensar y cerrar junto a él la apuesta y recorrido de este trayecto, el paréntesis musical que va del rock al trap o del Rompan de Todo del Luna Park a la noche de Cromañón. De los cuerpos que forman parte de esa historia y este presente¹³⁸.

¹³⁷ «... el público de “rock/barrial/chabón” se formó a partir de varias vertientes, pero la principal fue la que aportaron los seguidores de los redondos...» (Marchi, 2005, p. 63).

¹³⁸ «Somos el nuevo rock porque representamos a los que no tienen voz», afirma Trueno, cantante de Trap Argentino.
<https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/trueno-somos-el-nuevo-rock-porque-representamos-a-los-que-no-tienen-voz/>.

«Rock: bajo esta cadencia de *cuerpo*, ocurre que nuestro mundo ha desplegado una mundialidad rítmica, del jazz al rap y más allá, una urgencia, una abundancia, una amontonamiento, una popularidad de posturas, una piel electrónica de zonas, agrupada, que muy bien se puede llamar, si uno quiere, *ruido*, ya que se trata primeramente en efecto del ruido de fondo que asciende cuando las formas ya no tienen vigencia ni sentido (social, común, sentimental, metafísico) y cuando por el contrario las *estéticas* han de ser rehechas directamente desde los cuerpos desnudos de sentido, privados de referencias, desorientados, desoccidentados, y cuando las *artes* han de ser rehechas de una parte a otra como *téchne* de la creación de los cuerpos. Sí, ruido: es como el reverso de un pensamiento, pero también es como lo que retumba en los repliegues de los cuerpos.» (Nancy, 2016, p. 81 y s.)

Nuestra intención, además del repaso sobre acontecimientos y hechos de relevancia política y cultural, ha sido, también y de modo indirecto, la de reflexionar sobre los objetos de análisis que la *academia* selecciona, recorta, repite y amplifica para abordar procesos y períodos de significación cultural. Cromañón interpeló a la sociedad toda, modificando para siempre los modos de hacer y pensar la cultura. Es por eso que afirmamos la pertinencia de examinar la genealogía cultural que lo propició. Las líneas que se plantean en este trabajo pretenden celebrar, de alguna manera, ciertos ruidos, para reponer en un espacio académico el debate. Saldar una deuda no sólo analítica, sino curricular, el desafío.

4. Breves reflexiones finales

Abrimos estas páginas señalando la importancia de perderse, de dejarse sorprender por aquello que, producto del viaje, emerge como respuesta o posibilidad de descubrimiento a partir de las vivencias que todo viaje propicia.

El desarrollo dispar y aleatorio de estas mismas páginas ha sido, para nosotros, la forma de nuestro viaje. Nuestro propio camino. Hacia el final del recorrido, creemos posible afirmar que la cultura del aguante es mucho más que una retórica, una ética y una estética vinculada al fútbol y el rock. En su génesis, en su naturalización y extensión, podemos intuir una matriz de prácticas que, hechas

sentido común, emergen y se visibilizan hacia otros campos, como por ejemplo la política y la economía. O el discurso económico que asumen ciertas expresiones políticas.

Intuimos que ciertas prácticas estatales sostenidas en el tiempo, como el servicio militar, han colaborado en la naturalización de la violencia sobre la población joven y políticamente relevante (situando el adjetivo relevante en un período y contexto jurídico-patriarcal en el que el servicio militar fue pensado e instituido). Que durante la guerra de Malvinas los soldados conscriptos fueron obligados a aguantar no solo al enemigo, sino y por sobre todo, las prácticas violentas instituidas dentro de la institución militar y que, terminada la guerra, la violencia física mutó en simbólica a partir de una política de olvido que pretendió extenderse más allá de Malvinas. Que la interrupción democrática del período 1976-1983 implicó no sólo la persecución y eliminación de todas las formas de disidencia política, sino que inició un proceso de transformación económica que cambió para siempre la matriz productiva de nuestro país. Que, en simultáneo, los jóvenes comprometidos con valores e ideas que resistían dichas transformaciones terminaron atrapados en una lógica sin retorno entre el compromiso revolucionario y la persecución política, *aguantando* todo lo que pudieron aguantar. Que las interrupciones al orden democrático afectaron también las prácticas e instituciones culturales y produjeron nuevas formas de gestión y exhibición en las que *el aguante*, la resistencia al poder, adquirió prestigio simbólico mientras fomentaba prácticas forzadas que implicaban un peligro real para los involucrados. Que la democracia, aunque imprescindible, también resultó insuficiente y que en la expresión *los noventa* se cifra una clave para abordar Cromañón en ambas direcciones: en su génesis, claro, pero sobre todo en sus consecuencias actuales, presentes.

Diversos artefactos culturales, como el rock y la literatura, han sabido interpretar, *leer*, los climas de cada momento, de cada período, en este paréntesis que se abre en los setenta y del que todavía seguimos hablando. De fondo, como trasfondo de este proceso, un cambio significativo en las condiciones materiales de vida de todos nosotros y, junto a estas, las consecuencias y respuestas culturales de

esta transformación. El deterioro pronunciado del Estado como regulador de la vida comunitaria, la pérdida de legitimidad vía la incapacidad de ejercer aquellos atributos en los que el Estado se materializa (es decir, *los atributos para el ejercicio de la estatidad* –Oszlak, 1999–), en los que el Estado acciona, implican de alguna manera una depreciación del capital que los sectores populares detentan. ¿Dónde acumulan capital económico y simbólico los sectores populares, si no es a través de las instituciones estatales, sus escuelas, hospitales, sus políticas distributivas, el acceso a ofertas culturales, la protección y supervisión de los espacios donde las culturas populares se celebran? El retiro del Estado (más que retiro, una política activa desde el propio Estado para su transformación) implicó el abandono de los sujetos al poder del mercado. Cromañón emerge así como el espacio y hecho cultural que maximiza, vía metonimia, un proceso general de transformaciones económicas, políticas y culturales. El lugar de abandono, de corrupción, el espacio desde donde interrogarse por las historias de los hijos del desempleo; del público, la banda y el entorno, es decir, la comunidad toda. En los relatos literarios o canciones que van y vienen hacia esa noche, la posibilidad y el desafío de una mirada más amplia y general. En *el aguante*, un síntoma que exige una lectura y análisis que pueda situarse más allá de la calidad literaria o musical que lo expresa, que lo amplifica. *Menos Proyectos Venus y más Redondos* sería nuestra manera discursiva y brutal, «bárbara», de proponer una mirada más «civilizada» del aguante. O, en todo caso, entender que la sincronía de los procesos obliga a un análisis conjunto. Ni una cosa ni la otra. Ambas.

En la expresión *Pelear y pensar*, en la conjugación conjunta de estos verbos, la ilusión de recuperar una matriz de praxis política y cultural que, sin eludir el conflicto, profundice los debates y la pluralidad de miradas. Si la pelea económica está siendo perdida –basta ver los niveles de pobreza y desempleo actuales–, quizá sea hora de invertir la apuesta. Pensar con sensibilidad política la cultura para pelear otra economía.

Bibliografía

Citas bibliográficas

Abraham, Tomás et al., compilado por Rozengardt, Diego (2008). *Pensar Cromañón: debates a la orilla de la muerte joven: rock, política y derechos humanos*. Ed. Diego Ronzengardt, Buenos Aires.

Alabarces, Pablo (2012). *Crónicas del Aguante: Fútbol, violencia y política*. Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (2003). "Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura" (2003) Ed. Aurelia-Rivera, Buenos Aires.

Bourriaud, Nicolás (2013). *Estética relacional*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Cangiano, Fernando (2014). «¿De qué hablamos cuando decimos “desmalvinización”?». <http://malvinas30mvs.blogspot.com/2014/04/de-que-hablamos-cuando-decimos.html>

Callegaro, Adriana (2017). *Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012* / Adriana Callegaro; Andrés Di Leo Razuk ; Esteban Mizrahi (Comp.) La Matanza.

Calveiro, Pilar (2019). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Ed. Colihue, Buenos Aires.

Cámara, Mario (2017). *Restos épicos, La literatura y el arte en el cambio de época*. Ed. Librería, Buenos Aires.

Carracedo, Orlando (1981). *El Hogar Obrero. Vanguardia de la economía social. En el LXXV aniversario de su fundación 1905-1980*. Ed. Intercoop, Buenos Aires.

Chignola, Sandro (2018). *Foucault más allá de Foucault. Una política de la filosofía*. Ed. Cactus, Buenos Aires.

Espósito, Roberto (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Ed. Herder, España.

Fabbri, Camila (2019). *El día que apagaron la luz*. Ed. Seix Barral, Buenos Aires.

Fogwill, Rodolfo Enrique (2012). *Los Pichiciegos*. Ed. El Ateneo, Buenos Aires.

Foucault, Michel (2000). *Defender la sociedad*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Ed. Viterbo, Buenos Aires.

García, Fernando (2017). *Crimen y vanguardia: el caso Schoklender y el surgimiento del underground en Buenos Aires*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

Gayol, Sandra y Gabriel Kessler (2018). *Muertes que importan – Una mirada socio-histórica sobre los casos que marcaron la argentina reciente*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

Gilbert, Abel (2021). *Satisfacción en la ESMA: música y sonido durante la dictadura (1976-1983)*. Ed. Gourmet Musical, Buenos Aires.

Grignon, Claude y Passeron Jean-Claude (1989). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

Igarzábal, Nicolás (2018). *Cemento, el semillero del rock*. Ed. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires.

Incardona, Diego (2013). *Villa Celina*. Ed. Interzona, Buenos Aires.

James, Daniel (1999). *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.

Kohan, Martín (2011). *Dos veces junio*. Ed. Debolsillo, Buenos Aires.

Kohan, Martín (2014). *El país de la guerra*. Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Kon, Daniel (1982). *Los chicos de la guerra. Hablan los soldados que estuvieron en Malvinas*. Ed. Galerna, Buenos Aires.

Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de la emergencia*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Le Breton, David (2002). *La sociología del cuerpo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

Le Breton, David (2011). *Conductas de riesgo. De los juegos de la muerte a los juegos de vivir*. Ed. Topía, Buenos Aires.

Longoni, Ana y Bruzzone, A. Gustavo (comps.) (2008). *El Siluetazo*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Marchi, Sergio (2005). *El rock perdido - De los hippies a la cultura chabona*. Ed. Capital Intelectual (Le Monde Diplomatique), Buenos Aires.

Nancy, Jean-Luc (2003). *Ser singular plural*. Ed. Editora Nacional, Madrid.

Nancy, Jean-Luc et al. (2012). Coordinado por Alvaro, Daniel, Nancy, Jean-Luc: *Arte, filosofía política*. Ed. Prometeo, Buenos Aires.

Nancy, Jean-Luc (2016). *Corpus*. Ed. Arena Libros, Madrid.

- Noy, Fernando (2015). *Historias del under*. Ed. Reservoir Books, Buenos Aires.
- Oszlak, Oscar (1999). *La formación del Estado argentino*. Ed. Planeta, Buenos Aires.
- Piccone, María Verónica y Mangini Marcelo (2013). *De la “desmalvinización” a la regionalización del reclamo argentino por la soberanía sobre las Islas Malvinas*. CONICET.
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/105343/CONICET_Digital_Nro.71c6cafe-0b08-4c4b-9c12-a018cd471172_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- Piglia, Ricardo (2013). *El camino de Ida*. Ed. Anagrama, Buenos Aires.
- Pujol Sergio (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Ed. Homo Sapiens, Buenos Aires.
- Repetto, Nicolás (1975). *¿Cómo nace y se desarrolla una cooperativa?* Ed. Intercoop, Buenos Aires.
- Rubinich, Lucas (2020). «Democracias acosadas». 7 ENSAYOS. *Revista latinoamericana de sociología, política y cultura* | 2020 | 1 | 40-66 ISSN 2718- 7349 - <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/7ensayos/index>.
- Rubinich, Lucas y Miguel, Paula (2011). *Creatividad, cultura y economía en la ciudad de Buenos Aires, 2001-2010*. Ed. Por Lucas Rubinich y Paula Miguel, Buenos Aires.
- Saccomanno, Guillermo et al (1992). *La colimba. Corre-limpia-barre*. Ed. Desde la Gente, Fondo Movilizador Cooperativo, Buenos Aires.
- Sauquillo, Julián (2017). *Michel Foucault: poder, saber y subjetivación*. Ed. Alianza, Madrid.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo (1999). «Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal», en Filmus, Daniel (comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Ed. Eudeba, Buenos Aires.
- Solnit, Rebecca (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. Ed. Fiordo, Buenos Aires.
- Vezzetti, Hugo (2013). *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Vila, Pablo (1985). «Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil», en Jelin, Elizabeth (comp.), *Los nuevos movimientos sociales*. Ed. CEAL, Buenos Aires.

Películas y videos

«Rock and roll cowboys» (Película) (2021) - Alejandro Ruax y Ramiro Martínez (dir.).

«Rompan Todo» (Serie) (2021) Picky Talarico (dir.).

BARock (Película) (1983) Héctor Olivera (dir.).

La lluvia es también no verte» (Película) (2015) Mayra Bottero (dir.).

Publicaciones

Gamarnik, Cora; Guembe, María Laura; Agostini, Vanina; Flores, María Celina (2019). «El regreso de los soldados de Malvinas: la historia de un ocultamiento», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 08 octobre 2019 (consulta: marzo 2021).

Kohan, Martín (1999). «El fin de una épica», *Revista Punto de Vista*, N° 64 (1999) en <https://ahira.com.ar/ejemplares/64/>.

Piglia, Ricardo (2001). «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», en <https://piglia.pubpub.org/pub/k99hnwfn/release/1>.

Ranalletti, Mario (2017). «Y en las islas también... Rupturas y continuidades entre la campaña de represión clandestina (1974-1983) y la guerra de Malvinas (1982)» (2017) - *Pasado Abierto. Revista del CEHIS*. No5. Mar del Plata. Enero-Junio 2017. ISSN No2451-6961, <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>.

Sontag, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. Ed. Picador, New York
URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/76901>; DOI : 10.4000/nuevomundo.76901.

Vanoli, H. y Vecino, D. (2010). «Sub-representación del conurbano bonaerense en la “nueva narrativa argentina”. Ciudad, peronismo y campo literario en la Argentina del Bicentenario» (2010) en: *Apuntes de investigación del CECyP*, 16/17, pp. 259-274, Buenos Aires.

Bibliografía consultada

Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Ed. Santiago Arcos, Buenos Aires.

- Alabarces Pablo (2002). *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Ed. Prometeo, Buenos Aires.
- Alabarces, Pablo (2014). *Héroes, machos y patriotas*. Ed. Aguilar, Buenos Aires.
- Altamirano, Carlos (2011). *Peronismo y cultura de izquierda*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Becker, Howard (2009). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Becker, Howard (2016). *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Cómo construir teoría a partir de casos*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* Ed. Anagrama, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre (2008). *Capital cultural, escuela y espacio público*. Ed. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre; Passeron, Jean-Claude (2009). *Los herederos: los estudiantes y la cultura*. Ed. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Postproducción*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Butler, Judith (2019). *Cuerpos aliados y lucha política*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Calveiro, Pilar (2012). *Violencias de Estado: la guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global* (2012). Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Debord, Guy (2018). *La sociedad del espectáculo*. Ed. La marca editora, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles (2003). *Foucault*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Ed. Paidós Ibérica S.A./I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Gamerro, Carlos (2012). *Las Islas*. Ed. Edhasa, Buenos Aires.
- Guerrero, Leila (2021). *La otra guerra: una historia del cementerio argentino en las Islas Malvinas*. Ed. Anagrama, Barcelona.
- Incardona, Diego (2017). *Rock barrial*. Ed. Interzona, Buenos Aires.

- Incardona, Diego (2018). *El campito*. Ed. Interzona, Buenos Aires.
- Nancy, Jean Luc (2015). *La comunidad descalificada*. Ed. Avarigani Editores, Madrid.
- Nancy, Jean-Luc; Moreno Romo, Juan Carlos (2019). *Occidentes del sentido / Sentidos de Occidente*. Ed. Anthropos, Barcelona.
- Riera, Daniel; Sánchez, Fernando (2020). *García, 15 años de entrevistas con Charly (1992-2007)*. Ed. Vademécum, Buenos Aires.
- Sennett, Richard (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Ed. Anagrama, Barcelona.
- Sidicaro, Ricardo (2002). *Los tres peronismos, Estado y poder económico 1946-55/1973-76/1989-99*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Sidicaro, Ricardo (2003). *La crisis del Estado y los actores políticos y socioeconómicos en la Argentina (1989-2001)*. Ed. Eudeba, Buenos Aires.
- Soriano, Manuel (2020). *¡Canten putos! Historia completa de los cantos de cancha*. Ed. Gourmet Musical, Buenos Aires.
- Torre, Juan Carlos et al. (2018). *Volverá el peronismo*. Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires.

