

Poéticas vestimentarias de los 80

Dressing poetics of the 80s

Daniela Lucena¹

Resumen

Este texto pone el foco en una serie de iniciativas que, utilizando el vestir como herramienta, encarnaron una indisciplina que desafió las acciones represivas del régimen militar durante los años ochenta en Buenos Aires. Para analizarlas propongo la noción de poética vestimentaria, que focaliza no tanto en la reproducción social que opera en y desde los cuerpos vestidos, sino en las posibilidades de transformación que el lenguaje de la indumentaria alberga. Mientras que la noción de práctica vestimentaria pone el acento en los condicionamientos que el contexto social ejerce sobre los cuerpos, la noción de poética destaca una dimensión creativa del vestir que se expresa en retóricas críticas y a menudo disonantes: estéticas novedosas que desoyen las modas cristalizadas y renuevan la política de las apariencias, dando forma a imágenes y experiencias expresivas donde la indumentaria cuestiona y recrea los modos de concebir y habitar el mundo.

Palabras clave: cuerpo-vestido, moda, contracultura

Abstract

This article focuses on a series of initiatives that used dressing practices to embody an indiscipline that defied the repressive actions of the military dictatorship in Buenos Aires during the 80s. To analyze these experiences, I propose the notion of dressing poetics which focuses more on the transformative possibilities of clothing rather than the social reproduction that models bodily practices. While the concept of dressing practices stresses the influence of social context over the body, the idea of dressing poetics emphasizes a creative dimension of dressing which is expressed in critical and yet often dissonant rhetoric. These new aesthetics disregard crystallized fashions tendencies and, in doing so, renew the politics of appearances, shaping expressive images and experiences where clothing questions and recreates ways of conceiving and inhabiting the world.

Keywords: dressed-body, fashion, counterculture

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

¹ Universidad de Buenos Aires-Conicet. daniela.lucena@gmail.com

Introducción

En los años ochenta se desplegaron en Buenos Aires una serie de experiencias en las que el lenguaje de la indumentaria se convirtió en un terreno de experimentación y desobediencia, un instrumento de politización de la propia imagen; una herramienta de expresión artística y también ideológica. Estas iniciativas, nacidas en los últimos años de la dictadura militar,² se gestaron en un clima sociocultural donde las ideas sobre el compromiso político estaban cambiando. Las consignas de la vieja izquierda, con sus modos específicos de entender la revolución y la subjetividad militante, perdían fuerza ante la gran embestida del terror dictatorial, pero también frente a nuevos discursos que proponían otras formas de pensar la acción política y estética. Esta reformulación se dio en el marco de «la llamada segunda ola del feminismo y la disidencia sexual, del surgimiento de un sujeto-escoria inscrito en subculturas juveniles (caracterizadas por dinámicas subversivas de experimentación corporal y desviación social) y del rechazo de las consignas ideológicas y partidistas tradicionales» (Equipo coordinador Red Conceptualismos del Sur, 2013, p. 12).

La redefinición de las utopías de cambio implicó entonces una revisión de las formas en que operaba el poder no solo en relación con la opresión de clase, sino también en vínculo con el cuerpo. Como bien señala Michel Foucault, en toda relación de poder el cuerpo ocupa un lugar de privilegio: no hay poder que no sea físico, es decir, que no tenga al cuerpo como blanco (Foucault, 2005, p. 31). En línea con este planteo, Judith Butler sostiene que el cuerpo es el blanco y a la vez un efecto del poder «de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales» (Butler, 2008, p. 19). Pero ese mismo cuerpo sujetado, en referencia con los dispositivos del poder que objetivan y definen cómo deben ser las conductas, las almas, las voluntades y los pensamientos, puede ser también el lugar de la confrontación y la fuga.

Este texto pone en el foco en ciertas formas de resistencia frente al poder normalizador en las que el lenguaje de la moda desplegó un particular modo de acción en las luchas por y a través del cuerpo. Con este objetivo, me interesa retomar el análisis sobre el cuerpo y la moda propuesto por la investigadora Joanne Entwistle. La autora propone la noción de «práctica corporal contextualizada» (2002, p. 16) para analizar los vínculos entre vestimenta y cultura, así como también los significados culturales que operan sobre los cuerpos constituidos socialmente. La suya es una visión sociológica que «requiere apartarse del concepto de la

2 El golpe de Estado de 1976 instaló en la Argentina la dictadura más cruenta de la historia nacional. El régimen militar buscó la despolitización y el debilitamiento de los lazos sociales con el objetivo de lograr la docilidad y el sometimiento de la población. De este modo, las acciones de la junta militar instrumentaron el disciplinamiento social a través de políticas basadas en una visión económica librecambista y antiestatista que se combinaron con la implementación de un sangriento plan sistemático de represión, tortura y aniquilamiento. Si bien la dictadura militar no consiguió nunca generar una adhesión explícita de los ciudadanos, la acción estatal logró la pasividad de la mayoría de la población a través de la internalización del miedo, la autocensura, la parálisis y el autocontrol. Se trató de un poder concentracionario y desaparecedor que dispersó el terror tanto dentro de los campos clandestinos de detención como afuera, en la sociedad, que constituyó su destinataria privilegiada (Calveiro, 1998).

prenda como objeto y contemplar en su lugar la forma en que el traje encarna una actividad y está integrado en las relaciones sociales» (Entwistle, 2002, p. 16). Desde esta perspectiva, el vestir se encuentra siempre ubicado en el cruce entre lo individual y lo sociohistórico y, por lo tanto, en permanente interacción con las limitaciones estructurales que circunscriben su desarrollo cotidiano.

Partiendo de este valioso aporte conceptual, propongo la noción de *poética vestimentaria* para focalizar no tanto en la reproducción social que opera en y desde los cuerpos vestidos, sino en las posibilidades de transformación que el lenguaje de la indumentaria alberga. Mientras que la noción de práctica vestimentaria pone el acento en los condicionamientos que el contexto social ejerce sobre los cuerpos, la noción de poética destaca una dimensión creativa del vestir que se expresa en retóricas críticas y a menudo disonantes: estéticas novedosas que desoyen las modas cristalizadas y renuevan la política de las apariencias, dando forma a imágenes y experiencias expresivas donde la indumentaria cuestiona y recrea los modos de concebir y habitar el mundo.

En los siguientes apartados voy a detenerme en algunas de las poéticas vestimentarias que, utilizando el vestir como herramienta, encarnaron una indisciplina que desafió las acciones represivas del régimen militar, así como también sus secuelas durante los años de la posdictadura.

Punk y hazlo tú mismo

El legendario recital del grupo Los Violadores en la Universidad de Belgrano el 17 de julio de 1981, que terminó con una *razzia* policial y con los músicos apresados, es nombrado usualmente como el concierto que dio inicio a la movida punk en Argentina. Un punk que había llegado a Buenos Aires a fines de los setenta, de la mano de jóvenes de clase media alta que traían de Europa y Brasil los peculiares sonidos de bandas británicas como Sex Pistols y The Clash, y que rápidamente se había esparcido hacia toda la capital y el conurbano bonaerense. Eran años de desindustrialización y endeudamiento, de dólar barato y de especulación financiera, que hicieron posible que muchos argentinos viajaran por primera vez al exterior. «En su momento escuchabas gente que decía: esto es una cosa de otro país y lo quieren imponer acá», recuerda Patricia Pietrafesa (2013, comunicación personal), artista argentina que desde los ochenta impulsó activamente la escena punk e integró bandas referentes de ese movimiento. Contra esta visión, que dudaba de la aceptación de aquel marginal estilo foráneo, nuestro país ofrecía todas las condiciones ideales para que el punk emergiera. «A un país arrasado por una dictadura llegaba un conjunto de ideas que iban perfecto para ese momento», explica Pietrafesa y agrega: «¿Qué más querías que romper, que quebrar toda esa careteada que quedó después de la dictadura? El punk proponía una forma nueva de luchar por las libertades individuales que abarcaba muchos aspectos, desde cómo vestirse hasta qué consumir o qué hacer» (Pietrafesa, 2013, comunicación personal).

Un material muy influyente para varios miembros de ese movimiento fue el libro del periodista Juan Carlos Kreimer *Punk, la muerte joven*. El volumen, editado en España en

1978, resultó el primer texto en castellano sobre el punk y pronto se convirtió en un manual de uso para muchos jóvenes que compartían una sensibilidad contracultural crítica del sistema y de los abusos del poder. Fotocopiado cientos de veces, el libro circulaba de mano en mano trayendo una idea central para el desarrollo de una estética y un estilo de vida alternativos: *do it yourself* o *hazlo tú mismo*. Efectivamente, sus páginas proponían hacer aunque no supieras bien cómo e incluso aunque no supieras hacer nada.

Esa piedra libre creo que fue algo que socializó las posibilidades artísticas de montones de personas que jamás podrían haber ingresado en el mundo de la música, o de la escritura, o de nada, de no haber tenido esa habilitación que tan bien me hizo que decía: «hazlo tú mismo: aunque no sepas como, podés descubrirlo»,

escribe Pietrafesa (2015). De sus palabras se desprende uno de los rasgos que caracterizó a una buena parte del movimiento punk local: el énfasis no solo en la destrucción, sino en la posibilidad de construcción. Aunque se trató de un movimiento poco homogéneo, que en su interior conjugó propuestas nihilistas, libertarias, anarquistas, destructivas y violentas, es notable que muchos de los punks argentinos rescataron el *hazlo tú mismo* como un impulso que devino en una actitud muy creativa y vital. Así, la política de desvío de símbolos y mercancías, el hacer autogestivo y la creación de formas autónomas de vida se convirtieron en un productivo lenguaje de resistencia que muchos artistas emplearon para cuestionar al poder, pero también para proyectar intervenciones estético-políticas disruptivas.

Le Chavalet, un restaurante francés que después de la medianoche se transformaba en un inesperado antro punk, ofició como primer espacio de encuentro para intercambiar materiales, escuchar a las nuevas bandas y conocer a otros punks que circulaban por Buenos Aires. El sitio pertenecía al pintor Botto Jordán y a su pareja, Teresa Idoyaga Molina. Alejandro y Juan Pablo Correa, anfitriones del lugar, habían convencido a los dueños de promover el provocador estilo de moda en Europa invitando a las primeras bandas locales, ente ellas Los Violadores, Los Laxantes y Trixy. Aunque la experiencia duró unos breves meses y alcanzó solo a unos pocos iniciados, aquellas agitadas traspasos fueron testigo de la explosión del punk rock y sirvieron para gestar sus rituales, consolidar su propuesta y expandir su incipiente público (Franco, 2011).

Otro espacio que aglutinó a los punks en Buenos Aires fue el centro Parakultural, reducto *under* del circuito nocturno que en 1986 abrió sus puertas al teatro experimental, la poesía, el rock y las acciones performáticas. Omar Viola (2014), uno de sus creadores, sintetizó el espíritu del lugar con las siguientes palabras: «Era un espacio donde convivían cosas muy distintas, era como una caja de cosas raras, cosas que andan dando vueltas por ahí. Todo lo inclasificable o lo clasificable como raro venía a probarlo en el Parakultural» (p. 10). Cultores de un estilo que bien podría clasificarse como muy raro para la época, las crestas filosas, las nuca rapadas, la ropa negra y los alfileres de gancho de los punks generaban rechazo y sospecha entre los vecinos del lugar. Sentados en la vereda, o caminando por las cuadras aledañas, sufrían denuncias y ataques por el modo en que vestían, que pronto se convirtió en un símbolo diferencial.

En el libro *Prêt-à-rocker*, de la periodista Victoria Lescano (2010), Pietrafesa reconstruye su guardarropa de aquellos años: sobretodo negro, cadenas, medias de red, poleras negras, pantalones símil cuero y borceguíes. Sobre las prendas se destacaban las hojas de afeitar y los alfileres; también algunos agujeros especialmente perforados con herramientas de ferretería. «En ese momento no había nada armado, todo te lo tenías que fabricar vos. Yo era un panfleto caminando, mi ropa decía consignas por todos lados» contaba en una entrevista que le hicimos en 2013 junto con Gisela Laboureau:

... todas las personas que yo conocía se armaban la ropa, cada uno se hacía su propia ropa, imagínate que era un momento en donde era difícil hasta comprarte una remera negra. No había. Yo me teñía la ropa de negro, armaba mi propio estampado de leopardo o hacía las inscripciones en las camisetas. Los que se teñían el pelo tenían montones de trucos para teñirse con distintas cosas o pararse el pelo con boligoma o jabón. Te armabas los aros, las cadenas, te tenías que agujerear la nariz, todo vos misma, porque tampoco era común ir a hacerse piercings, te agujereabas vos la oreja y listo. Yo tenía el pelo corto, maquillaje en exceso, muñequeras... además te llevaban presa porque era un delito policial usar una muñequera. Todo muy interesante porque cada persona era distinta, no había ninguna copia (Pietrafesa, 2013, comunicación personal).

En ese contexto, la lucha contra los edictos policiales fueron una constante en los fanzines punks que, con sus múltiples collages fotocopiados, constituyeron verdaderos medios de comunicación alternativa de la época. Los edictos actuaban como un instrumento de ordenamiento autoritario de la sociedad; a través de ellos se penalizaban las denominadas contravenciones tales como la ebriedad, la vagancia, la prostitución o el vestir prendas del sexo opuesto. Los punks eran detenidos por la policía bajo la causa de atentar contra la moral pública y eran catalogados como travestis:

Según la policía estábamos travestidos porque usábamos ropa que la gente decente no tenía que usar. La gente común usaba el pantaloncito gris, el zapato como en la escuela, la corbata, el pelo que no pase en lóbulo de la oreja [...] ese era el modelo,

explica el artista Diego Fontanet (2017, comunicación personal). Blanco privilegiado de las acciones moralizantes de los dispositivos del poder en su intento por regular conductas, vigilar acciones y prevenir posibles «desviaciones», aquellos cuerpos inclasificables sobre los que caía la injuria punk eran tildados muchas veces de homosexuales, castigados por transgredir las normas del orden patriarcal y articulados en la serie de significantes *anormalidad*, *enfermedad* y *peligro*. Al respecto, resulta interesante la lectura de Nicolás Cuello y Lucas Disalvo (2020), que, a partir de ciertas trayectorias sexuales negadas y estigmatizadas, proponen una lectura del punk como una plataforma de formaciones sensibles «que cruzaron la potencia disonante del ruido, la inmoralidad de lo herético y la promesa de la autogestión con un repertorio crítico de políticas sexocorporales, haciendo lugar a una experiencia incendiaria que [...] produjo imágenes para que algo distinto ocurriese» (p. 16). A pesar del rechazo y el prejuicio, fueron muchas las personas que gracias a esas nuevas imágenes se

identificaron con la explosiva propuesta punk y adoptaron la ética del hazlo tú mismo como modo perdurable de acción política y de vida.

Modernos y andróginos

El modo mata moda, de eso estoy seguro. Cómo llevás lo que no es moda te convierte en una persona que tiene un estilo moderno. Para entrar en la tribu del estilo, muy distinto que tener la ropa que esté de moda es el modo de la elección, es el modo en que se lleva lo que cuenta,

decía el músico Daniel Melero (2016) en una charla algunos años atrás. La tribu del estilo a la que se refiere es la que congregó a los jóvenes modernos. Si bien se reconoce en línea artística del punk como forma de vida, con su banda Los encargados introdujo la música tecno-pop en el país y los timbres electrónicos de los sintetizadores. Su vestuario se basaba fundamentalmente en ropa de otras épocas que no había sido vendida en su momento, prendas que encontraba en ferias *vintage* y que compartían la interesante cualidad de no haber sido elegidas en su presente, sino en un tiempo futuro: «tenían ese lugar que existe a posteriori... como discos del pasado que uno mira después y se revalorizan y cobran sentido» (Melero, 2016, p. 88).

Aunque los mamelucos fueron el sello distintivo de Los Encargados, durante los ochenta Melero también combinó con arriesgada elegancia otro tipo de indumentaria. Medias de exóticos colores, remeras básicas, pantalones cortos con tiradores y zapatos de vestir fueron algunos de las prendas que lució junto a su pelo corto con jopo y sus ojos maquillados con el kohl de sus novias. Como bien lo explica en su frase, la diferencia entre el modo y la moda radica justamente en la potencia creativa del vestir y en el interés programático por generar un estilo propio. Desde sus comienzos como artista, su originalidad y singularidad logró perdurar más allá de la moda, constitutivamente efímera, cambiante y pasajera. Pero como bien recuerda el artista, el público muchas veces no entendía su propuesta estética: «a mí también me decían puto, y eso lo hacía más interesante. La gente desprecia lo moderno, lo considera superficial porque creen que son profundos» (Melero, 2016, p. 9). Desafiando los prejuicios y las agresiones que no faltaban en los recitales, Melero y su grupo se posicionaron al margen del circuito *mainstream* del rock nacional que participó en el Festival de la Solidaridad Americana, encuentro organizado por la dictadura en 1982 en apoyo a los soldados argentinos que estaban combatiendo en la guerra de Malvinas. El otro grupo que decidió no tocar el aquel concierto fue Virus, banda new wave liderada por Federico Moura.

El caso de Federico Moura resulta de especial interés a los fines de este escrito porque su figura nos remite a la androginia propia de los ochenta. La moda unisex surgida en la década del setenta había abierto el camino para la configuración de nuevas apariencias que cuestionaban las marcas del orden sexogenérico sobre los cuerpos. En el discurso de lo unisex, la funcionalidad y la igualdad eran valores centrales y tenían su correlato en prendas como el pantalón de *jean*, la camisa y el *sweater*, que eran usados indistintamente por hombres y mujeres. En los ochenta la androginia recogió ese discurso, pero lo extremó aún

más, desconociendo y alterando los indicadores de lo masculino y femenino que hacen legibles los cuerpos. Así como David Bowie impactó al mundo con su peculiar forma de vestir y con sus revolucionarios maquillajes brillantes, en Argentina fue Federico Moura quien sorprendió al mundo del rock con su sensual estilo andrógino. Antes de formar su grupo Virus, Moura ya había incursionado en el universo de la moda a través de sus locales Limbo y Mambo. Ubicados en la Galería Jardín de la céntrica calle Florida, eran de gran atractivo para aquellos que buscaban prendas diferentes y poco vistas en los comercios de la ciudad. El músico, además, tenía un gran interés por la decoración y se ocupaba de imprimirle a las tiendas su impronta personal, realizando las vidrieras y logrando una estética despojada, austera y de un orden milimétrico en la forma de presentar la ropa (Lucena y Laboureau, 2015). Su hermano Julio recuerda que Federico «estaba implicado en todo el proceso del diseño de la ropa —desde los moldes hasta ir al barrio de Once a buscar las telas— le dedicaba mucho tiempo al asunto» (Lescano, 2010, p. 40). Por otra parte, los desfiles que Federico organizaba junto con el artista Juan Risuleo en el hotel Claridge planteaban una puesta en escena que subvertía las formas tradicionales del uso del espacio, ya que sorprendían al público ubicándolo a la misma altura de las modelos para que no quedara limitado a ver solamente los pies en cada una de las pasadas.

Luego de esas experiencias, Federico impulsó junto con sus hermanos el grupo de rock-pop Virus, que durante sus primeros años de existencia tuvo que lidiar con las duras críticas de otros rockeros, de los periodistas y del público. Como cantante de la banda, Federico se atrevió a transpolar lo femenino al terreno de lo masculino y no temió en mostrarse arreglado, maquillado y vestido con prendas que se ubicaban en las antípodas de los vestuarios del rock de la época. «Federico fue la pasarela del grupo», explica su hermano Julio Moura:

... era él quien representaba los climas de una canción con ropas y coreografías determinadas. Además tenía la posibilidad de salir a cambiarse varias veces [...] los músicos de la época no usaban puestas de luces ni tampoco acostumbraban a darse una ducha antes de salir al escenario» (citado en Lescano, 2010, p. 182).

Las remeras a rayas con mangas dollman que lució Virus en la portada de su primer álbum *Wadu Wadu* fueron diseñadas por Federico, así como también los vestuarios que la banda exhibió durante sus primeros tres años. Luego, los asistió en los vestuarios Adriana San Román, pero aun así Federico se ocupaba de mirar y decidir todos los looks que Virus usaba sobre el escenario. Los ajustados pantalones y las estridentes musculosas que vestían los miembros del grupo, la bella silueta espigada de Federico, la breve duración de las canciones, las letras con rimas y juegos de palabras, las puestas de luces y las cuidadas coreografías eran elementos disruptivos que contradecían abierta e insolentemente los mandatos imperantes en el rock argentino. Los valores hegemónicos de ese espacio (representados de forma emblemática por los exitosos grupos Sui Generis y Serú Girán) vinculaban al rock con una actividad mental-intelectual, con letras comprometidas e intereses ajenos a la lógica comercial. Una música trascendental donde se enaltecía el espíritu, en desmedro de la corporalidad, el baile y el movimiento, que era vistos como sinónimo de banalidad y falta de compromiso.

Para Virus, sin embargo, era fundamental propiciar la diversión, el baile y la alegría para generar un estado distinto a la tristeza y al desánimo —algo especialmente significativo si se tiene en cuenta que Jorge Moura, el hermano mayor de los músicos del grupo, fue secuestrado en 1977 y continúa desaparecido hasta el día de hoy—. Federico consideraba que en un auténtico concierto de rock and roll el público debía estar en movimiento y por eso no dudaba en levantar las butacas de los teatros antes de sus presentaciones, para que la gente bailara libremente a partir de la música y no temiese poner el cuerpo en acción. *Hay mucha gente que cree que atender el cuerpo es una cosa estúpida, que bailar es perder el tiempo. Yo creo que atender el cuerpo es igual que atender la mente: es tan elevado lo uno como lo otro*, respondía Federico a quienes lo tildaban de hedonista y superficial por proponer un cuerpo que no solo sea blanco y objeto de la represión, sino también una superficie de placer. Priorizar el buen vestir y los cuidados de belleza resultaba entonces sumamente disruptivo, puesto que al hacerlo Federico reclamaba para sí un terreno históricamente confinado al mundo femenino y por lo tanto considerado inferior y frívolo, con la consiguiente estigmatización y descalificación de quienes se ocupaban de esas «cosas de mujeres». Ante la insistencia del periodismo que intentaba encasillar la música de Virus, en una entrevista en 1986 Federico se preguntaba:

¿Qué es el gay rock? ¿Bowie? ¿Presley? ¿Jagger? Una comentarista de modas dijo que Jagger fue posible por Brigitte Bardot, lo que me parece lindísimo. [...] Pero no hay cotos, porque a mí me interesa en la vida la integración. Jamás entraría en los campos del aislamiento, porque pretendo que nadie tenga que decir «este es mi lado bueno, este es mi lado malo» (Riera y Sánchez, 1995, p. 133).

El testimonio andrógino de Federico fue la evidencia de una ambigüedad que escapaba de manera escurridiza de las categorías que buscaban aprisionarla, rehuyendo el clisé que ordenaba las estéticas de los jóvenes. Un modo de fuga a espacios desterritorializados, que desafiaban las miradas atónitas de quienes necesitaban clasificar esos cuerpos que aparecían escenificando múltiples caras (Lucena y Laboureau, 2015). Sus poéticas vestimentarias no se limitaron a cubrir y embellecer el cuerpo, sino que también evidenciaron su potente dimensión política, dejando al descubierto lo artificioso del binarismo de género y la heterónoma que se pretenden naturales cuando son en cambio el resultado de un régimen de dominación que excluye y castiga a quienes se animan a desafiarlo.

Las Inalámbricas

Además de las experiencias propias del rock, en la escena cultural de Buenos Aires vio nacer en los ochenta un mundo del arte (Becker, 2008) conformado por una trama de espacios y experiencias estéticas que renovaron temprana y vitalmente las formas convencionales de hacer arte y política. Estas iniciativas que se ubicaron estratégicamente al margen de las instituciones oficiales de la época y fueron impulsadas por una generación que, aun en medio del terror dictatorial, imaginó nuevos modos de crear y compartir sus obras y producciones. Mientras que en la calle las marchas de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo denunciaban el feroz accionar del aparato represivo del Estado a través de la realización de las siluetas de los desaparecidos, un mundo contracultural indisciplinado y festivo germinaba en los sótanos de

la ciudad. La elocuente visibilización de los cuerpos ausentes en el espacio público llevada a cabo por los organismos de derechos humanos tuvo una suerte de correlato, o lado B, en el llamado *under de los ochenta*: un circuito que puede ser leído en clave de confrontación y resistencia frente a los efectos paralizantes del poder desaparecedor sobre los cuerpos. Un enlace molecular micropolítico que, a través de la generación de espacios de encuentro y creación conjunta, desafió el miedo y la desconfianza que la junta militar dispersó como formas privilegiadas del vínculo social cotidiano (Lucena y Laboureau, 2015).

Con la llegada de la democracia, las guaridas *under* se multiplicaron y ocuparon cada vez más espacios de la ciudad. El taller La Zona, el café Einstein, las discotecas Cemento y Paladium, el centro Parakultural y el bar Bolivia fueron algunas de los espacios que albergaron experiencias estéticas disruptivas donde el cuerpo jugó un papel central: como soporte de lo artístico, como territorio de insubordinación, como lienzo, como exploración de nuevos planos de la conciencia y como espacio de afectación. En ese contexto, un grupo de jóvenes mujeres decidieron intervenir desde el vestido. Ellas fueron Las Inalámbricas, colectivo liderado por la periodista Ana Torrejón e integrado por Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Jimena Esteve y Guillermina Rosenkrantz, que contó también con la participación ocasional de Rosario Bléfari. En los años de la posdictadura, Las Inalámbricas llevaron a cabo distintas *performances* en bares, fiestas, muestras utilizando la indumentaria como aliada principal.

Desde sus comienzos como periodista en la revista *Siete Días* de la editorial Abril, en 1981, Ana Torrejón fue consciente de que sus prendas podían convertirse en un instrumento de expresión y resistencia contra la *normalidad* que desde el Estado dictatorial se imponía a los ciudadanos. El orden y la prolijidad de la calle se traducían entonces en vidrieras que exhibían una moda llena de formalidades y altamente estratificada por clases, como bien nos muestra la columna de Néstor Perlongher publicada en el periódico feminista *Alfonsina*. Allí el escritor sugería irónicamente a las lectoras el modo de vestir «adecuado» que las salvaría de la represión policial:

Nena, si querés salvarte, nunca te olvides el saquito, el largo Chanel, el rodete. No te quedes dando vuelta en la puerta de un bar. Y, lo peor de lo peor, no se te ocurra hablar por la calle con alguien de quien no sepas su nombre, apellido, dirección, color de pelo de la madre y talle de la enagua de su abuela: la policía los separa y si no saben todo uno del otro, zas, adentro (*Alfonsina*, n.º 2, 1983, p. 13).

Mientras en el país se aceleraba el proceso de desindustrialización y el sector textil se veía aplastado por políticas económicas que promovían la apertura a las importaciones, las tendencias hegemónicas de la moda local privilegiaban la uniformidad, configurando una estética «anodina y homogeneizadora» (Saulquin, 2011, p. 183). La mayoría de los jóvenes de los sectores medios y altos privilegiaban los estilos basados en las grandes marcas internacionales que debían ser exhibidas de modo bien notorio en el exterior de las prendas. «Fue en ese momento y en pleno desarrollo del hipermarquismo cuando los tradicionales talles fueron reemplazados por medidas internacionales: *small, médium, large*» (Saulquin, 2011, p. 183), haciendo que los cuerpos se desdibujen en sus particularidades para adecuarse a las medidas generales.

Torrejón recuerda que, en ese contexto, decidió explorar en los anticuarios de San Telmo la ropa indicada para su vestuario. La tienda Aquelarre, de la catalana Lilita Vives, se convirtió no solo en su proveedora, sino también en un espacio de trabajo donde la periodista descubrió «originales maravillosos» al mismo tiempo que aprendía de oficios y usos textiles. Allí empezó a enamorarse de «piezas con historia» y a rescatar prendas que antes habían usadas por otros, para hacer «una composición de indumentaria a partir de piezas que tipológicamente me resultaban interesantes o significativas para mi propia estructura, para el propio show del uno mismo» (Torrejón, 2011, comunicación personal).

Tras el fin de la guerra de Malvinas en 1982, y con la sensación de que «ciertas libertades que iban en progresión», Torrejón empezó a llevar su imagen personal al extremo y a pensar sus prácticas del vestir como una «intervención a partir de la propia imagen» (2011, comunicación personal). Fue ahí cuando sintió la necesidad de armar un grupo de mujeres que la acompañaran en esas nuevas búsquedas: era el comienzo de Las Inalámbricas. Desde inicio del grupo fue ella misma quien se encargó del diseño y la confección de las prendas para las intervenciones. Una particular característica de los trajes que usaban Las Inalámbricas era la variedad de materiales y la revalorización de objetos y texturas que usualmente no se utilizaban en la indumentaria, como flores y frutas de plástico, manteles de hule, papeles, cortinas de baño y discos de vinilo. Sus elecciones tendían a la fusión y a una mezcla que tensionaba las fronteras entre lo sofisticado y lo vulgar, lo superficial y lo auténtico y lo serio y lo cómico.

En varias de sus acciones la propuesta de Las Inalámbricas era «posicionarse como un objeto cuasi escultórico» (Torrejón, 2011, comunicación personal). Una cuidadosa y selectiva configuración de telas, colores y texturas, que se traducían en trajes únicos en su estilo, permitía entonces la transformación del cuerpo en arte. Un cuerpo inútil e improductivo en los términos de la lógica instrumental de la fuerza de trabajo capitalista, cuya única función era explorar sus posibilidades plásticas y activar experiencias perceptivas y creativas. Lo artístico aparecía entonces enmascarado como la propia vida y ese cuerpo maquillado, peinado y adornado se convertía en el soporte de una práctica estética que buscaba «poner vida y paradoja en los rituales sociales» (Torrejón, 2011, comunicación personal). Con su mera presencia los cuerpos vestidos de esas mujeres, que traían imágenes de distintas décadas recodificadas a partir del presente, provocaban sorpresa y llamaban la atención al modo de signos de interrogación o exclamación que desorganizaban la lógica de los mecanismos sociales que regulaban los comportamientos. Al volver sobre esas experiencias, Torrejón reflexiona: «en un contexto de tanta ausencia la presencia con aparente sin sentido era elocuente» (2011, comunicación personal). Una elocuencia asumida y transmitida por cuerpos que se sabían vulnerables, pero que sin embargo actuaban como un territorio desde el cual provocar nuevas poéticas capaces de interpelar la normalidad cotidiana.

Otras de las intervenciones de Las Inalámbricas fueron las acciones de pintura en vivo realizadas junto al Trío Loxon, compuesto por los artistas plásticos Rafael Bueno, Guillermo Conte y Majó Okner. Los vínculos entre ambos grupos se remontaban a los últimos años

de la dictadura militar, momento en que el taller La Zona de Rafael Bueno se convirtió en un espacio de sociabilidad y producción de jóvenes artistas que se reunían a pintar y a encontrarse con colegas y amigos. Mientras tocaban grupos de rock o se presentaban distintos actores y poetas el trío pintaba sobre plásticos transparentes y sobre los vestidos portados por Las Inalámbricas, en una suerte de performance que evocaba las acciones de una vasta zona de la vanguardia histórica de la primera mitad del siglo XX.³ El material elegido para esas obras era una pintura propia del mundo de la construcción y no del de las bellas artes, que aparte de ser barata tenía la ventaja de adherirse bien a las telas y perdurar más allá de los lavados.

Siguiendo ese procedimiento, en 1985 Las Inalámbricas participaron de una acción de pintura en vivo en la discoteca Cemento. El objetivo de aquella noche fue la recaudación de fondos para la realización de murales en la estación Callao de la línea D del subterráneo de Buenos Aires. Luego de juntar los recursos necesarios, el ejercicio pictórico del subterráneo fue llevado adelante por los artistas José Garófalo, Martín Reyna, Armando Rearte, Luis Pereyra y Duilio Pierri. Las 83 obras pintadas, que se emplazaban tanto en los andenes como en los pasillos del subterráneo, formaban un colorido repertorio que recogía y replanteaba con tintes propios las propuestas de la figuración libre y el neoexpresionismo. El día de la inauguración Las Inalámbricas realizaron en la estación una performance titulada *Casamiento con el arte*. Los vestidos blancos elegidos para la ocasión habían sido adquiridos en la entonces emergente galería Quinta Avenida, que concentra desde aquellos años varias ferias americanas y locales de ropa usada en su interior. Camino a la estación, Las Inalámbricas transformaron los trajes blancos sinónimos de pureza, castidad e inocencia en un enigma difícil de codificar: ¿adónde se dirigían esas novias extrañas y solitarias, sin cortejo ni padrino que las guíe hacia al altar? Al llegar al lugar las novias bajaron por las vías y frente a un oficiante (el editor Fernando Fagnani) y al artista marplatense Alejandro del Izarbe, que cargaba una cruz, llevaron a cabo una ceremonia de casamiento en la que no había marido. Al ritmo de una canción del grupo The Doors, que sonaba desde un precario grabador, las cuatro mujeres paradas en el altar sellaron su unión con el arte. Aunque el hecho artístico terminó abruptamente con Las Inalámbricas corridas por un grupo de policías,

3 Recordemos que en su intento de terminar con los compartimentos del arte burgués que dividen las «bellas artes» de las «artes aplicadas» y los «artistas» de los «artesanos», varios artistas de vanguardia propusieron equiparar la producción de obras de arte con la creación de trajes y vestidos. El Manifiesto de la Moda Femenina Futurista, las prendas confeccionadas por los surrealistas y los textiles de los constructivistas soviéticos en los años posteriores a la revolución bolchevique son algunas de las propuestas estéticas que desafiaron los límites del «arte puro» pasando del lienzo en el caballete al lienzo en un cuerpo-vestido, o directamente a la creación de diseños textiles pensados como obras que devuelven el arte a la vida cotidiana. Trataban de reivindicar, así, tanto una moda contracomercial como una praxis creadora libre de las diferencias y las jerarquías que organizan el trabajo y las disciplinas artísticas en la sociedad capitalista. En Argentina son emblemáticas de estas búsquedas las producciones de la arquitecta Carmen Córdova Iturburu, que en contacto con los artistas de la vanguardia de arte concreto diseñó *patterns* textiles a comienzos de los años cincuenta. Luego, en los sesenta, distintas experiencias de artistas vinculados al Instituto Di Tella de Buenos Aires también registran el cruce entre arte y moda, como por ejemplo el zapato Dalila Doble Plataforma de Dalila Puzzovio, la colección Ropa con Riesgo de Delia Cancela y Pablo Mensajero o los Fashion Fictions de Eduardo Costa, entre otras.

quienes participaron en forma involuntaria en la teatralidad del hecho, la imagen de aquel casamiento parece simbolizar el compromiso con un nuevo tipo de estética que, ya sea a través de la ropa o la pintura, salió al encuentro del otro y se apoderó de los espacios urbanos para desacomodar y reinventar el fluir ordenado y previsible de la ciudad.

La Primera Bienal de Arte Joven

La Primera Bienal de Arte Joven se desarrolló en Buenos Aires entre el 10 y el 20 de marzo de 1989 en el actual Centro Cultural Recoleta —antes llamado Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires—, en el Palais de Glace y en el anfiteatro San Martín de Tours. El evento, organizado por la Municipalidad de Buenos Aires, incluyó teatro, música, danza, moda, cine y video, literatura, historieta, artes plásticas, diseño gráfico e industrial y fotografía bajo la consigna: ¡Buenos Aires, bien alto! El proceso hiperinflacionario en marcha, que alcanzaría su pico en julio de 1989, no impidió llevar a cabo la iniciativa, que buscaba difundir las producciones artísticas de las nuevas generaciones y facilitar su comercialización, propiciando espacios para el intercambio y la reflexión (Cabral, 2017).

«¿De dónde salieron los miles de chicos y chicas que hacen teatro, escriben cuento, poesía y novela, realizan historieta, diseño gráfico, industrial y de moda, componen e interpretan música, bailan, pintan, esculpen?», se preguntaba el Daniel Kon, editor del suplemento joven *Sí* del diario *Clarín* a propósito de la masiva participación de los jóvenes en la Bienal: «sería absurdo suponer que todos ellos nacieron con motivo de la Bienal» (Kon, 1989, p. 13). Efectivamente, si observamos la procedencia de los seleccionados en la bienal veremos que algunos de ellos surgían de talleres públicos barriales. Otros eran estudiantes de las carreras de Diseño Industrial y Diseño de Gráfico de la Universidad de Buenos Aires, creadas entre 1984 y 1985. En el contexto de apertura democrática, los diseños fueron pensados como instrumentos de consolidación del Estado de derecho e integración de la ciudadanía, y como una renovada herramienta de comunicación para los jóvenes en la ciudad y en el espacio público (Devalle, 2008, p. 222). También había alumnos de las carreras de bellas artes y de los conservatorios de música provinciales y nacionales. Pero además de estas procedencias, varios de los participantes venían del *under* porteño. Muchos de sus protagonistas, como por ejemplo los artistas Vivi Tellas, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Guillermo Angelelli, Tino Tinto, y los músicos Alejandro Fiori, Gerrardo Babili formaron parte de la Bienal en calidad de jurados o seleccionados. Y es posible ampliar esta conexión más allá de los nombres propios que transitaron ambos espacios. El título «Las raíces en el *underground*», con el que el diario *Página/12* del 12 de marzo de 1989 hace un *racconto* de las propuestas artísticas de la bienal, es elocuente en este sentido. Hayan o no estado en los bares y discotecas que fueron parte de esa dionisiaca y desprejuiciada vida nocturna, pueden identificarse en las puestas y producciones de los jóvenes de la Bienal modos de hacer característicos del *under*. Las prácticas colaborativas, la creación grupal transdisciplinaria, la invención de espacios para bailar y producir obras, la utilización de desechos y objetos de segunda mano, la apropiación de estéticas y productos de la industria cultural, el humor y la burla como

herramientas de crítica y la vulgarización de los bienes y símbolos de la alta cultura fueron algunos de los rasgos propios del circuito *under* que se hicieron presentes en las propuestas de la bienal. A través de prácticas que borraron los límites y las jerarquías entre las diversas formas culturales, los modos de hacer contraculturales encontraron en ese evento oficial un canal de difusión masivo, con un público que alcanzó los trescientos mil espectadores a lo largo de toda la semana.

Los alcances del evento fueron discutidos por intelectuales y cronistas en el marco del debate modernidad-posmodernidad que permeó las distintas apreciaciones, y tiñó muchas de las críticas con el tono propio del desconsuelo y la desconfianza de quienes veían en esas acciones despolitización, frivolidad y falta de contenido, mismos adjetivos que se utilizaban para descalificar la escena *under*. «Socios del olvido», «hijos del proceso» y «posmodernos» (Kon, 1989, p. 13) fueron algunas de las acusaciones que se escucharon por aquellos días, de boca de quienes le reclamaban a la nueva generación desconocer la lucha de sus «hermanos mayores» y priorizar su libertad individual ante todo, ignorando el drama del pasado y el duro presente socioeconómico del país.

El inesperado lugar de la moda en la bienal fue otro de los tópicos recurrentes en los distintos medios. El comentario de la diseñadora Dolores Elortondo, productora y referente del área de diseño de vestimenta, da la pauta de la sorpresa que generó la disciplina en el evento:

La moda empezó siendo algo secundario y anónimo. De repente, tomó un brillo increíble. Vino gente de todas partes a presenciar el desfile. [...] Se está aceptando que la moda es un arte más, que no tiene rigideces ni estereotipos (*Clarín*, 1989, p. 6).

Frente a una plástica que no logró convencer a la crítica ni atraer a los jóvenes, acusada de reproducir los estereotipos almidonados de sus maestros, el diseño de indumentaria irrumpió con la cuota justa de desenfado y originalidad que el público esperaba.

Luego de una preselección de cuarenta participantes se definieron diez finalistas entre los que estaban Gabriela Bunader, Andrés Baño, Gabriel Grippo, Mónica Van Asperen, Iona Menéndez, Martiniano López Crozet, Norberto Laino, Gustavo Vasco, Pedro Zambrana, Ana Sariego Rodríguez y Rushka Anastasov. Los desfiles se realizaron en la plaza San Martín de Tours, ante miles de espectadores entusiasmados y participativos, que aplaudieron fervorosos las novedosas creaciones de los diseñadores. Sobre el éxito de los desfiles, la socióloga Verónica Joly ha señalado que fue el lenguaje de la vestimenta el que puso a la vista del público el cambio sociocultural generado por la reapertura democrática en la Primera Bienal de Arte Joven,

donde las diversas expresiones de la identidad de las generaciones crecidas en tiempos de censura volvieron a la moda un terreno propicio para la experimentación y puesta en forma de la identidad en el espacio público reabierto por el radicalismo (Joly, 2013, p. 203).

Podría agregarse también, en relación con el funcionamiento del propio sistema de la moda de la época, que los desfiles mostraron cuerpos-vestidos que traducían en sus prendas

valores como la fragmentación, el hedonismo, la personalización, la crisis de los relatos totalizantes y gran imperativo de aquellos: se tú mismo. El lento declive de la moda homogeneizante, que desde los ochenta abrió el paso a procesos de personalización y al surgimiento de modas en plural, ofrecía la posibilidad de que cada uno pudiera convertirse en lo que desee. De allí que los novedosos y desprejuiciados diseños que los seleccionados de la Bienal mostraron en la pasarela encontraron en el público joven interlocutores ávidos de nuevos estilos que les permitieran renovar y componer sus propias prácticas vestimentarias, de acuerdo con múltiples gustos, posibilidades y preferencias.

También aquí es posible trazar similitudes con ciertas prácticas vestimentarias propias de quienes transitaban la vida nocturna del *under*: se trataba de una composición del yo comunicada desde lo individual, pero que, al mismo tiempo, oficiaba de contraseña para incluirse en la tribu del estilo, colectivo que como vimos hacía de la antimoda y lo singular su principal valor diferencial. La vestimenta se elegía cuidadosamente para mostrar originalidad, y esto muchas veces se volvía excéntrico o provocador, en tanto desafiaba los mandatos de un orden social-moral que desconfiaba de aquellos que vestían sus cuerpos desoyendo los estereotipos binarios de género y las coordenadas del gusto legítimo. Del *under* a la bienal, esos cuerpos-vestidos abandonaron los uniformes en pos de múltiples estilos que proponían no solo nuevas modas, sino también modos más libres de vida.

Una de las diseñadoras que mostró sus creaciones en la Primera Bienal fue Mónica van Asperen, que había estudiado Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Su propuesta para la bienal fue un aclamado vestuario para teatro contemporáneo y según dice, no puede pensar en la bienal sin tener en cuenta el antes: «Durante los setenta y ochenta mi familia llevaba una revista que movía la escena de la dictadura, *Satiricón*. Cuestionaba mucho con el humor, corría los límites de lo establecido en el cuerpo con *Eroticón*». También menciona el impacto de la carrera de diseño en sus trabajos: «el diseño es para mí la corporeidad, las poéticas y la comunidad, y como esto juega roles conscientes» (Van Asperen, 2019, p. 1).

Otros seleccionados fueron Gabi Bunader, Andrés Baño y Gabriel Grippo, amigos que compartían visiones sobre lo creativo y también espacios de trabajo y salidas por el circuito nocturno de Buenos Aires. Su centro de reunión más habitual era un edificio ubicado en las calles Pellegrini y Santa Fe, frecuentado por los músicos de la banda de rock Babasónicos y el arquitecto y diseñador Sergio Lacroix, entre otros artistas. Tanto Baño como Grippo, estudiantes de arquitectura, conocían el discurso y la práctica proyectual y puede pensarse que, tal como señala Grippo, «la transición de la arquitectura hacia la construcción de ropas (“el espacio más próximo”) fue natural» (2018, comunicación personal) y ayudó a consolidar la formación en arte y diseño. Bunader, por su parte, nunca estudió diseño, pero tomó cursos de dibujo de figurín con el pintor Oscar *Cacho* Monastirsky y de moldería en la Biblioteca de Mujeres. Antes de subir sus prendas al escenario de la bienal, había mostrado sus creaciones en Cemento: «un pequeño desfile sobre una barra ancha que había en la entrada...

eran ropas hechas con bolsas de PVC de basura y descartes de telas de tapicería» (Bunader, 2018, comunicación personal).

El desfile de Baño, en particular, atrajo la atención de la periodista Laura Ramos, que escribía la popular columna «Buenos Aires me mata» en *Sí*. Las prendas para la Bienal habían sido confeccionadas por el diseñador con cueros de la curtiembre familiar en la que se había criado, entre máquinas, químicos y tambores de madera. Pero además de sus sensuales trajes, suscitaron la atención de Ramos, quienes modelaban: «Cuando irrumpió Lucas en la pasarela, Lucas, el transformista, la platea aulló», decía su crónica, y luego proseguía: «Cuando llegaron las *street girls*, tan de manos tomadas, cigarrillos y besos, la platea palideció» (Ramos, 1989, p. 2). Lucas, una *drag queen* de rasgos latinos que Baño había conocido bailando en una cantina del barrio de La Boca, vestía un traje de cuero pintado a mano en tonos turquesa y amarillo con cromado de oro que Baño define como una obra religiosa y erótica al mismo tiempo. Las *street girls*, chicas de clase alta elegantes, bellas, pero sobre todo *hot*, como titulaban las revistas de la época, protagonizaron espontáneamente el primer beso lésbico arriba de una pasarela porteña, frente a la mirada atónita de los funcionarios del gobierno sentados en la primera fila.

Grippe, en tanto, eligió mostrar una colección de estampas de vaca holandoargentina, con la que quiso «retratar distintos mitos nacionales» y «trasladar los cueros de vaca tradicionalmente usados como alfombra a la vestimenta» (Lescano, 2014, p. 38). Incluyó también un vestido de plástico y un sombrero gigante que componían un frasco de perfume sobre el cuerpo de la modelo, en homenaje a Kouka, *mannequin* argentina que en los cincuenta desfiló en las pasarelas más emblemáticas de la alta costura europea. Bunader, que venía de trabajar con prendas y pilotos de goma en su espacio en la mítica Galería del Este, mostró chaquetas de plástico con vistosos apliques de flores, túnicas de jersey con breteles de borla de madera y una pelota de goma Pulpo rayada a modo de accesorio.

A partir de la positiva recepción de estas propuestas en la Bienal «los soportes del diseño se organizaron desde otra óptica y conceptos como estilo, elegancia, uniformidad, buen gusto y originalidad comenzaron a tener un significado diferente» (Saulquin, 2005, p. 207). Para los diseñadores, la bienal fue una gran vidriera que actuó como trampolín hacia nuevos proyectos y alianzas culturales y empresarias, pero más aún, una oportunidad de conocer a otros artistas que trabajaban con y desde el cuerpo-vestido como principal soporte. Muchos de ellos confluirán, entonces, hacia el círculo de artistas reunido en torno al artista Sergio de Loof y el bar Bolivia, creado también en 1989.

Bolivia

El bar Bolivia surgió en 1989 impulsado por Sergio de Loof, Marula di Como, Alejandra Tomei, Alberto Couceiro, Nelson Mourad, Andrea Sandlien y Alfredo Larrosa, un grupo de amigos y compañeros de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Ubicado en el casco histórico de la ciudad, en el barrio de San Telmo, este refugio de la modernidad y la diversidad fue pensado como «un lugar donde poder encontrarnos, estar juntos, cuidarnos»

(Di Como, 2016, p. 268). Visitado en principio por los amigos más cercanos, con los meses fue agrandando su público a otros amigos de amigos, artistas e intelectuales que preferían una propuesta más libre y abierta que el formato de las discotecas custodiadas por patovicas. Los diseñadores finalistas de la Primera Bienal de Arte Joven rápidamente confluyeron en el bar, igual que el artista Cristian Delgado (que adoptaría luego el nombre de Cristian Dios), los diseñadores Kelo Romero y Pablo Simón y el fotógrafo Gustavo di Mario.

Es notable cómo en las diferentes entrevistas realizadas con muchos de ellos se reiteran las palabras *casa*, *hogar* y *familia* para referirse a Bolivia, y los términos *juego*, *experimentación*, *diversión*, *libertad* y *gay friendly* para describir el espíritu de sus noches. Además de la barra de tragos, el bar ofrecía comida a sus habitués, que también podían cortarse el pelo en el entrepiso al mando de Flip Side. Algunos días, los artistas vendían sus propios trabajos: carteras, collares y ropas colgadas como en una boutique. Las tareas se repartían a través de la rotación de puestos y todos eran cajeros, mozos y cocineros según lo que cada momento requería. Bunader recuerda que junto con Romero cocinaban puchero, loco, pastel de papa y guiso de lentejas, platos que junto con los tragos decorados con plumas y perlas, formaban parte de una carta que ofrecía cocina casera a precios populares. «Nuestro Bolivia era parecido a un bar que hay en la película *La Guerra de las Galaxias*, donde hay uno que tiene dos orejas, otro que tiene cuatro ojos, uno es una serpiente... ¡era tan diverso el ambiente!», explica De Loof y continúa: «había abogados, trans, artistas, intelectuales, un chico triste, de repente un conde: era una fauna, una cosa muy rara. Estábamos muy orgullosos de nuestro Bolivia. Se llenaba todos los días, se la pasaba muy bien» (2019, comunicación personal).

Durante un tiempo, el proyecto fue autosostenible. Luego, algunos desajustes económicos llevaron a que el espacio cierre sus puertas. Tampoco ayudaron las frecuentes detenciones de la policía, que dejaban entrever la continuidad del aparato represivo aun en tiempos de democracia. «La República de Bolivia no transaba con la Policía», recuerda Delgado, socio del emprendimiento durante un breve período: «Nunca me voy a olvidar cuando caí en la policía y estuve media hora para sacar todos los alfileres de gancho que tenía una prenda. Eso es *fashion* (se ríe)». Era una prenda rota, «toda agarrada con alfileres de gancho, tantas que estuve como media hora para sacarle todo, porque me hicieron sacar todos los alfileres de gancho. Esa fue una *perfo* involuntaria en la Policía (risas)» (Delgado, 2018, comunicación personal).

Como vimos a lo largo del texto, no era este el único espacio que funcionaba así en la noche de Buenos Aires. No obstante, Bolivia se diferenció rápidamente por su singular propuesta *trash-chic* y su desprejuiciado activismo fashionista. Desde su ambientación, Bolivia ya mostraba mucho de esa apuesta estética. Aunque realizada con materiales baratos y muebles de segunda mano, De Loof había logrado una puesta muy cuidada y detallista para ese espacio que imaginaba como un orfanato *fashion* para artistas pobres: «Sergio conseguía objetos y muebles usados ¡y los arreglaba de una manera realmente encantadora! Todo lo que mirabas era hermoso y todos los días iban cambiando la decoración, era muy acogedor el lugar» (Bunader, 2018). La intención de diferenciarse del punk y su deriva *dark* prepon-

derantes en Cemento y en el Parakultural se tradujo en una atmósfera que recuperaba el glamour desde un *retro-kistch* romántico y colorido:

Aprendí que una escoba y una pala podían estar en una pared. O una vela. [...] Y para nosotros era más fácil hacerlo con basura. Lo que teníamos a mano, mucha vela, nuestros plumeros, una jaula, un escobillón rosa, era decorativo. [...] Todo estaba bien mientras que no fuera negro (De Loof, 2009, p. 2)

Más allá de las diferencias con cierta estética punk y dark, mucho de la ética del hazlo tú mismo resuena en las producciones fashionistas que identificaban al núcleo de Bolivia, el lugar más *vogue* de Buenos Aires, según declaraba De Loof. Tanto en prendas que resignificaban aquello que la sociedad consideraba desechable o de mal gusto como en la convicción colectiva que los llevaba a componer sobre el propio cuerpo-vestido un lenguaje singular, capaz de comunicar sentidos diferenciadores, muchas veces disonantes para la mayoría: «Nosotros teníamos el gusto y el amor de elegir todo lo que nos poníamos y al llevarlo era como si la vibración de ese sentir lo que tenés puesto rebotara hacia los otros», dice Di Como (2016) y explica:

Para nosotros existía esa libertad del «me pongo cualquier cosa» y lo que uno se ponía, lo que uno mostraba, era la actitud ante la moda. Por supuesto existía lo que se llama «la moda de los 80», pero no era por donde nos vestíamos nosotros, todo este grupo. Nosotros intentábamos ser mucho más elegantes, tener mucho más glamour, ser exóticos... aunque no sé si esa sería la palabra más adecuada. Queríamos mostrar que no formábamos parte de esa masa, decir «me interesa otra cosa, otro color». Tenía que ver con encontrar la manera de decir con la ropa. Uno se viste para decir algo, entonces ¿qué es lo que tengo para decir hoy? (Di Como, 2016, p. 272).

Para algunos miembros de este grupo, incluso, la libertad de explorar texturas, formas y colores para un vestir a contracorriente viró también hacia los vestuarios *drag*, como explica Cristian Delgado (2018):

Para mí vestirme ya es divertirme. O sea, yo me monto, me miro al espejo y es un juego: es transformarse. Es algo lúdico y lo mejor que yo le he aportado a esta ciudad para mí es ese espíritu. Más allá del diseñador, del artista.

En su caso, esa mutación tomó más visibilidad a partir de sus glamorosas *performances drag* en El Dorado, boliche abierto por De Loof tras el cierre de Bolivia, que fue además el primero en contratar *drag queens* durante la noche de la Buenos Aires de los noventa.

Continuación y resultado de esa prolífica vida comunitaria en Bolivia fueron los desfiles realizados en el Garage Argentino, espacio ubicado justo enfrente del bar. En junio de 1989 tuvo lugar allí Latina winter by Cottolengo Fashion, desfile en el que De Loof presentó su primera colección con la asistencia de Di Como y Delgado: alrededor de cien personas lucieron trajes confeccionados con coloridas prendas y disparatados objetos de segunda mano arriba de la pasarela. Un tiempo después realizó Pieles Maravillosas, «su colección de taparrabos de oveja y caballo en homenaje a Caravaggio» (Lescano, 2014, p. 35), con la cual cerró una exposición de obras de los artistas Emiliano Miliyo, Máximo Lutz, Esteban Pagés y Carlos Subosky. También Grippo, Bunader, Baño y Romero hicieron desfiles en el Garage

Argentino y Cayetano Vicentini recuerda haber desfilado los trajes de De Loof en esa pasarela; la misma en la que los artistas *under* Batato Barea y Alejandro Urdapilleta parodiaron algunas noches el modelaje tradicional de la alta costura.

Desde un lugar de outsiders (Becker, 2009), estos diseñadores pusieron a jugar sentidos culturales y estéticos que, en vez de compartimentar lugares estancos para cada propuesta creativa, pusieron en crisis los mecanismos que resguardaban las fronteras entre disciplinas diluyendo las jerarquías entre las bellas artes, la cultura de masas, la alta costura y el diseño. Las afirmaciones sobre cómo conciben su actividad son contundentes en este sentido: «Entiendo por moda lo que entiendo por arte. Sé que es una discusión y que también deberíamos hablar de diseño, pero bueno, esa es mi mirada» (Di Como, 2016, p. 274); «Arte y diseño para mí siempre han estado juntos, y trate de siempre trabajar dentro de la línea de frontera de estas disciplinas» (Grippio, 2018); «Siempre pensé que lo que hacía en ese momento cuando producía esos ‘objetos/ ropa/ obra’ por llamarlos de alguna manera, tenía más que ver con una manifestación artística que con el hecho de ‘diseñar’» (Bunader, 2018); «Lo que hago tiene que ver con la interacción entre el arte, la moda, la música, el night life. Aunque la factura pueda ser mejor o peor, me interesa más el concepto y lo performático. Siempre mis desfiles fueron performáticos, el foco no estaba puesto solo en el diseño de la ropa, sino en todo un proceso conceptual» (Delgado, 2018).

También De Loof llevó al extremo la desdiferenciación entre bellas artes y artes aplicadas, declarándose diseñador de moda, editor, cineasta, ambientador, artista y decorador, tareas que lo ocupaban indistintamente en cada uno de sus emprendimientos, que asumían la pobreza no como una carencia, sino como un potente lugar de enunciación y producción. En este sentido, resulta elocuente el testimonio del artista sobre la falta de recursos:

Siempre el Cottolengo me salvó. Yo no hubiese sido tan original si hubiese tenido plata para hacer las cosas. La situación de no tener dinero me hizo ser mucho más original de lo que hubiese sido teniendo el dinero en la mano. Creo que mi originalidad dependía de la situación, era una consecuencia de no tener dinero. Por eso habíamos formado un grupo que se llamaba los Genios Pobres: esa pobreza me hizo ser el vanguardista que soy, aunque ahora me estoy repitiendo a mí mismo. Si me inspiraba Christian Lacroix, por ejemplo, hacía unos Lacroix de basura, de patchwork de brocato del cottolengo (De Loof, 2019).

En relación con la narrativa de la pobreza, los Genios Pobres privilegiaban el reciclaje y el uso de desechos. Reivindicaban la precariedad «por la realidad de nuestro medio y el placer de poder mostrar cómo crear belleza desde la basura» (Grippio, 2018). Se proveían de objetos y ropa usada en las tiendas de venta benéfica del Cottolengo Don Orione y del Ejército de Salvación. Más que a Europa o a Nueva York, viajaban a buscar inspiración a esas tiendas de Pompeya, barrio de trabajadores con una fuerte tradición tanguera, ubicado en límite sur de la Ciudad de Buenos Aires, junto al Riachuelo. En ese itinerario de exploración, «el viaje en sí mismo era recorrer el cottolengo viendo telas, texturas» (Di Como, 2016, p. 273). Ahí encontraban ropa de calidad a precios muy bajos: «ropa antigua de los años 30, 20... lino, sedas que de otra manera no la podíamos adquirir» (Delgado, 2018) y que les permitía el costo cero,

o casi cero, de la materia prima con la que trabajaban. Desde allí, componían una imagen inventada según su propio gusto a través de vestimentas que llevaban al extremo la expresión individual y apelaban a una conexión emocional con las prendas.

Sobre sus influencias creativas de aquellos años, el grupo tiende puentes hacia los diseñadores Martin Margiela, Azzedine Alaïa, las fotos de la revista *Vogue* y el catálogo erótico de Calvin Klein. También reconocen el impacto de la antimoda grunge, su devoción por el cine y la influencia del video clip, formato que en los años ochenta, de la mano de la cadena estadounidense de televisión *MTV*, revolucionó la música joven alrededor del mundo (Reynolds, 2013). «Nosotros adorábamos *MTV*. En Bolivia teníamos *BCC* —Bolivia Canal Creativo—. Divertidísimo. Se hacía en un cassette y mirá lo pobres que éramos que el *VHS* era uno solo y se pasaba de mano en mano, te lo daban y a la semana lo tenías que devolver», recuerda De Loof (2019). En la *BCC* el grupo hacía un programa de música y una novela llamada *Vanity*. Al respecto, es oportuno destacar que sus desfiles eran más cercanos a la estética del video clip que al ritual ceremonial de la alta costura: una sinestesia entre imagen y sonido en las pasadas, editadas según el estilo de cada diseñador, que componían, o no, una narración sobre la pasarela a un ritmo vertiginoso de luces y cambios dinámicos de los vestuarios y los modelos. Performances fugaces e irrepetibles que mostraron por primera vez, en las pasarelas de Buenos Aires, cuerpos andróginos e inclasificables que no podían ser leídos desde los códigos binarios de género.

Al mismo tiempo, esos repertorios performativos de cuerpos, ropas, técnicas y materiales que ingresaron de la mano de la moda evidenciaron formas y estrategias que trastocaron los valores conservadores cristalizados en el mundo del arte. En los noventa, estos diseñadores desplegaron un activismo estético que fue al mismo tiempo un programa artístico y de contracostura, signado por fecundos cruces que ampliaron los límites disciplinares, renovaron los lenguajes y dieron lugar a la aparición de nuevas poéticas vestimentarias, listas para exhibir y usar. Su apuesta por la renovación y la ampliación del acto creativo más allá de cualquier intento de definición cerrada fue de gran potencia en los años noventa, pero, más aun, cuando se propagaron en tiempos y espacios ajenos al grupo.

Reflexiones finales

A lo largo del trabajo se han recuperado una serie de iniciativas estético-políticas, desarrolladas en Buenos Aires en los años ochenta, que utilizaron el lenguaje de la indumentaria para resistir y desobedecer los embates del terror dictatorial. Las mismas fueron desplegadas en zonas marginales del campo cultural de la época, en el denominado circuito *under* de la ciudad. Aunque se trata de experiencias diversas, protagonizadas por músicos, artistas, actores y diseñadores, todas comparten ciertas características comunes que permiten analizarlas en conjunto: su impronta precaria e insolente; sus modos de producción autogestivos y colaborativos; la distancia respecto de las formas tradicionales de entender el vínculo entre el arte y el compromiso social y, sobre todo, la configuración de una antimoda que dio soporte a nuevas formas de subjetivación antagónicas o contraculturales.

Si bien el gobierno de Raúl Alfonsín, iniciado el 10 de diciembre de 1983, estuvo signado por un generalizado sentimiento antiautoritario (Ollier, 2009) y un fuerte sentido refundacional en el que la democracia se convirtió en un valor ético superior indiscutido, debe señalarse que los efectos del terrorismo de Estado continuaron por largos años permeando el funcionamiento de las instituciones y las relaciones sociales. El mundo del arte y la cultura no quedó exento de esta situación y sus actores también se vieron afectados por ese clima de época que, por un lado, confiaba en las posibilidades de la democracia para recomponer la comunidad política y, por otro, sufría las secuelas del terror desplegado por la Junta Militar como instrumento de disciplinamiento y control social en los años previos. Como vimos, en el marco de los efectos de la política del terror, hubo quienes pudieron desplegar estrategias de resistencia y desobediencia generando otro tipo de vínculos y situaciones (de solidaridad, de confianza, de sociabilidad, de amor) y también hubo quienes internalizando el autoritarismo protagonizaron actos de vigilancia e intolerancia con todo aquello que no podían codificar como aceptable para el orden moral que regulaba las relaciones sociales. Así, reprodujeron a microescala los modos de funcionamiento de esos poderes que padecían en sus propios cuerpos y que los volvían blanco del control y el miedo. Muchos de ellos, asumiendo el disciplinamiento, se convirtieron en vigías de las acciones de sus conciudadanos en ese particular entramado de las relaciones de poder, donde el cuerpo-vestido fue un indicador central de identidad y pertenencia ideológica.

Por todo esto, las experiencias estéticas analizadas en este artículo no pueden comprenderse si no es teniendo en cuenta los efectos perdurables de la censura y la represión sobre la ciudadanía. Desde la perspectiva de este trabajo, las iniciativas individuales o conjuntas de los artistas, músicos y diseñadores fueron —de maneras más o menos programáticas— un modo de acción y resistencia común contra las prácticas represivas. La censura constituía una gran limitación externa que los protagonistas de estas experiencias habían interiorizado: todos ellos compartían memorias, interpretaciones y predicciones en relación con la condena moral, la represión y el accionar de la policía y los militares. Sin embargo, este tipo de situación que se repetía con frecuencia en los distintos espacios por los que transitaban, más que generar inacción o retraimiento, devino en la suma de sus esfuerzos y en su intervención activa en la escena *under* de la época. Paradójicamente, sus acciones resultaron en la expresión de un nuevo modo de vida libre y desenfadado desde el interior de aquello que se buscaba vaciar y desarmar a través de las prácticas represivas. Una comunidad no homogénea, «hecha de seres singulares y sus encuentros» (Pál Pelbart, 2011, p. 29), que extrajo su potencia justamente de la diversidad de sus prácticas y sus poéticas, exaltando a través del vestir no la disolución de las singularidades en un todo homogeneizante, sino, por el contrario, la heterogeneidad y la pluralidad de sus miembros.

En esta misma línea, y a partir de la noción de poética vestimentaria, quise abordar el rol del cuerpo vestido en una doble dimensión: como blanco y efecto del poder, pero también como territorio de insubordinación y fuga. Si bien la sociología de la moda tiende a enfatizar la dimensión reproductiva del vestir en nuestra vida, señalando los efectos coercitivos del orden social sobre los cuerpos, las prácticas vestimentarias pueden ser también un

terreno de experimentación desde el cual desplegar nuevos sentidos sobre el mundo. De allí la intención en focalizar en las poéticas vestimentarias, con el propósito de destacar aquellas experiencias creativas del vestir y el adorno del cuerpo surgidas durante los años de la última dictadura y la posdictadura: modos de decir irreverentes y desafiantes que desoyeron los mandatos y el control sobre la apariencia correcta o deseable, para inventar nuevas imágenes y gramáticas corporales que intervinieron de manera crítica y vital sobre la realidad de la época.

Referencias

- BECKER, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BECKER, H. (2009). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BUNADER, G. (2018). *Entrevista con Daniela Lucena*. Buenos Aires-Nueva York.
- BUTLER, J. (2008). *Cuerpo que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- CABRAL, V. (2017). La Primera Bial de Arte Joven de Buenos Aires. Cuerpos, indumentaria y espacio público en la primavera alfonsinista. En: *Actas de las XII Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://cdsa.academica.org/000-023/toc/1>.
- CALVEIRO, P. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- CLARÍN (1989). «La moda en la Bial Joven». *Clarín Mujer*, 6.
- CUELLO, N., y DISALVO, L. (2020). *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007*. Buenos Aires: Alcohol & Fotocopias, Tren en Movimiento Ediciones.
- DELGADO, C. (2018). *Entrevista con Daniela Lucena*, Buenos Aires, 2018.
- DE LOOF, S. (2009). «Príncipe y mendigo». *Radar-Página/12*, 5220.
- DEVALLE, V. (2008): «El Diseño Gráfico en la Argentina». *Alpha*, 27.
- DEVALLE, V. (2019). *Entrevista realizada por Daniela Lucena*, Buenos Aires.
- DI COMO, M. (2016). Sentir la gracia. En D. LUCENA y G. LABOUREAU, *Modo mata moda*, 269-278. La Plata: EDULP.
- ENTWISTLE, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- EQUIPO COORDINADOR RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2013). Introducción. En: *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS.
- FRANCO, A. (2011). La larga noche de todos esos años. En: D. FLORES, *Derrumbando la Casa Rosada*. Buenos Aires: Piloto de Tormenta.
- FONTANET, D. (2017). *Entrevista con Daniela Lucena*. Buenos Aires.
- FOUCAULT, M. (2005). *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GRIPPO, G. (2018). *Entrevista con Daniela Lucena*. Buenos Aires/Nueva York.
- JOLY, V. (2013). Vestir la democracia. Universidad, diseño y cambio cultural hacia 1988. *Anales del IAA*, 43(2). Recuperado de <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/anales/article/view/97>.
- KON, D. (1989). Bial Joven: la otra cultura de los 80. *Clarín*, 13.
- KREIMER, J. (1978). *Punk. La muerte joven*. Barcelona: Bruguera.
- LESCANO, V. (2010). *Pret-a-rocker, Moda y Rock en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- LESCANO, V. (2014). *Followers of fashion. Falso diccionario de la moda*. Buenos Aires: Interzona.
- LUCENA, D., y LABOUREAU, G. (2015). El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de virus durante los últimos años de la dictadura militar. *Música Hodie*, 15(2). Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/42358>.

- MELERO, D. (2016). Modo mata moda. En: D. LUCENA y G. LABOUREAU, *Modo mata moda*, 81-92. La Plata: EDULP.
- OLLIER, M. (2009). *De la Revolución a la Democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda revolucionaria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- PÁL PELBART, P. (2011). *Filosofía de la deserción*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- PERLONGHER, N. (1983). «Nena, llévate un saquito». *Alfonsina*, 2.
- PIETRAFESA, P. (2013). *Entrevista con Daniela Lucena y Gisela Laboureau*, Buenos Aires [inédita].
- PIETRAFESA, P. (2015). No somos las viudas del punk. *Radar*, 107.
- RAMOS, L. (1989). «Buenos Aires me mata». *Clarín Sí*, s/d.
- RIERA, D., y SÁNCHEZ, F. (1995). *Virus. Una generación*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SAULQUIN, S. (2011). *Historia de la moda argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Grupo Planeta.
- TORREJÓN, A. (2011). *Entrevista con Daniela Lucena y Gisela Laboureau*. Buenos Aires, 2011.
- VAN ASPEREN, M. (2019). 1989. Texto inédito escrito para 1989 *Seminario Público*. Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario.
- VIOLA, O. (2014). «Entrevista con Daniela Lucena y Gisela Laboureau: ¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución?». *Argus-a*, 3(12).