

---

**GUARIDAS UNDERGROUND PARA DIONISIOS:  
PRÁCTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA  
MILITAR Y LOS AÑOS 80 EN BUENOS AIRES**

Daniela Lucena  
Universidad de Buenos Aires / CONICET

Recibido: 15 de Febrero de 2013  
Aceptado: 15 de Marzo de 2013

**Resumen:**

*Análisis de una trama de nuevas experiencias estético-políticas surgidas en Buenos Aires durante los años 80. Se trata de obras e iniciativas diversas y de difícil aprehensión, que ocuparon un lugar impreciso en el campo del arte y generaron desplazamientos, rupturas y redes de trabajo que se extendieron más allá de sus límites, hacia las zonas más marginales del campo cultural. La hipótesis es que éste entramado constituyó una respuesta política de resistencia y de confrontación, que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror, a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad alternativas a las planteadas por el régimen militar.*

**Palabras clave:** estética, política, dictadura militar, prácticas vestimentarias, estrategia de la alegría

**Abstract:**

*Analysis of a network of new aesthetic-political experiences emerged in Buenos Aires during the 80s. These are diverse and elusive works and initiatives, that occupied an imprecise place in the art field of art and generated displacements, uptures and networks that extend beyond its limits, to the most marginal areas of the cultural field. The working hypothesis is that this network was a poltical response of resistance and confrontation, which aimed to restore the social bond broken by terror, from the introduction of other forms of sociability alternatives to those raised by the military regime.*

**Keywords:** aesthetic, politics, military dictatorship, dress code practices, strategy of joy

*“Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas underground para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque más no fuera esporádicamente”*  
(Carlos “Indio” Solari, 2011).

## 1. Introducción

Este trabajo se focaliza en una serie de acciones e iniciativas artísticas y culturales surgidas durante el último gobierno militar y los años 80 en la ciudad de Buenos Aires, que pueden agruparse dentro de lo que el artista plástico y sociólogo Roberto Jacoby<sup>1</sup> denominó “estrategia de la alegría”.

En un texto del año 2000 Jacoby contrapuso a la estrategia de disciplinamiento y aniquilamiento llevada a cabo por el último gobierno militar en nuestro país otras dos estrategias que, por el contrario, buscaron recuperar y potenciar las posibilidades del cuerpo. Por un lado, las acciones emprendidas por las Madres de Plaza de Mayo, quienes se propusieron a través de sus iniciativas visibilizar los cuerpos ausentes de los torturados y desaparecidos por la feroz maquinaria de exterminio puesta en marcha por el terrorismo de estado. Por otro, Jacoby se refiere a una estrategia nunca mencionada y que él denomina “estrategia de la alegría”, que “puede describirse de manera muy simple como el intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una forma de la resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa”.<sup>2</sup> Según explica el artista, la estrategia de la alegría surgió durante la última dictadura en el mundo del rock, inspirada en la idea del Indio Solari, líder del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, quien consideraba que la misión de su música durante aquellos años era primordialmente la protección del estado de ánimo de la población.

Llamando al público de los recitales en los teatros a abandonar la quietud de las butacas para bailar, disfrutar de la música y activar el encuentro con los otros, la estrategia de la alegría buscó “desencadenar los cuerpos aterrorizados” de los jóvenes para que dejen de ser cuerpos paralizados y se conviertan en cuerpos capaces de ejercer “movimientos conducidos por el deseo o el juego, formas íntimas pero no por eso menos significativas de la libertad”.<sup>3</sup> Durante la transición democrática y hasta 1989 la “estrategia de alegría” continuó y se diversificó a partir de una serie de fiestas barriales, *performances*, recitales, obras y muestras que configuraron una corrosiva y desenfadada movida *under* que renovó y vitalizó la escena cultural y artística porteña.

---

<sup>1</sup> Roberto Jacoby nació en Buenos Aires en 1944. Es artista plástico y sociólogo. En los años 60 propuso la desmaterialización de la obra de arte y formó parte de varias acciones artístico-políticas colectivas como *Tucumán Arde* y *Mensaje en el Di Tella*, entre otras. Durante los años 70 se dedicó a la investigación social en el Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO). Escribió más de 40 canciones para el grupo Virus y organizó varios espectáculos y *performances*-fiesta durante la década del 80. Desde hace más de diez años trabaja en el desarrollo de redes multimedia de artistas y no artistas a través del *Proyecto Bola de Nieve*, el laboratorio de arte y tecnología *Chacra99*, el *Proyecto Venus* (que obtuvo la beca Guggenheim) y la revista *ramona*. Es autor de la novela *Moncada* (escrita en colaboración con Jorge Di Paola) y realizador de las instalaciones *No soy un Clown* (Belleza y Felicidad, 2001), *Darkroom* (Malba, 2005), la intervención *El alma nunca piensa sin imagen* (Bienal de San Pablo, 2010) y la exposición *El deseo nace del derrumbe* (Museo Reina Sofía, 2011), entre otras.

<sup>2</sup> JACOBY, ROBERTO, “La alegría como estrategia”, en *Zona Erógena*, Buenos Aires, N° 43, 2000.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Partiendo de esta conceptualización propuesta por Jacoby es posible observar la existencia de un entramado de nuevas experiencias y prácticas estético-políticas surgidas en Buenos Aires durante los últimos años de la dictadura y la década del 80. Se trata de producciones e iniciativas diversas y de difícil aprehensión, en tanto ocupan un lugar impreciso en el campo del arte y generan desaplazamientos, conexiones, intercambios con actores políticos, rupturas y redes de trabajo que se extienden más allá de sus límites hacia las zonas más marginales del campo cultural de la época, pero que comparten una serie de características distintivas, en consonancia con los rasgos centrales de la “estrategia de la alegría”: constituyen una trama *underground* de formas de encuentro microsociales y establecimiento de lazos de cooperación e intercambio; se caracterizan por su marcada impronta festiva y por la utilización del humor como herramienta de crítica; se realizan en espacios no convencionales, al margen de los circuitos artísticos tradicionales u oficiales del campo cultural -bares o discotecas o espacios inventados por sus propios protagonistas, por ejemplo-; son iniciativas en las cuales se cruzan de un modo novedoso, experimental y disruptivo arte, cuerpo y política; en ellas proliferan nuevas estéticas vestimentarias como soportes para identidades alternativas o contraculturales; en todas puede observarse la mezcla de actores de diversas zonas del campo cultural (rock, teatro, artes visuales, literatura, poesía, intelectuales) y la mayoría de sus protagonistas son críticos de la política entendida en términos de la militancia tradicional, especialmente la de izquierdas.

En base a la delimitación de estas características particulares pueden incluirse, entonces, dentro de la “estrategia de la alegría”, las siguientes acciones, espacios e iniciativas:

- el grupo de rock/pop *Virus*, liderado por Federico Moura
- las tiendas de ropa *Limbo* y *Mambo* de Federico Moura en la Galería Jardín
- los festivales *Ring Club* organizados por Daniel Melingo
- el grupo de teatro-rock *Bay Biscuits*
- el grupo de *performers* *Las Inalámbricas*
- el taller *La Zona* del artista Rafael Bueno
- el café *Einstein*
- la discoteca *Cemento*
- el centro *Parakultural*
- *Medio Mundo Varieté*
- el *Body Art* en el "Museo Bailable" de la discoteca Palladium
- las fiestas itinerantes del *Club Eros*
- el bar *Bolivia*.

La hipótesis que guía este estudio es que la “estrategia de la alegría” constituyó una apuesta/respuesta política de resistencia pero también de confrontación, que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad alternativas a las planteadas por el régimen militar. Se busca, por lo tanto, reconstruir y analizar esas acciones y producciones disruptivas donde arte, cuerpo y política se conjugaran de un modo inédito para generar momentos festivos, de disfrute y de encuentro colectivo, en contrapunto con el modalidad disciplinadora del cuerpo y el efecto atomista sobre la ciudadanía y la vida social generado por la dictadura.

## 2. Rock y resistencia durante la última dictadura

En muchos de los estudios sobre las producciones culturales durante la última dictadura se ha privilegiado una perspectiva de análisis que delimita, por un lado, acciones que pueden ser consideradas de “resistencia” en oposición a lo “hegemónico”, generalmente ligado a la industria cultural. En este sentido, el rock fue observado como un movimiento contracultural; un espacio juvenil autónomo de resistencia política al régimen militar. Teniendo en cuenta la hipótesis de trabajo antes planteada y el hecho de que muchas de las experiencias estéticas mencionadas incluyen el trabajo conjunto de músicos de rock con artistas plásticos en espacios comunes, resulta necesaria una revisión crítica que complejice con nuevas preguntas esta lectura bastante extendida del rock nacional. Repasemos, entonces, las ideas centrales de las investigaciones más relevantes sobre el tema.<sup>4</sup>

El estudio de Pablo Vila<sup>5</sup> sostiene que entre 1976 y 1977 la fragilización de los vínculos sociales propiciada por la cultura del miedo al otro situó en los jóvenes la peligrosidad del sospechoso. El rock se afianzó entonces como un espacio constituyente de la voz de un “nosotros” a medida que fueron desapareciendo otros espacios políticos referenciales (tales como sindicatos, organizaciones estudiantiles, etc) y configuró su propia dinámica a partir de ese afuera represivo. El auge de los recitales que se llevaron a cabo durante este período da cuenta de que, en momentos de cierre del espacio político, encontrarse con otros con los cuales poder construir una voz representativa del “nosotros” fue fundamental para los jóvenes. El rock fue construyendo así un espacio caracterizado por la confrontación entre “adentro-afuera” como dos vivencias opuestas: la libertad adentro (en el recital) y la violencia en el afuera. En ese contexto, el contenido contestatario de las letras del rock debe comprenderse a partir de un público que les asignó a los músicos el papel de “portavoces” de aquello que querían expresar y no podían debido la censura y el autoritarismo de la Junta Militar. La guerra de Malvinas y la prohibición de las canciones en inglés en la radio y en la televisión por parte de las autoridades permitieron una difusión del rock nacional que hasta el momento estaba obturada, dándole una mayor expansión a partir de su presencia los medios audiovisuales y acelerando un proceso que ya tenía características masificadas. El *Festival de la Solidaridad Latinoamericana*, recital organizado por el gobierno dictatorial en el contexto del conflicto bélico con Inglaterra, es interpretado por el autor como un signo de la resistencia contracultural que los jóvenes manifestaban a través del rock,

---

<sup>4</sup> Un primer acercamiento a estas cuestiones puede encontrarse en el trabajo que escribí junto a Gisela Laboureau: “Rock y Dictadura. La alegría como estrategia”, en *Travessias*, N° 11, Brasil, 2011.

<sup>5</sup> CF. “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en JELIN, ELIZABETH (comp.), *Los nuevos movimientos sociales/1*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

movimiento que les permitió constituirse como un colectivo con lazos de solidaridad y de pertenencia frente a un afuera hostil y violento. Si bien a pesar de su contenido contestatario el rock no se instauró como un movimiento político, fue un terreno que propició tanto la resistencia y el refugio como la participación.

El investigador Pablo Alabarces, por su parte, plantea que en los años del último régimen militar la leyenda del rock nacional se constituyó a partir de la idea de un colectivo homogenizado que resultó eficaz para construirlo como tal, y que la dictadura funcionó como un coagulante de dicha mistificación. En este sentido, el autor prefiere hablar de “homogeneización imaginaria”,<sup>6</sup> dado que la dictadura logró establecer una cadena de equivalencias de aquello que al interior estaba fragmentado de una manera conflictiva (a partir de tensiones entre lo comercial-no comercial) y que se mantenía unido gracias a ella. Fue el afuera el que constituyó esa imagen mítica del rock como un colectivo enfrentado y en permanente resistencia, tal como lo sintetiza la elocuente frase de Vázquez Montalbán: “contra Videla estábamos mejor”. El *Festival por Malvinas* constituyó un punto que cerró esa “homogeneización imaginaria”. La prohibición de la música en inglés por parte de la dictadura le dio mayor difusión a la música nacional y sobre todo al rock. En el recital, que tuvo una asistencia masiva, la juventud apareció con contundencia en un acto que demandaba paz y solidaridad con los jóvenes soldados. Una vez llegada la democracia las reglas del juego cambiaron y las fracciones dejaron de formar parte de ese todo que se pretendía imaginariamente homogéneo.

El historiador Sergio Pujol, en su estudio del rock argentino entre 1976-1983, también considera que la prédica contracultural del rock constituyó un mensaje implícito de rebelión e indisciplina generando un modo de ser joven alternativo al propuesto por el gobierno militar, que no tenía una identidad musical propia.<sup>7</sup> En los tiempos más feroces de la última dictadura el rock fue capaz de conservar el *ethos* rebelde de las décadas del 60 y 70, pero vaciado de contenido político. Con respecto al *Festival por Malvinas*, es de destacar que el trabajo de Pujol enfatiza las tensiones y contradicciones de los músicos al momento de definir posiciones y posibles acciones frente a la guerra. Los artistas y productores que convocaron al Festival no escaparon a la ambigüedad de sentirse parte de un acto que implicaba la colaboración con la dictadura; el mismo gobierno militar que los había reprimido y censurado en más de una ocasión era entonces el que los promocionaba y difundía en los medios masivos oficiales.

Sin desconocer la censura que cayó sobre ciertas canciones ni el hostigamiento policial que el público sufría en los recitales de rock, como así tampoco el hecho de que ciertos contenidos de las letras y la estética rockera se ubicaron “en la antípoda del sistema educativo del Proceso”,<sup>8</sup> importa (re)pensar la resistencia no solo en relación con el gobierno militar sino también al interior mismo del campo del rock nacional. Los trabajos antes mencionados reducen las disputas propias de ese espacio a las tensiones entre las diferentes tribus o a las relaciones de los músicos con la industria discográfica, pasando por alto no solo los polémicos vínculos de muchos actores del campo del rock con el gobierno militar sino también los efectos producidos por nuevas bandas que

<sup>6</sup> ALABARCES, PABLO, *Entre gatos y violadores*. Buenos Aires, Colihue, 1992, p. 34.

<sup>7</sup> PUJOL, SERGIO, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Emece, 2005.

<sup>8</sup> PUJOL, SERGIO, op. cit., p. 53.

emergieron durante la última dictadura y que plantearon otros modos de entender la relación con el público, el cuerpo y el desarrollo escénico de los conciertos de rock.

En este sentido, resulta interesante el estudio de los comienzos de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* y *Virus*: ambos grupos, surgidos en la ciudad de La Plata, introdujeron novedosas estéticas y propuestas musicales que cuestionaron la definición más legítima del “ser rockero” y trastocaron la configuración de las relaciones establecidas al interior del mundo del rock, iniciando un complejo proceso de reconfiguración de los valores y sentidos dominantes de la época.

Los inicios de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* se remontan a espectáculos experimentales donde se mezclaban diferentes expresiones artísticas como música, actuación, circo, danza, poesía, performance y desfiles. En los teatros de La Plata, donde el grupo hizo sus primeras presentaciones desde el año 1976, los pocos espectadores que presenciaban los shows encontraban una propuesta escénica ubicada en el límite entre el caos, el grotesco y un rock and roll más bien clásico, que los interpelaba y los convocaba a interrelacionarse y a ser parte activa del show. En entrevista con el Indio Solari, líder de la banda, el músico señala: “Me recuerdo en esos años como formando parte de una conspiración inspirada en la política del éxtasis” y agrega:

Monologuistas contestatarios, bailarinas de strip-tease y músicos de happening-rock intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era “perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras”.<sup>9</sup>

La política de éxtasis, dedicada a la transformación de la especie, desafiaba las ideologías políticas convencionales y los sentidos comunes sociales para desacomodarlos y reorganizarlos en torno a nuevas experiencias no ordinarias, basadas en el disfrute y el placer. El objetivo fundamental de esta tarea era la protección del estado de ánimo de la población, y el rol social del artista aparecía como crucial para el logro de esa misión:

Un artista está obligado a surfear sobre las olas terribles de las cosas que ocurren y que pueden hacer intolerable la vida. (...) Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas *underground* para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque más no fuera esporádicamente.<sup>10</sup>

Números circenses, más de diez instrumentos en escena, personajes extravagantes, alocadas actuaciones, desnudos, música fuerte, cuerpos en movimiento e irónicas burlas al propio rock dieron forma al cabaret político y festivo de los *Redonditos de Ricota*. El rock and roll resultaba entonces la amalgama perfecta entre baile y contracultura o, como el líder del grupo bien lo define, un pensamiento crítico bailado. En un país de cuerpos atemorizados, torturados, desaparecidos, los cuerpos

---

<sup>9</sup> Entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, Buenos Aires, año 2011.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

expuestos en su goce resultaban perturbadores e inquietantes, incluso más que las palabras de protesta entonadas por varios de los músicos más exitosos de la época.

En cuanto a *Virus*, el grupo hizo su debut en La Plata en enero de 1981 frente a un público que, acostumbrado a la ropa suelta marrón y gris a lo *Sui Generis*, miraba desconcertado a esos músicos bronceados con ajustados pantalones y musculosas de estridentes colores. *Virus* se proponía traer diversión y fantasía al público con una música “bien *up*, para arriba, sin caer en dramas”,<sup>11</sup> algo especialmente significativo si se tiene en cuenta que Jorge Moura, el hermano mayor de músicos del grupo Julio, Marcelo y Federico, había sido secuestrado en 1977 junto con su mujer y su pequeño hijo.<sup>12</sup> Para *Virus* era fundamental propiciar el movimiento, el baile, el roce de los cuerpos en los recitales para generar un estado distinto a la tristeza y al desánimo. El líder del grupo, Federico Moura, consideraba que en un auténtico concierto de rock and roll el público debía estar en movimiento, consigna que encontraba un límite en las butacas de los teatros donde se hacían los recitales, por eso no dudaba en levantar los asientos antes de una de sus presentaciones, para que la gente “pueda explayarse a su gusto a partir de la música, para que allí se deje llevar por el ritmo. Que no tema mover su cuerpo”.<sup>13</sup>

Durante los primeros shows ni el público, ni la crítica, ni los otros grupos de rock que hacían “rock comprometido” recibieron bien la propuesta de *Virus*. La colorida estética del grupo de pelo corto, la sensual silueta espigada y el aire andrógino de su cantante, la breve duración de las canciones, las puestas de luces y las cuidadas coreografías eran elementos que contradecían abierta e insolentemente los mandatos imperantes del rock argentino. Las crónicas de la época testimonian la hostilidad y la agresividad de los asistentes que no solo arrojaban naranjas al grupo sino que también los abucheaba, los escupía y los insultaba duramente.

Sobre la relación con el público Marcelo Moura recuerda que los festivales eran complicados porque *Virus* movía un pequeño grupo de seguidores “cuyo apoyo pasaba inadvertido en recitales grandes, y todos los demás nos odiaban, se negaban a escucharnos, antes de salir ya nos chiflaban; no sabían que íbamos a hacer pero no querían que nadie modificara lo que estaba establecido”.<sup>14</sup> Esta situación de agresividad permite complejizar la caracterización del recital como un espacio de libertad y solidaridad entre los jóvenes, al mostrar la intolerancia de un público que reaccionaba violentamente frente a una nueva propuesta que no se ajustaba a lo esperado, reproduciendo el mismo autoritarismo imperante a nivel social que las letras del rock se empeñaban en denunciar. Por otra parte, la actitud del público pone en escena las resistencias que *Virus* encontró para llevar adelante su propuesta, resistencias que

<sup>11</sup> RIERA, D. y SANCHEZ, F. *Virus. Una generación*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995, P. 26.

<sup>12</sup> Jorge Moura continúa desaparecido hasta el día de hoy. La letra de la canción “Ellos nos han separado” del disco *Agujero Interior* lanzado por *Virus* en 1983, hace alusión a esta terrible situación: Hermano, quiero apretarte la mano / Sabemos que ellos nos han separado / Parece ser un mal general / que va haber que solucionar / tenés que estar en cualquier lugar / que pronto vamos a encontrar / Lo quiero, esto es lo que yo quiero / Mañana, para que exista mañana / Porque la noche tiene final / la vida vuelve siempre a cantar / es su pedazo de libertad / amigos míos una vez más / Para poder cantar, bailar / para poder amar, gozar / para poder reír, llorar / tengo que estar con vos de nuevo / Porque esto es lo que yo quiero / mañana, para que exista mañana.

<sup>13</sup> Citado en RIERA, D. y SANCHEZ, F., op. cit. P. 37.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 19.

paradójicamente no se hallaban en relación directa con el gobierno militar sino con los propios actores del campo del rock nacional.

Con respecto a la prensa especializada, Virus era caracterizado como un grupo frívolo, superficial en sus letras, hedonista en su estética y poco comprometido con la realidad política que atravesaba el país. La nota de la periodista Sibila Camps en la revista *Humor*, luego del lanzamiento del primer disco de Virus en 1982, puede servirnos como un decálogo de todos los prejuicios que el campo del rock argentino albergaba a comienzos de los 80. Allí la periodista criticaba la inauténtica modernidad del grupo, la falta de contenido social de sus letras, hacía comentarios socarrones sobre la “delicadeza” del cantante (a quien definía como “un homo muy sensual”) y descalificaba profundamente el clima divertido de los recitales y la músicaailable “de discoteca” que la banda tocaba.

Como puede notarse, el discurso dominante de la cultura del rock argentino tenía rasgos autoritarios, machistas y homofóbicos, y es de destacar que no fueron pocos los que comulgaron con la crítica de la periodista de *Humor*, una de las principales revistas opositoras a la dictadura que contaba con muy buena recepción entre los sectores más progresistas de la sociedad. Las críticas a *Virus* como un grupo superficial y hedonista solo pueden comprenderse teniendo en cuenta la existencia de un campo que se encontraba dominado por una (auto)censura que priorizaba lo intelectual/mental sobre el cuerpo y los sentidos. Durante la última dictadura la negación del cuerpo como parte del rock se volvió todavía más extrema que en la década anterior: la corporalidad fue evitada, parcializada, desintegrada puesto que “entronizar el espíritu, la trascendencia, sentirse herederos y purificadores de la religión se opone a toda forma de exacerbación corporal”.<sup>15</sup> El baile, como modo de interrelación donde el cuerpo adquiere un rol privilegiado, quedaba circunscripto al espacio de la discoteca donde sonaba la música comercial, descomprometida y divertida que atentaba contra la consolidación de un espíritu juvenil crítico colectivo que sí podía conformarse en el espacio del recital. Travolta o Spinetta. Jóvenes frívolos en la disco o jóvenes comprometidos en el recital. Virtuosismo del músico o destreza del bailarín. Música comercial/frívola o música no comercial/contestataria. Moda o contracultura. Derecha o izquierda. El cuerpo o la mente. *Virus*, con su disruptiva propuesta que inscribía sus raíces en el *Club del Clan* y en *Sandro*, se animaba a conjugar tendencias contrapuestas y a desarticular los binarismos que cimentaban los valores constitutivos del campo del rock. Ubicarse por fuera de esa lógica polarizada los colocaba en el lugar de lo inadmisibles, de la burla y de la sospecha. Solo recién a partir del retorno de la democracia el rock argentino comenzaría a alejarse de la solemnidad y se daría el permiso para admitir la alegría, el baile y el placer como parte de su propuesta.

### 3. Malvinas: el rock en el frente

Desde 1981 Roberto Viola, al frente del gobierno militar, había promovido un acercamiento del gobierno a la juventud y en particular al mundo del rock. Su proyecto inicial era la conformación de una nueva secretaría que se ocupase de las demandas juveniles, idea que derivó finalmente en una ronda de conversaciones con músicos y productores. El investigador Pujo señala que “el puente entre Viola y los músicos fue

---

<sup>15</sup> VARELA, M. y ALABRACES, P., *Revolución, mi amor. El rock nacional 1967-1976*. Buenos Aires, Biblos, 1988, p. 53.

Ricardo Olivera, especie de operador militar vinculado al ambiente militar que atendía en sus oficinas de la calle Moreno”<sup>16</sup> (Pujol, 2005: 187). Sus vínculos con Isabel Mouso, a cargo de la publicidad de la revista *Expreso Imaginario* facilitaron los encuentros con los principales músicos y productores: Charly García, David Lebón, León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Nito Mestre y Daniel Grinbank, entre otros, formaron parte de las reuniones organizadas por Olivera para tratar distintos temas vinculados con el mundo del rock que comenzaba, de este modo, a ser parte de la agenda oficial.

Tras el inicio del conflicto bélico con Inglaterra en abril de 1982, los interventores de las radios ordenaron erradicar todo tipo de música en inglés, censura que resultó de gran aceptación popular dado que antes de conocer la prohibición oficial los propios oyentes llamaban a las radios para protestar por las canciones en inglés que eran consideradas “la música del enemigo”. Luego de esa medida el rock nacional, acostumbrado a sonar en vivo, adquirió una presencia inusitada en el éter y paso a ocupar un espacio masivo que incluyó también nuevos programas televisivos. Lejos habían quedado los días de listas del Comfer con temas prohibidos y el desinterés de las grandes compañías. Tal como señala Pujol “si en Malvinas estaba muriendo gente de menos de 30 años, debía ser entonces la música de esa generación la que inundara los medios de comunicación. Era una decisión absolutamente demagógica y sin duda efectiva”.<sup>17</sup>

En ese contexto el *Festival de la Solidaridad Latinoamericana* auspiciado por la dictadura, contó con la participación de músicos y productores de rock y logró convocar a más de 50.000 jóvenes que se reunieron para apoyar a los soldados de Malvinas. Juan Alberto Badía y Graciela Mancuso, presentadores del espectáculo, hablaron de la música progresiva nacional y de su lenguaje universal de paz y amor que “se hace presente en este momento histórico para ratificar la voluntad constructiva de un pueblo en paz”.<sup>18</sup> “El rock en el frente”, tituló la revista *Somos*, pero no todos los músicos acudieron al gigantesco concierto. *Virus* fue uno de los dos grupos de rock que decidió rechazar una invitación<sup>19</sup> que les resultaba desagradable e inoportuna, tal como señala Julio Moura:

No tenía nada que ver con nada, de repente éramos enemigos de Los Beatles. Se trató de hacernos creer que era para la recuperación de las Malvinas, pero terminó siendo un fraude. (...) Mandar a los chicos allá y subírte al escenario para especular, era horroroso... Lamentablemente, el momento no dio para decir todo esto porque si decías algo te daban un palazo en la cabeza. Era todo muy confuso; uno también pensaba que a lo mejor los chicos podían zafar y sacarlos a la mierda a los ingleses, y tampoco éramos tan concientes como ahora de lo que pasaba. Lo mejor que pudo pasar es que se terminara la guerra. Pero entiendo que a más de uno le vino bien aquel festival porque no tocaba ni en la cocina de su casa, y cuando les ofrecieron tocar se transformaron en los “héroes de Malvinas”.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> PUJOL, Sergio, op. cit., p. 185.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>18</sup> RIERA y SANCHEZ, op. cit., p. 83.

<sup>19</sup> Los Violadores, grupo de punk-rock surgido en Buenos Aires en 1980, tampoco asistió. La canción “Comunicado N° 166” del álbum *¿Y ahora qué pasa, eh?* (1985) refiere a la derrota de Malvinas y hace alusión al Festival.

<sup>20</sup> Citado en RIERA y SANCHEZ, op. cit., 84.

Roberto Jacoby también se refiere la no participación en el *Festival*, y explica que la canción “El Banquete” hace alusión a ese particular momento en que el rock quedó ligado a la aventura bélica de la dictadura:

*El banquete* habla de lo que estaba pasando en ese momento, cuando estaba llamado a toda la gente a apoyar la Guerra de Malvinas. Virus fue el único grupo que no participó... La historia después se inventa, todo ese surgimiento incontrolable de la juventud; lo que pasaba de verdad era que la juventud estaba apaleada y las cosas que se hacían eran subterráneas. Tuvieron que prohibir la música en inglés y tuvieron que venir los militares a organizar a la gente... En ese sentido Virus era muy estricto, algo curioso porque supuestamente era un grupo frívolo, pero fue el único que tuvo una posición clara, con la que se puede o no estar de acuerdo. En ese momento estaba clarísimo. Muchos roqueros sí fueron al festival... justamente por eso estaba tan claro.<sup>21</sup>

La canción escrita por Federico Moura y Roberto Jacoby para el disco *Recrudece* de 1982, dice en una de sus estrofas: “han sacrificado jóvenes terneros para preparar una cena oficial, se ha autorizado un montón de dinero pero prometen un menú magistral”. Otra de las letras de ese álbum donde se menciona la paradójica situación en que se hallaba el rock y su discurso de rebeldía es ¡Ay que mambo!: “¡Ay que mambo! ¡Hay todo un cambio! Ahora el rock vendió el stock. Nuestra canción salió al balcón. ¡Hasta cuándo será este encanto! Sólo rock, rock rock, rock, rock nacional en el canal... en las radios en los estadios... Rock, rock nacional, rock roco...”.

Ciertamente, esta asociación entre los músicos y productores del rock con el gobierno militar -por más que se ha justificado a partir de las intenciones pacifistas de los participantes- conduce nuevamente a replantear la cuestión de la resistencia. Sobre todo teniendo en cuenta lo provechosa que fue para todo el rock argentino la prohibición de la música en inglés, que provocó una notable expansión de la industria discográfica nacional y la consolidación del rock como género musical preferido por las franjas etarias juveniles.

Mientras tanto, *Virus* presentaba su álbum *Recrudece* en el *Olimpia*, un teatro *under* de la calle Sarmiento, con una serie de conciertos donde participaron mimos, bailarines de tango y el transformista Jean Francois Casanovas. El show contaba con varios cambios de vestuario -algunos en escena- de los músicos, que usaron desde bolsas de consorcio, guayaberas y sombreros de paja, hasta ropa de médicos y de jugadores de fútbol, según lo requería cada tema. Hacia el final, el escenario se cubría de plásticos de colores y se arrojaban grandes rollos de nylon de colores a la platea, como si fueran serpentinas gigantes. La idea, producto del trabajo conjunto entre Lorenzo Quinteros -a cargo de la puesta en escena- y Jacoby, dio como resultado una serie de recitales marcados visualmente por el plástico y derivó en una especie de “hecatombe plasticeril” con el público envuelto en verde y amarillo, bailando al ritmo pegajoso de las canciones. Se trataba, según palabras de Federico Moura, de “que la gente incorpore un poco el delirio, como forma de curar ante ese estado de muerte”,<sup>22</sup> objetivo que siguió guiando a *Virus* durante toda la década.

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>22</sup> Citado en RIERA y SANCHEZ, op. cit. p 57.

#### 4. Cuerpo, vestido y poder

Otra de las problemáticas fundamentales del trabajo aquí propuesto se vincula con el análisis de las relaciones de poder y el lugar que ocupa el cuerpo en el marco de esas relaciones.<sup>23</sup> Si la cuestión del cuerpo aparece como central es porque en toda relación de poder el cuerpo ocupa un lugar de privilegio. Tal como señala M. Foucault no hay poder que no sea físico, es decir, que no tenga al cuerpo como blanco.<sup>24</sup> En coincidencia con este planteo, J. Butler afirma 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".<sup>25</sup>

Por eso, desde nuestra perspectiva el cuerpo será entendido como una superficie atravesada por el poder y el saber cuyo efecto es un sujeto. Un sujeto sujetado a, en referencia con esos poderes y saberes que objetivan y definen cómo son y cómo deben ser los cuerpos, las almas, los pensamientos, la voluntades, las conductas.

La última dictadura militar desplegó diversas técnicas de disciplinamiento, de normalización, que se combinaron a su vez con el ejercicio de un poder "de soberanía" que tuvo el atributo de poder decidir sobre la vida y la muerte de las personas.<sup>26</sup> En esa combinación de poderes el cuerpo podía resultar muerto, desaparecido o bien estrictamente normalizado, para evitar que el "virus subversivo" siga extendiéndose por el "cuerpo social enfermo".<sup>27</sup>

Sin embargo, el orden político produce un orden corporal que se reproduce pero que en su mismo movimiento produce infinitos puntos de inestabilidad que conllevan riesgos y conflictos. El cuerpo reproduce en pequeña escala los poderes que intentan volverlo objeto de control social, pero al mismo tiempo en los pliegues de su ropaje atesora el posible despliegue de una resistencia como desafío a dichas intenciones. En este sentido, las prácticas de la "estrategia de la alegría" pueden considerarse formas de resistencia frente al poder disciplinador y normalizador inscriptas en un campo de luchas por y a través del cuerpo. La "estrategia de la alegría" sería, entonces, una indisciplina que se vuelve posible en tanto "toma la lucha contra la asignación política de seguir siendo el mismo".<sup>28</sup>

Resulta central, en este punto, considerar un hecho fundamental de la vida social: que los cuerpos humanos son cuerpos vestidos; el mundo social es un mundo de cuerpos vestidos. Cuerpo, vestido y cultura conforman una unidad que da cuenta de su relación con el orden social en términos históricos y morales. El vestir es una práctica

<sup>23</sup> Muchas de las ideas expuestas en este apartado fueron pensadas, discutidas y trabajadas con Gisela Laboureaux, a quien agradezco su generosidad y sus estimulantes aportes.

<sup>24</sup> Cf. FOUCAULT, Michel, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires, FCE, 2005.

<sup>25</sup> BUTLER, Judith, *Cuerpo que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 19.

<sup>26</sup> FOUCAULT, M., *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires, FCE, 2006.

<sup>27</sup> "Carta abierta a los padres argentinos", revista *Gente*, Buenos Aires, 16-12-1976.

<sup>28</sup> POTTE-BONEVILLE, P., *Michel Foucault, la inquietud de la historia*. Buenos Aires, Manantial, 2007, p.174.

social que se manifiesta como una “práctica corporal contextuada”.<sup>29</sup> De este modo, el vestido no queda exento del carácter moral que la vida social tiene en términos coactivos; la ropa en la vida cotidiana es el resultado de las coerciones sociales y la imagen del cuerpo vestido es un símbolo del entramado de relaciones sociales en el que se encuentra. El acto de vestirse prepara al cuerpo para las interacciones en el mundo social, le da una identidad, lo vuelve aceptable, e incluso deseable.

Particularmente este abordaje de la dimensión vestimentaria en términos de “prácticas corporales contextuadas” permite entender las tensiones que se manifiestan en términos discursivos, representativos y materiales en la tríada cuerpo-vestido-sociedad. Si partimos de afirmar que el mundo social es un mundo de cuerpos vestidos, la experiencia del vestido es una experiencia social imbricada en relaciones de poder que la configuran, en experiencias corpóreas que la atrapan. La experiencia del vestido es una experiencia del cuerpo, del espacio social y del “yo” tanto como del “otro”. Las formas del vestir dialogan conformando un modo de ser en el mundo. No sólo somos un cuerpo, tenemos un cuerpo a nuestra disposición, lo cual implica un acto de apropiación, pero dicho acto no se da en el vacío: ese “yo” es inseparable del entorno que lo atraviesa, que lo presiona, que le exige al cuerpo adecuarse al mundo que lo rodea y cumplir con los parámetros de “normalidad” que la sociedad le exige.

La última dictadura militar argentina se ocupó especialmente de delimitar y regular los rasgos de la estética adecuada y deseable para los jóvenes, privilegiando en ella la extrema prolijidad, la prudencia y el recato, tal como lo indica la Circular n° 137 de la Dirección Nacional de Educación Media y Superior: “... usar saco, camisa y corbata (...). No se admite el uso de vaqueros o similares. En cuanto a los alumnos varones: orejas descubiertas, largo del pelo, uniforme; para las alumnas: guardapolvo y largo del guardapolvo, cabello recogido, sin uso de maquillaje”.<sup>30</sup>

Los jóvenes aparecieron, durante aquellos años, como el blanco privilegiado de las acciones “moralizantes” del gobierno militar en su intento por regular conductas, vigilar acciones y prevenir posibles “desviaciones”. Todo aquel que escapase a las normas y valores conservadores y autoritarios propuestos por la dictadura sería considerado anormal/enfermo y articulado en la serie de significantes anormalidad-enfermedad-peligro.

Para muchos de los jóvenes artistas que participaron de los espacios del *under porteño*, la vestimenta ocupó un lugar central como práctica que permitía la diferenciación social y la comunicación de sentidos distintos a los planteados por los militares. En entrevista con Ana Torrejón<sup>31</sup> (integrante del grupo de *performers Las Inalámbricas*), la periodista explica el lugar de la vestimenta en la exploración y la construcción de su identidad durante los años de la última dictadura. Entre “sus emociones más profundas” recuerda la sensación de no poder transitar la calle debido a un orden que le resultaba extremadamente insoportable. En medio de esa disciplina que se respiraba en el ambiente, la noche aparecía como un espacio paralelo, “una vida cargada de estrategias”, donde el vestido era un componente fundamental:

<sup>29</sup> ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 24.

<sup>30</sup> Citado en NOVARO M. y PALERMO; V. *La dictadura militar (1976-1983)*. Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 141.

<sup>31</sup> Entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau en Buenos Aires, año 2011. Todas las citas siguientes corresponden a esta entrevista.

Te ibas al Einstein pensando por donde te escapabas si iba a llegar la policía. La ropa que podías usar en ese momento era una ropa que vos te la tenías que procurar porque los negocios estaban muy influenciados por una suerte de copismo correcto y burgués de lo que se hacía básicamente en Europa y en EEUU. Entonces eran estrategias de cómo te ibas a producir tu propia indumentaria. (...) Ahí empecé a enamorarme de piezas con historia y básicamente empecé a hacer una composición indumentaria a partir de piezas que tipológicamente me resultaban interesantes o significativas para mí, para mi propia estructura (...). Con los vestidos de Las Inalámbricas yo quería inundarlo todo, era la sensación de poder poner vida y paradoja en esas circunstancias, en esos rituales sociales. Era como recuperar ese vínculo, las redes sociales estaban muy fragmentadas, la comunicación entre un grupo social y otro o entre distintas líneas de pensamiento era lo más importante.

Las elecciones vestimentarias descritas por Torrejón implicaban un desafío no solo en términos de las expectativas sobre el cuerpo y sobre el cuerpo vestido, sino también contra aquellos actos de vigilancia destinados a custodiar el modo de vestir “adecuado” y “correcto”. Por eso el romper con los códigos del vestido apropiado acarrea actos de censura, de condena e incluso de rechazo: “Era durísima la calle. Yo tengo mi registro de bajarme del colectivo y que me griten loca, pero a *full*”. Aquellos cuerpos que irrumpían en el espacio público atentando contra las costumbres eran colocados en un lugar potencialmente subversivo, generando la molestia y la incompreensión del entorno social que, habiendo interiorizado los mecanismos de censura y obediencia, condenaba y sancionaba dicha transgresión. Una violencia que se apoderaba del lenguaje y que se transmitía a través del insulto condensaba los prejuicios y las imposibilidades a la hora de tratar con la diferencia. Torrejón al señalar que el espacio de la calle se volvía hostil a quienes eran diferentes nos permite encuadrar el insulto como la encarnación de esas reacciones. Tal como advierte Pilar Calveiro “la represión consiste en actos arraigados en la cotidianidad de la sociedad, por eso es posible”.<sup>32</sup> La dictadura fue un plan sistemático de represión pero el insulto de algún ignoto en los encuentros cara a cara en la vía pública fue el resultado de una connivencia -no necesariamente consciente o deliberada- en lo que se refiere a prácticas autoritarias hacia esos otros que aparecían desde lo inclasificable en el vestido.

#### 4. Fiesta y política

Por último, algunas consideraciones sobre uno de los rasgos centrales de las experiencias abordadas: su marcada impronta festiva. Muchos de los artistas y participantes entrevistados se han referido al clima de fiesta que se vivía en esos espacios. Quizás el testimonio más elocuente sea el del curador y crítico de arte Renato Rita, que recordó las noches del café *Einstein* de la siguiente manera: “Siempre la complicidad con el espíritu es festiva. Además el mundo era demasiado hostil alrededor. La necesidad de un espacio con alegría encapsulada era fundamental. El resto era el terror. La fiesta también era una manera de combatirlo”.<sup>33</sup>

También el investigador Roberto Amigo se ha referido a lo festivo en el arte de los años 80, señalando dos actitudes estéticas que parten de la idea del cuerpo como

<sup>32</sup> CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición*. Buenos Aires, Colihue, 1998, p. 34.

<sup>33</sup> Entrevista con Renato Rita realizada por la autora, Buenos Aires, año 2011.

soporte de lo artístico: “la vindicadora y la festiva”.<sup>34</sup> La actitud festiva sería, desde su planteo, el núcleo central de una práctica estético-política cotidiana donde aparece el arte como práctica relacional y la recuperación del cuerpo como alegría, como encuentro y vínculo con el otro, como movimiento y placer, ante el fin del terror establecido a través de cuerpos torturados y desaparecidos y sus atroces secuelas.

En los años de la última dictadura, a la coerción habitual típica de la vida cotidiana se sumaron la censura y el miedo que el violento dispositivo de terror desplegado por los militares diseminaron por toda la sociedad, logrando el silencio y la parálisis de la gran mayoría de los ciudadanos. En ese contexto represivo, la fiesta y su agitación desordenada, sus arrebatos colectivos, sus excesos y exuberancias pueden entenderse como una necesidad de recuperar el movimiento, de desentumecerse, como “una deflagración brusca tras una compresión larga y severa”.<sup>35</sup> El tiempo vivaz de la fiesta ofrece entonces la posibilidad de otro mundo, un espacio de libertad distinto y placentero, donde sus participantes se sienten contenidos, sostenidos y transformados por fuerzas sociales superiores que los traspasan. Es en este sentido que Durkheim caracterizó al tiempo festivo como un tiempo de acceso a lo sagrado, un período de la vida social donde las reglas se suspenden y se levantan las restricciones propias del tiempo ordinario o profano.

En su estudio sobre la vida religiosa, Durkheim explicó el origen del sentimiento religioso a partir de una intensificación de la vida social. Los ritos y las fiestas religiosas constituyen un sistema de prácticas que presentan una dimensión conmemorativa pero también creativa, en tanto condensan y expresan fuerzas sociales y flujos de energía vital capaces de crear dioses e innovar sentidos. Así como en el culto totémico los grandes dioses aparecen en los ritos o fiestas de iniciación, los medios sociales efervescentes son el ámbito en el cual aflora la experiencia de lo sagrado, es decir, la idea de fuerzas superiores que existen por encima de las conciencias particulares y sostienen a los individuos. De este modo, Durkheim describió los procesos de creación y recreación de lo divino como una manifestación del poder social, indisociablemente ligados a la reunión grupal y la efervescencia colectiva.

Ahora bien, la creación o recreación de sentidos, valores, ideales o dioses tienen un significado equivalente en la obra de Durkheim: se trata, en última instancia, de la expresión de las fuerzas impersonales y morales de la sociedad, capaces de convertir lo cotidiano en excepcional y cualquier objeto en algo sagrado. De allí que en los periodos de efervescencia social, bajo la influencia del entusiasmo general, ocurre una transformación de la realidad cotidiana que se vincula con la creación de un mundo ideal, fundamental para el sostén de todo grupo o colectivo social:

Las energías vitales están sobreexcitadas, las pasiones más vivas y las sensaciones más fuertes, e incluso algunas de ellas sólo se producen en tales momentos. El hombre no se reconoce a sí mismo, se siente transformado, y, por consiguiente, transforma el medio que lo rodea. (...) Al mundo real en que transcurre su vida profana, superpone otro que, en cierto sentido, existe solo en su mente, pero al que atribuye una especie de dignidad más alta con respecto al primero.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> AMIGO, Roberto, “80 / 90 / 80”, en revista *Ramona*, N° 87, Buenos Aires, 2008, p. 8.

<sup>35</sup> CALLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*. México, F.C.E, 1996, p.112.

<sup>36</sup> DURKHEIM, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, p.660.

Siguiendo este planteo, propongo recuperar la potencia política de la fiesta como generadora de prácticas intersticiales vinculadas con la felicidad, el disfrute y la alegría. Un espacio de reunión y encuentro capaz de intensificar los lazos sociales y suscitar estados de efervescencia colectiva. Un escenario donde se condensan y asimilan la integración grupal y la creatividad; un tiempo de máxima expresión de la vitalidad social, donde el despliegue creativo de fuerzas es capaz de generar acontecimientos y nuevas concepciones ideales que impriman nuevos sentidos a la vida colectiva.

De este modo, puede pensarse que al efecto atomista sobre la vida social generado por la dictadura, las fiestas de espacios como el *Einstein*, *Cemento*, *Medio Mundo Varieté* o el *Parakultural* contrapusieron los valores del trabajo colectivo y la creación en colaboración. Cambiaron el aislamiento, el encierro y la clandestinidad por el encuentro grupal, la visibilidad y el disfrute del contacto con los otros. Propusieron, en contrapunto con el martirio y el padecimiento de la tortura, la exacerbación de los sentidos y la recuperación del cuerpo como superficie de placer. Criticaron el modo de organización estructurado y jerárquico de las instituciones militares y las organizaciones guerrilleras a partir del trabajo auto-gestivo, sin directores, y de la fusión de disciplinas y lenguajes artísticos. Desplegaron prácticas vestimentarias extravagantes y andróginas que descolocaron las asignaciones tradicionales de género, frente a las imposiciones anodinas y homogeneizantes del poder en materia de moda y vestido. Desafiaron las técnicas de disciplinamiento y normalización desplegadas por el poder militar, con una estrategia política que apuntó a protección del estado de ánimo y la composición de fuerzas afectivas alegres que favorezcan y potencien la capacidad de obrar de los cuerpos. Propusieron, en este sentido, la militancia del humor, la militancia del placer, la militancia sexual y la militancia de la expresión como formas alternativas de praxis (micro) política. Si los poderes, para su ejercicio, se valen de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a entristecer y a descomponer nuestras relaciones, la alegría bien podía ser esa pasión-núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política por fuera del miedo, la tristeza y la inacción.

Se trata, en suma, de una serie de nuevas concepciones ideales que irrumpieron como valores alternativos a los que intentó instalar el gobierno militar. Ideales que se sobreañadieron a lo real con un alto poder revitalizador, contribuyendo a reforzar la pertenencia grupal del círculo de participantes inmediatos y a mejorar, a su vez, los niveles de integración del tejido social desarticulado por el terror. Porque una sociedad no puede crearse ni recrearse sin crear, al mismo tiempo el ideal y, como bien señaló Durkheim, es justamente “en la escuela de la vida colectiva donde el individuo aprende a idealizar”<sup>37</sup> y a transformar creativamente la realidad. Algo que los espacios festivos del *under* porteño de los 80 lograron, puesto que sus ideales colectivos no fueron meras abstracciones sino que se imbricaron en la sociedad con todo su potencial liberador y constituyeron un punto de partida referencial para las generaciones posteriores.

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 662.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALABARCES, PABLO, *Entre gatos y violadores*. Buenos Aires, Colihue, 1992.
- AMIGO, Roberto, “80 / 90 / 80”, en revista *Ramona*, N° 87, Buenos Aires, 2008.
- BUTLER, Judith, *Cuerpo que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- CALLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*. México, F.C.E, 1996.
- CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición*. Buenos Aires, Colihue, 1998.
- DURKHEIM, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- ENTWISTLE, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona, Paidós, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires, FCE, 2005.
- FOUCAULT M., *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires, FCE, 2006.
- JACOBY, ROBERTO, “La alegría como estrategia”, en *Zona Erógena*, Buenos Aires, N° 43, 2000.
- JELIN, ELIZABETH (comp.), *Los nuevos movimientos sociales/1*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- LUCENA D. y LABOUREAU G., “Rock y Dictadura. La alegría como estrategia”, en *Travessias*, N° 11, Brasil, 2011.
- NOVARO M. y PALERMO; V. *La dictadura militar (1976-1983)*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- POTTE-BONEVILLE, P., *Michel Foucault, la inquietud de la historia*. Buenos Aires, Manantial, 2007.
- PUJOL, SERGIO, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Emece, 2005.
- RIERA, D. y SANCHEZ, F. *Virus. Una generación*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- VARELA, M. y ALABRCES; P., *Revolución, mi amor. El rock nacional 1967-1976*. Buenos Aires, Biblos, 1988.