

**Instituto de Investigaciones Gino Germani**

**VII Jornadas de Jóvenes Investigadores**

**6, 7 y 8 de noviembre de 2013**

**Margarita Martínez**

**IIGG - UBA**

**Correo electrónico: anacristinax@yahoo.com**

**Eje problemático: 4. Producciones, Consumos y Políticas estético-culturales. Nuevas tecnologías.**

***Buenos Aires 1990. Ciudad pulsional***

La ciudad geográfica puede ser vista, abriendo la perspectiva desde su literalidad en el plano, como una urdimbre simbólica que articula y define otros tantos recorridos pulsionales, tanto más importantes cuanto que, en algunas instancias, anticipan desenlaces políticos de envergadura. Es el caso de la ciudad de Buenos Aires durante el tiempo que, demasiado enfáticamente, tal vez con el afán de etiquetar y dejar atrás, se califica como “década neoliberal”. La justeza del calificativo no impide observar la premura con la cual un término da a entender una ruptura tajante, radical, entre esa Buenos Aires de los noventa, falsa, vendida, y otra ciudad, más sincera y comprometida, que sería la que emerge tras las ruinas del 2001 y su futura deriva hecha de cartones y de culpa. Por un lado es cierto: el brillo de la esfera global y las esquirlas de cultura que caían desde el Primer Mundo bajo la forma de discos, y libros, y recitales, y visitas de intelectuales globales, y nuevas arquitecturas políticas, económicas y literales, todas parecían prometer una felicidad inocente, casi infantil, sospechada de no-eterna. Pero al calor de todo aquello, otra Buenos Aires se desplegaba en paralelo, ritmando sus movimientos nocturnos a la necesidad de vanguardia, constituyendo una de las bohemias más activas con que contara Buenos Aires desde los tiempos de la “gente linda” de los sesenta o el reverdecer democrático prolífico en intenciones comunitarias. Se puede aventurar que “década neoliberal” y “fiesta menemista”, leídos desde el post-2001, son espejo de otra década, primero exasperada y luego ganada, en el saldo de algo cuya deuda se había contraído en abstención de la conciencia. O bien que distintas formas del consumo suntuario barajaron formas únicas, constituyendo una trama sensible que hace de la Buenos

Aires de 1990 un sensor de todo un *tempo* de la cultura nacional expresado, en una de sus mejores formas, en el tablero de lo urbano.

### *Figuras de la bohemia*

La década del noventa fue en Buenos Aires un tiempo de superposición de “movidas” y “tendencias” en el que fue languideciendo una forma particular de la bohemia (un modo, un modelo) asociado a un intelectual imaginario de tipo “setentista”, para abrir paso a otra forma asociada a la identidad y lo musical, mientras la sonoridad de la época despuntaba en un disfrute encarnado en la electrónica y las *raves* como escenario de despliegue de la vanguardia. Y aunque pudiera pensarse que se trataba de la yuxtaposición de distintas culturas juveniles, como en sus tiempos habían sido el punk y el *flower power*, la mezcla de minifaldas, pop art y happenings, el jazz, las drogas y la psicodelia, en los años noventa la asociación de estas tendencias con productos muy específicos –y no muy generales, como en las décadas previas– del mercado de bienes culturales y las esperanzas de felicidad depositadas en la liviandad y la globalización daban a estas movidas un sesgo singular y anticipatorio de derivas culturales vigentes veinte años después. ¿Qué ofrecía una postal nocturna de la ciudad por aquel entonces? Euforia asociada a la idea de libertad total, voyeurismo como práctica social, exacerbación del disfraz y la parodia, explosión identitaria, exhibicionismos, sexualidad omnipresente como tema, orgías culturales, maratones de la noche, todo símbolo de una libertad que lo era sólo en apariencia, libertad para sí-mismo, para ser uno mismo bajo la forma de la expresión y lo sensible en el corazón de la ciudad vuelta espectáculo. En un agudo diagnóstico de 1996 presentado bajo la forma fugaz de la nota periodística, Claudio Uriarte se refería sin ambages a esta bohemia languideciente en una lectura en tiempo presente que parecía desmentir lo que acontecía como pulso de la calle. La de Uriarte era una hipótesis audaz y certera: el fin de la bohemia se articulaba con cierto consumo globalizado a través del cable e Internet, pero también con la cultura *light* del no-comer, no-fumar, no-beber en el marco de la polémica por la medida del gobernador de la Provincia de Buenos Aires por entonces, Eduardo Duhalde, que obligaba al cierre de los locales nocturnos después de las 3 de la madrugada. Así, el embate contra la nocturnidad, el cierre de espacios como el mítico bar *La Paz* (que sería remodelado) debía colocarse en un mismo eje con “el escándalo de Coppola, las revelaciones de Samantha Farjat y Natalia De Negri acerca de sexo, droga y farándula, y el melancólico *vernissage* del fotógrafo seropositivo Alejandro Kuropatwa” (Uriarte, 1996: 4). La idea de bohemia que manejaba un

periodista de sesgo intelectual y *rara avis* como Uriarte la concebía como vanguardia definida por lo que no es: “por su *marginalidad* con respecto a los circuitos de la productividad capitalista y a los lugares de ocupación física del poder por parte del aparato del Estado” (Uriarte, 1996: 4). Es una apreciación notable porque refiere directamente a un rol de la ciudad letrada propio del siglo XX: la oposición de cierta bohemia (en gran parte de los casos intelectual) y el poder de Estado, oposición redefinida y torsionada cada vez que una coyuntura de aparente bonanza desequilibraba el rol de la crítica. Por eso señalaba Uriarte – con una naturalidad que hoy sería polémica– que la bohemia porteña supo surgir “luego de un aparato de Estado asfixiante: el del peronismo” (Uriarte, 1996: 4), en un espacio, el del Bajo, signado por un determinado movimiento, el del Instituto Di Tella y la vieja Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, las librerías, los bares, las galerías, las redacciones de las agencias internacionales, la editorial Abril, y el entorno de la calle Florida y la Plaza San Martín. Ése era el ciclo que iba a terminar en los noventa para no renacer en los dos mil, cuando el intelectual, y también el antiguo bohemio, junto con el artista, el gestor en “industrias culturales”, y otros etcéteras nacidos de un final de siglo ecléctico en lo que a cultura se refiere, se vieran tentado por el aparato del Estado.

Pero estamos en los noventa: Uriarte va a ser el único que por entonces aventure, de modo sutil y sagaz, una posible relación entre espacio urbano y movimiento de vanguardias, porque todas las bohemias, afirmaba, se desatan por ocupación de un territorio físico donde construir zonas liberadas de la productividad y la represión estatal. Al tomar el mundo de la noche, el tiempo de la noche –succionados por el sueño y sustraído a la voracidad del capital–, al capturar el fluir de la no-producción, la bohemia se oponía a la militancia, tiempo puro para la acción, y por eso, para Uriarte, “la verdadera militancia dura, ‘pesada’, ‘ferretera’ de los años 60 y 70 tendería a esquivar cada vez más a la bohemia (tanto por ideología como por razones de seguridad)” (Uriarte, 1996: 4). Esa forma sesentista, aun en sus vertientes comprometidas, languidecía no sólo por no haber nuevas generaciones de recambio dispuestas a trajar mesas de bar para soñar con la revolución; se agotaba porque el tiempo mismo de la bohemia había recibido una serie de golpes mortales, dejando a su rubicundo exponente sesentista al borde de la inanidad. El primero había sido la dictadura; el segundo, la hiperinflación de 1989 y el tercero, y quizás el más fuerte, la estabilización monetaria de 1992. Respecto de la dictadura no hay que abundar demasiado acerca de sus efectos en una intelectualidad tachada de subversiva. Luego de la bonanza de la primera democracia, había llegado la hiperinflación, y con ella, además de la angustia y la necesidad de divertirse, un tendal de lugares más baratos que los bares, paradójicamente, pues en ellos se pasaba la noche

con una sola consumición. *Cemento*, el *Parakultural*, el Rojas habrían organizado, según Uriarte, un renacer de la bohemia que habría detenido su florecimiento con la estabilización económica tres años después. ¿La causa? “El motivo principal es el restablecimiento del crédito, que incentiva el consumo (favoreciendo una vuelta a lo privado), pero obliga como contrapartida a pautar la vida con la regularidad de las cuotas. Con la regularidad de la producción” (Uriarte, 1996: 4). Esta observación interesa porque da en una de las teclas de la relación entre vanguardia, intelectualidad, productos culturales y capitalismo; aun más, concierne al vínculo entre creación cultural y abundancia económica. Sugiere, en síntesis, que esa noche floreciente, orgullo de cierta vanguardia, se estaba desplazando al lugar exactamente contrario al de una contracultura, sin ser por ello un discurso perfectamente acoplado en apariencia a las luces de la globalidad. O que quizás globalidad y cierto modo de la vanguardia se necesitaban, como pares antitéticos, porque descansaban en el mismo fluir sónico en el cual se transmutaban los modos espectaculares –y espectrales– de organización del capital.

### *Cuerpos luminiscentes*

La década de 1990 obliga entonces a volver a pensar los circuitos de algunas zonas que habían constituido vanguardia unas décadas antes, si consideramos a esa bohemia que en apariencia se mueve en contra de los movimientos del capital global como otro de sus emergentes declinado en el fluir de los cuerpos en la ciudad. La ciudad es, en concreto, poco más que una trama sensible que se puede definir como algo más que una política subjetiva y algo menos que una moda, a medias consciente y a medias negada, que emerge en las elecciones cotidianas asociadas a la circulación. Y es en ese sentido que algunas intuiciones de Néstor Perlongher dan en el blanco para pensar ciertos aspectos de los recorridos libidinales de la Buenos Aires de los noventa vinculables con la bohemia. En su tesis del año 1986 publicada en forma de libro con el título *La prostitución masculina* (1993) –y en la que se dedicaba al fenómeno simbólico y corporal del levante callejero en la transacción del deseo homosexual–, Perlongher sugería privilegiar lo que denominaba espacios intermedios de la vida social, los periplos de la experiencia cotidiana (Perlongher, 1993: 16). No sólo en función de un deseo masculino pueden ser leídas estas matrices de circulación: las pulsiones organizan recorridos a través de circuitos electivos que aglutinan puntos de la ciudad que concentran pequeñas eclosiones del deseo organizadas colectivamente en torno de alguna temática. Perlongher, dado su objeto de estudio y por focalizar en la figura del *miché*,

abordaba territorios más o menos circunscriptos que incluían “tanto bares, discotecas, saunas, cines y otras opciones de ocio consumista, como meros puntos de pasaje y deambuleo (plazas, esquinas, calles, baños, estaciones, etcétera)” (Perlongher, 1993: 15). Le interesaba el centro, “punto de saturación semiológica”, como citaba de Lefebvre, lugar de la aventura (Perlongher, 1993: 27), un centro que, en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1990, claramente invirtió sus signos al invertir la propia economía el flujo de circulación de bienes culturales. En los noventa el plano entero de la ciudad se abrió como un signo, un signo de interrogación cuyo punto apoya en las partes de la ciudad que colapsaron y/o se reabrieron, y que en su jeroglífico habla de nuevas corrientes de circulación de los cuerpos alrededor de las luces de corrientes culturales. Investirse de signos culturales, en la ciudad espectacularizada, es también asunto del deseo: de un deseo de ser visto y absorbido como signo, más allá de que a esto suceda la propia tasación en metálico en el mercado de la cultura (exhibición de la propia producción y del propio yo). Pero esos cuerpos incandescentes que fueron los cuerpos de la juventud setentista –entregados a la experimentación, para algunas formas de la bohemia, y a algunas formas extremas de la violencia, para algunas formas de la militancia–, iban a ser cuerpos para la espectacularización de la experimentación y para la espectacularización de la violencia: cuerpos luminiscentes al fulgor de la luz de una pantalla. La antigua pasión de ser leído y absorbido como signo se sustanciaba una vez más en la vida de la ciudad, y nada sugería, en los noventa –ni ahora–, que la élite cultural quedara afuera de esos movimientos libidinales que tuvieron entonces una ocasión irrepetible, única en muchas décadas, de expresarse y circular. En esta conversión del cuerpo en imagen mucho tenían que ver elementos tecnológicos que se introducían sin filtro gracias a los pases de magia de la convertibilidad. Y esto sucedía a la par de la circulación de productos culturales “de lujo” en los parámetros de una producción local, y frente a la circulación de un dinero dolarizado en un vertiginoso movimiento espiralado donde se producía un fortalecimiento de la identidad nacional asociada al sentimiento de volver a pertenecer a un Primer Mundo, paraíso del cual Argentina había caído en algún momento del pasado (polémica incluida respecto del “cuándo”). También la ciudad de Buenos Aires de la década de 1990 tuvo sus circuitos álgidos de vida nocturna, sus personajes camaleónicos, su mezcla de mundo gay, “intelectuales, artistas, poetas, delirantes, suicidas, prostitutas, gigolós, madamas, músicas”, como decía Perlongher (1993, 42), mezclados, quizás por última vez, más allá de la pertenencia a tribus urbanas específicas, en una composición que dejaba sonar la más áspera realidad del *under* con una cuantas notas frívolas. Esta nueva bohemia había nacido estrictamente con el menemismo en términos cronológico: al observador contemporáneo no

se le puede pasar por alto el vínculo entre lugares como *Paladium*, el *Parakultural*, el Rojas y ciertas nuevas tendencias que iban a ser tomadas por las altas burguesías, al punto de ser la clase media alta también proveedora de vanguardia. Aun más, la frecuentación de estos lugares suponía también el consumo de nuevas publicaciones (como *El Porteño*, *Cerdos* y *Peces*) constituyendo una mezcla que podría evocar el lazo entre el Di Tella y *Confirmado* o *Primera Plana* y dar a pensar que algo subsistía de aquella antigua bohemia tildada de intelectual; pero además, en el *Parakultural* o *Cemento* (incluso en *El Taller* de la Plaza Serrano) se hacían actividades que eran una cruce entre la fiesta, el café, el teatro, el baile de disfraces y espectáculos músico-satíricos; en las discos se entremezclaban personajes de un confuso espacio entre la política y la farándula, pero también *drag queens* (b, 1996: 7). Chicas irreverentes, mezcla de géneros y prácticas, y mezcla de “espacios”, o más bien, aparición del término *espacio* en múltiples discursos contemporáneos para hacer alusión a esos lugares híbridos, tamiz de sala de exposición o de teatro y café-bar-restaurant, del que habría de plagarse la ciudad en pocos años. Surgía una nueva noche en Buenos Aires que se extendía con intermitencias de San Telmo a Palermo Viejo, incluso a Belgrano, saltándose algunos viejos hitos del centro, tal como reseñaban los suplementos dedicados al ocio de los noventa: *Bar Bolivia*, *Club Eros*, *Nave Jungla* (espacio que tenía la particularidad de ofrecer exhibición de animales vivos y contratar a un grupo de enanos que recibía en el umbral), el nuevo *Prix d’Ami*: el toque parecía ser lo bizarro cruzado con un consumo suntuario en un espacio del derroche.

¿Por qué pensar en el deseo, en este escenario, si es que podía asumir también una forma espectacularizada? ¿Por qué sugerir la idea de cuerpo luminiscente y asumirlo como otra forma de lo global? Lo bizarro se aliaba con una cultura de la pantalla, del hi-tech, de la hibridación hombre-máquina manifiesta en un declarado solipsismo aliado a una construcción estética y tecnológica del yo, y desde este punto de vista las emociones y las preferencias eran una suerte de distinción humanizante, justamente porque los sentimientos siempre fugaces, a la deriva, acompañaban la matriz moderna de la ciudad en plena posmodernidad. Y así era como el partenaire erótico era primero que nada la pantalla o el público: no sólo la pantalla se multiplicaba en los espacios de la noche, sino que gran parte de los lugares de vanguardia hacían ostentoso culto del escenario. Para obras teatrales de vanguardia, para espectáculos de *drag queens* interrumpiendo la velada, para shows de improvisación, para todo ello “la disco”, “el espacio”, estaban al alcance de la mano. Contemplamos fotos o imágenes de entonces: jóvenes hiperproducidos, abundancia del grotesco, un auténtico revival que da una serie de instantáneas verdadero objeto de la producción a la moda: cuerpos cincelados e inscriptos

según una idea de lo que debe anhelar cualquier un deseo cualquiera, *nómade*. En una nota periodística de la década, se señala por ejemplo que “el estilo Via-Vai es el nuevo *must* de la noche” (b, 1996: 7). ¿En qué lugares? *The Age of Communication, El Dorado, El Garage Argentino, El Morocco*, lugares donde “florece los ‘relaciones públicas’ y su tarjeteo falsamente selectivo: las palabras más usadas son vip, fashion y éxtasis” (b, 1996: 7).

Dimensión espectacular de lo nocturno, públicos versátiles y consumidores de bienes, de cuerpos, de sustancias, en un *continuum* donde sólo está la noche, y nada más. La noche, en alianza con la tecnología, mutaba en lo luminiscente tecnológico encguecedor. Un personaje paradigmático en cuanto a este tipo de definición de nueva bohemia y vanguardia era el ecléctico Sergio De Loof. Tras experiencias variadas como artista y diseñador, su primer gran éxito había sido *Bolivia*, un bar en el cual el cambalache y la basura habían logrado un estatuto estético, como señala Daniel Link en una nota consagrada al personaje (Link, 1999: 14). Seguimos el derrotero presentado por Link: después había sido la discoteca *El Dorado*, que De Loof fundó dos veces. A una cuadra yendo para el Bajo, había decorado el primer *Morocco*, a la sazón regentado por una travesti llamada Alaska. *Ave Porco, París-Remís Café*, el cibercafé del Goethe eran todas creaciones de De Loof. Encarnaba, de algún modo, una nueva cultura urbana de la noche, con su pincelada nostálgica aliada a la innovación más acerada, presente también en *Cemento y Café Einstein*, de Omar Chabán, el *Parakultural*, o *Die Schule, El Dorado*, “que en una primera instancia tiene mesas cenashow con boleros, música tranquila y luego muta en dancing” (a, 1993: 2), *Halley, Prix D’Ami, El Angel discoteca* (en el ex cine Los Angeles), *Deus Machina, El Nacional* y –con una diferencia de público en algunas ocasiones, aunque también con una permeabilidad sorprendente de público considerando otras segmentaciones posteriores– *New York City, Caix* o *El Cielo*, también discos o espacios “ambientados”. La ambientación justificaba a De Loof, y también la alianza con la pantalla. La “tendencia” era pasar partes de películas, dibujos animados y videos, con variantes como el deporte o los bloopers en *Caix*, video art inglés, francés y alemán, películas de terror y ciencia ficción de los 50, grupos ’90, ’91 y ’92 en la *Age*, se indicaba en otra nota de la década (a, 1993: 3): La inmiscución del cine, del dibujo animado (subrayado de lo artístico en la pantalla) era la intervención de una idea de cultura que pretendía, desde el culto del siglo que terminaba, oponerse al *shopping* como emblema de lo que venía. Es el caso de *The Age of Communication*, un antiguo pensionado para la gente del puerto, que contaba con diversos salones ambientados por artistas: una terraza-bar caribeña (*Ojo Mágico*), un espacio de noche disco pop y de día bar nutritivo (*Salón Cerisette*), una galería de arte (*Salón Blanco*), un espacio para moda y “couture” (*Salón Puteaux*), una biblioteca y librería (a, 1993: 3).

Convivencia de todo tipo de géneros y estilos, Babilonia de lenguas icónicas, los espacios de los noventa se hilvanaron justamente por las pantallas y las nuevas tecnologías que suponían como base el videoclip como ladrillo de construcción autobiográfica. Acompañaban los *disc-jockeys*, eminencias de la música cuyo parangón contemporáneo, en la importancia de la revelación de su rol, podría ser el curador; pero también los *light-jockeys* (encargados de luces, cuyos nombres empezaron a ser cada vez más conocidos), los diseñadores gráficos y de indumentaria, los especialistas en comunicación, los realizadores del videoarte en el reinado del signo.

### ***Espacios de conectividad***

Y luego, estaba el espacio de la disco, devenido sitio de arte experimental, vanguardia teatral, y pista de baile a la antigua usanza, que paralelo a la bohemia, había sufrido otros tantos cambios de los sesenta a los noventa. Se puede recordar el antecedente de la mítica *Mau-Mau*, inaugurada en 1964 y cerrada, luego de sucesivos declives, en 1994. Con ella se había transformado el estatuto de la asistencia y fidelidad a un lugar de la noche; pero ese modelo de disco, con su selectividad en la entrada, su exigencia de vestuario, su énfasis en la élite que la concurría, había tenido que cambiar en los ochenta, cuando las discos se abrieron a las masas bajo la forma de enormes espacios calificables como “megadiscotecas”. Los noventa habían implicado una vuelta a lo más pequeño, experimental, performático, en un movimiento en que el glamour se colocaba en un primer plano para dejar la pertenencia al selecto grupo de la fama en un segundo. Así, algunos espacios de vanguardia fueron una opción *desviada* de una disco del estilo *New York City*. En ellos, cada tanto, coincidían a la vez movida y *establishment* (*El Morocco*), como en aquel viejo lazo inaugurado en los sesenta, y dejando la posibilidad de pensar, al menos, que ese *tempo* opuesto a la producción que era el exceso y era la noche, era también el tiempo de los contactos y las relaciones públicas en la fatuidad de lazos insospechados. Y por más que en la mayor parte de los casos estos nuevos espacios tomaran la matriz urbana del centro, lo hacían de un modo muy diferente de cómo ese centro se había vivido hasta las vanguardias de principios de los setenta. Aquel también mítico y abandonado Bajo porteño estaba sufriendo una fuerte metamorfosis de la mano de la aparición de bares que promocionaban *happy hours* para oficinistas con cierto poder adquisitivo, y que guardaban eco nostálgico en los pliegues del espacio de otros ya desaparecidos, o en decadencia. *El Farolito*, *El Coto* (*Côte d’Azur*), *El Moderno*, el *BarBarO* (que todavía existía en Tres Sargentos), el *Florida Garden* se habían

planteado, en los sesenta, como opuestos a Corrientes por poseer un *glamour* refractario al lumpenaje intelectual y el olor a pizzería, por conjurarlos desde una estética a veces neoyorkina, perfumada, glamorosa, la de la “gente linda”, cosmopolita y políglota. La afamada calle Corrientes, la de las librerías, el cine de culto y el Teatro San Martín, estaba en los noventa en baja, pues su movimiento languidecía cuando empezaba la verdadera “noche”, la noche de la vanguardia travestida. Y este otro clima se envolvía en luz y bebidas blancas, en la novedad tecnológica, en vinilo y cristal. La mutación, el transformismo, eran variables de constitución subjetiva de aquí en más insoslayables, independientemente de la pertenencia a cualquier grupo particular, porque el sexo, en alianza con la identidad, se tematizaba como nunca antes y desbordaba incluso el espacio de los géneros, formando una red libidinal que conectaba, en algunos espacios, el día con la noche. El Bajo, con sus nuevos bares irlandeses, sus pizzerías “chic”, como *Filo*, oficiaba como uno de esos espacios de conectividad.

Otro de esos espacios era la galería *Bond Street*. Para un gran segmento del mundo joven de los noventa, la *Bond Street* fue la cristalización del mundo de la alternatividad porteña, un semillero de tendencias, el lugar por excelencia de pasaje de movidas. Era más que una galería con locales dedicados a consumos juveniles: sus pasillos funcionaban como punto de reunión y armado de eventos donde participaban entremezclados compradores, vendedores, concurrentes, clientes, curiosos. Representaba la concentración de una moda de vanguardia; a partir del tardío mediodía era un muestrario de cuerpos marcados, significados, tatuados (quizás en la propia galería), y todo eso en un espacio algo frío en su estética, una vieja galería de los setenta, decadente, con pasillos alumbrados por antiguos tubos fluorescentes en cualquier horario —el sol no pasaba unos metros desde el frente—, dividida, como se estilaba en muchas construcciones de los setenta, en desniveles vinculados por escaleras rectas y tapizadas en goma antideslizante. Antes de los noventa, la galería había entrado en decadencia: locales abandonados, transas poco lícitas; pero una cierta juventud la había “levantado” atraída por los bajos alquileres para constituir allí un polo de la vanguardia, textil y musical. En la galería primaban los locales de ropa ecléctica; se vendía ropa para jóvenes, o más bien para ciertas tribus urbanas, discos, algunos libros, vestuario para *drag queens*. Y no parece ser un dato menor que los mismos travestis fueran los modelos preferidos de los desfiles de diseño de los locales. De galería de señora paqueta de Barrio Norte a central operativa del mundo de la noche y el travestismo vinculado con el mundo artístico y teatral, la *Bond Street* había recorrido un largo camino asociado a la evolución de las tendencias de la industria cultural, particularmente las asociadas a cierta vanguardia global, de la mano de la música, el diseño, el video, eventualmente el cine, y menos la literatura. Aquí se exteriorizaba

otra tendencia, la asociable al reciclaje de productos culturales de décadas precedentes a fin de reconvertirlos con la pátina de la nostalgia en productos vendibles en los noventa.

Conectividad de los cuerpos entre sí a través de la tecnología; conectividad de los espacios del día y de la noche; ambas conectividades precisaban y se retroalimentaban de otra, quizás la más fuerte y evidente: la conectividad entre el pasado y el futuro de la ciudad a través del reciclaje de sus zonas. Así reaparecía un espacio como el de Palermo, con un fondo significativo donde sabían convivir esa tenue evocación a Borges, a Carriego, a la temporalidad demorada de otros tiempos, las casas bajas, el compadrito, con otras tantas evocaciones a lo más ultracontemporáneo del diseño, constituyendo un gran síntoma, extendido y voraz, del devenir de la cultura urbana e intelectual de Buenos Aires que se estaba transformando en una *experiencia estética*. Pero esa experiencia era, como se dijo, una política del deseo que incluía códigos por cuya trama, como decía Perlongher, circulan los sujetos como viajeros a la deriva, “en la multiplicidad de los flujos deseantes, en el azar y la instantaneidad de los encuentros” (Perlongher, 1993: 72). La misma cultura fin de siglo, por su pasión por la imagen, y por su redescubrimiento del brillo de las superficies, quizás se concibiera como la única y primera cultura de la representación, y tal vez lo fuera en la mutación de la representación en imagen en una cultura del espectáculo como la señalada por Guy Debord. Así, un carácter fundacional daba a la experiencia ese tinte que Perlongher definía como barroco, “una proliferación de significantes que capturan el movimiento pulsional, bajo una multiplicidad de perspectivas, sofisticando las codificaciones y haciendo cada vez más oscuro, hermético, obsesivo, el sistema” (Perlongher, 1993, 72). Si toda cultura siempre es una cultura de la representación, y todo espacio siempre está marcado por la sed de existencia de los hombres que lo transitan, en este sentido la particularidad de los noventa tal vez radique en haber sido la última década en habilitar una mezcla inédita antes –por ahora también después–, de géneros y personajes, un entrevero con desparpajo de políticos y travestis del off-Corrientes, de escritores y diletantes plasmados como símbolos y como encarnación de un deseo en fuga. Si *Mau Mau* había querido construir su prestigio en base a lo exclusivo de su acceso, los espacios de los ochenta, definidos como “masivos”, habían pretendido, por el contrario, democratizar ciertos consumos culturales. Pero tanta apertura había provocado un movimiento pendular. En los tempranos noventa, los espacios de vanguardia que hemos mencionado se supieron postular como abiertos a todos, aunque esos “todos” pertenecían a una élite cultural que llegaba a ellos, como se dijo, a través del boca a boca o convocatorias en circuitos restringidos. Así sucedía con las actuaciones de Batato Barea, Urdapilleta y Humberto Tortonese, a veces en salas con publicidad más clásica, otros

en performances súbitas en cualquiera de esos otros espacios. Así sucedía con los espectáculos ofrecidos en *Babilonia Arte y Comunicación*, en la calle Guardia Vieja, en el Abasto, porque en la vanguardia, y codo a codo con otras performances desplegadas en las discos más céntricas, no se desdeñaba ningún espacio urbano, así estuviera poblado de fantasmagorías. Esa vanguardia tenaz, que llegará a coquetear con la muerte por HIV, podía elegir también espacios en apariencia vaciados de emociones, transmutados en la expresión más dura de la decadencia urbana y social; paisajes de desolación, como los ofrecidos por el barrio del Abasto, arrojados al abandono y a la incertidumbre, a la ausencia de ley. Porque en los noventa el Abasto era considerado, prácticamente, un caso perdido, lugar irrecuperable, de malandraje y criminal, una zona signada por el abandono y el peligro tutelada por la silueta siniestra del viejo esqueleto oxidado del antiguo mercado, sobre la cual sobrevolaba la fantasía de un shopping fabuloso que no alcanzaba a definirse, y sin embargo destinada a consumarse hacia fines de la década.

La pregunta, respecto de la resignificación de estos antiguos espacios urbanos, es si estas nuevas líneas pulsionales, que se desplegaban dentro de la estabilidad de la moneda y dentro de un cúmulo de discursos asociados a la globalización, fueron necesarios como último golpe a la bohemia en el sentido que Uriarte lo planteaba; y si el acoplamiento de los cuerpos a dicho consumo fue causa de su consunción bajo la lógica del espectáculo y su invalidación en términos políticos desde el lugar de la vanguardia. En cierto sentido, y a la luz de la continuidad de ciertos consumos estético-culturales en los dos mil, se puede aventurar que, en efecto, la anulación de la potencia política de la puesta en acto del mundo bajo la lógica representacional no condujo a un replanteo de lo existente, aun dada la experiencia del 2001 como pie para barajar y dar de nuevo. Una conducta casi adictiva frente a la novedad cultural, una cierta excitación sobre todo en lo que a tecnología se refiere, la alta fidelidad, la alta definición, el perfeccionamiento del consumo de la *representación del mundo*, en esos remolinos se derramaron los deseos de transformación del mundo mismo. Otra marginalidad, esta vez no representable, ganaba terreno en la debacle que se gestaba imperceptible para tantos. El consumo cultural narcotizante, rítmico, potente, pudo adormecer la conciencia política, aunque algo cambió en su duro despertar. Algo de esa noche de los noventa, inestable y riesgosa, no pudo volver a reaparecer; la marginalidad, al hacerse carne en la ciudad de un modo duro, imprevisto y doloroso, se fue disolviendo en sus aristas *representables* para ser la antítesis de lo deseable. Y si la marginalidad, en suma, había sido parte de la erótica de los noventa (toda marginalidad era incluida, buscada, incluso un poco deseada, en la medida en que no supusiera una ruptura total con el orden de lo establecido y lo

tolerable) se trataba siempre de una marginalidad elegida. Podría pensarse que se trataba de la atracción de un cierto pintoresquismo, o del fulgor de la ruina, y sin embargo, se trataba de operaciones de reconstrucción de pedazos significantes asociados a lo urbano, con su pasado, sus tradiciones, sus íconos, vueltos a coser en otra trama significativa escrita con la V de la vanguardia.

## **Referencias bibliográficas**

### ***Libros***

Debord, Guy (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos [2ª. ed.]

Ferrer, Christian (1996). *Mal de ojo. El drama de la mirada*. Buenos Aires: Colihue [1ª ed.].

Jameson, Frédéric (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi [1ª ed.].

Perlongher, Néstor (1993). *La prostitución masculina*. Buenos Aires: De la Urraca [1ª ed.].

Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: SXXI [1ª ed.].

### ***Artículos periodísticos (en orden cronológico)***

#### ***Firmados***

Claudio Uriarte (1996, diciembre 8). “El fin de la bohemia”. *Página/12, Radar*. Pp. 4-7.

Daniel Link (1999, mayo 23). “Las tribulaciones de un joven fashion”. *Página/12, Radar*. P. 14.

#### ***Sin firma***

(a) “Disco, baby, disco” (1993, febrero 28). *Página/12, No.* Pp. 2-5.

(b) “Conociendo gente en ninguna parte” (1996, diciembre 8). Recuadro. *Página/12, Radar*. P. 7.