

CONTRACULTURA Y MEMORIA EN DOS DOCUMENTALES ARGENTINOS DEL SIGLO XXI

Viviana Montes

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina

vivimontesgotlib@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-2166-9104>

Recibido: 20 de julio de 2025

Aceptado: 25 de octubre de 2025

Identificadores permanentes

ARK: <https://id.caicyt.gov.ar/ark://4eqo2libd>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2025.10564>

Resumen

El documental argentino del siglo XXI muestra una tendencia sostenida hacia la revisión de archivos fotográficos y audiovisuales que retuvieron las fugaces noches de la contracultura de los años ochenta. En cruce con testimonios recogidos en el presente de producción de los filmes, estos documentales ingresan al campo de las narrativas del pasado proponiendo nuevas memorias de la posdictadura desde una perspectiva cultural. Se trata de filmes que conviven con nuevas miradas sobre la dictadura y con otros que abordan hechos históricos acontecidos durante los años ochenta.

A partir de los filmes *Cemento, el documental* (Lisandro Carcavallo, 2017) y *Parakultural: 1986-1990* (Natalia Villegas y Rucu Zárate, 2021) se explorará el cruce entre una inflexión del documental argentino del siglo XXI, las narrativas de memoria y la escena contracultural de los años ochenta. Por otra parte, se propone analizar esos documentales en interacción con ciertos conceptos que exploran corrimientos de la(s) norma(s) tales como “lo raro y lo espeluznante” (Fischer, 2018) o “anormalidad y anomalía” (Foucault, 2011). En definitiva, se trata de indagar en estas producciones creadas a partir de un archivo anómalo, en el que resisten imágenes de prácticas artísticas creadas para la evanescencia, retornando en filmes sobre espacios en los que la rareza, la extravagancia y la experimentación constituían la norma.

Palabras clave: documental, memoria, contracultura, posdictadura



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.



COUNTERCULTURE AND MEMORY IN TWO TWENTY FIRST CENTURY ARGENTINE DOCUMENTARIES

Abstract

Twenty first century argentine documentary films show a sustained tendency toward revisiting photographic and audiovisual archives that captured the fleeting nights of the counterculture of the eighties and early nineties. Intersecting with testimonies collected in the present production of films, they enter the field of narratives of the past, proposing new memories of the post-dictatorship from a cultural perspective. These films coexist with new memories of the dictatorship and with others that approached historical events that occurred during the eighties.

Based on the films *Cemento, el documental* (Lisandro Carcavallo, 2017) and *Parakultural: 1986-1990* (Natalia Villegas and Rucu Zárate, 2021) will be explored the intersection between an inflection in twenty first century argentine documentary, memory narratives, and the countercultural scene of the eighties. Furthermore, it is proposed to analyze these documentaries in interaction with certain concepts that explore shifts from the norm(s), such as “the Weird and the eerie” (Fischer, 2018) or “abnormality and anomaly” (Foucault, 2011). Ultimately, it is about investigating these productions created from an anomalous archive, in which images of artistic practices created for evanescence resist, returning in films about spaces where strangeness, extravagance, and experimentation constituted the norm.

Keywords: documentary films, memory, counterculture, post-dictatorship

Introducción

En lo que lleva transcurrido el siglo XXI se produjeron una serie de documentales argentinos que inscriben una narrativa de memoria poco explorada en las décadas anteriores. Una mirada retrospectiva nos demuestra que la producción cinematográfica de los años ochenta legó una serie de imágenes que fijaron la(s) memoria(s) de la sociedad argentina sobre la última dictadura cívico-militar¹. Muchas de sus películas imprimieron huellas indelebles en diversas generaciones que forjaron su vínculo con la representación del pasado reciente a través de esos discursos audiovisuales. No obstante, es preciso recordar que existió, en la inmediata posdictadura² otra escena cuyo rastro es fugaz, la escena contracultural. Esa escena, sus prácticas y sus principales

¹ En la historia argentina se produjeron varios golpes de Estado que interrumpieron la vida constitucional de la Nación, el último tuvo lugar el 24 de marzo de 1976 y subyugó al país hasta 1983.

² Se utiliza el concepto posdictadura en el sentido que le atribuye Schwarzböck (2016) como “lo que queda, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota” (23). Este enfoque me permite indagar en aquellas persistencias, marcas y consecuencias del terrorismo de Estado en la posdictadura que se expresan en la escena contracultural.

referentes se vieron subrepresentadas en las películas y programas de televisión del momento³. Si en los años ochenta y en menor medida en los noventa el audiovisual se ocupó de poner en pantalla historias vinculadas a los años del terrorismo de Estado, ahora esas historias conviven con nuevas miradas sobre los ochenta que articulan la representación del tiempo histórico, la inclusión de las y los jóvenes como agentes políticos y culturales gravitantes para la refundación democrática, la puesta en valor de algunos de los espacios de reunión más relevantes de la escena cultural junto con reflexiones sobre las disidencias sexogenéricas. Las prácticas y producciones contraculturales parecían haberse fundido en el fragor de las noches que las vieron surgir hasta que las extintas cintas de video que habían capturado su fugacidad las retornaron con insistencia en el documental del siglo XXI.

Los cuerpos deseantes, gozosos, creativos, festivos y desafiantes de la heteronorma, las prácticas y los espacios que albergaron el frenesí de la libertad reconquistada se inscriben en un régimen de visualidad favorecido por la puesta en circulación de archivos y testimonios que retornan y hacen retornar memorias de los primeros tiempos de la posdictadura. La fiesta, el desparpajo, la rebeldía, la rabia, la experimentación, la juventud y la peculiar creatividad que se desplegó en el marco de aquella escena contracultural reaparecen, mediados ahora por la digitalización de aquellos archivos de registro analógico.

Hal Foster (2004) identifica un *impulso* a la incorporación de material histórico en la práctica artística. Si bien lo aplica a las artes visuales, resulta útil la idea de *impulso* para reflexionar sobre esta inflexión en el documental argentino del siglo XXI. Se produce, en este tipo de registros, una bifurcación en las narrativas del pasado que, junto con producciones que vuelven sobre hechos políticos de la década del ochenta como pueden ser la guerra de Malvinas e Islas del Sur⁴, los alzamientos militares que ponían en riesgo la democracia naciente subrayando la posibilidad de reversión autoritaria, como *Esto no es un golpe* (Sergio Wolf, 2018) o el Juicio a las Juntas Militares que tuvo su versión ficcional en *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2022) y su versión documental en *El juicio* (Ulises de la Orden, 2023) se observan otras que pesquisan, mediante la incorporación de archivos diversos, ese terreno poco explorado de la contracultura de los años ochenta. Dentro de este corpus de documentales se encuentran *Buenos Aires Hardcore Punk* (Tomás Makaji, 2009), *La peli de Batato* (Peter Pank y Goyo Anchou, 2011), *Imágenes paganas* (Sergio Constantino, 2013), *Desacato a la autoridad. Relatos de punks en Argentina 1983-1988* (Tomás Makaji y Patricia Pietrafesa, 2015), *La organización negra (ejercicio documental)* (Julieta Rocco, 2016), *Cemento, el documental* (Lisandro Carcavallo, 2017), *Stud Free Pub (una buena historia)* (Ariel

³ Hacia los años noventa fueron más frecuentes las apariciones de figuras del *under*, sobre todo, en programas televisivos.

⁴ Algunos ejemplos de un vasto corpus que podría referirse sobre la temática pueden ser: *1982* (Lucas Gallo, 2019), *La forma exacta de las islas* (Edgardo Dieleke y Daniel Casabé, 2012) o, en el terreno de la ficción *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005).

Raiman, 2019), *Playback, ensayo de una despedida* (Agustina Comedi, 2019), *Héroxs del 88* (Luis Hitoshi Díaz, 2019), *Bernarda es la patria* (Diego Schipani, 2020), *Parakultural: 1986-1990* (Natalia Villegas y Rucu Zárate, 2021), *Fuck you! El último show* (José Luis García, 2024), *Cenizas y diamantes, Don Cornelio y la zona* (Ricardo Piterbarg, 2024). En algunos casos, la temporalidad se extiende a los años setenta como en *Acha cucaracha: Cucaño ataca otra vez* (Mario Piazza, 2017) o *El alucinante viaje de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* (Comando Luddista⁵, 2015) y, en otros, avanza sobre los primeros años de la década del noventa, *Abrazo íntimo/al natural* (Mon Ross, 2016), *Copacabana papers* (Fernando Portabales, 2021) y *Una noche en Paladium* (Nicolás Novick, 2025) son casos que se incluyen dentro de esa variante.

Este tipo de narrativa puede pensarse desde la óptica de la memoria cultural (Assmann, 2008) en tanto pone en contacto temporalidades aparentemente disímiles para propiciar diálogos y alumbrar reflexiones sobre el presente que contemplen los nexos que se tienden con el pasado. En este sentido, cabe interrogar a estos materiales como prácticas memorísticas observando si discurren solo sobre el pasado o interpelan –también– el presente. Cabe aclarar que el retorno de los años ochenta no es un fenómeno exclusivo del audiovisual, sino que replica en otras series artísticas. Para dar cuenta de ello podemos mencionar las experiencias museísticas *Escenas de los '80* (PROA, 2005), *Perder la forma humana: una imagen sísmica de la década de 1980 en América Latina* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2012-2013; Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires y Museo de Arte de Lima, 2013-2014), *La historia como rumor. Performances de movimiento múltiple. Rumor #7 Batato Barea Las poetisas* (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, 2021), *Los 80. El rock en la calle* (Museo Histórico Nacional, 2021-2022), *Cultura colibrí* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2023-2024), *Al rojo vivo de Renata Schussheim* (Centro Cultural Recoleta, 2023-2024), *Kuitca 86* (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, 2025) y *Esto es teatro. Once escenas experimentales: del Di Tella al Parakultural* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2025). Por otra parte, se emitieron en Canal Encuentro⁶ dos audiovisuales en formato seriado que tematizan el pasaje entre terrorismo de Estado y democracia, uno fue *Los 80. Divino Tesoro* que presenta un enfoque histórico-cultural y la *Serie del Archivo de la memoria trans* que propone una revisión del pasado reciente con perspectiva de género exponiendo las vivencias de las personas travestis y trans tanto en dictadura como en democracia⁷.

⁵ Comando Luddista es un colectivo de realizadores audiovisuales, quienes estuvieron a cargo *El alucinante viaje...* fueron Miguel Funes, Walter Blanco, Hidromán y el Capitán Balurdo.

⁶ Se trata de un canal estatal educativo y cultural de televisión abierta creado en 2007.

⁷ También se repone la vivencia de la comunidad LGBTIQ+ durante la dictadura en textos como *Un barroco de trinchera* (2022) que incluye las cartas enviadas por Néstor Perlongher a Osvaldo Baigorria entre los años 1977-1986 y *El nunca más de las locas* (2023), libro en el que Matías Máximo incorpora las voces y experiencias soslayadas en la escritura de las memorias de la última dictadura argentina.

En este artículo me propongo analizar *Cemento, el documental* y *Parakultural: 1986-1990* considerando que habilitan el cruce con nociones tales como “lo raro y lo espeluznante” (Fischer, 2018) o las de “anomalía y anormalidad” (Foucault, 2011). Se trata de indagar en los casos que, a través del entramado entre material de archivo y testimonios (pasados y contemporáneos a los documentales) devuelven al presente a aquellos sujetos rotos, extravagantes, diversos en sus “guaridas underground”⁸, espacios de confluencia, superposición, experimentación reunidos y retornando en un archivo también anómalo en tanto resguarda prácticas efímeras, concebidas para la inmediatez con la que se constituyó la contracultura de los primeros años de la posdictadura.

Para su abordaje, estructuro el texto de manera tal que el análisis evidencie la relevancia de los espacios en los que los documentales se concentran, las prácticas artísticas y la diversidad de sujetos que circularon por allí nutriendo la escena contracultural. El objetivo principal es dar cuenta del modo en el que los documentales enuncian esas nuevas formas de sociabilidad en las que la rebeldía, la sexualidad, la experimentación con el cuerpo en muchos sentidos y las marcas de la represión encontraron expresión. Asimismo, se debe tener presente que esos sujetos, sus prácticas y los espacios que habitaron, muchas veces, fueron objeto de nuevas formas de acechanza represiva en democracia, generalmente, amparadas en los edictos policiales que convertían a *lo raro* (entendido como aquello que no se ajusta a las normas impuestas) en objeto de sospecha, persecución o encarcelamientos inscribiendo una forma de continuidad de modalidades propias del autoritarismo que no se dispararon de inmediato en el paso entre dictadura y democracia⁹.

Finalmente, es central subrayar el rol del archivo y el testimonio en la confección de estos documentales, así como los vínculos que se tienden entre esos elementos al interior de las películas, las intervenciones que se les practican, el valor que se les

⁸ La frase “guaridas underground para Dionisios” se atribuye al líder de la banda *Patricio Rey y los Redonditos de Ricota*, Carlos “Indio” Solari y, según se consigna en el libro de Lucena y Laboureau (2016) se trataba de espacios en los que se buscaba “perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras” (41) como una estrategia para evitar la parálisis que genera el miedo, para cuidar y propiciar la emergencia de la alegría y la belleza aunque fueran esporádicas sus apariciones.

⁹ Si bien en los documentales analizados se mencionan insistentemente las frecuentes *razzias* policiales que culminaban con el traslado de los presentes como práctica intimidatoria, otros ejemplos que dan cuenta de la persistencia represiva pueden encontrarse en el testimonio de Ricardo Mollo incluido en el filme *Cemento...*: “El espacio estaba adecuado a esa situación medio clandestina que todos vivíamos. ¿Cuántas veces salimos de ahí y caímos en cana?” o en la anécdota sobre una proyección de *El día que reventaron las lámparas de gas* (1986) recordada por Rodrigo Espina y recuperada en una nota del periódico *La Nación* en ocasión de su fallecimiento: “Se proyectó durante dos meses. Nosotros laburábamos más en publicidad, y en el estreno había un montón de capos del rubro. Y cayó la cana y se los llevó a todos. No sé por qué no me llevaron a mí, pero yo tengo la imagen de estar despidiendo a mis clientes que estaban en el micro... ¡presos! Y yo les decía: «¡Gracias por venir!». Muy cómico”. La nota completa se encuentra disponible en <https://www.lanacion.com.ar/revista-rolling-stone/murio-rodrigo-espina-su-conexion-rockera-y-como-hizo-el-documental-sobre-luca-prodan-nid25022022/> (Última consulta 15/9/2025).

atribuye, los pliegues que exponen. En relación con el archivo que compone estos filmes documentales —independientemente de las diferencias y matices en el tratamiento de esas imágenes sobre las que profundizaremos luego— hay que reconocer su carácter anómalo. Se trata de un archivo anómalo en tanto está hecho del registro de prácticas que, a priori, parecían ser puro presente y, no obstante, resurgen de la evanescencia que las vio surgir y retornan en estos filmes a través del archivo de lo efímero, quiero decir, aquel archivo que, no solo rescata imágenes de creaciones, intervenciones o momentos que no fueron diseñados para su perdurar en el tiempo, sino para la vivencia en acto, sino también porque resguardó y restituye prácticas culturales otrora consideradas menores y pone de relevancia la diversidad de identidades sexogenéricas que poblaron la escena contracultural produciendo nuevos regímenes de visibilidad al tiempo que se reescriben las memorias de la dictadura y de la posdictadura.

La contracultura en su contexto, la contracultura recuperada

La contracultura de los años ochenta que retorna en los documentales mencionados se explica a través ciertos conceptos que delimitan y condensan el sentido de las prácticas culturales que se nuclearon en torno a ese posicionamiento excéntrico. Lo inestable, lo multiforme (Usubiaga, 2012), lo inarmónico, la ruptura de la homogeneidad y del logos como absoluto reflejados en modalidades neobarrocas, según lo entendiera Severo Sarduy (1987) engloban las prácticas y formas de sociabilidad que los documentales revisitan y reponen.

Los modos de entramar el pasado contracultura son diversos, el “impulso al archivo” (Foster, 2004) es innegable, el temor de archivo, también. Con el primer término me refiero, como se indicó anteriormente, a la propensión a la incorporación de material histórico en la práctica artística, no obstante, en el caso de los materiales propuestos aquí, resulta productivo reponer la perspectiva que proponen Cuello y Di Salvo (2019):

Pensamos en el temor de archivo entonces, como un proceso de singularización subjetiva que moviliza de manera diferencial la potencia energética de los afectos negativos, construyendo en y desde ellos plataformas de trabajo, de experimentación, de reconfiguración de las políticas sensibles que organizan la vida de los archivos, capaz de objetar y trastocar la forma en la que se venía pensando y sintiendo la historia hasta el momento.

El temor de archivo es de alguna manera la sintonía con lo que el archivo históricamente canceló como “imposible”, y este retorno es un gesto de justicia que no busca (o no busca únicamente) integrar por vía de la rectificación las cosas sin nombre y los originales perdidos, sino apostar a que la historia misma cambie la forma de su lenguaje (pp. 326 y 327).

En la distancia entre el *impulso* y el *temor* emergen lo “raro” y lo “espeluznante” fischeriano (Fischer, 2018) como categorías que explican la fascinación y la aversión (a veces simultáneas) por la contracultura de los años ochenta. En primer lugar, ambas nociones comparten una “preocupación por lo extraño” (Fischer, 2018, p. 10), un interés por explorar aquellas zonas, elementos o aspectos de la realidad que llaman la atención por su excepcionalidad o por la alteración de lo habitual o cotidiano que provocan. Según Fischer “...lo raro es aquello que no debería estar allí” (p. 12), mientras que lo espeluznante remite a la aparición de “algo donde no debería haber nada” (p. 82). Desde este enfoque, los documentales son, en sí mismos, producciones culturales espeluznantes, incluso cuando se vean imposibilitados de restaurar las prácticas del pasado, pues “aun cuando efectivamente la reproductibilidad técnica hubiera podido hacer una copia y un registro absoluto, *la performance tampoco estaría allí*¹⁰” (Garbatzky, 2013, p. 11), estos filmes reponen imágenes, voces y afectos de aquel pasado que podría permanecer perdido para siempre. Coincido con Irina Garbatzky (2013) respecto de la puesta en serie de la cualidad evanescente, efímera de las acciones referidas en este texto y ciertos rasgos de la estructura de sentimiento (Williams, 1997)¹¹ de aquellos tiempos convulsionados. La autora sostiene que

[e]l presente de la acción, el valor por lo imperdurable y lo fugaz, la demolición de la obra en acto, la espontaneidad, la obra en proceso, y otras fórmulas equivalentes, fueron maneras de aludir a un esquema de producción y de temporalidad heredero de la articulación del arte con una vida inestable, en crisis, desorganizada (p. 203).

Luego, en su contenido aflora lo raro por lo inusual de las prácticas que se refieren, por los cruces inéditos que se produjeron en los espacios que revalorizan y por los desafíos a ciertas normas no solo sociales, sino también del campo artístico que generaron los artistas que transitaban por allí. A menudo, la escena contracultural se configuró como un territorio de cruce en el que las artes visuales, la poesía, las artes escénicas y el rock confluyeron en una convivencia de fronteras porosas, no siempre pacífica. Incluso la diferenciación de los espacios de creación y de expectación se confundían. En tercera instancia, varios de los referentes de la contracultura registran el riesgo que enfrentaron durante la dictadura o se reconocen como sobrevivientes de una generación diezmada, lo que, a su vez, les inscribe como figuras espeluznantes. Son quienes subsistieron donde la dictadura buscó arrasarlo todo.

A modo de collages —que, además, es una de las formas que para Fischer (2018) mejor encaja con lo raro en tanto unión de dos o más cosas que no deberían estar juntas (p. 12), estos documentales que exploran diferentes escenas contraculturales del pasado cercano se erigen en el marco de una narrativa de memoria que corre el eje de la

¹⁰ El destacado corresponde al original.

¹¹ Raymond Williams (1997) explica que “una estructura del sentir es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender elementos, y sus conexiones en una generación o un período” (p. 155).

exploración exclusiva de los hechos histórico-políticos para focalizar en lo cultural o, mejor dicho, en lo contracultural. Tal como sostiene Assmann (2008) “es el pasado que nos acompaña porque nos pertenece, porque existe una necesidad viva y comunicativa de mantenerlo presente, nos sostiene y lo sostenemos. Lo recordamos porque lo necesitamos” (p. 44).

Tanto Cemento como el Parakultural, no ya los documentales sino los lugares reales que supieron albergar la mixtura de las noches, ser artífices de la extravagancia y reductos en los que la experimentación y la creatividad se imponían como norma fueron dos de los núcleos en los que se forjó la contracultura de los años ochenta. Estos dos espacios fueron territorios liminales, de fronteras porosas que propiciaban los más variados cruces o interacciones entre artistas, público y formas artísticas. Hay allí un primer punto de contacto entre aquellos espacios y las materialidades diversas que componen los documentales que los traen al encuentro del presente. Las imágenes de archivo que perviven tanto en fotografías como en fragmentos de video de las performances, shows y devenir de las noches conviven al interior de los filmes en combinación con los testimonios registrados en el presente de producción de los mismos, con grabaciones de voces del pasado y, en ocasiones, con ilustraciones u otros mecanismos que intervienen en la construcción de los relatos.

Revalorizar, dejarse afectar y resignificar

En el caso de *Cemento*... la voz se impone. El testimonio (generalmente grabado en el presente de producción del filme) solapa y prevalece por sobre las imágenes de archivo que, mayormente, son explicadas, anunciadas o completadas por la palabra hablada. Sin embargo, hay otra voz que aparece, se trata de la voz en ausencia de Omar Chabán¹² que se incluye en el filme mediante la reposición de grabaciones recuperadas de cintas de contestadores automáticos. Esas apariciones de cualidad espectral son producto de una forma de recuerdo poco frecuente, de un objeto en desuso, de un registro obsoleto que subsistió en algún acervo personal *raro*¹³ y dan cuenta del afán del artista/empresario para vincular personas, acompañar y potenciar trayectorias. En uno de esos momentos, sobre la pantalla en el más absoluto negro se escucha el característico pitido del contestador telefónico y la voz enuncia:

Sí, Omar Chabán.

Bueno, quería dejarte los números de Fun People que son Emiliano: 8545765 y, con Carlos podes hablar también o Emiliano en el 7762904. Yo hablé, pero no estaban y les quería decir que te inviten a tocar, pero igual voy a tratar de que si no pueden tocar acá te voy a tratar de invitar a otras fechas.

¹² Omar Chabán falleció en noviembre de 2014.

¹³ Aquí lo raro no alude a lo infrecuente de la incorporación de este elemento o procedimiento en diferentes filmes documentales o ficcionales, sino a la práctica del resguardo de esos mensajes.

Bueno, los felicito porque era muy bueno lo que hacen y cualquier cosa podemos hablar de detalles, pero bueno, voy a tratar de que los inviten porque me parece muy bueno que hagan cosas distintas. Hablamos, hasta luego.

En otro momento, construyendo el mismo juego de pantalla negra y voz en ausencia, tras el “siguiente mensaje guardado” que actúa como indicador del rescate del audio de una casilla de mensajes, se oye:

Daniela, Omar. Bueno hablé con Emiliano de Fun People. Urgente llevale el cassette que dice Coco que no tienen grupo. Yo ya le dije que te dije. Urgente, urgente lleven ese cassette para que los escuchen, a ver si los invita para esta fecha. Urgente.

Que me hizo buena onda Emiliano y, además, a ver si te dan el compact. Urgente. Chau.

Estos mensajes recuperados dan cuenta, por un lado, de la cercanía, la familiaridad y la camaradería que atravesaba a ese tipo de espacios (también habitados por la diferencia y las disputas entre bandas, tribus, estilos o subgéneros musicales); por otro, esas imágenes auditivas se suman a los testimonios que rescatan la relevancia y el valor de Katja Alemann y de Omar Chabán (sobre todo de este último) como gestores culturales, como condición de posibilidad para la emergencia y consolidación de artistas, grupos teatrales y bandas musicales, como signo una época.

El documental funciona también como intento de reconstrucción de ese momento histórico-cultural. Construye a través de los testimonios el recorrido de muchas bandas de rock (o sus variantes punk, hardcore, etcétera) como Sumo, Massacre, Ataque 77, Los Violadores o Las pelotas, entre otras y de medios jóvenes, como por ejemplo la radio *Rock & Pop*. En todos los casos Chabán destaca por su rol central. Los integrantes originales de la *Rock and Pop* recuerdan su presencia constante en la radio, invirtiendo en publicidad, acercando cassettes de bandas para que las conocieran o, incluso, grabando los anuncios con su propia voz e histrionismo. Las y los músicos refieren transparencia en las condiciones de contratación, destacan el halo consagratorio que tenía acceder a tocar en Cemento como prolegómeno del Estadio Obras que representaba, por entonces, la aspiración mayor. Relatan también lo oneroso que resultaba publicitar sus recitales en los exiguos espacios que había para ellos, el suplemento *Sí* del diario *Clarín* o el *No* de *Página 12* que se publicaban una vez por semana en la antesala del fin de semana anunciando los eventos destinados al público joven, también rememoran las formas alternativas (y en gran medida artesanales) que encontraban para dar a conocer sus fechas de presentación a través de volantes, fanzines o, el popular boca a boca¹⁴.

¹⁴ Al respecto hay que reconocer que con el correr de los años se conformó un circuito de locales que compartían cercanía y permitían que el público se movilizara entre uno y otros en una misma noche.

Parakultural... se compone de la conjunción de imágenes fotográficas, videos, testimonios e ilustraciones que tienden un vínculo colaborativo entre la serie histórica y la serie cultural. La palabra vehiculiza el recuerdo y el archivo fotográfico o audiovisual lo reviven ante la mirada de los espectadores. Lo que se desprende del filme es que el Parakultural surge de la necesidad de contar con un espacio que albergara y habilitara la posibilidad de explorar los distintos lenguajes artísticos y experimentar sin las restricciones que se imponían en otras zonas de la cultura oficial o comercial. En este caso, se observa que el local, abierto originalmente por Omar Viola y Horacio Gabin convocó varias expresiones teatrales o performáticas como la Compañía de mimo de Ángel Elizondo, Gambas al ajillo, Los mellis, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea y Humberto Tortonese, entre otros y que las bandas de rock (que protagonizan *Cemento...*) llegan aquí con posterioridad, la estructura del documental replica eso otorgándoles menor protagonismo. También destaca (tal vez más en las entrevistas que en las intenciones de los realizadores) la reivindicación de quienes tuvieron la valentía y tenacidad para sostener aquel lugar.

Dos relatos conviven en ambos documentales, el de la libertad que imperaba dentro de *Cemento* o el Parakultural y el de las prácticas represivas que se actualizaban en la posdictadura colocando bajo sospecha de “anormalidad” a ciertos sujetos, espacios o prácticas que destacaban por su extravagancia y perfilaban una alteridad que desbordaba a la democracia naciente. No en vano, aun frente a la restitución del espacio público como escenario cultural promovido desde esferas oficiales, lo contracultural se mantuvo en espacios descentrados, subterráneos, pequeños o hechos de paredes frías que exudaban los restos de las noches y materiales no habituales para los locales en los que el arte tiene lugar. Esos intentos normalizadores y normativizadores toman cuerpo en las narraciones de los frecuentes traslados a sede policial de quienes estaban, sobre todo, en las veredas. La entrada se representa como un umbral entre dos experiencias, entre dos tiempos, entre dos modos de habitar la juventud y la noche, entre la experiencia de la violencia institucional que vigilaba de cerca a los sujetos (in)corregibles congregados allí y la liberación que supuso la apertura de este tipo de espacios en democracia.

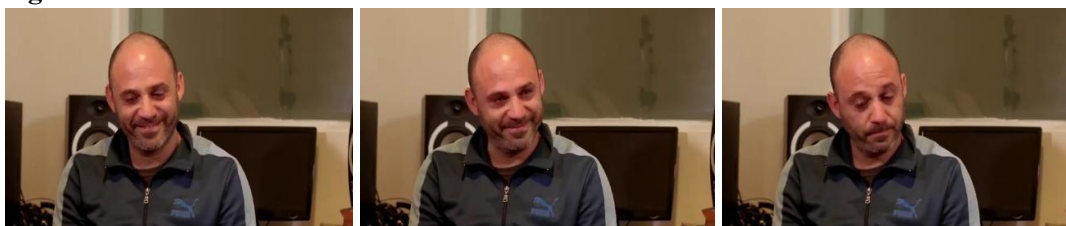
Esa no es la única tensión que se desprende de la narrativa testimonial que domina los documentales, también la diversidad de personas/personajes que convivían en estos espacios suponía roces, resistencias y rispideces que, no obstante, no obturaban la posibilidad de cohabitar y compartir ese espacio en el que los cuerpos y la creatividad se liberaban, finalmente, de la violencia del autoritarismo extremo. La tensa convivencia en la diversidad se hace presente en los testimonios y las prácticas represivas que buscaban limitar el poder de convocatoria, intimidar a los asistentes o, por lo menos, sacar algún rédito¹⁵ de aquel fenómeno contracultural que reunía a jóvenes diversos que,

¹⁵ Véase el fragmento en el que Omar Viola narra el momento en el que detecta que la única manera de poder garantizar la apertura y continuidad del espacio era la coima. Así cesó, o por lo menos se aminoró, el hospedaje del personal policial.

en un espacio indiferenciado, brindaban sus *numeritos*¹⁶ u oficiaban de público, a veces alternando entre ambas funciones.

Hacia el desenlace se produce, en ambos casos, un giro interesante. Sobre el final, la emoción le gana a las palabras y el testimonio adquiere otro estatuto, se concentra en un gesto. En *Cemento...* la única aparición sonora de la voz del entrevistador en el documental se produce en el momento en el que le pregunta a Edu Schmidt (*Árbol*): “Si tenes que hacer un resumen de lo que fue netamente para vos, en lo personal, ¿cómo podés definir lo que fue para vos Cemento?” El músico busca reacomodarse en la silla, como si la pregunta hubiese tenido suficiente fuerza como para descolocarlo, balbucea e intenta una respuesta que se ocluye en su garganta, intenta en vano aclararla, sus ojos adquieren un brillo y una humedad que no tenían, traga saliva, pero la emoción solo deja espacio al silencio, un gesto de negativa con la cabeza y una sonrisa evasiva confirman lo evidente: no hay palabras que definan esa experiencia, solo un afecto. Si las emociones “operan precisamente en donde no registramos sus efectos, en la determinación de la relación entre los signos” (Ahmed, 2015, p. 293), entonces en esa coagulación de la palabra en el gesto, en esa imposición del silencio como respuesta podemos leer la conjunción de los tiempos, la actualización de la vivencia.

Figura N° 1



Imágenes extraídas del filme *Cemento, el Documental*

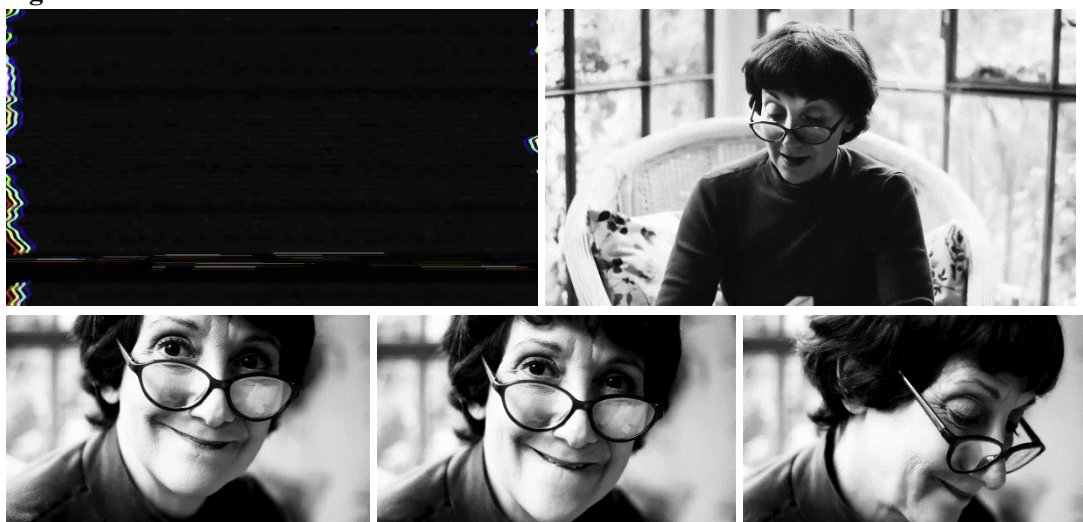
Katja Alemann tiene palabras para responder a la misma pregunta. Para ella, la definición de lo que fue Cemento se condensa en la palabra “legado”. El motivo por el cual lo considera un legado es “porque mucha gente disfrutó de Cemento”. Con esa idea cierra su testimonio y sonríe a cámara. Ese disfrute que involucró a muchos, el haber sido parte de algo fundante, la liberación, los afectos negativos, el tener –de pronto- un lugar para desplegar lo reprimido, el recuerdo y la potencia de esas noches se actualizan en las múltiples voces e imágenes que componen el documental de Lisandro Carcavallo sin obturar la emoción que aflora y se impone por sobre la racionalidad que organiza lo discursivo porque, como “a través de las emociones, el pasado persiste en la superficie de los cuerpos. Las emociones nos muestran cómo se mantienen vivas las historias, incluso cuando no se recuerdan de manera consciente” (Ahmed, 2015, p. 304).

¹⁶ Así se conocían las distintas intervenciones artísticas que tenían lugar cada noche.

De igual manera, casi al final de *Parakultural...*, si bien no es el único momento que podría analizarse desde la óptica de los afectos, ni concentra exclusivamente la emoción que circula por el filme, se incorpora un fragmento determinante. Mientras su imagen se alterna con la oscilación de una cinta carente de imagen, tal vez un negativo velado, apenas un fondo negro que temblequea y que, intermitentemente, deja entrever cierta luz, María José Gabin lee su relato del cierre del Parakultural que, a su vez culmina con una mirada a cámara, una sonrisa cargada de sentido y la mirada que vuelve a apartarse:

El ambiente esa noche estaba caldeado. Omar [Viola] estaba como en una noche de estreno, pero al revés, no quería largar el micrófono: “de acá no nos vamos nada”. La excitación se sentía plena y profunda, estábamos fuera de la ley. Fue entonces que llegó la policía sin invitación, había que entregar el lugar, nos iban a sacar con la fuerza pública y Omar comenzó su arenga y todos nos subimos a su carreta: “el arte salva y de aquí no nos vamos” repitió hasta que la policía fue tentada por ese loco anarquista y ya no pudo más. Lo agarraron entre dos mientras él seguía gritando “el arte salva, el arte salva”. Levantado por los grandotes, sus piecitos al aire y el piloto amarillo como absurdo bombero, lo tuvieron que bajar como él quería, por la fuerza. “Esto es un teatro. ¿Usted sabe oficial que no se puede cerrar un teatro?” El policía lo miraba frunciendo el ceño como tratando de entender. Finalmente se llevaron a Omar y a otros cuantos que borrachos o no le seguían la corriente. Todo había terminado, no había más que hacer. Ninguno de los que participamos somos los mismos, a algunos hasta solo nos queda en común haber compartido ese tiempo y ese espacio. Los ochenta terminaron para muchos de nosotros con el cierre del Parakultural en junio del noventa, la nueva década nos traería otro país y la encrucijada de caminos.

Figura N° 2



Imágenes extraídas del filme *Parakultural: 1986-1990*



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.

Esta irrupción emotiva impacta, en ambos casos, con certeza en el ánimo de espectadores y espectadoras. ¿Es esperable esa emoción o se inviste, también, de aquello que “no debería estar allí” o “de lo que está donde o debería haber nada? O en todo caso, para quiénes se torna rara o espeluznante esa emoción. Otro punto de coincidencia de estos documentales es la apelación al presente, al cuidado o respeto hacia los hitos culturales, cuyo anverso es la extinción de espacios como Cemento o el Parakultural que no han podido resistir, ni siquiera transformados en otro tipo de lugares vinculados a la cultura.

En *Cemento*... se añaden una serie de placas que explican

El 30 de diciembre de 2004 la tragedia suscitada en República Cromañón, boliche de Omar Chabán, causó la muerte de 194 personas.

Hoy Cemento es un estacionamiento.

Emir Omar Chabán fallece el 17 de noviembre de 2014, luego de ser condenado y padecer una larga enfermedad.

Luego tienen lugar las reflexiones de quienes transitaron por allí y mixturan sus cavilaciones –que dialogan con las imágenes de la contemporaneidad- con el devenir aleccionador de los espacios culturales desaparecidos u olvidados. Algunos reflexionan sobre ese borramiento cultural, sobre la falta de conservación de espacios culturales, del ocultamiento de esos espacios que hacen a la identidad, a la memoria, a la historia nacional. La mirada retrospectiva y el análisis a la distancia en cruce con las imágenes del presente del espacio convertido en un estacionamiento propiedad del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires revelan la ironía del destino y se tornan críticas. De similar tenor son los relatos acerca de la imposibilidad de conservar el Parakultural. Allí, el mercado le ganó a la cultura y en el año noventa “el Para” (como afectuosamente le llamaban sus habitués) cerró sus puertas. ¿Para quiénes Cemento o el Parakultural no deberían estar aquí, en nuestra ciudad, en nuestro presente, siquiera en nuestra memoria? Ese es el otro efecto de los documentales, restituir el valor de que lo que esos lugares posibilitaron desde su ausencia en la contemporaneidad. Ausencia que se nos torna espeluznante en la otra variante que nomina Fischer (2018): “nada donde debería haber algo” (p. 91).

A modo de conclusión: escenas contraculturales, archivos anómalos y otras rarezas

Retomando el nexo entre las noches de la contracultura *under*, los documentales del siglo XXI y las consideraciones de Fischer, repensemos los espacios de sociabilidad y las prácticas contraculturales en la inmediata posdictadura con la puesta en escena descarnada de los cuerpos que desbordan la(s) disciplina(s) en tensión con los cuerpos ocultos y ausentes de los desaparecidos. En el ejercicio de las prácticas contraculturales se evidencian ciertos usos recurrentes, los restos y la mezcla se tornaron elementos

comunes en las obras que, además, en muchos casos se construían y se destruían en el mismo acto y hacían convivir lo paradójico con los demás objetos sin que esto resultase un problema o en todo caso, manifestando la matriz de conflictividad que constituía y atravesaba el presente. La estética del desecho como principio constructor, la superposición de elementos de naturaleza diversa, el pastiche, lo kitsch, la parodia y el sinsentido predominaban ratificando su carácter como “(a) rte del destronamiento y la discusión” (Sarduy, 1987, p. 212).

Replanteemos, también, los modos de habitar la noche y la juventud en reductos en los que, al traspasar el umbral de ingreso, todo estaba permitido en contraposición con la vulnerabilidad y el riesgo extremos a los que les había sometido la dictadura. Katja Alemann lo sintetiza de manera precisa:

Era muy impactante. Fue algo realmente muy fuerte. Todos estábamos emocionados de que eso fuera posible. Hay que imaginar de dónde veníamos. Somos una generación de sobrevivientes, hemos sobrevivido a esa época. Somos una generación diezmada. Los que hemos podido sobrevivir y seguir haciendo cosas no somos muchos. Te diría que muchos han bajado los brazos, incluso la rama más combativa, porque nuestra generación se diezmó. Y también se perdió la batalla de una nueva cosmovisión. El mundo entró en las leyes del mercado capitalista salvaje que penetró en todos los sectores de la sociedad (Lucena y Laboureau, 2016, p. 75).

En ese sentido, espacios como Cemento o el Parakultural tensionaron el sentido de la democratización, funcionaron como lugares de encuentro que, frente a la experiencia expulsiva que había supuesto la represión, rehabilitaban la libertad tornándose fundamentales para la expresión de un “tipo particular de sociabilidad *bohemia*”¹⁷ [que] enlaza una serie de puntos cercanos formando una red donde los signos más preciados son los que más se alejan de las normas y de las conductas instituidas socialmente” (Cerviño, 2021, p. 85). Las vestimentas, las conductas, el consumo de sustancias psicoactivas y las propuestas artísticas dan cuenta de esa extravagancia que es dable encuadrar dentro una de las formas de la anomalía o la anormalidad que describe Foucault (2011), el incorregible o individuo a corregir.

Si con “la memoria cultural, los abismos del tiempo se abren” (Assmann 2008, p. 44) percibo, en el trabajo con el archivo, en el valor del testimonio (el de entonces y el actual, el que se recupera y el que se produce), en la inscripción de la primera persona, un afán por reconocer(nos) en aquella matriz constitutiva subjetivante que se abrió paso entre la herida postraumática de la última dictadura, la restitución parcial de derechos y libertades, la persistencia de ciertos marcos o amenazas autoritarias, lo festivo y la acechanza mortífera. Como homenaje, como memoria, como práctica de restitución y reconocimiento del aporte a la historia cultural, como denuncia de lo que fue, lo que

¹⁷ El destacado pertenece al original.

fuimos, lo que somos, este tipo de filmes, por un lado, dan muestras de la expansión del cine documental argentino, al tiempo que recuperan una escena elidida o subrepresentada en el cine anterior. Que rescata a esos sujetos, prácticas y espacios de circulación de lo raro y de lo espeluznante tal como Fischer los reconoce: como “modos de ser” (p. 11).

Georges Didi-Huberman (2007) sostiene que el archivo no puede entenderse como reflejo del acontecimiento o ser juzgado por su cualidad probatoria, sino que es necesario reconocerlo y trabajarlo en función de sus cortes, remontajes y relaciones con otros archivos. Para el abordaje de los documentales analizados resulta inevitable atender al valor de los cambios tecnológicos que permitieron la creación de los archivos y su posterior digitalización para ser incorporados en los documentales mencionados. En segundo lugar, el archivo no debe ser tratado con un mero objeto de culto o disponible para ser devuelto a la vida, hay en él una potencialidad política porque, en su carácter performativo y articulador de temporalidades diversas obliga a la reflexión sobre el pasado que nos constituye y, por lo tanto, sobre el presente, obliga también a revisar hechos, prácticas y subjetividades soslayadas. La revisión se hace presente en los documentales analizados, aunque pareciera que su mayor interés está puesto en poner de relieve las imágenes y voces de entonces tamizadas por los relatos del presente. No hay una manipulación evidente de los archivos, ni de los testimonios que acentúen formalmente o actualicen aquellas prácticas contraculturales en el presente del filme documental que, no obstante, deja entrever un giro culturalista.

Deberemos seguir indagando en la mixtura de soportes, técnicas y efectos sensoriales o afectivos que produce el encuentro con aquellas experiencias estéticas que estimularon las conexiones, superposiciones o choques entre los materiales, disciplinas y materialidades para observar de qué maneras refractan los usos del pasado que nos permiten seguir escribiendo la(s) memoria(s) de lo que nos trajo hasta aquí. De seguro se alberguen allí algunas claves para afrontar el presente. Suelly Rolnik (2008) sentencia que “la tarea que nos cabe en el presente es revolver, en el pasado, los futuros soterrados” (p. 9), algo que vienen haciendo desde el inicio de este siglo diferentes referentes del documental, alumbrando una zona de nuestra historia cultural que permanecía en penumbras.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. 1° ed. [Traducción de Cecilia Olivares Mansuy]. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Assmann, J. (2008). *Religión y memoria cultural*. 1a. ed. [Traducción de Marcelo G. Burello y Karen Saban]. Libros de la Araucaria.
- Baigorria, O. y N. Perlongher (2022). *Un barroco de trinchera: cartas, 1977-1986*. Blatt & Ríos.



Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.



- Cerviño, M. (2021). *La revolución rosa light: arte, sexualidad y clase en el Rojas de la posdictadura*. EDUPL.
- Cuello, N. y L. Di Salvo (2019). *Ninguna línea recta: contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007*. Tren en movimiento; Alcohol y fotocopias.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Das Archiv brennt* en Didi-Huberman, G. y K. Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*. [Traducción de Juan Antonio Ennis]. Kadmos.
- Fischer, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Ediciones Alpha Decay S. A.
- Foster, H. (2016). “El impulso de archivo”. *Nimio* (N.º 3), pp. 102-125, septiembre [Traducción de Constanza Qualina sobre Foster, Hal 2004 “An Archival Impulse” en October 110].
- Foucault, M. (2011). *Los anormales*. 1a ed. 7a reimp. [Traducción de Horacio Pons]. Fondo de Cultura Económica.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata: Buenos Aires, 1984 – Montevideo, 1993*. Beatriz Viterbo Editora.
- Lucena, D. y G. Laboureau (2016). *Modo mata moda: arte, cuerpo y micro política en los 80*. EDULP.
- Máximo, M (2023). *El Nunca Más de las locas: Resistencia y deseo en la última dictadura*. Marea Editorial.
- Rolnik, S. (2008), “Furor de Archivo”. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, núm. 18-19, pp. 9-22, Universidad El Bosque.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos: estética y postdictadura*. Las Cuarenta y El río sin orillas.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Edhasa.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura, Barcelona*. Ediciones Península S.A.