

Vida nocturna

Las ciencias sociales en la noche

Editores

Gustavo Blázquez

María Daniela Brollo

Agustín Liarte Tiloca



Vida nocturna

Las ciencias sociales en la noche

Gustavo Blázquez,
María Daniela Brollo y
Agustín Liarte Tiloca
(editores)

Vida nocturna: las ciencias sociales en la noche / Gustavo Blázquez ... [et al.];
Editado por Gustavo Blázquez; María Daniela Brollo; Agustín Liarte Tiloca. -
1a ed. -Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1881-2

1. Ciencias Sociales. 2. Investigación Cultural. I. Blázquez, Gustavo II. Blázquez,
Gustavo, ed. III. Brollo, María Daniela , ed. IV. Liarte Tiloca, Agustín, ed.

CDD 300.72

Área de
Publicaciones

ISBN 978-950-33-1881-2



Arte de tapa: Flor Peñaloza

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate

2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

Vida nocturna

Las ciencias sociales en la noche

Autoridades de la FFyH - UNC

DECANA

Lic. Flavia Andrea DEZZUTTO

VICEDECANO

Dr. Andrés Sebastián MUÑOZ

SECRETARÍA ACADÉMICA

Secretario: Esp. Gustavo Alberto GIMÉNEZ

Subsecretaria: Lic. María Luisa GONZÁLEZ

SECRETARÍA DE COORDINACIÓN

GENERAL

Secretario: Prof. Leandro Hernán

INCHAUSPE

SECRETARÍA DE ADMINISTRACIÓN

Secretaria: Cra. Graciela del Carmen

DURAND PAULI

Coordinador técnico-administrativo: Cr.

Oscar Ángel DONATI

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN

Secretario: Dr. César Diego MARCHESINO

Subsecretaria: Prof. Flavia

ROMERO

SECRETARÍA DE POSGRADO

Secretaria: Dra. Miriam Raquel

ABATE DAGA

Subsecretaria: Dra. María Laura ORTIZ

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Secretaria: Dra. María Laura FREYRE

Subsecretario Dr. Francisco MARGUCH

SECRETARÍA DE ASUNTOS

ESTUDIANTILES

Secretaria: Dra. Rocío María MOLAR

Subsecretaria: Lic. Virginia CARRANZA

PROSECRETARÍA DE RELACIONES

INTERNACIONALES E

INTERINSTITUCIONALES

Prosecretaria: Dra. Brenda Carolina RUSCA

OFICINA DE GRADUADOS

Coordinadora: Julieta ALMADA

PROGRAMA UNIVERSITARIO EN LA CÁRCEL (PUC)

Coordinadora: Dra. María Luisa

DOMÍNGUEZ

PROGRAMA DE DERECHOS HUMANOS

Directora: Lic. Victoria Anahí CHABRANDO

PROGRAMA GÉNERO, SEXUALIDADES Y EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL

Coordinador: Lic. Carlos Javier LÓPEZ

ÁREA DE PUBLICACIONES

Coordinadora: Dra. Mariana TELLO WEISS



Índice

15 | Introducción a la vida nocturna

Por Gustavo Blázquez

35 | NOCHES DE JUVENTUD

37 | Tan cerca y tan lejos. Entre dictadura y democracia: bifurcaciones de noches festivas en la ciudad de Córdoba

Por Ana Laura Reches Peressotti y María Sol Bruno

63 | “*Explotó, tuvo su brillo...*”. Una aproximación a las noches de rock en el Abasto (Córdoba, década del noventa)

Por María Cecilia Díaz

89 | “*Hangar fue otra cosa, fue un antes y un después*”. Imaginarios y recuerdos sobre unas noches cordobesas (1990-2000)

Por María Daniela Brollo

119 | ESTADOS DE NOCHE

121 | La larga noche de la dictadura militar en Argentina

Por Mariana Garcés y Mariana Tello

137 | “Se establece que...”. Estilos, técnicas e ideas para la gestión municipal de la noche en la ciudad de Córdoba

Por María Lucía Tamagnini

165 | CALIENTES Y PODEROSAS

167 | Una noche caliente: éxtasis y pedagogías sexuales en la Sexpo Erótica de Córdoba

Por María Celeste Bianciotti y Agustín Liarte Tiloca

191 | El yiroteo en la Avenida Irigoyen. Una mirada etnográfica a las cartografías del deseo homoerótico en los espacios sexualizados de la noche en Jujuy

Por Gustavo Ariel Cabana

219 | Noches bien PWR: un análisis sobre la realización de festivales musicales de mujeres y disidencias en Córdoba

Por Cecilia Castro

247 | EXTREMOS BRILLANTES

249 | Estampas de la vida nocturna en Buenos Aires según un inglés, 1820-1825

Por Ezequiel Borgognoni y Daniel Kohen

265 | Los videojuegos y la noche. Dos paseos por los bosques nocturnos del videojuego

Por Ernesto Pablo Molina Ahumada

283 | La noche escrita entre las estrellas: indagaciones en diarios periodísticos y diarios de campo en las temporadas teatrales de Villa Carlos Paz

Por Jimena Inés Garrido

305 | Epílogo

Por Rocío María Rodríguez



Introducción a la vida nocturna

Por Gustavo Blázquez

Desde mi hemisferio lo nocturno es diurno,
es el punto principal en mi línea a investigar
Dani Umpi, *Saturno*

Córdoba, como tantas otras ciudades, se transforma cuando cae el sol. Las calles del área céntrica o las aledañas a las grandes avenidas, donde se concentran comercios, escuelas, oficinas públicas, iglesias, se vacían. Las cortinas metálicas de los negocios caen y las personas regresan a sus hogares mientras todavía se escuchan los ecos del día. Automóviles que pasan rugiendo y ómnibus atiborrados de pasajeros. A medida que transcurren las horas, y la oscuridad toma las calles, el bullicio deviene un extraño silencio que deja oír otros sonidos. Los tacones lejanos de unas trabajadoras sexuales corriendo hacia el auto de un cliente o huyendo del patrullero que, con sus luces azules, introduce un resplandor aterrador. Bocinazos. Algunas personas, cada vez más, se cobijan en algún rincón para pasar la noche. Recolectores de basura limpian las calles y las ratas salen de las alcantarillas. Los ritmos, colores y aromas cambian.

En los barrios, las calles quedan desiertas. Puertas y ventanas se cierran hasta la mañana siguiente. Los parques, que durante el día sirven para el descanso y actividades deportivas, se transforman en lugares con una importante oferta de rincones apropiados para las prácticas sexuales y las caricias de los amantes. También, al caer la noche, especialmente durante los fines de semana, se arman circuitos dedicados a la diversión y el entretenimiento hechos de bares, restaurantes, boliches, teatros, confiterías bailables, y más.

Con la aparición de las primeras estrellas se (re)configuran otros entramados urbanos que hacen posibles experiencias y modos diferentes de habitar la ciudad. Ese conjunto de prácticas y territorios asociados con la diversión, el ocio, el erotismo y la sexualidad, los comportamientos “desviados” (Becker, 2009) que llamamos “la noche”, resultan un particular modo de existencia de la vida metropolitana. El entorno multisensorial, efervescente, embriagante de la

vida nocturna y la posibilidad de construir, entre luces brillantes y sombras tenebrosas, un cierto anonimato, definirían la experiencia urbana (Benjamin, 2005; Simmel, 1989; Park, 1999; Velho, 2020).

Las ciudades son valoradas, también, por la calidad e intensidad de sus noches. Aquellas urbes interesadas en concentrar trabajadores altamente calificados y reproducir de manera ampliada su economía deben ser capaces de ofrecer servicios, relacionados con el ocio y el entretenimiento, variados y de calidad (Yúdice, 2002). En ese contexto, la producción de la noche, con su oferta festiva excitante, deviene un sector activo de la economía capaz de emplear un importante número de sujetos y producir significativos dividendos.

Aunque definitoria de la ciudad, la vida nocturna resultó de poco interés a la hora de trazar una ciencia social que la tuviera por objeto. En su oscuridad, la noche parecía insondable. Gran parte de la sociología y de la antropología urbana se concentran en los procesos sociales que transcurren a la luz del día, y cuando se focalizan en actividades nocturnas, como la música y el baile, la noche aparece como el gran telón de fondo de las prácticas que se analizan. Cabe destacar aquí el trabajo pionero *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, de Mario Margulis. En este libro publicado en 1994, Margulis reunió trabajos de sus estudiantes en un seminario de grado que dictó en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Sus doce capítulos recorren la noche porteña siguiendo los consumos musicales de jóvenes. Otros trabajos, de corte etnográfico, han tomado a la noche como escenario donde se daban algunas de las prácticas analizadas (Blázquez, 2008; Lacombe, 2006; Sívori, 2005). Sobre el tratamiento temático de la noche como objeto de investigación, resaltamos un artículo escrito por el etnólogo francés Jacques Galinier y un conjunto de otras personas, publicado por una revista científica norteamericana (Galinier et al, 2010).¹ El texto comprende indagaciones realizadas en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, desde disciplinas como neurofisiología, psicología, antropología, derecho e historia sobre el segmento nocturno del ciclo día-noche de 24 horas.

¹ El artículo, titulado *Antropología de la noche: investigaciones interdisciplinarias*, fue traducido al español por Agustín Liarte Tiloca y publicado en la revista *Avá* de la Universidad Nacional de Misiones en 2022.

Los capítulos que forman este libro, sus autores y autoras, toman como punto de partida a la vida nocturna en tanto fenómeno central de la experiencia humana. La noche se asocia con las libertades y los libertinajes, los juegos de máscaras, las tergiversaciones identitarias, pasiones y erotismos, riesgos, aventuras y desafíos. La nocturnidad aparece como un ámbito donde se constituye y se (re)presenta el Estado que regula y gestiona aquellas prácticas concebidas como susceptibles de ser controladas. El Estado también se hace en la noche. La noche y sus lugares poseen, en grados diferenciales, un aura de peligrosidad, extralimitación, experimentación sexual y sensorial, y uso de sustancias psicoactivas. La noche es la “mala vida” y también la “escuela de vida”.

A lo largo de los textos, se deja de lado una definición de la noche como un tiempo sin luz solar, ligado a la rotación del planeta, para reemplazarla por otra que enfatice la dimensión espacial y relacional de las personas, las cosas, las emociones y los consumos. Se privilegian, antes que los ritmos circadianos, las tramas de sentido que hacen posible la sociabilidad nocturna, entendiendo que sus límites se extienden mucho más allá del amanecer y se inician mucho antes del atardecer (Blázquez y Liarte Tiloca, 2018). La apuesta colectiva es analizar la vida nocturna a través de las acciones de sus participantes, del trabajo artístico, de la producción y gestión cultural, y de la creación de escenas y mundos sociales. Como parte del análisis se incluyen las representaciones y discursos contruidos en torno a experiencias como “salir (o no) de fiesta”, trabajar “de” o “en” la noche, (des)controlar y ser (des)controlado en la noche. Para realizar esta tarea cultivamos una vocación interdisciplinaria que abarca distintas áreas de conocimiento –Antropología, Sociología, Historia, Estudios Culturales, Crítica Literaria, Artes– y perspectivas analíticas.

El interés primero de esta colección de indagaciones y reflexiones sobre la vida nocturna es dar cuenta de los múltiples modos en que aquello que llamamos “la noche” deviene un espacio-tiempo dinámico donde cristalizan ciertas prácticas comportamentales y discursivas asociadas con el tiempo libre, el ocio recreativo y el disfrute extático. Como parte del proceso de producción y montaje social de la vida nocturna, sus participantes se construyen e interpretan a partir de marcadores sociales de las diferencias. La edad, el género,

la sexualidad, el binomio raza/clase, la morfología corporal, y otros diacríticos tejen esa trama de significaciones que denominamos la vida nocturna. Por ello, la nocturnidad resulta una buena oportunidad para pensar y sentir el pulso de lo social.

Una parte importante de los planteos que sustenta esta antropología de la noche surge del trabajo sostenido de investigadores e investigadoras del programa “Subjetividades y sujeciones contemporáneas”, alojado en el Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon” de la Facultad de Filosofía y Humanidades en la Universidad Nacional de Córdoba, que coordino con María Gabriela Lugones (Blázquez y Lugones, 2020). En particular, entre quienes integramos el proyecto “Antropología de la noche en la Córdoba contemporánea: formas de sociabilidad y subjetividades contemporáneas”, que dirigí entre 2019 y 2024. También, el libro retoma diálogos con participantes de encuentros producidos desde el mencionado programa, como el coloquio “Las ciencias sociales en y desde las noches” del 2015, los coloquios “Erotismos y sexualidades en Nuestramérica” del 2019 y 2022, y el simposio “Ciencias sociales en y desde las noches: encrucijadas epistemológicas, éticas y metodológicas” organizado en el marco del XI *Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas* del 2022.

En síntesis, este libro reúne resultados de investigaciones y reflexiones sobre, desde y en las noches que dan cuenta de prácticas, discursos, sentidos, imaginaciones, fantasías, representaciones, sujeciones y subjetividades en relación con la vida nocturna.

La deriva situacionista o cómo hacer etnografía en la noche

En este apartado discuto algunas cuestiones metodológicas referidas al trabajo de campo. Estas reflexiones, apuestas y propuestas surgieron en las reuniones de trabajo, diálogos, proyectos compartidos, actividades de producción y gestión cultural que mantuvimos, de manera continua, durante las dos últimas décadas en el marco de diversos proyectos de investigación con sede en el Área de Ciencias Sociales del CIFFyH.

Si la etnografía puede definirse por su vocación para captar el flujo de la acción social (Geertz, 1987), cabe preguntarse cómo realizar esa tarea en la noche con sus particulares trayectos espaciales y devenires identitarios en continua transformación. Para elaborar una posible respuesta nos proyectamos más allá de las enseñanzas de los padres fundadores al estilo de Bronisław Malinowski, de las “etnografías ejemplares” y de los manuales. Nuestras búsquedas metodológicas y lecturas se orientaron hacia el programa estético-político-epistemológico de la Internacional Situacionista. Este movimiento, considerado como “la última vanguardia”, se formó en 1957 a partir de la fusión de pequeños grupos de artistas y activistas políticos como la Internacional Letrista, el Movimiento para una Bauhaus Imaginista, el Comité Psicogeográfico de Londres y el Grupo CoBrA (Jappe, 1998). Siempre envuelta en purgas y disidencias, la Internacional Situacionista se disolvió en 1972 cuando contaba con sólo dos miembros: Gianfranco Sanguinetti y Guy Debord.

La praxis propuesta articulaba la herencia de ciertos movimientos de vanguardia como el surrealismo, una relectura del marxismo ortodoxo, y un interés por prácticas hedonistas y libertarias asociadas con fiestas y revueltas populares. Enunciados como “la imaginación al poder” y el énfasis en la creatividad, el deseo, las formas de dominación asociadas con la diversión y el entretenimiento y la capacidad productora del placer, daban cuenta de esas conjunciones (Perniola, 2008; Plant, 2008). Algunos de sus miembros, como Guy Debord o Raoul Vaneigem (1977), esbozaron una teoría del ocio y el aburrimiento capaz de exhibir la dimensión política del entretenimiento, y de reconocer la puesta en escena espectacular de los imaginarios sociales. Sus análisis demuestran cómo lo que puede ser real, aquello que existe en tanto imagen, es más significativo y deseable que aquello que efectivamente vive en el mundo. La noción de “sociedad del espectáculo” elaborada por Debord (1999a, 1999b) para dar cuenta de este estado de las cosas, nos resultó de gran utilidad como instrumento crítico en nuestras indagaciones.

Entre las acciones de la Internacional Situacionista cabe destacar la publicación, entre 1957 y 1969, de la revista la *Internationale Situationniste*. En el segundo número, Guy Debord publicó su *Théorie de la dérive*, un breve texto donde define a la “deriva” como un mé-

todo para la producción de conocimiento de y en espacios urbanos. Según su propuesta, la misma resultaba “una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos” (Debord, 1999c, p. 50) que se realizaba de manera preferentemente grupal y bajo un mismo estado de conciencia. La deriva podía hacerse sin compañía, aunque era preferible realizarla en grupos de 2 o 3 personas. La duración recomendada era de una jornada, aunque el autor menciona experiencias que duraron cerca de dos meses. El campo espacial para la deriva podía extenderse desde una ciudad y sus afueras hasta una manzana, una estación de ferrocarril, una esquina, el cuarto de una casa. Si bien el propio autor señaló, sin brindar mayores explicaciones al respecto, que las últimas horas de la noche no eran generalmente adecuadas para la deriva, nosotros optamos por desoír el consejo y nos propusimos expandir el método situacionista más allá de las temporalidades indicadas.

La deriva situacionista cita y transforma distintos modos de recorrer las ciudades y sus espacios. A diferencia del paseo y el turismo, no busca la distracción ni puede considerarse al procedimiento como parte de las actividades del tiempo del ocio. La deriva es para Debord “un comportamiento lúdico-constructivo” (1999c, p. 50) que no sigue recorridos precisos, demarcados de antemano, como los que hoy se llaman “corredores culturales” o circuitos preestablecidos por las guías *Lonely Planet*. Por el contrario, la deriva es un método de concentración, de observación y análisis del espacio antes que una forma de dispersión impresionista.

La propuesta debordiana se aleja también de otras formas de recorrer la ciudad como las que, para escenarios latinoamericanos, analizaron Néstor Perlongher (1999) y Horacio Sívori (2005). El primero, en su estudio sobre la prostitución masculina en San Pablo (Brasil) durante la década de 1980, analizó una forma característica de moverse por ciertas áreas de la ciudad, como plazas y espacios públicos, manejando las apariencias para descubrirse sólo entre los pares que estuviesen inmersos en la misma práctica que los sujetos llamaban *draga*. Por otro lado, en su etnografía sobre experiencias de sociabilidad entre varones homosexuales, Sívori planteó para la ciudad de Rosario de la década de 1990 la práctica del “yiro”, categoría tomada como sinónimo de la *draga*. Como aclaró el autor, por

más que fuese realizado en la vía pública, esta modalidad de desplazamiento era vivida como una situación privada, bajo la misma intimidad que conllevaba el sexo entre cuatro paredes.

Otra forma de desplazamiento, como el deambular sin metas del *flâneur*, técnica utilizada por los surrealistas, se encuentra también en las antípodas de la deriva. Mientras que, para el primer método de experimentación del espacio, el azar cumple un rol fundamental en la organización de los movimientos, para la técnica situacionista el azar resulta una acción “naturalmente conservadora” (Debord, 1999c, p. 50). En tanto procedimiento unitario, la deriva no descarta la participación del azar en la determinación de las direcciones de desplazamiento. Pero, alerta del uso ideológico reaccionario por parte de los surrealistas, la propuesta debordiana se vale del azar como un factor de disrupción capaz de alterar certezas y desestabilizar marcos interpretativos.

En la deriva, el movimiento se debe orientar a partir del conocimiento del espacio y no del azar, que sólo debe utilizarse para poner a prueba ese propio conocimiento y sus determinaciones socio-históricas. Una de las reglas que señala Guy Debord incluye establecer “las bases y cálculo de las direcciones de penetración” (Debord, 1999c, p. 52) en el campo espacial fijado de la deriva. En nuestro caso, con el objetivo de reducir el azar, definíamos una cuestión previa o nos trazábamos algún propósito específico antes de emprender la deriva. Por ejemplo, en una noche de trabajo de campo en un local bailable observábamos solo el uso de los baños, o las dinámicas en las filas de ingreso, o el accionar del personal de seguridad o *patovicas*. En otras derivas, nos concentrábamos en registrar los cambios en la iluminación y la musicalización durante la fiesta junto con los cambios comportamentales asociados, o seguíamos a una pareja de bailarines, a un policía o los tránsitos entre los camarines y el escenario.

El método situacionista se propone un objetivo preciso: desarrollar, de manera lúdica, el conocimiento “psicogeográfico” de las ciudades, y para ello se apoya en la psicogeografía como ciencia interesada en la capacidad de los espacios de producir emociones y sentimientos específicos. En palabras de Guy Debord, se trataría del “estudio de las leyes exactas, y de los efectos precisos del medio

geográfico, planificados conscientemente o no, que afectan directamente el comportamiento afectivo de los individuos” (Debord, 2001, p. 131). De acuerdo al análisis debordiano, los mapas que, por ejemplo, ofrece la administración estatal serían insuficientes para conocer la ciudad. Esas representaciones basadas en las distancias geográficas, la geometría euclidiana-funcionalista y la compartimentalización de las ciudades, no toman en cuenta la existencia de otras distancias ni de los efectos psicológicos que la ciudad produce en sus habitantes. Si, en las palabras de Karl Marx, que Guy Debord retoma en su texto, los humanos no podemos ver a nuestro alrededor más que nuestros rostros y todo nos habla de nosotros mismos, de modo tal que hasta el paisaje está animado, la deriva aparece como la posibilidad de conocer críticamente ese paisaje. El espacio se ha convertido en una mercancía animada por el fetichismo y diferentes lugares de la ciudad realizan distintos sentimientos y emociones que arman otros mapas. Existen barrios y áreas destinadas a la alegría y la diversión, otras reservadas para la actividad industrial y otras para morar. Hay barrios abiertos y cerrados, villas miserias y “villas cariño”. Existen “zonas rojas” y “zonas liberadas”, parques y cementerios parque. Hay puentes, esquinas y puntos de referencia que cuentan la historia de la ciudad.

La deriva, en tanto método, busca recorrer la ciudad de otra manera para reconocer las “placas giratorias psicogeográficas” que la organizan (Debord, 1999c). Su interés pasa por el examen de las zonas donde esas placas colisionan y se producen erupciones, conflictos o choques cargados de afectos. Por ejemplo: ¿qué emociones activa en quien conduce un auto en la madrugada la luz roja de un semáforo en una esquina peligrosa? ¿Detiene la marcha o acelera? ¿Qué secretos recuerda despierta un lugar de la ciudad, un barrio, el banco de una plaza? También, es importante atender a los procedimientos que buscan disminuir los márgenes fronterizos y limar asperezas para crear ambientes “mezclados”, “seguros” o “cuidados”. Hay bailes de cuarteto considerados “tranquilos” y otros “de negros”. Hay recitales “peligrosos” y otros muy relajados. Hay bares gays y locales de la diversidad. Hay lugares imperdibles y otros en los que es mejor no entrar. Hay “para todo público” y “la casa se reserva el derecho de admisión”. En una sociedad que privilegia el valor de cambio e

hizo del espacio una propiedad, el procedimiento situacionista permite abordar, a contrapelo, el valor de uso de la ciudad y reconocer los afectos y emociones que activan esos usos.

Con el objetivo de describir las tramas de sentidos o placas psico-geográficas que hacían posible la particular experiencia social de “la noche”, desarrollamos un trabajo de campo colectivo y multisituado donde nos preguntamos: ¿cómo y quiénes hacían “la noche”? ¿Qué subjetividades se realizaban y cuáles eran las formas de sujeciones que se (re)producían en ella? ¿Qué es “la noche”? Cabe destacar que este trabajo no tuvo una planificación inicial ni fue diseñado en el papel hasta adquirir la forma de un proyecto de investigación redactado según las normas de agencias financiadoras. La etnografía se gestó y gestionó a partir de interacciones entre integrantes del programa “Subjetividades y sujeciones contemporáneas”, quienes desarrollamos nuestras pesquisas, centradas en prácticas de divertimento, varias de ellas en el marco de estudios de grado y posgrado. Dispuestos a la observación etnográfica, derivamos por la ciudad de Córdoba, e invitamos a compañeros y compañeras de pesquisa a derivar por sus espacios. Munidos de un saber práctico construido como parte de nuestra experiencia vital y más o menos orientados por el azar, recorrimos la trama urbana. Parte de las acciones estuvieron organizadas por la dinámica propia de cada uno de los mundos de la noche en los que participábamos etnográficamente, pero otras estuvieron destinadas a romper con cualquier prenoción de unos mundos de fronteras precisas o cualquier interpretación en términos de “tribus urbanas” (Maffesoli, 1990).

Entre las prácticas de investigación que procuraban pasarle el cepillo a contrapelo a nociones sociológicas dominantes en los estudios de juventudes y reintroducir la duda por medio del azar y los encuentros fortuitos, señalo algunas que implementé a lo largo de mis pesquisas nocturnas. Algunas noches salí a caminar con rumbo variable, como un *flâneur*, por zonas como Nueva Córdoba o Güemes, barrios donde se concentraba cierta vida nocturna. Luego me sentaba en el banco de una plaza o en la mesa de un bar, subía a un colectivo sin dirección prefijada y bajaba por motivos también aleatorios, tomaba un taxi hasta algún local bailable o un recital sólo para ver qué pasaba en las inmediaciones, o acompañaba a un grupo

de personas que conocí esa noche en sus recorridos por la ciudad. Otras veces, era de los primeros en llegar o de los últimos en irme de una fiesta a la que nunca me invitaron, o me levantaba a las 6 de la mañana para ir a un *after* que duraba hasta pasado el mediodía. Derivar era, en esos momentos, estar “de caravana”, término local usado para describir una cierta experiencia de recorrer la noche de manera festiva y extática. Pero también supuso abandonar ese tipo de desplazamientos para ingresar en otros espacios dónde no necesariamente se construía un estado de ánimo jocoso. Alguna vez, el movimiento me condujo a la sala de espera de la guardia de un hospital público un sábado a las tres de la mañana, o a una sala velatoria ubicada en inmediaciones de un cine porno. Allí pasaban otras cosas. No había risas, pero sí llantos y gritos de dolor.

Durante estas derivas fue posible encontrar cómo, al igual que durante el día, las fronteras entre trabajo y ocio, fuertemente construidas por la Modernidad y el desarrollo capitalista, no dejaban de reproducirse. En la noche, algunas personas trabajaban mientras otras se divertían y gozaban del tiempo libre. Entre los últimos, distinguimos quienes lo hacían preferentemente a través del consumo de formas mercantilizadas de la diversión y quienes experimentaban otra noche, menos comercialmente organizada. Así nos topamos con fiestas privadas, cenas, reuniones hogareñas, sesiones de videojuego y todo otro conjunto de prácticas que se focalizaban en el espacio doméstico. También, con otras más anónimas y asociadas con la búsqueda de compañeros sexuales que se daban en el espacio público como parques, plazas o la estación terminal de ómnibus.

La etnografía colectiva mostró a la noche extendiéndose mucho más allá del amanecer e iniciándose mucho antes del atardecer. Los diferentes trabajos de campo y derivas nos llevaron a abandonar la definición de la vida nocturna asociada a la ausencia de luz solar, tan a gusto de vampiros y tan ligada a los ritmos de la naturaleza y la rotación de la Tierra. En su lugar, desarrollamos una interpretación de la noche que enfatiza su dimensión espacial y relacional. La noche fue concebida como un entramado complejo de circuitos diferenciales y preestablecidos de circulación de personas, mercancías y deseos que demarcan lugares o zonas en la trama urbana.

A continuación, presento algunos temas y problemas que aparecieron a lo largo de la etnografía conjunta, multisituada y de larga duración que realizamos desde hace años. Algunos de estos interrogantes encuentran, en las páginas siguientes, una respuesta. Otros, permanecen como cuestiones abiertas. Esperamos que futuras pesquisas, propias y ajenas, puedan resolverlos y complejizarlos para generar mejores preguntas sobre nosotros, nosotras y los mundos que nos sostienen.

Preguntas para una Antropología de la noche

Entender, de acuerdo a la epistemología situacionista, a la noche como un conjunto de relaciones localizadas, nos condujo a preguntas por las placas psicogeográficas que arman la noche. Nos interesamos por las colisiones, elusiones y colusiones de esas placas y su capacidad para producir emociones y sentimientos específicos.

Entre esas placas psicogeográficas –es decir, las tramas de relaciones, representaciones y emociones situadas que arman la vida nocturna– destacamos la organización laboral de la noche. ¿Cómo se reproduce una sociedad que no duerme? ¿Qué servicios han de permanecer para que continúe la vida urbana, y cuáles otros pueden desvanecerse al caer el sol? ¿Qué nuevas actividades surgen en la nocturnidad y cómo se explota comercialmente la diversión noctámbula? Distintos regímenes laborales, formas de contratación, cualificaciones, mecanismos de precarización, construcción de ejércitos de reserva de mano de obra se realizan en la noche. A través de estos procesos se producía género, sexualidad, raza/clase, edad y otros diacríticos de la diferencia. Cabe preguntarse, por ejemplo, qué criterios utilizan las empresas para contratar el personal que cubre las guardias y turnos nocturnos, y qué otros criterios ponen en juego los clubes nocturnos a la hora de seleccionar las personas que trabajan en la barra.

Para atender a variables que organizan el mundo del trabajo, resulta de gran valor considerar la distinción entre quienes trabajan “en” la noche y “de” noche. Los primeros participan, más allá de la luz solar, en el montaje de formas de diversión que no tienen, o no deben tener, lugar durante el día. Su tarea es la producción, comerciali-

zación y fiscalización de unos mundos de la noche donde se oferta entretenimiento, música, baile, sexo, éxtasis y frenesí a otros sujetos, en general de menor edad, que los consumen como parte de sus actividades recreativas. Los segundos, quienes trabajaban “de” noche, se ocupaban de un conjunto de tareas que también se realizaban durante el día. Personal en el sector de salud, transporte, higiene urbana, inspectores municipales, policías, empleados y empleadas de comercio, obreros fabriles, entre otros, formaban parte de ese conjunto de trabajadores cuyas rutinas cotidianas se organizaban en función de la rotación de la fuerza de trabajo que permite mantener la ciudad despierta. Vale la pena preguntarse por el espacio donde trabajan estas personas y por las diferencias y similitudes entre quienes permanecen confinados en espacios cerrados como hospitales, fábricas, edificios o comercios, y quienes recorren las calles al estilo de taxistas, colectiveros, policías, trabajadoras sexuales, “naranjitas”. ¿Quiénes escogen trabajar “de” noche y cómo organizan su rutina diurna? ¿Cuáles son las profesiones y oficios que se asocian con el trabajo nocturno?

El cambio de preposición habla de importantes diferencias en las formas de entender y experimentar el trabajo nocturno, especialmente en su relación con los hobbies u otras aficiones. Para quienes trabajan “de” noche suele presentarse cierta fractura entre sus actividades laborales y recreativas, en tanto que, para quienes lo hacen “en” la noche, el trabajo se presenta en una continuidad, casi natural, con sus formas de diversión. Algunas de estas personas hallan en la vida nocturna su principal forma de reproducción económica y social. Otras, como estudiantes universitarios, encuentran en el sector gastronómico y la industria del entretenimiento una forma de reforzar sus ingresos a partir de trabajos temporales. ¿Cuántos puestos laborales se generan en la noche? ¿Cuáles son sus características? ¿Qué carreras profesionales se construyen “en” la noche? ¿Quiénes devienen empresarios de la noche y cómo organizan sus actividades? ¿Cómo se relaciona la trayectoria de este grupo de trabajadores con el emprendedurismo? ¿Cuál es la participación de la vida nocturna en el PBI?

Otra placa importante es aquella que se relaciona con las formas de clasificación estatal a partir de prácticas de fiscalización, habili-

tación y control (no sólo) policial de la vida nocturna. En su acción, el Estado inventa su E mayúscula (Taussig, 1997) cuando se materializa en zonas, objetivadas en mapas, que arman la noche. Resulta interesante conocer las características que deben reunir los espacios habilitados para el despliegue de la noche y cómo fueron cambiando, especialmente después de la llamada tragedia de Cromañón en 2004. ¿Qué actividades son lícitas y cuáles están prohibidas? ¿Dónde y hasta qué hora? ¿Cómo se burlan esas disposiciones y ordenanzas municipales? ¿Cómo se valora y cómo se cruzan el género, la sexualidad, la clase/raza y la edad en esas formas de gobernar u ordenar la noche? ¿Qué otros agentes, además de aquellos que actúan en nombre del Estado, gubernamentalizan la vida nocturna? ¿Cómo participan comerciantes y asociaciones civiles en estos procesos? ¿Hay mafias como suele sostener cierto sentido común impulsado por medios de comunicación conservadores? ¿Qué otras zonas se construyen en los bordes de las acciones estatales y la mercantilización de la diversión?

Los usos de la luz y el sonido son una tercera placa en juego. Una deriva por la vida nocturna debe ser capaz de registrar las formas, intensidades e historias del alumbrado público, los “ruidos molestos” y el silencio para describir los paisajes visuales y sonoros de las diferentes zonas de la noche. Recorrer la noche es atravesar varios horizontes y panoramas, contruidos entre acciones estatalizadas y emprendimientos comerciales. Es interesante reconocer cómo se ambientan y señalan, lumínica y acústicamente, esos paisajes de la noche y cómo se producen, usan y significan las sombras. ¿Qué ocurre a la sombra? ¿Qué fantasías sobre ese mundo en las sombras alientan los sueños de quienes permanecen iluminados? La luz, la claridad, la razón y la norma se desplazan en una misma cadena de sentidos. ¿Cuáles son los espacios más oscuros? ¿Qué ocurre en un *dark room* y cómo hacer etnografía en esos espacios calientes? ¿Dónde ronda el silencio y qué gritos se escuchan en la noche?

Otra placa se relaciona con los desplazamientos de los sujetos en la noche y los medios que los posibilitan. ¿Es viable llegar al boliche a pie o en colectivo o se requiere de un auto, propio o de alquiler? ¿Qué emociones, excitantes o tediosas, se asocian con el trasladarse en la noche? ¿Cuáles son las condiciones de (in)accesibilidad de las

diferentes zonas de diversión? ¿Quiénes y cómo entran y salen de ellas? ¿Qué miedos se experimentan en la parada de ómnibus durante la madrugada? ¿Cómo construyen los jóvenes una buena fachada para no ser ignorado por los taxistas? Según observamos, espacios de difícil acceso para quienes no poseen auto, como la llamada “zona del Chateau” en la zona norte de Córdoba, suelen convertirse en lugares con un tono más “exclusivo”, mientras que empresarios que buscan atraer masivamente a un público de estudiantes universitarios suelen montar sus negocios en barrios céntricos poblados preferentemente por jóvenes.

Dado que las formas en las que nos movemos por la ciudad y accedemos a ciertas áreas reproducen formas de diferenciación sociales, resulta muy importante analizar el funcionamiento de las empresas de transporte público de pasajeros. Es necesario conocer cómo se regula el servicio, en particular la frecuencia y los recorridos, a partir de procesos de negociación entre empresarios y funcionarios estatales. ¿Qué efectos generan esas regulaciones en el flujo de personas? Por ejemplo, y dadas las reglamentaciones municipales, los locales nocturnos en Córdoba capital cerraban sus puertas a las 5 de la mañana, pero el transporte público de pasajeros sólo se ponía en movimiento a partir de las 6 de la mañana. Este desfasaje producía que muy diferentes jóvenes, algunos de ellos un tanto alcoholizados y excitados por la aventura nocturna, se encontraran en las calles sin otra actividad más que esperar el colectivo o tratar de conseguir un taxi. Como era de esperarse, los conflictos surgían como chispas. Durante esa hora había más gritos, peleas, llantos en las calles, pero también había más coches policiales con sus luces encendidas, oficiales reorganizando el tránsito vehicular, operativos de control de alcoholemia. El caos producido por la desarticulación entre las ordenanzas estatales reclamaba un orden que las fuerzas policiales y el cuerpo de inspectores municipales se encargaban de asegurar. Una performance de Estado se producía al concluir la noche.

Esta cuarta placa psicogeográfica se relaciona con los ritmos de la noche, las formas de calentamiento y enfriamiento de la diversión nocturna, y la determinación de los momentos que la integran. Las disputas acerca de la habilitación municipal de los bares y boliches, o sobre cuándo comienza y cuándo termina la noche, forman parte de

esos ritmos. La deriva etnográfica permanece atenta a esos ritmos y se deja conducir por las frases musicales que organizan la noche. ¿Cuáles son sus tiempos? ¿Qué continuidades y discontinuidades se dan con los ritmos diurnos? ¿Cómo cambia la fisonomía y los usos de los espacios urbanos con el correr de las horas? Estas transformaciones, según analizamos, se relacionan directamente con las regulaciones estatales y los medios de transporte que permiten el gobierno de una población nocturna.

Además de esos desplazamientos, también se deben considerar los movimientos al interior de los espacios mercantilizados donde se condensa la vida nocturna, como bares, boliches, clubs, pubs, fiestas. La música y la danza dan lugar a la formación de escenas, encuentros localizados entre productores y consumidores de bienes y servicios relacionados con el entretenimiento nocturno. Como parte del trabajo de campo identificamos diferentes escenas en la noche cordobesa y describimos las actividades centrales que se desplegaban y disfrutaban en ellas. También reparamos en cómo esas escenas se distribuían en la trama urbana y armaban zonas, circuitos y mapas. La lectura de esa cartografía de la noche nos permitió dar cuenta, por ejemplo, de la transformación de los barrios Güemes y Nueva Córdoba en un “Soho” local, que parece citar al barrio neoyorquino y otros procesos de gentrificación de ciertos sectores de la ciudad.

Un punto focal en la observación fueron las diferencias etarias, de raza/clase, de género y sexualidad, morales y estéticas entre, y al interior, de cada una de las escenas musicales. Parte del trabajo de deriva etnográfica que realizamos consistió en observar esos lugares y menear el cuerpo. Sin duda, la danza social es la principal oferta nocturna de movimiento y las prácticas coreográficas, asociadas con los gustos musicales, son capaces de (re)trazar las fronteras sociales. Bailar, y por lo tanto la música, poseen una gran fuerza performativa en los procesos de subjetivación/sujeción que se desenvuelven en la noche. ¿Dónde radica esa fuerza? ¿Cómo las formas de clasificación musical y coreográfica devienen un recurso para las formas de clasificación social y la estatalización de acciones de gobierno? Algunas escenas se organizaban sin mayor relación con los gustos musicales. Otras formas de la diferencia se utilizaban para hacer diferencias. Por ejemplo, las prácticas eróticas y la edad poseían un lugar desta-

cado para la creación de escenas y daban lugar a la creación de una noche gay, swinger, BDSM, de la tercera edad (club de abuelos) o para adolescentes (*matinés*).

Más allá de las escenas, con su énfasis en la sociabilidad y los gustos compartidos, existía otra noche hecha de encuentros en espacios no mercantilizados, al margen de la fiscalización estatal, aunque no exentos de la vigilancia. Entre esos fuera de campo puede describirse el yiro de varones homosexuales en calles, parques, estaciones de autobuses, baños públicos, y otros espacios cuyo acceso no está mediado por el dinero, o las “zonas rojas” donde se despliega el trabajo sexual callejero de bio-mujeres y travestis. Resulta interesante describir las características de los espacios donde se dan esas prácticas y cómo los sujetos explotan las condiciones ambientales, como la oscuridad o la accesibilidad. ¿Qué lugares ocupan esos fuera de campo en la trama urbana? No menos importante es registrar cómo los sujetos negocian su presencia con la policía y otros agentes de control.

El análisis de esta placa psicogeográfica –hecha de meneos, coreografías y giros– supuso estar atentos al pulso de la noche. La deriva busca describir el latido de los desplazamientos de los sujetos por los territorios de la noche. ¿Cómo se mueven y qué los mueve? ¿Cómo se montan y desmontan las diferentes escenas, tanto dentro como fuera del campo? ¿Qué circuitos los conectan? ¿Qué formas de nomadismo y sedentarismo se producen en la noche? Experiencias como “la previa”, “el *after*”, “la caravana”, “salir a reventar la noche”, “dársela en la pera”, la fiesta clandestina o “clande” describen distintos pulsos nocturnos y estados de conciencia desde el cual se vive la noche.

Una sexta placa psicogeográfica se relaciona con la existencia virtual de la noche y la noche como imagen. Una deriva por aplicaciones, posteos, reels, vivos, historias y mucho más permitirá describir quiénes y cómo se (re)hacen la noche en las redes sociales. Por ejemplo, es posible preguntarse cómo se gestionan procesos de fidelización y se organizan grupos de fans o “comunidades” a través y en la virtualidad. ¿Cómo se restaura el aura de la noche? ¿Qué procesos se desataron a partir de la pandemia del COVID y el crecimiento exponencial de los recursos virtuales que permiten acercar, en tanto

imagen, aquello que permanece lejano como los ídolos o una “diosa”? Este recorrido debe explorar qué dicen los medios de comunicación, producciones cinematográficas, canciones, textos literarios y obras de arte acerca de la noche. ¿Cuáles son las historias que se cuentan y cómo se cuenta la historia de la noche? ¿Cómo se construye la “mala vida”, se monta su atracción irresistible y se fusionan peligro y placer?

La deriva se dejó llevar también por los fantasmas de la noche para captar sus monstruos, pesadillas, terrores y todo tipo de apariciones y desaparecidos. Las “tragedias”, como el incendio del boliche Kheyvis en Olivos la madrugada del 20 de diciembre de 1993 o de la discoteca Cromañón el 30 de diciembre de 2004, son puertas de entrada privilegiadas para encontrarse con los muertos. Las casas funerarias resultan otra oportunidad para esas citas con los difuntos. A diferencia de décadas atrás, cuando a los cuerpos se los velaba toda la noche, desde hace un tiempo, las empresas de sepelio cierran sus puertas durante la madrugada dejando a los muertos solos. ¿Qué significa y qué efectos produce entre los vivos estos cambios en las formas de velar y pasar una noche triste?

Bibliografía

Becker, Howard (2009 [1963]). *Outsiders. Hacia una sociología de las desviaciones*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Benjamin, Walter (2005 [1982]). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.

Blázquez, Gustavo (2008). *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*. Córdoba: Recovecos.

Blázquez, Gustavo y Liarte Tiloca, Agustín (2018). De salidas y derivas. Anthropological Groove y “la noche” como espacio etnográfico. Íconos. Revista de Ciencias Sociales, (60), 193-216. <https://doi.org/10.17141/iconos.60.2018.2630>

- Blázquez, Gustavo y Lugones, María Gabriela (Eds.). (2020). *Celebrar. Una antropología de la fiesta y la performance*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Debord, Guy (1999a [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Debord, Guy (1999b [1989]). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Debord, Guy (1999c [1958]). Teoría de la deriva. En: *Internacional Situacionista, Vol 1. La realización del arte* (pp. 50-53). Madrid: Literatura Gris.
- Debord, Guy (2001). Introducción a una crítica de la geografía urbana. En: *Potlatch. Internacional Letrista*. Madrid. Literatura Gris.
- Galinier, Jacques et al (2010). Anthropology of the night. Cross disciplinary investigations. *Current Anthropology*, 51 (6), 819-847. <https://doi.org/10.1086/653691>
- Geertz, Clifford (1987 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Jappe, Anselm (1998). *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama.
- Lacombe, Andrea (2006). *Para hombre ya estoy yo. Masculinidades y socialización lésbica en un bar del centro de Río de Janeiro*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Maffesoli, Michel (1990 [1988]). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Barcelona: Icaria.
- Margulis, Mario (Ed.). (1997). *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.

- Park, Robert Ezra (1999 [1925]). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: Editorial del Serbal.
- Perlongher, Néstor (1999 [1993]). *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires: Paidós.
- Perniola, Mario (2008). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela & A. Machado.
- Plant, Sadie (2008 [1992]). *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época postmoderna*. Madrid: Errata Naturae.
- Simmel, George (1989 [1903]). *Las grandes urbes y la vida del espíritu. El individuo y la libertad*. Barcelona: Península.
- Sívori, Horacio (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Velho, Gilberto (2020 [1973]). *La utopía urbana*. Talca: Editorial Bifurcaciones.
- Taussig, Michael (1997). *The magic of the State*. Londres: Routledge.
- Vaneigem, Raoul (1977 [1967]). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama.
- Velho, Gilberto. 2020. *La utopía urbana*. Talca: Editorial Bifurcaciones.
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

NOCHES DE JUVENTUD

» Tan cerca y tan lejos. Entre dictadura y democracia: bifurcaciones de noches festivas en la ciudad de Córdoba

Por Ana Laura Reches Peressotti
y María Sol Bruno

Introducción

Diez años atrás, ambas autoras iniciamos trayectos doctorales en Antropología. Además de haber compartido la Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, nos unía un mismo grupo de investigación y problemáticas semejantes en torno a la llamada última dictadura militar y posdictadura en la ciudad de Córdoba. Interesadas por la noche, la fiesta y la diversión, María Sol investigaba mundos de la canción urbana en la ciudad, mientras que Ana Laura la llamada “noche gay” entre los años setenta y ochenta. En ese entonces, delineamos por escrito algunas intersecciones de nuestros trabajos de campo, que percibimos como llamativas: los y las jóvenes que estudiamos, frecuentaban espacios nocturnos muy próximos entre sí, ubicados a pocos metros de distancia. Sin embargo, sus formas de diversión, consumos culturales y modos de sociabilidad parecían algo divergentes. Este texto se propone revisitar y reescribir esas inquietudes, para encontrar nuevas formas y sentidos.

En estas páginas proponemos cruzar y superponer algunos datos empíricos que construimos para nuestras respectivas tesis doctorales (Bruno, 2019; Reches Peressotti, 2021) focalizadas en un tiempo y espacio común. Analizamos, a partir de las narrativas de las y los entrevistados, sus tránsitos dentro de la trama urbana de la ciudad vinculados a sus consumos en las noches entre fines de la década de 1970 y la década de 1980. En locaciones como peñas, bares, pubs y discotecas era posible el encuentro, el cultivo del gusto por ciertos estilos artísticos, y la formación de redes afectivas y laborales que iban dando forma a esos circuitos. Los interlocutores e interlocutoras de nuestras investigaciones frecuentaban una noche que al pare-

cer les era contemporánea y geográficamente próxima. No obstante, se trataba de circuitos diferentes que pocas veces se transitaban en simultáneo. ¿Quiénes eran aquellas personas? ¿Cuáles eran sus consumos culturales? ¿Cómo circulaban sus deseos sexo-afectivos en esas noches? ¿Cómo se posicionaban respecto al gobierno dictatorial y los flamantes tiempos democráticos?

Noches de la ciudad entre tiempos hostiles y esperanzadores

Ambas investigaciones se encuentran situadas en un tiempo histórico que pertenece al llamado “pasado reciente” (Franco y Levín, 2007): el recorte espacio-temporal incluyó la última dictadura argentina, la más violenta y sangrienta de la historia del país, y la posterior recuperación democrática, con sus rupturas y continuidades, en una ciudad capital de provincia. Esta temporización implica un período de transición entre dos regímenes políticos diferentes. Por ello, deviene una oportunidad para analizar dicho recorte como un momento “liminal” (Turner, 1980), como un “entre” que nos habilita a estudiar procesos en definición, pues en situaciones liminales aún nada está clasificado.

La última dictadura militar argentina se inició formalmente el 24 de marzo de 1976. Interrumpió el funcionamiento del régimen democrático en curso, porque entre otras cuestiones impidió la actividad parlamentaria y la actividad político-partidaria, intervino la justicia y realizó un control centralizado del poder de comunicación y cultural (Quiroga, 2004). En palabras de Hugo Quiroga, el estado militar se “apropió” de la soberanía y de la política, tenía como meta la proscripción de toda forma de pluralismo y la prohibición de manifestaciones que no estuvieran bajo el control estatal. La cúpula dictatorial autoproclamó su intervención y gobierno como “Proceso de Reorganización Nacional”. Según ellos mismos, este proceso no tenía límites temporales definidos, sino el cumplimiento de ciertos objetivos históricos: generar un nuevo orden, la transformación del Estado y la sociedad, y la construcción de una “auténtica democracia” (Quiroga, 2004).

En Córdoba, la institucionalidad democrática del gobierno provincial se interrumpió dos años antes del golpe de Estado a nivel nacional. En febrero de 1974, las autoridades gubernamentales fueron depuestas por un golpe de Estado policial conocido como “Navarrazo”, el cual se encadenó con una serie de intervenciones federales a la provincia hasta el golpe de Estado de 1976 (Servetto, 1998). En este contexto, en Córdoba se anticiparon prácticas represivas que luego se replicaron en la última dictadura cívico-militar a nivel nacional. Estas políticas que pretendían acallar las expresiones combativas “poscordobazo” reprimieron al movimiento obrero más radicalizado, provocando asesinatos, persecuciones, cesantías a empleados públicos, allanamientos, intervenciones y detenciones masivas (Solis, 2014).

Aunque con diferencias de matices temporales y geográficos, la última dictadura militar se caracterizó por su fuerte carácter represivo. El régimen identificó a grupos de personas como sus “enemigos internos”, quienes fueron caratulados de subversivos, populistas, estatistas, corruptos o simplemente indecisos (Quiroga, 2004). Aquellas personas que no comulgaban con el régimen incluía a grupos de jóvenes estudiantes de escuelas secundarias y universitarios, miembros o simpatizantes de organizaciones políticas, o quienes no cumplían con ciertos estándares considerados “normales”, como por ejemplo el uso del pelo largo por parte de los varones o de ropas con colores vivos y variados. Los ciudadanos podían ser castigados por sus arreglos corporales, por portar materiales bibliográficos o folletos de organizaciones partidarias, o por expresar deseos erótico-afectivos que no se correspondieran con la heteronorma o la idea tradicional de familia que propugnaban los dictadores.

En este contexto de fuerte hostigamiento, ciertos jóvenes encontraron recursos para expresar su disconformismo. Pese al riesgo que implicaba la exposición al terrorismo de Estado, organizaron y gestionaron lugares festivos donde poner en escena sus intereses artísticos y políticos, así como construir espacios más o menos seguros donde encontrarse, divertirse, seducirse, cultivar el amor y la amistad. La puesta en marcha de las diversas noches que describimos en este texto implicaba un gran esfuerzo por parte de sus hacedores y hacedoras para mantenerlos en funcionamiento. Por ello, podríamos

pensarlas como importantes espacios de encuentro donde sus participantes podían “vivir la vida” y, al mismo tiempo, poner en discusión problemáticas sociopolíticas fundamentales para el momento histórico que estaban protagonizando.

En el caso de los artistas, la producción de obra les presentaba un desafío permanente, pues los límites de lo decible variaban en función de los contextos inmediatos. Como la riña de gallos en Bali analizada por Clifford Geertz (1987), las obras de arte fueron blanco de un control policial intermitente: podían ser consideradas “subversivas” y no necesariamente censuradas. Los controles de las fuerzas armadas, ya sea por lo dicho o lo escenificado, recordaban a estos jóvenes la instauración de un poder dictatorial a partir de allanamientos y detenciones en los espacios donde se presentaban.

La llamada “transición democrática” se inició con la derrota de la guerra de Malvinas, y aunque el país cambió un régimen autoritario por uno democrático, no se registró una ruptura total con el pasado inmediato. Las elecciones presidenciales de octubre de 1983 dieron por ganadora a la fórmula de la Unión Cívica Radical representada por Raúl Alfonsín y Víctor Martínez. En Córdoba también triunfó el radicalismo, y fue electo como gobernador Eduardo Angeloz, quien se mantuvo en el cargo durante tres periodos consecutivos. La intendencia de la ciudad fue ejercida por Ramón Mestre hasta el año 1991.

La apertura democrática generó gran expectativa, y la sociedad respondió con un alto grado de movilización política. Sin embargo, la institucionalidad democrática no terminó con el poder real de los militares, ni con muchas de sus políticas instauradas en el pasado. Al respecto, Hugo Quiroga (2005) plantea la existencia de un pacto postergado que generó una situación “suspendida”, que implicó levantamientos militares que obligaron a negociar ciertas concesiones. Si bien el retiro de las Fuerzas Armadas aconteció formalmente, aquello no implicó la desmilitarización del sistema político. Para el nuevo gobierno democrático, la relación con el sector militar se tornó compleja y conflictiva.

Un asunto que marcó el gobierno de Raúl Alfonsín fue la herencia de un pasado autoritario que se combinó con las demandas de participación y deseo de consolidar la democracia de gran parte de la so-

ciedad civil, que desencadenó una lucha por la ampliación de la participación política (Quiroga, 2005). El discurso de gobierno se erigió como una ruptura con el pasado reciente ligado al autoritarismo, la violencia y la muerte. Además, se postuló como la puerta a un futuro inmediato de democracia, paz y defensa de las garantías individuales (Aboy Carlés, 2010). Aquella frontera asociada con la negatividad fue atribuida no sólo al reciente pasado dictatorial, sino al gobierno democrático anterior. Sin embargo, la sociedad siguió inmersa en un ambiente de violencia que denotaba ciertas continuidades con el régimen castrense.

Jóvenes de ayer

Este trabajo se nutre de una serie de entrevistas realizadas a personas adultas que frecuentaron y conformaron –ya sea como dueños, público o personal de apoyo– espacios de divertimento nocturnos de la ciudad de Córdoba a fines del siglo XX. En el caso de las *noches gay*, o podríamos decir no regidas por el imperativo de la heteronormatividad, el trabajo de Ana Laura incluyó entrevistas y reuniones informales con clientes, propietarios y artistas de establecimientos nocturnos, quienes diferían entre sí en cuanto a pertenencia de clase, edad y ocupación, pero coincidían en su participación en un mismo mundo social de amistades y reconocimiento mutuo como integrantes de un universo sociocultural en común. Al momento de las entrevistas, estas personas tenían entre 45 y 70 años o más, y durante el período histórico que describimos habían transitado sus años juveniles. En su mayoría, se encontraban jubiladas o prontas a hacerlo. Todas habían concluido la escolarización primaria, la mayoría la secundaria, y muchas de ellas tuvieron acceso a la universidad. Sus ocupaciones eran variadas e incluían actividades como docencia, administración de comercios, vendedores de seguros, o empleados de la administración pública.

Ellos no narraban necesariamente su paso por la Universidad Nacional de Córdoba como un elemento fundante de sus trayectorias juveniles. En cambio, los jóvenes de ayer, entrevistados en años recientes por María Sol, fueron en su mayoría estudiantes universitarios. Casi todos pertenecían a sectores medios y populares/obreros,

y fueron los primeros de sus familias nucleares en acceder a estudios superiores. Estudiantes y jóvenes eran categorías clasificatorias vinculadas, donde a algunos –no todos– se les permitía la posibilidad de una moratoria social. El momento de estudio era parte de un proceso de cronologización de la vida que se correspondía con una etapa del ciclo vital asociada a la juventud (Chaves, 2010; Levi y Smith, 1996). Ellos construían una experiencia del uso del tiempo y de sus actividades de ocio, tenían *una vida de estudiantes* donde los consumos culturales adquirían un rol particular.

Durante los años pesquisados, la ciudad de Córdoba fue un punto de atracción para muchos estudiantes egresados de las escuelas secundarias, pues tenía una universidad nacional que ofrecía una amplia variedad de carreras. El carácter estudiantil y universitario, además, promovía la conformación de un público heterogéneo en términos de lugar de procedencia. Durante la década de 1980, y a unos escasos metros del centro, Barrio Alberdi albergaba una gran cantidad de estudiantes provenientes del interior cordobés y de otras provincias argentinas, sobre todo de la región noroeste del país.¹

En ese barrio se situaban una serie de locales comerciales denominados peñas, como *Tonos y Toneles*, que funcionó desde 1976 hasta 1993. El local no se destacaba como una edificación especialmente diseñada para el esparcimiento nocturno, sino que era similar a las casas del barrio que la rodeaban. Abría sus puertas durante las noches, de jueves a domingos, donde se presentaban conjuntos locales y nacionales de diferentes géneros musicales, aunque primaba el folklore. El lugar ubicaba a sus públicos en mesas con mantel de hule o de papel, y toneles para sentarse. Ofrecía vino de damajuana de poca calidad que se servía en vasos de plástico y, dada la precariedad

1 Barrio Alberdi es una zona residencial de Córdoba Capital que limita con el centro de la ciudad. Hacia la segunda mitad del siglo XIX comenzó a recibir migración europea, principalmente italiana y española, y en las últimas décadas se establecieron migrantes peruanos y bolivianos. El barrio cuenta con un importante patrimonio arquitectónico, instituciones educativas, deportivas, culturales y centros de salud. La cercanía con el centro cívico y la fundación del Hospital Nacional de Clínicas (hospital-escuela de la Universidad Nacional de Córdoba) hacia inicios del siglo XX convirtieron a este sector de la ciudad en un barrio estudiantil hasta, aproximadamente, la década de 1990.

del mobiliario, había que tener precauciones para no voltearlos. Para comer, la única opción eran empanadas hechas por los dueños del local y, avanzados los años, las compradas en otro lado. Según varios testimonios, estas no escatimaban en grasa.

Los públicos habituales de este espacio eran estudiantes universitarios, artistas o personajes ligados al ámbito de la cultura local, que en general no disponían de mucho dinero para gastar en la noche, como otros jóvenes de sectores acomodados de la ciudad. Muchos de los asistentes de Tonos participaban activamente en organizaciones y partidos políticos, y se oponían a las ideas dictatoriales de la época. Esta coincidencia los llevaba a describir a las peñas como un espacio de resistencia y de encuentro entre jóvenes con ideas políticas similares.

En el mismo barrio, a pocos metros, inauguró *La Piaf* a comienzos de 1983, narrada como *el primer boliche bailable gay de la ciudad* y uno de los primeros del país. La organización de la discoteca, en un primer momento, estuvo a cargo de un grupo de cuatro amigos –dos parejas– residentes del noroeste argentino. En poco tiempo, el boliche conformó un conjunto de asistentes habituales que posibilitó su funcionamiento durante las noches. Similar a Tonos, *Piaf* era una antigua casona de pequeñas dimensiones que no fue construida específicamente para albergar un local de divertimento. La puerta de ingreso daba paso a un salón que disponía de mesas de madera, sillas de mimbre, una barra con bebidas y banquetas para sentarse. Mediante la construcción de un arco, los dueños unieron dos ambientes y comunicaron la sala con la pista de baile, localizada al fondo de la casa, en una antigua habitación de la vivienda. Allí, una bola de espejos e iluminación colorida e intermitente acompañaban la propuesta sonora del disc jockey, que contaba con cintas grabadas de antemano para reproducirlas en sencillos equipos sonoros. Un tercer ambiente del lugar era el viejo patio de la casa, un jardín de invierno vidriado que disponía de sillones. El diseño arquitectónico de esta habitación, la luz tenue y la música un poco menos estridente habilitaba intercambios más privados, íntimos y confortables que la pista de baile.

Entre 1984 y 1985, la discoteca se trasladó a Pasaje Comercio, próximo a La Cañada, a menos de diez cuadras del centro. Una an-

tigua concesionaria fue remodelada para inaugurar el nuevo boliche que disponía ahora de dos plantas. Dueños, artistas y personal reacondicionaron la vieja tarima para exhibir automóviles y la transformaron en escenario, colocaron una barra y la cabina del disc jockey. Entre 1988 y 1989, *Piaf* se mudó por última vez a barrio San Martín, a unas treinta cuadras del centro, donde funcionó hasta 2010. Allí fue convirtiéndose en un espacio *diverso* y *popular*, y a ser frecuentado por un público que no pertenecía necesariamente a sectores de ingresos medios y acomodados como antes, ni respondía a ideales de masculinidad *discreta* y *distinguida*.

Para los y las protagonistas de nuestras investigaciones, fue también en esta ciudad donde la represión, la detención de la vía pública o de los locales nocturnos, el maltrato físico y verbal, la censura y desapariciones resultaban experiencias muy cercanas. Los embates represivos comenzaron meses antes de la irrupción dictatorial en marzo de 1976, y fueron un punto de inflexión en la vida de muchos estudiantes universitarios en la ciudad de Córdoba. Sin embargo, no siempre era asunto de sus conversaciones cotidianas. Esta situación daba cuenta del efectivo disciplinamiento que instauró el régimen dictatorial, que se caracterizó por su sistematicidad, capilaridad y aceptación (O'Donnell, 1997). Asimismo, también mostraba la inmovilidad y terror de parte de la sociedad que, aunque era obligada a presenciar el castigo, la desaparición y la muerte, elegía “no ver” y “no saber” (Calveiro, 1998). Las y los interlocutores fueron víctimas de diversas formas de hostigamiento por parte de las autoridades militares y policiales. Esto no impidió que pudieran encontrar fugas al poder concentracionario, muchas de las cuales ocurrían en el tiempo de la noche, las artes, el ocio y el esparcimiento.

Una ciudad, muchas noches: diversas efervescencias artístico-culturales

La inclinación artística y el gusto por determinados consumos culturales distinguía a los interlocutores de nuestras investigaciones de sus contemporáneos. Consideramos a la construcción de dichos “gustos” desde una perspectiva procesual y relacional, pues esas aficiones se generaban en un “entre” la producción y el consumo de

esos bienes (Bourdieu, 2000). En los espacios nocturnos, los sujetos disfrutaban de fragmentos culturales, aprendían y transmitían sus saberes, mientras construían redes de conocidos con quienes establecer vínculos amistad, familiares y/o amorosos.

Algunos de estos jóvenes eran amantes del rock, lo cual les llevaba a frecuentar espacios donde apropiarse de este consumo estético-cultural. El rock era un género musical portador de un *ethos* de rebeldía que fue resignificado localmente. Muchas letras estaban en sintonía con algunas ideas de libertad de otras canciones de la época que pertenecían a otros géneros musicales como el folklore o la nueva trova, aunque eran menos claras en cuanto a su contenido social y demanda política. Los rockeros no se vinculaban estrictamente con causas políticas ni llevaban adelante una militancia específica. El sentido contestatario del rock podía materializarse en romper la habitación de un hotel o en cánticos que propiciaban el fin de la dictadura en algún recital. Aún sin una propuesta política definida, el rock habilitó a muchos de los interlocutores a prácticas político-partidarias o, al menos, una inquietud de rebeldía (De Nora, 2000).

Aunque en sus inicios en Argentina el rock se constituyó en un bien cultural valorado por pocos entendidos, esta situación se modificó con el avanzar de la década, más precisamente a partir de los efectos de la prohibición de la difusión de músicas en inglés a partir de la guerra de Malvinas en 1982. Poco a poco, esta música dejó de ser un consumo exclusivo de unos pocos para convertirse en un producto comercial y masivo. Comenzó a incorporar otros artistas y estilos musicales a su programa, lo cual lo transformó en un género musical “ambiguo” y amplio. En este cruce de estilos y géneros musicales, el rock se fusionó con el folklore, o se nutrió de otras vertientes estilísticas como el punk, el pop o el new wave. Emergieron nuevos artistas de rock, que fueron rechazados por algunos viejos rockeros por su influencia pop y su invitación a una nueva corporalidad hasta ese momento vedada: el baile. Su difusión en discotecas lo vinculaba a un mundo social del cual los rockeros buscaban diferenciarse, y que asociaban a un uso *frívolo*.

Lejos de la frivolidad, y apuntando a un público rico en su sociabilidad y sofisticado en sus gustos estéticos, otros jóvenes tuvieron cada vez más al alcance la posibilidad de gestionar espacios donde

encontrarse, que llamarían posteriormente *boliches gay*. En estos lugares, como describiremos luego, encontraron un espacio-tiempo para el baile como modo de estar en la noche, interactuar y seducirse. Resulta llamativo cómo, estando en el mismo barrio estudiantil de Alberdi y a unos escasos metros de distancia, *Piaf* y *Tonos* reunían a un público distante en términos de sexualidad y preferencias artísticas, aunque cercanos en sus afinidades políticas progresistas y “de izquierda”. Los datos que construimos con los amantes de las peñas, el folklore y la canción urbana y los hacedores de una *noche gay* no muestran superposición de consumos culturales, ni tampoco, al parecer, compartían redes de sociabilidad en común.

Aquellos interlocutores que identificamos en un mundo de la canción urbana, consumían y producían músicas del género folklórico, donde sus composiciones plasmaban letras de contenido social y político. A diferencia del rock, cuyo origen de surgimiento estaba fuera de los territorios nacionales y latinoamericanos, las canciones folklóricas ofrecían ritmos populares típicos y tradicionales, y letras en castellano. Para algunos, el rock no podía convivir con el folklore, e incluso aquella música de raíces foráneas podía ser calificada de imperialista.

Más allá del estilo musical, estas composiciones tenían en común que muchas de ellas hablaban de consecuencias del estado dictatorial, como la censura, la represión y las desapariciones. Ofrecían letras con mirada social, se posicionaron a favor de los oprimidos, y efectuaron una crítica a la dominación imperialista. Como se trataba de una situación compartida más allá del contexto argentino, artistas y públicos eran amantes de sonoridades latinoamericanas que integraron el movimiento de la canción militante en décadas anteriores al periodo que estudiamos (Vila, 2014). Estas músicas tenían una estrecha vinculación con la vida universitaria y la militancia estudiantil.

Para muchos de los jóvenes *comprometidos* que consumían estas músicas, la “política” resultaba una forma de vida que se extendía tanto a sus realidades cotidianas y vínculos íntimos como a los momentos destinados al ocio. Algunos espacios para la diversión mostraban el “dramatismo” de aquellos años, y los festivales de música podían transformarse en *festivales de la tristeza*, pues las canciones

interpretadas en aquellos eventos mostraban sus posturas políticas y hacían énfasis en las negativas consecuencias de los efectos represivos de los años dictatoriales. Los momentos de esparcimiento se convertían en una especie de continuidad con las discusiones políticas que llevaban adelante en espacios de organización gremial. Las canciones eran músicas para *pensar* que no ponían en acción a la corporalidad.

Si a estos amantes del rock o del folklore los distinguía el gusto por ciertas músicas contestatarias al sistema político dominante, otros se diferenciaban por el cultivo de saberes ilustrados, el teatro, el cine y sus divas. Desde los años setenta, un público afín a la estética *camp*² se reunía en bares, cineclubes y café-concerts. Estos lugares eran frecuentados por jóvenes estudiantes, artistas e intelectuales, *era la intelectualidad de cine y de teatro*, decían algunos de sus habitués. Parte de esos establecimientos se asociaban con la llamada *bohemia* local, término con el cual los interlocutores significaban espacios, artistas locales, públicos, experiencias y formas de vida alejadas del conservadurismo local, y cercanas a los mundos de la noche y las artes.

Algunos de estos comercios ligados al cine y al teatro tuvieron su esplendor a principios de la década de 1970. En los cineclubes, estos jóvenes disfrutaban de las actuaciones de actrices consideradas íconos gay, como Blanquita Amaro o Amelita Vargas, y también de ciclos de proyecciones de *cine de autor*, como la nueva ola francesa o el cine de Ingmar Bergman. Los café-concerts disponían de un pequeño escenario, mesas y sillas para sentarse, tomar bebidas y presenciar espectáculos escénicos. Algunas veces, como en el caso de Doña Rosa, interpretada por Raúl Ceballos, el escenario habilitaba el transformismo inscripto en la performance artística.

Si bien, como mencionamos anteriormente, durante el terrorismo de Estado existieron fugas al poder concentracionario, la posibi-

2 Tomamos la definición de “camp” propuesta por la antropóloga Esther Newton, quien plantea que: “Es posible discernir rasgos frecuentes en cualquier cosa o evento *camp*. Los tres que, en mi opinión, son más recurrentes y característicos son la *incongruencia*, la *teatralidad* y el *humor*. Los tres están íntimamente ligados a la situación y a la estrategia homosexual. La incongruencia es el tema del camp, la teatralidad, su estilo, y el humor, su estrategia” (Newton, 2016, p. 150).

lidad de gestionar encuentros festivos se hallaba bajo el ocultamiento, la clandestinidad y la transgresión. Con el advenimiento de la democracia, algunos jóvenes que no se identificaban con aquello que podríamos llamar el “sistema sexo-género” dominante (Butler, 2015; Rubin, 1984, 1986) comenzaron a organizar bares y discotecas donde encontrarse. Al frecuentar tales espacios, sus asistentes reforzaban vínculos de amistad, ampliaban contactos laborales, y desarrollaban actividades artísticas. Con el correr de la década, se fue incrementando la oferta cultural de la ciudad. Las calles volvieron a poblarse y abrieron nuevos espacios nocturnos. Artistas *transformistas*, pequeños empresarios de la noche, personal de apoyo y públicos fueron (re)construyendo noches cordobesas que llamarían *noche gay*.

Circuitos en las noches

En la ciudad de Córdoba, existía una oferta cultural nocturna hecha de ciertas rutas y circuitos que sus consumidores iban trazando en función de sus redes afectivas y preferencias artísticas. Los mundos de la canción urbana y los circuitos de bares, pubs y boliches no heteronormados podían entrelazarse en algunos de esos espacios, aunque no siempre. Cabe aclarar que para este escrito haremos foco en locales comerciales mercantilizados con capacidad de hasta 200 personas y, por tanto, excluimos otros eventos masivos como recitales y festivales. Nos detenemos en espacios que funcionaban con cierta periodicidad y tenían su mayor nivel de convocatoria durante los días no laborables o los fines de semana.³

Como mencionamos, uno de esos circuitos estaba integrado por las peñas. Estos espacios de entretenimiento no eran exclusivos de la ciudad ni de la década de 1980. Emergieron durante la década del 1930 y tuvieron su auge en la de 1960, sobre todo con la visibilidad que adquirió en la capital del país y la llegada de lo que se representaba como la música folklórica del “interior” (Pujol, 2011). Las peñas se insertaron dentro de un sistema de consagración del campo del

³ Para profundizar sobre los circuitos y rutas del mundo de la canción urbana, consultar Bruno (2021, 2022). En lo que respecta a la escena gay y transformista de la ciudad, consultar la página web <https://escenatransformistas.com.ar>.

folklore, y se instituyeron como tales entre las décadas de 1940/60 (Díaz, 2009).

En lo que respecta al trabajo de campo que realizamos, profundizamos en tres locales emblemáticos que fueron contemporáneos y se ubicaban a escasos metros de distancia entre sí. Nos referimos a *Tonos y Toneles* (1973/1993), *La Nueva Trova* (1982/1986) y *El Carrillón* (1980/1986). Estos locales, como ya señalamos, se situaban en barrio Alberdi. Funcionaban en espacios modestos que en general no superaban la capacidad de cien personas. Se trataba de viejas casonas reacondicionadas, cuyas decoraciones remitían al espacio rural, colgaban accesorios vinculados al montaje equino, afiches de algún artista admirado como la cantautora venezolana Cecilia Todd –clasificada dentro del folklore latinoamericano y reconocida por su compromiso político–, o ilustraciones de artistas locales que eran habitués del establecimiento.

En estos lugares predominaban sonoridades relacionadas con el folklore latinoamericano, lo cual no impedía la presentación de grupos de rock, de jazz o de tango. La performance de los artistas, locales o de otras provincias, se realizaba en un escenario que podía o no estar sobreelevado. A veces, se recurría a una tarima, o simplemente se colocaban los instrumentos sobre el piso y el escenario resultaba de una demarcación espacial, realizada con equipos propios de los músicos con cables que convergían en la consola de sonido que reposaba sobre un rincón. Esta organización espacial habilitaba un mayor intercambio entre los artistas y sus públicos. Las peñas destacaban la presencia de los artistas cuando estos desarrollaban su performance, aunque con dispositivos técnicos modestos, pues era poco habitual que el local tuviera una planta de luces con su respectiva consola y técnico iluminador. Lo más usual eran las luces blancas que apuntaban hacia el escenario. En el terreno del público predominaba la oscuridad.

Fuera del espacio del escenario, las peñas disponían de mesas y sillas donde se ubicaban sus asistentes. Estos comercios ofrecían una oferta gastronómica y personal que atendía a sus clientes para tomar y llevar sus pedidos. Las bebidas de consumo más difundidas eran el vino tinto de damajuana y la cerveza. En lo que respecta a los alimentos, eran populares las comidas consideradas “típicamente

criollas” (Archetti, 1999), como empanadas, locro, tamales y chori-panes.⁴ Los públicos realizaban una escucha atenta de las músicas que allí sonaban sin activación de sus cuerpos. Además de los shows en vivo programados con entrada mercantilizada, muchas noches se hacía la *peña libre*. El local comercial ponía a disposición una guitarra y en ocasiones un bombo, que circulaban entre los asistentes. De acuerdo a recuerdos de los empresarios, esta práctica provocaba inconvenientes y hechos violentos, pues los asistentes ingerían bebidas alcohólicas en exceso y se comportaban de modo agresivo.

Los encargados de gestionar estos espacios eran sujetos que se percibían como varones heterosexuales, con edades similares a los artistas que allí se presentaban. Devenidos en empresarios de la noche, estos sujetos tenían otras profesiones y en su pasado cercano habían participado como públicos de espacios de la noche similares a los que gestionaban. Según los empresarios, los asistentes habituales a las peñas se distinguían por sus arreglos informales y desprolijos con relación a lo que socialmente se esperaba para una salida nocturna. Estos jóvenes no se vestían de formas especiales, podían ir de ojotas o zapatillas, o con los atuendos que utilizaban para cursar en la universidad. Muchos participaban de actividades de militancia política, y utilizaban el espacio como un punto de encuentro durante tiempos dictatoriales.

Quienes frecuentaban las peñas rara vez habitaban espacios asociados a públicos que no respondían al mandato heterosexista dominante. Como planteamos en páginas anteriores, *La Piaf* (1983-2010) fue inaugurada unos meses antes de la asunción de Raúl Alfonsín como presidente de la nación. En esta discoteca, nuevas prácticas comenzaron a visibilizar el amor entre varones. Sus concurrentes podían conversar en grupos o parejas, pero lo más novedoso era que podían bailar, *estar juntos*, besarse sin sentir rechazo ni ser expulsados del salón, a diferencia de los bares y otras discotecas, donde primaba un mayor conservadurismo y discreción en la conducta.

4 Cabe aclarar que los asistentes privilegiaban la bebida antes que los alimentos, e incluso la utilizaban como un elemento distintivo, pues mediante la acumulación de botellas vacías construían su “fachada” (Goffman, 1971) en el espacio del local, y en función de la cuantía se distinguían de otros asistentes.

La noche gay iba diversificando su oferta de comercios disponibles y los espacios competían entre sí por un público que se pensaba como limitado en términos numéricos. Podríamos pensar que la apertura de *Piaf* en particular funcionó como catalizador de este proceso de formación local de un mercado de entretenimiento nocturno. Si bien ya habían existido otros lugares bailables con anterioridad, *Piaf* es recordada en los relatos mayoritarios como un lugar histórico y emblemático. El local, como ya dijimos, se encontraba ubicado a escasos metros del circuito de las peñas. Muchos de sus habitués venían del interior del país y el nuevo entorno les permitía *liberarse*, sentimiento que no solían experimentar en sus lugares de origen. En términos socioeconómicos, el público que asistía estaba asociado a sectores de ingresos medios y estudiantiles, así como artistas y profesionales, residentes en su mayoría de la ciudad de Córdoba. Si bien ambos circuitos se encontraban “a la vuelta de la esquina”, los y las entrevistadas no concurrían unos a otros, salvo de modo excepcional.

Vale aclarar que, a diferencia de otros espacios nocturnos, el ingreso a *Piaf* era algo exclusivo. Sus concurrentes debían golpear la puerta de entrada e invocar el nombre del dueño o alguien que estuviera adentro. Este dispositivo discursivo funcionaba, junto con una mirilla para observar desde el lado de adentro, como métodos de alerta frente a la llegada de efectivos policiales. Cuando esto sucedía, los asistentes se soltaban las manos y los abrazos, se apagaba la música y se encendían las luces. Así comenzaba la requisa y el posible arresto de la clientela. De lo contrario, la escena se reestructuraba y la noche continuaba.

Las políticas de control en el ingreso tenían como objetivo regular qué público tenía permitido el acceso. La decisión de aceptar o denegar la entrada de alguien era tomada por el *portero*, quien regulaba la circulación de personas entre el interior y el exterior de la casa con base en criterios asociados a la clase/raza, la performance de género, la pertenencia a redes de amistad y la capacidad del lugar. Además, las razias policiales eran aún frecuentes, incluso en tiempos democráticos, de modo que la discreción operaba como un modo de protección. Al menos durante los primeros dos años de funcionamiento se excluía a personas travestidas, por considerar que ellas

eran potencialmente agresivas y atraían a efectivos policiales, o bien a un público poco deseable para sectores medios universitarios. Donde ellas sí eran aceptadas en todo su esplendor era en *Akies*, un boliche ubicado en barrio San Vicente y gestionado por Marcela, recordada como la primera travesti cordobesa (Reches Peressotti, 2021; Juárez, 2010).

Los espacios de las peñas tampoco estuvieron librados de los mecanismos de control de las fuerzas de seguridad durante el gobierno dictatorial, o de multas y clausuras en tiempos democráticos. Las razias policiales ocurrían esporádicamente y culminaban con un conjunto de personas detenidas y demoradas durante al menos una noche en la comisaría. Una forma de evasión a estos controles fue el pago de coimas a las fuerzas de seguridad, que podía materializarse en vino y empanadas. Con el transcurrir del tiempo, ambas partes construyeron una relación de confianza, donde los policías se anticipaban a los allanamientos y avisaban a sus gestores. Esta información permitía alertar sobre el potencial peligro a los asistentes de la Peña y minimizar riesgos de posibles detenciones permanentes o desapariciones forzadas.

En *Piaf*, los y las asistentes comenzaban a llegar a la medianoche, cuando se reunían alrededor de las mesas o en la barra a tomar un trago y conversar. A medida que se aceleraban los ritmos musicales, desde la una y media o dos de la mañana, las personas se movilizaban hacia la pista y bailaban en grupos o parejas homo o heterogénicas. A diferencia del circuito de peñas, los estilos sonoros eran principalmente pop y disco internacional, con escasos temas nacionales. Rara vez se pasaba cuarteto o cumbia, ritmos considerados poco distinguidos y propios de sectores populares (Blázquez, 2014).

Hacia fines de la década de 1980, estas músicas comenzaron a escucharse y bailarse en los boliches, a pesar de seguir siendo juzgadas de manera negativa en función de las variables clase/raza (*el cuarteto era una cosa de negros*, decían algunos varones que frecuentaban discotecas). En *Piaf*, la escucha musical ya no era contemplativa como en la mayoría de los bares o las peñas antes descriptas. El disc jockey gestionaba y regulaba las sesiones musicales mediante el manejo de los volúmenes y estilos, así como los cambios en la intensidad de la iluminación, que alteraban los usos del espacio, la

circulación de las personas por el mismo, y (des)hacían interacciones entre los y las participantes.

Antes del final, se bailaba música con ritmos más lentos en parejas homogenéricas. Abrazados, los sujetos danzaban balanceándose de un lado a otro. La acción de *sacar a bailar* a alguien un tema *lento* suponía el interés por el potencial compañero y posibilitaba una mayor cercanía física, besos, abrazos y caricias. Cada noche cerraba con un himno a la libertad, *Non je ne regrette rien* [No, no me arrepiento de nada], cantado por Edith Piaf. Este tema musical, que citaba la capital francesa, confirmaba las experiencias de los asistentes, quienes podían reconocerse en la vida de la artista, en su *marginalidad*, como decían, y desafiar las normas sociales establecidas.

Otros espacios de divertimento recreados por el público de las peñas eran los pubs. Estos locales abrían sus puertas los fines de semana durante la noche, y algunos de ellos se localizaban en el centro y zona norte de la ciudad. Muchos tenían paredes especialmente arregladas y una planta de luces con colores que le daban cierto efecto al ambiente. A juicio de los interlocutores, la diversidad de colores y una estética en particular concebida para el espacio era uno de los elementos que los diferenciaba de las peñas. En estos lugares no se consumían alimentos, sólo bebidas alcohólicas. En los pubs se presentaban artistas locales y regionales, que coincidían en algunas oportunidades con las carteleras artísticas de las peñas. Los conjuntos musicales interpretaban músicas de rock, pop y jazz, mientras que el folklore estaba excluido. Quienes asistían a estos espacios eran estudiantes universitarios, sin embargo, la mayoría no participaba en organizaciones políticas y, a diferencia de las peñas, no se constituían como espacios politizantes. El público se disponía en mesas y sillas, y las músicas se disfrutaban en silencio y quietud. Ya mediando la década de 1980, comenzó a habilitarse la danza como forma de consumo.

A diferencia de los pubs, existían espacios bailables que devenían lugares donde sí era posible articular luchas políticas. Fue en Somos, una discoteca gay céntrica que inauguró en 1984 sobre la calle Jujuy, donde su dueño comenzó a convocar reuniones de tinte político. Inspirado por la creación de la CHA (Comunidad Homosexual Argentina) en Buenos Aires, proponía organizarse y luchar por sus

derechos, darle batalla a los atropellos policiales y hacerle frente a la epidemia de VIH-sida. En *Somos*, además de altos volúmenes musicales y bebidas, se ofrecían espectáculos teatrales, musicales y humorísticos denominados *shows*. Este lugar era recordado como un establecimiento frecuentado por una amplia variedad de personas, tanto en términos de clase/raza como género. En algunos relatos, la discoteca fue descrita como un lugar concurrido por un público menos sofisticado que *Piaf*, afirmación ligada a la aceptación más temprana de personas travestidas en relación con la discoteca de Alberdi. Sin embargo, durante el primer año de funcionamiento, *Somos* tampoco permitía la entrada de travestis. Al igual que *Piaf*, comenzó como una discoteca a puertas cerradas. La singularidad de las noches festivas en el establecimiento se asociaba con la posibilidad de compartir un contexto social donde ir construyendo comunidad, un colectivo basado en el imaginario de la igualdad. Al igual que en *Piaf*, sus concurrentes podían ensayar modos de ser/estar en las noches con relación a otros y otras que transitaban experiencias similares, practicar la seducción homoerótica y, como mencionaba su dueño, *ser quien yo quiero ser*.

Los sujetos que son objeto de este capítulo frecuentaban bares y cafés durante las noches, antes o después de alguna salida nocturna, que podía ser ir al teatro. Los bares, en general, se ubicaban en el centro y zonas aledañas. Un local mencionado por los interlocutores habitués de las peñas fue el *Café del Teatro*, localizado al frente del Teatro del Libertador San Martín. Este espacio perteneció a un empresario que antes gestionó una peña emblemática, lo que provocó que aquellos públicos migraran hacia su nuevo local. En la misma avenida General Paz se encontraba un bar llamado *El Tranvía*, inaugurado en la década de 1980 por una pareja de amigos, contiguo a la Facultad de Arquitectura y enfrente de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad Nacional de Córdoba. A la mañana funcionaba como un café que reunía a estudiantes y docentes. Por la noche, era un *bar gay* frecuentado por públicos de sectores socioeconómicos medios, estudiantes y profesionales. Comenzaba a poblarse cuando finalizaba la jornada del Seminario de Arte Dramático de la Provincia y del Ballet del Teatro del Libertador General San Martín, dependencias educativas localizadas en el teatro homónimo, ubicado a unos

pocos metros del bar. Algunas noches en particular, los dueños organizaban fiestas más exclusivas con música a mayor volumen, que convertía al pequeño salón en una pista de baile. Luego de asistir a una obra musical, dancística o teatral, varones y mujeres habitués de una *noche gay* en formación optaban por *El Tranvía* para continuar la velada antes que el *Café del Teatro*. Una vez más, los públicos sujetos de nuestras investigaciones se encontraban tan cerca en sus preferencias artísticas, aunque tan lejos en sus modos de diversión, conformación de redes de sociabilidad y elección de espacios de encuentro.

En los bares céntricos frecuentados por públicos “no heteronormativos” predominaba un ambiente masculino, aunque no exclusivamente. Las *amigas heterosexuales* aparecen en las entrevistas como coprotagonistas importantes de las noches festivas. Ellas salían a los bares y a las discotecas con sus amigos, donde experimentaban con el goce, la diversión y las prácticas artísticas. No solo ellos cuestionaban y desafiaban las morales sociales y sexuales hegemónicas, sino que ellas también construían modos alternativos de relacionarse con la familia, la reproducción y la sexualidad.

Además de tomar un café en algún bar, compartir un almuerzo o pasear por la peatonal desde la mañana, el punto de reunión por excelencia al anochecer era en el bar *El Molino*, frecuentado por varones y mujeres de sectores medios y estudiantiles que se desplazaban desde sus casas hacia el centro. Este comercio no era exclusivamente gay, tenía grandes dimensiones, mesas adentro y afuera del lugar y, en las noches más agitadas, se colmaba de grupos de personas. Hipotetizamos que, en este estilo de locales, *amplios y tolerantes* como le llamaban algunos entrevistados, los cultores de las peñas asistían al igual que los varones y mujeres que disfrutaban del llamado *ambiente gay*. Es importante resaltar que algunos de ellos afirmaban que, a pesar de su predilección por ciertos comercios sobre otros, eran curiosos y desprejuiciados para explorar la variabilidad de opciones nocturnas.

Reflexiones finales

A lo largo de este texto analizamos noches coetáneas que sucedieron en una misma ciudad, con cercanías y distancias entre sí. Tal como planteamos, era poco frecuente que las personas transitaran los mismos espacios de divertimento, aunque sí compartían ciertas inclinaciones intelectuales, coincidían en términos de políticas democráticas, y cultivaban intereses artístico-culturales. Se trataba de jóvenes que podrían estar enlazados dentro de un mismo grupo social, pues tenían muchas coincidencias entre sí y frecuentaban espacios próximos dentro de la trama urbana. Sin embargo, y sin negar estas cercanías de clase y edad, mostramos cómo unos y otros recorrían circuitos distintos, y tenían consumos específicos. Las noches estaban cerca, pero eran muy diferentes.

Los sujetos de nuestras investigaciones constituyeron blancos de las políticas represivas del gobierno dictatorial en curso, y sus resabios en tiempos democráticos. Muchos de ellos tenían participaciones políticas activas en organizaciones de izquierda o sindicales, movimientos estudiantiles y de derechos humanos. Otros simplemente se reconocían como defensores de la democracia en su versión de izquierda y progresista. Esto, sumado a sus intereses artísticos, les llevaba a efectuar determinados consumos y transitar espacios en la trama urbana donde encontrarse con otros y otras con quienes compartir esos gustos, debatir sobre la realidad sociopolítica que les tocaba transitar y, al mismo tiempo, construir un sentido de pertenencia. Advertimos que, en las noches estudiadas, ciertas locaciones tenían una irrupción periódica de las fuerzas de seguridad. Cuando el Estado censura los bienes culturales, sus potenciales públicos interpretan que los mismos poseen un contenido políticamente peligroso (Becker, 2008). Elegir su consumo a pesar de esta peligrosidad muchas veces también cobraba un sentido para ellos, un modo de resistir y fugarse de lo instituido para imaginar otros mundos posibles.

En lo que respecta a la gestión de los espacios analizados, encontramos recurrencias en el predominio de sujetos varones como empresarios. No obstante, la presencia de mujeres como dueñas, aunque escasa, fue una posibilidad para los circuitos no heteronor-

mados. No menor fue la importancia de *Akies*, donde Marcela, junto a sus amigas travestis, gestionaban el espacio que era frecuentado por un público variado en términos de clase, género y sexualidades.

Entre el público femenino en los espacios gay predominaba la figura de la *amiga*, mientras que eran relativamente pocas las mujeres autopercebidas como lesbianas. Muchas optaban por reuniones en el ámbito doméstico, que calificaban como *familiares*, antes que, como ellas mismas decían, *salir y exponerse* en los bares y discotecas. Las travestis, como mencionamos antes, fueron discriminadas de estos lugares hasta avanzada la década de 1980, a excepción de *Akies*. Es importante resaltar una diferencia de peso entre el circuito de las peñas y los bares y discotecas gay. Mientras que los modos de sociabilidad del primero respondían a guiones de relacionamiento heterosexual, en los segundos una de las motivaciones de sus concurrentes era gestionar encuentros entre quienes se percibían como iguales, en tanto su género se correspondía con el de su objeto de deseo.

Por otro lado, notamos que los locales participaban de un financiamiento y organización autogestiva. Sus gestores promovían las actividades que allí se realizaban sin acudir a los medios de difusión masivos. Los sistemas que permitían difundir las actividades de este espacio se activaban a través de redes de personas conocidas y la recomendación de boca en boca. Cabe recordar que los incipientes boliches gay tenían un acceso restringido mediado por tecnologías como una mirilla. Quienes llegaban al lugar, debían mencionar el nombre de alguien que ya estuviera adentro o de los dueños para poder ingresar. Este sistema les permitía protegerse de las razias policiales y, al mismo tiempo, controlar la capacidad del lugar. En los espacios del mundo de la canción urbana, el trabajo de difusión no era delegado a otras personas, sino que eran los artistas y gestores, en ocasiones acompañados de amigos o familiares, quienes llevaban adelante esta tarea. Estos sistemas de distribución fueron definidos por los interlocutores como *artesanales*, y se insertaban en un universo de sentidos de una economía moral (Thompson, 1995) *alternativa* compartida entre productores y consumidores de uno y otro circuito.

A lo largo de estas páginas desplegamos bifurcaciones entre noches y circuitos de divertimento entre dos mundos sociales próximos y distantes al mismo tiempo. Describir los espacios nocturnos que conformaban estos circuitos en términos comparativos permitió contrastar variables sobre las cuales construir diferencias y, al mismo tiempo, encontrar proximidades que no eran solo geográficas. Quedan otras noches para explorar más allá de las descritas en este texto –como los circuitos de la música de cuarteto y tropical, o las discotecas de moda ubicadas en la zona norte de la ciudad– que podrán echar luz sobre otras variables analíticas y sobre la historia local contemporánea de nuestra ciudad.

Bibliografía

- Aboy Carlés, Gerardo (2010). Raúl Alfonsín y la fundación de la segunda “república”. En: Roberto Gargarella, María Victoria Murillo y Mario Pecheny (Comps.), *Discutir Alfonsín* (pp. 67-84). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Archetti, Eduardo (1999). Hibridación, pertenencia y localidad en la construcción de una cocina nacional. En: Carlos Altamirano (Ed.), *La Argentina en el siglo XX* (pp. 217-237). Buenos Aires: Ariel / Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, Howard (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Blázquez, Gustavo (2014). *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. La Plata: Gorla.
- Bourdieu, Pierre (2000 [1980]). La metamorfosis de los gustos. En: *Cuestiones de sociología* (pp. 161-172). Madrid: Istmo.
- Bruno, María Sol (2022). Entre recitales y festivales. Sobre espacios de música en vivo en Córdoba durante la década de 1980. *Papeles*

de Trabajo, 15 (27), 228-249. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/1241>

Bruno, María Sol (2021). Entre peñas, bares, pubs y discotecas. Circuitos juveniles en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980. *Papeles de Trabajo*, (42), 1-21. <https://doi.org/10.35305/revista.vi42.202>

Bruno, María Sol (2019). De “Aguas de la Cañada” a “Nada en la Cañada”. *Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Butler, Judith (2015 [2002]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Chaves, Mariana (2010). *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires: Espacio Editorial.

DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Londres: Cambridge University Press.

Díaz, Claudio Fernando (2009). *Variaciones sobre el “ser nacional”: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Santa Fe: Recovecos.

Franco, Marina y Levín, Florencia (Comps.). (2007). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

Geertz, Clifford (1987 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

- Goffman, Erving (1971 [1956]). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Juárez, Marcelo Óscar (2010). *Marcela, La Pochocha*. Córdoba: s/e.
- Levi, Giovanni y Smith, Jean Claude (1996). *Historia de los jóvenes. Vol. I: de la Antigüedad a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus.
- Newton, Esther (2016 [1972]). *Mother camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*. España: Múltiplos.
- O' Donnell, Guillermo (1997). *Democracia en Argentina. Micro y macro*. En: *Contrapuntos: ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización* (pp 136-146). Buenos Aires: Paidós.
- Quiroga, Hugo (2005). *Reconstrucción de la democracia argentina*. En: Juan Suriano (Comp.), *Nueva Historia Argentina - Tomo 10. Dictadura y democracia (1976-2001)* (pp. 87-154). Buenos Aires: Sudamericana.
- Quiroga, Hugo (2004 [1994]). *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares, 1976-1983*. Santa Fe: Homo Sapiens Ediciones.
- Pujol, Sergio (2011). *Historia del baile: de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Reches Peressotti, Ana Laura (2021). *Un análisis etnográfico sobre mundos de la noche "no heteronormativos". Espacios de sociabilidad y conformación performativa de subjetividades (Córdoba, Argentina, 1970-1990)*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Rubin, Gayle (1986 [1975]). *El tráfico de mujeres: notas sobre "la economía política" del sexo*. *Nueva Antropología*, VIII (30), 95-145.

<https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/nueva-antropologia/article/view/15478/13814>

Rubin, Gayle (1984). Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. En: Carole Vance (Ed.), *Pleasure and danger: exploring female sexuality* (pp. 267-319). Boston: Routledge & Kegan Paul.

Servetto, Alicia (1998). *De la Córdoba combativa a la Córdoba militarizada, 1973-1976*. Córdoba: Ferreyra Editor.

Solis, Ana Carol (2014). De las comisiones a los organismos en Córdoba: derechos humanos, dictadura y Democratización. En: Rubén Kotler (Comp.), *El país del sí me acuerdo. Los orígenes nacionales e internacionales del movimiento de derechos humanos argentino: de la dictadura a la transición* (pp. 129-156). Buenos Aires: Imago Mundi.

Thompson, Edward Palmer (1995). La economía “moral” de la multitud en la Inglaterra del siglo XVIII. En: *Costumbres en común* (pp. 231-293). Barcelona: Crítica.

Turner, Victor (1980 [1967]). Entre lo uno y lo otro: el período liminar en los rites de passage. En: *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu* (pp. 103-123). Madrid: Siglo XXI.

Vila, Pablo (Ed.). (2014). *The militant song movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanham: Lexington Books.



“Explotó, tuvo su brillo...” Una aproximación a las noches de rock en el Abasto (Córdoba, década del noventa)

Por María Cecilia Díaz

*Lo que suena es mi corazón
Tiene el ritmo de mi corazón
Garage, Al Ritmo de Mi Corazón (1994)*

Introducción

Es posible trazar las coordenadas de una escena hecha de desplazamientos por bares, boliches y pubs asociados a la escucha de rock? ¿Cómo se verían tales recorridos si pudieran ponerse en movimiento? ¿Cómo fueron esas vivencias nocturnas para sus impulsores y visitantes asiduos? Estas son las inquietudes que guiaron el presente texto, construido a partir de relatos sobre algunas noches en las cuadras conocidas como “ex Abasto” en Córdoba hacia fines del siglo XX.

El ex Abasto se localiza a la vera del río Suquía y se enmarca, siguiendo lo dispuesto en el Catastro Municipal de Córdoba, entre los barrios Centro y Alta Córdoba (Municipalidad de Córdoba, 2023). Si caminamos por sus calles durante el día, podremos observar la presencia alternada de casonas antiguas y galpones industriales de dimensiones variables, con portones y persianas de chapa, uno al lado del otro, y también veremos aparecer grandes murales de colores con diferentes motivos y dibujos. Esas construcciones y sus respectivos carteles nos indican que se trata de locales comerciales y bailables, de modo que aún continúan superponiéndose los rubros desarrollados en esas cuadras desde hace varias décadas. A partir de su inauguración en 1928 y hasta las postrimerías de los ochenta –incluso luego de un incendio a inicios de la década del sesenta, que implicó tareas de reconstrucción–, funcionó allí el Mercado de Abasto, al que acudían los productores hortícolas y los comerciantes de la

ciudad para vender y comprar carne, frutas y verduras, entre otros productos. En 1988, con la apertura del nuevo mercado en el kilómetro 7 ½ de la Ruta Nacional 19, los grandes galpones que comenzaban sobre la Bajada Alvear fueron quedando abandonados y se detuvo sensiblemente el movimiento en esas calles. Ya para 2003, quince años después, una nota periodística daba cuenta del funcionamiento de “57 locales nocturnos (entre bares, discotecas, pubs y clubes). Se trata del perímetro comprendido entre las calles Roque Sáenz Peña, Mitre, Juan B. Justo, Esquiú y Liniers” (Pandolfi, 2003). Respecto del Mercado, desde el municipio se planteó la refuncionalización de las naves que habían alojado a ese polo comercial mediante la creación de dos museos artísticos, aunque esas políticas culturales no se sostuvieron en el tiempo (Basile, 2020).

Mi encuentro con el Abasto –tal como continúa siendo nombrado por mis interlocutores– se produjo en dos tiempos: primero, desde el año 2003 como habitué de ciertos pubs, cuando apenas iniciaba mis estudios universitarios en Historia, y luego, desde hace diez años, como antropóloga interesada en conocer el desarrollo de prácticas de activismo político en torno al uso y cultivo de cannabis en el país (Díaz, 2019a). En el transcurso de esa investigación, entré en contacto con integrantes de la Asociación Civil Cogollos Córdoba y empecé a participar en sus reuniones, que en ese entonces se realizaban en 990 Arte Club, un local de divertimento nocturno ubicado en las inmediaciones de uno de los espacios verdes más emblemáticos del Abasto: el Parque Las Heras. Durante los meses estivales, los encuentros se producían en el pasaje situado en la parte de atrás del local, y luego, cuando los días empezaban a acortarse y enfriarse, pasábamos a reunirnos en el sector de cuartos y cocina, que podríamos considerar las bambalinas del bar. Esto es, el espacio donde se producía la noche que las demás personas vivían del lado de la pista como público.

Cogollos había surgido a partir de relaciones de amistad entre los dueños del bar, el sonidista y su pareja, y del uso de cannabis que todos compartían. En ese vínculo se produjo tanto el aprendizaje sobre modalidades de cultivo de la planta, como la idea de organizarse bajo la forma de una agrupación. La emergencia de una formación colectiva, que luego se institucionalizaría y adquiriría los modos de

organización propios de una asociación civil, se produjo entre el 2000 y el 2001, cuando el sonidista les obsequió un esqueje de una variedad *Super Skunk*. De esa planta provino el primer cogollo que fumó la dueña del bar. Recordemos que, en ese momento, el cultivo de cannabis no estaba tan extendido como en el presente, e incluso muchos usuarios narran haber desconocido que se trataba de una planta de la que podían aprovisionarse. Con el cultivo compartido llegó la idea de formar un grupo y, a partir del trabajo en eventos de música en vivo, tuvieron la iniciativa de hacer una bandera para poner sobre el escenario, durante los recitales.

Ese episodio al que nos referimos anticipa algunos temas que se exploran aquí, como el trabajo en torno a determinados bares en el Abasto, la producción de la noche en sus diversas manifestaciones –la música en vivo y grabada–, y los sentidos, afectos y aficiones contruidos al calor de la configuración de tales lugares. Entonces, realizar aquella primera investigación acerca de los devenires del activismo cannábico me puso en contacto no sólo con lo que buscaba conocer en ese momento, sino también con algo más: con una época de la noche cordobesa (Díaz, 2020).

Región moral, escena afectiva

En un texto que propone investigar la vida urbana mediante los métodos de observación que hasta ese entonces la antropología reservaba para el estudio de los llamados “pueblos primitivos”, Park (2023) sostiene que la ciudad produce pequeños mundos o ambientes donde se reúnen las personas con intereses, gustos y temperamentos en común. Se trata de “regiones morales”, esto es, lugares de encuentro para “individuos que buscan las mismas formas de emoción, ya sea que esa emoción sea proporcionada por una carrera de caballos o por la gran ópera” (Park, 2023, p. 80). Un poco más cerca de nuestras latitudes y marcos temporales –después de todo, Park tenía en mente ciudades como Chicago o New York a inicios del siglo XX–, Perlongher (1997) analiza las derivas de los jóvenes que se dedicaban a la prostitución en la ciudad de São Paulo, Brasil, entre 1982 y 1985, y emplea para ello la noción de “código-territorio”. Dicha idea alude a las formas de inscripción de los flujos deseantes en el espacio ur-

bano y a la red de señales creadas por el tránsito y la convergencia de los sujetos. Aquí también interesan las propias nociones que las personas tienen sobre la territorialidad que construyen, en la medida en que ésta es entendida “no sólo como el espacio físico [...] sino como el propio espacio del código” (Perlongher, 1997, p. 133).

Podemos pensar a partir de esas claves la imagen del Abasto que aparece en las entrevistas realizadas, en tanto la apertura de locales de divertimento nocturno desde los noventa y su particular orientación al rock nacional era comprendida en términos de la configuración de una zona *under*, *alternativa* o *bohemia* en la ciudad. El carácter de la zona encontraba continuidades con su configuración histórica, ya que a inicios del siglo XX se había desplegado hacia ambas márgenes del río una intensa circulación en torno a bares, parillitas y confiterías en las que se escuchaba y bailaba tango (Romanzini, 1973). Al hacer énfasis en *lo alternativo* como rasgo central, las sociabilidades puestas en movimiento se apoyaban no sólo en la música, sino también en un conjunto de valores y apreciaciones que sus frequentadores decían compartir. Esto hacía que las noches fueran más que marcos temporales y se tornaran capaces de delinear las derivas subjetivas de quienes participaban en ellas (Blázquez, 2012).

Acerca del rock en la ciudad de Córdoba, las compilaciones de Rolando (2021, 2018) reúnen historias de músicos, productores, comunicadores sociales y lugares, recuperando testimonios en primera persona, sobre todo desde la década del setenta. Relevantes para nuestro trabajo son también las investigaciones etnográficas emprendidas en el marco del programa “Subjetividades y Sujeciones Contemporáneas” (Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba) que dan cuenta de modos de hacer y transitar las noches en la Córdoba contemporánea. Esos estudios contribuyen a visibilizar la noche como un solapamiento de circuitos, una cartografía heteróclita conformada por tránsitos que algunas veces convergen y otras se distinguen entre sí de manera tajante.

En el marco de las producciones reseñadas, Blázquez y Reches (2011) y Ana Laura Reches (2018) estudian la conformación de una “noche gay” en la ciudad, a partir de una genealogía que incluye discotecas, bares y cafés-concert de la década del sesenta, localizados

en el barrio Centro, donde no se veía con malos ojos la presencia de un público no heterosexual. Por su parte, Brollo y Liarte Tiloca (2022) exploran prácticas competitivas en ámbitos del arte *drag* y espacios frecuentados por practicantes de BDSM, un recorrido donde mencionan bares y boliches como *Hangar 18*, *Zen Disco*, *Beep Pub*, *Piaf y Europa*. En cuanto a los mundos musicales y sus productores, resulta imprescindible considerar los aportes de Bruno (2021), quien analiza los circuitos que conectaban distintos tipos de espacios nocturnos (peñas, bares, pubs y discotecas) en la Córdoba de los ochenta, y los efectos que los tránsitos por los mismos tuvieron en la conformación de subjetividades juveniles. Ya para la década del noventa, Blázquez (2016, 2013) aborda la conformación de una noche electrónica en la ciudad a partir de la circulación de ciertas músicas y de la creación de un mercado laboral en torno a los clubs.

El caso que nos ocupa aquí ha sido explorado de entrevista en entrevista, siguiendo la pista de aquellos locales que eran descritos como *de la onda* o mencionados como parte de la misma *zona* por quienes los crearon y/o frecuentaron. Incluso en escritos periodísticos consultados se habla de “bares con onda” (Arrascaeta, 2018) en los cuales era posible sentirse “en el corazón de la cultura under” (Rodríguez, 2020). Así, del trabajo de campo realizado emergió un rosario de espacios cuya mención disparaba recuerdos, historias, anécdotas: *El Mariscal*, *El Cairo*, *Río*, *El bar de Pepeu*, 990, *El bar del enano*, *El Bebedero*, *Casa Babylon*, *Captain Blue*, entre otros. Conocer cada trayectoria implicaba recorrer, durante las horas de lectura y conversación, los diversos lugares y sus particularidades, como así también adentrarse en contrastes entre los bares y discotecas que también empezaban a inaugurarse en esas cuadradas. En los noventa, entonces, el Abasto se pobló de locales de divertimento nocturno, participando del florecimiento generalizado de pubs durante esa década (Basile, 2020). En ese mismo movimiento, también se constituyó un área específica para la Dirección de Espectáculos Públicos dependiente de la Municipalidad de Córdoba, cuyos inspectores poseían una clasificación zonal que les servía en sus tareas de fiscalización (Tamagnini, 2018).

Aquí no nos interesará tanto el control de esas noches, sino las vivencias de quienes las habitaron como empresarios o asistentes.

En este sentido, resulta útil el concepto de “escena musical”, desarrollado por Bennett y Peterson (2004) para referirse a contextos que reúnen a productores, músicos y fans, y que permiten crear espacios y prácticas en común a la vez que distinguirse de otros. Sin embargo, en la medida en que esos universos abarcan otros tantos aspectos además del musical, podemos apelar a la ampliación de la noción sugerida por Gustavo Blázquez, quien analiza las escenas como “imágenes, más o menos fugaces, de rituales de producción y consumo de mercancías culturales específicas a través de los cuales se relacionarían ciertos sujetos tendientes a reconocerse como parte de un mismo movimiento, ambiente, o movida” (Blázquez, 2013, p. 5). A tono con ese carácter formativo y constitutivo de sí que tienen las circulaciones nocturnas, Rodríguez (2020) recupera su incursión en el Abasto y sostiene:

[...] recuerdo una época, iniciática para muchos de nosotros, en la cual surgió un dominó de bares diferentes, uno al lado del otro, que nos permitían movernos por universos distintos dentro de la misma ciudad. Eso que llaman educación sentimental, para varios se forjó ahí.

La clave a través de la que pensamos esas noches y esos lugares se acerca al afecto o los sentimientos como “dominio socialmente construido de efectos culturales [...] que le da ‘color’, ‘tono’ o ‘textura’ a nuestras experiencias” (Grossberg, 1992, p. 56). Después de todo, aquello que las personas llaman *el Abasto* es, en gran medida, *su Abasto*: el que recuerdan, en el que trazaron relaciones significativas para sus trayectorias vitales, y al que moldearon como una zona especial en la ciudad.

Montar un bar, armar una zona

Jorge Alberto Gómez, apodado Pepeu, cuenta que el rock le gustó *de toda la vida* y que creció rodeado de músicos.¹ Entre sus amigos menciona a los músicos Jorge Nazar, Natalio Mangalavite e integran-

¹ Pepeu tiene 65 años y desde el 2004 reside en Madrid, España, donde continúa con su trabajo como empresario gastronómico. Realizamos la entrevista vía Google Meet el 27 de agosto de 2024.

tes de las bandas Naturaleza y Los Músicos del Centro. Conoció el lugar donde luego *montaría* su bar en la década del sesenta, cuando era un niño y el Mercado de Abasto estaba en pleno funcionamiento. Él vivía con su familia en barrio Yapeyú y solía acompañar a su abuelo río arriba, en sus jornadas laborales como changarín. Fue en las idas a comer fruta al Abasto, cuando tenía 8 o 9 años, que “[se quedó] *muy enamorado de esa seguidilla de locales*” ubicada en la esquina de la Bajada General Alvear y el Pasaje Agustín Pérez. Se trataba de un sector que se había desarrollado a partir de la llegada de comerciantes en los años veinte, dando pie a un proceso de renovación urbana que transformó la fisonomía de barrancas y rancheríos del “Barrio del Cuchillo” (Romanzini, 1973, p. 94). Durante la infancia de Pepeu, en esa esquina estaba localizado el Hotel Colón y una construcción aledaña en la que funcionaba una barbería adonde acudían los vendedores del mercado para cortarse el pelo.

La vida en torno a esos locales comerciales permaneció en su memoria como un recuerdo de niñez. Él volvería décadas después, a comienzos de los noventa, ya con experiencia acumulada en el rubro gastronómico y en la parte de ventas de Radio Universidad. A fines de los ochenta alquiló un quincho en Nono –pequeña localidad del departamento San Alberto, valle de Traslasierra– durante una temporada de verano, en donde organizaba peñas. En una de esas noches tocó Alberto Ramón García, conocido por el nombre artístico de Pajarito Zaguri, figura legendaria en el surgimiento del rock nacional. Por ese motivo, diría Pepeu que “*de ese rancho en Nono, después de ahí, surgió todo*”. Luego, en 1990 alquiló una casa en medio de un bosque de pinos en Mendiolaza, ciudad de las Sierras Chicas cercana a la capital. Allí abrió un bar llamado *La Cantina*, que ofrecía noches con *música en directo* en las que predominaba el *rocanrol* y una *matiné* de reggae los domingos por la tarde. Entre las bandas y músicos mencionados en esas noches, estaban: Planta Madre, Baila el Mono, Popi Pedrosa –baterista de Pasaporte y Proceso a Ricutti–, Bandula, Gabriel Braceras y Los Cafres.

Al finalizar el contrato de alquiler de ese último espacio, Pepeu regresó al Abasto. La mayor parte de los locales que él había visto abarrotados cuando era niño se encontraban cerrados y vacíos. El primer piso del viejo Hotel Colón estaba ocupado por trabajadoras

sexuales que ejercían su oficio en la esquina. La barbería, con sus pisos a cuadros blancos y negros, tenía el tamaño justo para su proyecto, que emprendió como único inversor, con poco dinero y con la ayuda de parientes y amigos. Estuvo tres meses acondicionando el lugar y rasqueteando las paredes para revelar las guardas originales: “y así arranqué, era un bar muy... muy así nomás, salvo que las paredes eran impresionantes, eran una obra de arte”. En invierno se calefaccionaban con una garrafa transformada en estufa, en la que ponían troncos. La decoración se completaba con unos sillones tapizados con telas de colores, regalo de un amigo que era dueño de una fábrica de ropa. Todo contribuía al carácter *bohemio* del lugar.

También en los noventa, tres socios alquilaron la planta baja de la edificación que antes pertenecía al hotel, y comenzaron a trabajar en lo que luego sería *El Mariscal*. Diego Florio,² que integraba ese equipo, relata que él y un amigo tenían el objetivo de crear un espacio que no estuviera tan centrado en la pista de baile como las discotecas del momento, sino que priorizara la escucha de música y de bandas en vivo:

la idea mía y de un amigo [...] [fue] elevar un poco la vara a lo que se veía en la noche cordobesa en la primera mitad de los años noventa. La idea surgió en un bar, un lugar, diciendo “mirá que con no tanto se trabaja bien” [...] Se nos ocurrió intentar poner un lugar, tal vez igual o mejor de lo que había en esa época.

Encontraron el Hotel Colón luego de que Pepeu los alertara de que había un *lugar lindo*, aunque por la situación de la ocupación lo definía también como *medio turbio*. Él se reconoce como *fanático de la música* desde pequeño, y al momento de alquilar el espacio ya había trabajado durante casi diez años como disc-jockey (DJ) en

2 Diego tiene 56 años, es director artístico y de musicalización de Radio Shopping, y también se desempeña como DJ. La entrevista fue realizada el 28 de agosto de 2024 en la sede de la radio. Una nota periodística de Germán Arrascaeta (2018) nos proporciona más información sobre el contexto de surgimiento de la idea: “el también productor radiofónico cuenta que a comienzos del ‘95 se juntó con su amigo Claudio Baravalle en un bar céntrico y que salieron desilusionados por el ‘poco huevo’ que sus dueños les pusieron a aspectos sagrados como la musicalización, la onda general. ‘Ese fue el disparador para plantearnos la posibilidad de poner un bar propio’, revela.”

discotecas, camino en el que se había iniciado a los 15 años siguiendo los pasos de su hermano mayor. También se había dedicado a programar música para la radio FM Power, que pertenecía al multimedio SRT. Su amigo y socio, y el hermano de este último que se sumó al grupo, tenían entre sus antecedentes la apertura de locales de entretenimiento nocturno en los ochenta, como Vangelis, localizado en Avenida Hipólito Irigoyen 150. Este pub, que se encuentra entre los pioneros en la difusión del rock internacional en la ciudad de Córdoba, luego se transformó en la discoteca Papatanasius (Tabachnik, 2021; Bruno, 2021).

En la búsqueda de ideas, se inspiraron en un libro sobre el artista español Javier Mariscal: de ahí el nombre elegido para el bar. La remodelación del local fue realizada *bastante a pulmón*, es decir, con mucho esfuerzo, desde marzo hasta octubre de 1995, momento de la inauguración. En cuanto a la estética del lugar, Diego destaca la presencia de cuatro columnas imponentes en el interior, que pertenecían a la parte de bar y restaurante del viejo hotel. Hacia un costado, además, levantaron los pisos y construyeron una barra de bebidas de 7 metros de largo. La pintura de las paredes era de colores llamativos y la decoración se modificaba continuamente, sobre todo con la exhibición de obras de artistas plásticos locales.

Al poco tiempo de la inauguración de *El Mariscal* abrió *El bar de Pepeu*, como se hizo conocido en la zona. Esto ocurrió una noche a las 3 de la mañana. De acuerdo con su dueño: “Vino uno y me dice o yo estoy loco, o cuando entré a *El Mariscal* era el único bar que había y cuando salgo hay dos ya”. La apertura de locales en la Bajada Alvear fue impulsada por esas iniciativas, pero tuvo como antecedentes a por lo menos otros dos locales en el Abasto. Uno de ellos fue el boliche Plataforma, que permaneció abierto aproximadamente desde 1990 hasta 1997, donde Diego trabajó como DJ durante un año. Siguiendo las descripciones de Blázquez (2013), se trataba de un taller fabril que había sido refuncionalizado, y donde se realizaron fiestas, desfiles, performances y recitales. El otro fue el boliche gay *Hangar 18*, situado sobre el río en Boulevard Las Heras 116/18, que se inauguró el 16 de junio de 1995 y cerró en septiembre de 2005 (Latorre, 2021).

“Explotó, tuvo su brillo...”. Una aproximación a las noches de rock en el Abasto (Córdoba, década del noventa)

El año 1995 fue el momento en que la emergencia de locales ganó envión. En 1996 se inauguró Río en Boulevard Los Andes, y luego *La Sala* (después *La Belle*), con foco en la música electrónica. También por esos años abrieron *El bar del enano* y *El Cairo*, cuya ambientación incluía paredes con obras de arte y triciclos colgados que podían apreciarse mientras se escuchaban temas de Emir Kusturica en *loop* (Rodríguez, 2020). La apertura de bares, descrita por Diego como el armado de una *zona de entretenimiento*, en palabras de Pepeu aparece como un proceso de montaje emprendido por una *familia de amigos*:

Era toda una familia montando esa lengua, para mí es una lengua, porque en la parte de atrás de los locales estaban las vías del tren. Entonces para mí era una lengua... la lengua de los Rolling [Stones], por ejemplo, ¿viste? [...] Era una familia de amigos montando todos un bar. Fue una época tremenda porque hacíamos comilonas, comíamos todos juntos. Bueno, bueno, bueno, eso era una locura [...] Allá atrás hacíamos los asados, al lado de las vías, asado, pizza y ahí se armaban las tertulias ahí atrás. Cerrábamos adelante y nos metíamos allá atrás, nos juntábamos todos los que estábamos armando los bares a comer, a cagarnos de risa, fumábamos... era, realmente, una maravilla.

La camaradería y la familiaridad se reforzaban con la permanencia continuada en el espacio, dado que algunos de esos empresarios de la noche habían acondicionado habitaciones de los bares para residir allí durante el día. En el caso de *El Mariscal*, esto había ocurrido luego del desalojo de las personas que hasta entonces ocupaban el primer piso.

A fines de la década de 1990, hacia el otro extremo del Abasto, en dirección hacia el Parque Las Heras, abrió *990 Arte Club*. A diferencia de los casos anteriores, en los que el desarrollo de un bar constituía un objetivo expreso, este local nocturno había surgido de la organización de fiestas en un galpón en donde vivían Claudia “Cani” Sawka y un amigo suyo.³ A partir de la llegada incesante de amigos en co-

3 Claudia tiene 56 años y se formó en artes plásticas. Trabajó en la coordinación y gestión de *990 Arte Club*, como también en el diseño de los folletos que anunciaban las fiestas y eventos a realizarse. Es integrante fundadora de la Asociación Civil Cogollos Córdoba. En la actualidad se dedica al diseño de piezas textiles y gráficas con su marca Kanimist. La entrevista fue realizada el 8 de marzo de 2016 en su casa.

mún que se quedaban durante toda la noche, empezaron a venderles cerveza y luego a hacer fiestas, y con el dinero obtenido pagaban el alquiler. El espacio fue primero conocido como *El Galpón*, porque así le decían los habitués. Sin embargo, la llegada de inspectores municipales comenzó a dificultar su funcionamiento. Hacia el año 2000, el proyecto de abrir un bar adquirió coordenadas más precisas: Cani y su expareja, quien se sumó a la iniciativa, unificaron el sector del galpón y una herrería que se encontraba al lado. En esa nueva anexión, que amplió y transformó la fisonomía del lugar, instalaron el escenario, los baños, la pista de baile, la barra, mesas y sillas, y un área de pool y metegol. Así fue como consiguieron la autorización municipal que les permitió funcionar de manera oficial.

Acerca de la decoración, 990 compartía con los bares que describimos previamente un estilo ecléctico y colorido. En sus paredes había cuadros de la propia Cani y del artista Jorge Cuello, quien presentó muestras allí. Además, incorporaron elementos que habían quedado de la vieja herrería anexada. Mientras tanto, el nombre elegido remitía a una forma de referirse al espacio que se encontraba en uso y que, de acuerdo con mis interlocutores, aludía a prácticas asociadas al ejercicio del trabajo sexual, a tono con el carácter de “zona roja” del área (Díaz, 2020). Según Romanzini (1973), a inicios del siglo XX, 990 era un “sombrió pasaje” que pertenecía al Barrio de La Hilacha: “como es de suponer, en su calificativo, la realidad aproximábase con nitidez al nombre, por sus casas y sobre todo el vestuario de sus habitantes” (Romanzini, 1973, p. 44). La descripción nos lleva a pensar que 990 era, entonces, la antigua denominación del actual pasaje Teodomiro Páez, localizado por detrás del bar.

En las historias que recuperamos en este apartado observamos puntos en común y diferencias. En primer lugar, los procesos de creación y apertura de *El bar de Pepeu*, *El Mariscal* y *990 Arte Club* muestran que durante la década del noventa el movimiento de alquiler y transformación de las antiguas construcciones del Abasto empezó a crecer, dando origen a numerosas propuestas que poblaron unas noches especiales asociadas al rock. En las trayectorias de sus impulsores, que devinieron empresarios de la noche durante ese periodo –permaneciendo o no en el rubro en función de sus distintas posibilidades y recorridos– se destaca una vinculación previa

con la música, otros espacios de divertimento nocturno y las artes plásticas. Asimismo, los bares podían comenzar con inversiones individuales o entre varios socios con ese objetivo en mente, o desarrollarse a través de la formalización de prácticas festivas previamente existentes. En todos los casos reseñados, se destaca que los esfuerzos realizados para modificar y *hacer trabajar* los espacios les dieron una renovada vida a esas calles.

Músicas y algo más

En los relatos sobre los locales nocturnos se destacan las sonoridades, ya sea que se tratara de canciones reproducidas a alto volumen en el lugar, o de música en vivo ejecutada por bandas y solistas que realizaban presentaciones de manera programada o espontánea. Asimismo, las historias añaden otros elementos a los mapas afectivos que reúnen prácticas, placeres, significados y fantasías de importancia para las personas (Grossberg, 1992). Entre ellos, la decoración de los espacios y la inclusión de muestras pictóricas y acciones teatrales contribuían a la constitución de un *ambiente alternativo* o *bohemio*.

En *El bar de Pepeu* no había un DJ y él ponía la música que le gustaba en un equipo con bandeja de CD marca Sony. Allí se escuchaban “*Las Pelotas, Los Redondos, sonaba mucho rocanrol nacional, Charly, [The] Doors, qué sé yo, The Clash... era siempre al palo*”. En cuanto a la música en vivo, Pepeu destaca una fecha del actor Daniel Aráoz, quien tocó con su banda antes de instalarse definitivamente en Buenos Aires. Sin embargo, sostiene que, por tratarse de un lugar pequeño y de un proyecto individual, la producción musical no tenía la magnitud de otros espacios como *El Mariscal*.

Este último bar tenía una propuesta diversificada: los jueves se destinaban a la música electrónica, con selección musical a cargo de Iván Aballay, quien luego fundó Buenas Noches Producciones, una compañía que organiza eventos masivos. Los viernes había música en vivo, y en esas fechas tocaron Los Ratones Paranoicos, Willy Crook, Los Visitantes, Las Pelotas, Los Cafres, Catupecu Machu, Los Gardelitos, Babasónicos, Pappo y Charly García, entre otros. Durante los sábados, el espacio abría como bar y pasaba música a un volu-

men elevado. En el relato de uno de sus dueños, adquiere un relieve notable la producción musical involucrada en el trato con artistas, sobre todo de Buenos Aires, ya que la intención era traer *bandas importantes* a la ciudad. Tales actividades, que se iniciaron al poco tiempo de abrir el bar y gracias a una inversión realizada con ese fin, incluían desde los viajes a la capital para firmar contratos, hasta la publicidad de las fechas programadas mediante avisos en el diario, notas en la radio e impresión de afiches. Todo eso le dio *prestigio* a *El Mariscal*, es decir, colaboró en la construcción de su renombre como sala con capacidad para 500 personas en la escena local, y también tuvo efectos en el aprendizaje de los gajes del oficio para el grupo de socios. Como sostiene Diego:

Imaginate que yo tenía 20 y pico de años y ya me movía en un ambiente que estaba bueno, que me gustaba, que era el de la música. Me tomaba un vuelo a Buenos Aires a firmar un contrato con una banda. Nada, vino Pappo como cuatro veces al bar, por ejemplo. Un tipo que yo había escuchado en mi adolescencia hasta el hartazgo, entonces ya después tenerlo contratado por mí tres, cuatro veces, era muy fuerte. Y tenerlo al lado mío en mi auto, íbamos a hacer las giras de prensa... son cosas muy lindas que me regaló la música.

Las noches en el bar también incorporaban a actores y performers. En una oportunidad, el director de teatro Paco Giménez estrenó allí una obra especialmente adaptada a las características del lugar. En otra ocasión, se presentó un grupo de teatro llamado Babel, cuyos integrantes realizaron una acción que consistía en colgarse de los techos en medio de la noche, mientras sonaba la música.

La presencia de propuestas teatrales que se mezclaban con las noches de música era un rasgo compartido con 990 *Arte Club*, aunque con algunas distinciones. Durante los primeros años, las fiestas se hacían los viernes y sábado, en dos segmentos: primero había una obra de teatro y luego, cuando ésta terminaba, la sala se transformaba en un espacio nocturno propiamente dicho, con música grabada para bailar y música en vivo. En el segmento de teatro y performance, Cani mencionó presentaciones de *drag queens* que también hacían shows en *Hangar 18*; el festejo por los 15 años de la compañía de teatro *La Cochera*, creada en 1984, con un show de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez; y la obra "Playback" de la compañía Teatro

“Explotó, tuvo su brillo...” Una aproximación a las noches de rock en el Abasto (Córdoba, década del noventa)

Lírico de Muñecas, en abril de 2001. Ésta última incluía personajes con vestuarios muy elaborados, diseñados por Matías Zanotti, que se encontraban distribuidos por todo el bar y en determinado momento, al ser iluminados con focos, sincronizaban el movimiento de sus labios con pistas pregrabadas de diferentes canciones (La Voz del Interior, 2001).

En cuanto a la música, en los años de *El Galpón* tocaban artistas locales como Raúl Pandolfi, quien amenizaba veladas con el piano y también se presentaba con su banda de jazz 43/69, y Ají Rivarola con Armando Flores. En las fiestas, Cani estaba a cargo de elegir las canciones para reproducirlas en la pista de baile. Esa selección era realizada sobre la base de los temas musicales que lograba conseguir a través de la descarga online y de grabaciones adquiridas o intercambiadas, en un contexto en el que la compra de discos compactos era difícil debido a su alto costo. Como dijera:

En esa época, cada disco que te venía a la mano era como un tesoro porque no había [...] Y tampoco teníamos presupuesto para pagar un disco nuevo, era una fortuna, no podías comprarte dos, tres discos por semana. Entonces en esa época existían los que te grababan, y pasaban y te decían “¿querés algo?, ¿qué onda te gusta?”. Y después los que tenían la posibilidad de grabar un disco con un disco original, copiaban ese disco y lo intercambiaban, por ejemplo. Así, la lista de reproducción se repetía noches tras noche, hasta que podían cambiarla. Los temas que no paraban de sonar eran de Bersuit Vergarabat, Las Manos de Filippi, y Mimi Maura. Ya con la apertura de 990 empezaron a llegar algunas de esas bandas y otras como La Renga, Los Gardelitos, y Viejas Locas.

Como hemos podido ver hasta aquí, la selección musical incluía temas que combinaban ritmos del ska, la cumbia, el folklore y el reggae, aunque aún hoy se los asocia mayormente al rock nacional. Tal categoría es empleada en su sentido émico, con referencia a un universo concreto de bandas y músicos consolidados o en proceso de establecerse como referentes, cuyas giras artísticas habían comenzado a incluir el Abasto como punto de destino y/o de pasaje en medio de conciertos de mayor envergadura.⁴ La mixtura de sonoridades

4 Para una problematización de su tratamiento como género musical y una lectura sobre los diversos sentidos que adquirió en trabajos de investigación

puede considerarse como parte de un notable proceso de renovación estética que llevaron adelante algunas bandas durante la década de los noventa, y que implicó la yuxtaposición de géneros musicales distintos, aunque subordinados al “sonido rock” (Citro, 2008).

Esas mezclas también se hacían evidentes en la grilla, que incluía música grabada, en vivo, performances y muestras artísticas. Esto contribuía a darle forma a unas noches especiales en las que había espacio para sorpresas. Entre ellas, la de ser también lugar de esparcimiento para los propios artistas, deseosos de pasar un buen momento luego de actuar en otros espacios. Sucedió, por ejemplo, que amigos en común o técnicos que trabajaban en espectáculos masivos les sugerían a los músicos ir a algún bar del Abasto luego de las presentaciones. En esas oportunidades, existía la posibilidad de que el artista en cuestión ofreciera un *show íntimo*. Tal fue el caso de Charly García, quien tocó una noche de manera gratuita en *El Mariscal*, un lugar cuya capacidad impedía costear ese cachet sólo mediante la venta de entradas:

La noche que tocó en El Mariscal, yo tenía una banda de Buenos Aires que se llamaba Refinado Tom y la banda de Charly tocaba invitado por la Negra Sosa en La Vieja Usina. Mi contacto, mi amigo, era muy conocido de Charly, entonces bueno, a través de mi amigo los invitamos a Charly y a la banda, y cayeron todos al bar. Gracias a dios, por suerte teníamos todo el set armado, con el teclado, con todo [...] Y, mágicamente, me acuerdo que llovía, caían baldes de agua esa noche, y había 150 personas en el bar. Y Charly García tocó una hora y media con María Gabriela Epumer en guitarra (Canal C Argentina, Entrevista a Diego Florio, 2019).

Años después, en una de las fiestas LDCM (Lucha por la Despenalización del Consumo de Marihuana) que organizaba 990 Arte Club, Charly se presentó de manera sorpresiva luego de un show y tocó varios de sus temas en solidaridad con la causa política. En otras ocasiones, ese mismo bar incluyó *fechas en secreto* que algunos artistas organizaban entre dos recitales previamente programados y anunciados públicamente, como sucedió con La Renga. *El bar de Pepeu* fue también refugio para otros músicos que tocaban en la zona. De hecho, en la trayectoria del propio Pepeu, su encuentro y amistad

desde las ciencias sociales, véase Boix (2018).

con integrantes de Los Cafres se había producido en circunstancias similares, cuando tenía el bar en Mendiolaza y ellos llegaron a una matiné de reggae luego de haber encontrado un folleto mientras actuaban en Córdoba Capital.

En esos bares del Abasto predominaba la mezcla de sonoridades y de ofertas artísticas. Esto se reiteraba en el propio proceso de *montaje* de los espacios, ya que, como vimos, la remodelación y decoración de los locales nocturnos incluía obras de arte y partes de las viejas construcciones en las que se asentaban, produciendo un diálogo entre diferentes tiempos históricos. Allí se daba una intensa circulación de discos, artistas y obras teatrales, al tiempo que los productores iban profundizando su experiencia en la organización de fiestas y fechas en vivo. Circulaba también un público que, pronto, transformó esas calles poco pobladas en veredas llenas de transeúntes ansiosos por explorar las diferentes propuestas nocturnas.

Noches movidas

Al principio, las personas que acudían a los bares que reseñamos eran amigos, conocidos y amigos de amigos que transmitían la noticia sobre la apertura de un local nuevo de boca en boca. Hemos visto que los productores y empresarios entrevistados desarrollaron los locales sobre la base de sus propios gustos musicales, de lo que les interesaba encontrar como público, y a partir de las posibilidades y contactos que les brindaban sus redes familiares y amicales.⁵ En ese sentido, también resultan destacables sus impresiones sobre el movimiento que se generó en torno a las iniciativas que impulsaron. Así, para Cani, si bien “*no había una onda definida*”, sí podía hablarse en líneas generales de personas *alternativas* que no gustaban de ir a boliches, estaban asociadas al ámbito del teatro, y cuyas prácticas

5 Toledo (2018) le concede especial atención a los gustos personales de los productores de espectáculos, en particular considerando el caso de *Belle Epoque*, un espacio cultural asociado sobre todo a la música indie que permaneció abierto entre 2009 y 2020 en Lima 373. En otro trabajo (Díaz, 2019b), considero que la participación como público en eventos en torno a la cultura pop japonesa tiene efectos formativos que impactan en la dedicación a la producción de eventos y al desarrollo de emprendimientos comerciales entre aficionados.

eróticas reconocían opciones por fuera de la heteronormatividad. Para Diego, era “*un ambiente del palo del rock, pero buen ambiente*”, integrado por personas que trabajaban y pertenecían a estratos medios. En palabras de Pepeu, su bar propiciaba el encuentro entre diferentes tipos de perfiles, aunados por sus gustos en común: “*Era un bar donde había desde un juez, un fiscal, y un chorro*”. En síntesis, todos destacan la convivencia pacífica de públicos como un atributo diferencial de sus propuestas.

En las entrevistas con visitantes asiduos de esos locales, las noches y fiestas aparecían asociadas a la *bohemia*, el *under* y lo *alternativo*, y a un desplazamiento previo que esa *movida* había realizado desde los bares del centro de la ciudad hasta la costanera y el Abasto. Foto Feroz,⁶ nombre artístico con el que es conocido el fotógrafo Carlos Casas, relata que unos años antes, hacia 1991, había un bar llamado *Castelar* en la Avenida General Paz, frente a una casa de fotografía: “*ahí se juntaban los bohemios, los borrachos, toda la gente de la noche, a hacer la previa*”. En ese lugar le comentaron sobre otro bar también céntrico, que abría de lunes a lunes, y donde se podía escuchar rock nacional con artistas como Charly García y Serú Girán. Fue en Pizarrón, ubicado en Duarte Quirós esquina Vélez Sársfield, donde él inició su camino como fotógrafo del *ambiente del rock*, y fue en otro de esos locales, llamado *María María*, donde le comentaron que se abrirían bares en el Abasto. Durante los siguientes años, que él llama sus “*15 años de caravana*”, iba de un bar a otro, uniendo ambos sectores de la ciudad. En su recorrido, sacaba fotos en los diferentes locales nocturnos, las mandaba a revelar, y en las siguientes noches las llevaba en un álbum familiar para que los retratados pudieran comprar las imágenes si así lo deseaban. Ese modo de ejercer su oficio se mantuvo hasta el desarrollo de las cámaras fotográficas digitales. En las primeras derivas por el circuito de bares céntrico pudo ver cómo predominaban las bandas de covers, pero ya empezaban a surgir con más fuerza las bandas de rock locales como Los Navarros,

6 Foto Feroz tiene 60 años, trabaja como fotógrafo en eventos y conciertos, y durante la pandemia creó la radio XtraRock. Su extensa trayectoria retratando diversos espectáculos musicales y manifestaciones políticas le ha permitido generar un gran archivo sobre la vida cultural cordobesa. Realizamos dos entrevistas: una el 25 de octubre de 2019 y otra el 29 de agosto de 2024 en cafés localizados en los barrios General Paz y Nueva Córdoba.

“Explotó, tuvo su brillo...”. Una aproximación a las noches de rock en el Abasto (Córdoba, década del noventa)

Savia Nueva o Armando Flores. En su experiencia, *el under* era ese movimiento musical por fuera de las grandes discográficas.

Riki,⁷ quien recorrió esas noches, también menciona la presencia de “*gente más variada, gente de Artes, tranqui*” en torno a *María María*, ubicado en la llamada Plaza del Oso, frente al actual shopping Patio Olmos. Este local nocturno, que en años anteriores se había llamado *Ojalá Pub* y luego *La Madriguera*, incluía música en vivo en su programación y allí tocaban numerosas bandas del rock underground (Cuello, 2021; Bruno, 2021). Durante las salidas, él y sus amigos, cultores del heavy metal, compraban bebidas alcohólicas en *El Electro*, un kiosco cercano, o en *Falcon Crest*, un local de expendio de bebidas, y las consumían en las inmediaciones del pub. De acuerdo con sus vivencias e impresiones, fue ese público variado y tranquilo que prefería el rock como género musical el que se trasladó hacia el Abasto a medida que avanzaba la década del noventa. Varios acontecimientos parecen anudarse en ese desplazamiento. En primer lugar, la aplicación del Código de Faltas de la Provincia de Córdoba (Ley N° 8431, aprobada y promulgada en 1994) establecía sanciones para el consumo de alcohol en la vía pública y, de ese modo, desarticulaba las intensas sociabilidades nocturnas que se habían desarrollado hasta ese entonces en espacios abiertos como las plazas. En segundo lugar, la restauración del Colegio Olmos y la iniciativa del gobierno provincial de tornarlo *shopping center* aparecía impulsando mayores controles sobre esa parte del centro.

Al referirse a ese proceso de traslado de la noche, Riki considera a *El Mariscal* como el primer espacio acorde a los gustos de ese grupo en la nueva zona. En sus impresiones, se trataba de un lugar *selecto* en tanto era frecuentado por personas cuyo poder adquisitivo les permitía costear bebidas durante toda la noche:

Eran los [...] que le dicen ahora el hippie *card*, el hippie *yuppie*... el loco que vive... que venía barbudo, con la corbata, a veces había algunos que trabajaban en Tribunales, pero [...] les gustaba escuchar a los

7 Riki tiene 59 años. Hacia 1989 fue DJ en *Varsovia*, un pub de heavy metal situado en San Luis y Ayacucho. Luego, trabajó como artesano y actualmente se dedica al transporte. Realizamos la entrevista el 24 de julio de 2024 en un café del centro de la ciudad.

Rolling Stones, les gustaba fumar algo, pero al otro día vos los veías en la calle y no te saludaban.

La apertura de otros lugares, como *El bar del enano*, es atribuida en su relato a estrategias comerciales desarrolladas a partir de la percepción de que comenzaba a afluir *gente común*, lo que volvía necesario vender alcohol a un precio más accesible. Sin embargo, las diferencias de *ambiente* eran palpables: mientras el primero era considerado un bar propiamente dicho, con una grilla predefinida y unas reglas de etiqueta implícitas que regulaban los comportamientos, el segundo era descrito como un *antro oscuro* donde la venta de sustancias psicoactivas era incontestable y los hechos de inseguridad eran ocasionales. Con todo, en líneas generales, *el under* era para él la *gente de la noche* vinculada al ámbito artístico –ya sea porque estudiaran carreras afines o fueran aficionados a la música–, que consumía o normalizaba el consumo de sustancias psicoactivas y mantenía un comportamiento respetuoso entre sí. *Under* también podían ser, por extensión, los lugares, en la medida en que estuvieran en consonancia con esos valores y sentires:

[un] lugar era under en el sentido que vos podías ir con tu pareja y no tener que irte al auto o salir a fumar un churro. Te ibas al patio a fumarte un churro y nadie iba a poner una cara rara [...] nadie te decía nada. Ese es el ambiente cerrado, la música era como un complemento. [...] Era un modo de estar con ciertas personas que más o menos tienen su forma de ver la vida. No está en la estructura, no, ¿me entendés? Ni en cómo estás vestido, ni qué escuchás, no, sino que bueno, me siento en Jamaica acá.

Como sostiene Foto Feroz y hemos visto en las páginas previas, “no era todo rock en el Abasto”. De manera temprana había aparecido un local nocturno centrado en la música electrónica que era considerado *cheto*, como *La Sala*, y *El Mariscal* dedicaba una noche de su grilla a ese género musical. Las noches, además, eran cambiantes y seguían en movimiento: algunos bares cerraban y otros comercios abrían en el mismo lugar, poco tiempo después. A manera de ejemplo, cuando *El Bar de Pepeu* cerró, allí comenzó a funcionar una pizzería y luego otro bar llamado *El Cuervo*. Sin embargo, todos coinciden en que hubo grandes modificaciones con el giro de siglo, una vez que empezaron a surgir y proliferar los locales centrados en el

cuarteto. De acuerdo a las historias escuchadas, ese fenómeno estuvo acompañado de la presencia de un público distinto, que manejaba otros códigos y valores, y al que se le atribuía un incremento en la frecuencia e intensidad de las situaciones de inseguridad en las calles. Tales transformaciones aparecían como impulsando al público que hasta entonces transitaba entre los diversos bares a desplazarse nuevamente, buscando otros lugares acordes con el ambiente que gustaban de frecuentar. En los relatos, los robos a la salida de los locales y las peleas callejeras aparecen como los detonantes de la elección de irse y no volver.

La nota periodística que citamos a comienzos de este capítulo menciona, para los primeros años de la década del 2000, numerosas infracciones cometidas tanto por los dueños de locales como por los jóvenes que participaban de las noches de fiesta, aunque sin hacer referencia al tipo de música que sonaba en cada espacio. Destaca, en cambio, que, del total de establecimientos, sólo veinte contaban con la habilitación según el Código de Espectáculos Públicos (Pandolfi, 2003). En palabras de Diego, uno de los empresarios, una zona que había sido *sanitizada* por las propuestas centradas en el rock nacional se volvió peligrosa nuevamente a causa de la laxitud en la concesión de permisos: “Explotó, tuvo su brillo y volvió a ser lo que era antes”. A todo ello se añadió la crisis socioeconómica luego del 2001, que trajo aparejadas dificultades para sostener los bares en tanto proyectos comerciales.

Lo cierto es que, aunque algunos locales nocturnos vinculados al rock cerraron, otros permanecieron. Así, en una nota que recuerda la trayectoria del músico Willy Crook, Arrascaeta (2021) afirma que, con el cierre de *El Mariscal*, la ebullición cultural que encarnaba este músico funk se desplazó hacia el otro extremo del Abasto en donde se encontraban 990 y *La Torre del Río*, localizada en el Puente Avellaneda. También se abrió una nueva oferta con espacios como *Casa Babylon*, *El Ojo Bizarro* y *Dorian Gray*, enfocados en la música electrónica y el pop. Esto no quita que la imagen asociada al periodo sea de desolación y vaciamiento de unas calles antes descritas como llenas de movimiento.

En líneas generales, podemos decir que las sensibles mutaciones en el circuito nocturno durante estos años –uno de los entrevistados

hablaba, incluso, de *la muerte del Abasto*– se vinculan no sólo a cambios en la zona, sino sobre todo a cambios en los mapas de afecto, en los modos de vivir la noche desarrollados y experimentados hasta el momento. De hecho, en las entrevistas realizadas, tanto los dueños como los frequentadores de los locales inscriben sus itinerarios personales en una época, un periodo de transformaciones experimentadas intensamente, que tuvo un comienzo y también un fin.

Hasta aquí nos hemos aproximado a formas particulares de organizar y recorrer las noches de rock en la Córdoba de los noventa, centrándonos en la apertura y el desarrollo de bares en la zona del Abasto. Queda para futuros trabajos recuperar otras historias que nos permitan indagar de manera más pormenorizada sobre las experiencias y vivencias en torno a esa chispeante vida nocturna.

Bibliografía

Arrascaeta, Germán (2021, junio 30). *Willy Crook y sus bases en Córdoba: un amor que sigue dando vueltas*. La Voz del Interior. <https://www.lavoz.com.ar/vos/musica/willy-crook-y-los-clubes-de-cordoba-un-amor-que-sigue-dando-vueltas/>

Arrascaeta, Germán (2018, octubre 25). *Una fiesta rescata a El Mariscal y La Belle: qué fantásticas esas noches*. La Voz del Interior. <https://www.lavoz.com.ar/vos/musica/una-fiesta-rescata-el-mariscal-y-la-belle-que-fantasticas-esas-noches/>

Basile, María Verónica (2020). Las políticas culturales municipales en los años noventa. El caso de la ciudad de Córdoba (Argentina, 1991-2003). *Mediaciones*, 25 (16), 142-157. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.16.25.2020.142-157>

Bennett, Andy y Peterson, Richard (Comp.). (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

“Explotó, tuvo su brillo...”. Una aproximación a las noches de rock en el Abasto (Córdoba, década del noventa)

Blázquez, Gustavo (2016). Hacer la noche. La producción comercial y el mercado laboral de los clubs electrónicos (Córdoba, Argentina). *Trabajo y Sociedad*, (27), 207-220.

Blázquez, Gustavo (2013). *Bailar la diferencia. La formación de la “noche electrónica” y la construcción de identidades de clase durante la década de 1990 en Córdoba*. Ponencia presentada en VI Encuentro Panamericano de Comunicación. Córdoba, Argentina.

Blázquez, Gustavo (2012). I Feel Love. Performance y performatividad en la pista de baile. En: Silvia Citro y Patricia Aschieri (Coords.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 291-306). Buenos Aires: Biblos.

Blázquez, Gustavo y Reches, Ana Laura (2011). *La formación de una “noche gay” en la ciudad de Córdoba*. Ponencia presentada en XIII Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia. Catamarca, Argentina.

Boix, Ornela (2018). Hubo un tiempo que fue hermoso: una relectura de la relación entre rock nacional, mercado y política. *Sociohistórica*, (42), 1-18. <https://doi.org/10.24215/18521606e060>

Brollo, María Daniela y Liarte Tiloca, Agustín (2022). “Aplausos para la ganadora”. Producción de performances en elecciones de Reinas Drag Queen y Miss Leather en la ciudad de Córdoba (Argentina). *Revista del Museo de Antropología*, 15 (3), 203-214. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v15.n3.36942>

Bruno, María Sol (2021). Entre peñas, bares, pubs y discotecas. Circuitos juveniles en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980. *Papeles de Trabajo*, (42), 1-21. <https://doi.org/10.35305/revista.vi42.202>

Canal C Argentina (2019, diciembre 2). *Diego Florio: su anécdota con Charly García*. <https://www.youtube.com/watch?v=MpA-qHh6-xE&t=509s>

- Citro, Silvia (2008). El rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/88/el-rock-como-un-ritual-adolescente-trasgresion-y-realismo-grotesco-en-los-recitales-de-bersuit>
- Cuello, César (2021). Rock underground de Córdoba. En: Carlos Rolando (Comp.), *Tiempo anfibio. Las últimas tres décadas del Rock en Córdoba* (pp. 105-116). Córdoba: Editorial de la UNC.
- Díaz, María Cecilia (2020). De semillas y esquejes a flores, una (y otra) vez: fiestas, activismo y cultura cannábica. En: Gustavo Blázquez y María Gabriela Lugones (Eds.), *Celebrar. Una antropología de la fiesta y la performance* (pp. 91-116). Córdoba: Editorial de la UNC.
- Díaz, María Cecilia (2019a). *Cultivar a vida. Uma etnografia entre ativistas canábicos na Argentina*. [Tesis de Doctorado en Antropología Social]. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
- Díaz, María Cecilia (2019b). Historias detrás de objetos: organizadores y vendedores en un circuito de eventos. *Vibrant*, (16), 1-20. <https://doi.org/10.1590/1809-43412019v16a206>
- Grossberg, Lawrence (1992). Is there a fan in the house? The affective sensibility of fandom. En: Lisa Lewis (Ed.), *The adoring audience. Fan culture and popular media* (pp. 50-65). Londres: Routledge.
- Latorre, Néstor (2021). La noche es mi amiga. En: Carlos Rolando (Comp.), *Tiempo anfibio. Las últimas tres décadas del Rock en Córdoba* (pp. 217-223). Córdoba: Editorial de la UNC.
- La Voz del Interior. (2001, abril 20). *Atuendos lujosos en clave musical*. La Voz del Interior. http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0420/artesy espectaculos/nota28147_1.htm

“Explotó, tuvo su brillo...”. Una aproximación a las noches
de rock en el Abasto (Córdoba, década del noventa)

Municipalidad de Córdoba. (2023). *Catastro Municipal* (online).
Disponible en: <https://inteligenciaterritorial.cordoba.gob.ar/portal/apps/experiencebuilder/experience/?id=97eea06dbf-01443d96bbd411fab8b832>

Pandolfi, Germán (2003, junio 22). *Donde los boliches acabaron con un barrio*. La Voz del Interior. http://archivo.lavoz.com.ar/2003/0622/grancordoba/nota173671_1.htm

Park, Robert Ezra (2023 [1925]). *La ciudad. Sugerencias para la investigación del comportamiento humano en el entorno urbano*. En: Robert Ezra Park y Ernest Burgess (Eds.), *La ciudad* (pp. 22-85). Córdoba: Indios Verdes.

Perlongher, Néstor (1997 [1987]). *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires: Paidós.

Reches, Ana Laura (2018). *Locales paquetes, intelectuales y pirindines: la vida nocturna cordobesa durante la década de 1960 (Argentina)*. *Cuadernos de Historia del Arte*, (30), 245-270. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte/article/view/1478>

Rodríguez, Juliana (2020, julio 25). *Arqueología de bares*. La Voz del Interior. <https://www.lavoz.com.ar/opinion/arqueologia-de-bares/>

Rolando, Carlos (Comp.). (2021). *Tiempo anfibio. Las últimas tres décadas del Rock en Córdoba*. Córdoba: Editorial de la UNC.

Rolando, Carlos (Comp.). (2018). *Yo estuve ahí... Testimonios sobre el rock en Córdoba*. Córdoba: Editorial de la UNC.

Romanzini, Arturo (1973). *Yo he nacido en La Segunda* (Historia del Barrio Orillero). Córdoba: Establecimiento Gráfico La Docta SRL.

Tabachnik, Diego (2021, octubre 16). *A 20 años del cierre de El Mariscal: un emblema de la noche rockera en Córdoba*. La Voz del Interior. <https://www.lavoz.com.ar/vos/noche/a-20-anos-del-cierre-de-el-mariscal-un-emblema-de-la-noche-rockera-en-cordoba/>

Tamagnini, María Lucía (2018). *Artes de ordenar la noche. Una etnografía de la gestión gubernamental de la diversión en la ciudad de Córdoba*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Toledo, María Soledad (2018). 2009 o el año en el que estallamos. En: Carlos Rolando (Comp.), *Yo estuve ahí... Testimonios sobre el Rock en Córdoba* (pp. 117-132). Córdoba: Editorial de la UNC.



“Hangar fue otra cosa, fue un antes y un después”. Imaginarios y recuerdos sobre unas noches cordobesas (1990-2000)

Por María Daniela Brollo

Possibly I've seen too much
Hangar 18, I know too much
Megadeth

La noche es un país imaginario
Babasónicos

Introducción

Era un lugar mítico (...) cuando entrabas a Hangar no te daba la sensación de que entrabas a una manga de avión, te daba la sensación de que entrabas a una nave espacial, porque era plateado, todo de hierro, el piso de metal o chapa, era maravilloso y un atractivo muy grande... pasabas a un lugar que era infinito, sin igual.

A sí describía Antara Wells a Hangar 18, un boliche que funcionó en la ciudad de Córdoba entre mediados de la década de 1990 y principios de los dos mil. Antara era una de las tantas artistas transformistas y drag queens que supieron maravillar, con sus shows y performances, al público que asistía al lugar. Este modo de nombrarlo, como un *lugar mítico*, nos adentra en la intención de este texto: ocuparnos de los recuerdos e imaginarios sobre unas noches que allí tuvieron lugar. En los relatos *Hangar* adquiría una forma exagerada, adjetivada por algunas personas como *infinita* y *única*. Lo exagerado se vinculaba al delirio festivo vivido en el boliche y a las diferentes formas que tomaba lo improductivo en esas noches, a través del derroche y el gasto o *dépense* (Bataille, 1987). En una relación mimética con lo recordado, las performances del recuerdo sobre *Hangar 18* también bordeaban lo excesivo. Extensos relatos de fiestas que no tenían fin, historias interminables de noches que se fundían con el día, el esfuerzo en un repaso minucioso de las andanzas por calles

de la ciudad que conectaban lugares distantes entre sí y confluían en la puerta de *Hangar 18*, el detalle de las tarjetitas del boliche en algunas tiendas comerciales del centro como signo de una cartografía comercial que se expandía, el encuentro masivo entre personas que (re)significaban el desconocimiento en reconocimiento (Rufer, 2019), la posibilidad de consumir música electrónica que aparecía como novedosa en esos entornos, shows que deslumbraban a un público ávido de más entretenimiento, y el recuerdo de personajes fantásticos que brillaban con grandes despliegues artísticos sobre el escenario y a un costado o en el centro de la pista de baile.

Los recuerdos, dice Walter Benjamin (2005), son contruidos en el límite entre lo individual y lo colectivo, y aparecen interrumpiendo la continuidad histórica. El recuerdo, como experiencia, adquiere así una dimensión creativa que enlaza el pasado y el presente a partir de una singular relación con el relato, el objeto o la imagen. Respecto de los imaginarios, el antropólogo Néstor García Canclini (2007) propone pensarlos como construcciones simbólicas con relación a lo observado, que ocupan un lugar complementario de lo real. Desde esta perspectiva, los imaginarios devienen algo fragmentario y destotalizante donde interviene no sólo lo observable sino también lo imaginado, los deseos, las insatisfacciones y las relaciones intersubjetivas. En ese punto coinciden, además, varios estudiosos de lo urbano cuando plantean que un objeto tan heterogéneo como la ciudad –y podríamos pensar en la noche– sólo se vuelve abarcable a partir de la inclusión de esos lugares fragmentarios. ¿Cuáles son los recuerdos de aquellas experiencias vinculadas al divertimento nocturno cordobés hacia la década de 1990? ¿Qué imágenes e imaginarios se entran en los relatos sobre las noches de fiestas de un pasado reciente y lejano a la vez? ¿*Hangar* fue un *antes* y un *después* con relación a qué?

Siguiendo estas ideas decidimos encarar estas reflexiones trabajando fragmentos de recuerdos, imaginarios e imaginaciones en torno a esas *noches míticas* de un lugar sin igual que se llamó *Hangar 18*. En su apuesta por un *Anthropological Groove*, Gustavo Blázquez y Agustín Liarte Tiloca (2018) sugieren pensar en la noche como un “montaje de experiencias” que nos obliga a una epistemología inmersiva, conscientes de que nunca accederemos completamente a

las experiencias en sí. Por ello, en el marco de un trabajo etnográfico, apostamos por retomar algunas evocaciones de esas experiencias a través de los relatos de sus protagonistas (artistas, productores y público). Las entrevistas, observaciones y materiales periodísticos y gráficos que sirvieron de insumo para este texto provienen de una investigación realizada entre los años 2015 y 2024 en torno a los mundos del arte drag en la ciudad de Córdoba (Brollo, 2023).¹ Desde la propuesta de Blázquez y Liarte Tiloca (2018) –y su referencia cruzada a los trabajos de Guy Debord y Sigmund Freud– encaramos una especie de deriva flotante a través de los relatos de las noches en *Hangar 18*.

La perspectiva etnográfica nos permitió reponer algunos de los sentidos que rodeaban a esos recuerdos del boliche, para luego indagar en los imaginarios que lo ubicaban como un espacio (y un tiempo) que marcó *un antes* y *un después* en la ciudad, de un sitio que se volvería *mítico* a partir de la diversidad de públicos, sonoridades y experiencias que supo alojar. Los relatos y recuerdos sobre “el Hangar” –como lo llamaban quienes eran habitués del lugar– nos hablaban de un espacio singular y heterogéneo, *un boliche gay, pero para todos los gustos*, que albergaba distintas estéticas, preferencias eróticas, gustos y estilos produciendo una atmósfera mágica de “communitas” (Turner, 2012) que lograba, al menos por unas horas, producir la sensación de disolución de las diferencias. Las personas entrevistadas recordaban al boliche como un espacio *alternativo* y *diferente* al resto de los lugares. Sin embargo, según esas mismas narrativas, existía un *Hangar más gay* durante las noches de viernes y sábados, y otro *Hangar no tan gay* que tenía lugar los domingos de música electrónica. ¿Cómo se producía esa segmentación de las sociabilidades y los gustos compartidos en un espacio dispuesto *para todos los gustos*? En lugar de apuntar sólo hacia lo *alternativo* del lugar, el destello que lo volvía diferente hacia afuera, nos enfocaremos también en el montaje de noches que lo hacían diferente hacia

1 Las entrevistas y conversaciones que se retoman a lo largo de este capítulo incluyen diversos testimonios de públicos, artistas transformistas, drag queens, travestis y trans, dueños de locales y otros actores clave vinculados a los circuitos nocturnos de referencia para este trabajo. Estas voces permitieron (re)construir los sentidos que las personas atribuían a las dinámicas, prácticas y espacios que configuraban estas noches.

“Hangar fue otra cosa, fue un antes y un después”. Imaginarios y recuerdos sobre unas noches cordobesas (1990-2000)

adentro: ¿Cuántas noches cabían en un mismo boliche? ¿Se trataba efectivamente del “mismo” boliche?

Un boliche gay en los noventa

Hangar era y no era un boliche a secas. Era un *boliche gay*, un lugar recordado como icónico en el ambiente y la noche gay cordobesa, inaugurado en plena década de 1990, en un momento de grandes cambios y transiciones políticas y culturales. La categoría de gay, como sostiene el antropólogo Horacio Sívori (2005), además de tratarse de una categoría identitaria adoptada por aquellos varones que se reconocían como homosexuales, fue también un término aplicado a cosas y lugares como fiestas privadas, bares, discotecas y boliches. Así, la “noche gay” o el “mundo gay” devino un sintagma utilizado por investigadores (Blázquez y Reches Peressotti, 2017; Chauncey, 2023) y públicos para señalar un gran entramado de sociabilidades y circuitos vinculados al entretenimiento nocturno mercantilizado, cuya oferta se encontraba segmentada en función de variables como la (homo)sexualidad y el erotismo. Espacios y lugares en donde las personas, que compartían ciertos gustos en común, se encontraban con fines festivos y/o eróticos.

Hangar 18 funcionó entre los años 1995 y 2005 en un galpón industrial ubicado sobre Boulevard Las Heras, en la zona del ex Mercado de Abasto de la ciudad de Córdoba. El frente del espacio contaba con una vieja casona, ubicada sobre la fachada, donde funcionaba un pub denominado *El Universo*, local con el que compartían público. A un costado de este pub se encontraba emplazado el gran galpón donde funcionaba el boliche. El sitio, anteriormente, había funcionado como un taller de reparación mecánica de colectivos y su nombre guardaba alguna relación estrecha con esa antigua funcionalidad. El lugar era inmenso, y en esto coincidían casi todos los recuerdos. El boliche abría sus puertas de viernes a domingos en un horario promedio que variaba entre la medianoche y las seis de la mañana. En ese tiempo, se ofrecía como un espacio de divertimento que incluía el expendio de bebidas –no sólo– alcohólicas, pista de baile y performances escénicas a cargo de artistas transformistas, drag queens, travestis y bailarines o *gogo dancers*. El gran galpón de *Hangar 18*

supo albergar, en sus mejores noches, hasta cuatro mil personas. Sin embargo, el título de icónico que sus protagonistas le otorgaban a ese *boliche gay* no se ligaba sólo a lo numeroso de su público, sino también al momento socio-histórico en el que fue inaugurado y la diferencia que proponía en relación con otros boliches o discotecas del momento.

Diferentes investigaciones (Bazán, 2004; Rapisardi y Modarelli, 2001) nos muestran que en las décadas anteriores a la inauguración de *Hangar 18* la vida social y la noche gay en Argentina fueron un tanto diferentes. Al menos desde la década de 1940, el hostigamiento hacia la homosexualidad y el travestismo se diseminaba en muchos ámbitos y encontraba su condensación en edictos policiales, cuyo fin era perseguir y condenar toda conducta considerada amoral y escandalosa. Sin embargo, en esas memorias de un pasado sufriente, algunos recuerdos irrumpieron –en un sentido benjaminiano– para mostrar que la persecución pretendida como total no siempre fue así, y que hubo tiempo, también, para la fiesta y la diversión. De hecho, en diferentes partes del mundo, la centralidad de las fiestas y los bares para la comunidad homosexual cuenta con gran profundidad histórica abordada por numerosos trabajos académicos (Chauncey, 2023; Achilles, 1998). Para el caso cordobés que nos interesa, la antropóloga Ana Laura Reches Peresotti (2022) analizó los procesos de conformación de una noche gay hacia fines de la década de 1960 en un circuito de fiestas, bares, boliches y discotecas, la mayoría ubicados en la zona céntrica de la ciudad.² El funcionamiento de estos lugares se encontraba fuertemente atravesado por los contextos represivos y dictatoriales. Por resguardo, ante la persecución policial, muchos locales mantenían dinámicas restrictivas de ingreso, como una mirilla en la puerta que permitía controlar quiénes ingresaban y quiénes no (Reches Peressotti, 2022). Esas prácticas y otras, como las habilidades para el ocultamiento o la (di)simulación, devenían dispositivos de regulación, protección y resguardo frente al hostiga-

2 En un proyecto titulado “Escenas y memorias del arte transformista”, que integramos junto a Ana Laura Reches Peressotti, María Lucía Tamagnini y un grupo de artistas cordobesas, realizamos una cartografía colectiva y colaborativa donde mapeamos estos espacios entre la década de 1970 y 2022. El proyecto se encuentra disponible en el sitio web: www.escenastransformistas.com.ar

miento social imperante. En esos contextos, hacia la década de 1980 un conjunto de boliches y discotecas como *Piaf*, *Akies* y *Somos* devinieron “refugios” (Reches Peressotti, 2022), donde sus protagonistas encontraron pequeños intersticios para la fiesta y la diversión, pero también para hacer lugar a lo político y dar un tratamiento ritual a la violencia, la discriminación, las detenciones y la epidemia del VIH-sida.

Hacia mediados de la década de 1990 este panorama cambió, al menos en algunos aspectos. La inminente transición al nuevo milenio, entre imaginarios utópicos y profecías apocalípticas, propició un proceso de renovación en los bares y boliches, y esa noche gay cordobesa de la década del ochenta, hasta entonces bastante discreta, experimentó una notable transformación. Entre las condiciones de posibilidad para estos cambios se cuentan el aumento de la movilización política por los derechos civiles de lesbianas, gays, travestis y trans; los debates y la posterior eliminación de los edictos policiales que penalizaban la homosexualidad y el travestismo; y la disolución de las fronteras que separaban la esfera íntima de la (homo)sexualidad del ámbito público. Un acontecimiento que condensa estas transformaciones sería la realización de la primera Marcha del Orgullo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el año 1992. Según Mario Pecheny (2001), se daría un gradual reemplazo del paradigma de la “discreción” por el de la “visibilidad” y el advenimiento de una semántica del orgullo/*pride* en distintos ámbitos. El cambio en el uso de las palabras señalaba también un cambio de época.

En Córdoba, la inauguración de *Hangar 18* en 1995, y de un bar llamado *Beep Pub* en 1994, marcarían un momento de fuerte renovación en la noche gay. En este proceso fue clave la intervención de Néstor Latorre, un joven empresario de la noche que creció en el sur de la provincia y que, al poco tiempo de arribar a la ciudad de Córdoba, decidió primero inaugurar un pub y luego asociarse con otro empresario para inaugurar el boliche *Hangar 18*. Aunque se trataba de propuestas diferentes, durante algunos años ambos locales se combinaron en circuitos de circulación y consumo compartido. Un recorrido memorable era una previa en *Beep Pub* para encontrarse con amigos y tomar algo, luego el traslado hacia *Hangar 18* para disfrutar de la noche de boliche, y un posible regreso a *Beep Pub* para

continuar con un *after hour* que podía congrega a doscientas personas y extenderse hasta el mediodía. El público heterogéneo que reunían y la retórica de *apertura* que acompañaba los relatos sobre estos dos lugares se oponía a la percepción de *gueto* que algunas personas construían en torno a esos otros lugares gays como *Piaf* o *Somos*. Siguiendo esta visión, aquellos “refugios” inaugurados en la década de 1980, comenzaban a percibirse como *cerrados* para los jóvenes que protagonizaban la nueva escena nocturna en los noventa (Reches Peressotti, 2022). La atmósfera de *discreción* y el anonimato comenzaban a contrastar con la masividad y la visibilidad que alcanzaban los bares y boliches gays inaugurados en la década de 1990. Como nos dijera una artista transformista: *Piaf era el gueto de putos, el Beep y el Hangar vinieron y limpiaron eso*.

En una especie de contrapunto, y al menos para algunos jóvenes que transitaban esas noches, lo *moderno* del boliche *Hangar* se oponía a lo *anticuado* de la discoteca *Piaf*. En un comienzo, la convivencia (o competencia) entre ambos espacios no fue sencilla. Al principio, se desató *una especie de guerra*. Las prohibiciones implícitas empezaron a aparecer: *si asistías a uno de los lugares, no eras tan bienvenido en el otro*. Esto no afectaba tanto al público como a las artistas que solían trabajar en ambos espacios. Los rumores corrían rápidamente de boca en boca, *la gente comentaba sobre quién había estado en uno u otro lugar*, y esas conversaciones influían en la dinámica entre los dos espacios. Sin embargo, también se producían experiencias de convivencia más armónicas: *En una época era lindo ir los viernes a la Piaf porque había menos gente y era más cómodo, y los sábados ir a Hangar, eso se volvió una moda*.

Entre 1997 y el año 2000, el auge de *Piaf* comenzó a declinar, mientras que *Hangar* se consolidaba como el espacio central en esta escena nocturna. El cambio de época se reflejaba en la afluencia y circulación de públicos. Las grandes aglomeraciones en *Piaf*, doscientas o trescientas personas, se producían sólo los sábados y en algunas ocasiones especiales, como los aniversarios. Personas como *la cajera de toda la vida de Piaf, que no era gay, pero siempre había trabajado ahí*, llevaba a sus amigas, mujeres de 50 o 60 años para salir a divertirse. Según los relatos, *Piaf* no era un lugar al que las personas solían asistir en grupos demasiado numerosos, como sí sucede-

ría en *Hangar*. Un porcentaje de público de mayor edad se mantuvo fiel a una discoteca que aún conservaba el aire de club reservado o íntimo, a pesar de la paulatina relajación de los controles en el acceso que mantuvo *Piaf* durante los primeros años de funcionamiento. En cambio, *Hangar* y su propuesta de boliche moderno empezaban a atraer a un público más joven o, al menos, de espíritu más joven.

De este modo, *Hangar* condensaba la narrativa de una nueva etapa, no solo por su magnitud, sino también por el espíritu de una generación que experimentaba otras maneras de relacionarse con la sexualidad y la diversión. *Era un lugar para bailar y sentirte libre*. *Hangar* no tenía título de boliche gay, pero sí era un título implícito para quienes lo conocían o asistían al mismo: *se sabía que era gay*. El público asistente, asociado a cierto *underground* local, y los shows que allí se realizaban eran los elementos más distintivos de la propuesta. Además, la posterior inclusión de las noches de música electrónica durante los domingos permitió la ampliación del público con personas que a priori no frecuentaban lugares gays, o que no se reconocían como homosexuales o gays, habilitando así un espacio heterogéneo donde las fronteras entre los géneros y las sexualidades verían un nuevo desplazamiento respecto de décadas anteriores. Esto permitió la consolidación de un nuevo concepto masivo, moderno y *heterofriendly* de boliche gay, que ya no pretendía abarcar a un público re-conocido sólo a partir de experiencias vinculadas a la (homo)sexualidad: *en Hangar la gente [heterosexual] empezó a mezclarse con el mundo gay*.

Además de la referencia a una canción lanzada en 1990 por el grupo musical Megadeth, el nombre del boliche remitía a la aparición en el año 1947 de un objeto desconocido que descansaría luego en el Hangar 18 de la base de la Fuerza Aérea Wright-Patterson, ubicada en el estado de Ohio en Estados Unidos. Este objeto volador no identificado (ovni) fue relacionado, a través de especulaciones varias, con apariciones extraterrestres o aterrizajes alienígenas, y el suceso fue motivo de producciones mediáticas y cinematográficas. Algo de eso que viene de otro planeta aparecía en los relatos sobre *Hangar*, como vimos hacia el inicio de este texto en referencia al lugar como una *nave espacial*. Otra de las artistas recordaba que ese encuentro de públicos que se mezclaban también tenía algo del encuentro con

lo desconocido y con lo percibido como extraterrestre o mitológico: *iban chicas, chicos, mujeres, hombres, travas, minotauros, bichoacastados, una mixtura de gente maravillosa.*

En su funcionamiento habitual como boliche, *Hangar* contaba con un gran grupo de trabajo que, en términos de Howard Becker (2008), cooperaba para hacer posible cada noche: los dueños que financiaban y obtenían ganancias con el negocio, las artistas que realizaban shows y performances, los Dj's y el personal de apoyo integrado por los encargados de la producción artística que elaboraban la grilla semanal de propuestas que ofrecería el boliche, los relacionistas públicos o RRPP que se encargaban de la difusión y promoción a través de publicidades y reparto de tarjetería, ticketeros que cobraban la entrada, trabajadores (usualmente jóvenes) que atendían las barras de bebidas, técnicos de sonido e iluminación, personal de limpieza y personal de seguridad.

Para los dueños, la apertura y la impronta de *Hangar* estuvo marcada por una serie de viajes al exterior donde pudieron consumir experiencias festivas de diferente configuración y escala. En estrecha vinculación con una agencia dedicada a la venta de viajes de turismo que era propiedad de Néstor, las visitas a ciudades como Madrid, Barcelona, Nueva York, Miami o Río de Janeiro sirvieron de insumo para traer conceptos que en la ciudad de Córdoba aparecían como *novedosos*: el concepto de *after* (para el caso de *Beep Pub*), los shows con gran despliegue escénico y la música electrónica (para el caso de *Hangar 18*). De este modo, *Hangar* adoptó prácticas propias de clubes internacionales y, de acuerdo con los relatos, en algún momento comenzó a circular un *merchandising* propio del boliche que incluía desde vasos, gorras y remeras, hasta bufandas, llaveros, billeteras y pins; todos con el logo de *Hangar*. Esta estrategia respondía a una tendencia global presente en metrópolis y destinos turísticos internacionales, donde el *merchandising* se convertía en una forma de crear identidad para una empresa y pertenencia entre el público.

Estas estrategias comerciales se vinculaban a las trayectorias de sus dueños y a ciertas transformaciones de la noche cordobesa, pero no sucedieron de manera simple. Según lo relatado, hasta entonces no era tan usual el sponsoreo de marcas internacionales en boliches gays. Néstor Latorre (2021) recordaba que “había marcas de cervezas

“Hangar fue otra cosa, fue un antes y un después”. Imaginarios y recuerdos sobre unas noches cordobesas (1990-2000)

que no me querían vender por la fama del lugar. Ahí me sentí discriminado. Hoy están de rodillas esas marcas” (p. 219). Antara recordaba que por esos años aparecían como una novedad en un boliche gay los lanzamientos de marcas de bebidas alcohólicas, como Gancia o Pronto Shake, y que hubo numerosos eventos promocionados con grandes despliegues ornamentales y pantallas gigantes que se percibían como *llamativas* y *cool* para la época. Siguiendo estas narrativas, de manera paulatina y a través de acuerdos comerciales que implicaban un intercambio de financiamiento o recursos a cambio de publicidad, ciertas marcas internacionales comenzaron en aquellos años a ampliar su alcance publicitario, mostrándose amigables con el público de los boliches gays.

Hasta acá, breves trazos de un boliche *monstruoso* ubicado a orillas del río Suquía que lograba despertar recuerdos apasionados en quienes supieron, y quisieron, habitarlo. En los apartados siguientes nos aproximaremos a esas noches a través de relatos que afirmaban que, en esa heterogeneidad, que contenía *de todo*, había lugar para la diferencia, que había un *Hangar más gay* y un *Hangar no tan gay*, y que *no todas las noches eran iguales*.

Los mega shows en Hangar 18

Los sábados era muy gay, muy gay, pop, lo que sonaba en el momento, y disco. Los viernes también, pero era como más retro, arrancaba con una base electrónica y después se volvía comercial.

En un principio, *Hangar* sólo abría sus puertas viernes y sábados en el horario de 12 de la noche a 6 de la mañana. Durante esas noches, la oferta de divertimento consistía en una gran pista dispuesta para el baile, expendio de bebidas, un túnel que funcionaba como *dark room* para intercambios eróticos o sexuales, y una serie de performances artísticas o shows que se realizaban bajo diferentes modalidades en distintos sitios del galpón. El ambiente se distinguía por su amplitud, el mobiliario y un sofisticado equipamiento técnico de iluminación y sonido. Estas características eran recordadas como propias de un boliche que se presentaba como *moderno*, y contribuían a generar una atmósfera vibrante que intensificaba la experiencia del público. Aunque no todas las noches sonaba la misma música, cada DJ tenía

un tema característico que *encendía* la pista de baile. No obstante, y como veremos más adelante, a diferencia de lo que sí sucedía los domingos, en las noches de viernes y sábados la figura del DJ no ocupaba un rol tan central en la dinámica del lugar.

Los shows, en cambio, sí eran uno de los atractivos principales de *Hangar* los viernes y sábados. Consistían en un tipo de entretenimiento escénico dispuesto hacia el público, a veces más teatral o cercano a la comedia musical, a veces más coreográfico o con una impronta más visual. Las artistas encargadas de estos shows solían nombrarse y ser nombradas como transformistas, travestis, transexuales y/o drag queens. Cada uno de estos nombres se enlazaba de un modo singular a las performances realizadas y proponía estilos artísticos más o menos diferenciables. Estos estilos se (re)definían de manera performativa a partir de la acción, la interacción y la iteración (Schechner, 2000). Algunas artistas actuaban interpretando personajes, a divas del mundo del cine o la música, otras se destacaban con performances humorísticas citando a estrellas de la televisión, y otras realizaban shows coreográficos y musicales con énfasis en el *lipsync* (fonomímica) y las destrezas de movimiento luciendo vestuarios *excéntricos*, brillantes y coloridos.

Estos shows estaban a cargo de un grupo compuesto por alrededor de cinco artistas más un cuerpo de cuatro o seis bailarines y bailarinas que las acompañaban. El *staff* principal estaba integrado por Antara Wells, María Laura, La Molina, Pachy, Tamara y Jenny McKenna, y en ocasiones se sumaban otras artistas. En *Hangar*, estas artistas encontraron un escenario diferente para los shows que muchas de ellas ya realizaban desde años atrás en *Piaf*, *Somos* o *Beep Pub*. La masividad del público, la amplitud del espacio y los despliegues escénicos que proponían las performances marcaban la diferencia. Elementos llamativos, como un tobogán, una jaula de hierro donde algunos *chongos* solían bailar de manera sensual exhibiendo sus formas corporales, o una moto chopera llamando la atención en el centro de la pista, aportaban un toque distintivo a las presentaciones de esas noches. Según recordaba Antara, en una ocasión ingresó ella misma desplazándose sobre una máquina montacargas hasta el centro de la pista, añadiendo un impacto visual memorable a un show que realizó en el marco del tercer aniversario de *Hangar* 18.

Las artistas rememoraban ciertos cambios estilísticos, en las materialidades y las sonoridades, respecto de las performances en décadas anteriores (al menos en la ciudad de Córdoba). En los años setenta y ochenta, el transformismo femenino se concentraba en la utilización de vestuarios hechos de materiales como el *paillette* y en la caracterización melódica de divas del mundo musical y del espectáculo, como Edith Piaf o Liza Minelli. Con la popularización de figuras icónicas del pop, como Madonna, algunas transformistas locales ampliaron sus referentes de imitación incorporando nuevas sonoridades y estéticas. Ya en los noventa, el arte drag queen, que según muchas entrevistadas comenzó a ganar terreno en Hangar 18, permitiría dar tratamiento local y un nombre específico a la incorporación de una estética más andrógina en los shows, con el predominio del *vinílico* en la vestimenta, las plataformas que elevaban la altura en más de 20 centímetros, y la fusión de canciones remixadas en ritmos acelerados para las coreografías. Estas narrativas sobre el cambio y la renovación de los estilos artísticos buscaban describir una serie de diferencias entre una época y otra, la época del *paillette* para Piaf y la época del *vinílico* para Hangar 18, aunque no representaban secuencias estrictas y no todas las artistas compartían la misma perspectiva sobre estas transformaciones.

Los shows en Hangar eran recordados como *espectaculares* y *maravillosos* porque contaba con un gran trabajo de producción. *Había mucha guita*, afirmaba una de las artistas en referencia a los primeros años del lugar. Los noventa en Argentina fueron años marcados por políticas económicas de corte neoliberal, privatizaciones, la convertibilidad del peso argentino y la flexibilización laboral. Sin embargo, también asociaron fuertemente la política con la farándula, la fiesta, la frivolidad y el derroche sintetizado en el slogan *pizza y champagne*. La convertibilidad y el acceso a créditos al consumo, con cierta estabilización posterior a la hiperinflación del año 1991, generaron una momentánea sensación de “bonanza económica” (Adomovsky, 2009), que permitió a ciertos sectores de clase media acceder a bienes importados o viajar al exterior. Tanto los empresarios de la noche gay cordobesa como las artistas que visitaron algunos países extranjeros durante esta década, describían esto como un punto de inflexión en sus trayectorias profesionales. Los primeros porque se

inspiraron en estas experiencias para renovar sus negocios, y algunas artistas, por su parte, aprovecharon la oportunidad para acceder a materiales de mejor calidad o difíciles de conseguir en Córdoba: una mayor variedad de pelucas, maquillajes, telas para vestuario y calzados. Otro signo distintivo de la época y de las noches en *Hangar* fue la presencia de celebridades del mundo del espectáculo y la televisión. Entre las personalidades más recordadas se encontraban Moria Casán, Flor de la V, Pitty Álvarez, Rodrigo, Carlitos Rolán y Cris Miró, quien realizó un show en 1998 y sería especialmente recordada por parte de las artistas que compartieron escenario con ella esa noche, momento evocado como entrañable y memorable.

Algunos shows se realizaban sobre el escenario, mientras otros involucraban un despliegue mayor a través de las pasarelas y la jaula ubicadas en distintos sectores en altura y a un costado del galpón. Vestuarios y escenografías con grandes estructuras de cartón, telas de cinco a diez metros y otros materiales adicionales, ayudaban a componer la escena temática que guionaba la noche: *Navidad*, *Nocheochenta*, *Primavera*, *Carnaval*, *Erasure Night*. Una noche, un tema. La programación de las noches se encontraba especialmente influenciada por el calendario gregoriano y el ciclo anual de temperaturas, siendo el otoño, el invierno, la primavera y el verano ocasiones especiales para la definición de las noches, que por ejemplo se volvían calientes o *hot* a partir de performances con *strippers* que *encendían al público*, y apelaban a la conformación de un ambiente temático que gestionaba las emociones de los asistentes (Blázquez y Castro, 2020). Las noches temáticas especiales también contaban con algunos atractivos importantes como los desfiles de moda que incorporaban un grupo de marcas y emprendimientos –peluquería, maquillaje, lencería, vestimenta y calzado– de la ciudad de Córdoba y también de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Estos desfiles y colaboraciones comerciales no sólo impulsaron la reputación de *Hangar* como *un lugar a la vanguardia de la moda*, sino que también abrieron nuevas oportunidades para las artistas y promotoras, que eran vistas y contratadas para otros eventos por su *talento y presencia*. A su vez, estos comercios se reposicionaban dentro de una escena nocturna que les permitía ampliar su clientela y, en algunos casos, participaban de la promoción de las noches a partir de la publicidad

y de la venta de entradas anticipadas en sus propios locales, práctica que permitían a los clientes evitar las largas filas en la boletería y acceder directamente con pases VIP. Algo similar sucedía con una red comercial vinculada al turismo que conectaba Córdoba con Buenos Aires, pero también con Brasil o Miami. Durante la década de 1990, el turismo gay tuvo un gran impulso a través de paquetes de viajes que incluían la visita a estas ciudades y el paso por los boliches gay como uno de sus atractivos principales. Según recordaba muy sonriente una entrevistada, la magnitud de este fenómeno era tal que *había chongos que se tomaban un avión para venir a Hangar*. Finalmente, otro de los atractivos más llamativos de los shows en Hangar eran las premiaciones y los concursos de Reina Drag Queen o Reina Gay (que años más tarde sería rebautizado como Reina Trans). Estos concursos, denominados *elecciones*, ofrecían un gran despliegue estético y escénico en formato de competencia de destrezas, habilidades y atributos que variaban según la categoría. En estas noches, el escenario de Hangar era un lugar de reordenamiento de las jerarquías y los reconocimientos a partir de distinciones y nombramientos con bandas, premios y coronas (Brollo y Liarte Tiloca, 2022).

Tal como sugerían los detalles recordados, la ejecución de los shows dependía de una serie de actividades que excedían el espacio escénico y la duración de las performances. Hangar contaba con directores artísticos y ambientadores, los *creativos*, que se encargaban de decorar el espacio por temporada y realizaban una propuesta visual que duraba algunos meses. Para esto, utilizaban telas y algodón tensado en grandes escalas, *que daban la sensación de estar por ejemplo en Winterland o en un ambiente griego*. Generalmente, se utilizaba pintura en aerosol para la decoración de las telas con el objetivo de crear un ambiente 3D en el espacio y así lograr el efecto deseado, en un momento en que el sublimado o la impresión por transferencia con calor no eran técnicas tan populares. Las artistas también jugaban un rol esencial en la creación de estas experiencias. Participaban activamente en la elaboración de escenografías y en el diseño y confección de sus propios vestuarios. A veces, recurrían a amistades especializadas en algunos oficios para que se encarguen de la vestimenta, la peluquería o el maquillaje, ya fuera como un favor o mediante un pago. Además, contaban con un grupo de apoyo

que las asistía en sus shows y les brindaba sostén emocional para el trabajo creativo, acompañándolas desde la preparación de las performances hasta el final de cada presentación.

Las noches de los viernes se caracterizaban por shows *más ligeros*, orientados al humor o al pop, y los espectáculos eran conocidos como *flashes*: performances cortas que permitían mayor flexibilidad creativa. En cambio, la programación de los sábados ofrecía producciones *más teatrales* con escenografías elaboradas, efectos especiales y conceptos temáticos bien definidos. Estos shows solían comenzar entre las 2 y las 3 de la madrugada, aunque en algunos periodos la gente llegaba más temprano y comenzaban alrededor de la 1 o las 2 de la mañana. Con el tiempo, y particularmente hacia los años 2001 y 2002, la dinámica de los horarios se fue extendiendo cada vez más hasta altas horas de la madrugada, empalmando con los *after hours* que se prolongaban hasta el mediodía o la tarde siguiente, confirmando una vez más que las noches eran las prácticas y no las condiciones cronológicas. Es decir, las noches no consistían necesariamente en la ausencia de la luz solar.

El público del lugar tenía una distribución sectorizada. Para entendidos y habitués era fácil percibir los distintos grupos en la pista de baile. Muchos recuerdos coincidían en que se trataba de un público mezclado, pero que se destacaban *muchos chongos lindos, bien vestidos*, con una *onda muy fashion* y ropa ajustada que permitía resaltar el torso o los glúteos. Según recordaba una de las artistas, el público de los viernes era diferente al de los días sábados, y el ambiente estaba marcado por la presencia de *universitarios* o grupos de *chicas y chicos* que iban a celebrar cumpleaños y despedidas de soltería. Dado que el lugar se asociaba a una diversión que se imaginaba en *libertad*, muchos de estos grupos asistían disfrazados y podían experimentar situaciones eróticas que en otros espacios no se permitían a sí mismos. Los sábados también asistía un número creciente de grupos o parejas *hetero* y *curiosos* o *curiosas*. La figura de la amiga o el amigo heterosexual, aunque ya tenía lugar en espacios como *Piaf* (Reches Peressotti, 2022), se volvería cada vez más protagonista en *Hangar 18*. Esto aportaba una nueva dinámica al ambiente de una noche gay que cada vez menos podía pensarse como un espacio cerrado en términos identitarios o identificatorios. Con todo esto, y

aún con la masividad y heterogeneidad del público, algunos relatos insistían en destacar que el público de los sábados era compuesto mayoritariamente por gays, y que el resto *jugaba de segunda*. En cuanto a la presencia de lesbianas, *eran menos* [en comparación con varones gays] y *solían ser más tímidas o menos visibles en la pista de baile*. Con el tiempo comenzaron a asistir grupos más numerosos, pero había un gran porcentaje que prefería frecuentar lugares menos masivos que *Hangar*, como *Piaf*, donde podían encontrar aún cierto grado de discreción.

Sin embargo, lejos del encantamiento de un imaginario que aseguraba que en *Hangar* entraba *todo el mundo*, algunos recuerdos indicaban que el caso de las travestis era diferente. Aunque comenzaron a frecuentar el lugar, *no todas eran bienvenidas* y seguían siendo especialmente vigiladas, como ya sucedía en décadas anteriores. El boliche mantenía un criterio de selección, garantizado por el personal de seguridad del ingreso, según el cual entrarían sólo aquellas que tenían una estética particular asociada a cierta femineidad: *las que parecían modelos*. Este criterio era tanto estético como moral, y se cimentaba sobre la idea de que muchas travestis que ejercían el trabajo sexual se encontraban involucradas en conflictos y actividades delictivas, por lo que *se buscaba un perfil más femenino y menos asociado a la marginalidad*. Muchas entrevistadas coincidían en resaltar que *al menos en un principio el acceso para las travestis era muy selectivo*. Con el tiempo, esas restricciones y barreras se fueron relajando al compás de ciertas transformaciones sociopolíticas, como la eliminación de los edictos policiales contravencionales y a partir de la intervención de algunas personas en particular en el contexto próximo. Esta no era una realidad exclusiva de *Hangar*, sino que respondía a una dinámica generalizada de la década que puede leerse, siguiendo el trabajo de Santiago Joaquín Insausti (2023), como parte de un proceso histórico y contingente de mutua inclusión y exclusión entre lo gay y lo travesti, que se produjo desde las transformaciones en los paradigmas identitarios en relación con la sexualidad y el género.

La musicalización de las noches de viernes o sábados solía cerrar con algún tema de Madonna o algún tema pop o disco que sonaba en el momento. Pero había otro sonido que resultaba inolvidable, sobre

todo para quienes trabajaban en el boliche. El ruido de las cadenas de las cortinas metálicas para abrir y cerrar *Hangar* era, para muchos, un clásico. *El ruido ese no me lo olvido más. Hangar se despedía con el mejor tema disco y sentías las cadenas que iban bajando.*

Los domingos era diferente

Los domingos no había show. No había show bajo ningún punto de vista. En una época existían unas performances visuales que alguna que otra vez invitaban a transformista o a una drag, pero era más de dancer y era algo mínimo.

Una vez que *Hangar* ya se había consolidado como un boliche masivo y rentable, sus dueños decidieron incorporar una nueva propuesta durante las noches de domingos. La inclusión de música electrónica surgió como una estrategia para aprovechar la presencia de DJs destacados que tocaban en los eventos que se realizaban los sábados en *El Sol*, un boliche ubicado en la ciudad de Villa Allende. En el recuerdo de una protagonista de esas noches:

Ahora tenían la posibilidad de hacer un domingo. En un lugar triple de más grande. Y en pleno centro en el Abasto. Entonces se creó otra movida. También el domingo la gente iba más temprano, terminábamos temprano. Era diferente al sábado.

Inicialmente, los productores de esas fiestas electrónicas propusieron alquilar el espacio para algunas sesiones ocasionales, pero al ver el éxito que estas lograron, los dueños de *Hangar* decidieron consolidar la propuesta. Para los productores, *Hangar* reunía condiciones edilicias y estéticas que lo diferenciaban de otros boliches considerados *más anticuados*, y volvían idóneo el espacio para la realización de esta propuesta. La oferta de un ambiente *más industrial*, con estructuras de hierro y un diseño que, según algunas personas, evocaba a los clubes nocturnos de Europa y Estados Unidos. Además, la ubicación céntrica permitía que accediera un público diferente y más heterogéneo que aquel que se reunía los sábados en Villa Allende. Como muestra el trabajo de Gustavo Blázquez (2013), a las fiestas en *El Sol* asistían mayoritariamente jóvenes pertenecientes a ciertas élites locales que se distinguían –entre otras cosas– a partir

de sus consumos musicales y estéticos. La propuesta de los domingos en *Hangar* permitió que, para muchos jóvenes que no pertenecían necesariamente a esas camadas altas, fuese más accesible el ingreso a un mundo de la escena electrónica local que se presentaba como más *underground* y *alternativo*. De este modo, *Hangar* se fue convirtiendo por esos años en un punto de referencia para la música electrónica en Córdoba.

El horario de los domingos era diferente. La noche comenzaba más temprano, cerca de las 11 de la noche y terminaba no más allá de las 4 de la mañana. La programación de los domingos se concentraba exclusivamente en la música electrónica y el baile. El tipo de baile y la experiencia de la pista en los domingos de electrónica se asociaban a una experiencia de *libertad* y *comodidad* que sus practicantes afirmaban no encontrar en otros espacios y sonoridades como el rock, el cuarteto o la cumbia. En esas noches, se buscaba producir una experiencia de “interpelación musical basada en una práctica de baile sin consignas coreográficas y asociada al uso y consumo de distintas tecnologías (tanto psicotrópicas como lumínicas y digitales)” (Gallo, 2014, p. 6).

Al igual que en otras escenas, los viajes que realizaban DJs y productores hacia o desde el exterior permitieron la circulación de conceptos internacionales y tuvieron gran protagonismo en la diagramación de estas noches como parte un proceso de globalización de la música dance (Blázquez, 2013). De este modo, el boliche devino un espacio emblemático en este proceso de transformación y conformación de una escena electrónica local (Blázquez, 2013). En un análisis sobre el fenómeno de la cultura dance argentina, Guadalupe Gallo (2014) señala que, en la década de 1980 ciertos espacios porteños, frecuentados mayormente por un público gay, devinieron constitutivos de una experiencia de sociabilidad, iniciación y distinción para músicos que comenzaban a consolidar la figura del DJ, introduciendo nuevas sonoridades y técnicas de mezcla que disolvían la unidad de los discos y las canciones. Gallo (2014) propone que la circulación por estas discotecas o boliches gay permitió a algunos de estos músicos crear lazos afectivos y ampliar las posibilidades laborales, en un proceso de consagración que se aceleró hacia la década de 1990. En ese panorama, y siguiendo los aportes de Blázquez (2013), podemos

reconstruir el lugar que ocupó *Hangar* y el modo en que contribuyó rápidamente al proceso de consagración de DJs como figuras nacionales y locales. En la ciudad de Córdoba, esta dinámica tuvo sus antecedentes en diferentes fiestas privadas y en locales como *El Sol*, donde tocaban DJs como Cristóbal Paz, Moroco y Bruno Chaix, quien rápidamente se convirtió en el DJ residente de los domingos en *Hangar 18* y quedó a cargo de la programación de esas noches. Por esa cabina pasaron DJs como Simbad Seguí y también músicas mujeres como Carla Tintoré, que aún en ambientes que se percibían como igualitarios muchas veces eran invisibilizadas en las narrativas masculinizadas de conformación de esta escena (Blázquez y Rodríguez, 2019). Algunas de esas DJs comenzaron sus trayectorias en *Hangar*, primero acercándose como público *por curiosidad* al lugar, a conocer la variedad de experiencias y sonoridades que el lugar alojaba, y luego con la posibilidad de incursionar como DJs en la cabina del boliche los domingos de electrónica.

El público que asistía era diverso, asociado también a cierto *under*, y en general se caracterizaba por su vinculación con el mundo del arte y por su afinidad con la música electrónica, ya sea por el cultivo de un gusto musical, preferencias estéticas, o por encontrar un espacio para el baile y el consumo compartido de sustancias como el éxtasis y otras drogas sintéticas que comenzaban a circular cada vez más en la ciudad. La mayoría de los relatos coincidían en señalar que el de los domingos era un público *menos gay* que aquel que circulaba en las noches precedentes. Para quienes asistían usualmente viernes o sábados y decidían participar ocasionalmente alguna noche de domingo, este público era percibido como *más fashionista* y *más paki*. El término *fashion*, como señala Blázquez (2013), hacía referencia a quienes cultivaban un estilo cuidado y elegante asociado al consumo de moda internacional. *Paki*, por su parte, era una palabra utilizada de modo relacional para referir a personas (o cosas) que no se identificaban como gays, lesbianas o trans, y un término que, con variaciones sobre su sentido, incluía a quienes más allá de su sexualidad aparentaban vivir de un modo heteronormado.

Aparecía así una distinción en el público que diferenciaba unas noches y otras en función de preferencias –no sólo– estéticas. Aunque un relato mayoritario indicaba que *Hangar* comenzó a alojar la

música electrónica como una novedad en la ciudad y en la noche gay, no se trataba de un fenómeno autoevidente y mucho menos simplificado. La música electrónica o los remixes que sonaban en algunas ocasiones durante las noches de viernes y sábados eran percibidos como *marcha* o *electrónica comercial*, juzgados como de menor valor sonoro para los oídos de quienes asistían los domingos a escuchar *electrónica-electrónica* o *electrónica pura*, movilizandando así distinciones estéticas jerarquizadas locales respecto de los valores de la música entre sus aficionados, como nos muestra el trabajo de Rocío Rodríguez (2023). Entonces, mientras los viernes y los sábados en la pista sonaban *hits* musicales del pop o la música disco, que eran coreados y bailados frenéticamente por el público, los domingos la música tenía una forma instrumental no textual, donde primaba menos el significado que el tiempo rítmico.

De este modo, y en las diferentes noches del fin de semana, una misma pista de baile se volvía diferente según las experiencias de las fiestas que la envolvían, reuniendo en un mismo espacio físico a grupos que mantenían algo de distancia respecto a sus gustos estéticos y musicales. Sin embargo, se trataba de grupos que, tanto viernes y sábados como domingos, compartían algunas formas de la diversión, asociadas a la liberación de ciertas estructuras que se percibían como rígidas en torno al cuerpo, el género o la sexualidad, y compartían también cierta retórica *openmind* desde el gusto por el desapego respecto de algunos etiquetamientos o nichos estructurales culturalmente definidos (Turner, 2012).

Hangar cerró en septiembre del año 2005, cuando la ciudad y la noche (gay) cordobesa habían cambiado bastante con relación a su configuración de diez años atrás. Desde fines de la década de 1990 y comienzos de los dos mil inauguraron otros locales que se incorporaron a la escena alternativa combinando sonoridades como el pop o la música electrónica. Algunos de los más recordados fueron: *Pee-kaboo*, *Dorian Gray* y *El Ojo Bizarro*. Antara sostenía que este último se destacaba: *no hay ninguno como El Ojo, que junte un público tan heterogéneo, en cuanto a procedencia, gustos, estilos, mundo del arte, under, heterosexuales, homosexuales, cazatalentos*. Entre estas transformaciones de la noche cordobesa surgieron muchos otros bares, no todos memorables, incontables proyectos fallidos que duraban

meses y debían cerrar por falta de público, inversión económica o por su (in)habilitación municipal. En ese panorama, y según el relato de uno de sus dueños, *Hangar* había “cumplido un ciclo” (Latorre, 2021), y fue el mismo Néstor quien un año después inauguró un nuevo espacio llamado *Zen Disco*, ubicado en el barrio de Bella Vista.

La Fiesta del recuerdo

En mayo del año 2019 comenzó a circular de boca en boca un rumor que indicaba que *volvía Hangar, por una noche*. Con la confirmación de la noticia por parte de uno de sus dueños, durante esos meses en distintas cuentas de Facebook comenzaron a publicarse textos con recuerdos sobre *Hangar*. Antara escribió en un posteo desde su cuenta: “fue el inicio de muchos cambios culturales, artísticos y sociales. Vuelve una disco que verdaderamente marcó los inicios de la diversidad, en los noventa tiempos tan distintos a los actuales”.

La Fiesta del recuerdo, nombre con el que fue titulado el evento en redes sociales, sucedió el 18 de agosto de 2019 en un galpón ubicado en un sitio contiguo al lugar en el que funcionó *Hangar* en su momento. *No es el mismo lugar*, indicaban esa noche con cierta insistencia algunas personas que habían sido habitués del boliche. Algunos precisaban detalles probatorios que buscaban demostrar que tenían razón y otros escuchábamos con atención esas sutilezas: *esa puerta no era igual, el túnel no era así, la barra estaba allá*. Había otros detalles, en cambio, que parecían aliviar las precisiones a los asistentes de esa generación: un túnel en el ingreso, los dueños, las artistas que se destacaban en la programación durante aquellos años –como Antara Wells, Pachy y María Laura–, las drag queens con crestas gigantes en la cabeza, algunos de los DJs de viernes y sábados, las más de mil personas en el público y la jaula de hierro destacándose a un costado, aunque sin personas bailando en su interior. El investigador Mario Rufer, con quien pudimos bailar y quien supo narrar esta *Fiesta del recuerdo*, (d)escribió que aquel acontecimiento fue una “fiesta del reconocimiento” (Rufer, 2019), y un encuentro para quienes transitaron esas noches durante una década y fueron invitados a revivir esa experiencia por unas horas. La prensa local se hizo eco del suceso, y en una de las tantas notas periodísticas que

circularon en torno a este *regreso*, Néstor explicaba que con el evento: “La idea es revivir una época. La gente lo sigue recordando. En aquel entonces éramos los únicos que poníamos música electrónica. Antes eso no pasaba en los boliches” (Maldonado, 2019).

De este modo, el recuerdo aparecía como una fantasía y una posibilidad para instituir la diferencia a partir de ciertas fórmulas de distinción que acompañaban los relatos sobre las noches en *Hangar*: *antes no pasaba, esto no era así o fuimos pioneros*. Con la *Fiesta del recuerdo*, se actualizaban los imaginarios sobre el lugar que ocupaba *Hangar* en las memorias de la fiesta, la ciudad y la década. Imaginarios de libertad y liberación que se enunciaban y experimentaban como posibles luego de décadas de censura y persecución. Imaginarios que igualmente no estaban exentos de los intereses mercantiles globales que en esas décadas comenzaron a gestar un *pinkwashing* en torno a la idea de una diversidad que se volvía más rentable.

En palabras de Rufer (2019): “el *Hangar* perteneció a un tiempo bisagra: ni tan closeteros ni tan open [...] fue un tiempo de la ambigüedad refractario a la definición, como son las ocasiones creativas de lo político” (p. 3). Un espacio que dio lugar a la curiosidad para un público que no necesariamente definía de manera pública sus preferencias (homo)sexuales, o que no era inevitablemente condenado si lo hacía. La prevalencia de la *mezcla* en el público de *Hangar*, sin embargo, no logró aplanar las diferencias que supo albergar. Era un espacio para estar juntos, aunque no necesariamente revueltos. Aun compartiendo formas de la diversión en común, indagar en ciertos detalles nos permitió conocer que los viernes y los sábados contaban con dinámicas y públicos diferentes a las noches de los domingos, y que, por lo tanto, *Hangar* se experimentaba en plural.

Walter Benjamin, en su libro *Calle de sentido único* (2021), nos propone pensar que la mezcla y la contaminación, procesos inevitables en la vida moderna, hacen que las cosas pierdan su esencia original (si acaso alguna vez la tuvieron). La ambigüedad, según Benjamin, reemplaza a la autenticidad en la experiencia urbana, generando una realidad en la que los límites y las identidades se vuelven difusos. Con una pizca de esa impronta benjaminiana, y apoyándonos en la escritura de Rufer (2019), los recuerdos nos empujaron a pensar que en *Hangar* la ambigüedad se convertía en una nueva forma de

autenticidad, donde lo mezclado y lo indefinido eran parte integral del carácter de esas noches. Si *Hangar* fue, como propone Rufer, un tiempo bisagra, sumergirnos en algunos recuerdos nos permitió conocer ciertos trazos de un tiempo donde lo gay –no aún lo *lgttt-biq+*– adquiría cada vez más capital cultural y se volvía cada vez más un recurso (Yúdice, 2002), casi veinte años antes de la sanción de leyes de ampliación de derechos civiles, como la Ley de Matrimonio Igualitario o la Ley de Identidad de Género. *Era el tiempo de los colores, no le decíamos diversidad ni orgullo todavía*, aclaraba una de las artistas para que no quedaran dudas sobre el asunto. Para el caso de la música electrónica también aplicaba el significante de bisagra, ya que los mundos de la noche gay se articularon con los mundos de la electrónica en un momento previo a las fiestas masivas y de impronta internacional que comenzaron a producirse en Córdoba ya bastante iniciados los años dos mil. Según la visión de algunas personas, con el tiempo, el impacto de *Hangar* como un epicentro de música electrónica fue tal que tuvo gran incidencia en el hecho de que DJs internacionales de renombre comenzaran a incluir a la ciudad de Córdoba como una plaza importante dentro de sus giras por Argentina.

Durante el transcurso de la década de 1990, esos públicos que se *mezclaban* en *Hangar*, no sin tensiones, lo hacían al compás de transformaciones que encontraban su eco en estos circuitos mercantiles. Mientras la noche gay se volvía *hetero friendly*, otras escenas nocturnas como la alternativa o electrónica se tornaban *gay friendly*. Como vimos a partir de los relatos, lo afectivo en estos mundos movilizaba ciertas “tecnologías de la amistad” (Longoni y Maradei, 2011) que devenían un motor para el funcionamiento de esas noches a partir del apoyo y la cooperación. Pero también, y cada vez más, el lugar de la amistad adquiría un valor de cambio en el mercado del circuito nocturno del entretenimiento. La categoría *gay friendly*, que acompañaría a muchos locales de la zona ya comenzado el nuevo milenio, refería a bares y boliches que se presentaban explícitamente como amigables con lo gay a partir de la enunciación de una semántica de la tolerancia y de la incorporación de estéticas y sonoridades específicas como el pop o la electrónica. Lo amigable en estos casos tenía un rédito económico, ya que permitía ampliar la

clientela y dar comienzo a lo que muchas personas recordaban como un *boom de lo gay friendly* en la ciudad de Córdoba ya entrados los dos mil. De hecho, según algunos relatos, durante los últimos años de funcionamiento de *Hangar*, el espacio comenzó a tener cada vez menor convocatoria, porque *ya había muchos lugares parecidos*, que *incluían a la gente gay*.

En agosto de 2019, al finalizar la *Fiesta del recuerdo* estábamos parados a orillas del río, y mientras veíamos numerosos grupos salir desde diferentes puertas de boliches ubicados en la misma cuadra, alguien contemplativo que estaba mirando la situación dijo en cierto tono reflexivo: *pensar que cuando Hangar fue inaugurado acá en esta zona no había nada*. En las memorias sobre la relación entre la noche y la ciudad, Gabriel recordaba que por esos años de funcionamiento de *Hangar* el gobierno municipal impulsó una *reforma política para sacar los boliches del centro*. Como propone el trabajo sobre la gestión gubernamental de la noche cordobesa realizado por María Lucía Tamagnini (2018), a mediados de la década del noventa tendría lugar un (inacabado) proceso de modificación del Código de Espectáculos Públicos en la ciudad de Córdoba, que transformaría radicalmente la vida nocturna de la ciudad. A raíz de una reforma de la normativa a partir del año 1996, las discotecas y boliches tuvieron que (re)ubicarse lejos de las arterias principales, prohibiendo su presencia en áreas céntricas y alrededor de estaciones de servicio, establecimientos educativos, hospitales o clínicas. En este proceso, alrededor de *Hangar 18* fueron instalándose cada vez más locales bailables orientados a diferentes públicos (rockeros, metaleros, cuarteteros, cumbieros) y en cuestión de pocos años la zona del ex Mercado de Abasto devino un polo de desarrollo (Tamagnini, 2018) que concentraba en un mismo sector espacial un conjunto heterogéneo de bares, boliches y salones destinados al entretenimiento y divertimento nocturno. El trabajo de María Cecilia Díaz (2020) recupera y analiza algunos fragmentos de la escena cultural alternativa que se configuró en esta zona desde mediados de la década de 1990 y que, como señalamos, vería una nueva transformación durante los primeros dos mil, momento en el que cerró *Hangar 18*.

Considerando todo esto, probablemente esa fiesta no haya sido un *regreso*, o lo fue a medias ya que, pese al deseo de algunas perso-

nas, el evento no lograría revivir una época. Si acaso fuese esto posible, el país, las circunstancias, las noches cordobesas y las personas demostraban haber cambiado lo suficiente como para impedirlo. La *Fiesta del recuerdo* fue, en última instancia, la celebración producida entre las performances del recuerdo. La posibilidad de celebrar no sólo lo recordado, sino la posibilidad de experimentar el recuerdo de esas noches como una celebración en sí misma.

La dimensión disruptiva de lo recordado y lo fragmentario de los imaginarios nos permitieron acercarnos al complejo entramado que atravesaban las experiencias evocadas de esas noches cordobesas en el ocaso del siglo XX y en los comienzos del siglo XXI. Poco importa, finalmente, si lo que nos contaron fue exactamente así o no. Lo que sí (nos) importó fue recuperar algo de la potencia que tienen y tendrán los recuerdos para encontrar un modo de narrar lo cultural-singular en experiencias que hacen *la noche*, y a través de las cuales los sujetos y las ciudades se hacen y se transforman a sí mismos, una y otra vez.

Como dijo Néstor Latorre: *la gente lo sigue recordando*.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel (2009). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919 - 2003*. Buenos Aires: Planeta.
- Achilles, Nancy (1998 [1967]). The development of the homosexual bar as an institution. En: Peter Nardi y Beth Schneider (Eds.), *Social perspectives in Lesbian and Gay Studies. A reader* (pp. 175-182). Londres: Routledge.
- Bataille, George (1987 [1967]). *La parte maldita precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Icaria.
- Bazán, Osvaldo (2006). *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI* (Vol. 1). Buenos Aires: Marea Editorial.

“Hangar fue otra cosa, fue un antes y un después”. *Imaginario y recuerdos sobre unas noches cordobesas (1990-2000)*

Benjamin, Walter (2021 [1928]). *Calle de dirección única*. Madrid: Al-faguara.

Benjamin, Walter (2005 [1982]). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Becker, Howard (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Blázquez, Gustavo (2013). *Bailar la diferencia. La formación de la noche electrónica y la construcción de identidades de clase durante la década de 1990 en Córdoba*. Ponencia presentada en VI Encuentro Panamericano de Comunicación. Córdoba, Argentina.

Blázquez, Gustavo y Castro, Castro (2020). En modo fiesta. El montaje de cuerpos extáticos entre jóvenes en la Córdoba contemporánea. En: Mariana del Mármol y María Luz Roa (Comps.), *Corporalidades y juventudes. Subiendo el volumen* (pp. 69-83). Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

Blázquez, Gustavo y Liarte Tiloca, Agustín (2018). De salidas y derivas. *Anthropological Groove* y “la noche” como espacio etnográfico. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (60), 193-216. <https://doi.org/10.17141/iconos.60.2018.2630>

Blázquez, Gustavo y Reches Peressotti, Ana Laura (2017). La calle es un lugar. Escenas de interacción entre varones homosexuales y agentes policiales durante la década de 1980 en Córdoba (Argentina). *Cadernos Pagú*, (51). <https://doi.org/10.1590/18094449201700510011>

Blázquez, Gustavo y Rodríguez, Rocío María (2019). Keep on moving. Mujeres DJs en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. *Contracampo*, 38 (1), 93-107. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28172>

Brollo, María Daniela (2023). Llevar el arte drag a la calle. Performances artísticas, espacios y desplazamientos en la ciudad de Cór-

- doba (Argentina). *Vivência. Revista de Antropologia*, 1 (61), 126-152. <https://doi.org/10.21680/2238-6009.2023v1n61ID32333>
- Brollo, María Daniela y Liarte Tiloca, Agustín (2022). “Aplausos para la ganadora”. Producción de performances en elecciones de Reinas Drag Queen y Miss Leather en la ciudad de Córdoba (Argentina). *Revista del Museo de Antropología*, 15 (3), 203-214. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v15.n3.36942>
- Chauncey, George (2023 [1994]). *Nueva York Gay: género, cultura urbana y conformación del mundo gay masculino, 1890-1940*. Buenos Aires: Prometeo.
- Díaz, María Cecilia (2020). De semillas y esquejes a flores, una (y otra) vez: fiestas, activismo y cultura cannábica. En: Gustavo Blázquez y María Gabriela Lugones (Eds.), *Celebrar. Una antropología de la fiesta y la performance* (pp. 91-116). Córdoba: Editorial de la UNC.
- Gallo, Guadalupe (2014). *Tener noche y hacer amigos bailando: transformaciones sociales en la cultura de la noche urbana*. Ponencia presentada en VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata, Argentina.
- García Canclini, Néstor (2007 [1997]). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba.
- Insausti, Santiago Joaquín (2023). La emergencia de las identidades travestis en la cultura argentina. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (22), 423-452. https://doi.org/10.7203/KAM.22.26086_
- Latorre, Néstor (2021). La noche es mi amiga. En: Carlos Rolando (Comp.), *Tiempo anfibio. Las últimas tres décadas del Rock en Córdoba* (pp. 217-223). Córdoba: Editorial de la UNC.
- Longoni, Ana y Maradei, Guadalupe (2011). Tecnologías de la amistad. Conversación con Roberto Jacoby. *Carta. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, (2), 22-24.

“Hangar fue otra cosa, fue un antes y un después”. Imaginarios y recuerdos sobre unas noches cordobesas (1990-2000)

<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-2>

Maldonado, Noelia (2019, agosto 17). *Hangar 18: todo listo para revivir el pasado*. La Voz del Interior. <https://www.lavoz.com.ar/vos/noche/hangar-18-todo-listo-para-revivir-el-pasado/>

Pecheny, Mario (2001). De la “no-discriminación” al “reconocimiento social”. Un análisis de la evolución de las demandas políticas de las minorías sexuales en América Latina. Ponencia presentada en XXIII Congreso de la Latin American Association. Washington, Estados Unidos.

Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro (2001). *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.

Reches Peressotti, Ana Laura (2022). *Un análisis etnográfico sobre mundos de la noche “no heteronormativa”. Espacios de sociabilidad y conformación performativa de subjetividades (Córdoba, Argentina, 1970-1990)*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Rodríguez, Rocío María (2023). La “verdadera electrónica”. Una aproximación etnográfica a las clasificaciones ligadas a la música electrónica de baile en Córdoba, Argentina. *Música Oral del Sur*, (20), 197-216. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10598062>

Rufer, Mario (2019). La fiesta de Hangar, 25 años después. *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, (5), 1-6. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/26938>

Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Sívori, Horacio (2005). *Locas, chongos y gays: sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.

Tamagnini, María Lucía (2018). *Artes de ordenar la noche: una etnografía de la gestión gubernamental del entretenimiento en la ciudad de Córdoba*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Turner, Victor (2012). Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual-um ensaio de simbologia comparativa. *Mediações-Revista de Ciências Sociais*, 17 (2), 214-257. <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2012v17n2p214>

Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

ESTADOS DE NOCHE



La larga noche de la dictadura militar en Argentina

Por Mariana Garcés y
Mariana Tello

Because the night is dark and full of terrors
Game of Thrones (2011-2019)

Introducción

Durante la presentación del documental *Sexo y revolución*, que recoge las memorias de los integrantes del Frente de Liberación Homosexual fundado en 1971 en Argentina, Daniel Tortosa, cineasta y militante del movimiento LGTBQ+, relató un breve contacto que tuvo con el grupo fundado por Néstor Perlongher. Era marzo de 1976, estando en Buenos Aires, unos amigos lo llevaron a una reunión clandestina. Luego, no los volvió a ver. La escena tuvo lugar unos días antes del golpe militar del 24 de marzo de 1976, “ahí –dijo– empezó la noche más absoluta”. En otra oportunidad, Marta, una sobreviviente de varios Centros Clandestinos de Detención (en adelante, CCD), relató su experiencia durante esos años y, a modo de síntesis, dijo: “fue una larga noche de terror interminable”. Desde un punto de vista etnográfico, la relación entre dictadura y noche aflora de manera recurrente. La noche como forma de hablar sobre el periodo, como un momento de peligro y vulnerabilidad ante las fuerzas represivas, como un espacio-tiempo donde el terror se recuerda y se vivencia en el presente.

Este texto emana de distintas investigaciones llevadas adelante por las autoras en el campo de la antropología de la memoria y los conflictos sociopolíticos.¹ En el mismo, retomamos la encrucijada

1 Mariana Garcés realizó trabajo de campo para su trabajo final de Licenciatura en Antropología en la localidad de Guerrero, en Jujuy, entre 2019 y 2024, indagando sobre las memorias de la represión, y durante 2023 trabajó en el área de investigación del Archivo Provincial de la Memoria en Córdoba. Mariana Tello realizó trabajo de campo también en Jujuy entre los años 2001 y 2002, fue trabajadora del Espacio para la Memoria La Perla entre 2008 y 2017,

entre noche, terror y dictadura que emerge de diferentes situaciones durante nuestros trabajos de campo. Quisiéramos abordar, a partir de algunas escenas etnográficas, cuatro dimensiones de indagación de esa encrucijada analítica: primero, la noche como analogía que permite dotar de sentido a una época; segundo, las noches en dictadura como dominio espacio-temporal paradójico; tercero, la noche como un marco donde el pasado y sus terrores emergen; y por último, a modo de conclusión, quisiéramos tematizar la noche como espacio de indagación antropológica, tanto en lo que implica hacer trabajo de campo de noche en los lugares donde la represión tuvo lugar, como en los sueños durante el trabajo de campo.

Una noche larga y oscura: la noche como metáfora

La noche es una analogía recurrente a la hora de retratar la atmósfera de la dictadura para aquellas personas y grupos que fueron perseguidos por el régimen. En tanto época funciona como una unidad de tiempo biográfica y colectiva marcada por una “oscuridad” aterradora y absoluta, una noche “larga”, mucho más larga que la literalidad del ciclo que va del ocaso al amanecer. La “larga noche de la dictadura militar” como analogía se repite una y otra vez cuando se menciona ese periodo. La noche y sus características fenomenológicas son utilizadas para describir el “clima” de esa época. Esto podemos verlo desde la oposición entre *Kairos* (el tiempo de Dios o el tiempo de la oportunidad) y *Cronos* (el tiempo lineal medible), pasando por el *Zeitgeist* hegeliano (Ferrater Mora, 1979) y las corrientes sociales (Durkheim, 2014), donde se encuentra presente la idea de una temporalidad que trasciende las diferencias sociales, a la vez que actúa de manera envolvente y moldea las acciones colectivas

La analogía de una “larga noche” remite a los sentidos más clásicos asociados a la misma: como entre los antiguos griegos, donde la asociación entre noche y muerte va acompañada de un terror a las sombras y el engaño a los sentidos que las mismas imponen. Sobre esto, señalan Jacques Galinier et al (2022): “en el mundo occidental,

y es investigadora del CONICET desde 2017, donde indaga sobre experiencias concentracionarias y la producción de espectralidades con relación a la última dictadura militar.

la noche ha suscitado una atención especial por parte de los legisladores, ya que se reconocía como un escenario al que no se aplicaban las reglas previstas para el día” (p. 207). Esta visión abona a la asociación de la noche con un espacio propicio para el crimen y el peligro. En nuestras sociedades, la noche es un espacio paradójico, asociado tanto al descanso como al peligro que supone la oscuridad y el no ver con claridad, y a la indefensión en la que nos sume el sueño. En la noche –o más bien en ciertas noches– se concentran aquellos terrores atávicos y los peligros contemporáneos.

La alusión a la noche funciona, entonces, como una analogía que permite aludir a muchas características de la atmósfera afectiva de las experiencias dictatoriales. Aterradora debido al peligro –había toque de queda, la mayoría de los secuestros se producían de noche–, y poblada de situaciones incompletas desde el punto de vista sensorial. En la noche “desaparecían” las personas, para nunca más aparecer. En la noche, los cautivos eran descargados como bultos en las inmediaciones de los centros clandestinos. De noche –recuerdan muchas personas– llegaban a los cementerios camiones transportando un número inusual de muertos que eran arrojados a fosas comunes.

La sola palabra noche, cuando se asocia a dictadura, condensa esos sentidos, permite hacer referencia a un *tiempo de excepción* (Agamben, 2000), de legalidad suspendida, donde el sufrimiento y el asesinato eran administrados de modo secreto. La noche funciona también como un cronotopo para describir el CCD, ese espacio donde la oscuridad recubre los recuerdos sobre un mundo donde todos los parámetros comunes se vieron trastocados.

Intento describir ese infierno con la certeza de que es imposible, era otro mundo donde todos los parámetros normales se trastocaban. Me es imposible remontarme a esa época sin pensar en ella como si siempre hubiera sido de noche. Si para una situación normal lo cotidiano es la luz, para nosotros la cotidianeidad era la oscuridad (Graciela Geuna, testimonio ante el consulado español en Ginebra, 9 de julio de 1998).

Graciela Geuna es sobreviviente del campo de concentración conocido como La Perla,² en Córdoba. En sus recuerdos sobre el perio-

2 La Perla funcionó como CCD entre el 24 de marzo de 1976 y diciembre de

do vivido en el “campo”, la noche es una atmósfera que permite semantizar la vivencia de un mundo “invertido” respecto del “normal”. Fuera del campo, incluso, son recurrentes los recuerdos sobre las noches “trastocadas”, las noches como espacio donde no se descansa, sino que se está alerta de los peligros por venir, y la noche como escena de situaciones terroríficas.

Vivir a tientas: la noche como cronotopo de la excepción

En el año 1976, el pueblo de Guerrero, en la provincia de Jujuy, tenía una población aproximada de 200 personas. Enclavada en un entorno semi-rural, contaba con unas pocas instituciones, entre las cuales se encontraban unas hosterías construidas para turismo social, una escuela primaria y una asociación gaucha. Un sábado de invierno de aquel año, los militares irrumpieron la cotidianidad de la localidad. Tocaron puerta por puerta de las casas de los vecinos del pequeño pueblo y les dieron una orden: en un plazo de 40 días debían mudarse al otro lado del pueblo, debían abandonar sus casas y construir en la zona en la cual se encontraban sus sembradíos. Ante el desconcierto que esto generó, los militares explicaron que pronto iban a instalar en el predio de las hosterías “una escuela para el entrenamiento del personal de gendarmería”.

Los vecinos obedecieron y en pocos días tuvieron que organizarse y trasladarse. Al tiempo recibirían nuevas órdenes: quedaba terminante prohibido acercarse a las hosterías y debían circular por la vereda de enfrente. En una ocasión, el ganado de un vecino ingresó al predio y antes de que pudiera ir a recuperarlo y devolverlo a su corral, los animales fueron asesinados. De este modo, quedó perfectamente claro para los vecinos la rigurosidad de la prohibición de acceder al predio y de circular a menos de 100 metros del mismo era una cuestión de vida o muerte. Además de esa prohibición, se estableció un toque de queda. Pasadas las ocho de la noche no podían circular por el pueblo, ni salir de sus casas, porque “peligraba su seguridad”. Una vecina comentó que, a partir de esa hora, no sólo de-

1978, enclavada en los campos del III Cuerpo de Ejército. Se estima que en ese lapso pasaron entre 2200 y 2500 personas, de las cuales la mayoría continúan desaparecidas. En 2009 fue reabierto como espacio de memoria.

bían estar dentro de sus casas, sino que tampoco podían tener luces encendidas: “en la oscuridad nomás había que andar”, aseguró. Los militares amenazaban con bombardear sus casas si desobedecían. Según esta misma vecina, tuvieron que acostumbrarse a cenar antes de que cayera la noche y a “andar a tientas”.

En medio de la noche oscura y silenciosa, cuando todas las luces de los hogares estaban apagadas, el profundo y ensordecedor silencio del campo se veía interrumpido por el ruido de camiones. Camiones enormes y chapados “como esos en los que se transporta la carne vacuna”. Dentro de ellos “traían gente”, “traían extremistas”, y los encerraban en la hostería del medio. Instantes después de la llegada de los vehículos, se escuchaban gritos desgarradores. Hay quienes dicen que jamás se imaginaron lo que sucedía realmente allí, y que en general asociaban ciertos movimientos y sonidos a los entrenamientos que se suponía realizaban las fuerzas de seguridad. Otros, al comprender lo que ahí había funcionado, conjeturan sobre los hechos ocurridos: “gritaban porque los mataban a golpes”. A partir de la imagen de los camiones transitando por el pueblo y los gritos constantes, una vecina recuerda que las personas eran ingresadas al CCD “con ojos desvendados y mordazas en la boca”. La sonoridad de los gritos permite construir sobre la base de indicios una imagen de cómo sucedieron los hechos, posibilita ubicar a las personas y a los vehículos en un espacio preciso, pero inaccesible, que termina por configurarse como un *espacio imaginado*. Pamela Colombo (2017) plantea que:

los espacios de desaparición son contruidos a partir de la incertidumbre y de la falta de imagen, a partir de los “vistos en” o los “escuchados en”: y si en toda construcción del espacio la dimensión imaginaria es constitutiva, en los espacios de desaparición juega sin dudas un rol central (p. 162).

Lo que allí se instaló fue el CCD “Guerrero”, que a partir de la democracia se diferencia del nombre del pueblo con comillas. Se trata de un predio ubicado en el corazón del pueblo, delimitado por alambrados, que cuenta con tres edificios separados entre sí por una distancia de 300 metros, emplazados sobre una meseta entre el río Reyes y la Ruta Provincial N° 4 (Garcés, 2024). A partir de las denun-

cias realizadas con posterioridad a la dictadura, se supo que fue un lugar de secuestro donde las personas, principalmente obreros del ingenio azucarero Ledesma, fueron sometidas a torturas.

La cotidianidad del pueblo se vio interrumpida tras la instalación del CCD. Los vecinos se vieron obligados a cambiar sus rutinas y a adaptarse a las normas instauradas por los militares. Debían respetar el toque de queda establecido a partir del atardecer, momento donde no debían circular por el pueblo, había zonas a las que no podían acercarse, e incluso tenían prohibido tener las luces de sus casas encendidas durante la noche. Vivían bajo amenazas, lo cual provocaba una sensación de miedo constante. Cualquier desacato al orden establecido podría implicar consecuencias severas para las personas.

Aquellos gritos que se escuchaban como eco por la localidad, despertando a gran parte de la población, siguen resonando en la actualidad. Cuarenta y ocho años después, los vecinos comentan que por las noches aún se escuchan perturbadores lamentos y pedidos de ayuda. En un segundo sentido, entonces, es posible pensar la noche como un *lugar de memoria*, pero muy diferente a los monumentos, fechas y documentos que estudió Pierre Norá (2008). Un lugar de memoria de características inestables, atmosféricas, que permite transmitir de manera eficaz no ya las características “objetivas” y bien delimitadas del periodo, sino los afectos y sensibilidades desbordadas por el mismo.

Durante la dictadura, la noche era una realidad desdoblada. Por un lado, todo transcurría en una supuesta normalidad, a diferencia de otras situaciones de violencia –como las guerras–, donde los momentos de amenaza son vividos por toda la población en conjunto. Por otro lado, era un momento de peligro con relación a la propia vida, donde era posible asistir a situaciones siniestras. La noche era el momento en el que más fácilmente se producían los secuestros, los grupos de tareas ingresaban a los domicilios y tomaban por sorpresa a sus ocupantes. En el caso de Guerrero, sin ir más lejos, la inmensa mayoría de las personas que permanecieron allí fueron secuestradas en lo que se conoció como “la noche del apagón”. Nombre con el que se conoció a este conjunto de secuestros en el informe de la CoNaDeP (1984), “el apagón” fueron en realidad varios operativos

llevados adelante en las noches entre el 20 y el 27 de julio de 1976.³ Durante esa semana, las localidades de Calilegua y Libertador General San Martín sufrieron cortes intencionales de energía eléctrica por las noches. En esa oscuridad total fueron secuestradas alrededor de doscientas personas vinculadas con el ingenio Ledesma. Las personas fueron arrancadas de sus casas, de sus camas, y llevadas primero a las comisarías locales o al propio ingenio, y luego a Guerrero, a 200 kilómetros de aquellas localidades.

En muchos lugares como Guerrero, la represión hizo de la noche un tiempo-espacio aterrador de excepción. La intrusión en el lugar que pensamos por excelencia como el locus de lo privado, de intimidad y protección como es la casa (Colombo, 2017), la irrupción de extraños en los lugares más privados de la casa –el dormitorio– y en horas de la noche, donde nos encontramos dormidos e indemnes, abona a esa percepción paradójica de la noche que manifiestan las personas que sufrieron la represión, ya sea por ser víctimas directas, ya sea por ser vecinos de los CCD. “Vivir a tientas”, “dormir con un ojo cerrado y el otro abierto”, tornan al espacio familiar –la casa, el pueblo, el barrio– en *siniestro*. Como propuso Sigmund Freud (1992) en un clásico estudio, lo siniestro o *unheimlich* es lo familiar que se ha vuelto extraño. A partir de la irrupción de la violencia en los espacios cotidianos, lo siniestro distorsiona de forma permanente la nocturnidad. La violencia transforma los lugares cotidianos y sus propiedades (privados, públicos, secretos, prohibidos) y con ello las formas de vivir y practicar un espacio enrarecido a partir de esa irrupción. Así también, señalan Galinard et al (2022), la experiencia de la violencia transcurrida en la nocturnidad modifica los modos de

3 En torno al ingenio azucarero Ledesma se emplazan varias localidades, como la de Libertador General San Martín y Calilegua, situadas en la zona de las yungas jujeñas. Las mismas, como suele ocurrir en los conglomerados relacionados con la industria azucarera, son habitadas casi exclusivamente por empleados del ingenio, o como lo llaman en las categorías nativas “la empresa”, la cual regula la ocupación de las viviendas y la vida social en general. Todas las personas secuestradas en “el apagón” eran o habían sido residentes de estas localidades y tenían alguna relación con “la empresa”, la cual contribuyó activamente en la represión proveyendo vehículos para realizar los secuestros.

vivirla y las percepciones nocturnas, tales como las apariciones, las visiones y los sueños.

Volviendo a nuestra escena etnográfica en Guerrero, a lo largo de los años, el sufrimiento resuena en las noches y el terror impregna el predio de las hosterías. A lo largo de las décadas, estas historias se han replicado y se han vuelto una especie de eco, en el cual se solapan diferentes temporalidades. La mención persistente de las “energías” y “las presencias” se entrelazan en los diferentes relatos, tanto de vecinos y vecinas como de las personas ajenas al pueblo que han permanecido en el predio de las hosterías.

Vivir con fantasmas: la noche como espacio paradójico

Los policías y guardias, los que oficiaban de “serenos” en espacios donde la represión tuvo lugar son, en general, los únicos que habitan esos lugares de noche. Fuera de este grupo, los vecinos y vecinas que habitan las inmediaciones de los ex CCD y las personas que trabajan en los que actualmente son sitios de memoria, al caer el sol, suelen evitar permanecer en esos lugares. Habiendo pertenecido ambas autoras a este último grupo, sabemos que, al caer el sol y sobre todo si se está en soledad, la sensación de inquietud y de sentirse “acompañada” por presencias invisibles es inevitable (Tello, 2025). Entonces intentamos no quedarnos solas en esos horarios, pedimos permiso al entrar en los lugares donde hubo personas cautivas, donde sufrieron y, eventualmente, murieron.

Los policías que hacen la custodia nocturna del Espacio de Memoria que funciona en lo que fue La Perla cuentan todo tipo de situaciones a la hora de hacer sus rondas nocturnas. En las primeras épocas, cuando el predio se encontraba desolado y sin señalización, todas las noches a las ocho eran espantados por los aterradores gritos de mujer que emanaban de lo que anteriormente fue la sala de torturas. El perro con el que realizaban las rondas –contaban– se detenía de forma abrupta en la puerta del lugar y no quería seguir. Ladraba “a la nada”, decían. Las presencias también hacían oír sus pasos sobre los techos del edificio donde tenían el puesto de guardia, como si corrieran. En una ocasión incluso filmaron una escoba que se movía y barría “sola”.

En el actual Archivo Provincial de la Memoria, en Córdoba, donde funcionó en los años setenta la Dirección de Informaciones 2 (D2), donde fueron torturadas miles de personas, los policías cuentan sobre distintos fantasmas que hacen sentir su presencia con el sonido que se desprende de sus actividades: el teclear de una máquina de escribir, o el arrastrar de unas pantuflas por los pasillos. La energía es “densa”, cuenta una de las personas que limpia el lugar y que usualmente cierra “la parte histórica”, y en esos momentos –dice– siempre se siente observada. Para los policías que allí trabajan, las presencias parecen ser un hecho asumido. Cuando alguien “nuevo” –tal como llaman a los agentes que no han hecho esa guardia nunca– se asusta y pide ser relevado, lo relevan. Con el tiempo –cuentan– “uno se acostumbra”.

En la ex ESMA,⁴ en Capital Federal, la custodia no la realizan policías, sino un equipo de “protección”. Ellos y ellas cuentan que, por las noches, en distintos puntos del predio, aparece una mujer en camisón. La mujer vaga por los recovecos de la parte posterior del predio. A veces aflora desde una fuente de agua. Otras veces se la ve escapar por una ventana, con el camisón ensangrentado. A veces, también les habla y les dice que vive ahí, pero que está perdida.

En Guerrero, donde fuera el CCD, fue utilizado en el tiempo inmediato posterior a la dictadura como escuela de la Policía de la Provincia de Jujuy. Luego permaneció abandonado, para finalmente ser refuncionalizado como hosterías de tres sindicatos: Unión de Personal Civil de la Nación (UPCN), Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor (SMATA) y Unión Obrera de la Construcción de la República Argentina (UOCRA). Aunque las hosterías están acondicionadas para el uso de afiliados a los gremios, rara vez se ve alguien allí. Las y los vecinos del pueblo tampoco las usan, y evitan pasar por ahí, sobre todo por las noches. En las hosterías hay “presencias” y “almas en pena”. Aún hoy se las escucha lamentarse. La

4 La Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA) fue un CCD que funcionó durante toda la dictadura en los predios de dicha institución, en Capital Federal. Por este CCD pasaron alrededor de 5000 personas. Con los años se constituyó en un importante símbolo de la dictadura militar. En 2003 fue recuperado y refuncionalizado como sitio de memoria, y en 2023 fue declarado patrimonio de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

evitación suele ser la estrategia más común de las y los pobladores para lidiar con las almas. Cruzarse con una de ellas puede ser peligroso, la impresión que causa el contacto con las almas es –en las categorías nativas– el origen de la “enfermedad del susto”. Cuando esto sucede, las personas acuden a la curandera del pueblo para que las cure, porque un susto de ese tipo puede provocar, a la larga, la muerte. La curandera señala que los que recurrentemente han acudido a ser curados fueron los sucesivos serenos que han cuidado el lugar, que permanecen allí por las noches. Por su trabajo, evitar el lugar, y sobre todo en esa temporalidad, es imposible.

El sereno que cuida actualmente las hosterías comenta: “acá vinieron a parar todos los del apagón de Ledesma. Yo conozco esa historia porque yo soy de allá, del ramal⁵ para adentro”. Habla sobre los túneles que conectan las hosterías, donde se sospecha que están los cuerpos de los desaparecidos y dice que entre los vecinos comentan que de adentro de una de las hosterías sacaron un cuerpo, que a él no le consta, pero es lo que se cuenta. Remarca la importancia de “conocer la historia”, al tiempo que aclara no tener miedo, “porque hay que tenerles miedo a los vivos y no a los muertos”, y replica: “si no, pregúntale al vigilante”. El vigilante es un alma en pena. El alma de un soldado que cuidaba las hosterías y que mató gente ahí.

Ante la pregunta de si se escuchan “cosas” de noche, el sereno responde con mucha seguridad: “se ven”. Señala que en las tres hosterías hay una garita de vigilancia, que por ahí anda “el vigilante”. Por la zona, las almas aparecen en las casas, por el campo, cuando uno de los vecinos “enciende fuego” por las noches se ven figuras que suben en fila por la rampa que lleva a lo que fue el CCD. El sereno convive con las apariciones de forma pacífica, se hizo “amigo” del vigilante y, a veces, les “hace pasar misa” en la capilla del pueblo o cuando “baja a la ciudad”. Explica que esta es una acción necesaria, ya que lo que por allí circulan son “almas en pena” y es importante “pedir” por ellas.

5 “El Ramal” es la forma en la que se denomina a una de las zonas ecológicas-productivas de la provincia de Jujuy. Esta comprende los departamentos de Valle Grande, Ledesma, San Pedro y Santa Bárbara. Su nombre es tomado del ramal ferroviario que conecta la ciudad de Perico con Santa Cruz de las Sierras (Bolivia).

Las y los vecinos de Guerrero tienen todo tipo de prácticas cotidianas y rituales para lidiar con esas presencias. Esto sucede para “pasar” por ese espacio paradójal entre el descanso y el terror que es la noche.

Las noches en el trabajo de campo

Como hemos mostrado hasta aquí, la noche es un lugar donde se expresa el terror relacionado con el sufrimiento y las desapariciones ocurridas durante la última dictadura militar. La noche, o más bien el cronotopo que combina este momento con los espacios donde la represión tuvo lugar *afecta* y moldea sustancialmente los modos de estar allí. La última parte de este texto, que en cierta forma funciona como epílogo, nos incluye a nosotras mismas en esa *afectación* (Favret-Saada, 2014) que aparece cuando hacemos trabajo de campo en espacios donde la represión tuvo lugar y de noche. Como todas las personas que habitan esos espacios, que los frecuentan, que transitan por ellos, la evitación ha sido una forma de no sucumbir al terror que esa combinación espacio-temporal implica. También es una forma de respeto, de tabú a la hora de trasponer los dominios donde habitan los espectros. Aun así, sin buscarlo, hemos estado en esos lugares cuando cae la noche, o esos lugares han aparecido en nuestras noches y en nuestros sueños. En su diario de campo, Mariana Garcés escribe un relato ocurrido durante un “jueves de comadres”, una celebración llevada adelante un día antes de que comience el carnaval, donde las mujeres se reúnen a celebrar y revalidar los vínculos dados por el comadrazgo (o el hecho de amadrinar). En esas notas, cuenta cuando conversó con el encargado de cuidar una de las hosterías donde funcionó el CCD “Guerrero”:

Después de esa charla nos despedimos y él reiteró su invitación al fogón, a pasar la noche despiertos esperando al “vigilante”. Bajamos por la rampa. Delfina –quien me había acompañado aquel día– me dijo: “yo tengo miedo. Vos te vas contenta, pero yo sugestionada”, y me señala que en sus brazos sigue con piel de gallina. Caminamos 200 metros más y llegamos al rancho “Yerbita”, para el festejo. En las horas que siguieron tomamos vino con fanta, bailamos y charlamos. Pasamos el atardecer sentadas en el patio del rancho, pensando que al bajar el sol podían llegar a aparecer cosas en otras partes del pue-

*La larga noche de la dictadura
militar en Argentina*

blo. Hacíamos algunos chistes con la plena seguridad de que nada se iba a aparecer en un lugar con tanta gente.

A las diez de la noche salimos para tomar el colectivo. Era una noche cerrada, con niebla, hacía un poco de frío y caían unas gotas. En la ruta no había alumbrado público. El colectivo llegó rápido y fue un alivio no tener que esperar mucho en la parada. Subimos, pero tardó en arrancar, esperando que lo abordaran más personas. Era el último que pasaba de vuelta para San Salvador. Yo miraba la oscuridad de la noche desde la ventana, no entendía por qué no había alumbrado público, ¿cómo no van a tener fantasmas, si acá no hay luz?, pensé. Del-fina me miró y dijo: “que miedo esta oscuridad, mira si se aparece el vigilante ahora”. El colectivo finalmente arrancó, pero el paisaje no se puso mejor. Todo se veía cada vez más oscuro, más aterrador: la noche más cerrada, más niebla y además pasar por debajo de los árboles que un poco encierran el camino. Miramos las escaleras que llevan al “alto Guerrero”, ni una luz. Para rematar las luces led que iluminan el interior del colectivo iban apagadas. La única luz que se vio a lo largo del trayecto fue la de los faros delanteros del colectivo. El silencio que rodea la noche de Guerrero, me resultó perturbador. Casi cualquier sonido que quiebre esa armonía podría intranquilizar. No quisiera imaginarme lo que se siente cuando ese silencio insoslayable es quebrado por un grito, cuya procedencia es enigmática, indeterminada o, peor aún, proviene de algún “más allá”. Silencio quebrado por los lamentos de las almas en pena, de los muertos sospechados que están en “todas partes” (Garcés, diario de campo, 8 de febrero de 2024).

La noche en estos espacios nos sumerge, como etnógrafas, en una atmósfera donde *hacer causa común* –al decir de Avery Gordon (2008)– con nuestro objeto de estudio se torna una experiencia que dista de ser meramente intelectual. *Estar allí* implica poner el cuerpo, sentir su fragilidad, el desamparo que sugiere la oscuridad. El límite que impone no poder ver y con ello *saber* a ciencia cierta qué ocurre en esos lugares es muy diferente a la experiencia etnográfica diurna. Estar en esos lugares, de algún modo, hace también que se instalen en nuestras noches. Durante la escritura de un artículo conjunto sobre el ex CCD de Guerrero, aún no publicado, Mariana Tello se ocupó de la lectura del expediente judicial donde las y los sobrevivientes relatan uno a uno los horrores sufridos. En el CCD “Guerrero”, las noches eran pavorosas. Era el momento donde llegaban los camiones cargados de prisioneros, donde tumultuariamente se violaba a hombres y mujeres en un lugar común, donde se torturaba tirando agua hirviendo sobre el cuerpo de las personas que gritaban “como animales degollados”. Durante las noches en las que

leyó el expediente –alrededor de mil páginas– Mariana Tello soñó de forma recurrente con Guerrero. No con la pesadilla dantesca, no con los gritos. Soñó con un joven desaparecido desde entonces que los testimonios describían como “dulce y delicado”, enfermero del ingenio, asesinado con diecinueve años. Germán Córdoba, así se llamaba, aparecía en sueños y se sentaba a los pies de su cama. Sólo sonreía, dulcemente. ¿Qué quería ese muerto, a los pies de su cama? ¿Qué expresaba con su pacífica sonrisa? El espacio de muerte, al decir de Michael Taussig (2002), no se limita a un espacio físico, pues es en ocasiones un espacio abierto que recorremos –también– en sueños. ¿Forman parte los sueños del trabajo de campo? ¿Qué tienen para aportar a la etnografía esas sensaciones diferenciales que nos provocan las noches en ciertos lugares, los sueños que soñamos mientras hacemos trabajo de campo, los muertos que nos visitan?

Sin intentar tener respuestas para todas estas preguntas, ambas, para el dos de noviembre, fecha en que se celebra el día de muertos, decidimos hacer *causa común* con nuestro objeto y hacer lo que hacen nuestros interlocutores e interlocutoras. Armamos un altar en una celebración organizada en la Universidad Nacional de Córdoba⁶ con las fotos de las y los desaparecidos sobre los que hemos estado

6 “Día de muertis” es una celebración que se realiza desde el año 2016 en la UNC por iniciativa de la cátedra Teoría Antropológica III de la Licenciatura en Antropología (FFyH-UNC). Consiste en el armado de altares en homenaje a “nuestros muertos”, donde se colocan fotografías y diferentes tipos de ofrendas. Se realizan distintas actividades rituales y performativas, y finaliza con un baile despedida a “los muertos que ya terminaron su visita en este mundo”. María Lucía Tamagnini y Fabiola Heredia, docentes de la cátedra, quienes se encargaron de la organización de este evento en 2023, escriben: “la conmemoración tomó la forma de una InstalAcción: un neologismo que remite a prácticas/formatos del mundo de las artes visuales y performáticas (instalación) al mismo tiempo que enfatiza la acción que convoca y nos reúne. Desde entonces, cada 2 de noviembre, cuando se celebra el Día de Muertos o de los Santos Difuntos en gran parte de los países de Latinoamérica, siguiendo tradiciones híbridas donde se mezclan manifestaciones prehispánicas y coloniales, nos hemos convocado durante 4 años consecutivos en la ciudad universitaria para agradecer la vida de nuestrxs muertxs”. Las docentes señalan que durante esta celebración se observan diferentes formas de conmemorar a los seres queridos “que integran repertorios culturales comunes y dinámicos”. Ver: <https://ffyh.unc.edu.ar/diademuertis2020/featured-content/por-que-dia-de-muertis/>

escribiendo, entre ellas la de Germán Córdoba, en una mezcla de ritual de culto y reciprocidad etnográfica. Conmemoramos a los desaparecidos y desaparecidas que “aparecen” en nuestros trabajos etnográficos y a nuestros propios muertos. Armamos el altar siguiendo las prerrogativas indicadas en la tradición jujeña para esta fecha, de donde ambas somos oriundas, específicamente lo aprendido por una de nosotras en Guerrero. Las víctimas del terrorismo de estado fueron representadas a través de consignas, de sus fotografías, las colocamos con sus nombres. Llevamos caramelos, flores, figuras hechas de pan. Encendimos velas. Agradecemos. Roger Bastide (2001), en su trabajo sobre el trance y el sueño, señala que:

A partir de Descartes, las puertas que comunican la noche con el día están cerradas; hemos desvalorizado la mitad nocturna de nuestra vida. Y esto no significa, por supuesto, que los fantasmas ya no tengan por dónde pasar: la psicología ha demostrado lo contrario, solo que los fantasmas ya no pasan sino a título individual, disimulándose siempre o, como dicen los médicos, transformándose en fantasías y manteniéndose inconscientes (Bastide, 2001, p. 35).

La investigación social, como parte de estos ciclos, como un tipo de trabajo, se ha enfocado en general en el mundo diurno, mutilando el conocimiento de esa mitad de la vida que es la noche, sus espacios oníricos, sus criaturas. Queremos, aquí, traerlos y traerlas. Visibilizar aquello que sólo se ha dado a conocer en las noches de nuestros trabajos de campo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2000 [1998]). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testimonio. Homo sacer, III*. Valencia: Pre-Textos.

Bastide, Roger (2001 [1972]). *El sueño, el trance y la locura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Colombo, Pamela (2017). *Espacios de desaparición. Vivir e imaginar la violencia estatal (Tucumán, 1975-1983)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

- CONADEP (1984). *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Durkheim, Émile (2003 [1912]). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Favret-Saada, Jeanne (2014 [1990]). “Ser afectado” como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico. *Avá. Revista de Antropología*, (23), 49-67. <https://www.ava.unam.edu.ar/images/23/pdf/n23a02.pdf>
- Ferrater Mora, José (1979). *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Freud, Sigmund (1992 [1919]). Lo ominoso. En: *Obras completas*. Tomo XVII (pp. 217-251). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Galinier, Jacques et al (2022 [2010]). Antropología de la noche: investigaciones interdisciplinarias. [Traducción de Agustín Liarte Tiloca]. *Avá. Revista de Antropología*, (41), 175-244. <https://ojs.ava.unam.edu.ar/index.php/files/article/view/85>
- Garcés, Mariana (2024). *Un pueblo y un Centro Clandestino. Una etnografía sobre las memorias del ex CCD “Guerrero”, Jujuy*. [Trabajo Final de Licenciatura en Antropología]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Geuna, Graciela (1998, julio 9). *Testimonio ante el consulado español en Ginebra*. Reproducido en la colección de tarjetas “Memorias de la Perla”. Córdoba: Comisión Provincial de la Memoria, Espacio para la Memoria “La Perla”. <https://espaciosmemoriacordoba.com.ar/lp/la-perla/ex-centro-clandestino-de-detencion-tortura-y-exterminio/postales-memorias-de-la-perla/>
- Gordon, Avery (2008). *Ghostly matters. Haunting and the sociological imagination*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Nora, Pierre (2008 [1984]). *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Editorial Trilce.

Taussig, Michael (2002 [1991]). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Colombia: Norma.

Tello Weiss, Mariana (2025). *Fantasmas de la dictadura. Una etnografía sobre apariciones, espectros y almas en pena*. Buenos Aires: Sudamericana.

Tello, Mariana y Garcés, Mariana (EN PRENSA). ¿Cómo se puede vivir ahí si hay tanta alma penando? Desaparición, memoria y espectralidad en el pueblo de Guerrero (Jujuy, Argentina). En: Dorotheé Delacroix y Anne Marie Loczonzy (Ed.), *Los cadáveres y sus avatares. Aproximaciones antropológicas en contextos de salida de la violencia*. Buenos Aires: Miño y Dávila.



“Se establece que...”. Estilos, técnicas e ideas para la gestión municipal de la noche en la ciudad de Córdoba

Por María Lucía Tamagnini

Introducción

“En este lugar está prohibido bailar. Ordenanza municipal 10. 840/0”. “Clausuraron tres fiestas clandestinas en la ciudad”. “Operativo de control: 12 locales nocturnos clausurados por infracción”. Quienes hayan transitado en algún momento de sus trayectorias vitales por la noche cordobesa seguramente conservan en su memoria algún recuerdo –más próximo o más lejano– sobre el Estado municipal en la noche. Puede ser sobre una clausura, cuando “la Muni” llegaba a “cortar la diversión” o a “interrumpir el trabajo”, o sobre ese momento particular en que alguien bajaba el volumen de la música y debíamos dejar de bailar porque había “caído” una inspección municipal. ¿Qué estaba haciendo en esos momentos el Estado municipal en relación con la diversión nocturna? O, mejor dicho, ¿cómo se negociaba la noche, tanto en sus límites temporales y espaciales (Pallol Trigueros, 2017) como en la definición de los modos legítimos de la diversión nocturna o de estar en la noche? ¿Cómo se (re)hacían mutuamente Estado y noche?

Interesada por explorar socio-antropológicamente estas inquietudes, en los últimos años registré investigaciones que focalizan en el fenómeno de la “gobernanza de la vida nocturna”, localizado en grandes metrópolis europeas y visible en la emergencia de figuras como los *night mayors* o alcaldes de la noche (Seijas y Gelders, 2020) y los *conseils de la nuit* o consejos de la noche (Spanou, 2020; Spanu y Mokhnachi, 2019). Estos estudios coinciden en señalar la –supuesta– novedad de los modos de regulación del ocio nocturno al caracterizarlos como parte de “modelos de gobernanza” que articulan principios de localidad, horizontalidad y participación en la formulación

e implementación de políticas públicas. No obstante, la voluntad de regular las temporalidades urbanas se remonta al menos hasta el período medieval europeo. Para el caso de las ciudades hispanas, las investigaciones del historiador y medievalista Ezequiel Borgognoni (2017) muestran cómo el enorme dinamismo de la vida nocturna en los núcleos urbanos desde fines de la Edad Media

Motivó la creación de un programa político integrado por un conjunto de leyes que, en combinación con una serie de tácticas y estrategias, intentaron colonizar la nocturnidad con el propósito de mantener un mínimo control de las actividades que tenían lugar en las ciudades cuando el cielo se oscurecía (Borgognoni, 2017, p. 277).

El toque de queda para limitar la circulación nocturna, la preocupación por mejorar las formas de iluminación en las ciudades y la implementación de rondas de vigilancia son algunas de las medidas documentadas que caracterizaron las técnicas legales para controlar la nocturnidad en las ciudades hispanas del período tardo medieval (Borgognoni, 2017). Las investigaciones historiográficas advierten sobre la larga duración de las prácticas y modalidades de control de la vida nocturna también de este lado del Atlántico. La historiadora estadounidense Amy Chazkel (2013) indagó sobre modalidades de administración de la diferencia entre el día y la noche por parte del Estado municipal de Río de Janeiro, a comienzos del siglo XIX. En relación con su caso de estudio, sostiene que el establecimiento de regulaciones específicas que limitaban la libre circulación de personas por las calles y las reuniones sociales durante la noche, en articulación con prácticas de policiamiento propias del período nocturno, creaban una jurisdicción espacio-temporal particular que se reactualizaba noche tras noche. De modo que, tempranamente, el tiempo funcionaba como “un recurso renovable [...] para mantener el control sobre la población creciente y diversificada de la ciudad” (Chazkel, 2013, p. 33).

Desde un abordaje etnográfico, entre 2012 y 2016 llevé a cabo una investigación sobre modalidades de gestión gubernamental del divertimento nocturno localizadas en la ciudad de Córdoba.¹ Guía-

¹ Realicé esta investigación entre 2011 y 2017 en el marco del Doctorado en Ciencias Antropológicas de la Universidad Nacional de Córdoba. La tesis, di-

da por el interrogante ¿cómo se administra la diversión nocturna?, describí ejercicios cotidianos y rutinarios de poder estatal municipal que, en su repetición, gestaban/gestionaban (Souza Lima, 2002) cuerpos, territorios y temporalidades. Este capítulo retoma dicha investigación para focalizar en el Código de Espectáculos Públicos, principal instrumento normativo que regulaba (y regula) la realización de *espectáculos públicos* en la ciudad. Es decir, gran parte de los eventos, actividades y espacios que forman parte de la vida nocturna cordobesa.

Durante el trabajo de campo con normativas, advertí que el Código había sufrido sucesivas y numerosas transformaciones. Al menos desde la década de 1990, relevé cuatro modificaciones: 1990, 1996, 2004 y 2009. No obstante, estas modificaciones se inscribían en una historia anterior de sucesivas revisiones. Por ejemplo, según el texto de la ordenanza de 1990, N° 8598, al momento de la sanción de la misma existían más de treinta dispositivos vigentes –entre ordenanzas y decretos– que se remontaban hasta comienzos del siglo XX y que fueron derogados a partir de aquel momento. Más allá de la dificultad para hallar toda la normativa, y considerando que aquí no se intenta realizar un análisis cuantitativo de las ordenanzas, este dato permite argumentar respecto de la trayectoria histórica que tendrían las prácticas administrativas en estudio. También para relativizar el supuesto carácter *novedoso* que, en ocasiones, mis interlocutores –en particular, concejales– atribuyeron a las ordenanzas elaboradas y sancionadas en los últimos quince años. ¿Cómo producir conocimiento acerca de la dimensión histórica de las prácticas administrativas relativas a la gestión del divertimento nocturno en la ciudad? Esta pregunta, deudora de las investigaciones del antropólogo brasileño Antonio Carlos de Souza Lima (2012, 1995), busca comprender cómo

se establecen, se rutinizan, se ejecutan y se transforman las prácticas administrativas, que en el plano cotidiano performatizan el Estado, haciéndolo como realidad ideológica y organizacional, planos inseparables que, estando en un flujo incesante y en general imperceptible,

rigida por Gustavo Blázquez y María Gabriela Lugones, fue defendida en el mes de junio de 2018.

terminan por resumirse en análisis de cuño sobre todo sincrónico (Souza Lima, 2012, p. 782, traducción propia).

¿Cómo comprender el proceso de gubernamentalización de la diversión nocturna en la ciudad? ¿Qué saberes e instrumentos, en tanto técnicas de gobierno de los sujetos, están involucrados en dicho proceso? ¿Cómo se construye una categoría de *diversión nocturna* desde reglamentaciones y normativas? Y también, ¿qué historias (administrativas, personales) se narran sobre la relación entre Estado municipal y diversión nocturna? ¿Cómo ese conjunto de narraciones sobre la municipalidad en la noche construye la (dis)continuidad histórica de las prácticas administrativas (Blázquez, 2009)? El relato que aquí produzco también forma parte de esas historias.

El estilo codificante

La ordenanza denominada Código de Espectáculos Públicos (en adelante, el Código) constituye el principal instrumento normativo que regula lo vinculado a la realización de *espectáculos públicos* en la ciudad (Ord. N° 11.689/09). Esta calificación abarca desde un baile popular que se realiza en una “pista de baile” y que convoca alrededor de 5000 asistentes, a una visita al zoológico, pasando por una tarde de juegos en una “sala de recreación”, el festejo de un cumpleaños infantil en una “casa de fiestas infantiles”, un show de música en vivo en un “resto bar con espectáculo y baile”, o una noche de baile en una “discoteca”. Otras ordenanzas municipales, como el Código de Faltas, el Código de Edificación y la ordenanza que regula Bares, forman parte del conjunto de normativas que inciden en la regulación de la vida nocturna. A nivel nacional existe una Ley de Espectáculos Públicos (N° 26.370/08), aunque restringida a establecer las “reglas de habilitación del personal que realiza tareas de control de admisión y permanencia de público en general” (Art. 1°). Durante el trabajo de campo, no obstante, el Código era la normativa referida con más frecuencia por mis interlocutores: los inspectores municipales explicaban sus acciones en términos de “aplicación” del Código, y los dueños y encargados de locales nocturnos lo interpretaban como demasiado “restrictivo”, aunque debían sujetarse continuamente a dicha norma. Para los y las concejales el “problema” siempre era el

Código y, por eso mismo, debía ser reformulado una y otra vez hasta lograr “la mejor norma” (Tamagnini, 2018, p. 104).

De acuerdo a la Carta Orgánica Municipal –ley fundamental del municipio–, el dictado del Código, así como la reglamentación de la “instalación y funcionamiento de salas de espectáculos, entretenimientos y deportes” son atribuciones del Honorable Concejo Deliberante (HCD), órgano legislativo del gobierno municipal (Art. 64. Inciso 9). Al aproximarnos a sus aspectos formales, observamos que el Código consiste en un conjunto de artículos que se organizan bajo Títulos:

- Parte general. De los Espectáculos y sus locales.
 - Requisitos generales para la habilitación de los locales.
 - Resolución de la habilitación y período de duración.
 - Condiciones de funcionamiento.
 - Condiciones de admisión. Derechos y obligaciones de los espectadores y/o asistentes.
 - Prohibiciones.
 - Sanciones y revocación de la habilitación.
 - Rubros y locales de los espectáculos.
- (...)

La enumeración de cada uno de los Títulos permite dar cuenta del tipo de prescripciones que encierra esta normativa: formula definiciones (por ejemplo, de rubros de locales), y establece requisitos y condiciones de funcionamiento, así como prohibiciones y sanciones. En otras palabras, como modalidad de discurso jurídico, el Código presenta la forma de un conjunto de reglas o principios abstractos con la finalidad y capacidad de definir (Gusfield, 2014), con pretensión universalizante, lo que deban ser los *espectáculos públicos*. Así, por ejemplo, el primer artículo define:

Art. 1º.- A los efectos del presente Código se considera “Espectáculo Público” a toda reunión, función, representación o acto social, deportivo o de cualquier género, que tiene como objetivo el entretenimiento y que se efectúa en lugares donde el público tiene acceso, sean éstos abiertos o cerrados, públicos o privados, se cobre o no entrada y/o derecho de espectáculo.

Ese “estilo de la legislación” que “lleva como ornato la universalidad y la certeza” (Gusfield, 2014, p. 243) también queda expresado en las “Condiciones de Funcionamiento” y en la forma de enunciación de los “Rubros”:

Art. 20°.- TODOS los establecimientos de Espectáculos Públicos, deben cesar en el expendio y comercialización de bebidas alcohólicas ya sea a título gratuito u oneroso, conjuntamente con el horario fijado para el cierre de los establecimientos de Espectáculos Públicos, siendo dicho horario las cinco horas (5:00 hs).

Art. 48°.- SE establece para todos los locales de Espectáculos Públicos como horario máximo de apertura, las 23:00 hs. y de cierre hasta las 05:00 hs. En ningún caso pueden funcionar entre las 05:00 y las 12:00 hs.

Pista de baile

Art. 51°.- SE denomina así aquel local que dispone como mínimo de una superficie útil de 600 m² y es destinado a la realización de bailes populares, recitales, música en vivo de cualquier tipo, naturaleza, género o especie, debiendo cumplimentar con las disposiciones correspondientes a la actividad que realicen [destacado en el original].

Estos artículos constituyen muestras de los efectos propios del lenguaje jurídico, tal como los formula Pierre Bourdieu en su ensayo *La fuerza del derecho* (2000). Por un lado, el “efecto de neutralización” observable en el predominio de construcciones pasivas y la no explicitación del complemento agente. Las fórmulas “Se establece” y “Se denomina” ejemplifican las formas impersonales que pregnan el discurso jurídico y construyen un enunciante en tanto “sujeto universal, a la vez imparcial y objetivo” (p. 165). Como consecuencia, el uso de estas fórmulas procura despegar el Código de sus condiciones sociales de producción. Por el otro, advierto el “efecto de universalización” especialmente en el uso del indefinido (“Todos los establecimientos de Espectáculos Públicos...”), que buscaría expresar “la generalidad y la omnitemporalidad de la norma jurídica” (p. 166).

Las “Prohibiciones” también aparecen formuladas como reglas impersonales e indefinidas, comunes a “todos los espectáculos públicos y todas aquellas personas físicas o jurídicas que los promueven, exploten u organicen” (Art. 2°). Así comienza el Art. 29°: “En todo

lugar donde se desarrolle un espectáculo público queda prohibido...”, para dar paso luego a la enumeración de las acciones prohibidas: la realización de espectáculos en subsuelos o sótanos, el acceso o permanencia de personas con “evidentes signos de ebriedad o drogadicción”, “La instalación y explotación de juegos con imágenes y contenidos obscenos [...] de casinos y de otros juegos de azar”, “la presencia de camas o compartimentos reservados”, “la presentación de números de *strip tease* masculino y/o femenino, de nudismo, de espectáculos condicionados o pornográficos en vivo”.

El Título “Prohibiciones” está colmado de referencias a supuestos valores trans-subjetivos, que presuponen la existencia de un consenso moral en torno a lo que (no) debe suceder en un establecimiento sujeto a la normativa de Espectáculos Públicos. Lo que prohíbe son aquellas situaciones o elementos que, de acuerdo a la retórica de impersonalidad que impregna el Código, pueden afectar “la moral y las buenas costumbres” (Art. 29°. Inc. b), o pueden poner “en riesgo la salud, la integridad física o la seguridad del público asistente” (Art. 39°). En su ambigüedad e indefinición, ambas fórmulas –que aparecerán citadas una y otra vez a lo largo del texto del Código– son eficaces para universalizar y naturalizar determinado punto de vista sobre las prácticas de divertimento nocturno. Dicho efecto universalizador y normalizador, que produce el olvido de la arbitrariedad y particularidad de aquel punto de vista, es uno de los mecanismos más poderosos a través de los cuales se ejerce la dominación simbólica y se legitima un determinado orden social (Bourdieu, 2000, p. 209).

La retórica de impersonalidad y de neutralidad manifiesta en el discurso jurídico del Código no es un “simple disfraz ideológico” (Bourdieu, 2000, p. 166), sino que se encuentra en el corazón de la fuerza performativa de este instrumento de gobierno. Entonces, una aproximación socioantropológica al texto de la ley permite señalar el trabajo social y jurídico que pretende legitimar, por la vía de la racionalización y la normalización, ciertas prácticas y espacios de divertimento nocturno. Al mismo tiempo, construye otras como inseguras e inmorales y, por tanto, ilegítimas.²

2 Siguiendo las ideas sobre la dinámica citacional del discurso jurídico (Sab-say, 2011), este tipo de fórmulas podrían leerse como citas de otro tipo de le-

Sobre requisitos, informes y certificados

Un recorrido por los “Requisitos generales para la habilitación de los locales” permite advertir cómo los *espectáculos públicos* son construidos, en el orden normativo, en tanto categoría administrativa. “Estar habilitado” significa contar con la autorización del municipio para realizar actividad de espectáculos públicos. Dicha autorización opera vía el reconocimiento estatal de un establecimiento en alguno de los rubros, y es objetivada en la entrega de un “certificado habilitante”, también llamado cartón habilitante, que debe estar exhibido de forma permanente en el local. Habilitación refiere también al proceso o *trámite* a lo largo del cual, tanto los establecimientos como las personas, van cumplimentando gradualmente los requisitos, ajustándose así a lo establecido en la ordenanza. El término habilitación describe, por tanto, un estado (habilitado) y un proceso (en habilitación), sentidos que se hallan superpuestos en el caso de numerosos locales registrados en la Dirección Municipal de Espectáculos Públicos (en adelante, DEP).

En la ordenanza, los requisitos para la habilitación aparecen clasificados en “generales”, “de infraestructura” y “de seguridad e higiene”. Repasemos algunos de esos tipos de requisitos. Los primeros refieren a la “documentación pertinente para la iniciación del trámite administrativo”, que debe ser reunida y presentada ante el municipio a los fines de solicitar la habilitación de la actividad (Art. 4º. Inc. 2). Se incluyen, por ejemplo, nota de solicitud acompañada por fotocopia de Documento Nacional de Identidad, declaración de domicilio, croquis de la ubicación del local, denominación comercial o nombre de fantasía, entre otros; declaración jurada en caso de

gislación: los edictos policiales. Los edictos, “máquinas de subjetivación cuyas fórmulas y prácticas de interpelación performativa no paraban de producir subjetividades segregadas”, no penaban actos que supusieran un perjuicio a terceros o bienes públicos, sino “por remisión a un principio antidemocrático de mantenimiento de cierto orden moral” (Sabsay, 2011, p. 88). Los edictos policiales sancionaban a aquellos que “se encontraren en completo estado de ebriedad en las calles, plazas, cafés, cabarets, almacenes, tabernas”, a “los que se manifestaren alcoholizados” y a quienes “se encontraren bajo la acción de alcaloides o narcóticos” (Edicto Policial. “Ebriedad y otras intoxicaciones”. Art. 1º-3º) (Sabsay, 2011, p. 88).

haberse desarrollado actividad similar en otra jurisdicción; título de propiedad, comodato o contrato de locación que acredite la legítima ocupación del inmueble, con asentimiento expreso del propietario y/o su representante legal, para el tipo de negocio a instalar, para mencionar algunos (Art. 4º. Inc. 2). A su vez, deben presentarse –de acuerdo al Código– un conjunto de “comprobantes” que acrediten la situación impositiva tanto del local como del peticionante, a los fines de demostrar el cumplimiento de sus “obligaciones tributarias con la Comuna” (Art. 4º. Inc. 5 y 6). Entre los “requisitos generales” también figura la presentación de Certificado de Antecedentes Penales, Certificado del Registro Nacional de Reincidencia e informe de la Justicia Administrativa Municipal de Faltas relativos al titular del local (Art. 4º. Inc. 7).

A través de la documentación requerida, el Código va delineando un *peticionante ideal*, un tipo que funcionaría como filtro para determinar quiénes pueden (y quiénes no) solicitar la habilitación de un local de espectáculos públicos. Este tipo-ideal está construido con base en la acreditación del cumplimiento de determinadas obligaciones tributarias, como tener los impuestos al día, pero también morales, como no tener antecedentes penales. Digo ideal porque, como observé durante el trabajo de campo, el procedimiento o trámite administrativo para habilitar un local en la DEP no dependía exclusivamente del cumplimiento de estos requisitos, sino que también entraban en juego las relaciones que la persona peticionante pudiera construir con los agentes estatales, con otros dueños o encargados de locales, y de su posición social en esa red de relaciones (Peirano, 1987).

Todavía dentro de los requisitos generales figura el “Informe técnico de prefactibilidad”. Se trata de un documento que incluye información relativa a las “condiciones de localización” (elaborado por el Área Técnica de la DEP) y las “condiciones edilicias”, éstas últimas reguladas en mayor proporción por el Código de Edificación y la Dirección de Obras Privadas. Ambas condiciones deben ser acreditadas mediante la presentación de un “plano en el que conste la actividad a desarrollar” (Art. 4º. Inc. 1). Sobre la localización, el Código es aún más específico:

10.1. Todos los locales de espectáculos públicos con capacidad mayor de doscientas (200) personas, deben encontrarse ubicados a una distancia no menor de cien (100) metros de surtidores de Estaciones de Servicio y lugares de carga de combustibles.

10.2. Los locales de baile y de mega espectáculos deben situarse a no menos de cien (100) metros de sanatorios, hospitales, centros asistenciales, institutos geriátricos, sala de velatorios y todo otro establecimiento cuya actividad sea incompatible y susceptible de sufrir el impacto formal del espectáculo [...] (Art. 4°).

Debido a su *impacto formal*, la actividad de espectáculos públicos no podría desarrollarse en cualquier lugar o sitio de la trama urbana. Pareciera que dicho impacto está en relación con la actividad de baile, la elevada concentración de personas –los salones de mega espectáculos son aquellos que cuentan con más de 2000 mt² destinados exclusivamente a la realización de espectáculos culturales, deportivos, musicales, bailables, recreativos de todo tipo y peñas (Art. 49°)–, y el horario de funcionamiento nocturno, entre las 22:00 y las 5:00 horas.

Por su parte, los requisitos de infraestructura se refieren a las características edilicias que deben cumplimentar los locales en cuestión: certificado de final de obra, plano aprobado, informe de aislamiento acústico realizado por una entidad especializada (Art. 4°. Inc. 1-6). Este último tiene como objetivo regular el nivel sonoro del lugar, adecuando las instalaciones “a fin de que las luces, sonidos o ruidos propios de la actividad que desarrolle, no trasciendan al ámbito vecino, ni sean susceptibles de producir molestias o daños en la salud de las personas” (Art. 4°. Inc. 7). Esta regulación permite inferir de qué manera son conceptualizados, en la normativa, los *espectáculos públicos* en general y la *diversión nocturna* en particular. Esto es, como generadores de ruidos, junto con las actividades deportivas y culturales (Ord. N° 12208/03. Art. 8° y 43°), y como productores de molestias o daños en la salud de las personas.

Finalmente, se encuentran los requisitos denominados de seguridad e higiene. Uno de los más importantes, según me refirieran los agentes municipales, es la determinación de la capacidad del local, que se calcula combinando la “superficie útil” del mismo (sin considerar el espacio ocupado por escaleras, mesas, sillas, rampas, barras,

escenarios) y el factor de ocupación que establece la ordenanza. La importancia que adquiriría esta instancia en el trámite de habilitación quedaba reflejada en el hecho de que, si bien es el Área Técnica de la DEP la encargada de calcular la capacidad, la determinación definitiva la realizaba la Dirección General de Control, Fiscalización y Protección Humana, es decir, una dependencia de mayor jerarquía en la estructura orgánica municipal.

En pos de construir formalmente establecimientos *seguros*, el Código exige también una póliza de seguro de responsabilidad civil, contrato de policía adicional –solo en caso de los locales nocturnos–, certificado de cobertura médica asistencial de emergencia y

Certificado de la Dirección de Bomberos de la Provincia de Córdoba, Rol de Emergencia y Plan de Evacuación implantado con definición de roles de las brigadas de emergencia, fijación de responsabilidades con la firma, nombre y apellido de los integrantes de cada brigada, avalado por graduado universitario con título de grado en Ingeniería Laboral o Especialista en Higiene y Seguridad, con acreditación de matrícula vigente (Art. 4. Inc. 4-7).

Al recorrer detalladamente los requisitos que debe cumplimentar tanto el establecimiento como la o las personas que pretenden habilitar un local de espectáculos públicos, quiero transmitir a la persona lectora la densidad del texto de la ordenanza, que por momentos se torna confuso, exigiendo volver sobre ella una y otra vez. El minucioso abordaje de esos aproximadamente 26 ítems permite dar cuenta cómo se construyen, en el orden normativo, los *espectáculos públicos* como categoría administrativa. Dicha construcción consagra una visión de la diversión nocturna que enfatiza el carácter riesgoso y peligroso de la actividad de *baile*, especialmente en horario nocturno. Los distintos artículos analizados parecen orientados a regular una actividad desde el punto de vista de su *peligrosidad e impacto formal*, ya que tal como es (re)presentada podría afectar “la moral y las buenas costumbres”, “la integridad física y la seguridad del público asistente” y, por último, pero no por eso menos importante, “las condiciones de habitabilidad de las viviendas adyacentes”. Así, al igual que las Prohibiciones abordadas en el apartado anterior, cada uno de los Requisitos de habilitación va delineando los límites

de la moralidad y la seguridad de la diversión nocturna, en pos de la producción de una noche ordenada.

Los espectáculos públicos como actividad de riesgo

Durante el trabajo de campo entrevisté, en varias ocasiones, a un funcionario municipal, abogado, que se había desempeñado primero como Inspector y luego como Director de Espectáculos Públicos, entre los años 1991 y 1996. Cuando lo conocí, a comienzos del 2011, se desempeñaba como Juez Municipal de Faltas y capacitador del municipio en materia de poder de policía. Estos múltiples roles –capacitador, juez de faltas, abogado, exinspector y exdirector– lo convertían en un productor e intérprete privilegiado de la normativa, portavoz autorizado del Estado municipal ante los y las ciudadanos y ciudadanas, ante otros agentes estatales que realizaban tareas de inspección, y ante quien escribe como antropóloga y ciudadana interesada en comprender modalidades estatalizadas de gestión de la diversión nocturna.

De acuerdo a su relato, durante la década de 1990 en la DEP se realizó un “ordenamiento” a través de distintas acciones de gobierno que tuvieron como corolario la sanción de una nueva ordenanza (N° 9576) en diciembre de 1996. Dichas acciones integraban lo que el funcionario, entonces director del área, denominó “una política en materia de espectáculos públicos”. Esta política contemplaba acciones destinadas a regular la localización de los locales de espectáculos, a “mejorar” las condiciones de seguridad y salubridad tanto dentro de los locales como en vía pública, a “minimizar” el impacto al ámbito vecino, a controlar la “problemática del alcohol” y la “minoridad”, y establecer condiciones generales de admisión para “evitar actos discriminatorios”. En esas acciones subyacía la cualificación de la actividad de espectáculos como la “de más alto riesgo y más alto impacto” de entre las contempladas en el Código, como canchas de paddle, salas teatrales, salas cinematográficas, entre otras. De acuerdo a la perspectiva de este funcionario municipal, el riesgo estaba ligado a las condiciones en que se desarrollaba la actividad, que “disminuyen la capacidad de reacción de las personas”:

gran concurrencia de público; locales cerrados y herméticos; alto factor ocupacional (hasta 4 personas por metro²); horario de madrugada (cuando “el cuerpo humano está habituado a descansar”); escasa iluminación; luces de colores y flash; altos niveles sonoros (superiores a 110 decibeles); consumo de bebidas alcohólicas (a veces “en exceso”) (Documento Poder de Policía en Espectáculos Públicos).³

Para reforzar la cualificación de la actividad de espectáculos como la “de más alto riesgo”, el funcionario recurría a ejemplos de “tragedias” sucedidas en locales bailables nocturnos:

República de Cromagnon [sic] todavía está en la retina de todos los Argentinos, constituyendo la tragedia más grande que se recuerde en nuestro país. Pero también existió un Kheybis [sic] (discoteca en Olivos donde murieron 17 jóvenes), o Abuela Valentina en Río II cuando cedió parte de su estructura, o lo sucedido en un local bailable de la localidad de Cosquín (Documento Poder de Policía en Espectáculos Públicos).⁴

3 En lo formal, se trata de un texto confeccionado en procesador Word, con tipografía Times New Roman tamaño 14, de una extensión de 15 páginas, elaborado y utilizado por el Juez durante los cursos de capacitación. Durante la primera entrevista, me dijo: “Esto lo tengo todo escrito, después te lo paso”, y al finalizar nuestra conversación, imprimió el documento desde su computadora y me lo entregó. Fue una fuente importante para mi trabajo, no sólo porque sistematiza por escrito aspectos sobre regulaciones y controles o inspecciones (explicando “qué se debe controlar”, por ejemplo), sino porque lo considero una forma de expresar ciertas ideas y de delimitar los términos de la diversión nocturna en tanto problema político, jurídico y social (Souza Lima, 1995, pp. 201-202).

4 *República de Cromañón* era una discoteca ubicada en el barrio de Once, en la ciudad de Buenos Aires, en la que murieron 194 jóvenes luego de un incendio acontecido en diciembre de 2004. La cantidad de muertes fue explicada no sólo por la ausencia de matafuegos y el hecho de que la capacidad del local estuviera ampliamente excedida sino, y principalmente, porque las salidas de emergencia se encontraban cerradas con candado, lo que dificultó la inmediata evacuación del lugar (Wortman, 2005). En la causa judicial, se comprobó que “el local funcionaba bajo una habilitación irregular y no contaba con las garantías de seguridad requeridas por la normativa municipal vigente tales como salidas de emergencia habilitadas, materiales ignífugos, etc” (Zenobi, 2010, p. 585). También se presentaron pruebas que demostraban que el dueño del local “había pagado sobornos a inspectores municipales y policías para poder operar el lugar en esas deficientes condiciones” (Zenobi, 2010, p. 586). En 1993, un incendio en la discoteca Kheyvis, ubicada en una lo-

La sola mención de estas “tragedias”, sin explicación de sus causas o atribución de responsabilidades, parecía bastar para confirmar la peligrosidad de la actividad de baile para el público asistente, especialmente “jóvenes”. Sin embargo, aquí es importante destacar que la propia nominación *tragedia* remite a un proceso de categorización estatal que, como ha demostrado el antropólogo Diego Zenobi (2017) en sus investigaciones sobre el colectivo *movimiento Cromañón*, se contrapone a la construcción que realizaron familiares y sobrevivientes, quienes “siempre se presentaron públicamente como víctimas de una *masacre* con responsables concretos” (Zenobi, 2017, p. 31).

Durante las entrevistas que mantuvimos, el funcionario recordó que cuando comenzó a desempeñarse como inspector estaba produciéndose “un cambio acelerado en la ciudad”, principalmente en el barrio de Nueva Córdoba. El arribo de jóvenes estudiantes universitarios que empezaban a instalarse en el sector había hecho surgir “espacios”, como bares, boliches y discotecas bailables. Hasta ese momento, no había locales de esas características en el centro de la ciudad, sino que se encontraban en las localidades vecinas del área de Gran Córdoba, como Villa Allende o Villa Carlos Paz. Dichos locales, principalmente bares y discotecas, se construían en viejas casonas residenciales, reformadas para “satisfacer la demanda de diversión”. Para principios de los años noventa “ya se habían instalado

calidad de la provincia de Buenos Aires, causó la muerte de 17 jóvenes. Como también sucedió en *Cromañón*, las crónicas narran que las salidas de emergencia se encontraban cerradas o bloqueadas y la capacidad del local estaba ampliamente superada. Antes de que sucediera la “tragedia de Once”, la de *Kheyvis* era considerada la “mayor tragedia” ocurrida en un local de diversión nocturna de la Argentina (Infobae, 2008). *Abuela Valentina* era una disco de la localidad cordobesa de Río Segundo. Una noche de octubre de 1988, el balcón ubicado en el primer piso del local se derrumbó, según las crónicas periodísticas, “porque había mucha gente en él”. Una joven falleció y hubo varios heridos (Laros, 2013). Lo que “sucedió en un local de Cosquín”, provincia de Córdoba, fue en el año 1994. En *Eros*, un boliche que funcionaba en un primer piso, arrojaron una bomba de humo tóxico que provocó una avalancha de gente que atropelló y aplastó a un joven, produciéndole daños neurológicos irreversibles. La capacidad del local excedida y la falta de vías de evacuación (salidas de emergencia) aparecen nuevamente en las explicaciones de esta “tragedia” (Aizpeolea, 2009).

más de 50 locales nocturnos en el sector” que, desde la perspectiva de este agente estatal, no reunían los requisitos de seguridad y salubridad que integraban las materias del poder de policía municipal, generando “un aumento del riesgo”:

La adecuación de construcciones existentes [viejas casonas] generan un aumento del riesgo. Sus estructuras fueron calculadas para albergar una familia y no una numerosa cantidad de personas bailando y saltando. Se quitan muchos de sus muros portantes para “agrandar” los ambientes, produciendo un debilitamiento general de la estructura. Las salidas son insuficientes [...] (Documento Poder de Policía en Espectáculos Públicos).

En su experiencia, esto repercutía en el “impacto que tenía la noche en los vecinos [de Nueva Córdoba]”. Un ex inspector que trabajó en la DEP en aquellos años me comentó durante una entrevista que “el sábado a las seis de la mañana se juntaba la persona que había estado consumiendo alcohol, con la señora que se iba a misa a los Capuchinos a las siete de la mañana”.⁵ El problema no eran sólo las discotecas sino, y principalmente, lo que sucedía en la “vía pública”:

[...] había mucho consumo en la vía pública, mucha actividad en la calle, la gente, en ese momento, estaban establecimientos que vendían bebidas alcohólicas... establecimientos muy conocidos, Falcon Crest era uno de ellos, y se acostumbraba a que los chicos compraran bebidas en esos lugares y se sentaban en la vereda, en la mitad del Boulevard San Juan, a consumir (entrevista exinspector, 23/08/2011).

Con el objetivo de mejorar las condiciones de seguridad de los locales, se creó una “oficina técnica” en la DEP. Esa oficina, a cargo de un “ingeniero de confianza, conocedor en materia de seguridad en espectáculos públicos”, comenzó a implementar inspecciones diurnas en los locales bailables para controlar lo relacionado con la

5 Inspector de Espectáculos Públicos entre 1991 y 1995. Abogado, actualmente es Juez Municipal de Faltas. Dos meses antes de recibirse de abogado, faltándole unas pocas materias, un exprofesor lo invitó a formar parte del cuerpo de inspectores. Según contó en la entrevista, la idea era formar un cuerpo de inspectores “profesionales”, ya que “había que trabajar mucho sobre la noche en ese momento”. El profesionalismo era necesario, según este exinspector, para tratar con los dueños de los establecimientos y para “tener criterio de razonabilidad” respecto a la aplicación de la normativa.

“seguridad estática”. Por ejemplo, los “medios de evacuación”, como puertas y salidas de emergencia, y otras “cosas que, de noche, no se pueden controlar bien” (entrevista exdirector de Espectáculos Públicos, 15/06/2011). La oficina técnica también implementó un tipo particular de acción de fiscalización denominada “la previa”. Antes de iniciar el trámite de habilitación de un local, el administrado o peticionante podía asistir a la DEP para pedir asesoramiento sobre requisitos de seguridad y salubridad, localización, entre otros. “¿Vos querías poner una discoteca? Bueno, nosotros le decíamos: señor, antes de comprar un terreno, alquilar el inmueble, poner un ladrillo, usted venga, tráiganos el proyecto, qué es lo que quiere hacer y nosotros lo vamos a asesorar” (entrevista exdirector de Espectáculos Públicos, 12/07/2011). La previa también era una manera de garantizar la seguridad del “vecino”, limitando el impacto de la actividad, esto es: “evitando que la señora se encuentre con una persona consumiendo alcohol en su camino a la iglesia a las 7 de la mañana”. Y, a su vez, buscaba ofrecer “seguridad jurídica” a aquellos empresarios que estaban realizando o pretendían realizar una “inversión importante para hacer una discoteca”:

Gracias a esa oficina técnica, que hacía todas estas tareas de carácter previo, la gente decía: bueno, no invierto en este galpón. Por ejemplo, decía: quiero poner tal actividad en tal inmueble, lo estoy por alquilar, ¿lo pueden ir a ver? Entonces iba el inspector, lo revisaba y le decía: mirá, por el lugar, por la cantidad de metros cuadrados, por los medios de evacuación que tiene, usted va a tener que hacer esto, aquello y más allá. Entonces el tipo decía: no, mirá, para alquilar y tener que hacer cinco puertas, ventilación, aislamiento acústico, el techo de chapa y no de cemento... sacaba la cuenta de todas las cosas que le decían y... no, esto no lo alquilo, alquilo otro o voy y compro otro [...] la gente después invertía, pero invertía sobre seguro ¿sí?, porque vos le dabas una especie de previa, o sea, una factibilidad previa de lo que tenía que hacer y de lo que no tenía que hacer ¿no cierto? (entrevista con exdirector de Espectáculos Públicos, 12/07/2011).

El dueño de un local bailable, autonominado empresario, con más de 40 años dedicados a la actividad de entretenimiento nocturno, recordó durante una entrevista:

Nos convoca[n] a todos y nos dicen: bueno, muchachos, sin ponerle el cuchillo en la panza a nadie, sin apresurar, vamos a implementar medidas de seguridad. Entonces una discoteca tiene tales y tales dimensiones, las puertas de salida de emergencia deben estar situadas en tal y tal lado, las salidas deben tener tal y tal medida... Y hubo gente que tuvo que hacer reformas importantes, digamos (entrevista, 25/10/2011).

Según este empresario, hasta ese entonces “una luz de emergencia, un matafuego, una salida de emergencia, ¡era algo impensado!”. En su relato, fue recién a partir de aquel evento, al que situó inmediatamente después del incendio en la discoteca Kheyvis, que comenzaron a preocuparse por las “medidas de seguridad”:

Después de tamañas idas y vueltas, se logró llegar a un orden, se ordenó la actividad. Claro... como todo orden, jodió [risas], en qué sentido: Bueno, para desarrollar tal o cual actividad hace falta tal o cual habilitación y será permitido en tal o cual lugar (entrevista, 25/10/2011).

Si bien la ordenanza vigente por entonces contemplaba el procedimiento de habilitación de locales bailables y legislabá sobre medidas de seguridad y salubridad, la sanción de un nuevo Código de Espectáculos Públicos en 1996 (Ord. N° 9576) representó un salto cualitativo y cuantitativo al respecto, al formalizar la creación de un organismo específico, la oficina técnica, e introducir nuevos requisitos de habilitación bajo el Título “Condiciones de seguridad y salubridad”. Por ejemplo, el Certificado de Inspección Final expedido por Bomberos de la Policía de Córdoba, y el Informe de las condiciones generales de aislación acústica (Ord. N° 9576. Art. 4°). La exigencia de esta documentación se sumaba a otros requisitos vigentes en la ordenanza anterior. La diferencia era que, mientras estos últimos referían a documentación administrativa relativa a los “solicitantes” (como el Certificado de Antecedentes) y al “inmueble” (como el contrato de locación o título de propiedad, y el certificado de libre deuda), los nuevos requisitos buscaban incidir específicamente sobre las características edilicias de los locales en pos de construirlos “seguros”. De esta manera, la ordenanza funcionaba como mecanismo de codificación que situaba en la forma objetiva de títulos y artículos un conjunto de ideas y nociones que, “en la práctica ya estábamos

tratando de exigir e inducir o promover” (entrevista con exdirector de Espectáculos Públicos, 12/07/2011).

Espacializar la noche, territorializar la acción gubernamental

La oficina técnica, junto con los “rígidos controles” en materia de seguridad de los locales, incidieron en la generación de “polos de desarrollo” de actividadailable en otros sectores de la ciudad, además del mencionado barrio de Nueva Córdoba. El referido exinspector que se desempeñó en el área durante la década del noventa recordó que parte del trabajo que realizaron tenía que ver con “incentivar [para] que todos los establecimientosailables se vayan para la zona del Chateau y que la zona de Nueva Córdoba quede reservada únicamente para bares con espectáculos” (entrevista, 23/08/2011). Para localizar territorialmente la actividad de espectáculos se seleccionaron distintas zonas de la ciudad, de acuerdo a características que las convertían en lugares en apariencia apropiados para instalar los locales, en especial discotecas: baja densidad poblacional, predios de amplias dimensiones, fácil accesibilidad, presencia de calles principales. Dichos principios estaban en relación con el *impacto* de la actividad y su cualificación como *actividad de riesgo*. Los requisitos de seguridad y salubridad dificultaban –sino impedían– la habilitación de nuevos establecimientos del tipo de “casonas reformadas” de Nueva Córdoba. Además, el municipio ofrecía “seguridad jurídica” a los empresarios para que realizaran inversiones y los controles eran “igualitarios”.

Las zonas seleccionadas correspondían a los sectores de la ciudad denominados Chateau o Chateau Carreras y Ex Mercado de Abasto o Abasto. La primera, situada en el sector norte de la ciudad, toma su nombre de la reserva municipal y del Estadio Olímpico Chateau Carreras, que se encuentran en las cercanías, hoy Mario Alberto Kempes, construido en 1978 para el Mundial de Fútbol. La historiadora Verónica Basile (2016) sitúa el surgimiento de estas “zonas de congregación diferenciada” a mediados de la década del noventa, de la mano de las modificaciones que introduce el Código de Espectáculos Públicos de 1996. Según señala, la *zona del Chateau*

parecía ser funcional a lo prescripto por el nuevo Código y próximo al proyecto justicialista de la *Ciudad Joven*; se trataba de una zona de grandes avenidas y de mínima ocupación residencial cerca y de acuerdo a la prensa, este último congregaba al segmento ABC1 de los jóvenes, es decir, de mayor poder adquisitivo a diferencia de la anterior [Abasto] a la que concurrían muchos estudiantes, los que no tienen vehículo para movilizarse (LVI 01/03/2001) (Basile, 2016, p. 355).

La segunda zona seleccionada, el Abasto, se ubica sobre la costanera del río Suquía, y se extiende por alrededor de 1,5 km a lo largo de Bv. Las Heras, entre las calles Lavalleja y Maipú aproximadamente. En la década del ochenta funcionó allí el Mercado de Abasto de la ciudad, en la intersección de Av. Maipú y calle Buchardo, hasta su traslado y posterior cierre en 1988. El Abasto era un sector poblado por galpones en desuso y construcciones similares, que fueron siendo refuncionalizadas desde fines de los ochenta como discotecas y clubes nocturnos. Debido a aquella primera utilización industrial y comercial, ofrecía un área con escasa ocupación residencial ubicada a pocos minutos del centro de la ciudad, características que lo convertían en una *zona adecuada* para promover la concentración de parte de la oferta de divertimento nocturno. En este contexto, “en el término de un mes aparecieron tres propuestas para hacer establecimientos ahí [en el Chateau]”:

Quando entramos, en la zona del Chateau no había ningún establecimientoailable, ninguno... y ahí se empezaron a construir todos en esa zona. El primero [¿1993?] fue... Coyote, era uno mexicano, no sé si lo ubicás, está[ba] sobre la Cárcano, después se hizo Villa Pancho [1995], después... se empezó a poblar toda esa zona, e incluso se llegó a ver algunos también al final de la avenida Colón, que todavía en esa época estaba muy... había poca actividad residencial... Pizza Banana me acuerdo, en la avenida Colón arriba, toda esa zona se desarrolló bastante bien (entrevista con exdirector de Espectáculos Públicos, 12/07/2011).

En las representaciones de los entrevistados, antes de devenir polos de desarrollo, esos sectores de la ciudad se encontraban vacíos. “¡No había nada! ¡Nada de nada!”, contaba el empresario citado arriba, quien vivió en primera persona el proceso de surgimiento de la *zona del Chateau*. Allí, en el año 1997, abrió junto con un grupo de amigos una importante discoteca –que aún continúa funcionando–

y permaneció como dueño hasta el 2001. Según su relato, cuando inauguraron la discoteca había solamente otro local [Villa Pancho] funcionando. Luego, “se instaló otro, luego otro y otro y ¡tuc!, se conformó una nueva zona”. Desde su perspectiva, “la municipalidad nunca inventó nada. Las cosas se iban sucediendo. Tarde, mal y nunca, las ordenaban” (entrevista, 25/10/2011).

La normativa de 1996 formalizó los *polos de desarrollo* mediante la introducción de artículos específicos referidos a la “Localización de los espectáculos públicos” (Ord. N° 9576).⁶ Aquí quiero reforzar un entendimiento de la gestión gubernamental de la diversión nocturna, que no podría reducirse a un conjunto de planes y políticas producidas en la forma de ordenanzas que luego son aplicadas. En un esfuerzo por desnaturalizar esta creencia, la perspectiva etnográfica permite ir mostrando cómo aquella “política en materia de espectáculos públicos” consistió en una serie de actuaciones administrativas cotidianas –como inspecciones y reuniones entre dueños de locales y personas “de confianza”– que, a su vez, se articularon con proyectos de particulares –el empresario y su grupo de amigos–. Atender a la forma en que esa política (me) fue narrada, ya sea como una invención del Estado a través de unos agentes especializados, o como el resultado de iniciativas empresariales externas a la administración (“la municipalidad nunca inventó nada”), resulta crucial para indagar cómo se producen continuamente los límites entre el estado, la sociedad y la economía (Mitchell, 2015, p. 160).

La ordenanza establecía que todos los locales debían ubicarse a una distancia no menor de cien metros de sanatorios, hospitales, centros asistenciales, institutos geriátricos, salas velatorias y todo otro establecimiento cuya actividad sea incompatible con la del espectáculo (Art. 23°). Se crearon las llamadas *zonas prohibidas* y *zonas permitidas*. Las primeras eran aquellas “calles o arterias secundarias” de la ciudad. Las segundas, las “avenidas o arterias principales” y el área de “microcentro” (Art. 23°). Para los establecimientos ya habili-

6 La ordenanza de 1990 no contenía un artículo o título especial dedicado a “localización”. Sólo un artículo establecía vagamente que: “Verificada la documentación presentada la autoridad de aplicación dará intervención a las áreas técnicas competentes, las que informarán sobre zonificación, seguridad e higiene” (Ord. N° 8598. Art. 6°).

tados o en trámite de habilitación que se situaban en las zonas prohibidas, como gran parte de la zona de Nueva Córdoba, la ordenanza disponía de un plazo máximo de tres años para que cesen en su funcionamiento (Art. 24°).

La incorporación de “requisitos para los establecimientos habilitados en planta alta”, como cálculo de resistencia estructural y escaleras con medidas de máxima seguridad (Ord. 9576. Art. 6°), y de requisitos para los “nuevos establecimientos”, también apuntaba a la formalización de los *polos de desarrollo*. Los nuevos locales debían:

- a) haber sido construidos específicamente para la actividad [...]; b) [ser] edificaciones de perímetro libre, con retiro de medianeras suficiente para permitir la evacuación y circulación de emergencia o alternativa; c) contar con estacionamiento en la relación de superficie libre y construida que establezca la reglamentación (Art. 27°).

Se trata de requisitos que se ajustaban a una tipología de locales de espectáculos diferente de las viejas casonas reformadas: eran edificios construidos específicamente para la actividad, con un perímetro libre que permitiera la apertura de medios de evacuación y de emergencia en distintas direcciones (por ejemplo vía pública, patios y otros lugares abiertos) y en relación con la capacidad otorgada; ubicados en zonas de baja densidad poblacional; sobre arterias o avenidas principales; en predios de amplias dimensiones con estacionamiento propio. En suma, estas características, que para los funcionarios entrevistados configuraban la tipología “ideal” de un localailable, sólo podían cumplimentarse en los polos de desarrollo, como la *zona del Chateau*. Era allí donde podían emplazarse locales “seguros” y, por tanto, era allí donde recomendaba asistir: “Vos cuando estés en un boliche, mirá las salidas. Si hay 1 cm para vos, es porque es un lugar seguro. Los eventos dañosos, como un incendio, por ejemplo, no son el mayor problema, sino que siempre se trata de un problema de evacuación o exceso de capacidad” (entrevista con exdirector de Espectáculos Públicos, 15/06/2011).

La cuestión de la localización de la actividad de espectáculos y la creación de *zonas* da cuenta de la *espacialización* como tecnología de gobierno crucial en la gestión gubernamental de la diversión nocturna. La misma podría entenderse mejor considerada en

términos de luchas sociales por la definición de los usos legítimos del espacio urbano, que no se reducen al equipamiento de bienes y servicios desigualmente distribuidos en el territorio, sino que involucran también “cuestiones morales que se hacen presentes en los discursos que los actores emiten en torno a la ciudad” (Boy, 2015, p. 180). En definitiva, ¿cómo iban a encontrarse, en el mismo espacio y a la misma hora, una señora que iba a misa y una persona que estaba bebiendo alcohol en la vereda?

A su vez, al menos en la versión de mis entrevistados y de la normativa, pareciera que la *espacialización* del divertimento nocturno, vía la generación de polos de desarrollo, se refería solamente a locales bailables ubicados en sectores de la ciudad que congregaban a jóvenes pertenecientes a camadas medias y altas. Los sitios donde se realizaban bailes de cuarteto, asociados a los consumos de grupos populares, quedarían por fuera de dichos polos. Casi como conformando un sector o zona en sí misma, delimitada no territorialmente, sino asociada a unas sonoridades y estéticas que serían propias del mundo de los cuartetos (Blázquez, 2014, 2009). Lo señalado sustentaría, como afirma Claudia Fonseca (2005), la necesidad de mantener abierta la hipótesis de clase como uno de los organizadores significativos de ideas y comportamientos en la sociedad contemporánea, junto con sexo, etnia y generación.

Reflexiones finales

A lo largo de este texto retomé algunos pasajes de una investigación anterior, realizada en el marco de mi formación doctoral, para ofrecer un análisis de cuño etnográfico sobre segmentos del trabajo social involucrado en la producción y consagración de la noche como una “problemática social” que exige una “política de Estado (Municipal)” (Lenoir, 1993). El análisis ofrecido privilegia el punto de vista de la normativa y realiza una lectura siguiendo la corriente de la ordenanza –parafraseando a Stoler y Sierra (2010)– en busca de sus regularidades, para caracterizar su estilo codificante e hipotetizar sobre los efectos del discurso jurídico en la consagración de fórmulas para el gobierno de la noche. Entre ellas, la cualificación de los espectáculos públicos como *actividad de riesgo* y el establecimiento

de límites en torno a *la moral y las buenas costumbres* en la vida nocturna cordobesa. Llegado este punto, se abren nuevos interrogantes para continuar indagando los procesos de gubernamentalización de la diversión nocturna: ¿Qué saberes y conocimientos administrativos fueron sedimentando en los textos del Código? ¿Cómo se fue (re)definiendo el significado de *la moralidad y las buenas costumbres* a través de las distintas ordenanzas? ¿Es en la ambigüedad de esta fórmula dónde radicaría su valor táctico (Foucault, 2011) como instrumento de gobierno?

Para describir y caracterizar modalidades de legislación municipal de prácticas y espacios de divertimento nocturno durante la década del noventa, recurrí al diálogo con interlocutores clave, como agentes estatales que se desempeñaron en ámbitos de control y regulación municipal de la noche, tal como la Dirección de Espectáculos Públicos. Estos agentes producían sus propias interpretaciones de la normativa entramadas con historias administrativas que narraban modos de relación entre Estado municipal y diversión nocturna. Al analizar dichas historias no intenté, de modo alguno, sopesar eficacias. Esto es, calcular cuán eficaces eran (o fueron) los ejercicios de gobierno de la noche del municipio cordobés. Antes bien, la apuesta fue intentar describirlas/comprenderlas, percibir sus rasgos y captar sus efectos en las pugnas por la definición de *la noche* como objeto de gestión gubernamental. En este sentido, las comprendo cómo inscriptas en procesos más amplios relativos a la formación continua del Estado (Souza Lima, 2002) y los modos en que este produce, reproduce y modifica culturas nocturnas en la ciudad.

A través de las historias sobre la creación de *zonas o polos de desarrollo* fue posible advertir la relevancia de la *espacialización* como tecnología de gobierno crucial en la gestión gubernamental del ocio nocturno. Es decir, no se trataba sólo de establecer sus fronteras temporales, sino también sus límites territoriales. ¿A qué hora y dónde comenzaba y terminaba la noche como tiempo-espacio para la diversión y el entretenimiento? ¿Qué desigualdades sociales (re) producían esas marcaciones? ¿Cómo se desplazaban esas fronteras en las prácticas concretas de las personas que participaban en la noche cordobesa? Esta última pregunta escapa a los alcances de este

capítulo, que aquí pretende convocar –aunque sea fugazmente– las experiencias de quienes hayan llegado al final de estas páginas.

Bibliografía

- Aizpeolea, Cristina (2009, enero 16). Hoy Diego Ortiz cumple 38 años, pero no habrá festejos. La Voz del Interior. http://archivo.lavoz.com.ar/09/01/16/secciones/sucesos/nota.asp?nota_id=481601
- Basile, María Verónica (2016). *Políticas culturales del municipio de Córdoba. 1991-2003*. [Tesis de Doctorado en Estudios Sociales de América Latina]. Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Blázquez, Gustavo (2014). *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. La Plata: Gorla Ediciones.
- Blázquez, Gustavo (2009). *Música, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*. Córdoba: Recovecos.
- Borgognoni, Ezequiel (2017). El poder político y la colonización de la nocturnidad en Castilla y Aragón (ss. XIV-XVI). *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval*, 6 (1), 275-289.
- Bourdieu, Pierre (2000 [1987]). La fuerza del derecho. Elementos para una sociología del campo jurídico. En: Pierre Bourdieu y Gunther Teubner (Comp.), *La fuerza del derecho* (pp. 153-220). Bogotá: Siglo del Hombre Ediciones y Ediciones Uniandes.
- Boy, Martín (2015). Travestis y vecinos de la “zona roja” de Palermo: distancias y cercanías en conflicto. Ciudad de Buenos Aires, 1998-2012. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, (21), 175-196. <https://doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2015.21.10.a>
- Chazkel, Amy (2013). O lado escuro do poder municipal: a mão de obra forçada e o Toque de Recolher no Rio de Janeiro Oitocentis-

- ta. *Mundos do Trabalho*, 9 (5), 31-48. <https://doi.org/10.5007/1984-9222.2013v5n9p31>
- Fonseca, Claudia (2005). La clase social y su recusación etnográfica. *Etnografías Contemporáneas*, 1 (1), 117-138.
- Foucault, Michel (2011 [2004]). *Seguridad, territorio y población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gusfield, Joseph (2014 [1981]). *La cultura de los problemas públicos. El mito del conductor alcoholizado versus la sociedad inocente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Infobae (2008, diciembre 21). A 15 años de Kheivys. Infobae. <https://www.infobae.com/2008/12/21/421912-a-15-anos-kheyvis/>
- Laros, Augusto (2013, octubre 27). A 25 años de la tragedia en el boliche La Abuela Valentina, el dolor no cesa. La Voz del Interior. <https://www.lavoz.com.ar/sucesos/25-anos-de-la-tragedia-en-el-boliche-la-abuela-valentina-el-dolor-no-cesa/>
- Lenoir, Remi (1993). Objeto sociológico y problema social. En: Patrick Champagne et al, *Iniciación a la práctica sociológica* (pp. 57-102). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mitchell, Timothy (2015 [1999]). Sociedad, economía y el efecto del estado. En: Akhil Gupta, Timothy Mitchell y Philip Abrams (Eds.), *Antropología del Estado* (pp. 145-183). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ordenanza N° 8598. *Código de Espectáculos Públicos*. Sancionada: 20-10-1990. Publicada: 04-01-1991. Boletín Municipal N° 1767. Tomo I.
- Ordenanza N° 9576. *Código de Espectáculos Públicos*. Sancionada: 10-12-1996. Publicada: 30-12-1996. Boletín Municipal N° 2041.

Ordenanza N° 11684. Código de Espectáculos Públicos. Sancionada: 12-11-2009. Publicada: 21-12-2009. Boletín Municipal N° 2950.

Pallol Trigueros, Rubén (2017). Conquistar, democratizar y domesticar la noche en la ciudad moderna. Modernización, desigualdad y conflicto en Madrid a comienzos del siglo XX. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 13 (1), 149-165. <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/115>

Peirano, Mariza (1987). Sem lenço, sem documento. *Sociedade e Estado*, (1), 49-63. <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/39351>

Sabsay, Leticia (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.

Seijas, Andreina y Gelders, Mirik Milan (2021). Governing the night-time city. The rise of night mayors as a new form of urban governance after dark. *Urban Studies*, 58 (2), 316-334. <https://doi.org/10.1177/0042098019895224>

Souza Lima, Antonio Carlos de (2012). Apresentação. Dossiê Fazendo Estado. O estudo antropológico das ações governamentais como parte dos processos de formação estatal. *Revista de Antropologia*, (55), 559-564. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2012.59295>

Souza Lima, Antonio Carlos de (2002). Sobre gestar e gerir a desigualdade: pontos de investigação e diálogo. En: Antonio Carlos de Souza Lima (Ed.), *Gestar e gerir. Estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil* (pp. 11-22). Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Souza Lima, Antonio Carlos de (1995). *Um grande cerco de paz. Poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

- Spanu, Michael (2020, mayo 13). *La gobernanza de la vida nocturna y su territorio: una exploración de los Consejos de la Noche en Francia*. Estudios sobre la Noche. <https://noche.hypotheses.org/117>
- Spanu, Michael y Mokhnachi, Yacine (2019). La gouvernance de la vie nocturne au prisme du territoire: une approche exploratoire des conseils de la nuit à Paris et à Nantes. *Bollettino Della Società Geografica Italiana*, 1 (2), 241-251.
- Stoler, Ana Laura y Sierra, Josué (2010). Archivos coloniales y el arte de gobernar. *Revista Colombiana de Antropología*, 46 (2), 465-496. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1078>
- Tamagnini, María Lucía (2018). *Artes de ordenar la noche: una etnografía de la gestión gubernamental del entretenimiento en la ciudad de Córdoba*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Wortman, Ana (2005). Una tragedia argentina más, ahora los jóvenes y niños de la República de Cromagnón. *Argumentos. Revista de Crítica Social*, (5), 1-6. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/839/725>
- Zenobi, Diego (2017). Políticas para la tragedia: Estado y expertos en situaciones de crisis. *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 46 (1), 30-41. <https://doi.org/10.16993/iberoamericana.105>
- Zenobi, Diego (2010). Los familiares de víctimas de Cromañón, en la encrucijada del “dolor”. Emociones, relaciones sociales y contextos locales. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 9 (26), 581-627.

CALIENTES Y PODEROSAS



Una noche caliente: éxtasis y pedagogías sexuales en la *Sexpo Erótica* de Córdoba

Por María Celeste Bianciotti y
Agustín Liarte Tiloca

*En el éxtasis el individuo escapa, en cierta
medida, de sus condiciones de existencia.*
Néstor Perlongher (2020)

Planteos preliminares

En una nota publicada en un medio de comunicación local leemos una invitación al “evento erótico más grande del país”, cuyo epicentro se ubica en la capital cordobesa. El periodista que firma la nota escribe lo siguiente:

Constantemente el organizador aclara que allí, en su producto, no se puede ver nada que no se encuentre en internet, a un solo clic de distancia. Sin embargo, admite que la noche toma otra forma y se “va calentando un poco la situación” (de Rezendes, 2024).

Estas palabras referían a la *Sexpo Erótica* de Córdoba, que se encontraba pronta a celebrar su decimonoveno aniversario ese mismo abril. Su fundador y organizador general se explayaba sobre las características del evento, para comprender aquello que hacía particular un encuentro donde por una noche convivían la venta de objetos, la exhibición de prácticas eróticas, la oferta de talleres y la escenificación de diversas performances artísticas. Como relataba en la nota, la posibilidad de experimentar parecía configurar uno de los objetivos nodales para alejarse de lo convencional de la rutina. Para lograr esto, la noche adquiriría una forma peculiar donde la temperatura se elevaba hasta convertirse en una *noche caliente*.

Estas ideas nos llevaron a una indagación por aquello que acontecía durante las noches montadas en la *Sexpo Erótica*, abriendo interrogantes acerca de las implicancias que las veladas tenían en las subjetividades y los cuerpos de quienes asistíamos como públicos o

como personas que desarrollaban una pesquisa etnográfica. En este punto, junto a Jacques Galinier et al (2022) comprendemos a la “noche” como una producción cultural situada en coordenadas particulares, lo que implica abandonar la idea de la noche en singular para pensar en las noches desde su pluralidad y polisemia. En su constitución, las noches trazan un espacio-tiempo significativo conformado por prácticas laborales y de ocio, por cuerpos que se desplazan, por consumos y estados anímicos (Blázquez, 2012). La *Sexpo Erótica* se configura como un escenario que gestaba su propia nocturnidad, ofreciendo a Córdoba, una o dos veces al año, una *noche caliente* particularmente diferente a todas las otras noches que se reiteraban de forma semanal o mensual (como la noche electrónica, la noche cuartetera o la noche milonguera, entre otras).

Para ahondar en este calentamiento, nos proponemos un diálogo desde nuestras pesquisas antropológicas, preocupadas por analizar los efectos performativos que distintas celebraciones gestan, en particular en los erotismos y las sexualidades en la capital cordobesa.¹ Comenzamos a etnografiar la *Sexpo* –llamada así tanto por organizadores como por sus públicos– en el año 2015 junto a amistades e integrantes del programa “Subjetividades y sujeciones contemporáneas” (CIFYH, UNC) y, a partir del 2022, continuamos parte de esas primeras indagaciones en el marco del proyecto “Erotismos, placeres y sexo en la Córdoba contemporánea. Una indagación socio-antropológica de celebraciones, experiencias y performances”

¹ María Celeste investigó sobre procesos de subjetivación y sujeción femenina, concentrándose en performances de seducción realizadas por mujeres jóvenes cisheterosexuales entre los años 2010 y 2013. Luego, pesquisó intercambios sexo-afectivos y experiencias de cortejo y pareja con mujeres cisheterosexuales que transitaban sus años de juventud en las décadas de 1960 y 1970. Su campo de interés actual es el mercado del sexo, indagando la (co)producción performativa de erotismos, cuerpos y géneros en diversos eventos celebratorios de las sexualidades, así como ofertas y servicios eróticos diversos. Por su parte, Agustín analizó la construcción performativa de masculinidades y cuerpos en eventos llamados *fiestas de osos*, donde asistían varones que se vinculaban sexo-afectivamente con otros varones. También investigó la gestión de consensos entre personas que organizaban y asistían a eventos donde se realizaban prácticas BDSM, y sus derivas en espacios mercantilizados. Actualmente, pesquisa sobre la producción de discursos y prácticas gordo-odiantes en la cotidianidad, y sus efectos en las subjetividades.

(CIFFyH, UNC), donde la *Sexpo Erótica* constituye el foco privilegiado de análisis. En esas noches pesquisadas de manera colectiva ejercitamos “participaciones con observación” (Wacquant, 2006), adentrándonos sobre todo en las propuestas que alentaban el involucramiento de los públicos en las actividades. Recorrer los stands con venta de productos, tocar los juguetes que allí se ofrecían, asistir a clases sobre sexo oral, participar de una demostración de ataduras eróticas, o sumergirse en la pista de baile formaron parte de nuestro quehacer en el transcurrir del evento. Esto implicaba una atención a los ritmos y las tonalidades que iban construyéndose en las escenas etnografiadas, lo que conllevaba posicionarnos como “cuerpos flotantes” capaces de entrar y salir del fluir de los distintos momentos de aquellas noches (Blázquez y Liarte Tiloca, 2018).

A partir de este recorrido investigativo, nos preguntamos: ¿Qué tipo de noche se materializa performativamente en la *Sexpo Erótica* de Córdoba? ¿Cómo se produce esa noche? ¿Por medio de qué dispositivos y tecnologías es construida? ¿Qué estados anímicos, afectivos y corporales son promovidos por esa noche, a la vez que hacen a la misma? En miras de abordar posibles respuestas, primero recuperamos un poco de la historia de la *Sexpo* y el lugar que ocupa en la nocturnidad cordobesa. Luego, nos detenemos en los recursos empleados para la construcción de momentos destinados a excitar y extasiar a quienes, cada año, participamos y hacemos esa noche. Posteriormente, traemos a discusión escenas etnográficas que implicaban diversas formas de aprendizaje de la sexualidad, en momentos pedagógicos donde se esperaba combinar placer, transmisión de saberes y seguridad para garantizar, además, la reiteración de otras nuevas *noches calientes*. Por último, recapitulamos los modos de materialización de esa noche particular en pos de lograr, parafraseando a Clifford Geertz (2006), “decir algo” sobre un evento significativo de la escena social cordobesa.

Un poco de contexto

La *Sexpo* surgió en el año 2005 como una alternativa novedosa dada la temática que proponía: el erotismo y el sexo. La misma se constituye como un evento de tipo privado, con fines comerciales, por lo

que para poder ingresar debe abonarse el costo de una entrada y ser mayor de edad. También es necesario, para asegurarse una experiencia placentera y cómoda, contar con la posibilidad económica de solventar distintos costos, como la compra de alimentos y bebidas, o la posible adquisición de objetos y juguetes sexuales.

La primera locación para este evento fue *Zen Disco*, un reconocido boliche que formaba parte del circuito gay local. En *Zen* se llevaron a cabo tres ediciones de la *Sexpo Erótica* hasta el año 2007 inclusive. Entre 2008 y 2015 la *Sexpo* se realizó en la *Plaza de la Música*, un multiespacio de gestión privada que podía alquilarse para diferentes eventos masivos. Ese primer traslado, según su fundador y organizador general, respondió a la necesidad de contar con un lugar de mayores dimensiones, debido al aumento de su convocatoria y de los emprendimientos interesados en participar, y a que pretendían que la *Sexpo* deje de considerarse un evento destinado a público exclusivamente gay. Por último, desde el año 2016, el evento se desarrolla en *Quality Espacio*, otro espacio privado que cuenta con una amplia capacidad para públicos, así como distintos salones adaptados para la distribución de stands comerciales y escenarios equipados para el montaje de diversas performances artísticas.

Junto a estos cambios de locación, la *Sexpo* transitó modificaciones con relación a sus públicos. De acuerdo al análisis de Sandra Ruiz, María Celeste Bianciotti y Gabriela Robledo Achával (2020), pueden describirse tres grandes momentos que coinciden –en parte– con sus traslados. Las primeras ediciones en *Zen Disco* fueron posibles en un contexto de apertura de los circuitos de sociabilidad homoe-rótica, visibilizando la posibilidad de gestionar un evento que celebraba la sexualidad y el erotismo. Con posterioridad, ya en la *Plaza de la Música*, se produjo un proceso de “hetersexualización” signado por un aumento de ofertas apuntadas hacia públicos presuntamente heterosexuales –en particular hacia mujeres cisgénero de sectores medios y altos urbanos– y una búsqueda por distanciarse del perfil gay que había tenido la *Sexpo* durante sus primeras ediciones. Por último, las noches alojadas en *Quality Espacio* se caracterizan por “una cosmovisión más democratizante de las sexualidades investida de procesos sociales locales de construcción de nuevos guiones sexuales y guiones de género impulsados por los feminismos y los

movimientos LGTBIQ+” (Ruiz, Bianciotti y Robledo Achával, 2020, p. 188). Estas transformaciones no implicaron un borramiento de públicos, sino una creciente heterogeneidad en resonancia con su popularidad como propuesta nocturna. A su vez, parte de estos crecimientos impulsaron que en los últimos años se organicen versiones del evento en otras ciudades. Por ejemplo, en enero del año 2023 se realizó una *Sexpo Erótica* en *Khalama*, un emblemático boliche de Villa Carlos Paz. En ese mismo movimiento de expansión, durante el año 2024 el evento migró hacia otras provincias, como Mendoza y Buenos Aires.

En cada edición, el evento cuenta con variadas actividades que suceden de manera simultánea, entre las que destaca el *Boulevard Erótico* compuesto por stands dispuestos para la exhibición y venta de productos como lencería e indumentaria, juguetes sexuales, geles íntimos y objetos destinados a prácticas sexuales específicas –por ejemplo, sogas de yute para restricciones corporales–. En estos puestos, además de acceder a los productos, se puede obtener información sobre la forma de emplear los objetos y los cuidados a tener en cuenta. Este matiz de aprendizaje también se hace presente en otros espacios dedicados a sociabilidades eróticas, como el sector BDSM y el sector *swinger*, donde se invita a las personas a conocer sobre estas prácticas, así como sobre los grupos que las realizan y promueven en la capital cordobesa.² En una línea similar, en la *Sexpo* se coordinan talleres sobre diferentes prácticas y técnicas sexuales, pensadas para impartir modos seguros y placenteros de realizar sexo oral, emplear un dildo o dar nalgadas. Otras actividades orientan sus objetivos hacia el entretenimiento, como la puesta en escena

2 Por un lado, el acrónimo BDSM implica tres pares de siglas: BD o *bondage disciplina*, DS o *dominación-sumisión*, y SM o *sadomasoquismo*. Estas categorías hacen referencia a formas de sociabilidad que erotizan relaciones de poder jerárquicamente diferenciadas, desde prácticas que conllevan la construcción de roles, el montaje de sesiones donde realizar esas prácticas, y la resignificación contextualizada del dolor como placentero. Por su parte, *swing* implica el intercambio entre parejas o grupos de personas a partir de la producción de acuerdos mutuos, tratándose la mayoría de las veces de vínculos abiertos y encuentros sexuales recreativos. En ambos casos, tanto el BDSM como el *swing* se basan en el consentimiento como un elemento fundamental que aleja ambas prácticas de otras posibilidades sexuales forzadas o violentas.

de obras teatrales o distintos shows –striptease, humorísticos, circenses–, una kermés con juegos eróticos para ganar premios, una zona de citas rápidas para conocer personas, y fiestas que cierran la noche con música para bailar.

Esta variedad de posibilidades presentes en la *Sexpo Erótica* nos muestra que la misma se constituye como algo más que una feria de exposición y venta de objetos. Tal como sostiene su fundador, la *Sexpo* se convierte en una celebración de *la sexualidad, la sensualidad y los placeres*. Esta noción de celebración nos resulta importante para ubicar al evento como una experiencia cultural compartida, posicionada como un momento relevante en la vida social cordobesa que gesta un momento-espacio de “efervescencia” (Turner, 1982). Dichas características nos permiten pensarla como una performance, que en sus sucesivas ediciones conserva algunos elementos y reactualiza otros, generando una trenza de “eficacia” y “entretenimiento” (Schechner, 2000). Esto conlleva la producción de momentos que buscan divertir, así como transformar las relaciones entre los grupos y las personas que participan, en tanto la experimentación juega un papel fundamental como catalizadora de procesos socio-sexuales generales.

Hacer cuerpos excitados para hacer una noche excitada

En su reflexión sobre los cabarets parisinos, Jacques Galinier et al (2022) recuperan la tesis doctoral en etnología de Francine Fourmaux para afirmar que:

[aunque] la noche, la desnudez y la sugestión erótica [...] pueden parecer la expresión de una relación íntima particularmente autorizada en la noche, es todo lo contrario. Es a través de acciones sobre el cuerpo que la dimensión social y cultural de la nocturnidad parece producida y desplegada, creando un cuerpo nocturno “hiperdiurno”, nacido de una estética nocturna del exceso (Galinier et al, 2022, p. 206).

En la *Sexpo* se crea un tipo particular de noche mediante tonos emocionalmente expresivos, ciertos usos de la luz, los ritmos de las músicas, imágenes proyectadas en grandes pantallas, y el investimento lumínico y audiovisual de los escenarios. Por medio de di-

ferentes medios y tecnologías, esa misma noche hace cuerpos excitados que, en una realización performativa de ida y vuelta, hacen de ella una noche distinta a todas las otras noches. En este sentido, la *Sexpo Erótica* gestiona una serie de recursos de placer a través de medios de sensibilización de los cuerpos y de excitación de los sentidos (Dias Duarte, 1999) para hacer una noche especial destinada al erotismo. En tanto un momento notable en el año, parejas y grupos de amistades destinan dicha velada para descubrir, sentir y experimentar placeres vinculados al ámbito de lo erótico-sexual. De manera explícita, el evento invitaba a ello cuando se nombraba a sí mismo como un *festival de placeres* –como lo hace desde el año 2019–, o cuando llamaba a *descubrir para sentir*, tal como rezaba el eslogan de la edición 2017 del evento.

La *Sexpo* construye un “paisaje” que se constituye como un estímulo sensorial y sentimental (Dias Duarte, 1999) que busca producir cuerpos excitados y extasiados. Ese paisaje se vale de imágenes, escenas y performances destinadas a crear “condiciones de producción deseante” (Parrini, 2018). Para ello, la *Sexpo* monta escenarios que ofrecen shows eróticos como *strip dance*, *gogó dance* o *pole dance*. Instala pantallas gigantes que proyectan primeros planos de labios que se besan, pieles transpiradas recorridas por manos que acarician, o culos que hacen *twerk*. Entre los públicos presentes, dispone performers que recorren los salones y pasillos con sus cuerpos semidesnudos, aceitados y perfumados, con correas prendidas a sus cuellos, enfundados en cuero o encaje. Asimismo, propicia el encuentro con creadores y creadoras de contenido erótico que, durante todo el año, solamente son accesibles de manera virtual en páginas de acceso pago de contenido para adultos, como *PornHub* u *OnlyFans*.

En esa producción performativa de una *noche caliente* destaca la función de los escenarios, los cuales proponen shows que buscan animar a los públicos, ofrecerles diversión y, sobre todo, excitarlos sensorial y sexualmente. Durante los años pre-pandémicos, los shows que más calentaban las noches eran los espectáculos de *strip-tease* a cargo de varones cisgénero, de no más de treinta y cinco años de edad, reconocidos en la arena local y nacional. Dos de las figuras más destacadas fueron el bailarín argentino Maxi Diorio y el *striper*

brasileño Roger. Diorio llegaba desde la capital nacional y era una figura pública, conocida por haberse desempeñado durante varios años como bailarín en el programa de televisión *Bailando por un sueño*, conducido por Marcelo Tinelli. Por su parte, Roger era reconocido en la escena local y muy esperado por el público femenino. Los dos varones eran afamados por el supuesto importante tamaño de sus órganos sexuales, condición que sabían explotar comercialmente. Además, tenían esbeltos cuerpos hipertrofiados, tatuados, bronceados y depilados, condiciones que aseguraban performances eróticas y artísticas exitosas. En sus presentaciones, Diorio combinaba bailes sensuales, destrezas acrobáticas y movimientos imitativos de una cópula, mientras que Roger se enfocaba sobre todo en develar de forma progresiva su miembro erecto durante toda la performance. Si bien ambos propiciaban la participación de los públicos, Roger sólo subía al escenario a mujeres cisgénero, mientras que Diorio en algunas ocasiones también subía a parejas heterosexuales. En estas instancias generaba situaciones de comicidad con los varones que, en general arrastrados por sus novias hasta el escenario, eran colocados por el performer en una posición de sujetos penetrables.

Durante nueve años, Roger fue un sello de la Sexpo y una de las figuras más utilizadas para publicitar el evento. Se destacaba por su acento carioca, su piel morena, su gran sonrisa de prolijos y blancos dientes, y un cuerpo voluminoso logrado por un evidente trabajo de musculación. Su habla también se constituía en “capital erótico” (Hakim, 2012), palpable en los pedidos que solían hacerle para que dijera algunas palabras en portugués, a lo que a veces respondía: *eu te amo, é um prazer amar você*. En esos encuentros, Roger explotaba algo culturalmente promovido como deseable entre las camadas jóvenes cordobesas de sectores medios y medios-altos: el supuesto modo especial de relacionamiento erótico del mulato brasileño en un contexto local de sexualización de lo afrobrasileño.

En sus actuaciones, Roger lograba convocar a un gran número de personas y producía un clima de agitación y excitación. En 2018, el último año que actuó en la Sexpo, fue ovacionado por una montonera de mujeres que se amucharon apretadas contra el escenario con sus teléfonos celulares en mano, dado que sabían que Roger solía recibir algunos teléfonos para fotografiarse el pene, que mantenía erecto a

lo largo de toda la performance. Esa noche inició su presentación tomando dos celulares y disparando sobre la zona de su miembro aún oculto. Luego se sacó la remera, se desplazó por el escenario e hizo algunos pasos de baile para, posteriormente, bajarse las prendas inferiores de su vestimenta y desocultar parte de su pene erecto, provocando un griterío aturdidor. Entre el público escuchamos jóvenes que gritaron frases como ¡Chiquitooo!, o ¡Sofía, lo que está este negro! Más tarde, Roger se sacó el jean y arrojó agua sobre su pecho, se acarició el torso y comenzó un juego de mostrar y ocultar su pene por arriba, por debajo o por los costados del calzoncillo. Para terminar, se desnudó por completo y colgó su remera sobre el pene –que hizo las veces de perchero–, mostró de frente y de costado su erección, descubriendo su miembro por momentos mientras el público, casi exclusivamente formado por mujeres cisgénero, cantaba a coro: ¡que lo tiren a la hinchada!

Durante las ediciones pos-pandémicas de la *Sexpo*, se destacaron espectáculos teatrales como *Sex, viví tu experiencia*, o propuestas festivas como la *Fiesta Culito*. Similar a los shows de *strip*, aquí también observamos una dramatización reiterada de “guiones sexuales” tendientes a (re)hacer estados de excitación erótico-sexual, tanto individuales como colectivos (Gagnon, 2006). En la edición del año 2022, *Sex* fue el espectáculo más esperado por los públicos. Para ese momento, la obra ya había logrado una considerable fama a nivel nacional debido a su carácter participativo, a la integración e interacción entre performers y públicos, y a la posibilidad que ofrece de recorrer diferentes espacios –rincones, escenarios, baños, camarines– donde se montan diversas performances eróticas.

Sex excedía la simple acción de contemplar un espectáculo y prometía al público el ingreso a un juego erótico con algunas de las celebridades más *hot* del país. En esa oportunidad actuaron la sensual pareja conformada por Celeste Muriega y Christian Sancho, el ya mencionado Maxi Diorio y la bailarina Soledad Bayona, el actor y modelo Mario Guerci, y la icónica modelo de los años ochenta Ginette Reynal. Con el objetivo de constituirse como una experiencia distinguible de obras teatrales convencionales, parte del elenco apareció en los palcos para conversar y seducir espectadores, y bajó al campo para besarse y acariciarse con algunas de las miles de perso-

nas que conformaban los públicos. Quienes componían el elenco de Sex, así como de las demás presentaciones, mediaban como “especialistas” en el sentido que Gustavo Blázquez y Cecilia Castro (2020) proponen para organizadores, sonidistas, iluminadores, productores, maquilladores y demás integrantes de un espectáculo. Como indican, se trata de personas que realizan el conjunto de diligencias conducentes a producir “cuerpos en modo fiesta” (Blázquez y Castro, 2020) o, como en el caso de la Sexpo, cuerpos calientes. Sin el desempeño de los distintos roles de estas personas, esa particular noche caliente cordobesa no hubiera sido posible.

A esa altura de la noche, la gran performance que constituía la Sexpo Erótica de Córdoba se encontraba en su fase de mayor “eficacia” (Schechner, 2000). En el escenario los erotismos se espectacularizaban deviniendo representación e imagen, como lo plantea Guy Debord (2012). En su libro *La sociedad del espectáculo*, el autor afirma que “el espectáculo, como tendencia a hacer ver, a través de diferentes mediaciones especializadas, el mundo que ya no es directamente comprensible, suele encontrar en la vista el sentido humano privilegiado, como en otras épocas fue el tacto” (Debord, 2012, p. 36). No obstante, entre el público esa espectacularización de los cuerpos y las sexualidades facilitaba transformaciones sensorio-corporales e intensificaba la experiencia del estar allí (Ruiz, Bianciotti y Robledo Achával, 2020). En el contexto situado de la Sexpo, esa espectacularización del erotismo sobre los escenarios creaba un ambiente que favorecía roces corporales, franeleos y sincronías eróticas (Ruiz, Bianciotti y Robledo Achával, 2020). De este proceso, resultaba una celebración colectiva que contenía un plus no reducible al valor del pasatiempo, donde el contacto entre los cuerpos asumía un lugar central.

De esta forma, ocurría una experiencia de “communitas” donde la espontaneidad y la libertad ganaban terreno por sobre las obligaciones y constricciones de la vida cotidiana (Turner, 1974). Como retoma George Mentore (2009) en una entrevista realizada a Edith Turner, estaríamos frente a una acción efímera pero inefable, donde la vivencia gozosa no necesitaba de un ritual duradero, sino de un momento compartido de manera intensa. Ese estar junto a otras personas en la multitud experimentando el fluir de una acción (Turner, 1988) era

alcanzado mediante la producción de ese paisaje que venimos describiendo, un paisaje que fomentaba experiencias de “communitas” y materializaba cuerpos excitados, agitados y extasiados a partir de diferentes tipos de “tecnologías del yo” (Foucault, 2008). Como lo analizaron Gustavo Blázquez y Cecilia Castro (2020) para los mundos del cuarteto, la escena electrónica y los cumpleaños infantiles, reconocimos en la *Sexpo* una serie de tecnologías químicas –alcohol y marihuana, azúcar y calorías, entre otras– y de tecnologías lumínicas del yo –proyectadas sobre los cuerpos por iluminadores profesionales o autogestionadas por las propias personas con glitters, purpurina y tinturas fluorescentes– que producían corporalidades excitadas al mismo tiempo que hacían una noche excitada.

En nuestro campo de indagación, estas tecnologías se combinaban con tecnologías audiovisuales del yo, que tenían un rol central en ese hacer excitación. La *Sexpo* introducía a los cuerpos en un paisaje barrocamemente cargado de escenas interpersonales, imágenes fijas o en movimiento, palabras e íconos tendientes a *calentar*. Las tecnologías audiovisuales del yo se materializaban en las escenas eróticas ya analizadas de Roger o Maxi Diorio, representadas arriba de los escenarios. En los shows que, tal como describimos en el caso de *Sex*, conformaban los momentos más calientes de la gran performance que es la *Sexpo*. En los cuerpos de performers y de personas del público que, semidesnudos y enfundados en pequeñas prendas de vestir de cuero o encaje, recorrían los distintos espacios del evento. Y en múltiples imágenes de diversas escenas sexuales proyectadas en grandes pantallas colocadas en los escenarios o pequeños monitores montados en diferentes stands de productoras triple x o sets de fotografía. Estas últimas pantallas, colocadas sobre todo en stands de grupos que se dedicaban a lo que llaman como creación de contenido para adultos, mostraban su producción audiovisual sin censura, incluyendo escenas de *fellatios* o explícitos coitos vaginales o anales. De esta forma, recorrer la *Sexpo* implicaba encontrarse reiteradamente con imágenes que proyectaban, de manera simultánea, escenas eróticas lésbicas o escenas de tríos besándose, desvistándose y acariciándose, *fellatios* o coitos, en general, heterosexuales. Todas estas imágenes y performances tenían un lugar central en la

constitución de un yo sexualmente excitado, y en la materialización de cuerpos *calientes* que (re)hacían una *noche caliente*.

Pedagogías sexuales

Como dijéramos, en las noches de la Sexpo se montaban performances que cruzaban eficacia y entretenimiento, a veces en una trenza donde sus hebras se encontraban fuertemente enlazadas, y otras veces donde las fibras parecieran estar más desanudadas (Schechner, 2000). Para el caso de nuestras observaciones, si bien ambos componentes se encontraban presentes, algunas de las actividades en el cronograma se constituían de manera explícita como actos de transferencia de ciertos saberes bajo objetivos que apuntaban a la enseñanza de técnicas particulares. Aquello no implicaba que las personas no se divirtieran en esos momentos de aprendizaje, sino que esta adquisición de conocimientos apuntaba a proponer la producción de cuerpos extasiados desde la realización de prácticas que anudaban tanto placer como cuidados.

Para analizar estas instancias pensamos en los aportes de la investigadora brasileña Guacira Lopes Louro (2000), quien desarrolla la categoría de “pedagogías de la sexualidad”. La autora sostiene que se trata de aquellas formas e instancias donde aprendemos el “discurso de la sexualidad”, apropiándonos de un lenguaje particular que nos dice “sobre qué hablar, qué silenciar, qué mostrar y qué esconder, quién puede hablar y quién debe ser silenciado” (p. 22). Tales pedagogías no solamente hacen hablar o silenciar acerca de nuestras sexualidades, sino que también implican inversiones hechas en y sobre los cuerpos, en procesos sutiles y discretos, a la vez que eficientes y duraderos. Como puntualiza la autora, esto no se reduce a la sociabilidad en instituciones escolares ni a una temprana edad, porque la producción de cuerpos, géneros y sexualidades es un hacer y rehacer permanente. Al mismo tiempo, comprendemos que dichas instancias de aprendizaje (re)producen marcas de sexo-género-deseo sobre los cuerpos y las subjetividades, que variarán de acuerdo a diversos contextos.

De entre los espacios que llamamos “pedagogizantes” reunidos en el cronograma de la Sexpo a lo largo de sus ediciones, nos inte-

resa hacer un recorte en dos actividades. Por un lado, un conjunto de charlas sobre sexo anal y talleres sobre sexo oral impartidos por una conocida especialista en juegos eróticos, consultora de parejas y fundadora de la primera escuela de sexo del país, a la que llamaremos Paula. Desde hace más de diez años, Paula es parte del staff permanente de la *Sexpo* y participa con distintas propuestas en todas sus ediciones. Por otro lado, un stand interactivo dedicado a sociabilidades BDSM coordinado por practicantes locales, donde se exhiben distintas prácticas en formato demostración, se invita al público a participar y se ofrecen folletos con información sobre las mismas. Este stand es parte de la *Sexpo* desde hace al menos nueve años, con variaciones en el tamaño del espacio ofrecido por la organización y las actividades incluidas en el cronograma general del evento.

Para el caso de las charlas sobre sexo anal, nuestros registros de campo advierten que las mismas tenían, en general, el formato de *stand up* realizados sobre algún escenario de la *Sexpo*. En estas instancias, Paula intentaba brindar algunos trucos para una experiencia de iniciación anal, presuponiendo una mujer heterosexual cisgénero que sería penetrada por el pene de un varón heterosexual cisgénero. Durante estas charlas ofrecía información sobre las mejores posiciones –donde destacaba la *cucharita*– para no correr riesgo de sufrir dolor u otros resultados más graves, como un desgarró. También ocupaba un importante tiempo de su performance en derribar algunos mitos y miedos que hacían parte de un lenguaje heteronormado que (re)producía roles diferenciados, opuestos y complementarios para varones y mujeres cisgénero. A ellas les hablaba sobre el miedo a que el pene saliera sucio, instándolas a aprender de los varones gays en cuanto a cómo lavarse antes de una penetración. Con ellos se enfocaba en algunas estrategias para lograr que ellas accedieran a esta práctica, en tanto afirmaba que lo más importante era que sus parejas generaran *calentura*. En esto enfatizaba el uso del habla como un medio eficaz para lograr la excitación, elemento clave sin el cual disminuiría en gran medida la posibilidad de acordar una experiencia de penetración anal.

En otro formato, su clásico taller de sexo oral se realizaba a puertas cerradas y, tal como Paula repetía en cada oportunidad, estaba destinado exclusivamente para mujeres cisgénero y varones gays. En

estos talleres de felación se abocaba a enseñar cómo *chuparla bien* desde una combinación de consejos técnicos y actitudinales, ya que no se trataría de un simple saber-hacer, sino de un hacer animado y afanoso. Por lo general, la dinámica de los talleres incluía una primera exposición dialogada y demostraciones prácticas de cómo colocar un preservativo con la boca, estimular de forma manual la zona perianal, hacer una *garganta profunda* y descansar la mandíbula para respirar. Como parte de su performance, también ofrecía valiosos trucos para realizar lo que llamaba una *chupada de lujo*, aludiendo a una comparación con la felación que ofrecerían las profesionales o trabajadoras sexuales.

Este tipo de talleres y charlas –a las que Paula sumaba en algunas ediciones una versión para parejas y otros encuentros sobre tríos– se montaban en una “aspiración democratizadora de la liberación sexual femenina” (Elizalde y Felitti, 2015) en un contexto de creciente sexualización de las feminidades cisgénero (Bianciotti y Chervin, 2016) y de su entrada al mercado del sexo y el erotismo (Gregori, 2012). No obstante, observamos que los aprendizajes puestos a circular en esas instancias aparecían en general al servicio de un mayor placer para aquellos varones cisgénero –héteros o gays– que fueran eventuales parejas o amantes de quienes participan de estos talleres.³

Sobre el espacio destinado a demostraciones BDSM, se trataba de una actividad que comenzó a coordinarse tras la invitación de un grupo de personas que organizaba encuentros en la ciudad, grupo que fue variando con el correr de las ediciones. A partir del año 2016, con la mudanza de la Sexpo a su actual locación, se gestionó una

3 En una edición del año 2022, observamos que por primera vez se permitió el ingreso de varones heterosexuales cisgénero, aunque debían entrar acompañados por sus parejas mujeres. Este permiso incluyó una aclaración sobre que la propuesta del taller era sólo para el público usual, por lo que podían quedarse a condición de que sus compañeras se comprometieran a participar de las lecciones impartidas en la clase. Por otra parte, Paula solía repetir que dentro de su abanico de propuestas contaba con un taller para realizar sexo oral a personas con vulva, pero nunca lo desarrolló en el marco de la Sexpo. En estos espacios, resultaba interesante pensar en la construcción y naturalización de guiones sexuales heterocentros, donde la mujer era quien debía aprender cómo trabajar su cuerpo con relación a un pene.

zona de platea frente al escenario principal donde se ofrecían exhibiciones de distintas prácticas, como suspensiones de cuerpo completo mediante cuerdas y golpes –llamados *spansks*– particularmente en las nalgas con la mano u otros elementos. En algunas ediciones supieron montar escenas de *dominación* y *sumisión*, donde quienes participaban asumían roles diferenciados en sus jerarquías, ataviados los varones con trajes de sastrería y las mujeres con vestidos de materiales como látex, cuero y vinilo. También destinaron algunos momentos de las noches para hacer paseos, donde quienes se identificaban bajo *roles de dominación* ponían cadenas en los cuellos de quienes se ofrecían desde la *sumisión*, para luego caminar por los salones de la Sexpo. En estas instancias era habitual que personas de los públicos se acercaran para tomarse fotografías, asumiendo uno de los roles y posando junto a quienes paseaban.

En muchas ediciones, el grupo encargado del stand ofrecía también charlas como parte del cronograma general del evento. En esos encuentros comenzaban contando sobre los roles dentro de las prácticas BDSM, haciendo hincapié en el deseo de las personas por experimentar como una forma de salir de aquello que llamaban una *sexualidad vainilla* o convencional, pensada como un esquema centrado solo en la penetración genital. También dedicaban una parte importante de las charlas en explicar los parámetros a seguir en una escena que incluyera estas prácticas, desde el carácter nodal del consentimiento. Con esto hacían alusión a que todo lo que sucediera debía ser parte de acuerdos comunes entre las personas, sin caer en visiones románticas del BDSM donde –por ejemplo– el hombre siempre sería dominante y la mujer siempre sería sumisa, debiendo obedecer sin la posibilidad de plantear otros modos de llevar adelante las prácticas (Liarte Tiloca, 2023). Asimismo, estos consejos formaban parte de las interacciones en el stand a lo largo de las noches. Era usual que distintas personas se acercaran para preguntar por las prácticas y fueran invitadas a probar sobre sus cuerpos o con sus parejas, en especial los juegos de nalgadas. Bajo supervisión de las personas encargadas del sector, se iban señalando las zonas donde podía aplicarse más o menos intensidad con un *spank*, alentando a la experimentación, al propio conocimiento del cuerpo y al tramado consensual de los límites.

En sus particularidades, tanto los talleres y charlas como las demostraciones BDSM funcionaban a la manera de los “talleres” definidos por Richard Schechner (2020), es decir, como un proceso donde ciertos elementos se descomponían en sus partes y se (re)inscribían en los cuerpos. Pensamos aquí en el aprendizaje situado de sentimientos aceptados y aceptables, así como en los modos aceptados y aceptables de hacer uso de las corporalidades para desempeñar una determinada actividad erótica. Desde nuestra participación etnográfica, comprendemos que en estos espacios pedagogizantes se combinaban conocimientos técnicos y recomendaciones actitudinales referidos a cómo encarar posibles situaciones eróticas. Por ejemplo, cuando exponía sobre sexo oral, Paula brindaba consejos sobre *cuándo mirar al hombre* y cuándo cerrar los ojos para lograr una representación gestual apropiada del placer producido por la realización de la práctica. Como indicaba, se debía mirar al momento de *lamer* y cerrar los ojos cuando se *chupaba* el pene, con una recomendación de aparentar que había deseo en la práctica de la felación. Algo similar sucedía cuando una pareja se acercaba para experimentar con las nalgadas, cuando la persona que recibiría los *spanks* era vendada, mientras a quien las daría se le indicaba que debía asumir una *posición de dominación*, con voz de mando firme, con la mano siempre en contacto con el otro cuerpo, con un chirlo sin temblores.

La transmisión de habilidades físicas y conocimientos técnicos se cruzaba con un aprendizaje de los efectos de las prácticas sobre los cuerpos, así como de las sensaciones que podrían acontecer en el encuentro. Dicho de otra forma, eran montados dispositivos que buscaban enseñar los aspectos motrices e indagar en las sensaciones para decodificarlas como (dis)placenteras. En este punto, pensamos en los aportes de Howard Becker (2016) sobre aquello que debe tomarse en consideración para fumar marihuana y tener “un buen viaje”. El autor señala tres momentos que se darían en dicho recorrido: primero, el aprendizaje de los gestos técnicos y corporales del fumar; segundo, el reconocimiento de los efectos como producidos por la ingesta de la sustancia; y tercero, la decodificación positiva de dichos efectos para desear hacerlo otra vez.

Con distintas expresiones situadas, esta secuencia de aprendizaje técnico-corporal, reconocimiento de los efectos producidos por las prácticas y decodificación positiva de los mismos, se repetía tanto en los talleres de sexo anal y oral, como en las conversaciones, recomendaciones y consejos que sucedían en el stand BDSM. En el caso de las prácticas BDSM, las personas debían aprender a *spankear* de manera correcta, a leer los efectos de esos golpes sobre el cuerpo de otra persona –para saber si mantenerlos, intensificarlos o, por el contrario, suspenderlos– y a disfrutar de las interacciones de esos roles, tanto de *dominación* como de *sumisión*. En el caso de los talleres y charlas sobre prácticas sexuales anales y orales, esa secuencia se establecía de forma notoria: en primer lugar, Paula transmitía los conocimientos técnicos sobre el uso de los cuerpos –de la boca y las manos, lubricación anal, las miradas, etc.– para realizar de forma exitosa dichas prácticas; luego, brindaba información para decodificar los efectos de la práctica tanto en el propio cuerpo como en el cuerpo del partenaire –leer sensaciones de placer, displacer, incomodidad, dolor o aburrimiento–; y, por último, indicaba cómo aprender a disfrutar de esos efectos, convirtiéndolos en placer, excitación y eyaculación.

Reflexiones finales

En este texto nos interesó mostrar algunos modos de (re)producción de una noche local contemporánea cuya particularidad radica en la celebración, desde hace veinte años consecutivos, de placeres erótico-sexuales. Hemos definido aquí a esa noche con el término *caliente* y hemos hablado de una *noche caliente* distinta a otras noches cordobesas. Etnografiar la *Sexpo* nos permitió observar y experimentar estados de sensibilización y de excitación que aparecieron durante el trabajo de campo bajo el término *calentura*. En esas noches escuchamos a interlocutores y amistades manifestar *salir calientes* de la *Sexpo*. Leímos registros de colegas que expresaban haberse *calentado* frente a un determinado show o una performance. Experimentamos en primera persona atracción y sensibilización frente a ciertas interacciones eróticas realizadas en vivo o proyectadas en pantallas.

Y, por último, registramos cómo edición tras edición la Sexpo se publicaba en diversos medios apelando a este término.

Por todo esto, decidimos dedicar estas páginas para pensar esta noche particular, indagando en aquello que Rodrigo Parrini (2018) denominó como “condiciones de producción deseante”. Cómo hacía *calentura* la Sexpo y cómo se producía a sí misma como una *noche caliente* fueron las preguntas que guiaron nuestras reflexiones. En este sentido, consideramos que esta *noche caliente* era producida de manera intencional por el evento. Tal como expresara su fundador en la nota periodística citada al comienzo de este texto, la iniciativa tuvo, desde sus orígenes, el propósito de “despertar el erotismo” y contribuir a que el mismo pueda ser vivido de forma libre, haciendo “público” lo que hasta hace algunos años estaba “prohibido” (de Rezendes, 2024). En este proceso, la posibilidad de experimentar cosas que –quizás– resultan novedosas se posicionaba como un impulso que, año tras año, acercaba muchas personas al evento.

La Sexpo es posible en el marco de un capitalismo cultural y farmacopornográfico que convierte al deseo y al sexo en recursos para la generación de valor económico y socio-político. A su vez, es parte de un gran conjunto de iniciativas –bares y locales bailables, crucesos *swinger*, turismo sexual, literatura erótica y pornografía, entre otras– que sacan provecho de los principales motores de creación de valor del capitalismo contemporáneo: el cuerpo, el sexo, el placer, la eyaculación y la excitación (Preciado, 2014). En ese sentido, la Sexpo se inscribe como un evento que ofrece “una experiencia” (Yúdice, 2002), previo pago de una entrada, vinculando dinero y placer como recursos.

Para producirse performativamente a ella misma como una *noche caliente*, la Sexpo se vale de los medios y recursos de sensibilización, de especialistas y de las tecnologías químicas, lumínicas y audiovisuales del yo que hemos analizado en los apartados anteriores y que hacen cuerpos excitados para garantizar la producción de esta particular noche erótica. La construcción de ese “paisaje” (Dias Duarte, 1999), que se definió como “una locura” y “una fiesta no convencional” (de Rezendes, 2024), fomentaba experiencias de efervescencia colectiva, creando un clima donde cuerpos, imágenes, luces de colores, brillos y sonidos hacen una noche distinta a todas las demás.

En este sentido, la *Sexpo* supo ubicarse dentro del calendario festivo cordobés como una instancia de sociabilidad erótica esperada y reconocida por grandes sectores de población de la ciudad. Parejas de diversas edades y grupos de amistades se preparan estética y animicamente para la ocasión: adornan sus cuerpos con ropa de cuero y encaje, arneses y cadenas, maquillan sus ojos de negro o pintan sus labios color carmesí, se juntan antes de la *Sexpo* a comer y, sobre todo, a beber algo para alcanzar estados de ánimo que permitan dejarse llevar por las solicitudes de la celebración. Por curiosidad o como habitués van a la *Sexpo* por lo menos una vez para conocer de qué se trata este famoso evento –o repetidamente año tras año– y a divertirse, ver shows, bailar, conocer gente, informarse sobre prácticas sexuales, comprar algún juguete o lencería.

En tanto performance, la *Sexpo* promete no sólo vivir un aquí y ahora extático y excitado, sino que al ser un acto vital de transferencia brinda paquetes de conducta, habilidades, guiones, saberes y memorias que pueden reiterarse ad infinitum, prometiendo nuevas experiencias (Taylor, 2011). En otras palabras, la *Sexpo* genera la posibilidad de volver a experimentar a futuro esa *calentura* por intermedio de los procesos pedagogizantes que hemos analizado a lo largo del texto, entre otros posibles. La enseñanza de las técnicas sexuales y los usos del cuerpo ya descritos, tanto como la transmisión de conocimientos y consejos sobre distintas prácticas eróticas, prometen placer a futuro. Según pudimos observar, la puesta en escena de estas instancias de aprendizaje apuntaba a expresar aquello que, en otras circunstancias, era silenciado en los discursos sexuales normativos (Lopes Louro, 2000). Hacer hablar al deseo y ponerlo en práctica sobre el propio cuerpo formaba parte de los objetivos de esa *noche caliente*. También lo era montar esfuerzos por mostrar alternativas sexuales que escapan de lo rutinario –como el BDSM–, o modos placenteros de realizar parte de lo que podríamos pensar como un guión sexual “convencional” –como hacer una *fellatio*–.

En definitiva, la *Sexpo* ofrece un universo sensorial y sensual particular que dura algunas horas, invitando a las personas a recrear parte de las experiencias en otros momentos. La excitación, el dejarse llevar sensitiva y corporalmente y el aprender sobre los erotismos

se encarnan en una noche que nos envuelve en su éxtasis de luces y sonidos, de baile y frenesí, de látigos y purpurina.

Bibliografía

- Bianciotti, María Celeste y Chervin, Mariela (2016). Saquen tetas y paren el culo: técnicas corporales e ideal regulatorio de la feminidad en un taller de seducción femenina. *Astrolabio Nueva Época*, (16), 122-146. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n16.14246>
- Becker, Howard (2016). *Cómo fumar marihuana y tener un buen viaje. Una mirada sociológica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Blázquez, Gustavo (2012). I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile. En: Silvia Citro y Patricia Aschieri (Eds.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 291-306). Buenos Aires: Biblos.
- Blázquez, Gustavo y Castro, Cecilia (2020). En modo fiesta. El montaje de cuerpos extáticos entre jóvenes en la Córdoba contemporánea. En: Mariana del Mármol y María Luz Roa (Comps.), *Corporalidades y juventudes. Subiendo el volumen* (pp. 69-83). Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Blázquez, Gustavo y Liarte Tiloca, Agustín (2018). De salidas y derivas. *Anthropological Groove* y “la noche” como espacio etnográfico. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (60), 193-216. <https://doi.org/10.17141/iconos.60.2018.2630>
- De Razendes, Juan Ignacio (2024, abril 14). *Radiografía del placer. Cómo es el evento erótico más grande del país (y que se hace en Córdoba)*. Hoy Día Córdoba. <https://hoydia.com.ar/espectaculos/como-es-el-evento-erotico-mas-grande-del-pais-y-que-se-hace-en-cordoba/>

- Debord, Guy (2012 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Dias Duarte, Luiz Fernando (1999). O império dos sentidos: sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna. En: Maria Luiza Heilborn (Org.), *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Elizalde, Silvia y Felitti, Karina (2015). “Vení a sacar la perra que hay en vos”: pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos. *Revista Interdisciplinaria en Estudios de Género*, 1 (2), 3-32. <https://doi.org/10.24201/eg.v1i2.28>
- Foucault, Michel (2008 [1981]). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós.
- Gagnon, John (2006 [2004]). *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*. Río de Janeiro: Garamond.
- Galinier, Jacques et al (2022 [2010]). Antropología de la noche: investigaciones interdisciplinarias. [Traducción de Agustín Liarte Tiloca]. *Avá. Revista de Antropología*, (41), 175-244. <https://ojs.ava.unam.edu.ar/index.php/files/article/view/85>
- Geertz, Clifford (2006 [1973]). Juego profundo. Notas sobre la riña de gallos en Bali. En: *La interpretación de las culturas* (pp. 339-372). Barcelona: Gedisa.
- Gregori, Maria Filomena (2012). Erotismo, mercado e gênero. Uma etnografia dos sex shops de São Paulo. *Cadernos Pagu*, (38), 53-97. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332012000100003>
- Hakim, Catherine (2012). *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Buenos Aires: Penguin.
- Liarte Tiloca, Agustín (2023). Dime ¿qué rol prefieres? Experiencias de descubrimiento e interacciones entre practicantes de BDSM

en la ciudad de Córdoba (Argentina). *Cadernos Pagu*, (69), 1-18.
<https://doi.org/10.1590/18094449202300690018>

Lopes Louro, Guacira (2000). Pedagogías da sexualidade. En: Guacira Lopes Louro (Org.), *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade* (pp. 7-34). Belo Horizonte: Autêntica.

Mentore, George (2009). Entrevista a Edith Turner. *AIRB. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4 (3), 337-356. <https://recyt.fecyt.es/index.php/AIBR/article/view/32683>

Parrini, Rodrigo (2018). *Deseografías. Una antropología del deseo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana de México.

Preciado, Paul B. (2014). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

Perlongher, Néstor (2020). *Antropología del éxtasis*. Buenos Aires: Vrania.

Ruiz, Sandra; Bianciotti, María Celeste y Robledo Achával, Gabriela (2020). El sexo no es eso que todos piensan. Es lo que te pasa a vos. Un análisis etnográfico de la SexpoErótica de la ciudad de Córdoba, Argentina. En: Gustavo Blázquez y María Gabriela Lugones (Eds.), *Celebrar. Una antropología de la fiesta y la performance* (pp. 169-192). Córdoba: Editorial de la UNC.

Schechner, Richard (2020). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Taylor, Diana (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En: Diana Taylor y Marcela Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Turner, Victor (1988 [1969]). *El proceso ritual. Estructura y antestructura*. España: Taurus.

Turner, Victor (Ed.). (1982). *Celebración. Studies in festivity and ritual*. Estados Unidos: Smithsonian Institution Press.

Turner, Victor (1974). *Dramas, fields and metaphors*. Nueva York: Cornell University Press.

Wacquant, Loïc (2006 [2000]). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.



El yiroteo en la Avenida Irigoyen. Una mirada etnográfica a las cartografías del deseo homoerótico en los espacios sexualizados de la noche en Jujuy

Por Gustavo Ariel Cabana

Los parques son lugares donde se hace cada vez más difícil deslizar un manoseo, como acoplamiento de los sujetos, que sujetos a la mirada del ojo público, buscan el lamido de la oscuridad para regenerar el contacto humano.

Pedro Lemebel, 1995

La antropología como el estudio de la alteridad (sexual)

Cierta vez escuché decir “*puto que se respeta, sabe dónde se coje*”. Términos como *levante*, *yiroteo*, *la zona*, *la persecutoria* o *el telo al aire libre* han formado (y forman) parte de una semántica y pragmática que dan cuenta de un conjunto variado de prácticas de gestión social del sexo y el homoerotismo. Este trabajo describe y analiza los procesos de configuración de los ámbitos de sociabilidad homoerótica y el papel de la noche como espacio y tiempo social, donde se despliegan ciertas performances sexuales y de género, y el procesamiento de otros marcadores sociales de la diferencia en la ciudad de San Salvador de Jujuy, capital de la provincia homónima. Mediante una perspectiva etnográfica, busqué reconstruir el punto de vista que los actores sociales montan sobre la experiencia de los modos de estar en la noche y las formas de experimentar el sexo y el erotismo en los espacios de (homo)sociabilidad, para así acceder a una comprensión situada del orden sexual hegemónico. También, presté atención a las mutaciones y desplazamientos de las relaciones homoeróticas a partir de una observación corporal participante

en estos escenarios como modos somáticos de estar en el campo social estudiado del propio etnógrafo *marica*.

La disciplina antropológica, practicada en esta provincia fronteriza, no ha estado interesada –salvo excepciones– en la (re)producción de guiones sexuales (Gagnon, 2006), y cómo a partir de los mismos se despliegan formas de (des)hacer el género que tensionan y disputan la hegemonía sexual marcada por la heterosexualidad como régimen e institución política. Este esquema de saber/poder despliega una serie de procesos de fronterización que organizan y administran la vida erótica de las sexualidades no normativas, y configuran formas de clasificación social específicas. Podemos afirmar que la creciente preocupación por los dominios de la vida sexual es deudora de las nutritivas agendas de investigación desarrolladas en otras coordenadas geográficas, como Córdoba o Buenos Aires. La densidad analítica que presenta el estudio de estos procesos de formación de “comunidades eróticas” (Rubin, 1989), que emergen en ciertos espacios significados como dadores de sexo y placer, empiezan a tener un incipiente interés en las pesquisas que llevan adelante investigadores que se reconocen abiertamente como *maricas* en la universidad. Históricamente, la antropología en Jujuy ha construido una agenda de investigación alrededor de preocupaciones analíticas con relación a la formación de colectivos sociales marcados por la clase y la etnicidad. Requirió de un intenso trabajo de “activismo epistémico” (Medina, 2021) lograr posicionar el estudio de las disidencias sexuales como un campo de conocimiento que reviste especial importancia para comprender la producción de un supuesto orden obligatorio de sexo/género/deseo.

A su vez, estos trabajos de coalición epistémica se orientan a impugnar la “matriz de inteligibilidad heterosexual” (Butler, 2007), a partir de un repertorio de prácticas antropológicas críticas de la jerarquización masculinista de los objetos de conocimiento, denunciando cómo el proceso de abyección de las desobediencias sociosexuales deviene en un proceso de abyección de saberes, profundizando así una serie de relaciones epistemológicas injustas (Fricker, 2017). Así, se vuelve una tarea política impostergable objetivar los linajes y memorias sexodisidentes locales, como un intento colectivo de restitución de modos de pensar(se) encauzado a producir un ar-

chivo crítico de los procesos de normalización sexogenérica que los colectivos de la disidencia sexual evocan cuando narran la historia reciente. El binarismo de género y la heterosexualidad obligatoria funcionan como una tecnología de poder que operan mediante una retórica de la exclusión conceptual, produciendo un epistemicidio de los conocimientos de la disidencia sexual. La riqueza e intensidad de las relaciones sociales que se despliegan en los mundos de la noche, donde tiene lugar la emergencia de categorías, prácticas y variados modos de estar y vivir la nocturnidad, forman parte de esa espesura descriptiva que los recursos del conocimiento etnográfico pueden aportar para la comprensión del orden sexual en una provincia de frontera. Asimismo, el conocimiento etnográfico de la gestión social del sexo y la configuración de espacios y modos de subjetivación sexogenérica se presentan como una apuesta epistemológica y política necesaria para contrarrestar la histeria erótica que despliegan los conservadurismos de género en la Argentina contemporánea.

Con relación a esto, desarrollé un estudio etnográfico que orientó sus esfuerzos metodológicos a la reconstrucción de esos escenarios, ya que los mismos han sufrido profundas transformaciones o han sido desplazados por el accionar de las instituciones del Estado. ¿Cómo pueden estos territorios de la sexualidad ayudar a comprender la configuración del reglamento del género que organiza la matriz de inteligibilidad de las prácticas sociosexuales? ¿De qué modo los espacios sexualizados configuran ciertos ámbitos de (homo)sociabilidad, en cuyo interior se (re)producen posiciones sexogenéricas que se entrelazan con otros marcadores de la diferencia como raza, etnicidad, clase y edad en la circulación de los bienes eróticos? ¿Cuál es el papel de la noche, de sus sentidos y del conjunto de prácticas sociales que la misma habilita, en la configuración de subjetividades sexuales? ¿Mediante qué procesos sociales se hace público algo que se supone es privado y qué estatuto adquiere la sexualidad disidente en la emergencia de prácticas de homoerotismo consideradas masculinas?

Los distintos apartados que componen este capítulo ponen el acento en el papel de la noche en la configuración de subjetividades sexuales y en la organización de la vida homoerótica que tienen lugar en ciertos espacios productores de homosociabilidad. Para ello,

analizo los nexos entre estatalidad y regulación de la sexualidad a partir de la presencia de formas específicas de hacer Estado mediante el despliegue de la obra pública. A su vez, procedo a repensar las posiciones de género y sexualidad del analista durante el trabajo de campo, y las consecuencias que tiene ese proceso en el registro de la intimidad de la vida sexual de los *maricas*. Finalmente, examino los nexos entre el sistema de “yiro” (Sívori, 2005), la presencia policial y las formas de experimentar el homoerotismo en los espacios sexualizados de la noche en Jujuy.

Hacer Estado para deshacer erotismos: patrimonio, sexualidad y orden público

En un contexto atravesado por la presencia de los activismos sexodisidentes, que han dado forma a los procesos políticos de la Argentina contemporánea, el análisis de la sociabilidad homoerótica adquiere un lugar clave para comprender las trayectorias políticas de los colectivos de la disidencia sexual en Jujuy. La noche, como espacio y tiempo donde se organizan ciertos ámbitos de sociabilidad homoerótica, desempeña un papel clave en las genealogías de las agencias políticas sexodisidentes y las memorias colectivas de los activismos actuales.

Los espacios construyen identidades sexuales al presentarse como territorios de disputa de los sentidos de ciudad. La ciudad de San Salvador de Jujuy, capital provincial, ha tendido a concentrar la circulación de bienes, servicios y personas, configurando un espacio urbano de enorme densidad simbólica y material en la formación de subjetividades sociales. Al interior de ese espacio social, la Avenida Hipólito Irigoyen y algunas de sus intersecciones formó (y forma) parte de los imaginarios del dominio de la vida erótica. Esas geografías del deseo homoerótico sobrevivieron a la última dictadura militar y al retorno de la democracia, pero no al moralismo –en el doble sentido de la palabra– que actualmente gobierna la provincia. Ese término alude a la figura política del exgobernador de la provincia Gerardo Morales y su presencia en el radicalismo local, así como a la instauración de un régimen político asentado en el control de la sexualidad mediante dispositivos moralizantes.

Cuando comencé a preocuparme por la configuración de ciertos territorios de la sexualidad que lleva a la emergencia de comunidades eróticas, ya se encontraban en marcha las obras públicas que luego pasarían a conocerse como Parque Lineal Xibi-Xibi. Quienes desconocen la cartografía de la ciudad de San Salvador de Jujuy, deben saber que dos ríos atraviesan ese espacio urbano: el río Xibi-Xibi y el río Grande de Jujuy. Esa división natural se traduce en una distribución espacial de desigualdades sociales. La mayoría de los asentamientos y barrios populares se ubican en las proximidades del río Grande de Jujuy (El Chingo, Punta Diamante, Villa Belgrano), que contrastan con el casco céntrico de la ciudad. Además, en términos de servicios públicos, las obras que se llevaron a cabo en los últimos años tendieron a concentrarse en la zona céntrica de la ciudad. Respecto del consumo popular, la presencia de ferias y vendedores ambulantes, con sus sentidos sociales asociados a la bolivianidad, se encuentran en las proximidades de la vieja terminal de colectivos. Esa expresión se empezó a utilizar luego de la inauguración de la nueva terminal en el acceso sur a la ciudad. Antes de las obras del Parque Lineal, la Irigoyen formaba parte de esa otra cartografía urbana, donde tenía lugar el intercambio sexual y el dominio de la vida homoerótica. La presencia de las dos ciudades formó parte del imaginario popular: una destinada a la concentración de servicios públicos de gran importancia y otra de circulación de mercancías campesinas, objetos rituales y mercado popular. Según analiza Alejandra García Vargas (2015), esas fronteras consideradas naturales han sido significadas como fronteras simbólicas y productoras de marcaciones de diferencia social, ya que la sedimentación de ciertos sentidos de ciudad da cuenta de las conflictividades centrales de la sociedad y la cultura, al fabricar clasificaciones y ordenamientos del espacio urbano, actores y relaciones sociales.

La presencia de la obra pública puede ser pensada como un proceso dinámico de ampliación de la gestión estatal de espacios sociales, tiempos y sujetos. Las formas de sociabilidad entre *cirujas*, personas en situación de calle y asociadas al consumo de sustancias ilícitas para el ojo vigilante del Estado y sus instituciones, y *putos*, una categoría sociosexual que incluye a varones cisgénero que practicaban el intercambio sexual con otros varones que se identificaban

como machos, chongos o heterosexuales, adquiría una dinámica particular. En diversas ocasiones, los cirujas establecían prácticas homoeróticas con los putos de la Irigoyen. Estas situaciones llevaban al establecimiento de relaciones sexoafectivas que decantaban en una nueva forma de lazo social, bajo la figura del marido.

Este era el panorama de los lazos sociosexuales que tenían lugar en la Avenida Hipólito Irigoyen en momentos previos a la obra pública. Cuando empezaron los primeros trabajos, el Estado optó por desalojar a las personas en situación de calle que habitaban debajo de los puentes del acceso al casco céntrico de la ciudad. También, empezó la tala de árboles y el desmalezamiento, situación que provocó un fuerte descontento por un grupo de personas organizadas en torno a los discursos ecologistas que se opusieron a la construcción de la obra pública. Llama la atención cómo la conflictividad social de la presencia del Estado mediante políticas públicas tuvo como fundamento el cuidado del medio ambiente. Entre los sectores sociales que se opusieron a que esa intervención estatal en el espacio público se concrete, se encontraban ambientalistas y vecinos que veían en la obra una amenaza ambiental debido a la presencia de una gran biodiversidad urbana. La existencia de putos y cirujas, por el contrario, no formaba parte del paisaje ecológico que los colectivos ambientalistas defendían.

A su vez, la existencia de la obra pública demuestra cómo la gestión estatal se asienta en la configuración de imaginarios de higienismo social, que se encuentran entrelazados con las preocupaciones por potenciar el turismo internacional que se articulaba, al mismo tiempo, con imaginarios de jujeñidad y tensiones con las ofertas turísticas de la vecina provincia de Salta. La limpieza de los sujetos abyectos adquirió centralidad en la gestión del orden público mediante la vigilancia estatal que se materializaba en la presencia de dispositivos digitales, iluminación excesiva y la creación de la División Bici Policías, encargada de realizar circulaciones permanentes en la reciente inaugurada obra pública.

La gestión y el control de ciertos espacios por parte del Estado y sus dispositivos institucionales nos hablan de los modos, históricamente productivos, que asumen las formas de estatalidad y su presencia en lo social. Es un proceso caracterizado por su carác-

ter performativo en la administración de la producción de espacios destinados al dominio de las prácticas homoeróticas. El conjunto de esas prácticas ha estado sometida al control estatal, configurándose como un ámbito de sociabilidad al interior del cual se (re)producían vectores de diferenciación asociados a las relaciones de clase, etnicidad, raza, sexualidad y género. Ese dominio de la vida social emerge de la nocturnidad como una “interrupción” sociosexual (flores, 2013) de la presencia fantasmagórica y de la violencia materializada en la E mayúscula de la existencia del dominio estatal (Taussig, 1995). Asimismo, estos espacios sexualizados disputan el fundamento mágico de la presencia estatal y la devoción “fetichista” de su existencia, es decir, “esa peculiarmente sagrada y erótica atracción, casi fascinación combinada con disgusto, que el estado provoca en sus súbditos” (Taussig, 1995, p. 144).

En este sentido, podemos pensar la existencia de una obra pública como la fabricación de una arquitectura urbana que organiza los imaginarios asociados a la familia en un sentido tradicional, las relaciones de vecindad, ciertas maneras de entender la ciudadanía y la circulación por los espacios públicos, el control de la sexualidad y la producción de relaciones de género, etnicidad y raza. La gran aceptación que tuvo la construcción del Parque Lineal por la sociedad en su conjunto es indicativa de la presencia de la realidad del poder político en la administración de lo abyecto, que no puede ser pensada sino al interior de la constitución cultural del Estado provincial. Taussig (1995) ha denominado como la “magia del Estado” al secreto de su no existencia y a las fantasías de los marginados del poder estatal acerca de lo que sucede en su interior. Esa magia, o su secreto encanto, se constituye culturalmente al borrar el carácter social e históricamente producido de la existencia del Estado, significándolo, así, como eterno, natural, necesario y trascendente. Asimismo, podemos complejizar esta producción mágica de la existencia del Estado y de la gestión de los sujetos y lugares abyectos, recordando que el orden sexual hegemónico se presenta bajo la producción eternizada y natural de la heterosexualidad como régimen e institución política.

Un etnógrafo *marica* en la Irigoyen

Cuando la narrativa etnográfica se entrelaza con ciertos marcadores de diferenciación social adquiere un estatuto político ineludible. Posicionarme desde mi mariconidad para problematizar la presencia en los mundos de la noche, de un conjunto variado de prácticas homoeróticas que (des)hacen los clivajes de género y sexualidad, ha significado un proceso personal que continúo transitando. Enunciarme como un etnógrafo *marica* señala una posición política y epistemológica que tomé para analizar el pasaje de la Avenida Hipólito Irigoyen, como ámbito de homosociabilidad e intercambio sexual, al Parque Lineal Xibi-Xibi, en tanto gestión estatal de la cartografía urbana.

La categoría local *marica* tiene una amplia circulación en las formas de sociabilidad de las desidencias sexuales, tanto como signifiicante del insulto heterosexual y cómo configuración de una identidad sexual. Presté atención a una escucha etnográfica centrada en una perspectiva cercana de la vida homoerótica que se encontraba atravesada por mis propias posiciones de sexualidad y género. En este sentido, en tanto etnógrafo que escribe estas páginas, me pienso como un varón cisgénero que se identifica y practica la homosexualidad bajo la forma *marica*. Esta posición señala el lugar de la política y poética de la representación de la otredad sexual en los espacios de sociabilidad gay como la *aldea* del etnógrafo.

Mi narrativa etnográfica es producto de pensar antropológicamente la configuración del intercambio erótico que despliegan las sexualidades no normativas en la noche de Jujuy. En este sentido, comprendo la noche como un entramado complejo de circuitos de circulación de personas, mercancías y deseos que se ha convertido en un espacio de producción de subjetividad (Blázquez, 2012). Una antropología de la noche implica una reflexividad etnográfica sobre los modos en como las personas (des)hacen de manera performativa sexo, género, deseo, etnicidad, raza, edad y clase. De acuerdo a esta comprensión de la noche, presté atención a las mutaciones de los espacios, tiempos, sujetos, categorías e interacciones que se configuran alrededor de la vida nocturna desde mi posición de etnógrafo que devino en *marica* en los circuitos de intercambio sexual.

Estar en la noche realizando observación participante resultó un enorme desafío y, a la vez, una posibilidad para habilitar el conocimiento etnográfico de espacios sociales que interpelan a la teoría antropológica contemporánea. La presencia de una formación en la etnografía implica un modo de conocimiento que se caracteriza por la existencia de una epistemología particular, un conjunto de técnicas metodológicas, y ciertas políticas y poéticas que indican los modos de contar el “estar allí” para acceder al conocimiento local. Estos elementos entran en tensión cuando se formulan preguntas antropológicas a partir de la noche. Al mismo tiempo, consideré la noche no como un escenario donde se despliega la configuración del deseo homoerótico sino, más bien, como un entramado social que adquiere una centralidad epistémica y política en el devenir de la vida sexual de los *maricas*. Esto me llevó a repensar el papel del tiempo socialmente disponible para el trabajo de campo: mi presencia en estos espacios sexuales y sexualizados estuvo mediado por el conocimiento que tengo de los circuitos homoeróticos, las relaciones afectivas que he construido a lo largo de los años, y también desde el acto de hacer etnografía *en y desde* la noche. Desde estas posiciones situadas, podemos señalar que la Avenida Hipólito Irigoyen aparece en los imaginarios sexodisidentes locales como constituida en tanto un espacio social en cuyo interior tenían lugar un conjunto variado de prácticas sociosexuales. Estas fueron significativas en la emergencia de posiciones de género y sexualidad, en la configuración de prácticas sexuales y opciones eróticas sostenidas en la gestión de ciertos recursos corporales y lingüísticos, y en la presencia de un ámbito de sociabilidad que ha caracterizado a la formación de los mundos de la noche gay (Blázquez y Reches, 2011).

Las ciudades y sus lugares gays nos permiten aproximarnos a los procesos sociales donde se producen los escenarios que dan forma al intercambio sexual y a la “presentación de la persona” (Goffman, 1993) en las interacciones homoeróticas cotidianas, así como individuos y grupos producen socialmente el espacio destinado al dominio del sexo y la sexualidad. Estos espacios transforman sus significados dependiendo de las horas del día y aglutinan a ciertos conjuntos sociales que imprimen sentido y significaciones a los procesos de sexualización y generización de los cuerpos. La vida nocturna y sus

instituciones que organizan el divertimento en Jujuy, en su mayoría, se concentran en la capital provincial, erigiendo espacios donde circulan una multiplicidad de sujetos que dan sentido a la noche como ámbito de interacción social. Asimismo, la vida nocturna constituye una cartografía social donde los grupos se organizan a partir de la (re)producción de ciertas formas de consumo y gestión de los gustos corporales, musicales, eróticos, afectivos, económicos y culturales. También, la noche conforma un ámbito de normalización sexogenérica, produciendo una gestión social del peligro y la violencia hacia las disidencias sexuales.

Históricamente, la Avenida Hipólito Irigoyen y sus alrededores se han constituido como un espacio con fuerte densidad simbólica en la memoria de las disidencias sexuales en Jujuy. Diversos individuos y grupos han configurado sus trayectorias de género y sexualidad a partir del tránsito por esos escenarios homoeróticos. Por otro lado, quienes en la actualidad llevan adelante agencias colectivas que se sedimentan en identidades políticas organizadas en torno a la sexualidad y el género, recuerdan cómo ese espacio social permitió la construcción de los activismos sexodisidentes contemporáneos. Esta avenida configuró los sentidos del proceso de abyección de las sexualidades disidentes hacia el interior del orden sexual hegemónico. En esos lugares se producía de forma colectiva una pedagogía sexual que emergía de los espacios de sociabilidad homoerótica y de la producción de la noche como ámbito de constitución de identidades sexo-genéricas no heterosexuales en Jujuy. Asimismo, los controles policiales y la gestión de la violencia tenían lugar en esos espacios de sociabilidad, puesto que estos controles se materializaban en detenciones ilegales, en la apropiación por parte de la policía de esos espacios, y en las representaciones de una economía moral que ubicaba al cuerpo *marica* como depositario de los significantes de lo abyecto (prostitución, inmoralidad, enfermedad). La actuación de las fuerzas de seguridad tenía lugar mediante las quejas de las *familias de bien* que transitaban esa zona. Para evitar las detenciones, los individuos que ocupaban esos circuitos para el intercambio sexual desarrollaban ciertos esquemas corporales que le permitían realizar y exhibir usos performativos de una masculinidad hegemónica para pasar inadvertidos por la policía del género.

En cuanto a lo espacial, la sociabilidad gay tenía lugar en la costanera del río Xibi-Xibi entre el puente Gorriti y el puente del Ex Ferrocarril General Belgrano. La presencia de individuos sexo-disidentes en esos espacios ocurría desde las 21 horas hasta aproximadamente las 6 de la mañana. Esa franja horaria se caracterizaba por sus picos de intensidad en la sociabilidad homoerótica y momentos en donde la misma decrecía. De igual forma, se podían establecer ciertas temporalidades en donde el control policial era ejercido con más recurrencia. La distribución del espacio se realizaba de acuerdo a criterios de edad y de opciones eróticas. Por ejemplo, la presencia de feminidades travestis y trans ocurría en las primeras horas de la noche, ya que después esas personas realizaban otros circuitos destinados al trabajo sexual, como en la Avenida Almirante Brown. A su vez, la Avenida Hipólito Irigoyen en tanto espacio destinado a la construcción de la sociabilidad homoerótica se articulaba con otros lugares, ámbitos de interacción sociosexual y la presencia de otros sujetos. Así, podemos señalar otros espacios, como la zona de la terminal vieja, la ciclovía en el acceso sur a la ciudad y todo un conjunto de instituciones destinadas al divertimento nocturno, como los bares y pubs de la Avenida Éxodo, caracterizados por ser circuitos donde se producían “guiones sexuales” disidentes (Gagnon, 2006). A su vez, se daba el consumo de ciertas sustancias que configuraban los modos, profundamente variados, de las interacciones sociosexuales que, mediante la gestión masculina de la violencia y la feminización de los cuerpos sexodisidentes, organizaban el acceso a la distribución diferenciada del placer sexual.

En la actualidad, los espacios sexualizados en la ciudad se han transformado desplazando sentidos, organizando el campo homoeerótico con otras lógicas corporales, y sexualizando otros escenarios que con anterioridad no existían como tales. Uno de los cambios significativos tuvo lugar durante la gestión del gobierno radical que, haciendo uso de la obra pública, produjo una política de la (des)memoria reconfigurando esos escenarios en el imaginario social. Estas mutaciones de los espacios sexualizados se llevaron a cabo en el marco del Plan Belgrano, que se vieron materializados con la inauguración del Parque Lineal a la vera del río Xibi-Xibi, en la ciudad de San Salvador de Jujuy en julio de 2018. Con estas obras públicas,

que se traducen en las formas de hacer Estado en torno a la sexualidad, se logró el desplazamiento de los ámbitos de homosociabilidad por un imperativo de patrimonialización estatal de los espacios sexualizados y gestión de la noche, reemplazándolos por una serie de infraestructuras para el tránsito de las familias y el desarrollo de prácticas deportivas.

Un etnógrafo *tipo tontita* entre los *maricas*

La expresión *tipo tontita* la escuchaba permanentemente como referencia a una forma de estar en los espacios sexualizados pasando por tonta, pero sin llegar a serlo. La reiteración del adjetivo *tontita* no tenía ninguna relación con una persona falta o escasa de entendimiento, sino con el despliegue de una técnica de seducción específica que los *maricas* utilizaban ante la presencia de un posible compañero sexual. Esta técnica consistía en el uso de recursos lingüísticos y corporales en la presentación del yo erótico. Una especie de olfato en la identificación de los *chongos* que buscaban *joda*, es decir, ejercitar el intercambio sexual con los *maricas* que se encontraban en la Irigoyen. Ir *tipo tontita* a preguntar la hora o dar conversación a un varón cisgénero que transitaba en esos espacios se consideraba indicativo de una performance erótica.¹

Este transitar llevaría a una restauración de las acciones, producto de un prolongado aprendizaje sociosexual que esos espacios habilitaban. Estar *tipo tontita* en la zona constituía una forma de conducta sexual y un particular modo de gestión del cuerpo en el mundo nocturno de la vida homoerótica local. Por ello, utilicé esa referencia a la presentación de la persona en las relaciones de sexualidad como una forma de adentrar la figura del etnógrafo *marica* en los espacios y ámbitos de sociabilidad homoerótica de los que participaba. Comprendía que la tarea del etnógrafo *marica* requería de una epistemología de la inmersión que permita capturar y esclarecer la magia de

1 Retomo la noción de “performance” como la define Richard Schechner (2000), en tanto formas de conducta restaurada o acciones realizadas no por primera vez, sino por segunda vez. Entonces, el hacer repetido produciría una memoria de la performance, donde ciertos elementos cambiaban, mientras otros se mantenían.

estar en la noche (Blázquez y Liarte Tiloca, 2018), prestando atención al seductor encanto que tienen los espacios sexualizados y los ámbitos de sociabilidad que producen una erótica atracción, en un proceso de establecer relaciones entre sujetos, categorías sexuales y formas de experimentar la vida sexual.

La inmersión prolongada en la vida sexual de los *putos de la Irigoyen* me permitió construir un conocimiento etnográfico sobre lo que implicaba convertirse en *putos* o *maricas* en los espacios donde tiene lugar la producción de relaciones organizadas alrededor de las maneras de experimentar el homoerotismo, el estilo sexual de esas mariconidades, la forma en cómo moldean sus cuerpos y sus construcciones simbólicas. Una no nace mujer, sino que llega a serlo, dice Simone de Beauvoir. Esto abre preguntas sobre cómo el aparato heterosexual fabrica alteridades sexuales que se significan como cuerpos penetrables, los símbolos asociados a la feminidad y masculinidad que forman configuraciones de identidad, la presentación del yo erótico en las relaciones cotidianas de intercambio sexual, el sistema de preferencias sexuales sobre la base de ciertos regímenes de producción de corporalidades, las representaciones e interpretaciones de la homosexualidad que circulan en la sociedad, los nexos entre violencia y sexo, la noche como configuración social, entre otras temáticas. Dirigir las técnicas y métodos etnográficos para indagar estas cuestiones requiere hacer dialogar los hallazgos de la teoría antropológica con estos dominios de la vida social para poder comprender el funcionamiento del orden sexual hegemónico en Jujuy.

Pareciera evidente que existen otras formas de devenir *putos* o *maricas*, con sus propias lógicas y la construcción de sus propios sentidos. Con base en esto, quise prestar atención a la Irigoyen, en tanto espacio sexual, y entenderla bajo el “sistema de yiro” (Sívori, 2005), porque considero que se ha constituido a partir de una sedimentación de significados sobre lo *gay*, lo *puto* o lo *marica*, y que ha pasado a formar parte de una configuración social de la memoria. La expresión *yiro* históricamente formó parte de una gramática sexual asociada a la amplia variedad de contactos entre varones interesados en mantener intercambios eróticos. La gran cantidad de espacios y arquitecturas en las que este sistema de intercambio sexual

se (re)produce es producto de una historia de la sexualidad, cuya descripción resulta indispensable para comprender en términos antropológicos el funcionamiento del orden obligatorio de sexo/género/deseo.

El contexto etnográfico devino en una posibilidad de preguntar por la sexualidad desde la antropología, en una situación de intercambio sexual que experimenté. No tenía conocimiento de la existencia de la *zona de los putos*, como se la llamaba en ese entonces, hasta que cierta vez me cité con un *chongo* que levanté en una sala de chat. Por lo habitual, mis encuentros sexuales se concretaban en los baños del primer piso de la terminal de ómnibus –hoy terminal vieja–, que a mi juicio era el sitio perfecto para el ejercicio del sexo seguro y discreto, ya que contaba con la complicidad de quien estaba encargado de cuidar y limpiar esas arquitecturas del placer. Ese día, el *chongo* optó por otro lugar, propuso ir a la avenida cerca del puente del ferrocarril. Tuve mis dudas, pero acepté. Mientras nos dirigíamos allí, me advirtió lo siguiente: “vamos a pasar por el lugar donde están los putos, vos seguí de largo, no le des bola”. Luego del intercambio de fluidos, mediado por el profiláctico, pasé por la intersección de República del Líbano y Avenida Hipólito Irigoyen, y escuché decir: “íntima, vení con las chicas”. De inmediato, tomé la decisión de ir y el chico con el que estuve me miró con desprecio. No sabía que había perdido un *chongo* y había ganado una comunidad. La construcción de una “nostredad” (Wayar, 2018) organizada alrededor de la vida erótica y la fabricación de lazos sexoafectivos, luego se traduciría en una política vivida encarnada en ciertos formatos de protesta y modos de organizarse colectivamente.

Desde ese entonces fui bautizada como *la palpaleña*, por la ciudad donde residía, una localidad ubicada a 13 km al sur de San Salvador de Jujuy. Quienes habitaban la *zona* provenían de los sectores populares de la ciudad capital, pero también de las localidades del interior de la provincia. Empecé a frecuentar la *zona* cuando ingresé a la vida universitaria, estudiando de forma paralela las carreras de Ciencias de la Educación y Antropología a principios de la década de los 2000. A su vez, comencé a pensar de manera etnográfica esos lugares a medida que avanzaba mi formación en antropología. Incluso, quise comprender el devenir *marica* como una pedagogía sexual,

buscando poner el foco en los aprendizajes homoeróticos que tenían lugar en los circuitos de intercambio erótico, la configuración de ciertos “guiones sexuales” (Gagnon, 2006) y de performances de género (Butler, 2007) en una provincia de frontera como Jujuy.

De manera insistente, fui buscando el aprendizaje de la vida erótica en la figura de las *maricas viejas*, en la presencia que tenían esas historiadoras del orden sexual hegemónico y de las artes de resistencia al mismo. La *Reina Madre* o *La Negra Dani* contaban historias que se comparaban a los relatos etnográficos de la teoría antropológica sobre la alteridad cultural. Para ellas, la heterosexualidad como institución política representaba la gran productora de otredades sociosexuales, y nos decían: “el puto es puto porque hay un macho que lo insulta de día y se lo come de noche”. De esta forma, la producción de “identidades cloacalizantes” (Berkins, 2007) (de)mostraba las relaciones de poder que representaba la ficción política de la heterosexualidad obligatoria. La mayoría de los compañeros sexuales de los *maricas* se conformaban de una amplia variedad de opciones eróticas (pasivos, activos, versátiles), producto de una taxonomía sexual resultado de la tensión, siempre presente, entre penetrador y penetrado. También, se encontraban una heterogeneidad de perfiles sociales (policías, camioneros, albañiles, cirujas) producto de relaciones de clase y género, y significados sociales asociados a la masculinidad hegemónica (machos o chongos).

La avenida no solo habilitaba el ejercicio de prácticas sexuales en la noche, sino también en ciertos momentos del día y bajo ciertas situaciones sociales. Así, desde el año 2000 se incrementó la presencia de protestas sociales que se producían con los cortes del puente Gorriti al acceso al casco céntrico de la ciudad. Para los *maricas tupaqueros*, forma de nombrar a las sexualidades disidentes que participaban de la Organización Barrial Túpac Amaru, esa situación de protesta representaba la posibilidad de la búsqueda de sexo anónimo por la proximidad que tenían con el llamado *culiadero de los putos*. Ese término era utilizado para referirse a un espacio donde varones homosexuales realizaban encuentros sexuales, y cuya ausencia de políticas de saneamientos, como la limpieza de malezas, configuraban esas arquitecturas naturales del placer.

Prestar atención a estos escenarios de producción de homoerotismo interpeló mis entendimientos de la teoría antropológica. Las referencias que encontraba para comprender ese inmenso archivo de aprendizajes en ciertas prácticas que caracterizaban la vida erótica de las sexualidades no normativas fueron escasas. Recuerdo haber leído *La vida sexual de los salvajes del Noroeste de la Melanesia* de Bronisław Malinowski (1929), o los diarios de campo escritos por este antropólogo austrohúngaro a principios del siglo XX. A partir de las lecturas del *diario* recuerdo que en las clases de teoría antropológica interrogué sobre la sexualidad del etnógrafo y la escisión de la vida erótica en la narrativa etnográfica. No obtuve respuesta. Mi inquietud por el estudio de la “vida sexual” de las sexualidades no normativas empezó a gestarse en esas clases sobre historia de la teoría antropológica. Fue durante el cursado del seminario “Introducción a los Estudios de Género” en el 2010 que tomé contacto con la teoría radical de la sexualidad de Gayle Rubin (1989). Desde entonces, quise producir un conocimiento etnográfico de la “sexualidad mala”, porque pensaba que el acceso a ese mundo sociosexual podría darme las pistas para poder establecer una crítica situada a la producción de las relaciones de injusticia erótica que yo mismo experimentaba. Tiempo después, pude establecer nexos entre esas injusticias con el androcentrismo que fabricaba ignorancias epistemológicas sobre el erotismo, el sexo y los mundos de la noche, configurando fronteras entre objetos “dignos” del análisis antropológico y aquellos que no lo serían. En este sentido, comprendí que el estudio del reino de la sexualidad tiene como premisa que todo sexo es un acto político, en tanto la sexualidad es un producto social y, como tal, posee su política interna, sus desigualdades y su forma de opresión específica.

Una noche en la segunda

La *segunda* era una expresión utilizada por los *maricas* para referirse a la Comisaría Seccional 2° de la Policía de la Provincia de Jujuy, ubicada en la calle Juana Manuela Gorriti de la ciudad capital. Las relaciones entre sexo y violencia se comprenden etnográficamente a partir del análisis de los dispositivos de vigilancia y control policial de los espacios de homosociabilidad. Las tensiones entre pla-

cer y peligro (Vance, 1989) han sido constitutivas de la historia de la sexualidad en una provincia periférica como Jujuy. Aproximarnos a las complejas dinámicas de las prácticas de intercambio homosexual requiere de la comprensión de las sexualidades disidentes, así como de su presencia en la vida homoerótica como actos colectivos de renuncia a las taxonomías de género, que la hegemonía heterosexual (re)produce como opciones identitarias únicas y esperables para la sociedad. En la década de los años 2000, el policiamiento del género y la presencia de los aparatos represivos del Estado constituían el otro lado de habitar, de forma desobediente, la noche jujeña. En estos procesos, la teoría travesti-trans sudamericana (Berkins, 2003; Wayar, 2018; Bertolini, 2020) ha (de)mostrado el ensañamiento de las fuerzas de seguridad pública hacia este colectivo. Los actos de traición al mandato de la masculinidad hegemónica dentro del sistema de opresión patriarcal fueron pagados con el enclaustramiento forzado como tecnología de poder, en un régimen de producción de ciudadanía caracterizado por el heterosexualismo, el clasismo y el racismo. La policía de la provincia de Jujuy, símbolo de la “pedagogía de la crueldad” (Segato, 2018), leía los cuerpos desviados de la norma heterosexual como un acto blasfematorio a las expectativas sociales que el binarismo de género y la genitalidad normativa esperaba de los *maricas*. El castigo por el atrevimiento colectivo de renegar de los privilegios de la dominación que nos adjudican los genitales con los cuales nacemos (Berkins, 2003) ha producido un fuerte ensañamiento represivo, materializado en detenciones arbitrarias y la adjudicación de acusaciones públicas que legitimaban el accionar de las fuerzas de seguridad.

La abdicación de los privilegios patriarcales de la identidad sexual (Bertolini, 2020) llevó a los *maricas* de la Avenida Irigoyen a ejercitar códigos para poder subvertir y pasar inadvertidos por la policía de género. Esos códigos iban desde asumir las investiduras de la masculinidad hegemónica a partir de una coreografía de género que se expresaba en modismos al hablar y caminar, hasta el repertorio de prácticas de negociación sexual con las fuerzas del orden policial. Frente a la presencia de la policía en los espacios sexualizados, los *maricas* elaboraban complejas prácticas que representaban “pasar de ser una mujer, a convertirse en hombre”. Esas técnicas eran una

tarea imposible para algunos *maricas*, que optaban por correr o esconderse cada vez que las fuerzas de seguridad pública exhibían las parafernalias de la violencia legitimada por el Estado.

Recuerdo que una compañera de andanzas me dijo: “la policía se monta más que una traba, qué valor el suyo”. Me causó inquietud que esa expresión, tan nuestra, sea utilizada para caracterizar el despliegue de las fuerzas de seguridad pública. Solicité una explicación y me respondieron que la policía, con sus luces y sus uniformes, era como una *drag queen* que requería *montarse* para la visibilización de su autoridad, puesto que de otra forma no podría entenderse cómo “el policía que hoy te reprime, cuando está de civil te come”. Esa maravillosa descripción de la presencia del dominio estatal en el espacio público me recordó al Estado-teatro del Negara (Geertz, 2000). Los grandes dramas del Estado-teatro se presentan como una figuración fija de la autoridad desplegada mediante el empleo simbólico de ritos, mitos y ceremoniales. En este sentido, la política no se reduce a una indagación del poder, sino a la centralidad que tiene la teatralización, la creación de toda una serie de espectáculos organizados. El Estado es un rito en sí mismo. Como dice el autor: “La interconexión entre estatus, pompa y gobierno no solo permanecen visibles, sino que se pregona. Lo que nuestro concepto de poder público oscurece, el de los balineses lo expone” (Geertz, 2000, p. 28). El teatro del Estado no es un medio sino un fin para el poder de la representación, y la gestión de un espectáculo se convierte en un aspecto central de las formas en que el Estado se celebra a sí mismo. De ahí que la policía, como una forma que asume la estatalidad, con sus luces, uniformes y performances, son recordatorios del espectáculo del Estado en un capítulo titulado la “seguridad pública”.

Las relaciones que se establecían entre putos y policías expresaba la caricatura del orden obligatorio de sexo/género/deseo (Butler, 2007). La producción de alteridades sexuales al interior del reglamento de género se entenderá mejor a partir del relato de una noche (o muchas) en la comisaría. Los días viernes, la zona era muy transcurrida. Se juntaban una *manada de putos* a parlamentar sobre sus vidas, los días de la semana, las tribulaciones que significaba habitar una sexualidad no normativa en el Jujuy de la década de los 2000. Parecería ser que las marcaciones de clase, etnicidad, raza, edad y

opciones religiosas eran colocadas en un gran paréntesis. Una muchedumbre de *maricas viejas*, *gaycitas pendejitas*, *blanquitas y negritas*, *pueriles* o *pobretonas* encontraban su espacio por un tiempo reducido, porque el objetivo era el intercambio sexual anónimo. Luego de esa intensa sociabilidad, que llegaba a aturdirme, me quedé con la Claudia Schiffer, como se hacía llamar una *marica vieja*.

Claudia se *montaba en concha* y siempre solicitaba mi ayuda para ese trabajo de producción de feminidades otras. Claudio se vestía con prendas femeninas para devenir en Claudia. El acto de *montarse en concha* era una expresión permanentemente citada por los *maricas* como acto de travestirse, que se sedimentaba en un conocimiento local del cuerpo atravesado por la mariconidad y sintetizado en la frase: “varón de día, mujer de noche”. La noche habilitaba el ejercicio del travestismo, cuyo propósito era aumentar las posibilidades de contacto sexual anónimo al producir una investidura feminizada del cuerpo. También, se incorporaban los llamados *panchos*, unos objetos realizados con rellenos de algodón, tela o goma espuma necesarios para establecer los contornos de las caderas, aumentar el tamaño de las piernas o de los glúteos de cuerpos delgados. Intenté comprender esas técnicas de feminización del cuerpo como prótesis de género para señalar el carácter construido no solo del género, sino del sexo y del cuerpo (Preciado, 2002). Ciertas investiduras femeninas, técnicas corporales y saberes contruidos sobre los sentidos asociados a la feminidad, constituyen incorporaciones prostéticas que producen y fijan diferencias en una economía simbólica del intercambio sexual.

Claudia manejaba con gran arte las técnicas corporales que requerían la producción de un cuerpo feminizado. En su bolsa de plástico, y metidas en otra bolsa atada por varios nudos, estaban sus prendas femeninas. Dentro de la primera bolsa había una biblia evangélica. Los *maricas* de la Irigoyen nombraban a la Claudia como la “pastora de la zona”. Me causó impresión ver una biblia en medio de tangas y corpiños. Claudia, al percatar en mi rostro una mirada incrédula del Creador, me decía: “aunque la gente te diga lo contrario, Dios nos ama. Pásame la tanga”. En algunas ocasiones, luego de buscar chongos y practicar el sexo con desconocidos, Claudia nos leía su biblia. Una interpretación mariconada de los textos sagra-

dos quizás hacía falta para entender el plan de salvación de las almas en un mundo agrietado por el capitalismo patriarco-colonial. Ni los textos del Capital, ni las agudas críticas marxistas de Michael Apple a la educación, ni la pedagogía del amor que pregona Paulo Freire lograron cautivarme tanto como cuando la Claudia me leyó la Primera de Corintios: “¿No saben que los malvados no heredarán el reino de Dios? ¡No se dejen engañar!”. En esas lecturas desviadas del nuevo evangelio, me explicaba que la maldad residía en la matriz heterosexual, una rejilla *inmunda* de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan sexo, género y deseo (Butler, 2007). Esta lectura exegética de los textos sagrados contrastaba con las fronteras de género que marcaba el pasaje de Claudio a Claudia mediante los actos de travestismo que la Irigoyen habilitaba para los *maricas*. Con frecuencia, la Claudia describía la violencia del accionar policial como un acto de maldad al prójimo, una compresión de los actos moralmente reprochables a partir de los sentidos del evangelismo que esa *marica vieja* pregona en la zona.

Más tarde, siguiendo mis lecturas de Achille Mbembe (2011) y Sayak Valencia (2010), pude nombrar esa maldad como una necropolítica del género. La centralidad que adquiere la violencia y la muerte como centro de la biopolítica, mutándola hacia la necropolítica, nos dice que la soberanía reside en el poder y la capacidad de dictar quién merece vivir y quién debe morir. La gubernamentalidad necropolítica históricamente se ha asentado en el estado de excepción en un “capitalismo gore”, en tanto la necropolítica es una reinterpretación y una ejecución tajante del biopoder. No hablamos aquí de un Estado paralelo representado por los criminales, sino de la capacidad que tiene el propio Estado, y sus formas de militarización y policiamiento, de arrebatar, conservar y rentabilizar el poder de dar muerte: de ahí viene la expresión necropolítica del género. Esa capacidad es entendida como un engranaje económico y simbólico que produce códigos, gramáticas, narrativas e interacciones sociales a través de la gestión de la violencia y la muerte, sostenida en la construcción binaria del género como una performance política (Valencia, 2010). De esta forma, la gestión de los mundos de violencia que tienen lugar cada vez que cae la noche es el recordatorio de que esa violencia se encuentra inscrita en relaciones de dominación

masculina. La policía representa esa institución de la masculinidad, y su trabajo institucional reside en establecer qué cuerpos merecen ser violentados y qué cuerpos no.

Mientras sosteníamos una conversación sobre travestismo y evangelismo con la Claudia, no percibimos las señales de que la policía estaba haciendo sus recorridos habituales. Nos increpó la *motorizada*, como llamaban los *maricas* a los policías que realizaban los recorridos por la zona en moto, y sin tiempo para correr, nos vimos rodeados por un par de policías que ordenaron abrir nuestros bolsos y mochilas. Varias veces había pasado esa situación y aprendí a controlar mis emociones. Me paraba la policía y las preguntas de rutina o las órdenes eran las mismas: “abrí la mochila”, “DNI”, “¿qué haces por aquí?”, etc. En algunas ocasiones, podía reconocer a un compañero sexual con el que habitualmente tenía experiencias homoeróticas que intervenía y decía: “yo lo conozco de mi barrio, déjalo ir”. Con frecuencia, los *maricas* negociaban con los policías realizar prácticas de sexo oral para evitar ser arrestados, lo que desencadenaba lazos sexoafectivos con algunos miembros de las fuerzas de seguridad pública.

Frente a este escenario, la Claudia, habituada a esconderse y correr, no pudo controlar sus emociones y empezó a discutir con los policías. De inmediato, llegó la *patrullera*, nos esposaron y nos hicieron subir. Mientras la patrulla daba vueltas innecesarias por la Irigoyen antes de ir a la Seccional II, me pareció que nos exhibían como un trofeo y un llamado al orden (hetero)sexual para las *maricas* que se encontraban dispersas por la plaza, calles y sectores aledaños. También, era una manera de legitimar su accionar en torno a la seguridad pública frente a la sociedad a la que, aparentemente, incomodábamos con nuestras presencias. Cuando nos detenían de manera arbitraria, se justificaban diciendo: “los vecinos llamaron y dijeron que ustedes se prostituyen”. Esa era la sentencia moral que justificaba los secuestros ilegales.

Detenidas, pero no vencidas, como supo decirme alguna vez una travesti tucumana que también habitaba este espacio, nos quedaba por afrontar las inspecciones de género y la espectacularización que representaban nuestros cuerpos feminizados. Casi como un lado cómico y un uso cosmético, nos solicitaban nuestros datos personales.

La solicitud de esas formas mundanas del poder estatal, materializadas en los DNI, eran técnicas de procesamiento de las identidades de género. Claudia, tan glamurosamente vestida, era convertida en Claudio. Objetos de oprobio, esos cuerpos desobedientes pasaban los controles del ojo público. Cual extraña especie taxonómica del reino animal, se acercaba todo el personal policial a vernos. Algunos comentaban, entre murmullos, “si mi hijo me sale puto, lo mato”. Otros, de forma más siniestra, nos hablaban simulando seducirnos y, si caías en ese juego perverso, sabíamos el desenlace.

La producción de un pánico moral y sexual asume formas de espectacularización de esa violencia y su concomitante producción de estereotipos (Rubin, 1989). La heterosexualidad, en tanto régimen político de regulación corporal, moldea vidas, cuerpos, afectos y prácticas pedagógicas. Una especie de pedagogía informal e institucionalizada de la heterosexualidad produce cuerpos dañados al promover y legitimar modos normativos de la experiencia del género, administrada por la ley binaria de la masculinidad y la feminidad que imponen modelos de identidad sexual y de género (flores, 2016). La heteronormatividad se instituye como una sexualidad privilegiada porque pasa desapercibida, en tanto gramática de lo social, es decir, de inscripción de sentidos sociales en los cuerpos.

Los cuerpos exhibidos por el ojo vigilante de la “sexualidad buena” (Rubin, 1989) producen conocimientos de la sexualidad ubicando a esos existenciarios corporales en una jerarquía de valor social, donde lo normal y natural, representado por las investiduras culturales de lo femenino y lo masculino, se contraponen a una ignorancia de las sexualidades desviadas, anormales y perversas. Convertidas en estrafularias presencias en esas arquitecturas de la represión, nos colocaban en celdas junto con presos que solicitaban favores sexuales a cambio de protección por esa noche. Claudia, habituada a esa situación, solicitaba profilácticos para ejercitar un cuidado al que nos veíamos forzados. Esta era la otra cara de la noche como configuración de espacios, tiempos y producción de sujetos. Estar *guardadas* en la comisaría habilitaba una interacción entre policías, presos y *putos* que extendía y complejizaba aún más los circuitos de intercambio sexual. La relación homoerótica entre policías y *putos* era un secreto celosamente guardado por los *maricas*, y solo un

prolongado trabajo de campo y ejercicio de un modo de estar en la noche me permitió registrar la intimidad sexual entre miembros de las fuerzas del orden y los putos de la Irigoyen.

Estos escenarios de violencia cisheteropatriarcal me obligan a pensar que, así como aprendemos a leer y a escribir, y aprendemos las grandilocuencias de las teorizaciones pedagógicas o antropológicas, también se aprende a violentar cuerpos desviados de la norma heterosexual. Existe una heteropedagogía de la violencia y del mandato de masculinidad. Con relación a esto, el espectáculo que representaba para la cofradía masculina de la policía disponer de dos cuerpos sexodisidentes para ejercitar las lecciones de la crueldad, orientado al aprendizaje de los recién llegados a esa fraternidad viril, era un sitio privilegiado para examinar los procesos de (re)escolarización de la violencia que ocurrían en esos espacios del control estatal de los cuerpos. Me pregunto, ahora, qué valor social tiene semejante lección y oprobio que nunca nos fue devuelto en dinero ni en ningún acto de reparación política. Al fin y al cabo, sin quererlo, Claudia y yo nos vimos involucradas en el proceso de formación policial. Éramos sus *prácticas profesionalizantes*.

Las pedagogías de la crueldad como pedagogías de poder adquieren tal estatuto mediante la repetición de la violencia, produciendo un efecto de normalización en el paisaje de la crueldad del patriarcado que toma forma y contenido en el corporativismo masculino de las fuerzas de seguridad pública (Segato, 2018). Ubicada como una “pedagoga anti normativa” (flores, 2013), ejercitaría una borradura epistémica y política si no pudiera ver en esas situaciones de aprendizaje del erotismo y las respuestas represivas al mismo un atisbo de impugnación al afuera constitutivo de la escuela. Las lecciones de crueldad a la que se vieron sometidos los cuerpos masculinos, que encarnan las fuerzas de seguridad pública, representan el corolario de un currículum omitido, enmascarado por las materias de Planificación Operativa en Seguridad Pública y Procedimientos y Técnicas Policiales, ubicadas en el segundo año de la Tecnicatura Superior en Seguridad Pública y Ciudadana con Orientación Policial.

La noche culminaba con la salida de la policía a horas de la mañana y con la firma de nuestra liberación y devolución de nuestras pertenencias. Ese acto simbólico, materializado en un acta, nom-

braba el ensañamiento de las fuerzas del orden (hetero)sexual como detenciones por *averiguación de antecedentes*, donde describían *hombres con prendas femeninas o masculino sospechoso en la vía pública*. Esas inscripciones de sentido constituían las marcas de poder que pasaban a formar parte de un inmenso archivo heterosexual, un documento de los fracasos del orden sexual hegemónico y una contabilidad de los ilegalismos de género que los actos de desobediencias corporales representaban. Cualquier persona sensata no querría volver a tener la posibilidad de esa experiencia de oprobios y vejaciones, pero no ir a la zona sería admitir que la policía tenía razón al detenernos. Por ello, al siguiente viernes estábamos en la esquina hablando y siendo cautelosas por si pasaba esa *drag queen azul*.

Consideraciones finales

En este texto describí y analicé espacios sexualizados de la noche en Jujuy, identificando actores, instituciones reguladoras de la nocturnidad, formas de practicar el homoerotismo, y modos de (des)hacer género y sexualidad. A esta última, la comprendí como un dispositivo histórico, es decir, como una invención social que se constituye a partir de múltiples discursos sobre el sexo que tienden a regular, normalizar e instaurar saberes e ignorancias sociales sobre las sexualidades abyectas. La gestión estatal de los espacios urbanos permitió comprender su papel en el control y mutación de los espacios sexualizados como cartografías del deseo homoerótico.

Pensar en términos antropológicos la noche, con los recursos del conocimiento etnográfico, fue posible gracias al ejercicio de una reflexividad sobre las posiciones de sexualidad y género sostenidas en lo *marica* como locus de enunciación política y epistemológica. Desde ese lugar de la escritura etnográfica, presté atención a la rica variedad de guiones sexuales, que se encuentran disponibles como formas de gestión social del sexo bajo el sistema de *yiro*. Este sistema organiza las lógicas del intercambio homoerótico y se entrelaza con la presencia de otros sujetos e instituciones, como las fuerzas de seguridad pública. La descripción densa de las prácticas de merodeo callejero y sus nexos con el ejercicio de la violencia producto del policiamiento de género, que ha caracterizado la década de los

2000, (de)muestran cómo se producen, diferencialmente, los clivajes y anclajes de ciertos vectores de diferenciación social.

El análisis de estos hábitos aprendidos en torno al dominio de la vida erótica en esta porción del espacio andino se inscribe en un conocimiento antropológico que disputa las políticas conceptuales hegemónicas, apostando por la restitución epistémica de los existenciarios sociosexuales producto de una inmersión en la intimidad social de la cotidianidad de la vida sexual de los *maricas de la Irigoyen*. Finalmente, esta contribución apuesta a la relevancia que tiene para la teoría antropológica practicada en el sur andino la producción de ámbitos de sociabilidad homoerótica en la noche jujeña, como tiempo y espacio social constitutivo de las categorías sociosexuales y configuración de subjetividades sexogenéricas.

Bibliografía

- Berkins Lohana (2007, diciembre 31). *Anatomía política del cuerpo travesti*. Lavaca. <https://lavaca.org/mu11/anatomia-politica-del-cuerpo-travesti/>
- Berkins, Lohana (2003). Un itinerario político del travestismo. En: Diana Maffía (comp.), *Sexualidades migrantes. Género y transgénero* (pp. 127-137). Buenos Aires: Editorial Feminaria.
- Bertolini, Lara María (2020). *Soberanía travesti: una identidad argentina. Introducción a la teoría crítica travesti latinoamericana*. Buenos Aires: Acercándonos Ediciones.
- Blázquez, Gustavo (2012). “I feel love”: performance y performatividad en la pista de baile. En: Silvia Citro y Patricia Aschieri (Coords.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde la danza* (pp. 291-306). Buenos Aires: Biblos.
- Blázquez, Gustavo y Liarte Tiloca, Agustín (2018). De salidas y derivas. *Anthropological Groove* y “la noche” como espacio etnográfico. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (60), 193-216. <https://doi.org/10.17141/iconos.60.2018.2630>

El yirroteo en la Avenida Irigoyen. *Una mirada etnográfica a las cartografías del deseo homoerótico en los espacios sexualizados de la noche en Jujuy*

Blázquez, Gustavo y Reches, Ana Laura (2011). *La formación de una “noche gay” en la ciudad de Córdoba*. Ponencia presentada en XIII Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia. Catamarca, Argentina.

Butler, Judith (2007 [2010]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

flores, val (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista, escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga Dark.

flores, val (2016). *Afectos, pedagogías, infancias y heteronormatividad. Reflexiones sobre el daño*. En: A.A.VV., *Pedagogías transgresoras* (pp. 13-30). Córdoba: Bocavulvaria.

Fricker, Miranda (2017 [2007]). *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Barcelona: Herder.

Gagnon, John (2006 [2004]). *Uma interpretação do desejo. Ensaio sobre o estudo da sexualidade*. Río de Janeiro: Garamond.

García Vargas, Alejandra (2015). *Territorios y sentidos de ciudad: San Salvador de Jujuy, la capital provincial*. Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.

Geertz, Clifford (2000 [1980]). *Negara. El estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Barcelona: Paidós.

Goffman, Erving (1993 [1959]). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Lemebel, Pedro (1995). *La esquina de mi corazón*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Malinowski, Bronisław (1975 [1929]). *La vida sexual de los salvajes del Noroeste de la Melanesia*. Madrid: Ediciones Morata.

Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica*. Tenerife: Melusina.

Medina, José (2021). Injusticia epistémica y activismo epistémico en las protestas sociales feministas. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, X (8), 227-250. <https://rlfp.org.ar/revista/index.php/RLFP/article/view/127>

Preciado, Paul B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.

Rubín, Gayle (1989 [1984]). Reflexionando sobre el sexo. Notas para una teoría radical de la sexualidad. En: Carole Vance (Ed.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (pp. 113-190). Madrid: Talasa Ediciones.

Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Roja.

Segato, Rita (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.

Sívori, Horacio (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.

Taussig, Michel (1995 [1992]). *Un gigante en convulsiones. El mundo humano como sistema nervioso en emergencia*. Barcelona: Gedisa.

Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Tenerife: Melusina.

Vance, Carole (1989 [1984]). El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad. En: Carole Vance (Ed.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (pp. 9-49). Madrid: Talasa Ediciones.

Wayar, Marlene (2018). *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.



Noches bien PWR: un análisis sobre la realización de festivales musicales de mujeres y disidencias en Córdoba

Por Cecilia Castro

Introducción

En las últimas décadas, se ha producido un aumento significativo en el número de festivales culturales y musicales, proceso que desde las ciencias sociales fue denominado como la “festivalización de las ciudades” (Richards, 2015; Yúdice, 2002).¹ Dada su gran capacidad de organización, los festivales generan capital cultural, simbólico y económico que aprovechan las administraciones estatales para promocionar a las ciudades como “creativas”, “cosmopolitas” y “turísticas”. Los festivales, en tanto eventos liminoides, funcionarían como un espacio de encuentro, de fiesta, de *communitas* (Turner, 1982). Estas performances colectivas plagadas de aumentos basadas en la construcción de experiencias en formato de combo (Blázquez y Castro, 2020), que comienzan por la tarde y terminan de madrugada, colocarían a las personas en un estado de exacerbación festiva donde se come, se bebe, se baila, se compran objetos, se circula y, al mismo tiempo, se transforman en espacios de militancia para quienes los producen y asisten a los mismos.

El festival reconocido como GRL PWR nació a comienzos del 2018 en la ciudad de Córdoba, con el propósito de que las bandas de mujeres y disidencias fueran protagonistas atrás, arriba y abajo del escenario. En este capítulo, describiremos de manera etnográfica cómo se fueron gestando y gestionando estos festivales, los efectos de la

1 A lo largo del texto, la tipografía cursiva se utiliza para términos en lengua extranjera y para señalar palabras, formas de nominación, frases registradas y extractos de entrevistas resultantes del trabajo de campo. Las comillas indican citas textuales, relativizan conceptos de uso común, o marcan categorías analíticas de la bibliografía trabajada.

pandemia y sus derivas. Mi ingreso desde la antropología en este mundo de producción cultural vinculado con la música, y en la (re) construcción de esta “escena” (Bennett y Peterson, 2004), se dio gracias a Gustavo Blázquez, con quien asistimos a la segunda edición del festival que se realizó durante el mes de abril de 2019, en el predio del *Quality Espacio*. El día en que participé del festival coincidía con la entrega de mi última versión de la escritura de mi tesis doctoral sobre la producción y el consumo de festejos de cumpleaños infantiles en espacios mercantilizados (Castro, 2019). En esta tesis, trabajé sobre la producción de la fiesta y la alegría de manera mercantil, así como en los modos de gestión de las emociones, pero en una escala menor y con una red más pequeña de profesionales que se ocupaban de su gestación, a diferencia de lo que ocurría en este evento musical. La magnitud del festival me atravesó porque sentí que nos encontrábamos en la inmersión de aquello que las teorías de Max Horkheimer y Theodor Adorno (1988) identificaron como “industrias culturales”.

En términos de la performance, me sumergí en lo que Mihaly Csikszentmihalyi (2000) denomina como el *fluir* de la “experiencia óptima”. Esta vivencia que me proponía el festival y su fuerza hiperbólica se producía cuando las acciones se continuaban unas con otras, de acuerdo con una lógica que no necesitaba, aparentemente, de una conciencia reflexiva. De forma lenta y reflexiva, salí del *flow* cuando una persona encargada de la producción colocó sobre mi brazo derecho una pulsera *all access pass*. Esta pulsera daba la habilitación de quienes lo organizaban para circular por el “detrás de escena” del festival y conocer “los secretos del espectáculo”, en términos de Erving Goffman (1970), así como a las personas que, con su trabajo y acción repetida “siempre igual y diferente” (Schechner, 2000), hacían posible la realización de cada una de las ediciones de los festivales. Si bien este evento desembarcó en otras ciudades, como Rosario y Buenos Aires, por razones de espacio aquí nos centraremos en aquellas ediciones que se realizaron en la ciudad de Córdoba. Para la (re) construcción de los datos, llevamos a cabo observaciones con participación en las tareas de producción de los festivales y una decena de entrevistas con parte de la organización de personas que lo hacía posible. Conjuntamente, recurrimos a una etnografía de medios, un

mundo de producción cultural que se hacía a través de una amplia red de “cooperación y competencia” (Becker, 2008) de mujeres y disidencias, que le disputaban a (cis)varones el monopolio de la organización y curaduría de eventos musicales de gran envergadura.

Primeras ediciones del GRL PWR en Club Paraguay

En agosto de 2018, con el lema *No faltan bandas de chicas, faltan festivales GRL PWR*, hacía su primera aparición el festival que reunía a mujeres y disidencias arriba de los escenarios. En su fecha inaugural, el lugar elegido para la realización del primer GRL PWR fue *Club Paraguay*, un local nocturno identificado como parte de la *movida under de Córdoba*, ubicado en las cercanías del centro de la ciudad, en un área donde funcionó el Mercado de Abasto. En las proximidades de esta locación, como lo designaban quienes hacían la programación, había un circuito de bares y discotecas que en la mayoría de los casos eran viejas casonas o hangares refuncionalizados como espacios de ocio y entretenimiento. *Club Paraguay* funcionaba como una plataforma importante para que artistas en consagración y emergentes pudieran ampliar su base de seguidores. Quienes asistían al recinto eran jóvenes estudiantes, de camadas medias y altas, que se vinculaban con la producción y consumo cultural en general y de la música en particular.

Esta edición del festival tuvo lugar dos días después del rechazo por parte del Senado de la Nación del proyecto para la legalización voluntaria del embarazo, y de la creación exponencial de propuestas artísticas que llevaban a cabo mujeres y disidencias (Liska, 2021). Además, se dio en el contexto de las discusiones previas a la Ley de Cupo en la música, principalmente gestadas en encuentros y debates que organizaron agrupaciones de mujeres vinculadas con los mundos de la música (Liska, 2019). Este festival GRL PWR, que colaboraba en la profesionalización de quienes lo organizaban y en el desarrollo de artistas, se entramaba fuertemente con acontecimientos importantes, como el movimiento #NiUnaMenos, la Marea Verde y los Paros Internacionales de mujeres, niñas, adolescentes, lesbianas, travestis, trans y no binaries, así como en la masificación y juvenilización del activismo feminista que tuvieron un impacto en

distintos ámbitos sociales, permeando también en las prácticas artístico-culturales y musicales (Rodríguez, 2015; Elizalde, 2018; Gago, 2019; Bullone et al, 2022).

El evento, gestado y gestionado por las productoras cordobesas Peni Franconi y Meli Franco, buscaría construir una “escena” (Ben-nett y Peterson, 2004) para y con jóvenes artistas que se vinculaban con los (trans)feminismos (Valencia, 2018). Peni se había incorporado a los mundos de la producción artística y cultural a partir de desempeñarse como música en una banda local, adquiriendo experiencia, capitales sociales y simbólicos que le habrían permitido ocuparse de las actividades vinculadas con el *management* de artistas. Como productora, contaba con una trayectoria de más de veinte años en la organización de eventos musicales. Por su parte, Meli tenía formación en el manejo de redes sociales y colaboraba por aquellos años en las actividades de producción integral en *Club Paraguay*.

Ambas organizadoras hicieron una curaduría del evento en dos escenarios: en uno de ellos tocaron bandas como Juana Molina, Marilina Bertoldi, Las Ligas Menores y el dúo de música electrónica She Teiks, mientras que en otro escenario estuvieron Tamboreras Ensamble, Ninfas y Fémina. La mayoría de las artistas que hicieron escena en el festival estaban asociadas al activismo por la diversidad sexual a nivel local y nacional. A su vez, montaron un *mini escenario Sofar*, una comunidad internacional de conciertos secretos, cuyo *line up* se reveló el día del evento en el que convocaron a las *bandas emergentes* de esos años: Lucía Taghetti y Expoplanetas. También tocaron las DJ locales Cande Lirio y Mar Atlántica. Además de música, el festival contaba con espacios para la realización de dibujos, ferias de fanzines, cerveza artesanal y puestos de comida. Esa noche asistieron un total de 1300 personas, en su gran mayoría jóvenes estudiantes de camadas medias que se identificaban con las luchas feministas.

El éxito de la convocatoria y la comunidad de escucha que se estaba gestando y gestionando en torno a la producción de estos eventos dio luz verde para que sus organizadoras, ocho meses más tarde, redoblaran la apuesta y realizaran la segunda edición del festival. La promoción del mismo se realizó mediante medios online, en cartelerías gigantes colocadas en lugares neurálgicos de la ciudad, en

afiches y volantes que se distribuían en la vía pública. A su vez, tuvo impacto en la prensa local, que luego se replicó en la prensa nacional. Como antesala, el 16 de abril de 2019 abrió el escenario principal de *Club Paraguay* la banda misionera Terror Manija, después siguió la banda cordobesa Tranki Punki y, por último, Pussy Riot, cuya presencia funcionaba como un índice del poder de convocatoria y las redes que tejían las organizadoras del festival para poder traer artistas de otras provincias e internacionales. Cuando las integrantes de Pussy Riot subieron al escenario y comenzaron con su performance musical, la mayoría del público que estaba allí presente y *community managers* del festival registraron el momento con sus celulares haciéndolo *historia*. El GRL PWR se expandía también en las redes sociales y permitía que quienes no habían podido conseguir la entrada lo siguieran de manera virtual.

En las historias de quienes creaban esos registros, y en las palabras de artistas, se (re)marcaba una necesidad por la aprobación de la despenalización del aborto, mientras que en las pantallas se veía y (re)hacía la marea feminista, cuya reiteración ganaba la fuerza del mismo modo que el GRL PWR. Los escenarios y las pantallas adquirirían un carácter político cuando se alzaban símbolos, como las banderas pidiendo por la Ley de Cupo Laboral Trans. Música, noche y militancia aparecían reunidas en un mismo lugar y multiplicadas por medio de distintas redes sociales. También se hicieron coberturas con notas periodísticas. Por ejemplo, un diario de Misiones cubrió el evento, y en la crónica hizo mención del carácter político y profundamente emocional del show:

El momento más emocionante llegó de la mano de la Mexicana Wendy Moira –vocera latinoamericana de Pussy Riot– que con un pasamontañas cubriendo su rostro soltó un monólogo que conmovió hasta las paredes: “Soy la marimacha, la que se toma las libertades de los hombres, empleos, privilegios, puestos políticos de los hombres, soy la que sale a la madrugada a divertirse, la misma que le exige al estado sus derechos de volver entera a casa [...] Yo soy 8M; Yo sí te creo; y advierto: mi cuerpo es mi primer territorio [...] me multiplico por millones y contesto “Mirá cómo nos ponemos” (Misiones Cuatro, 2019).

Pussy Riot, con sus pasamontañas que permitían ver solamente sus ojos y boca, propusieron un espectáculo *ciberpunk* en el que

intercalaban las canciones en clave de manifiesto con piezas audiovisuales que alertaban sobre el avance de la derecha, la estrecha relación entre la iglesia ortodoxa y el gobierno de la ex Unión Soviética. A través de las imágenes, esa agrupación musical internacional difundió información sobre la situación social en Rusia, las condiciones ambientales del planeta y las posibilidades de una nueva guerra nuclear. Según se desprende de las notas periodísticas que brindó Nadezhda, en el marco de su gira por Argentina y su presentación en el festival GRL PWR, ella encontró en los fanzines del movimiento norteamericano Riot Grrrl de los años noventa una fuente de inspiración para la escritura de las canciones y sus performances. De la mano de las artistas rusas y los titulares que generaban, el GRL PWR conquistaba más presencia en la prensa de otras provincias y países del Mercosur, anunciándose así como novedad de que en Córdoba se estaba organizando un festival que contaría con tres escenarios con bandas de mujeres y disidencias.

En este contexto, las primeras ediciones del festival se dieron en el marco de las denuncias por la violencia hacia las mujeres, cuando una multitud de músicos varones reconocidos en el mundo del rock y el indie nacional fueron progresiva y sistemáticamente *denunciados* y *escrachados* en redes sociales y medios de comunicación, por haber ejercido violencias de distinto orden hacia mujeres cercanas. Las mujeres y disidencias más movilizadas comenzaron a establecer redes afectivas y de encuentro con el propósito de plantear estrategias de acción social y políticas al interior del mundo de la música, para así ganar mayor presencia en los escenarios masivos. Esa situación también implicó que los medios de comunicación especializados en música comenzaran a poner en sus agendas estos temas y realizar notas periodísticas a artistas en torno a *las violencias* que vivían en los escenarios, en sus relaciones con *varones músicos* o con quienes ejercían roles de producción y en las áreas técnicas.

Durante entrevistas, las mujeres y disidencias que se desempeñaban como artistas coincidían en señalar que, por lo habitual, no eran tenidas en cuenta sus decisiones respecto a cómo debía sonar una determinada canción, por lo que padecían subestimaciones sobre su labor musical. También destacaban la disparidad en los sueldos y la falta de apoyo en términos de contratación y convocatorias

para que pudieran desarrollarse artísticamente. En la mayoría de entrevistas, el común denominador de las respuestas era que sus colegas varones conseguían más contrataciones para realizar shows y giras contribuyendo, de esta forma, en el camino de la consagración y carrera artística. Estas desigualdades no sólo se daban en el ámbito del rock (Manzano, 2011; Blázquez, 2018; Bruno, 2019), sino que también atravesaban a géneros musicales como la cumbia (Vila y Semán, 2006; Silba, 2011), el cuarteto (Blázquez, 2008), el hip hop (Vitorelli, 2019; Mora, 2021), la electrónica o *dance* (Lenarduzzi, 2012; Gallo, 2016, Blázquez y Rodríguez, 2019), y el folklore (Acurso, 2017), a diferencia del pop y el tango, donde los porcentajes de mujeres y disidencias eran mayores (Liska, 2021).

El mismo día del show de Pussy Riot, también se presentó ante la prensa en el Cineclub Municipal Hugo del Carril el propio festival, que tendría lugar en el predio del *Espacio Quality*. En una de las entrevistas televisivas transmitidas en 2019 por Canal 8, perteneciente a la señal Telefé Córdoba, la periodista preguntó a Peni Franconi, una de sus organizadoras, sobre cuál era el mensaje que querían transmitir al público en la nueva edición del festival. En su rol de productora, Peni respondió:

Queremos que sea igualitario en todos los sentidos, estamos generando un festival donde todas las aristas que tiene el festival tiene mujeres, desde las *stage*, desde la seguridad femenina, queremos la igualdad, por eso vamos por la Ley de Cupo.

Junto a la productora, estaba una de las artistas que integraban el *line up*, Marilina Bertoldi, a quien le preguntaron si consideraba que con el festival se iba a “despertar a los programadores, a que se abrieran a grupos de mujeres e incorporar más agrupaciones femeninas”. Marilina, con cierto escepticismo, respondió:

No lo sé, porque vienen sucediendo muchas cosas y el cambio todavía no sucede como podría serlo ¡no es tan difícil generarlo! Yo creo que esas personas [refiriéndose a los productores varones] cuando empiece a ser un negocio económico, no van a poder mirar para otro lado. Pero mientras tanto, lo que estamos haciendo es apostando a productoras y personas que están apostando por esto y que entienden que así tiene que ser, y ya trasciende el asunto de que es un negocio, sino que las cosas tienen que ser así de una buena vez.

Durante la charla, la periodista también elogió a Marilina por “el buen momento” en el que se encontraba en su carrera como artista. Ella le manifestó que la exposición que había logrado le hacían repensar sobre sus privilegios en tanto música, y por eso los ponía a disposición de causas que consideraba importantes”. El sistema sexo/género (Rubin, 1986), del mismo modo que la “cultura” (Yúdice, 2002), devenía un “recurso” para la organización y reclamo de derechos. En esos años se estaba dando la organización colectiva y politización discursiva de mujeres y disidencias que encarnaban roles artísticos (Liska, 2021). Como parte de este proceso, que era entendido como una *causa*, el festival llamaba la atención sobre la necesidad no sólo de aumentar la cantidad de mujeres y disidencias arriba de los escenarios, sino que era imprescindible que quienes ocuparan roles técnicos también lo fueran (Castro, 2023). De esa manera, artistas, productoras, la prensa, las personas que llevaban a cabo las actividades técnicas se brindaban apoyo mutuo para construir parte las redes de colaboración que hacían posible la concreción del festival, que se realizaría dos días después en el predio del *Espacio Quality*. La mayor parte de los comunicados difundidos en portales digitales, radiales y televisivos, que se hacían a partir de las gacetillas de prensa, lo anunciaban al festival como:

una experiencia completa: tres escenarios con más de 20 artistas de la escena local, nacional e internacional y, un combo de actividades que incluyen, ferias de indumentarias y objetos de artistas independientes, talleres de defensa personal y stencil, twerk, stand up, conferencias y *foodtrucks*.

Todas estas actividades se darían para el público en un periodo que transcurriría desde las cuatro de la tarde hasta las cuatro de la madrugada. Sin embargo, para las organizadoras del evento, artistas y toda la red de producción –que no superaban la decena de personas–, los preparativos habían comenzado mucho antes. Con meses de anticipación, enviaron cadenas de correos a managers de las bandas, hicieron negociación de contratos, selección de los hoteles, traslados de artistas vía aérea y terrestre, confeccionaron los *schedule* u hojas de rutas con los horarios de realización de los shows para cada artista, realizaron el armado de los camarines, pautaron

pruebas de sonido e iluminación, llevaron a cabo la realización de las listas de personas invitadas. Como resultado de cada una de esas acciones, cadenas de interacción y relaciones de interdependencia y competencia, se materializaba la producción de un evento cultural y comercial masivo como es la realización de un festival. Este espectáculo ofrecía múltiples experiencias que contribuían a la gestión de gustos, corporalidades y militancias, tendencias artísticas y musicales, diversión diurna y nocturna, en cuya gestación y sostenimiento participaban diferentes profesionales.

Mediante la música, un número importante de personas encontraban una fuente de reproducción cultural, social, económica y simbólica. Quienes encarnaban los roles de producción, hospitalidad, logísticos y técnicos también construían y negociaban esta escena, considerando que las actividades que llevaban a cabo detrás de bambalinas se volvían necesarias para sostenerla. A su vez, aquellas personas que pagaban su entrada o ingresaban bajo la forma de invitados especiales, encontraban una fuente de distinción, placer y construcción de subjetividades cuando definían junto a otras personas quiénes eran, afirmaban su pertenencia y contribuían con sus corporalidades en la configuración de una escena GRL PWR.

GRL PWR en *Espacio Quality*

La segunda edición del festival se realizó en una locación con una dimensión mayor a la de *Club Paraguay*, debido a la cantidad de artistas que asistieron y el público esperado. *Espacio Quality* estaba ubicado en la zona sur, cercano a la ciudad universitaria de la ciudad de Córdoba. En su plataforma institucional lo definían como un *polo de espectáculos*. Para la realización del festival, se montaron tres escenarios distinguidos por colores y por las experiencias que ofrecían al público. Las DJ's Magda Esperanza y Barbi Recanati abrieron el escenario *violeta*, y le siguieron Fresa Kill, Amozonas Crew, La Femme D'Argent e Ibiza Pareo. Mientras, el escenario *verde* fue el lugar donde se dieron charlas sobre las agendas feministas a cargo de Ofelia Fernández, y también hubo *stand up* con la Srta. Bimbo y Noelia Custodio. Además, en este escenario tocaron Hienas, Las Ex, MISSIL, Sara Hebe, Mami, Color, MS Nina y Kumbia Queers. El tercer

escenario fue el espacio Sofar, donde estuvieron Agua Florida, La Piba Berreta y HTML.

Dadas las características espaciales, el festival planteaba diferentes propuestas para la construcción de formas de subjetivación que conformarían un self GRL PWR. Una de ellas era a través de la práctica del patinaje y el uso de *skateboards*, los talleres de defensa personal, feria de fanzines y libros de divulgación sobre teoría feminista, las ferias de ropa de diseño, lencería erótica y objetos para el placer sexual, y las conferencias que brindaron quienes formaban parte de los diferentes programas de la radio FutuRock. El festival no sólo apostaba a lo discursivo y lo acústico, sino que se proponía como una experiencia multisensorial que contribuiría también en la construcción de una corporalidad empoderada, o en términos nativos, una corporalidad PWR. Los shows y quienes los emprendían ayudaban en esta tarea al ofrecer “guiones” (Gagnon y Simon, 1973) de comportamiento corporal presentes en letras de canciones, modelos de subjetividades artísticas y “modos de estar” en el espacio. De acuerdo con la hipótesis de Gustavo Blázquez (2013): “a través del uso del espacio los agentes construyen, a partir de esas experiencias sensoriales, unas escenas que son representaciones analógicas de experiencias perceptuales y estados de ánimo” (p. 15).

Ya sea que ocuparan el escenario violeta o verde, cada artista debía generar su propia escena dentro del festival durante el tiempo que estuviera realizando su show. Cuando comenzaban su performance, el público se acercaba a las vallas y generaba un núcleo de calor intenso que se irradiaba hacia los lados, atrayendo más personas y produciendo un incremento de la temperatura. Parte de la tarea de las artistas era llevar a cabo esas activaciones y mantener el momento de “calor” (Schechner, 2000). Sus performances debían encender aún más el fuego del público cercano que, cuerpo a cuerpo y en llamas, empoderaba la presentación de las artistas, haciéndose una *communitas* de recepción, un ida y vueltas en términos de la “gestación y gestión de las emociones” (Blázquez y Castro, 2020). Las pantallas a los costados del escenario, que mostraban primeros planos de la actuación de cantantes e instrumentistas, permitían acercar esa experiencia a quienes se encontraban más lejos. La ex-

citación de unas personas generaba más excitación en las otras y así recíprocamente hasta *explotar*.

A medida que disminuía la distancia física entre quienes constituían el público abajo del escenario, los contactos corporales se hacían más intensos y miméticos. A veces se transformaban en *pogo*, cuando parte del público formaban un círculo o una masa compacta donde se movían libremente, se daban algunos saltos y choques, de manera rápida y enérgica, lo que *liberaba energía* junto a otros individuos. Las artistas arriba del escenario agitaban el movimiento y lo mantenían también con sus cuerpos y palabras. Otras artistas convocaban con sus canciones a *perrear*. Sus caderas se movían hacia adelante y hacia atrás, o de lado a lado, siguiendo el ritmo de la música. A medida que las bailarinas aumentaban el calor arriba del escenario, se producían movimientos sincronizados entre las caderas y el resto del cuerpo. Quienes conformaban el público restauraban estas conductas de baile siguiendo las coreografías que artistas y bailarinas hacían. En esos espacios, *perreo* y *orgullo* se producían de manera conjunta.

Para quienes permanecían abajo del escenario, también se ofrecían sonoridades que combinaban diversos géneros como el *house*, el *techno*, el *pop* y el *indie electrónico*, generando atmósferas en las que el público se dejaba llevar por el ritmo y las melodías envolventes que hacían mover los brazos y piernas de manera orgánica. El *ethos* –o sistema culturalmente organizado de emociones (Batenson, 1990)– reinante en el festival predisponía y obligaba a sus participantes a mantener relaciones más o menos armónicas, animadas por un común interés en el deleite del estar en compañía. Las distintas performances que ofrecían las artistas montaban una experiencia sensorial aumentada por el juego de luces y pantallas que permitía a quienes estaban arriba del escenario (re)producirse como artistas, y así formar en otras personas una determinada imagen de sí cuando se (de)sujetaban con frenesí a los ritmos que se les proponía.

En cada uno de los shows, que duraban entre 30 a 40 minutos, las artistas producían y ofrecían diversos modelos de mujeres músicas que complejizaban y subvertían las figuras tradicionales de puta o de madre (Green, 2001; Blázquez, 2018). Gustavo Blázquez (2018) estudió el modo de participación de artistas como Sandra Mihanovich,

Marilina Ross y Celeste Carballo, que proponían y realizaban otras formas de ser artistas en los mundos del rock nacional. Según los análisis del autor, en sus performances dichas cantantes visibilizaban y experimentaban otros modos de ser mujer en un campo de producción cultural, como era el rock nacional, que estaba plagado de actitudes y formas de realización misóginas y homofóbicas. Algo que llamó la atención de Gustavo, mientras nos encontrábamos realizando el trabajo etnográfico en el festival, era que esas artistas más cercanas al rock nacional, que seguían produciendo música y cuyas militancias eran próximas a las reivindicaciones que enarbolaba el GRL PWR, no formaban parte del *line up*. No obstante, nuevas generaciones de artistas, como Ibiza Pareo, tocaron una versión de *Puerto Pollensa*, canción que compuso Marilina Ross y que luego popularizó Sandra Mihanovich. De esta manera, estas artistas más jóvenes se inscribían en la tradición de bandas de música que propalaban la revolución sexual y el orgullo de invocar himnos de la “cultura gay” de los años ochenta.

Desde otros géneros musicales, como el rock y la *kumbia tropi punk*, también se reivindicaban los amores lésbicos arriba de los escenarios. Marilina Bertoldi fue encendiendo al público con sus letras de los discos *Sexo con modelos* y *Prender un fuego* hasta que se dejó caer sobre el público, quien sostuvo su cuerpo como expresión de la comunidad que se había forjado. Por su parte, Juana Chang, cantante de Kumbia Queers, se ocupó junto a sus colegas de hacer el cierre del escenario *verde* y del festival con sus pechos descubiertos, moviéndolos al ritmo de las maracas que sostenía en sus manos. Así, se proponían modelos alternativos arriba de los escenarios, que rompían con las representaciones hegemónicas que se encontraban presentes en los repertorios de bandas de música en los festivales que programaban varones cisgénero. Cada artista, en sus líricas y movimientos particulares, performaba reivindicaciones de las agendas de las luchas feministas, contribuyendo a visibilizarlas y (re)hacerlas en canciones.

En escena, planteaban la construcción de otro tipo de vínculos sexuales y afectivos corriéndose de la norma heterosexual, al mismo tiempo que se ofrecían como “modelo de” y “modelos para” (Geertz, 1986) corporalidades que transgredían los parámetros hegemónicos

de belleza. En esas horas finales del festival se celebraba la diversión, la música, el goce y el disfrute por el propio cuerpo. Una vez más, se restauraban las demandas del movimiento Riot Grrrl en el espacio del festival, y se proponían otras “geometrías del género” (Blázquez, 2013) donde las mujeres y las disidencias pasaron a estar arriba y frente al escenario.

Desafíos y estrategias desplegadas para sostener(se) en la escena con conciertos en los años de pandemia

Un año más tarde a la realización de la edición del festival en 2019 en el predio del *Espacio Quality*, el 20 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró la pandemia a causa de la enfermedad del coronavirus (COVID-19). Esto generó que, a excepción de los trabajos considerados “esenciales”, muchos oficios y profesiones quedaron impedidos de realizar sus funciones, con el propósito de garantizar el cuidado de la salud de la población. En este contexto, clubes nocturnos y salas de conciertos para la realización de shows musicales cerraron sus puertas al público, algunos de manera temporal y otros definitivamente. Un número importante de personas trabajadoras padecieron el impacto y la reducción abrupta de su labor en los tiempos de la pandemia, como quienes se encargaban de la producción, *managers*, personal encargado de la técnica e ingeniería de luces y sonidos, fotografía, vestuario y diseño, promoción y difusión musical. Los años 2020 y 2021 fueron tiempos donde los modos de producción de las noches en Córdoba en general y del GRL PWR en particular atravesaron un proceso de (re)configuración en sus formas de realización.

Quienes estaban a cargo de la organización de los eventos con la insignia GRL PWR recibían el mayor porcentaje de sus ingresos económicos a partir de la gestión de las presentaciones de artistas en vivo. El impacto en las economías domésticas de quienes ejercían roles de producción y en las áreas técnicas se resintió profundamente, sobre todo para aquellas personas que no tenían otra fuente de ingresos u otro tipo de emprendimiento o trabajo en paralelo. En el caso de artistas que formaron parte del festival, entablaron diálogos con su público y realizaron algunos shows virtuales con el propósito

de conservar activa su comunidad de escucha. Desde sus hogares o en estudios preparados para tales fines, a través de las transmisiones *on line* de aplicaciones como *Instagram*, sostenían la producción artística. A partir de diciembre de 2020, comenzaron a “habilitarse” las actividades musicales bajo estrictos protocolos y aforos. El 14 de febrero de 2021, la artista y escritora cordobesa Camila Sosa Villada junto a Franco Dall Amore brindaron un concierto *anti San Valentín* en *Club Paraguay*. La pandemia había ocasionado transformaciones en los modos de recepción musical. El público ya no estaba de pie, sino que permanecía en sillas para mantener la distancia interpersonal y el contacto, se usaba alcohol en gel y barbijos sobre el rostro. El 4 de marzo del mismo año, tocó Marilina Bertoldi junto a su banda. Las capacidades de venta de entradas se anunciaban como *limitadas por el aforo*, reduciendo los márgenes de ganancia para las productoras locales. El *pogo* ocasionado por las canciones que cantaba Marilina también se resintió con la presencia de las mesas, sin embargo, desde allí sus *fans* agitaban sus cabezas para arriba y para abajo o alentaban con sus brazos.

Pasaron los meses, el rebrote del virus y el aumento de los contagios provocaron que volvieran a suspenderse las actividades con la presencia del público. Las organizadoras del GRL PWR y la red de apoyo que lo hacía posible tuvieron que esperar hasta agosto y septiembre para reanudar las actividades. Las artistas Sara Hebe y Barbi Recanati también tocaron con aforo, con el público sentado en sillas y con barbijos. Durante la promoción de su show en la prensa local, Sara dijo: “La nueva normalidad me parece una mierda total”. Con estas palabras se titulaba una nota que brindó en el diario local *La Voz del Interior* en la sección dedicada a espectáculos. Sara Hebe señalaba que las canciones que tocaría en Córdoba las había compuesto durante la cuarentena, y ponía de manifiesto las dificultades que encontraban artistas para reunirse a ensayar y grabar canciones. El día que brindó su espectáculo, compartió con las productoras locales las dificultades que tuvo para armar una lista de temas *tranquilos*, porque si hacía canciones para *poguear* iba a resultar difícil y complicado el hecho de no poder reproducir la energía de la música en los cuerpos presentes en el público.

A medida que comenzaban a descender los casos de COVID, se activaron nuevamente las redes de relaciones y el capital económico suficiente para convocar artistas internacionales, como la chilena Javiera Mena. Las mesas dejaban de estar en la pista, el público podía volver a bailar, se había (re)activado la noche con fuerte interacción corporal entre las personas. Desde las redes sociales del festival GRL PWR, en 2021 se comunicaba lo siguiente:

Hola amigxs! Queremos hacerles llegar nuestro agradecimiento a to-dxs por acompañarnos en este 2021 pandémico y difícil para muchxs. Desde GRL PWR estamos felices de haber vuelto a nuestras actividades y poder seguir disfrutando de lo que tanto nos gusta. Ahora es momento de descansar para volver con todo en el 2022 pero sobre todo CUIDARSE mucho para que no se corte y volvamos atrás. Seamos responsables por el bien de todxs.

Luego del receso de verano, el comienzo de las clases y la llegada del público universitario, el primer concierto de música que abrió el año 2022 fue Fémina. El 19 de marzo presentaron su disco *Perlas y conchas* en *Club Paraguay*. Las artistas integrantes del grupo regresaban a Córdoba después de cuatro años. Ellas habían estado en la primera edición del festival. Junto con ese concierto se anunció la creación de un ciclo de shows en formato más íntimo denominado *PWR Sessions*. En estos shows, realizados en el subsuelo de la cadena internacional de *Hoteles Selina*, participaron las artistas Six Sex, Odd Mami y Simona. Las propuestas musicales combinaban elementos del reggaetón, el dance hall y la música electrónica, para forjar un género que la prensa especializada llamó *reventón*, y que resultaba de la mezcla de ritmos urbanos con *beats extasiados*.

Estos pequeños conciertos, no tan redituables en términos económicos, permitían en tiempos de pandemia mantener encendida la llama del GRL PWR, desarrollar artistas que luego formarían parte de las ediciones de los próximos festivales, y contribuir a la implementación de la Ley de Cupo sobre los escenarios. El GRL había *vuelto bien PWR* y, como parte de ese regreso, se creó junto a la RED TEMID una escuela de formación de personal técnico para los espectáculos (Castro, 2023).

Plaza de la Música: celebrar el PWR

La *Plaza de la Música* fue el lugar que eligieron las productoras para la realización de la primera edición del festival GRL PWR en la pos pandemia. El predio, conocido como La Vieja Usina, se ubica en un edificio donde funcionó hasta 1970 una usina térmica para la generación de energía eléctrica. Como parte del proceso de “gentrificación cultural” (García Canclini, 2004), en 2012 el gobierno provincial, en alianza con iniciativas privadas, refuncionalizó las instalaciones para fines relacionados con el arte, la cultura y la música. En los sub-suelos de la Usina convertida en *Plaza de la Música* montaron camarines, salas especiales, sistemas lumínicos y acústicos, e hicieron refacciones para la producción de espectáculos masivos con tecnología de sonido de alta intensidad. A su vez, en el edificio funcionaba 220 Contemporánea, un centro privado de capacitación y formación orientado a la gestión cultural, y cuatro medios *multitarget* que ofrecían servicios de radio digital, emisión de música y portales de noticias: FM Gamba, FM Sonidera, Cosquín Rock RM y 4 EVER. Todas esas plataformas de comunicación, junto con las del área de comunicación de la producción del festival GRL PWR, se pusieron en funcionamiento a partir del mes de julio del 2023 para anunciar el nuevo lanzamiento del festival con un gran despliegue de artistas locales, nacionales e internacionales. Respecto a las ediciones anteriores, la red de producción y el equipo de trabajo se había ampliado considerablemente, con nuevas alianzas que se habían tejido en tiempos de pandemia.

La impronta que se le quería dar al festival estaba relacionada con la *celebración de lo alcanzado*. La ley de Cupo y la Interrupción Voluntaria del Embarazo se habían sancionado, y la industria de la música comenzaba a recuperarse luego de los efectos que había causado la pandemia por la dificultad para realizar los shows con música en vivo y público presente. De acuerdo a lo observado en las redes sociales, los emblemas del festival se transformaron. No obstante, seguía vigente el desarrollo de bandas conformadas por mujeres y disidencias. Desde la construcción de la comunicación institucional del festival, sus gacetillas y en las piezas gráficas de anuncio del *line up* de artistas, se colocaba un logo que descomponía en sus letras la

impronta más asociado a lo femenino. De esta manera, se procuraba llevar a cabo una propuesta estética más andrógina. Es decir, los esfuerzos se encadenaban para desafiar las construcciones sociales y culturales tradicionales en cuanto al género, cuestionando la idea de que las características y los roles de género debían estar separados entre lo masculino y lo femenino. Desde el festival enfatizaban la diversidad y la fluidez de las identidades, materializado también en cada una de las experiencias que ofrecían al público.

Al ingresar al festival, el público se encontraba con la *feria de emprendedorxs*, cuya característica era impulsar la autogestión y el consumo local de indumentaria que procuraba borrar las marcas del género asociado a lo masculino y femenino, accesorios de todo tipo, diseño gráfico e ilustraciones, libros y fanzines de la editorial Alcohol & Fotocopias (a cargo de Pat Pietrafesa, integrantes de las bandas Kumbia Queers y She Devils). También había un espacio para recibir información y pautar turnos para la realización de perforaciones para la colocación de *piercings*. Junto a la ropa, se ofrecía un espacio para el embellecimiento y el estilismo del cabello a cargo de quienes formaban parte de la peluquería Frontea, quienes se identificaban como *hair designer* o diseñadores de cabellos, porque hacían los *looks* en función de los rostros. En los cortes predominaban el flequillo corto con laterales aún más cortos y la parte trasera del cabello más larga, como lo popularizara David Bowie hacia finales de los años setenta. Este corte lo solicitaban, con mayor frecuencia, jóvenes que se identificaban como *queers* o no binaries, y funcionaba como un índice del deseo de construcción de una subjetividad punk, pero al mismo tiempo *queer* y, en algunos casos, *butch*.

Otro de los stands, que administraban profesionales del maquillaje, ofrecía *glitter* y *make up* para el rostro interviniendo sobre la superficie de la piel para hacerla brillar. Pude observar que primaban los colores plateados y strass autoadhesivos con suficiente brillo para resaltar partes del rostro, como los ojos y pómulos. Quienes participaban del festival procuraban encenderse también por fuera y captar así la atención de quienes estaban en derredor. En otras palabras, en esta nueva edición del festival, el brillo era un índice de celebración de lo alcanzado. Las corporalidades estaban encendidas y brillaban en la penumbra que iba ofreciendo el atardecer, a dife-

rencia de otros años, cuando los rostros se pintaban de verde furioso y rabioso en el clima de las discusiones previas a las discusiones por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. Mientras que algunas personas se maquillaban o hacían arreglos sobre sus cabellos, otras observaban a jóvenes mujeres que hacían exhibición de patinaje con roller sobre rampas, puesto que el festival procuraba difundir y promocionar esta práctica entre sus públicos.

También había un stand de la comunidad de profesionales y aficionadas de la industria de videojuegos que nucleaba a mujeres, personas trans y no binarias. El objetivo era darle mayor visibilidad al trabajo que realizaban para lograr una posición más equitativa, por lo que mostraban las disparidades que se daban en el acceso a esta práctica y las acciones que se llevaban a cabo desde la organización *Women in Games* para mitigarlas. Por su parte, la Universidad Nacional de Córdoba participó en el festival montando un stand donde divulgaban información sobre el plan de acciones y herramientas para prevenir, atender y sancionar las violencias de género, en el que repartieron folletería sobre las acciones que llevaban adelante, entregas de preservativos vaginales y testeos de VIH.

Los dos escenarios, uno de ellos montado al aire libre casi al ras del suelo y el otro en el interior de la *Plaza de la Música*, eran los espacios que concentraban la mayor parte del público. En el escenario externo u *outdoor*, tocaron bandas asociadas en términos estéticos y performáticos con el *indie*, entre las que estuvieron Nube de Magallanes de Córdoba, Eva Gou, Buenos Vampiros de Mar del Plata y Niña Lobo de Uruguay. Durante el cambio de bandas, tocaron DJ's locales como Lucyr3alg, Marti Death y Vora. En la composición de las letras de estas agrupaciones musicales podía reconocerse la reivindicación de la melancolía, así como los índices de las influencias del movimiento *Riot Grrrl* en las performances corporales. Sobre este escenario, construían un espacio y una escena para que artistas emergentes de distintos lugares interactuaran entre sí y compartieran, en términos de Ornela Boix (2023), una "actitud". Para estas bandas, que en sus ciudades de origen tenían una intensa actividad musical en vivo, formar parte de estos festivales ayudaba también al aumento del número de oyentes, para remarcar la renovación gene-

racional dentro del *indie* y la incorporación de un mayor porcentaje de mujeres e identidades fluidas como artistas.

En el escenario interno del predio se presentaron Maia Dross, la DJ Yami Safdie y, con el caer del sol, tocó Perotá Chingó. Luego, siguieron Alex Anwandter de Chile y Marilina Bertoldi. Artistas asociadas con la página de memes No es de vegana (en adelante, NEDV) se ocuparon de mantener al público en movimiento y crear un centro de calor para estos últimos shows. Alex Anwandter hizo mover las corporalidades al ritmo de sus canciones y melodías asociadas con el pop, con letras que hacían referencia a los amores queer, mientras que Marilina también encendió al público, pero haciéndolo desde el *rock & pop*, reuniéndolo en una coreografía que invitaba a hacer pogo con orgullo.

En los escenarios, a diferencia de las ediciones anteriores, la presencia de varones como vocalistas constituían parte de la novedad. También resultaba una novedad la asociación con fiestas locales que se habían transformado en marcas, como NEDV y Katana. Ambas tuvieron un fuerte impulso en el marco de la pandemia con sus ediciones en formato virtual. Dentro del festival GRL PWR, la fiesta NEDV en su propuesta encadenó músicas asociadas al pop y el electropop de los años ochenta, noventa y dos mil. Durante la presentación proyectaron memes y audios, mientras uno de los artistas actuaba utilizando pelucas coloridas y haciendo *lip synch* de personajes de la farándula argentina. Les acompañaron arriba y abajo del escenario integrantes de *House of Kenwa* y *House of Molotov* haciendo *vogue*, en una reivindicación performativa de las mujeres trans afrodecendientes y de las pieles marrones que habitaban. En ese momento, el público hizo una ronda observando los movimientos de cada artista, arengaron con las manos y apoyaron las performances de baile en función de los estilos, las destrezas y la creatividad que cada performer llevaba a cabo. A través y por el baile, según decían, cada persona defendía su existencia y la visibilizaba.

Con el correr de las horas y entrada la medianoche, ingresó al escenario The Colorated, cuya performance combinaba el trap y el electropunk, interpelando al público presente con una voz gutural asociada al *death metal*. Posteriormente, la construcción de la alegría y el baile sucedió a partir del reggaeton y el neoperreo, haciéndose

el *bellaqueo*. En las bandejas se mezclaban ritmos como el funk carioca, el trap, el dancehall, el afrohouse y el tecnoperreo. El festival contrató también a la fiesta Katana para ofrecer otras experiencias sonoras y visuales al público, donde participaban artistas del baile cuyas coreografías se (re)armaban siguiendo el ritmo de la música que sonaba. Luego, el escenario fue tornándose hacia el *reventón* con Six Sex, La Zowi y, finalmente, el cierre del festival se produjo con La Joaqui, una de las artistas más anunciadas, porque había discontinuado sus shows por el estrés que, según contaba, le había ocasionado su trabajo. A las cinco de la madrugada se encendieron las luces del salón principal. El personal de seguridad se ocupó de hacer que el público comenzara a retirarse. Las personas del área técnica se encargaron de realizar el desmontaje de las consolas y los equipamientos que quedaban sobre el escenario. En esos momentos sucedieron los últimos brindis, agradecieron y recordaban los horarios de partida de los vuelos y los colectivos. Aquí, primaban los abrazos y las felicitaciones mutuas por la experiencia que habían vivido quienes participaban en la producción del festival y artistas que habían formado parte de los escenarios.

El día después se publicaron las repercusiones del festival. En una de las notas periodísticas en el diario InfoNegocios, Meli Franco señaló que:

Emprender en esta industria musical como cualquier otra industria, siendo mujeres, tiene su plus en el sentido de que hay que esforzarse más por todo, por conseguir cosas que por ahí son más complejas en condición de mujeres. Pero la realidad es que creo que, bueno, la clave está en los trabajos en equipo y en encontrar personas que compartan la misma pasión por esto que estamos haciendo (Pino y Manara, 2023).

A su vez, señaló en la nota el carácter “independiente” en la realización del evento, pero que resultaba importante contar con auspiciantes. Este era un eslabón a resaltar para darle continuidad a estos eventos y que, según manifestaban a la prensa, costaba obtener el apoyo.

En tanto dispositivo musical, artístico y cultural, el festival promovió esa noche y contribuyó a dar visibilidad a artistas nóveles, brindándoles una plataforma para dar a conocer su trabajo. Asimismo,

mo, hizo aún más icónicas a las personas que ya tenían una carrera artística consolidada. Las creadoras del festival reforzaron vínculos con sus artistas, expandieron su marca comercial, disputaron –con mucho esfuerzo– el monopolio de los varones en la organización de festivales, ofrecieron diversión y variadas experiencias interactivas al público que, a diferencia de años anteriores, contó con una mayor participación de varones y personas LGTTIBQ+.

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas, describimos de manera analítica y etnográfica cómo se fueron gestando y gestionando las primeras ediciones de los festivales con la insignia GRL PWR, incluyendo los efectos de la pandemia y sus derivas. De manera procesual, fuimos analizando la emergencia y el sostenimiento de estos festivales autogestivos en el contexto contemporáneo. Los mismos fueron desarrollados, emprendidos y sostenidos por mujeres y disidencias que se abrían posibilidades laborales y de gestión cultural en la noche cordobesa, procurando romper con determinados “techos de cristal” y desigualdades históricas características de la escena cultural local. Como hemos señalado, se trata de una actividad nocturna económica y cultural, que tiende redes y construye un mundo de la música organizado a partir del sistema sexo/género, y no según marcadores o criterios más tradicionales, vinculados a géneros musicales.

Las primeras ediciones de dicho festival acompañaron los debates en el marco de la discusión previa a la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, a la vez que llamaron la atención sobre la escasa participación de mujeres y disidencias ejerciendo roles técnicos, como iluminación y sonido. Al mismo tiempo, previo a la sanción de la Ley de Cupo en eventos musicales, este festival contribuía al desarrollo de bandas de mujeres y disidencias en Córdoba, tanto en su primera realización en *Club Paraguay* como en la segunda edición en el predio del *Quality Espacio*. Con la sanción de ambas leyes, y la reactivación de la industria de la música luego de los efectos de la pandemia, el lema que usaron para presentar al festival en La Plaza de la Música cambió. Según dijeron sus organizadoras, ahora se proponía *celebrar lo alcanzado*.

Respecto al público, mientras en las primeras ediciones la mayoría de las personas eran mujeres, en la última se incrementó la presencia de varones, disidencias y diversidades, tanto sobre como debajo del escenario. La diversidad sexo-genérica estuvo presente no solamente en los géneros musicales que se presentaban, sino también en las identidades de artistas y del público convocado. Como parte de la construcción de la novedad, además de incluir artistas de la escena del rock asociadas al *indie*, el festival incluyó en la última edición la realización de dos fiestas: NEDV y Katana. De esta manera, aumentaban las experiencias que ofrecían al público en los combos de divertimento, haciéndolos aún más hiperbólicos.

A lo largo de cada una de las ediciones del festival, sus organizadoras lograron incorporar al equipo de trabajo de producción una mayor proporción de mujeres y disidencias ocupando roles técnicos como jefas de escenario, iluminadoras y *stage*. A su vez, el equipo que se encargaba de anfitrionar a artistas y de las tareas de logística también era disidente. En otras palabras, los devenires del festival estuvieron caracterizados por una cosmovisión más democratizante del género y de las sexualidades, lo que permitió a mujeres y disidencias ocupar roles artísticos, de producción y técnicos, impulsados también por los debates de los feminismos y los movimientos LGTTIBQ+.

Por último, es importante remarcar que la producción y gestión de festivales como el GRL PWR involucran una serie de trabajos que, además de ser nocturnos, estaban directamente ligados a la construcción de espacios de disfrute y celebración. La puesta en marcha de estos festivales exigía una organización particular que, a menudo, no seguía los regímenes laborales tradicionales y, a su vez, pondrían en juego un *ethos* emprendedor al funcionar sus productoras como gestoras de emociones y generadoras de experiencias variadas en los públicos (Blázquez y Castro, 2020). Quienes participan desde la organización y producción de estos festivales, en su mayoría mujeres y disidencias, no solo ocupaban roles en tareas asociadas a la nocturnidad, sino que estaban redefiniendo la economía de la noche al tomar decisiones sobre los equipos de trabajo, la programación artística y la logística. Mientras muchos trabajos nocturnos suelen ser ocupados por varones jóvenes, en su mayoría desde posiciones

subordinadas, el festival GRL PWR y los conciertos que se organizaban a su alrededor han creado un espacio donde las mujeres y disidencias tienen una presencia destacada, empoderándose a través de la organización y participación en roles estratégicos desde la producción cultural y musical en la noche.

Bibliografía

- Acurso, Belén (2017). *Un mundo del folklore: jóvenes y peñas en la ciudad de Córdoba*. [Tesis de Maestría en Antropología]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Bateson, Grerory (1990 [1936]). *Naven. Un ceremonial latmul*. España: Ediciones Júcar.
- Becker, Howard (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bennett, Andy y Peterson, Richard (Comp.). (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Blázquez, Gustavo (2018). Con los hombres nunca pude: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2 (1), 1-17. <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033>
- Blázquez, Gustavo (2013). *Bailar la diferencia. La formación de la “noche electrónica” y la construcción de identidades de clase durante la década de 1990 en Córdoba*. Ponencia presentada en VI Encuentro Panamericano de Comunicación. Córdoba, Argentina.
- Blázquez, Gustavo (2008). *Músicas, mujeres y algo para tomar. Los mundos del Cuarteto en Córdoba*. Córdoba: Recovecos.

- Blázquez, Gustavo y Castro, Cecilia (2020). En modo fiesta. El montaje de cuerpos extáticos entre jóvenes en la Córdoba contemporánea. En: Mariana del Mármol y María Luz Roa (Comps.), *Corporalidades y juventudes. Subiendo el volumen* (pp. 69-83). Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Blázquez, Gustavo y Castro, Cecilia (2015). ¡Los quiero bien arriba! *Gestión de emociones en eventos festivos*. Ponencia presentada en XI Jornadas de Sociología. Buenos Aires, Argentina.
- Blázquez, Gustavo y Rodríguez, Rocío María (2019). Keep on moving. Mujeres DJ s en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. *Contracampo*, 38 (1), 93-107. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.28172>
- Boix, Ornella (2021). De “microcosmos” a actor principal del cambio en el rock argentino. Veinte años de usos del indie en Buenos Aires desde una perspectiva etnográfica e histórica. *Notas de Antropología de las Américas*, (2), 4-22. <https://doi.org/10.48565/bonndoc-106>
- Bruno, María Sol (2019). *De Aguas de la Cañada a Nada en la Cañada. Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Bullone, María Noel; Justo von Luzer, Carolina; Lizca, Mercedes y Mauro, Karina (2022). Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2022). *Descentrada*, 6 (1). <https://doi.org/10.24215/25457284e161>
- Castro, Cecilia (2023). Mujeres y disidencias cumpliendo roles técnicos y de producción en eventos musicales. *Vivencia*, 1 (61), 153-173. <https://doi.org/10.21680/2238-6009.2023v1n61ID31912>

- Castro, Cecilia (2019). *¡Te vas a divertir a lo grande! Cómo niños y niñas celebran sus cumpleaños en salones comerciales en la Córdoba contemporánea*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2000 [1990]). *Fluir. Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Elizalde, Silvia (2018). Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes. *Ensamblajes en Sociedad, Políticas y Cultura*, (8), 86-93. <https://revistas.ungs.edu.ar/index.php/ensambles/article/view/353>
- Gagnon, John y Simon, Williams (1973). *Sexual conduct. The social source of human sexuality*. Nueva York: Routledge.
- Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- García Canclini, Néstor (2004). *Industrias culturales y desarrollo sustentable*. Secretaría de Relaciones Exteriores, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Geertz, Clifford (1987 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Goffman, Erving (1970 [1956]). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1988 [1944]). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lenarduzzi, Víctor (2012). *Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la "escena dance"*. Buenos Aires: Aidos.

- Liska, Mercedes (2021). La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019). *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, 25 (49), 85-107. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.5>
- Liska, Mercedes (2019, marzo 21). Música de minitas. La mesa que impulsa la ley de cupo reveló modos de discriminación de género en la música. RGC, *Revista de Gestión Cultural*. <https://rgcediciones.com.ar/musica-de-minitas/>
- Manzano, Virginia (2011). Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política 1966-1975. En: Silvia Elizalde (Comp.), *Género y generación: estudios culturales sobre jóvenes* (pp. 23-57). Buenos Aires: Biblos.
- Meccia, Ernesto (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Misiones Cuatro (2019, abril 4). *Córdoba: lo que dejó el Opening del Festival Grl Pwr*. Misiones Cuatro. <https://misionescuatro.com/espectaculos/cordoba-lo-que-dejo-el-opening-del-festival-grl-pwr/>
- Pino, Juliana y Manara, Ana Laura (2023, septiembre 19). *Regresó el festival GRL PWR (con música, gastronomía y feria de emprendedores) en Plaza de la Música*. InfoNegocios. <https://infonegocios.info/plus/regreso-el-festival-grl-pwr-con-musica-gastronomia-y-feria-de-emprendedores-en-plaza-de-la-musica>
- Richards, Greg (2015). Events in the network society: the role of Pulsar and iterative events. *Event Management Journal*, 19 (4), 553-566. <https://doi.org/10.3727/152599515X14465748512849>
- Rodríguez, Paula (2015). *#NiUnaMenos*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Silba, Malvina (2011). Te tomás un trago de más y te creés Rambo: prácticas, representaciones y sentido común sobre jóvenes varones. En: Silvia Elizalde (Comp.), *Jóvenes en cuestión: configuraciones de género y sexualidad en la cultura* (pp. 229-270). Buenos Aires: Biblos.
- Turner, Victor (1982). *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nueva York: PAJ.
- Valencia, Sayak (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade*, (22), 27-43. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/52/50>
- Vila, Pablo y Semán, Pablo (2006). La conflictividad de género en la cumbia villera. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (10), 1-35. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/146/la-conflictividad-de-genero-en-la-cumbia-villera>
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

EXTREMOS BRILLANTES



Estampas de la vida nocturna en Buenos Aires según un inglés, 1820-1825

Por Ezequiel Borgognoni y
Daniel Kohen

Introducción

A inicios del siglo XIX, varios viajeros ingleses visitaron Buenos Aires. La independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata en 1816 y la intensificación de los flujos comerciales con Gran Bretaña provocó un inusitado interés de la Corona por conocer más sobre Buenos Aires y sus moradores (Rock, 2019; Silveira, 2017). Los viajeros ingleses se trasladaban portando diarios de viaje que, en ocasiones, terminaron en la imprenta. Dichos testimonios constituyen una fuente de primera mano, ya que nos permiten conocer cómo era la ciudad, quiénes eran sus habitantes y cuáles eran sus costumbres en la visión de un extranjero.

En esta investigación, analizaremos el testimonio de un viajero inglés que se radicó en Buenos Aires entre 1820 y 1825. Luego de esclarecer algunas cuestiones vinculadas a la debatida autoría del texto, nos sumergimos en el estudio de la vida nocturna porteña a partir de una lectura crítica de la fuente, la cual será contrastada con otros relatos contemporáneos. De esta forma, pretendemos relacionar y establecer un diálogo entre la historia social y de la vida cotidiana con los estudios sobre la nocturnidad.

Un inglés en Buenos Aires: los debates en torno a la paternidad del texto

En 1825 se publicó en Londres un libro titulado *A five years' residence in Buenos Aires during the years 1820 to 1825* [Cinco años en Buenos Aires, 1820 - 1825]. Su autor prefirió no revelar su identidad y firmó la obra como "An Englishman". Este hecho suscitó importantes debates que, desde el siglo XIX, han girado en torno a la autoría del texto.

No pretendemos aquí profundizar demasiado sobre la cuestión autoral, pues este aspecto excedería en grado a los propósitos de este trabajo. Sin embargo, nos interesa presentar las líneas argumentales más relevantes del debate y, finalmente, dejar asentado nuestro posicionamiento.

La mayoría de los autores atribuyen el libro a Thomas George Love (circa 1792/3-1845), un miembro destacado de la comunidad mercantil británica en Buenos Aires, que se desempeñó como secretario de la *British Commercial Rooms* (1822-1829) y de la *British Subscription Library* (1822-1826). Mr. Love fue, además, el fundador del periódico *The British Packet and Argentina News* (1826-1859), uno de los principales medios de comunicación de habla inglesa en la primera mitad del siglo XIX (Mulhall, 1875, pp. 574-580). A finales del siglo XIX, José Antonio Wilde (1881, pp. 54, 102-103 y 232) no dudaba en conceder la paternidad del texto a Love, un aspecto que confirmaría algunos años después Paul Groussac (1902, p. 19). En los últimos años, Maxine Hanon (2005), Juan Ignacio Neves-Sarriegui (2021), José Luis Chamosa González (2021), y Graciela Lápido y Beatriz Spota (1976) han sostenido de manera firme que Love es el autor efectivo del texto. Su participación en la vida mercantil, social, religiosa y cultural de Buenos Aires lo habrían transformado en un gran conocedor de la vida cotidiana porteña.¹ Asimismo, en los catálogos de las principales bibliotecas nacionales y extranjeras se mantiene la atribución a Love.²

Sin embargo, Alejo B. González Garaño (1942), prologuista de la primera edición castellana del texto, se ha permitido diferir con bue-

1 En el trabajo de Chamosa González (2021) se confunde el nombre de “Thomas George Love” por “Gordon Thomas Love”. No se trata de otra propuesta de autoría para *A five year's residence in Buenos Aires during the years 1820 to 1825*, sino más bien de una errata de Chamosa González, quien en la línea de los autores aquí expuestos también considera que el autor del libro que nos ocupa es el fundador de *The British Packet and Argentina News*.

2 Remitimos, sin ánimos de exhaustividad, a los catálogos de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de San Martín, la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Cuyo, la British Library, la Harvard Library, y la Biblioteca Central de la Universidad Complutense de Madrid.

na parte de la crítica, expresando en su escrito que “podemos establecer, con fundamento casi inobjetable, que el hombre amparado bajo el anonimato de un *Englishman* no fue Thomas George Love” (p. 12). En primer lugar, destaca que el aspecto físico de Love, reseñado por Francois Paul Groussac en la obra teatral *La divisa Punzó* estrenada en 1923 en Buenos Aires, no coincide con el que nos permite entrever el narrador del texto. En segundo lugar, el libro se publicó por primera vez en Londres en 1825 y volvió a publicarse dos años después en la misma ciudad. Por entonces, alega González Garaño, Mr. Love acababa de fundar su propio periódico y residía en Buenos Aires, ciudad en la que moriría veinte años después y sin haber regresado nunca a su tierra natal. Más recientemente, Klaus Gallo (2002) en su *Estudio preliminar* a la edición moderna del texto preparada por la editorial Taurus, afirma que “aún perdura la creencia de que el autor del libro fue Thomas George Love” (p. 10), posicionándose así en la línea argumental de González Garaño y prefiriendo denominar al autor del relato como “un inglés”.

En esta investigación no negamos que Love pudo haber sido el autor del libro, pero también somos conscientes de que no hay evidencias certeras y que, en contrapartida, el debate entre los especialistas sigue abierto. Por lo tanto, hemos preferido denominar al autor de nuestra fuente como “un inglés”, que es la forma que él mismo escogió para firmar su relato y darse a conocer a sus lectores.

Ocio y vida cotidiana en la noche porteña

En el relato del inglés una cosa queda clara, y es que en el Buenos Aires post independentista la ciudad tampoco dormía. Muchas actividades comenzaban en la tarde y algunas de ellas concluían bien entrada la noche. Pero lo cierto es que la noche era democrática, pues todos los sectores sociales sacaron ventaja de la libertad ofrecida por la misma para desarrollar un sinfín de actividades lúdicas y recreativas. La noche se transformaba en un espacio de escape y liberación. En las horas de oscuridad, los sectores populares podían transgredir las normas (Palmer, 2000). Pero la noche, además de presentarse como un tiempo de transgresión, fue un espacio en donde los sectores marginados pudieron constituir una identidad

propia. Así, no debe sorprendernos que los poderes públicos, deseosos de instaurar un nuevo orden que terminase con la inestabilidad de la tumultuosa década revolucionaria, prestaron gran importancia a las horas sin sol.

La gran mayoría de las actividades vespertinas y nocturnas en las que participaban los sectores populares porteños se desarrollaban entre la zona del actual barrio de Retiro, cerca de la antigua plaza de Toros, y la zona del puerto. En este cordón, algunas tardes se ofrecían espectáculos musicales al aire libre. Los domingos en la tarde, algunas personas elegían asistir al circo de Bradley, “que da funciones los domingos en la tarde” (Un inglés, 2002, p. 91). Cuando comenzaba a caer la tarde, los marineros ingleses abandonaban las calles para adentrarse en el mundo de los burdeles: “Por la noche los marineros danzan en los burdeles, al compás del violín y la flauta, causando asombro a las chicas criollas” (Un inglés, 2002, p. 91) A veces, los marineros dejaban el burdel y se iban a mitad de la noche a bailar en las barracas (Un inglés, 2002, p. 150).

Las elites patricias y los extranjeros adinerados también vivenciaron la noche porteña. Sus espacios de sociabilidad nocturna predilecta fueron los cafés, el teatro y las tertulias en residencias particulares. El café fue un espacio central en la construcción de la sociabilidad de los sectores acomodados porteños en las primeras décadas del siglo XIX. Jorge Myers (1999, p. 130) sostiene que el café puede ser imaginado como un espacio de transición entre la sociabilidad privada desarrollada en los hogares y la pública ajustada a la participación social y política moderna. A diferencia de otros ámbitos urbanos, este fue coto exclusivo de los grupos acomodados y pudientes. La actividad en los mismos era tanto diurna como nocturna. Durante el día, los sectores más adinerados de la sociedad porteña iban al Café de la Victoria, y al atardecer se trasladaban a un café cerca de la Iglesia de San Miguel. Nos cuenta el inglés que la apertura de dicho café convocó una enorme cantidad de público. Fue una noche de verano, en 1824, cuando las personas se instalaron frente al edificio para disfrutar de la música, las luminarias y los fuegos de artificio (Un inglés, 2002, p. 65). El viajero John Barber Beaumont (1957) coincide con su compatriota británico y destaca que en Buenos Aires los cafés son un espacio predilecto para la sociabilidad nocturna: “se

reúne en ellos gran cantidad de público todas las noches a jugar a las cartas o al billar (p. 113).

Otro sitio de sociabilidad y encuentro nocturno era el teatro, en especial las funciones del domingo en la noche. El narrador inglés caracteriza a los porteños como “gente tan aficionada al teatro” y se sorprende de la poca inversión que hacían las autoridades para mejorar el estado de un edificio que “por su insignificancia” hacía sonreír a todos los extranjeros que lo visitaban (Un inglés, 2002, p. 78). Esta desatención y falta de mantenimiento habría provocado algunos accidentes, como cuando una noche un italiano, el señor Zappuci, cayó en la abertura contigua al escenario. Continúa el inglés relatándonos los precios de cada función y señala la segregación espacial a la que eran sometidas las mujeres, quienes no tenían permitido acceder a la platea y debían permanecer en la cazuela o galería. A la salida del teatro, se aprovechaba la oscuridad de la noche para celebrar un espectáculo de fuegos de artificios (Un inglés, 2002, p. 87).

Las tertulias, o veladas nocturnas, que se celebraban en las casas de miembros de la élite, fueron un lugar destacado de la sociabilidad de las clases altas. El inglés nos relata que “las familias respetables que tienen hijas solteras celebran bailes y tertulias durante el invierno” (Un inglés, 2002, p. 126). Estas fiestas comenzaban al atardecer y continuaban hasta bien entrada la noche. A diferencia de lo que ocurría en Inglaterra, donde el protocolo era rígido, los bailes nocturnos que se organizaban en los grandes salones porteños eran sencillos, modestos y estaban desprovistos de cualquier ceremonial que pudiera resultar incómodo para los participantes. “Una señorita se sienta al piano; hay licores, masas y budines: con unos pocos pesos se arregla todo” (Un inglés, 2002, p. 126). El narrador inglés elogia a las porteñas por sus grandes habilidades para bailar, un hecho que trascendía las barreras generacionales:

Los porteños adoran el baile. En las horas de la noche, hijas, madres y abuelas se entregan a esta diversión con espíritu juvenil. Es un espectáculo edificante: la prueba de que la vejez no va siempre acompañada de tristeza. Me ha regocijado ver a padres, madres, hijos e hijas bailando despreocupadamente, como si la vida no tuviera otro objeto que el placer. Una noche en que caminaba por los alrededores de la ciudad, me llamó la atención un baile familiar y miré por la ventana. Las señoras me vieron y el dueño de casa salió a pedirme que entra-

ra, mediante la fórmula española: “La casa es suya”. Pareció apenado porque yo no acepté la invitación. Estos bailes de familia son encantadores (Un inglés, 2002, p. 128).

Estas tertulias nocturnas merecieron la atención de varios viajeros ingleses. En 1825, Alexander Caldcleugh publicó *Viajes por América del Sur*, un relato donde volcaba sus experiencias en Buenos Aires, donde estuvo dos semanas en 1821, y su viaje por las provincias y también por Chile. El viajero relataba que en Buenos Aires “cada familia de respetabilidad tiene su tertulia propia, o reunión de noche, que congrega a las amistades de su casa” (Caldcleugh, 1943, p. 54). Otro inglés, Samuel Haigh, ofreció una descripción similar y escribió en 1829 que la sociedad porteña se reunía en tertulias nocturnas muy concurridas, las cuales se caracterizaban por su encanto y ausencia de protocolos y ceremonias (Haigh, 1988, pp. 25-26). Los hermanos John y William Parish Robertson (2000) compararon las tertulias nocturnas de los porteños con reuniones sociales similares que se celebraban en Francia y en Italia, que allí llamaban *soirée* o *converzazione*. El inglés nos recuerda que Mr. Rodney, ministro de los Estados Unidos, falleció repentinamente el 10 de junio de 1824 “luego de haber dado una gran fiesta nocturna, a la que había acudido mucha gente” (Un inglés, 2002, p. 113). Tal vez por sus propios recorridos y la sociabilidad establecida, el inglés no hace demasiadas referencias a la vida de los sectores populares, sin embargo, sabemos por otros relatos de la época que los grupos no privilegiados también mostraron una gran vitalidad nocturna.

La Alameda, el paseo público de Buenos Aires, construida durante la época colonial, fue un espacio privilegiado para el ocio del conjunto de la sociedad porteña. Fue uno de los pocos ámbitos públicos y de ocio que existían en la ciudad (García Belsunce, 1976; Aliata, 2006). Jorge Myers (1999) otorga un lugar central a este paseo durante las primeras décadas del siglo XIX, cuando afirma que este espacio era el escenario de intercambios entre las principales familias de la ciudad: “El paseo público permitía enfatizar la distancia cultural –expresada en la vestimenta, en los modales, en la gestualidad– que separaba la élite de los sectores populares” (p. 123). En la misma tónica se encuentran los planteos de Pilar González Bernaldo (1999, p. 149), aunque refuerza la idea de pensar este espacio como un lugar

de interacción social entre los diferentes sectores que componían la sociedad porteña. Esta misma línea se ha expresado Ricardo Figueira (2000):

[...] pese a su estado y a hallarse en un suburbio de mala fama donde por la noche los marineros danzan en los burdeles, el paseo de la Alameda sigue siendo el lugar de cita elegante los días feriados, y aunque entre 1844 y 1847 Felipe Senillosa mejora su aspecto, no deja de llamar la atención a los viajeros el contraste entre el arreglo de los paseantes y la calidad del paseo (Figueira, 2000, p. 294).

Lo significativo para nuestra investigación es que el paseo mostraba una importante vitalidad nocturna, siendo sitio privilegiado de encuentros entre los jóvenes y el lugar elegido para tomar baños nocturnos en el río durante las noches de verano. William Mc Cann, comerciante inglés, vivió en Buenos Aires durante gran parte de la década de 1840. En sus memorias de viaje, publicadas 1853, se sorprende frente a la utilización del espacio público durante las noches:

Una tarde que me paseaba por la Alameda, al anochecer, advertí que la playa tomaba un aspecto fantástico. Era debido a las luces distintas emitidas por inúmeros faroles de que se sirven los bañistas. El cuadro resultaba muy característico: aquí un grupo familiar se desvestía para ponerse las ropas de baño; más allá otro grupo, que salía del agua, se ocupaba en buscar sus prendas de vestir entre las rocas o sobre la playa de arena. Cientos de personas de todas clases y edades se bañaban: hombres, mujeres y niños aparecían mezclados en gran regocijo y la superficie se agitaba con aquella multitud de bañistas que ponían una nota de alegría. En todos, se observaba, sin embargo, el mayor decoro (Mc Cann, 1939, p. 40).

Otro de los espacios nocturnos privilegiado por los sectores populares fueron las pulperías, lugar no frecuentado ni retratado por el inglés, pero que por relatos de otros testigos de la época funciona como un lugar privilegiado en el cual los sectores populares comparten experiencias. Estos espacios, en los cuales muchas veces se realizaban actos ilícitos y eran foco de preocupación por parte de los poderes públicos, tenían una importante vitalidad durante las noches. En sus trabajos sobre la sociabilidad porteña a comienzos del siglo XIX, Carlos Mayo (1996) señala cómo las pulperías cumplían una doble función. Durante el día funcionaban como un comercio

de expendio de bienes comestibles y de primera necesidad, usualmente frecuentado por mujeres, mientras que por la noche eran los hombres quienes dominaban la escena en un espacio transformado para el juego de cartas, la ingesta de alcohol y el juego. Al mismo tiempo, las pulperías fueron objeto de preocupación por parte de las autoridades porteñas que intentaron, por todos los medios, limitar su funcionamiento. Pilar González Bernaldo (1993), en sus estudios sobre sociabilidad porteña, observa cómo ya desde tiempos coloniales se ordena el cierre de las pulperías por la noche, y cómo estos lugares de encuentro son asociados con los sectores no decentes de la ciudad:

Para el Río de la Plata el primer testimonio directo de reuniones en las pulperías nos lo da la Ordenanza del gobernador José Bermúdez de Castro, fechada en Buenos Aires el 7 de enero de 1715. Una disposición de la misma ordenaba el cierre de las pulperías desde las diez de la noche en adelante, y la prohibición de vender vino a indios y esclavos negros, mulatos o zambos y españoles de baja calaña. Luego de esta fecha las referencias a “reuniones de vagos” en las pulperías se multiplican, al mismo tiempo que lo hacen las leyes destinadas a controlarlas. Para fines del siglo XVIII estas prácticas de sociabilidad en torno a la venta y el consumo de alcohol ya están bien implantadas en el medio urbano. [...] Por otro lado, el calendario de los encuentros difiere del de la “gente decente”, otorgando una confirmación suplementaria sobre el carácter popular de la clientela. En efecto, las reuniones tenían lugar periódicamente luego del trabajo, durante la siesta, mientras los celadores dormían, y los domingos y días festivos (González Bernaldo, 1993, p. 6).

El inglés relata una experiencia que refleja el intento de control policial sobre la actividad nocturna en las pulperías:

Pocas noches después de mi llegada visité una casa de juego y en la mesa se jugaba una partida semejante a las nuestras. Llegó la policía. Creí que todos terminaríamos en la cárcel, según la costumbre inglesa; pero fueron más considerados y sólo arrestaron a los dirigentes (Un inglés, 2002, p. 59).

Civilidad y piedad en la noche porteña

Varias celebraciones religiosas obligaban a todos los vecinos, desde los más pobres hasta los más ricos, a tener que salir de sus casas

durante la noche y asistir a varias misas y sermones que se celebraban al interior de las iglesias. La Iglesia de la Merced estaba situada frente al teatro, y por esto es que “muchas personas, las noches de cuaresma, cruzan de la iglesia al teatro” (Un inglés, 2002, p. 198). Durante la Semana Santa, también se celebraban varias misas y sermones nocturnos:

Las tardes y noches de Jueves Santo, todo el mundo se vuelca en las calles: no hay un alma en las casas. La multitud que concurre a las iglesias es muy numerosa (en su mayoría mujeres). La costumbre era desplazarse durante la noche visitando siete iglesias distintas. El viernes santo era considerado un día de recogimiento y penitencia, pero en la noche del sábado los vecinos volvían a salir a las calles para quemar un muñeco con la cara de Judas (Un inglés, 2002, pp. 198-200).

Además del componente religioso, la noche era un espacio en el cual se desarrollaban celebraciones cívicas vinculadas a las conmemoraciones de la Revolución de Mayo. En un panorama convulsionado por los enfrentamientos civiles que se desarrollaron a partir de la revolución y por la necesidad desde los poderes públicos de instaurar un calendario patrio, las noches fueron escenarios de festejos. El inglés describe de esta forma las celebraciones del 25 de mayo:

El 25 de mayo de 1810 marca el nacimiento de la independencia argentina [...] El suceso es recordado anualmente con un festejo que dura tres días. Comienza la noche del 24, día en que la plaza es iluminada mediante un amplio círculo de madera que rodea la pirámide. La madrugada del 25, los muchachos cantan el Himno Nacional frente a la pirámide. Saludar el nacimiento del sol es una costumbre peruana. Las noches del 25 se interpreta música militar en las galerías del Cabildo y pueden verse globos de fuego y fuegos artificiales de todas las clases. Todas las noches de fiesta el teatro permanece abierto, siendo muy concurrido. Se canta el Himno Nacional y hay iluminación extraordinaria, concurren el gobernador y sus acompañantes (Un inglés, 2002, p. 113).

En suma, tanto algunas actividades contemplativas como aquellas vinculadas al ocio y a la recreación se desarrollaron durante las horas nocturnas. Las calles de Buenos Aires estaban pobladas durante la noche y, en los interiores de los salones, los burdeles, las cafeterías y el teatro, se desarrollaba una notoria sociabilidad que pronto despertó el interés de las autoridades.

Represión y control de la nocturnidad

La sociabilidad nocturna era una realidad histórica no desprovista de inconvenientes. El principal problema se vinculaba al tránsito de las personas, un aspecto que provocaba que los paseos nocturnos fueran, en la visión del inglés, algo “muy ingrato” y peligroso (Un inglés, 2002, p. 70). Eran paseos ingratos porque las calles estaban en mal estado, y al ser la iluminación deficiente, no era extraño que ocurrieran caídas y accidentes. La peligrosidad se vinculaba al aumento de la delincuencia, ya que los malhechores se refugiaban en la oscuridad de la noche para cometer algunos delitos (García Belsunce, 1976, p. 45). El inglés destaca que en Buenos Aires no existían coches de alquiler que funcionaran durante las horas nocturnas. Es por esto por lo que las autoridades tomaron una serie de medidas al respecto:

Por la noche, las calles están decentemente iluminadas por lámparas fijadas a las paredes; estas luces se extienden hasta perderse de vista en algunas de las principales arterias: en especial en la calle de San Francisco. Un extranjero que contemplase esta calle no se formaría mala opinión de la ciudad (Un inglés, 2002, p. 69).

El control de la nocturnidad fue una preocupación central para los poderes públicos. Una de las herramientas para regular la vida nocturna fue la iluminación. Wolfgang Schivelbusch (1995) señaló cómo el alumbrado público cumplió una doble función, mientras que, por un lado, permitió el embellecimiento de la ciudad y la posibilidad del disfrute del tiempo nocturno, por el otro, funcionó como un signo de autoridad y control estatal sobre la noche. Tan es así que la primera referencia que tenemos sobre la iluminación pública data de un bando emitido en 1744 por el gobernador Domingo Ortiz de Rozas, que ordenaba colocar faroles en las puertas de las pulperías y tiendas. Estas referencias vuelven a aparecer treinta años después, cuando el gobernador y futuro Virrey Juan José Vértiz y Salcedo redacta órdenes similares “a ejemplo de las ciudades principales de Europa” con el fin “evitar robos, muertes y otros excesos” (Ghía, 2012). Esta realidad es descrita por el inglés, quien compara la precaria, aunque efectiva, iluminación de Buenos Aires con las lámparas a gas que ya existían en Londres desde 1807 (Kirby et al, 1990, p. 354).

Los encargados de la seguridad nocturna de la ciudad eran los *alcaldes*, quienes tenían entre sus atribuciones la de formar la patrulla nocturna (Un inglés, 2002, p. 209). Estas patrullas estaban integradas por varones que fueron obligados a formar parte de las mismas o por sus sustitutos, ya que los vecinos adinerados podían pagar para que alguien lo reemplazaran. Iban armados con mosquetes y bayonas, y hacían paradas en las tabernas, cafés y en todos los espacios donde se tenía conocimiento que había una reunión nocturna.

A pesar de que la nocturnidad se asociaba a un aumento de la delincuencia, el inglés insiste en subrayar que Buenos Aires era, en comparación con otras ciudades de Europa, una ciudad tranquila durante la noche. Klaus Gallo (2002) afirma que “la mayoría de los viajeros coinciden en que existían niveles de seguridad personal bastante satisfactorios” (p. 30). Después del atardecer, era habitual ver a los porteños circulando por la ciudad, especialmente durante los meses de verano. Las calles no estaban vacías, sino más bien repleta de transeúntes que volvían de hacer las compras o que solamente aprovechaban que las temperaturas eran más bajas y decidían dar un paseo. Como en todas las ciudades europeas y americanas, en Buenos Aires estaba prohibido circular de noche con armas, una prohibición que hunde sus raíces en la legislación medieval (Borgognoni, 2014):

Pasear por las calles en una hermosa noche de verano no es una faena pesada, dado el número de hermosas paseantes que se encuentran por las calles o sentadas en sus ventanas. Las damas hacen sus compras al atardecer. Las noches de sábado, vísperas de fiestas, las tiendas están repletas (Un inglés, 2002, p. 126).

Conclusiones

Las impresiones del inglés nos permiten observar algunos elementos que se tornan centrales para pensar el tiempo nocturno porteño en el mundo preindustrial. En primer lugar, nuestro cronista refiere una importante vitalidad en la noche porteña. Ya sea en las tertulias, en el teatro, en las pulperías o la Alameda, los porteños habitaron la noche y la cargaron de sentidos, significados y contenidos. Además, tras la puesta del sol, diversos eventos religiosos y cívicos se desa-

rollaron con un carácter frecuente. Como propone Alain Cabantous (2009), frente a una mirada que centra a la noche como un espacio propicio para el delito, encontramos un tiempo utilizado para el ocio y determinadas formas de sociabilidad promovidas por instituciones tradicionales, como la Iglesia y el Estado.

En segundo lugar, nos interesa destacar que el tiempo nocturno fue habitado por el conjunto de la sociedad porteña de las primeras décadas del siglo XIX. Si bien las actividades que se realizaban inhibían el contacto entre diferentes sectores sociales, tanto los grupos pudientes como los estratos no privilegiados desarrollaron actividades en las horas sin sol. Sin embargo, la significación de estas fue diferente en cada caso. Mientras que la noche de las elites fue entendida como un momento de ocio, en el cual se llevaban adelante las veladas de teatro o las tertulias en las casas aristocráticas, por su parte, la noche popular fue asociada a la transgresión, el crimen y el delito. Prueba de esto, la preocupación de las esferas oficiales por maximizar su presencia y control en las actividades nocturnas de la población mediante la iluminación y la presencia de agentes de la ley.

Bibliografía

- Aliata, Fernando (2006). *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Beaumont, John Barber (1957 [1888]). *Viajes por Buenos Aires, Entre Ríos y La Banda Oriental (1826-1827)*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- Borgognoni, Ezequiel (2014). El tiempo del delito en las ciudades castellanas a fines de la Edad Media. *En la España Medieval*, 37, 223-246. https://doi.org/10.5209/rev_ELEM.2014.v37.44456
- Cabantous, Alain (2009). *Histoire de la nuit (XVIIe-XVIIIe siècles)*. París: Fayard.

- Caldcleugh, Alexander (1943 [1925]). *Viajes por América del Sur*. Buenos Aires: Solar.
- Chamosa González, José Luis (2021). Un viajero inglés en el Buenos Aires de 1820. En: Jesús Paniagua Pérez y Daniele Arciello (Eds.), *Construyendo espacios: la ciudad iberoamericana virreinal. Teoría y estudios de casos* (pp. 285-301). Berna: Peter Lang.
- Figueira, Ricardo (2000). La gran aldea. En: José Luis Romero y Luis Alberto Romero (Eds.), *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. Desde la Conquista hasta la ciudad patricia*, Tomo 1. (pp. 285-301). Buenos Aires: Altamira.
- Gallo, Klaus (2002). Estudio preliminar. En: Un inglés, *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)*. Buenos Aires: Taurus.
- García Belsunce, César (1976). *Buenos Aires. Su gente, 1800-1830*. Buenos Aires: Emecé.
- Ghía, Andrés (2012). *Bicentenario de la energía eléctrica 1810-2010*. Buenos Aires: FODECO.
- González Bernaldo, Pilar (1999). Vida privada y vínculos comunitarios: formas de sociabilidad popular en Buenos Aires, primera mitad del siglo XIX. En: Fernando Devoto y Marta Madero (Dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina* (pp. 143-165). Buenos Aires: Taurus.
- González Bernaldo, Pilar (1993). Las pulperías porteñas. Historia de una expresión de sociabilidad popular en la ciudad de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX. *Siglo XIX. Revista de Historia*. <https://hal.science/hal-01946829v1>
- González Garaño, Alejo B. (1942). *Prólogo a su edición de Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*. Bogotá: Solar.

- Groussac, Francois Paul (1902). *Anales de la Biblioteca. Publicación de documentos relativos al Río de la Plata*, Tomo II. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos.
- Haigh, Samuel (1988 [1918]). *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú*. Buenos Aires: Hyspanoamérica.
- Hanon, Maxine (2005). *Diccionario de británicos en Buenos Aires (primera época)*. Buenos Aires: GuttonPress.
- Kirby, Richard; Withington, Sidney; Burr Darling, Arthur y Gridley Kilgour, Frederick (1990). *Engenieering in history*. Nueva York: Dover.
- Lapido, Graciela y Spota de Lapiza, Beatriz (1976). *The British Packet: de Rosas a Rivadavia*. Buenos Aires: Solar-Hachette.
- Mac Cann, William (1939). *Viaje a caballo por las provincias argentinas*. Buenos Aires: Academia Nacional de Letras.
- Mayo, Carlos (Dir.). (1996). *Pulperos y pulperías de Buenos Aires (1740-1830)*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Mulhall, Michael George (1875). *The English in South America*. Londres: Stanford-Charing Cross.
- Myers, Jorge (1999). Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860. En: Fernando Devoto y Marta Madero (Dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina* (pp. 107-143). Buenos Aires: Taurus.
- Neves-Sarriegui, Juan Ignacio (2021). Entangled public opinion: Thomas George love and the British Press in the River Plate, 1807-1845. En: Graciela Iglesias Rogers (Ed.), *The Hispanic-Anglosphere from the Eighteenth to the Twentieth Century. An Introduction* (pp. 157-175). Londres: Routledge.

Neves-Sarriegui, Juan Ignacio (s/f). *Love, Thomas George (c. 1792/3-1845). The Hispanic-Anglosphere: transnational networks, global communities (late 18th to early 20th centuries)*. Winchester: AHRC and the University of Winchester in partnership with the National Trust.

Palmer, Bryan (2000). *Cultures of darkness. Night travels in the histories of transgression (from Medieval to Modern)*. Nueva York: Monthly Review Press.

Parish Robertson, John y Parish Roberson, William (2000 [1843]). *Cartas de Sudamérica*. Buenos Aires: Emecé.

Rock, David (2019). *The British in Argentina. Commerce, settlers and power, 1800-2000*. Londres: Palgrave Macmillan.

Schivelbusch, Wolfgang (1995). *Disenchanted night. The industrialization of light in the nineteenth century*. Berkeley: University of California Press.

Silveira, Alina (2017). *Gran Bretaña en la Reina del Plata. Ingleses y escoceses en Buenos Aires, 1800-1880*. Buenos Aires: Biblos.

Un inglés. (2002 [1925]). *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)*. Argentina: Taurus.

Wilde, José Antonio (1881). *Buenos Aires desde setenta años atrás*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.



Los videojuegos y la noche. Dos paseos por los bosques nocturnos del videojuego

Por Ernesto Pablo Molina Ahumada

Entrar al bosque

En 1994, el semiólogo Umberto Eco publicó un libro que reúne una serie de conferencias dictadas en la Universidad de Harvard (Estados Unidos) entre los años 1992 y 1993. El título del libro fue traducido al español como *Seis paseos por los bosques narrativos* (1996). Nuestro escrito recupera ese título porque intenta esbozar una reflexión acerca de la experiencia de recorrido por la noche en ciertos videojuegos, tomando en consideración una clave que aparece en uno de los ensayos de ese libro:

Hay dos formas de pasear por un bosque. La primera nos lleva a ensayar uno o muchos caminos (para salir lo antes posible, o para conseguir llegar a la casa de la Abuela, o de Pulgarcito, o de Hänsel y Gretel); la segunda, a movernos para entender cómo está hecho el bosque, y por qué ciertas sendas son accesibles y otras no (Eco, 1996, p. 37).

De allí deriva Eco la distinción entre dos niveles de complejidad del lector que diseña la obra narrativa, el “lector modelo” según su terminología. Un lector modelo de primer nivel, que desea saber solamente cómo acaba la historia, y uno de segundo nivel, que aspira a conocer, además, cuál es el diseño subyacente y el conjunto de estrategias que la figura autoral –también modélica– ha previsto en ese texto para que el lector se comporte y se conduzca de cierto modo o, más precisamente, del modo en que el lector de segundo nivel (que el autor denomina “lector modelo cabal”) se ha estado comportando.

Más allá de la discusión acerca de las múltiples relaciones que pueden establecerse entre estas formas modélicas de lectoría y autoría, nos ha interesado parafrasear el título de Eco porque la analogía de recorrer el bosque supone para nuestro cometido un doble

matiz muy productivo. Por una parte, anticipa un hacer descriptivo e interpretativo desde la posición lectora (en nuestro caso, posición videojugadora), que busca desentrañar los modos en que se ha tramado y se despliega efectivamente el dispositivo videolúdico con el fin de producir cierta experiencia. Por otra parte, porque la larga tradición narrativa mítica y de la cultura popular, que luego revitaliza a la vez que metaforiza el cuento maravilloso durante los siglos XVIII y XIX (Darnton, 2002), asocia el tópico del ingreso al bosque a una experiencia no exenta de peligros. Ese internarse en el bosque, lejos de ser un paseo, se afilia en la tradición narrativa popular a la aventura transformadora que, muy frecuentemente, coloca a quien protagoniza el relato en medio de la noche o dentro de un lapso momentáneo de oscuridad.

Ingresar a un bosque nocturno no significa para nosotros solo una referencia al acto de leer o al tópico literario del bosque sombrío o encantado, sino una clave para comprender lo que pasa *en el juego* y lo que pasa *con quien juega cuando juega*. Algunas experiencias videolúdicas que nos permiten apreciar esta relación recíproca se enmarcan dentro de lo que podríamos considerar como “vivencias nocturnas”, lo cual explica la inclusión de un apartado acerca de estos videojuegos en este libro. Esa relación de reciprocidad, además, resulta compatible con la analogía del paseo nocturno en el bosque, pues tal como intentaremos demostrar a partir de dos grupos de ejemplos, el videojuego se basa en la disposición de territorios digitales para el despliegue de experiencias y de experimentación (Juul, 2013). Es decir, espacios construidos para ser “atravesados” mediante el paseo y que, a su vez, “atraviesan” y transforman a quien los recorre *mientras* los recorre.

Una de las particularidades del videojuego (en tanto forma específica de texto digital) que lo distancia de otras experiencias de vivencia narrativa (como la de la literatura) es la capacidad performativa del videojuego para generar ámbitos controlados de agenciamiento a partir de la retroalimentación con la actuación de quien juega (Murray, 1999). Siguiendo este razonamiento, los recorridos por bosques nocturnos que presentamos en este escrito tienen la finalidad de contrastar experiencias posibles, aunque no únicas, de actuación nocturna en mundos digitales videolúdicos. Nuestro obje-

tivo es describir experiencias de juego nocturno, no tanto por saber de qué van las tramas, reglas e interfaces de los juegos analizados, sino para comprender el modo en que han sido urdidos (en el doble sentido del término) esos artefactos digitales para hilar la trama y producir determinados efectos en la performance del jugar en la noche. Es decir, el fin último de este paseo es ejercitar nuestra perspicacia como lectores modélicos de segundo grado. Por lo tanto, toca ahora ingresar al bosque.

Jugar de noche

El paseo por bosques nocturnos del videojuego implica partir del interrogante acerca de qué sentidos y experiencias se anudan en torno al jugar de noche. En apariencia simple, el enunciado “jugar de noche” solapa al menos tres niveles que merecen ser desglosados. En primer lugar, hace necesario aludir a la mirada del sujeto que enuncia que juega, es decir, la primera persona de quien reflexiona acerca de su jugar y de quien va a relatar sus jugadas en este escrito. Esto requiere un ejercicio autorreflexivo de explicitación de los supuestos en torno a la significación de la propia práctica (¿un auto-ludoanálisis?) y acerca de la experiencia de ese jugar. En este punto, cabe mencionar una ambigüedad del enunciado que pretendemos dejar irresuelta: desde nuestra perspectiva, jugar de noche no necesariamente implica que quien juega lo hace durante las horas sin luz solar, pensando la noche en su acepción astronómica de lapso de tiempo comprendido entre la puesta y salida de la estrella solar. Más bien, trata de una experiencia nocturna que resulta del “hacer noche” según se explica y aplica en este libro. De este modo, oscurecer la habitación de juego, ensimismarse con auriculares o utilizar un casco de realidad virtual, por ejemplo, bien podrían ser consideradas prácticas que producen noche para anochecer el jugar.

Un segundo nivel del enunciado “jugar de noche” implica considerar la noche como escenario en un sentido amplio, es decir, como un espacio de relaciones posibles según lo habilita la narrativa y las mecánicas de cada videojuego. La noche alude en este segundo sentido a un recurso narrativo y también a un repertorio coreográfico de actuaciones predefinidas por el programa informático. Desde

este punto de vista, la noche constituye un poderoso configurador de performances de juego.

Un tercer nivel pone el foco en la relación de reciprocidad ya señalada con anterioridad. En algunos juegos, la noche produce modos de afectación específicos, previstos por la conciencia autoral. El desafío entonces es pensar esa vivencia nocturna como un efecto deliberadamente construido, que algunos juegos utilizan para apun-talar de manera emotiva la relación entre quien juega con el juego y con el jugar. Respecto a esta distinción, cabe señalar que entendemos por “juego” el conjunto de recursos, componentes y lógicas de construcción que hacen del videojuego un artefacto lúdico diseñado, programado, textualizado; y por “jugar”, aquel conjunto de prácticas y experiencias que son suscitadas o buscan ser producidas en quien juega por ese artefacto lúdico. Es factible aludir en este sentido al videojuego como un dispositivo lúdico, refiriendo a este doble papel de ser el resultado de una disposición de elementos, a la vez que disponer a quien juega de cierta manera.

En nuestro análisis se combinan al menos dos experiencias con videojuegos: la de investigarlos con fines académicos desde hace casi una década, y la de jugar con ellos desde los 11 o 12 años de edad, allá a principios de 1990. Por sesgo profesional, nuestro primer impulso para aludir a esta experiencia acumulada y construida a lo largo de los años es pensarla en analogía a un relato literario, un cuento publicado en 1991 por el autor argentino Juan Forn, que se titula *Nadar de noche*. El argumento del cuento es muy simple: un personaje recibe una noche durante sus vacaciones, en una casa prestada, la visita de su padre fallecido. Al borde de una pileta iluminada, dialogan sobre el pasado y el más allá, conversación que se interrumpe al final del cuento pero que se supone durará toda la noche. Dice el protagonista en el cuento de Forn: “Cada casa tiene su lógica, y sus leyes son más elocuentes de noche, cuando las cosas ocurren sin paliativos sonoros” (1992, p. 176). Hay allí una primera clave para pensar por qué jugar de noche. La rutina laboral, más cuando nuestra labor es de tipo académica, suele confinar las actividades recreativas lúdicas a horarios no laborales. La mayoría de las veces, esos horarios coinciden con la caída de la tarde, los fines de semana, las vacaciones o los días feriados.

Nick Dyer-Witthford y Greig De Peuter (2009) y Alessandro Baricco (2019) trazan el recorrido histórico de las máquinas de videojuegos, desde la escena comunitaria de las salas de arcade en los años ochenta, hasta el afianzamiento de la consola doméstica a partir de 1990 y su consolidación en los 2000. En este recorrido, la experiencia de jugar se individualiza y pasa a independizarse de los horarios comerciales de los salones arcade, para regirse por la voluntad personal o familiar de cada hogar. La sustitución de la lógica comercial de turnos pagos y efímeros con monedas o fichas se extiende a raíz de la opción de continuar y de guardar las partidas.

La noche constituye un escenario envolvente para el jugar, un particular espacio de quiebre que disocia la lógica espacial y temporal de lo rutinario y desgaja así una zona para la praxis lúdica. Esta definición coincide casi punto por punto con lo que Johan Huizinga (2012) define como el círculo mágico del juego, aunque debiéramos pensar aquí en una forma duplicada o recursiva de círculo: la noche como zona delimitada que envuelve, a su vez, a la esfera espacio-temporal de la sesión de juego. Los rasgos del “círculo mágico” aplican también al círculo de la noche, en su relativa autonomía temporal, espacial y jurídica (en tanto establece una legislación propia). La noche doméstica, la que se produce en casa, implica generalmente la minimización del ruido y los sonidos cotidianos para magnificar los sonidos, la música y los intercambios dialógicos (los parlamentos de los personajes o las conversaciones entre quienes juegan) que acontecen durante la sesión de juego. Según la Real Academia Española, una “sesión” es el “espacio de tiempo ocupado por una actividad”, con lo cual los límites del juego coinciden con la duración del jugar. Pero hay un aspecto espacial no considerado en el término, que sí aparece en la palabra “secesión”, que es el “acto de separarse de una nación parte de su pueblo o territorio”. En línea con el cuento de Juan Forn, entonces, jugar de noche implica volver a trazar las leyes temporales y espaciales de un espacio organizado (la casa), minimizando el influjo de otras lógicas que son despotenciadas y reducidas a ser el “afuera” del juego.

Jugar de noche conlleva particularizar una experiencia, configurándola como efecto de una actividad de “sesión” (segmentación temporal) y de “secesión” (segmentación espacial). La inmersión en

el mundo ficcional (el “como si”) creado por el videojuego implica no la anulación del tiempo y el espacio de la casa, sino su superposición con otras lógicas propias del juego. Siguiendo el análisis de Jesper Juul (2013) acerca del “tiempo” en el videojuego, podemos plantear una distinción entre tiempo/espacio de los eventos (que hacen a la estructura narrativa del videojuego) y tiempo/espacio del juego (es decir, el que insume la experiencia de jugar). Por ejemplo, jugar algunas horas recorriendo las calles de París durante semanas de 1789 con *Assassin’s Creed: Unity* (Ubisoft, 2014), y un rato después, trasladarnos a vivir algunos días en la posmoderna Los Santos, escenario de *Grand Theft Auto V* (Rockstar, 2013). El tiempo de los eventos en el juego y la vastísima geografía que se puede recorrer en cada caso se superponen en las contadas horas y los pocos metros cuadrados de los que disponemos como espacio material del jugar. Son dos lógicas en tensión que se requieren mutuamente, se complementan y potencian. La rutina diaria de la casa establece lógicas de circulación y normas tácitas de uso del tiempo y del espacio.

La lógica laboral y productiva repele el (mal)gasto temporal y la improductividad del jugar, afiliándolo *in extremis* a la desviación del comportamiento (el “trasnochador”, el “desordenado”), cuando no a la enfermedad moral (el “vicioso”) o corporal (el “adicto”). Quien no juega se protege de quien juega cercenando las zonas donde se está jugando para evitar su contagio: “¿Podrías bajar el volumen que me distrae?”, “Ponete los auriculares”, “Te cierro la puerta para que no me llegue el ruido”, etc. A diferencia de otros artefactos, como el libro, el videojuego construye una zona de interacción inespecífica, pues lo que acontece en el juego no es solamente lo que puede verse en la pantalla, sino en el espacio que va desde la pantalla hasta detrás de la espalda de quien juega. Del mismo modo que Forn hace decir al padre difunto que estar en el más allá es “Como nadar de noche, en una pileta inmensa, sin cansarse” (1992, p. 182), la experiencia de jugar puede describirse como el establecimiento de un territorio sin límites precisos, que se genera a partir de la interacción entre las opciones puestas a disposición por el juego, la actuación en efecto desarrollada por quien juega y las experiencias suscitadas durante el jugar.

Coreografías nocturnas (paseo 1)

Según la estructura típica del mito heroico (Campbell, 2001), la aventura de la noche constituye uno de los mitemas fundamentales de calificación heroica, caracterizada como un momento de encapsulamiento, soledad, desorientación (oscuridad) y aparente muerte del personaje protagonista. En torno a ese mitema suelen acontecer otros hechos vinculados, como las escenas tipificadas de “descenso a los infiernos”, “engullimiento” o “encerramiento” (ya sea bajo la forma del calabozo o del vientre de la ballena), y otras formas relativas al morir-renacer. La noche constituye, por lo tanto, un momento de crisis y transformación profunda que traduce el proceso de pruebas del rito iniciático (Van Gennep, 1986). Jugar de noche, dijimos, implica considerar en segundo término el sentido que adquiere lo nocturno como escenario: qué relaciones produce o permite en el mundo del juego, qué papel desempeña a nivel temático, y qué posibilidades de movimiento y actuación son ofrecidas al avatar a partir de ese espacio de posibilidades coreográficas que se habilita.

Por ello, la noche es pensada como un configurador de performances de juego. Un buen ejemplo para pensar esto es *A Plague Tale: Innocence* (Asobo Studio, 2019), ambientado durante la Guerra de los Cien Años en un poblado rural de Francia, en 1348. El ingrediente que matiza todo el juego es la omnipresente amenaza de la peste negra a través de una metonimia: un ejército de ratas que devoran todo a su paso. En ese medio es donde la adolescente Amicia y su hermano menor Hugo, huérfanos tras la violenta pérdida de sus padres, deben emprender una frenética huida, perseguidos por la Inquisición, en busca de una respuesta acerca de la rara enfermedad (la “Mácula”) que aqueja a Hugo. El juego pertenece al género de aventura con mecánicas de sigilo y acción, posee una estética realista de cuño cinematográfico y centra la mirada en el personaje de Amicia, quien tiene la tarea de proteger a su hermano y garantizar la supervivencia de ambos en un mundo cruel, inhóspito y plagado de oscuridad.

Muchas de las escenas del juego, en sintonía con el género de sigilo, transcurren de noche, pero incluso las escenas diurnas se ennegrecen a partir de la oscura y tremebunda amenaza de las ratas. La única manera de mantenerlas alejadas y transitar el territorio sin ser

devorados es contar con una antorcha, no pisar el suelo o disponer de artefactos de protección. Entonces, todo en el juego se mueve de forma pendular entre la noche como motivo temporal y lo nocturno como atmósfera general, asociada a la muerte, la enfermedad, lo sucio y lo horrendo. La larga noche en que transcurre la aventura de Amicia y Hugo es la de su iniciación a la crueldad del mundo, en un viaje iniciático signado por la desesperanza y los gestos de inhumanidad. Mijail Bajtín (1989) propuso hace ya tiempo la categoría “cronotopo” para pensar la forma en que el arte traduce estéticamente el tiempo y el espacio histórico para expresar determinada visión ideológica del mundo. Podemos ver esto en la predilección de la novela de aventura por las peripecias en encrucijadas de caminos; la novela gótica y su preferencia por los castillos nocturnos; o la novela realista y el papel del salón recibidor, ámbito plagado de objetos acorde a la visión burguesa imperante en el siglo XIX. Bien podríamos pensar lo nocturno como marca cronotópica de la aventura de Amicia y Hugo en tiempos de la Peste Negra, imagen recuperada desde un presente epocal con graves problemas ecológicos y sociales. Resulta altamente significativo que el juego haya aparecido apenas unos meses antes de la pandemia por COVID-19.

La noche constituye también el ámbito predilecto de los videojuegos bélicos comerciales, como por ejemplo la trilogía *Modern Warfare* (Activision, 2007, 2009 y 2011) de la franquicia *Call of Duty*. Las operaciones nocturnas son una excelente oportunidad para la ostentación de tecnología militar, inspirada a partir de los dispositivos existentes que las corporaciones fabricantes de armas autorizan a ser incluidos en los juegos. Lentes de visión nocturna, miras con visor térmico, uso de bengalas, equipo de camuflaje, armas con silenciador o cuchillo para ataque cuerpo a cuerpo: la noche en los juegos de disparo en primera persona o FPS (*First Person Shooter*) encauza o bien tácticas de sigilo, o bien tácticas de búsqueda y desocultamiento del enemigo.

Lo particular de la trilogía *Modern Warfare* (surgida con posterioridad a la declaración de guerra al terrorismo tras los atentados a los edificios del World Trade Center en 2001) es que materializa aspectos centrales del nuevo paradigma militar estadounidense, centrado en el uso de las tecnologías de la información y la comunicación para

el total control del campo de batalla. La visión nocturna forma parte de una serie de tecnologías que empoderan el mirar y hacen traslúcida, donde y cuando sea, la posición del enemigo. La asistencia tecnológica convierte a la noche en un aliado, un camuflaje que torna aún más mortíferas las armas de precisión quirúrgica del bando occidental, haciendo tangible en el círculo mágico de estos juegos las nuevas formas de guerra asimétrica que ha entronizado nuestro tiempo con el uso de drones (Chamayou, 2016). Al respecto de esta nueva filosofía de la guerra, es elocuente la combinación de tecnologías de desocultamiento y complementación de sistemas de información aplicados al campo de batalla en la misión “Muerte aérea” de la primera entrega de la trilogía (2007), que transcurre durante la noche. Sin embargo, esa noche ya no tiene secretos y se ilumina completamente gracias a los sensores térmicos de las máquinas de guerra que disparan a cientos de metros de altura, sin poder ser alcanzadas. Súbita y distante, la muerte cae del cielo nocturno.

Estos dos ejemplos ofrecen tan solo algunos senderos posibles dentro del intrincado bosque nocturno que visitan también otros videojuegos que no mencionamos aquí. Este pasaje pretende hacer visible el modo en que dos videojuegos recurren a la cronotopía de la noche no ya como una forma de representación estética, sino de teatralización de una aventura: es decir, como un ingrediente reconocible y explorable, explotable incluso, para el desarrollo de coreografías prediseñadas (sigilo, ocultamiento, camuflaje), habilitadas y requeridas muchas veces por el juego. Jugar de noche es, literalmente, jugar en esa noche, asumirla como un requisito y como aliada, o como una amenaza si no se cuenta con las credenciales heroicas exigidas o las herramientas necesarias para mantenerse oculto.

Emocionarse con bits (paseo 2)

Atendamos ahora al tercer nivel que señalamos en torno al jugar de noche: el modo en que lo nocturno es utilizado por algunos juegos para transformarnos *mientras* jugamos, apelando a nuestro compromiso ético y nuestra implicación emotiva con lo que allí acontece. Volvamos para ello a un videojuego bélico, en que lo nocturno aparece como manto protector, pero no ya de los combatientes, como

mencionamos antes en el caso de los videojuegos de cuño comercial y masivo, sino de los civiles atrapados en el fuego cruzado de la guerra. En esta posición de indefensión nos coloca el videojuego bélico perteneciente al estudio polaco independiente 11Bit Studios, titulado *This War of Mine* (2014). A partir de documentación sobre ciudades sitiadas y principalmente de entrevistas con supervivientes del sitio de Sarajevo (1992-1996) durante la guerra de Bosnia, el juego coloca a quien juega al mando de tres personajes civiles encerrados en una casa, a la espera de la ayuda humanitaria. Durante el día, el juego penaliza salir con riesgo certero de muerte a mano de los francotiradores apostados en uno u otro bando en guerra. A la noche, la tarea es escabullirse en los edificios abandonados en busca de alimentos, materiales y medicamentos. El juego produce de manera aleatoria los eventos en cada partida y combina de modo azaroso el “carácter” de los personajes bajo nuestro mando. Esa combinación hace imposible trazar estrategias previas y hace irrepetible cada experiencia de juego. Asimismo, la trama implica tomar con frecuencia decisiones de fuerte impacto ético y emotivo, como compartir nuestros recursos o medicamentos, atacar a otras personas para arrebatárselos, ayudar o ser indiferente hacia la supervivencia de otros civiles, etc. La gran mayoría de esas decisiones acontecen durante la noche, o durante las innumerables noches de supervivencia entrampadas en la larga noche de una ciudad sitiada por la guerra. La noche aquí se convierte en un escenario de sigilo, pero también en una metáfora del ánimo sombrío y peligroso de la guerra para todo aquel que, como reza el corto promocional del juego, no es combatiente.

La estética frontal del juego, no ya en primera persona o cenital como veíamos en el caso de *Call of Duty*, recuerda a los juegos del género de plataforma, aunque enriquecidas por eventos de diálogo. Incluso permite la posibilidad de conocer, por efecto de una mirada omnisciente, el estado emocional y mental de los personajes bajo nuestro cuidado. Someterlos a situaciones cruentas o traumáticas puede ocasionar, de acuerdo a su “carácter”, que abandonen la casa, enfermen o se suiciden. El juego apuesta fuertemente a colocar a quien juega en esta posición de tutelaje ético y emocional, de tal modo que podríamos pensar a *This War of Mine* no tanto como un

juego de guerra, sino como un juego *en* la guerra: en la noche de la guerra o durante cada noche de una guerra interminable.

Hay otro videojuego que nos gustaría mencionar por el uso calculado de ese estar en la noche: *Transference* (SpectreVision y Ubisoft Montreal, 2018), un juego de terror psicológico que puede ser jugado con casco de realidad virtual o en pantalla. La trama nos coloca en un escenario virtual incompleto, con glitches constantes que delatan el carácter defectuoso de la modelización digital en la que estamos insertos. Nuestro objetivo será resolver una serie de acertijos para desbloquear secuencias de video y audio que irán iluminando la trama y la misión de nuestro avatar en el mundo del juego. Sin intención de hacer spoiler del juego, nos interesa remarcar aquí la predominancia de ambientes oscuros y opresivos, de baja iluminación y con efectos sonoros puntuales para provocar sobresalto y tensión. La experiencia en *Transference* busca ser nocturna porque todo allí está pensado para comunicar un estado de peligro, de ensimismamiento y encerramiento, en un movimiento de efecto similar al de la experiencia de la noche que suele afrontar el personaje protagonista en la mítica heroica.

Tal como declaran los propios productores del juego, la intención es colocar a quien juega dentro de la trama y transmitir determinadas emociones, retomando algunas de las búsquedas neurocientíficas de principios de 1990. En ese sentido, a diferencia del género de videojuegos “survival horror”, que suele colocar al avatar en un mundo inhóspito posible de ser atravesado con fortaleza y astucia, nada aquí hace suponer que este mundo fracturado vaya a ser recompuesto. Jugar de noche significa aquí enfrentar criaturas, pesadillas y pesares que se materializan en el espacio del juego, bajo la forma de distintos objetos, sonidos, voces, formas, secuencias de video, etc. Esto va creando una experiencia claustrofóbica de la que es preciso escapar como si fuese una habitación de escape.¹

En el cuento de Juan Forn, la experiencia de estar en el más allá es descripta como un “nadar de noche sin cansarse”. Interrogándose

1 Una *escape room* o habitación de escape es un tipo de juego de aventura que se basa en encerrar a uno o varios jugadores en un recinto cerrado durante un tiempo preestablecido, ofreciéndoles una serie de enigmas y acertijos que deben solucionar para lograr escapar de esa habitación.

acerca de ese compromiso que nos hace jugar una y otra vez a pesar de fracasar alguna misión, sobrellevando el sentimiento desagradable de perder, Jesper Juul (2013) se pregunta cuáles son los motivos o los resortes lúdicos que provocan esa insistencia. Para el autor, lejos de constituir una “adicción”, los videojuegos poseen mecanismos complejos que se basan en ofrecer posibilidades de experiencia y experimentación en ámbitos ficcionales pacificados, protegiendo a quien juega de la experiencia directa de sus acciones (a través de la mediatización de un avatar), pero haciéndolo participe de la emoción resultante de que hayan sido sus decisiones o acciones las que condujeron a ese estado de cosas. Este margen de retroalimentación, sumamente variable de acuerdo al diseño y reglas de cada videojuego, se apoya entonces tanto en mecanismos narrativos (como los escenarios con valor simbólico o metafórico que vimos en el apartado anterior), en las performances y en el mapa de coreografías que habilitan (como en el caso de *This War of Mine*), o a través de la interfaz y los periféricos de retroalimentación (como en el caso de la realidad virtual en *Transference* o la vibración de los mandos de las consolas hogareñas).

La noche digital y sus promesas

Ian Bogost (2007) propone conceptualizar la forma persuasiva del videojuego como una forma novedosa, no basada exclusivamente en argumentos verbales, sino en un manejo calculado de modelización de los entornos y manipulación de la actuación de quien juega a través del diseño de las interfaces. Esa forma de persuasión generada mediante un código informático constituye una “retórica procedural”, resultado de procedimientos informáticos orientados a suscitar determinadas formas de afectación, además de cierta implicación ética y emotiva con respecto a lo que acontece en el juego y con el destino del personaje protagonista. Lo que Bogost subraya es la potencia persuasiva de esta modalidad, que no se basa en la argumentación racional, sino en la inmersión y la interactividad con un entorno que es asumido como válido, en tanto espacio donde es preciso jugar. Es decir, las reglas y lógicas que comandan ese mundo del

juego son asumidas *mientras* se juega, demostrando la manera en que los videojuegos construyen formas particulares de persuasión.

Si a esto le sumamos el carácter apaciguado de ese entorno generado de forma procedural, diseñado para el disfrute lúdico, la acumulación de experiencias y la manipulación experimentadora con los elementos interactivos que allí se ofrecen, queda claro que el videojuego ofrece márgenes de despliegue para la performance que, por las mismas características de ese proceso, transforman en ese tránsito a quien lo recorre. Incluso si el juego postulara la repetición de acciones previamente aprendidas (las que derivan por ejemplo del conocimiento del género al que pertenece un juego o por habituación a las interacciones con sus mecánicas e interfaces genéricas típicas), cada juego ofrece la posibilidad de convertir esa práctica en una experiencia única, no repetida o no por primera vez, transformando al sujeto que lo activa. Gonzalo Frasca (2009) utiliza el término *playformance* para referir a las acciones corporales implicadas por el juego en el acto de jugar, lo que remite a mecanismos cognitivos profundos que se despliegan con el fin de obtener información a través de nuestros sentidos para conocer el mundo. Jugar de noche remite, desde nuestra perspectiva, a esta última dimensión performativa que motoriza el juego y que se manifiesta en la implicación de quien juega sobre ese mundo desplegado a partir de su actuación performática.

Por supuesto, el parapeto emotivo que salvaguarda a quien juega de identificarse con el avatar (lo que anularía el bloqueo empático y convertiría la experiencia en una vivencia personal difícilmente asimilable) es el sostenimiento de una duplicidad o diferencia entre las decisiones y experiencias de quien juega y aquella entidad sobre la cual recaen las consecuencias de esas acciones. Si bien a veces utilizamos la primera persona para describir lo que “nos” pasa en el juego, el avatar es esa entidad doble, paradójica, con dos rostros, que constituye una suerte de convención del videojuego. La peripecia del personaje protagonista transcurre aparentemente como efecto de sus propias decisiones, pero es más bien el sistema del juego el que la determina a partir de la actuación de quien juega, lo cual condiciona a su vez la aventura del avatar. Claro que también la performance de quien juega está condicionada por las reglas del programa y por el

margen previsto. Tal como apunta Janet Murray (1999), en el videojuego se trata de márgenes más o menos disponibles para la actuación (Molina Ahumada, 2017).

Jugar de noche, entonces, se traduce para el caso de los videojuegos en una gama de opciones narrativas (la noche digital), experiencias sensoriales y emotivas (jugar de noche), y en formas de coreografiar performances (hacer noche mientras se juega) que difícilmente podríamos encontrar en otros textos de la cultura. Sin lugar a dudas, esa gama de opciones se compagina con una economía afectiva más general y compleja, en el seno de políticas culturales dominantes en nuestro tiempo, que sería preciso indagar con mayor detalle (Ahmed, 2015). Podríamos seguir profundizando acerca de la experiencia solitaria o compartida de jugar de noche; acerca del *interregno* entre el día de algunos y la noche de otros para jugadores distantes en el planeta, que juegan online en un mismo territorio ficcional; acerca de los efectos de sentido que imprime la circunstancia nocturna en la vivencia de un género determinado (no es igual jugar de noche un FPS o un simulador deportivo, que un survival horror o un juego de realidad virtual); y tantas otras preguntas que genera el interrogante acerca de los modos en que los videojuegos hacen noche y exploran ese jugar.

Nos interesa cerrar volviendo al cometido de este trabajo, que no es otro que ofrecer un paseo por algunas sendas de un bosque nocturno, susceptible de ser recorrido de múltiples maneras. Lo que importa, en definitiva, no es tanto qué camino tomar sino reconocer las sendas, las huellas, los signos imperceptibles que hacen visible y tangible el diseño que ha sido dispuesto para el desarrollo de nuestra performance como jugadores. Por eso, más que un lector modelo de segundo grado, de lo que se trata es de reconocer el efecto transformador del juego sobre nuestra propia experiencia de mundo, comprendiendo que el uso de nuestros sentidos y nuestro cuerpo para tomar contacto con esas experiencias programadas no es unidireccional sino de doble vía, en un proceso recíproco que transforma el juego y nos transforma mientras jugamos. Al menos en los juegos que hemos analizado, la noche desempeña un papel fundamental, porque imprime características específicas a la zona de juego que intensifican ese dejarse afectar por el mismo. La noche facilita un

modo de predisponer los sentidos al mundo circundante. El paseo por el bosque nocturno de los videojuegos nos conduce, en definitiva, al conocimiento del mundo que rodea al bosque, porque en lo profundo de esa noche que engulle y en la que el personaje heroico se interna para renacer, está la experiencia de devenir un iniciado que fluye a partir de experiencias insospechadas.

Cae la noche

Walter Benjamin (2012) no conoció los videojuegos, pero escribió un hermoso texto en 1935 donde relata la experiencia de desembalar su biblioteca. Dice el autor:

Qué de recuerdos no se acumulan en la memoria, una vez que uno se ha zambullido en la montaña de cajas para extraer de ella los libros sacándolos a la luz del día, o, mejor aún, caída la noche. Nada puede ilustrar mejor el aspecto fascinante de este desembalaje que la dificultad que implica el abandonarlo. Había comenzado a mediodía, y era ya la medianoche antes de que hubiera empezado con las últimas cajas (p. 51).

Podríamos imaginar, por analogía, que quien juega videojuegos colecciona experiencias y emociones, que se zambulle en el juego y, fascinado por esa tarea, no puede abandonarla hasta bien entrada la noche. Jugar de noche implica incardinar esa experiencia en un espacio permisivo, laxo en plazos, cuyo principal efecto es la intensificación de esa experiencia de coleccionar. Con esta sensación de intensidad termina también el cuento de Forn, a través de ese protagonista suspendido en medio de la noche tras un largo diálogo con el espectro de su padre: “Él respiró hondo, largó el aire y supo que había entrado en la noche más larga y secreta de su vida” (Forn, 1992, p. 183).

El paseo por el bosque nocturno de los videojuegos nos devuelve, transformados, afuera del bosque. Aquí acaba el relato y el juego. Game over.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones*. México: PUEG, UNAM.
- Bajtín, Mijail Mijáilovich (1989 [1975]). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En: *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-410). Madrid: Taurus.
- Baricco, Alessandro (2019). *The game*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, Walter (2012 [1931]). Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar. En: *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar* (pp. 29-56). Palma de Mallorca: Centellas.
- Bogost, Ian (2007). *Persuasive games: the expressive power of video-games*. Massachusetts: The MIT Press.
- Campbell, Joseph (2001 [1949]). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chamayou, Grégoire (2016 [2013]). *Teoría del dron: nuevos paradigmas de los conflictos del siglo XXI*. Barcelona: NED Ediciones.
- Darnton, Robert (2002). Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca. En: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (pp. 15-80). México: Fondo de Cultura Económica.
- Dyer-Witheford, Nick y De Peuter, Greig (2009). *Games of empire: global capitalism and video games*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Eco, Umberto (1996 [1994]). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Forn, Juan (1992). *Nadar de noche*. Buenos Aires: Emecé.

Frasca, Gonzalo (2009). Juego, videojuego y creación de sentido. Una introducción. *Comunicación*, 1 (7), 37-44. <https://doi.org/10.12795/comunicacion.2009.v01.i07.03>

Huizinga, Johan (2012 [1938]). *Homo ludens*. España: Alianza.

Juul, Jesper (2013). *The art of failure. An essay on the pain of playing video games*. Massachusetts: The MIT Press.

Molina Ahumada, Ernesto Pablo (2017). Espejos virtuales. La semiótica de la cultura y el enlace héroe/jugador en el videojuego. *Luthor*, (32), 6-19. <https://www.revistaluthor.com.ar/ojs/index.php/luthor/article/view/176>

Murray, Janet (1999 [1997]). *Hamlet en la Holocubierta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.

Van Gennep, Arnold (1986 [1909]). *Los ritos de paso*. España: Taurus.

»» **La noche escrita entre las estrellas: indagaciones en diarios periodísticos y diarios de campo en las Temporadas Teatrales de Villa Carlos Paz**

Por Jimena Inés Garrido

Buenas noches

Buenas noches Argentina
Buenas noches Carlos Paz
Maravillosa noche
Noche fascinante
Noche de astros
Noches de champagne
Noches de Carlos Paz
Noche oriental
Noches de carnaval
La gran noche está aquí
La noche de la basura
La noche está que arde
Fiebre de stand up por la noche
Trasnoche del show
Una noche en el hotel
Una noche a la italiana
Una noche peculiar
Una noche apasionada
Una noche excepcional
Que picante está la noche
Plumas en la noche
Esta noche nadie duerme
Esta noche se puede

Estos son títulos de obras de teatro que formaron parte de las carteleras de las temporadas teatrales en Villa Carlos Paz desde 1965. En las sierras de Córdoba, al centro de Argentina, la ciudad recibe cada año más de un millón de visitantes que llegan a disfrutar sus vacaciones. En los veranos arriban artistas que engalanan la ciudad. Las temporadas teatrales despliegan alegría y glamour con comedias, revistas, shows humorísticos musicales, café-concert, music-hall y comedias musicales. En este capítulo propongo pensar la noche escrita en el marco de mi investigación doctoral en Ciencias Antropológicas titulada “Sueños de pluma. Una etnografía en las temporadas teatrales de verano en Villa Carlos Paz, 2011-2017”, y el proyecto postdoctoral “Historias en las temporadas teatrales de verano en Villa Carlos Paz, 1969-2024”, ambos realizados con beca de CONICET.

Quienes asistían a las obras combinaban su salida al teatro con otras actividades de recreación. Las primeras funciones se ofrecían cerca de las 22 horas. Este horario daba tiempo a turistas para volver de playas y paseos, que a veces se prolongaban hasta la caída del sol, y cambiarse de vestuario. Las segundas funciones daban comienzo pasada la medianoche y las últimas cerca de las 3 de la madrugada, con espectadores que a veces se dormían en las butacas. La salida al teatro se combinada con caminatas por la peatonal y, a veces, con una cena. Contaba una señora en el ingreso para *Boeing Boeing* (Teatro Bar, 2012):

- ¿Por qué eligieron esta obra?
- Porque nos parece la más cómoda
- ¿La más cómoda en qué sentido?
- La más cómoda porque nos ha dado el tiempo para vestirnos y venir, y después podemos ir a cenar y demás, ahora estamos preocupados porque está demorado, no sé qué pasará.

Imaginar la noche como un espacio y un recorrido, con específicas maneras de transitar en la misma, con modos establecidos y resistidos de estar ahí, con trabajos y consumos de prácticas divertidas y eróticas, imaginar la noche como un espacio que abre redes de sociabilidad y subjetividades particulares es una apuesta que

compartimos entre quienes nos reunimos en este libro. Mezclar la dimensión temporal con la espacial, complejizar el ciclo astral con los sentidos que las personas hacedoras de las noches imprimen, permite leer cómo determinados grupos se apropian y hacen la noche, mientras recrean formas de estar y relacionarse. La noche, espacio escénico protagonista de las temporadas teatrales, aparecían cuando las marquesinas se encendían, cuando la ciudad se poblaban de estrellas, cuando los y las artistas la iluminaban con sus brillos.

Aquí reflexionaremos, en particular, sobre cómo aparece la noche en un conjunto de escrituras que acompañan la investigación: notas de campo y notas periodísticas, materiales documentales o reverberaciones donde la noche también se despierta. Este texto busca indagar en el carácter dialógico de nuestras pesquisas, recuperar anotaciones de campo como documentos valiosos para abrir procesos de estudio, apreciar un archivo entre manos y despabilar la noche. Trabajaré principalmente con el diario de campo del año 2013 –segunda temporada en la que participé como investigadora– y con un bibliorato que guarda la Biblioteca Popular José Porto en la ciudad de Villa Carlos Paz, con recortes de diarios pegados en papel que van desde 1979 a 1995, realizado por periodistas emblemáticos de la ciudad.

Comprendo los documentos en su dimensión performativa, como cristalizaciones de conflictivos procesos inacabados (Lugones, 2012). La historiadora del arte Didanwy Kent Trejo (2024) propone llamar reverberaciones a: “todos aquellos fragmentos que quedaron del momento preciso de la acción, o del proceso creativo que llevó a la construcción de los acontecimientos escénicos, ya que en ellas se entraña una energía reverberante” (p. 39). La autora sugiere que esta noción nos acerca al concepto de archivo vivo al subrayar aquello que estos materiales hacen, aludiendo a “la condición de entidad viva, vibrátil, y por lo tanto en constante movimiento y migración, de lo que tradicionalmente comprendemos como archivo, fuente y documento (p. 33). Nos acercamos a los diarios para pensar cómo su materialidad, su ambiente y las preguntas que les hacemos reavivan el brillo de la noche.

Howard Morphy, en su artículo *From dull to brilliant* publicado en el año 1989, retomó la categoría de brillo de Donald Thompson,

quien lo había propuesto en sus notas de campo inéditas de 1937. Morphy analizó cómo entre los Yolngu, en el norte de Australia, la calidad del brillo en las pinturas era asociado a la belleza, a la presentación de poderes ancestrales, y generaba respuestas emocionales. Aquí retomamos la noción de ficciones brillantes para referir relatos que encandilan, que condensan sentidos protagónicos en una trama dada, relatos reactuados que asumen una credibilidad efectiva en la vida social, una condición de realidad autoevidente que soterra genealogías (Garrido, 2018).

La noche encendida en Villa Carlos Paz encandilaba. Vamos a mostrar actuaciones que hacían brillar la noche y los sentidos que en estas escenas se consagraban o disputaban. Y ya que la noche es un espacio o un recorrido, vamos a ensanchar la noche. Pablo Molina Ahumada (2018) propuso pensar el vínculo entre escritura (ella misma una performance) y performance (arte sobre la cual se escribe) como una acción de “ensanche” que traza territorios expansivos, multiplica efectos y convoca memorias del cuerpo. Restauramos la noche escrita que ensanchó la noche vivida que anunciaba o comentaba, volvemos a escribirla, la multiplicamos o reverberamos con ella. Vamos a compartir operaciones que trazaron la noche en el papel o la pantalla del ordenador, para mostrar su hechura y abrir el juego a novedosos encantamientos a luz de las estrellas.

La noche de las estrellas: escrituras periodísticas

Todo esto está muy lindo –dijo Zelmara– pero esto
parece un simposio de astronomía: es la
noche de los soles, se distingue a las estrellas
y todo lo conduce el señor Luna (Mario)
Nota periodística sobre *La noche de los soles*, 1979

En la etapa posdoctoral de la investigación sobre las temporadas teatrales, para valorar materiales recabados años anteriores, cubrir área de vacancia en la historia nacional y de interés para quienes participaban, encaré el estudio de las historias de las temporadas. Además, en esta etapa busqué tejer vínculos para compartir y publicar estudios sobre las temporadas teatrales en diálogo con prota-

gonistas de las mismas. Con ambos propósitos conversé con Sonia Camps, periodista en la villa desde la década de 1980. Ella me indicó que en la Biblioteca Popular de la ciudad había unas cajas con documentos que dejaron sus amistades Ramón Yardá y Marcela Pereyra, dos periodistas claves en la historia de la ciudad. Junto a una colaboradora, Ramón armó una carpeta con recortes de diarios y reunió fotos en sobres. Cuando falleció, contó Sonia, su amiga Marcela los guardó en su casa, hasta que preocupada por filtraciones de agua en el domicilio, en “un acto de ira, porque nadie se los pidió”, metió todo en una caja y lo llevó a la biblioteca. Cuando asumió Sergio Tonarelli como presidente de la biblioteca los encontró y le avisó a Sonia que estaban ahí. Ella recomendó que fuera a verlos.

En la biblioteca encontré una frase escrita en la caja de cartón que resguardaba parte de aquel archivo casero: “Para la Historia de Carlos Paz”. También había goteras del techo de la centenaria biblioteca que humedecían la zona y mojaban algunos estantes de libros. Cuando prendí el ventilador para curiosear la carpeta sin que me picaran los mosquitos, corté la luz de toda la biblioteca. Las humedades produjeron un cortocircuito. Por las vulnerabilidades de estas sobre-vivencias, por lo que el cartel en la caja pedía y para recortar el universo infinito de notas, escogí repasar la noche en este archivo, en especial los dos primeros años que registraba: 1979 y 1980. A este 1979 le correspondían 11 páginas con una nota pegada en cada una de ellas, y 21 páginas al año 1980. El bibliorato tenía 226 páginas que numeré con permiso de Sonia.

Una nota del diario *Crónica* del 21/1/79 cuenta que ante la intensa vida turística diurna “Carlos Paz ha decidido despabilarse también por las noches para declararse en franca competencia con Mar del Plata”. Luego muestra una foto con la colonia artística junto al intendente y al inspector mayor de la policía, en el emblemático reloj cucú de la ciudad. Aunque las temporadas teatrales comenzaron al menos una década antes, hacia 1979 Villa Carlos Paz engrandecía sus noches de la mano de las estrellas.

Entre los años 2011 y 2017 participé de varias fiestas de apertura de temporada, donde se desplegaba una extensa alfombra roja por donde desfilaban los artistas. El felpudo estaba rodeado de vallas, detrás se amontonaba el público con la ilusión de ver o tocar las

estrellas. Después de atravesar la alfombra, los elencos pasaban a un escenario dispuesto para la ocasión donde mostraban plumas, brillos y le dedicaban palabras al público. Luego de la estelar presentación con shows musicales, baile, humor y fuegos artificiales, las temporadas habían comenzado y los artistas se retiraban para un agasajo a puertas cerradas que compartían con empresarios, periodistas y autoridades invitadas. Estas escenografías y guiones se repetían en diversos eventos festivos de las temporadas teatrales. En las notas del año 1979 y 1980, los personajes protagónicos de las fiestas eran artistas que le daban brillo con su presencia, como contaba el periódico Tiempo de Córdoba (18/1/79): “integrantes de la colonia artística estarán presentes para contribuir al brillo de la noche”. De modo similar, La Razón (19/1/80) publicó: “Con las primeras sombras de cada tarde, cuando las calles céntricas se pueblan de un increíble bullicio de tonadas, luces y atuendos, es lo más común encontrarse caminando junto a las más promocionadas luminarias del mundillo artístico de nuestro país”.

También en los años 1979 y 1980, diferentes artistas aparecían en las notas abrazados a otros personajes protagónicos: autoridades municipales, empresarios y periodistas. *La noche de las estrellas* fue un evento organizado en enero de 1979 por “La mañana feliz”, un programa de Radio Carlos Paz, y la boite Bangkok para homenajear con pergaminos recordatorios a artistas por su aporte al quehacer teatral y al progreso de ese centro turístico. Sobre la ocasión, el diario El Tiempo (20/1/79) publicó: “El primero en recibir su pergamino, en el que se testimoniaba la contribución cierta al crecimiento de Carlos Paz, fue el intendente de la ciudad, señor Juan Nicastro, le continuó la señora Ina Manera directora de Turismo y el inspector General de la Policía Señor Torresi”. El lazo entre empresarios, autoridades, artistas y periodistas podía darse en forma de algarrabía o enojos, en una red emocional compartida y negociada. En Los Principios (20/1/79) se imprimió el disgusto de un empresario en *La noche de las estrellas*: “No participaron de la reunión los elencos del Monte y la Sombrilla, por expresa prohibición del empresario de las salas, Sr. Piccini, quien se habría disgustado por las puntualizaciones de algunos periodistas acerca de la condición de prohibido para menores de sus espectáculos”.

Asimismo, la noche en las temporadas teatrales tenía color, era divertida y festiva. Tiempo de Córdoba (20/1/79) publicaba: “Cerca de la una y media de la madrugada el local fue tomando el color de las grandes noches”. La alegría, a través de una gestión de emociones (Blázquez y Castro, 2015), se restauraba en escenas optimistas. La creencia compartida era que la vida era difícil, pero que podíamos convertirla en comedia con nuestra actitud alegre. En las temporadas teatrales, actuar alegremente implicaba consumir productos alegres con gestos de risas, aplausos, palmas, manos arriba, gritos. En la fiesta de Apertura de la Temporada 2013, los conductores de la previa anunciaban una temporada récord y animaban al público a “hacerle el aguante a Villa Carlos Paz”. Decían los locutores: “tiene que lucir hermosa la villa, hay que ponerle pilas a esto”, y pedían al público demostrar su activa presencia: “Levanten la mano, están las cámaras de todo el país, a ver...”.

Cuando el actor transformista Adrián Garay salía a escena en *Los Únicos del Humor* (Teatrino Coral, 2011) decía al público: “para hacer arrancar este show yo necesito que reviente el teatro, me meto atrás del telón, cuento tres y cuando salga de nuevo quiero quilombo y puterío”. El actor volvía a salir y el público montaba su alegría con gritos, chiflidos, aplausos y risas. Aquel pedido se repetía a lo largo del espectáculo. Florencia de la V acostumbraba pedir aplausos y risas para los chistes y “palma, palma, que no decaiga” cuando cantaban. Si el público respondía favorable, lo halagaba con frases tales como “bien ese público” o “esta gente me encanta”. En móviles televisivos o radiales, y en las sesiones de fotos para el periodismo gráfico, se ponía especial atención para que el escenario y quienes aparecían mostraran fiesta y diversión.

En 1979, el periodista Osvaldo Boscacci escribió para Tiempo de Córdoba (26/2/79) que la alegría fue “la invitada especial de la noche”, y que “no hubo espacio para amargados y aburridos”. La noche alegre debía actuarse e, incluso, resistir los embates. En el diario Los Principios (20/1/79), la nota titulada *Las estrellas brillaron aún pasadas por agua, en su fiesta*, comenzaba de las siguientes palabras: “En medio de la persistente lluvia, pero con un insobornable entusiasmo se concretó en la madrugada de ayer La noche de las estrellas”. Luego, continuaba “Pese a la tormenta, una noche estrellada”, y

seguía contando: “todo en contra menos el inalterable buen humor que contagia la villa (...). Así vimos llegar a Beatriz Bonnet, Alberto Argibay y Enrique Kossi con los pantalones embarrados, pero con la sonrisa dispuesta”. La revista Calicanto tituló una nota como *Un Tanque hace reír* (13/1/80), donde relataba que “todas las noches en el local de la peña de Cantoral, se presenta una de las figuras claves del humor y de la picardía cordobesa”, y luego cerraba contando que “Muy bien Tanque Rojas, siga haciendo reír, que nunca como en esos tiempos hace falta alegría”.

En esta escenificación de la alegría y la diversión, entre teatros y boliches se producía una íntima asociación y el vínculo que los unía estaba dado por empresarios compartidos en ambos rubros, como la familia Giordano dueños del megaboliche Keops y del Teatro Zorba y Luxor, y estrellas que participan de ambos escenarios. El diario Tiempo de Córdoba, en una nota titulada *La fiesta más linda del año: la noche de los soles* (26/2/79), relataba la fiesta realizada en la discoteca Keops: “Color, ritmo, alegría, gente linda, chicas monas, buena música, whisky Old Smuggler por gentileza de Hiram Walker, y todo lo necesario para brindar un marco brillante a la entrega de los soles con que Tiempo de Córdoba, reconoció el esfuerzo de mucha gente”. Este periódico escribía que los encargados de la discoteca Keops, Cacho Llanos y Mario Barrionuevo, recibieron sus soles en “la fiesta más linda del año”, y resaltaba la figura de Hugo Ariza como “joven y talentoso disc-jockey de Keops quien por estar cumpliendo con el servicio militar no trabajó esta temporada en la cabina”. En la noche de las estrellas, Juan Carlos Viola, dueño de *Bangkok*, mostró “preocupación para que todo el mundo esté bien atendido” (Tiempo de Córdoba, 20/1/79).

En 1980, los Premios Carlos se entregaron en la boite local *Khalama*.² También allí se celebró “la noche de las narices rojas”, donde la periodista Ele Galina (1980) escribió para Radiolandia 2000: “La fa-

2 Las premiaciones surgieron con las primeras temporadas de verano en la década de 1970, cuando los artistas varones recibían placas y las mujeres ramos de flores, en boliches que “bancaban” el evento. Cuando Ramón Yardá, el periodista “mentor” de los premios Carlos, falleció en 2003, se municipalizaron. Los galardones distinguían artistas y espectáculos destacados en diferentes rubros. Hacia el 2025, “Los Carlos” son los premios con mayor continuidad y reconocimiento en la plaza.

rándula en pleno partió desde el centro hacia *Khalama* escoltada por las estrellas del circo Eguino Bros, con bombos, platillos y elefantes. Ya en la noche donde corrían ríos de escocés, champaña, gin y otros jarabes empezó la noche de los premios”. Así fue “la noche paceña” animada por Cantoral, Sapucay, el mago Tu-Sam, el cantante de tango Alberto Podestá, entre otros. El diario Bamba escribió sobre esa misma noche:

El miércoles 27 de febrero, en horas de la noche, se inició la fiesta en pleno centro de la villa, con la presentación del circo Eguino Bros más de 4 mil personas fueron testigos, luego los artistas que conformaron toda la colonia artística fueron llevados en autos de la marca japonesa Suzuki y escoltados por motociclistas pertenecientes a la Unidad Regional 3 de Policía, se trasladaron a *Khalama*, sofisticada y moderna boite de Villa Carlos Paz, donde en la entrada estaban cuatro elefantes, elegantemente ataviados y montados por las ecuyeres del circo. La llegada fue espectacular, luces, camarógrafos de televisión y reporteros gráficos trabajaron en la entrada haciendo que la llegada de los artistas fuera al estilo de las grandes fiestas europeas (Diario Bamba, 1980).

Entre artistas, autoridades, periodistas y empresarios, con alegrías, brillos y magia aparecía la noche en los recortes de diarios impresos en blanco y negro, ahora desteñidos por el paso de los años.

La noche que escribí: abrir el diario, espiar el camarín

Existe un debate con sendos recorridos en la antropología sobre el lugar del diario de campo. En una disciplina que se distinguió por una una experiencia inmersiva en los universos estudiados, el registro de las actividades diarias que la persona realizando una etnografía experimenta se volvió protagonista. Qué se debe anotar allí y si ese material es publicable o no, trajo renovadas preguntas. La publicación del diario de Bronislaw Malinowski en 1967 desató una polémica sobre la trastienda etnográfica. Como cuenta Rosana Guber (2014): “el diario relativizaba la posición ideal del etnógrafo, su respeto aséptico por Otras culturas, el aislamiento efectivo con otros blancos y el espíritu puramente científico que guiaba los pensamientos del investigador” (p. 34), y afirma que esta exposición empujó la

publicación de otras biografías para desmitificar el trabajo de campo y reconocer el carácter históricamente situado de las prácticas de quien estudia. Para esta autora, la etnografía –como enfoque, método y texto– busca interpretar fenómenos desde la perspectiva de los actores, a través de un trabajo de campo, para dar lugar a la descripción textual de una cultura particular. El registro es protagonista en las tres dimensiones: el registro puede usarse para almacenar y preservar datos, para visualizar cómo quien pesquisa va abriendo su mirada sobre el campo y sobre sí misma, y para sentar el vínculo entre el campo y la teoría en el proceso de conocer. Así, “el registro no es un depósito sino una radiografía del proceso cognitivo, un elemento para el diálogo y la reflexividad” (p. 109).

La lectura del libro *De que riem os boias-frias?* de John Dawsey (2013) me permitió pensar y emular este regreso a los escritos de diarios en una tarea arqueológica e inventiva, en busca de algo que corre el riesgo de ser “enterrado”. Con inspiración benjaminiana, Dawsey escribió: “Las imágenes del pasado irrumpen en lugares inesperados, incluidas las añejas notas de campo, articulándose con el presente. A veces hay que cepillar un cuaderno de campo a contrapelo” (p. 29, traducción propia). En este sentido, podemos pensar el diario como una cosa y una práctica. La tesis en Letras Modernas de Florencia Stalldecker (2022) en torno a los cuadernos de danza lleva a pensar las dimensiones del cuaderno como cosa-vital enredada en otras vidas, un conjunto de materiales en movimiento donde se desparrraman grafías con diferentes colores, líneas y tonos, donde los textos despliegan temas y funciones repetidas. Los cuadernos pueden leerse en tanto una coreografía escritural polifónica que pone en acto técnicas corporales reaprendidas entre manos, tintas y papeles en danza.

El diario de campo del 2013, al que vuelvo para revisar la noche, fue escrito en la orilla del río Los Chorrillos. Acampé cerca de la ciudad de Villa Carlos Paz en una casilla rodante. Al atardecer salía rumbo a los teatros, regresaba a dormir al camping y, cuando despertaba a la mañana siguiente, luego del desayuno, encendía mi computadora para escribir impresiones de lo acontecido. Antes o después de eso me sumergía en el río para “enfriar” los sucesos. El diario estaba cerca del agua del río, fue una pantalla y un teclado de mañanas tar-

días. Con grafías de color negro que contrastaban con las coloridas comedias y el verdor de la ribera donde escribía, con descripciones y comentarios emocionantes que iban bajando el frenesí de la noche, escribí un diario de campo.

Volver al diario para reflexionar sobre la noche que escribí podría pensarse como una práctica paralela a la entrada a camarines en los universos teatrales estudiados. Abrir los diarios o entrar en camarines posibilita develar cómo se crean unas obras y unas noches. Junto a Mariela Chervin (2011) nos preguntamos por los camarines como espacios para la creación de sueños. Para ello, pusimos en diálogo los procesos de preparación que se realizaron en dos espacios particulares: los camarines de los actores de la obra teatral *Bravisima* presentada en junio de 2011 en el Teatro del Lago de Villa Carlos Paz, y un dúplex ubicado en el departamento de Río Primero (Córdoba), donde la quinceañera Lucía se cambió de ropa para su fiesta en diciembre de 2010. En ese momento liminal-liminoide de los cambios de vestuario y vestidos, un estadio entre la desagregación y la reintegración social, pudimos ver procesos de transformación y repetición en las corporalidades (Turner, 1980). Quisiera extender los efectos de aquel escrito para proponer que en los camarines se prepara la ilusión de la noche, se esperan los vestidos, maquillajes y los brillos, para que los artistas se cubran con ellos y suban a escena a montar sueños de pluma y noches de astros. En una nota de campo escribía:

Carmen (Barbieri) estaba con un tapado gris espléndido en el bar, una boina, tomando café, sacándose fotos, firmando autógrafos, Nati, la asistente, ex portera de su edificio, la esperaba en el camarín privado, había un cartel en la puerta que decía "Carmen". En el camarín había muchas plumas amarillas, muchas, Nati les pasaba el secador para que levantaran vuelo con el calor. Cuando llegó Carmen le quitó el tapado gris, y ella se sentó frente al espejo. Nati colgó su tapado de civil. Había muchos vestidos colgando de perchas apretadas, como si la barra que las sostenía no diera a vasto, ella iba a lucirlos en la función (nota de campo, junio 2011).

En el diario también podemos encontrar materiales con los que luego tejemos conocimientos coherentes sobre algún universo. Para Alfred Gell (2005), el encanto de una obra de arte se produce al ocultar procedimientos, y propone pensar que la eficacia mágica de las

cosas radica en la perturbación que generan en un espectador que entiende la magia que emana de la obra. Abrir los diarios o entrar en camarines permite develar cómo se crea una obra, pero también es posible extender (o ensanchar) la magia y pensar que los procedimientos creativos del arte y el conocimiento pueden ser en sí mismos montados como obra encantadora. Óscar Cornago (2006) estudia el teatro postdramático que convierte la escena teatral en un espacio de operaciones. La escena muestra los procedimientos que la crean y apela a la seducción a través de la poesía y la sensorialidad. Entre las estrategias para resistir la representación y desequilibrarla, se llena el espacio de contradicciones, desequilibrios, fragmentación, simultaneidad y desplazamiento. Se ponen en escena comportamientos excesivos que se aceleran hasta alcanzar un punto álgido de tensión, en un continuo hacerse ahí y ahora, con repeticiones y acciones degradadas.

En lo que sigue, paso el cepillo a contrapelo a los cuadernos del verano 2013 para desmontar cómo escribí la noche. Espero generar nuevos encantamientos con la yuxtaposición de los fragmentos escogidos entre los que nombraban la noche.

El primero de enero estuve en Carlos Paz “por la noche”, en el Candi-lejas hubo varias notas de TV y radio a los artistas. Justo “esa noche” había dos noticias que Jésica Cirio se había bajado de la obra y que “esa noche” se suspendía la función porque Andrea Rincón estaba mal del estómago “por unas mezclas de año nuevo”.

En un bar me encuentro con Eze y el guitarrista de Los hombres de tu Risa. Conversamos un rato. Me dice que venden 40 entradas “por noche”, en realidad son 80 pero en 2x1 y lo que ellos cuentan son las entradas de ingresos. Me dice que José propone festejar los miles de espectadores invitados que lo vieron.

Domingo “a la noche”. Tipo 22:30 me voy en la bici al centro sin ganas. Estoy un poco verde y me quedo una hora sentada en la peatonal esperando que algo venga a mí. Estoy sentada en una tarima de esas en las que se paran los policías para mejorar su visual. Se para un niño con tarjetitas en la mano y empieza a mirar. Me pregunta si no vi un nene con una remerita con un león. Le digo que no. Me cuenta que es su hermanito y que se le perdió. Estaba en un bar y le dijo que lo esperara ahí y él se fue y nunca cruzó la calle solo. Me pregunta donde es

la iglesia porque él le dijo que si alguna vez se perdían se encuentren en la iglesia. Le explico.

En esos días leí una nota que contaba que “la Dirección de La Niñez de la Municipalidad y la Policía” recogieron en pleno centro a niños “obligados a trabajar por sus padres y a mujeres de la comunidad gitana, que mendigaban con bebés en brazos”. Aclaraban que la intervención no era por una cuestión estética, sino contra la trata. Recordé también varios niños trabajando en las obras de verano “de noche”.

Estoy al frente del Zorba donde unos jóvenes vestidos de negro promocionan su obra *Sexy Karezza*. Me acerco a ellos y pregunto por una entrevista. Me derivan a una de las chicas. Me cuentan que son de Salta y que la producción (uno de “los nocheros”, padre de una de las bailarinas y Giordano) vio el espectáculo y decidieron traerlo. Les pagaron el traslado, alojamiento y ellos van a borderó con las entradas. Me cuenta que la obra la armaron investigando sobre las fantasías sexuales, después le hicieron algunos cambios para traerla a Carlos Paz, entre ellos intervino la coreógrafa de *Stravaganzza*. Me dan una invitación para la 01:15 horas.

Se llama Nuevo Teatro Carlos Paz, me acerco y Bety, la mamá de la vedette de la obra en cartel y dueña del teatro, me cuenta que era el primer teatro de Carlos Paz y me dice que venga otro día tipo 21 horas a hacerle una entrevista a ella. Me dan una invitación para “esa noche”.

En *Free Pass*, Pablo Layus hace un programa diario que se transmite cerca de “la medianoche”. Un programa fue sobre los camarines de los Grimaldi donde le prestó la cámara a Jey Mamón que paseó durante varios minutos filmando a pulso poco firme con una estética doméstica. En otro programa estuvieron los Qv4 y el elenco de *Cirugía para 2* en la casa de Aníbal Pachano. El viernes en Dale la Tarde entrevistaron al elenco de *Stravaganza* que hacía una fiesta en Carlos Paz Golf por sus 60 mil espectadores.

Voy a *Zebra* a preguntar por el evento del Burro de la Fama y me dicen que es “a la noche”, a la hora del boliche.

Cuando termina las chicas hablan de qué se van a poner en la fiesta “de la noche”. Le insisten a la Mole para que vaya, él hace gestos como de que no iría. Flor Magui planea con el resto qué decirle a la prensa en caso de que no vaya.

Eze me cuenta que Lubumba alquiló un gato para la fiesta “de la noche”, que eso es porque es amigo de las autoridades, que Nazarena

como productora es una máquina que no se le escapa un detalle, y que hizo grabar un jingle para la entrada a esta fiesta.

Martes. Fui un poco tarde y dudosa. ¿qué más hacer? ¿cómo reconstruir esta historia imposible? ¿para qué? Camino a la terminal sentí miedo de caminar “a la noche” por los puentes y las vías. Sentí la exposición que significa salir de la casa como lugar “seguro”, pensé en las vicisitudes de trabajar como mujer sola “a la noche”. Varios autos me gritaron cosas. Me sentí vulnerable caminando a tierras extrañas. Pasó por el Bv Guzmán un colectivo a Carlos Paz, le hice señas y frenó. El colectivo me rescató de la duda y me llevó. No sabía si iba a ser productivo salir tan tarde. Llegué a las 22 horas a la terminal y vi la fila de gente para entrar a ver a Freddie en el Teatro del Lago, comencé a hacer encuestas. Cuando terminó de entrar la gente lo saludé a Pablo Sittoni y le pregunté si podíamos hacer otra entrevista para que me cuente de estas temporadas. La hacemos. Me cuenta que se reúnen a hablar con el intendente para que regulen la llegada de las carpas de circo porque son competencia desleal.

En las anotaciones de campo, la noche aparece como ordenador temporal donde las cosas sucedían: “a la noche”, “de noche” o “por la noche”. Sin especificar horarios entendíamos que era un momento donde ciertas actividades estaban aconteciendo, donde la peatonal se llenaba de transeúntes y consumidores, las luces se encendían, las estrellas ocupaban los teatros, era “la hora del boliche”. A veces, esas actuaciones eran propias de la noche, como las “fiestas de la noche”. En los diarios aparecían como un espacio comercial donde se vendían tickets, un espacio de trabajo, pero no para ciertas niñeces. Con la noche se jerarquizaban diferencias y, para que las estrellas brillaran, se excluían algunos cielos. Las noches portaban cualidades. En el diario encontré ciertas emociones: la fiaca, el susto y la confusión formaban parte de las emociones nocturnas. Deambular fue la calidad que permitió atravesarlas y que pasaran las cosas que finalmente sucedieron por “estar ahí”, andando en las noches.

En este recorrido aparece el carácter dialógico de la pesquisa, los sentidos de las noches que registré mezclaban lo que leía y escuchaba y mis referencias temporales. Existen (dis)continuidades entre aquellas noches escritas en los diarios de 1979 y 1980 y mis anotaciones del 2013. En cuanto al color, el brillo era más contundente en las noches de las notas periodísticas que en los diarios de campo, donde aparecían dubitativas y opacas, aunque no exentas de lumi-

narias. Ambas tipeadas en negro sobre blanco, apagadas por años, fueron re-encendidas en este trabajo. En cuanto al ritmo, las noches en ambos diarios aparecían en un cúmulo de acontecimientos, uno de los procedimientos de dramaturgias posdramáticas antes mencionadas. Las historias de las notas periodísticas se encauzaban en una historia principal que consistía en contar una fiesta, una obra o una premiación, aunque continuamente aparecían detalles aledaños al relato central. Por ejemplo, si una artista llegaba a la fiesta, podían comentar la obra que protagonizaba, algo de su biografía, detenerse en un detalle de su carácter o vestuario.

Los diarios de campo superponen en forma de collage sucesos y sensaciones que trazan un recorrido nocturno variopinto, irregular, con tropiezos, con interacciones variadas. Los diarios periodísticos de aquellos años también emergían en la acumulación de anécdotas, con un tono más asertivo sobre cómo el flujo de la noche sucedía o debía suceder. Este ritmo de continuos acontecimientos creaba un tono vibrátil alegre, rápido y animado, donde los personajes se asociaban. Los vínculos entre las personas aparecían con costuras más firmes en las escrituras periodísticas, donde cada una tenía un nombre y ocupaba un distinguido rol. Las estrellas alumbraban ambas noches, daban fuerza y guiaban los relatos.

Reescribir la noche: el teatro y las penumbras

Carlos: ¿Y quién sos vos para que yo te dé explicaciones?

Susan: ¿Cómo quién soy yo? ¡Soy la vedette!

Carlos: Andá... ¿Todavía no te avivaste que aquí la estrella soy yo?

¿No te das cuenta que yo cierro el show?

Susan: ¡Seguramente que vienen a ver tus piernas, otario! (Le tira un manotón)

(Iriarte, 2000, p. 48).

Existen otros materiales escritos donde las noches de las temporadas teatrales reverberan: los libros de las obras. Salvo los casos en que se traen comedias que ya tienen una trayectoria fuera de esta plaza, estos libretos son efímeros. Cuando son realizados en exclusivo para las temporadas, los textos –no todas las obras lo tie-

nen- quedan en manos particulares y no se publican. Traemos 15 *Caras Bonitas* 15, publicada por el Instituto Nacional del Teatro en un libro homenaje a Miguel Iriarte, actor, dramaturgo y director, quien además de tener una presencia en el campo teatral de la ciudad de Córdoba, llevó sus producciones a diferentes veranos de Villa Carlos Paz. El libro, en blanco y negro, lo conseguimos en la biblioteca de la sala de teatro María Castaña. 15 *Caras Bonitas* 15 fue escrita por Miguel Iriarte y Susana Arraigada, también actriz de la obra, quien recrea sus experiencias como vedette en diferentes partes del mundo. Arraigada nace en una familia de clase media, hija “de una bella madre indígena del Noroeste argentino”. En una comunicación personal con Jorge Console, cuenta:

Entre 1960 y 1968 actué como animadora de espectáculos, cantante y bailarina en cabarets de todo el país. [...] Profesionalmente fui aprendiendo el oficio de bailar, cantar, animar y de interactuar con el público. Ya a mediados de los 60 sabía que debía subir unos escalones más. En la profesión que me estaba forjando, solo había un paraíso en Argentina: la calle Corrientes. Me tomó unos años más llegar allí, pero finalmente sucedió. [...] En Europa hice de todo y viví en decenas de ciudades. Mis espectáculos eran en cabarets, boites, casinos, salas de espectáculos, fiestas privadas. Italia y España fueron mis países de adopción, y en ellos pase las mil y una. Vi de todo y a todos. Si hasta formé parte del destape español [...].

Un 23 de diciembre de 1978, cargada de experiencias y proyectos, regresé en barco a Argentina. Yo me escapaba de un “infierno” personal, y llegaba a un lugar donde el infierno era colectivo. Pero en ese momento, esa Argentina era mi casa. Me quedan grandes recuerdos de todos esos años en Córdoba, de fines de los 70 y la gran década del 80, especialmente de gente con las que trabajé y compartí aquellos escenarios (Console, 2019).

La obra, que monta la vida de un cabaret de pocos recursos, se presentó en Villa Carlos Paz en 1984, 1985 y en 2003. Según cuenta La Voz del Interior (6/2/85), tuvo “un comienzo accidentado en 1976 cuando las tropas del ejército irrumpieron en el teatro, apresaron al elenco entero y a parte del público y los procesaron por supuestos delitos que nunca existieron”. Susana Arraigada, quien aún reclama su co-autoría, relata los comienzos de la obra:

Era un sábado a la noche del año 1975 en la casa de Miguel. Entonces era un gran amigo, un hermano, según él (desde niños, vivimos en el mismo barrio, fuimos juntos al colegio) Yo partía en horas hacia Italia, mi nuevo destino artístico. Entre vinos y empanadas, risas y festejos, comencé a contar anécdotas, historias de la noche cabaretera, vividas en primera persona. En más de 10 años trabajando como presentadora y cantante en cabarets de todo el país, tenía historias a miles. Miguel me preguntó si sería posible que escribiera esas historias reales y armarla para hacer una obra de teatro. La idea me gustó y más que lo hiciéramos juntos. Solo había un inconveniente: el tiempo para escribir, porque era sábado noche y yo viajaba el lunes. Pensando en lo engorroso del correo y que las cartas tardaban semanas, decidimos, con gran entusiasmo, grabar mis historias. El domingo entero, el día antes de partir a Italia, con grabador y cassettes en la soledad de su peluquería le deje mis historias. Dos cassettes completos con material destinado a convertirse en una obra de teatro. Al finalizar la grabación nos despedimos y ya casi en la puerta, su voz retumbó pidiéndome un título: sin pensarlo respondí en voz alta: 15 Caras Bonitas 15 (Console, 2019).

La obra, en su primera escena, presenta una obra, una actriz, un teatro, y también la noche:

Locutor: Amable público presente, tengan ustedes muy buenas, alegres, felices y rutilantes noches... Y es en Córdoba, territorio alegre de América toda, que le iluminan la noche con el ¡Show de los Shows! presentando en exclusividad en *Ipanema* su casa amiga, el cabaret de todos los tiempos, de todas las edades y de toda la gente linda que nos rodea ¡VICTOR AUBEL!; un servidor de todos ustedes, el animador de los artistas y el artista de los animadores, está noche a noche compartiendo junto ustedes, estos momentos de grato esparcimiento, junto a luminarias de fama, arte, calidad y prestancia internacional. Y es en el primer show de la noche que con lógico orgullo presentamos a una deliciosa estrellita que ha paseado su arte por todo el continente, sembrando ilusiones y cosechando aplausos. Nos referimos a la explosiva Bomba Rubia del Mambo, la Flor de las Antillas, a la venezolana... ¡TAMIR WELIS!

Inicia el mambo. Se sugiere que el mambo que interprete la orquesta sea el que sirva de unión entre todos los sketches. Aquí la mambra deberá bailar. Al finalizar mientras ésta saluda, un espectador personajes, le tira un manotón amagando tocarle la cola. Los mozos lo sacan. (Iriarte, 2000, p. 11).

La noche escrita en esta obra se despliega también acumulando escenas dispares, performando alegría e iluminándose con estrelli-

tas, pero los colores pueden desteñirse al extenderse la noche, al recorrer otros escenarios, al pasear por camarines (como sucede en esta obra). Cuando cada personaje muestra las tensiones que les reúnen, las contradicciones y penurias que les acompañan, el brillo se opaca. En la escena final, las coperas se sacan pelucas y maquillajes, comparten sus lamentos entre caricias y acusaciones, cantan “que sola estoy”. La obra termina con una violación “como en un sueño o entre humo”. Las muchas obras que acompañé durante años en las temporadas teatrales terminaban felices y “bien arriba”. Aquí la desdicha suspende la algarabía del cabaret hasta que comienza la próxima función.

Las noches en estas notas y obras comparten además de personajes característicos y la efímera tinta negra con que fueron escritas, el color brillante de las estrellas y el ritmo alegre presente a través de una sucesión ininterrumpida de acontecimientos que cuentan una o varias historias enfiestadas: “No te hagas ningún problema. ¡Gastemos! ¡Divirtámonos!... ¡A VIVIR!... Vivamos esta noche...” (Iriarte, 2000, p. 19).

Si en este escrito la noche se ensancha o reverbera, ojalá traiga estrellas fugaces para pedir deseos cuando las luces se apagan. val flores (2021) invitó a salir de la metáfora de la luz y la iluminación en las prácticas del conocimiento. En la era de la hiperluminosidad, nos convida a escribir con los destellos o desechos de la luz: “pensar con los excrementos de la luz supone [...] un habitar los deshechos de esa luminosidad omnisciente, como un vagabundeo político que desiste de las certezas del resplandor” (p. 80). En la escena de strip tease de 15 caras bonitas 15, Silvy canta:

Graciela a Oscuras
Yo soy graciela oscura
y al mundo entré descalza
falseando la puerta falsa
compadres desconocidos.
Yo soy un montón de trapos
arrullada por los sapos
que croan en los baldíos.
Yo soy Graciela que crece
entre besos saguaneros
entre caricias y tatuajes

que marcan torpes senderos.
Yo soy Graciela Oscura... oscura... Graciela a oscuras..
(Iriarte, 2000, pp. 41-42).

Escribir una noche fascinante, de astros, una maravillosa noche, en penumbras, cosiendo retazos de aquellas noches para despabilarlas: Esta noche se puede, “a la larga las copas y las noches hacen hablar hasta los mudos” (Iriarte: 50). Grita Susan al final de la obra: *Pará Mirta, ¡por esta noche basta!*. Apagón.

Bibliografía

- Blázquez, Gustavo y Castro, Cecilia (2015). *¡Los quiero bien arriba! Gestión de emociones en eventos festivos*. Ponencia presentada en XI Jornadas de Sociología. Buenos Aires, Argentina.
- Boscacci, Osvaldo (1979, febrero 26). *La más linda del año: la noche de los soles*. Tiempo de Córdoba.
- Calicanto (1980, enero 13). *Un tanque hace reír*. Calicanto.
- Chervin, Mariela y Garrido, Jimena (2011). *Los sueños, sueños son. Pero aquí se hacen realidad. Experiencias corporales antes de salir a escena*. Ponencia presentada en X Congreso Argentino de Antropología Social, Buenos Aires, Argentina.
- Console, Jorge (2019, septiembre 24). *Una mujer de 100 vidas*. <https://www.facebook.com/legacy/notes/2442748102634395/>
- Cornago, Oscar (2006). Teatro postdramático. Las resistencias de la representación. En: José Antonio Sánchez (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). España: UCLM.
- Crónica (1979, enero 21). *Carlos Paz ha decidido despabilarse*. Crónica.

La noche escrita entre las estrellas: indagaciones en diarios periodísticos y diarios de campo en las Temporadas Teatrales de Villa Carlos Paz

Dawsey, John (2013). *De que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro*. San Pablo: Editora Terceiro Nome.

Diario Bamba (1980). *La noche de los Carlos 80*. Diario Bamba.

flores, val (2021). *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Argentina: ConTintaMeTienes.

Galina, Ele (1980). *Con bombos y platillos, Yardá cerró la temporada cordobesa*. Radiolandia 2000.

Garrido, Jimena (2018). *Sueños de pluma. Una etnografía en las temporadas teatrales de verano en Villa Carlos Paz, 2011-2017*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Gell, Alfred (2005). A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, 2 (8), 41-65. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55318>

Guber, Rosana (2014). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Iriarte, Miguel (2000). 15 caras bonitas 15 [Obras de teatro] (pp. 11-51). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Kent Trejo, Didanwy (2024). “Resonancias”, “ecos” y “reverberaciones”, una propuesta epistemológica para la producción de pensamiento en la investigación escénica. *Liminal. Revista de investigación en Artes Escénicas*, 1 (1), 32-41. <https://doi.org/10.69746/liminal.a15>

La Razón (1980, enero 19). *La colonia artística optó por la incitante propuesta*. La Razón.

La Voz del Interior (1985, febrero 6). *Es medianoche... el cabaret despierta*. La Voz del Interior.

Los Principios (1979, enero 20). *Las estrellas brillaron aún pasadas por agua, en su fiesta*. Los Principios.

Lugones, María Gabriela (2012). *Obrando en Autos. Obrando en Vidas. Formas y fórmulas de Protección Judicial en los tribunales Preventivos de Menores de Córdoba, Argentina, a comienzos del siglo XXI*. Río de Janeiro: E-papers.

Molina Ahumada, Ernesto Pablo (2018). Escribir en el aire. Reflexiones sobre la performance y la escritura. *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del ClFFyH*, (3), pp. 1-12. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22588>

Morphy, Howard (1989). From dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu. *New Series*, 24 (1), 21-40. <https://doi.org/10.2307/2802545>

Tiempo de Córdoba (1979, enero 20). *Pese a la tormenta... Una noche estrellada*. Tiempo de Córdoba.

Turner, Victor (1980 [1967]). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI.

Stalldecker, Florencia (2022). *Escritura y coreografía en cuadernos de danzas contemporáneas en Córdoba*. [Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Tiempo de Córdoba (1979, enero 18). *La noche de las estrellas*. Tiempo de Córdoba.



Epílogo

Por Rocío María Rodríguez

[...] poca luz salvo la luna, tres cuartas partes del universo son oscuridad, había dicho su padre, y Gaspar entendía, el universo era noche, pero no todas las noches eran así, frescas y hermosas. Mariana Enríquez, 2019, *Nuestra parte de la noche*

¿Cómo habrá sido la noche en las ciudades antes de que el siglo XVI trajera consigo los primeros intentos de alumbrado público, y el siglo XIX lograra su consolidación y expansión con la iluminación a gas? Sin dudas, la luz artificial transformó la percepción del tiempo y el espacio urbano, implicando cambios significativos en las ciudades y sus dinámicas. Quizás resulte innecesario, en este epílogo, redundar sobre la relevancia epistemológica de preguntarse por el avance urbano sobre los dominios de la oscuridad. En los escritos de Walter Benjamín (2005) sobre la vida de París en el siglo XIX, la imagen del *flâneur* que deambulaba por las galerías comerciales y los bulevares iluminados ya nos alertaba: las farolas extienden el consumo a un tiempo continuo. Las noches forman cada vez más parte de la vida comunitaria y el espectáculo del capital se propaga cada vez más allá del tiempo diurno, haciendo posibles nuevas formas de subjetividades y renovadas relaciones de poder.

El recorrido por los textos que componen este libro da cuenta, con destreza y atino, cómo la noche en las ciudades no es solo eso que ocurre entre la puesta de sol y el amanecer. La noche urbana se forma en y da forma a entramados culturales que, evocando en alguna medida su oposición simbólica al día, disponen a las cosas y a los cuerpos de una manera especial. Esa oposición hace que toda noche, por más iluminada, tenga alguna medida de evocación a la oscuridad. Hasta las noches más brillantes se las ingenian para mantener algún misterio, reservando un cuarto oscuro o cultivando con dedicación fronteras de penumbra, de esa sombra tenue que se manifiesta entre la luz y su ausencia. De allí que las investigaciones que compila este

libro tengan un tono particular, formado en el movimiento que oscila entre aquello que podemos conocer (y nombrar), y aquello que, en los laberintos del paisaje nocturno, se escabulle y se escapa. Esa característica hace a estos textos excepcionales, y a la noche, quizás, uno de los fenómenos más sensatos para ser estudiado. Esa alianza con la opacidad les resguarda de la pretensión totalizadora, aséptica y positivista que dificulta observar los matices, contradicciones, complejidades y misterios de la vida social. La noche nos recuerda que (por suerte) siempre quedará algo sin poder conocerse, y eso sostiene la curiosidad que aparece en cada uno de los capítulos de este libro. Estos textos escritos son, por tanto, intrigantes recorridos que se mueven con los ritmos heterogéneos que propone cada una de las noches que hacen a la noche, derivas de investigadoras e investigadores que con pericia logran producir semblanzas de algo de lo que ocurre mientras algunos cuerpos se adormecen y otros se agitan.

Con el pulso de los mundos de la *canción urbana* y de la *noche gay*, en *“Tan cerca y tan lejos. Entre dictadura y democracia: bifurcaciones de noches festivas en la ciudad de Córdoba”*, Ana Laura Reches Peressotti y María Sol Bruno exploran cómo la noche puede ser tanto encuentro como desencuentro. Al trazar los circuitos formados por locales comerciales festivos entre fines de los años setenta y la década de 1980, estas autoras observan noches muy cercanas pero a su vez muy diferentes. Unos años más acá, María Cecilia Díaz explora, al ritmo de las sonoridades rockeras, cómo durante la década de 1990 la zona del ex Mercado de Abasto se transformó en un efervescente nicho de bares, pubs, boliches y clubes. En el escrito *“Exploió, tuvo su brillo...’. Una aproximación a las noches de rock en el Abasto cordobés durante la década del noventa”*, la autora explora un territorio reconvertido en epicentro de la noche de la ciudad, que tenía modos particulares de producir noches festivas *bohemias*, *alternativas* y *unders*. Para la misma época y el mismo enclave de la ciudad, en el capítulo titulado *“‘Hangar fue otra cosa, fue un antes y un después’. Imaginarios y recuerdos sobre unas noches cordobesas (1990-2000)”*, María Daniela Brollo reconstruye a partir de recuerdos y relatos la importancia de *Hangar 18*, un boliche que funcionó entre 1995 y 2005. Este establecimiento tuvo un significativo impacto en

la noche gay y la vida nocturna de la ciudad en general, ya que propició el aterrizaje de nuevas estéticas y nuevas sonoridades, como la música electrónica.

Pero si bien el carácter festivo y las cuestiones vinculadas al ocio y la diversión tienen especial relevancia para los escenarios nocturnos, el texto de Mariana Garcés y Mariana Tello, titulado “*La larga noche de la dictadura militar en Argentina*”, nos recuerda que la noche también puede tener la cadencia del terror. Estas autoras exploran cómo la noche se erigió como metáfora para describir la represión de la última dictadura militar, a la vez que fue escenario privilegiado para los operativos clandestinos, la violencia y la desaparición. Sin embargo, también exploran cómo la noche provee un marco para la memoria, donde siguen resonando testimonios, relatos y apariciones, al mismo tiempo que produce nuevas experiencias al volverse espacio de investigación. Por su parte, María Lucía Tamagnini pone el ojo en la cuestión de la administración de la noche, en un texto titulado “*Se establece que...! Estilos, técnicas e ideas para la gestión municipal de la noche en la ciudad de Córdoba*”, donde aporta una aproximación a las modalidades de gestión gubernamental que tenían como foco la diversión nocturna. Este escrito muestra que las acciones normativas en pos de la regulación del riesgo y el peligro asociados a la noche, también definen y modifican las prácticas nocturnas en la ciudad.

El instrumento normativo analizado por Lucía es aquel que regula la realización de *espectáculos públicos* en Córdoba, categoría que incluye acontecimientos tales como la Sexpo Erótica, indagada por María Celeste Bianciotti y Agustín Liarte Tiloca, y el Festival GRL PWR, estudiado por Cecilia Castro. En el texto “*Una noche caliente: éxtasis y pedagogías sexuales en la Sexpo Erótica de Córdoba*”, María Celeste y Agustín analizan cómo este evento mercantilizado, cuya temática se orienta hacia la celebración del erotismo y la sexualidad, ofrece y produce lo que este capítulo identifica como *noches calientes*: performances, pedagogías y tecnologías dispuestas para generar excitación, experimentación y experiencias colectivas eróticas dentro del capitalismo contemporáneo. Por su parte, en “*Noches bien PWR: un análisis sobre la realización de festivales musicales de mujeres y disidencias en Córdoba*”, Cecilia se acerca etnográficamente

te al Festival GRL PWR, analizando su creación en el año 2018, su evolución y consolidación como espacio de trabajo para mujeres y disidencias, e indagando cómo el festival no solo ofrece una experiencia musical, sino que también se constituye en un espacio de militancia y de transformación de la economía nocturna.

Por otro lado, en lo referido a la sexualidad, vemos que no quedaba únicamente circunscripto al ámbito privado o a contextos mercantilmente regulados, como el caso de la Sexpo, sino que también, como muestra Gustavo Ariel Cabana, en ocasiones la noche en la calle es locus de un tratamiento colectivo del sexo y el erotismo. El escrito “*El yiroteo en la Avenida Irigoyen. Una mirada etnográfica a las cartografías del deseo homoerótico en los espacios sexualizados de la noche de Jujuy*” se centra en la avenida Hipólito Irigoyen, en San Salvador de Jujuy, para analizarla como espacio de intercambio sexual y de producción de subjetividades sexogenéricas en relación las prácticas de yire.

Es inevitable recordar a Benjamin cuando se piensa en recorridos por calles alumbradas y, más aún, con las imágenes que ofrece el texto de Ezequiel Borgononi y Daniel Kohen, al que llamaron “*Estampas de la vida nocturna en Buenos Aires según un inglés, 1820-1825*”. Realizar una comparación entre París y Buenos Aires no ostenta ninguna creatividad, aunque también resulte ineludible. Estos autores analizan la vida nocturna de la capital porteña a partir del relato de un viajero inglés anónimo, revelando, a la luz de las farolas de gas, la importancia de la noche en la vida social y cultural de la ciudad de Buenos Aires, mostrando tanto su carácter lúdico como los intentos de regulación por parte de la administración estatal.

Cerca del final del recorrido que propone este libro, y de vuelta a la vida contemporánea, en “*Los videojuegos y la noche. Dos paseos por los bosques nocturnos del videojuego*”, Ernesto Pablo Molina Ahumada deambula por distintos videojuegos, explorando la noche como el entorno físico donde se desarrolla la práctica de jugar tanto como recurso para el diseño digital y la narrativa que modula la experiencia de quien juega. Para este autor, lo nocturno ocupa un papel fundamental en la vivencia de los jugadores, al encontrarse entramado en los dispositivos videolúdicos que buscan generar vivencias intensas y transformadoras. Hacia el final del libro, y evocando la imagen

de la estrella como signo brillante del cielo nocturno, Jimena Inés Garrido investiga la noche como un espacio performativo que organiza festejos, encuentros y transformaciones, tanto como tensiones y vulnerabilidades. El último capítulo de esta compilación, *“La noche escrita entre las estrellas: indagaciones en diarios periodísticos y diarios de campo en las temporadas teatrales de Villa Carlos Paz”*, ofrece destellos de cómo se escribe y se vive la noche en las temporadas teatrales de Villa Carlos Paz.

En distintos tiempos y escenarios, todos estos escritos dan cuenta de que en la noche se encuentran hiatos para hacer lo que no es posible en otro contexto, pero también es lugar para rutinas de trabajo, entre las que también están las de la ciencia. Quienes no conocen de cerca el funcionamiento del sistema científico, tal vez puedan pensar que la ciencia se hace solo en bibliotecas abarrotadas de libros o en laboratorios asépticos, con guardapolvos blancos y bajo potentes focos led de altos watts. Pero la ciencia también se hace con luz tenue, a través de susurros y opacidades, entre olor a *pucho* o conversaciones entrecortadas por el sonido aturridor de altoparlantes. No solo porque en la noche se investiga, como da cuenta este libro, sino también porque en la noche se entran las relaciones y los afectos que hacen posible al sistema científico, que, como todos los mundos sociales, se erige sobre relaciones laborales articuladas también en lazos de amistad, amor, sexo, odio, rencor.

Personalmente, he tenido la fortuna de encontrar en el trabajo personas que me enseñan a pensar y a escribir, a las que admiro y quiero. Este libro cristaliza el trabajo compartido del programa “Subjetividades y sujeciones contemporáneas” que, orientado por Gustavo Blázquez y María Gabriela Lugones, viene estudiando y produciendo desde hace más de una década en el Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon”, de la Facultad de Filosofía y Humanidades, en la querida Universidad Nacional de Córdoba. En ese hacer colectivo, quienes integramos el programa sostenemos con nuestro trabajo cotidiano espacios de docencia e investigación, insistiendo en el calor de la universidad y la ciencia pública, con la convicción de que el conocimiento es dignidad y soberanía. La vida nocturna nos ha reunido, más de una vez, y he tenido la suerte de

conocer el esfuerzo, compromiso, generosidad y genialidad de la que, ahora también, este libro es testigo.

[...] eso que venía con la noche era divino
aunque, estaba segura, no era sagrado.

Mariana Enríquez, 2019, *Nuestra parte de la noche*

Bibliografía

Benjamin, Walter (2002 [1982]). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.

Enríquez, Mariana (2019). *Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama.

Sobre quienes integramos el libro (por orden de índice)

Gustavo Blázquez (1965, Punta Alta, Buenos Aires). Doctor en Antropología (UFRJ, Brasil). Investigador principal del CONICET y profesor titular en la Facultad de Filosofía y Humanidades, donde dirige el programa “Subjetividades y sujeciones contemporáneas” (CIFYH-UNC). Sus líneas pesquisa se orientan hacia la antropología de la performance y el arte, con énfasis en las culturas populares, la producción de subjetividades y los consumos culturales juveniles. En 2018 recibió el Primer Premio Nacional, categoría ensayo antropológico, por su libro *Bailaló. Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*.

Ana Laura Reches Peressotti (1985, Córdoba). Licenciada en Historia, Magíster en Antropología y Doctora en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC). Docente en Institutos de Formación Docente de la Provincia de Córdoba. Sus temas de investigación giran en torno a modos de sociabilidad y conformación de subjetividades juveniles en Córdoba entre los años setenta y ochenta, interesándose en particular por la conformación de escenas vinculadas al arte transformista.

María Sol Bruno (1984, Córdoba). Profesora de Historia, Licenciada en Historia y Doctora en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC). Investigadora asistente del CONICET, con lugar de trabajo en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba, donde se desempeña como docente de grado. Sus temas de investigación giran en torno a subjetividades juveniles, producciones y consumos culturales, centrados particularmente en la música. Su proyecto actual analiza los mundos del jazz locales, tanto en lo que respecta a su desarrollo contemporáneo como a experiencias del pasado reciente.

María Daniela Brollo (1990, Córdoba). Licenciada en Antropología y Doctoranda en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC). Docente en Institutos de Formación Docente de la Provincia de Córdoba.

Asesora técnica y capacitadora en temáticas vinculadas a género y derechos humanos. Sus intereses de investigación se relacionan con performances artísticas, géneros y sexualidades, y sociabilidades en entramados urbanos y nocturnos. Desde 2014 se dedica a investigar los mundos del arte drag y transformista en la ciudad de Córdoba, y actualmente forma parte del proyecto “Escenas y memorias transformistas”.

María Cecilia Díaz (1986, Córdoba). Licenciada en Historia (FFyH-UNC), Magíster y Doctora en Antropología Social (PPGAS-MN/UFRJ, Brasil). Investigadora asistente del CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Humanidades (IdH-UNC). Profesora asistente en la Facultad de Filosofía y Humanidades y en la Facultad de Lenguas, ambas de la Universidad Nacional de Córdoba. Sus áreas de interés incluyen antropología urbana, activismos cannábicos y antiprohibicionistas, gestiones y prácticas de gobierno, y performances sociales.

Mariana Garcés (1994, San Salvador de Jujuy). Licenciada en Antropología (FFyH-UNC), especializada en el campo de los estudios sobre memoria, violencia política y derechos humanos. Becaria del Ministerio de Desarrollo Humano de la Provincia de Córdoba en el Archivo Provincial de la Memoria. Integrante del proyecto de investigación “Perspectivas etnográficas sobre la memoria de la represión y la violencia política en el pasado reciente: cuerpos, identidades y territorios” (SeCyT-UNC).

Mariana Tello Weiss (1975, San Salvador de Jujuy). Licenciada en Psicología (FP-UNC), Magíster en Antropología (FFyH-UNC) y Doctora en Antropología de Orientación Pública (UAM, España). Investigadora adjunta del CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Antropología de Córdoba, y profesora de la Licenciatura en Antropología en la Universidad Nacional de Córdoba. Su campo de investigación es la antropología de la memoria y los conflictos sociopolíticos. Dirige el proyecto de investigación “Perspectivas etnográficas sobre las memorias de la represión y la violencia política en el pasado reciente: cuerpos, identidades

y territorios” (SeCyT-UNC). Ha sido investigadora en el Espacio para la Memoria “La Perla” y presidenta del Archivo Nacional de la Memoria.

María Lucía Tamagnini (1984, Ucacha, Córdoba). Licenciada en Historia y Doctora en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC). Profesora adjunta en la Facultad de Artes y profesora asistente en la Facultad de Filosofía y Humanidades, ambas en la Universidad Nacional de Córdoba. Desarrolla investigaciones en el área de las antropologías del gestionar, con foco en prácticas y pedagogías de gobierno y modos de hacer cultura. También explora intersecciones entre prácticas artísticas y etnográficas, dimensiones políticas de prácticas artísticas, y relaciones entre activismos y prácticas de documentación. Desarrolló proyectos de investigación, producción y extensión junto a colectivos artísticos activistas de la ciudad de Córdoba, entre ellos, la colectiva de arte drag Tarde Marika, y forma parte del proyecto “Escenas y memorias transformistas”.

María Celeste Bianciotti (1980, Porteña, Córdoba). Licenciada en Comunicación Social (FCC-UNC), Magíster en Género, Identidad y Ciudadanía (UCA, España) y Doctora en Ciencias Sociales (FCS-UBA). Profesora asistente en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Es parte de la Red de Investigadores/as en Ciencias Sociales con Enfoque de Género, y de la Asociación del Centro Iberoamericano de Estudios sobre Sexualidad. Investiga sobre la (co)producción performativa de erotismos, cuerpos y géneros por intermedio de la indagación etnográfica de diversos eventos celebratorios de las sexualidades en la Córdoba contemporánea.

Agustín Liarte Tiloca (1985, Córdoba). Licenciado en Antropología y Doctorando en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC). Profesor asistente en la Facultad de Filosofía y Humanidades y en la Facultad de Psicología, ambas de la Universidad Nacional de Córdoba. Investigador del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon”, y coordinador editorial de la revista Etcétera (FFyH-

UNC). Sus intereses de pesquisa giran en torno a procesos de subjetivación y sujeción desde la participación en performances festivas y eróticas, con especial atención a la producción de marcadores sociales de las diferencias y la diversidad corporal.

Gustavo Ariel Cabana (1984, Palpalá, Jujuy). Profesor en Ciencias de la Educación (FHyCS-UNJU) y Doctorando en Estudios de Género (CEA-FCS-UNC). Becario doctoral de CONICET con lugar de trabajo en el Centro de Estudios del Sur Andino. Sus temas de pesquisa se vinculan al campo de los estudios de género, el pensamiento sudaka travesti y transfeminista, las epistemologías decoloniales, los estudios críticos de raza y etnicidad y las configuraciones sociales de la memoria sexodisidente. Actualmente, desarrolla un estudio etnográfico sobre los procesos de politización de las disidencias sexuales en el espacio andino, examinando articulaciones entre posiciones de género y sexualidad, con marcaciones de clase, etnicidad y raza en la Quebrada de Humahuaca.

Cecilia Castro (1984, Rojas, Buenos Aires). Licenciada en Comunicación Social (FCC-UNC), Magíster en Antropología y Doctora en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC). Profesora asistente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, es Directora de la Especialización en Estudios de Performance (FA-UNC). Investiga sobre producción de subjetividades infantiles y juveniles, manifestaciones artísticas, corporalidades y relaciones entre arte, cultura y política desde una perspectiva interseccional, estudios de las emociones, lenguaje y performance. Participa como colaboradora en la producción y logística de eventos musicales masivos y de producción artística.

Ezequiel Borgognoni (1986, Chivilcoy, Buenos Aires). Profesor y Licenciado en Historia (FFyL-UBA), y Doctor en Historia por la Universidad Torcuato Di Tella. Profesor contratado doctor en la Universidad Rey Juan Carlos de España. Sus líneas de investigación están vinculadas a la historia cultural y política de los reinos

europeos entre la baja Edad Media y la temprana modernidad. Su tesis doctoral “Nox in urbe. Estudio de la vida nocturna en los reinos hispanos (ss. XIV-XVI)” es uno de los trabajos pioneros sobre la historia de la noche en España.

Daniel Kohen (1984, Buenos Aires). Licenciado en Historia (FFyL-UBA) y realizó estudios de posgrado en la Universidad Torcuato Di Tella. Ha publicado libros y artículos sobre la historia de la izquierda en Argentina. En la actualidad, investiga sobre temas de historia cultural de las primeras décadas del siglo XIX. Dicta clases en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Torcuato Di Tella.

Ernesto Pablo Molina Ahumada (1978, Córdoba). Profesor y Licenciado en Letras Modernas, y Doctor en Letras (FFyH-UNC). Profesor titular en la Facultad de Filosofía y Humanidades y en la Facultad de Lenguas, ambas de la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2014 dirige y codirige equipos acreditados sobre temáticas vinculadas a la cultura digital y la crítica de videojuegos, con interés en su abordaje semiótico y su proyección política y educativa. En 2005 recibió el Premio de la Academia Argentina de Letras por su desempeño académico en el grado. Sus líneas de investigación comprenden el abordaje desde la semiótica cultural y los estudios de performance de fenómenos de la cultura digital, con particular atención a los videojuegos y su teorización desde los *game studies*.

Jimena Inés Garrido (Poett) (1980, Córdoba). Profesora en Historia y Doctora en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC). Performer e investigadora mora mocoví, amiga de escenarios y máscaras, pesquisó sobre ficciones brillantes hechas sueños en teatros, focalizando en metodologías, teorías y escrituras en pesquisas de artes escénicas. Desde hace diez años realiza conferencias performáticas colectivas que cruzan teatros, antropologías y performances, entre ellas: *Cositas que me gustan* (2014), *Un día en Samoa* (2022), *Dime algo cariñoso* (2023), y *Antojitos surtidos* (2024). Como docente, enseña cómo investigar en ciencias sociales y

artes. Sus trabajos de extensión y divulgación científica incluyen actuaciones en hoteles, colectivos artistas, ferias, jardines y espacios comunitarios con niñeces.

Rocío María Rodríguez (1993, Córdoba). Licenciada en Antropología y Doctoranda en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC), con el apoyo de una beca interna doctoral otorgada por el CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Humanidades. Desde 2013 desarrolla tareas de investigación en el Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon” (FFyH-UNC), interesándose por el estudio de procesos de subjetivación y de producción de sociabilidades ligadas a contextos de ocio, recreación, divertimento, celebración y arte.

