

Esa vieja cultura frita

Algunas notas sobre el under

Carlos Gradín

I.

Me gustaría hacer un repaso por algunas ideas asociadas al *under*.

Es decir, a los proyectos artísticos y culturales pensados, o imaginados, en un sentido muy amplio y difuso, que es difícil de definir, pero mucho más fácil de reconocer.

El *under* se asoció a una gran variedad de espacios asumidos como alternativos, enfrentados a las instituciones o a las lógicas de mercado, o al menos imaginados a la manera de intersticios en donde pudieran florecer ideas y obras que no encontraban lugar en otra parte.

Podía adoptar un aire conspirativo, propio de refugios o búnkeres en donde se preparaba un ataque, o se fantaseaba con la posibilidad de que el orden social se desmoronara, o se resintiera por sus acciones; pero también una distancia desganada, o muda, un desinterés por participar de los circuitos más visibles de la cultura.

Fueron expresiones muy heterogéneas, que abarcaron desde bandas de punk con sus discos, revistas, volantes, hasta espacios de teatro, grupos de performance, intervenciones de arte callejero, arte político, editoriales de poesía y un largo etcétera.

Con la idea de *under* me refiero a un espectro de iniciativas a lo largo de un periodo difuso del siglo XX, cuyas coordenadas en tiempo y lugar varían según las distintas historias que todavía se siguen escribiendo; un campo referido

con nombres diversos como contracultura, *underground*, cultura subterránea, anti-sistema, etc.

Volverse incomprensible fue uno de sus objetivos, al menos en relación al mundo exterior. Aunque era paradójico, porque también crear espacios de encuentro y redes de intercambio eran sus estrategias fundamentales. Esa incongruencia era una marca llevada con orgullo. El *under* podía seguir la famosa consigna de Leónidas Lamborghini: "Asimilar la distorsión y devolverla multiplicada", y a la vez envolver de un halo de utopía sus intentos de crear circuitos propios y paralelos, tras una libertad de expresión todavía por llegar.

Estas notas intenta leer aquellos impulsos que hoy todavía resuenan en la manera en que se despliegan los medios digitales que usamos hoy; entre el repliegue y el intercambio ilimitado, entre el ruido y la transparencia, entre el cinismo y las utopías más ambiciosas.

II.

Personalmente tengo recuerdos de fanzines fotocopiados cuando estaba en el secundario. Fueron mi primer acercamiento a un espacio de difusión de ideas e imágenes paralelo, o al menos distanciado de la cultura más evidente y disponible, en el campo en el que me movía por entonces.

Eran publicaciones ligadas a bandas punk y grupos anarquistas, y si algo transmitían desde una primera hojeada era una distancia insalvable. Algo distinto a todo lo disponible en librerías y kioscos de revistas.

Los *fanzines* eran publicaciones caseras, unidas por un aire de familia, con sus tonos blanco y negro, hojas abrochadas y desprolijas, llenas de textos diseñados a mano, y garabatos, como paredes escritas con graffitis.

Su estética la heredaban del punk. Algunos nombres que recuerdo eran *Mundo-Inmundo*, *Juventud perdida*, *Resistencia*. Su postura política y vital era la de un anarquismo cargado de desprecio por el mercado, el mundo del trabajo y todas las formas de autoridad estatal. Sus páginas transmitían esta postura desde su diseño compuesto de retazos distorsionados de imágenes de los medios masivos, reducidas al absurdo. Su estética era análoga a la de la ropa

andrajosa de los punks, hecha de jirones de indumentaria moderna, parches, injertos y colores estridentes, como un uniforme para dar batalla contra la calma social.

Cada una de sus páginas era una declaración de principios. Los colláges incluían fragmentos de poemas y letras de canciones, tamizados por recortes de eslóganes publicitarios, noticias de los diarios, o frases estampadas o escritas a mano. El resultado era una composición caótica, a la manera de una vista panorámica de la época. Una sucesión de flashes en donde se superponían versos de poemas de Baudelaire, y aforismos de Nietzsche, con entrevistas a integrantes de bandas punk y extractos sobre la historia del género, junto a consignas y arengas sobre el contexto político imperante. En los años '90 en Argentina, abundaban las denuncias de las políticas de ajuste, la represión a las protestas sociales y el repudio a los crímenes de la última Dictadura Militar y a las leyes de impunidad sancionadas por el menemismo.

En la tradición del punk, los fanzines eran una puesta en escena convulsionada; el registro de una época de crisis y una denuncia de una sociedad a la que se definía como cómplice, y entregada a un bienestar falso y tranquilizador.

Cuando los leía en esa época, junto a algunos amigos, había algo de este escepticismo militante que nos atraía, una invitación a desconfiar de toda forma de autoridad -policial, educativa, religiosa, etc.-, de las noticias y en general de cualquier orden social vigente. A los fanzines los sobrevolaba la pregunta tradicional del anarquismo sobre la manera de vivir una vida libre y autónoma. Eran una mezcla de revista literaria, panfleto y boletín de información.

Pero también era muy importante su composición, siempre un poco alucinada, que hacía de cada página una obra visual hecha de fragmentos, dispuesta para ser leída y decodificada, entre guiños, citas y hallazgos de origen desconocido. Tenían el mensaje implícito de que cualquiera podía reproducirlos, copiar sus textos e imágenes, pero también abrir su propia revista, volverse un emisor más en el circuito de la comunicación, propagando la consciencia de un poder latente en cada uno que se asumiera como un emisor, en medio de tanto conformismo y desgano.

Los fanzines eran, además, una puerta de entrada, una guía para conocer muchas otras publicaciones integrantes de su mismo circuito, así como para bandas y autores, para los que que funcionaban a la manera de cajas de

resonancia, dedicadas a inspirar curiosidad en quienes las leyeron.

Todos estos rasgos definen el *under*. Pueden pensarse como una perspectiva atravesada por una pulsión de rechazo, una hostilidad en la que se combinaba el credo anti-sistema con una vocación por el experimento y la deformación; pero a la vez, los fanzines eran un intento de creación de lazos, una puesta en marcha de un circuito alternativo, pensado como espacio de resistencia y difusión, abierto y dedicado a convocar a otros que se sumaran al movimiento. Desde estas coordenadas, el sentido del *under* se halla en una tensión sin resolver, la que va de esa negatividad de sus expresiones, en el anhelo de hacer saltar por los aires el orden establecido, a fuerza de mensajes y consignas incendiarias, hasta ese deseo de contribuir a nuevos espacios y formas de expresión, a revertir los efectos de un orden alienante, estableciendo espacios de libertad, dando lugar a medios marginales entendidos como instancias de resistencia.

III.

La búsqueda de márgenes y distanciamientos era parte central de la idea del *under*. Para Dick Hebdige las subculturas inglesas de los años '60 y '70 fueron formas de repudiar los códigos y valores más visibles de la sociedad, separándose de ellos pero también apropiándose y deformándolos. La música, los vestidos y actitudes de los jóvenes mods, rastafaris y punks, más allá de sus diferencias de estilo y extracción social, eran las marcas de una suerte de autoexilio. En palabras de Hebdige, eran "simbolizaciones" que establecían un diálogo crítico con la cultura de su época; o dicho de otro modo, eran "un conjunto complejo de respuestas a una situación de extrema alienación".

Esta autonomía de las culturas juveniles, su tendencia a desligarse de la sociedad "adulta", es un rasgo resaltado por muchos autores. Desde fines de los años '50 se conformaron como un sector dentro de la sociedad, con marcas de identidad, hábitos y gustos que los alejaban de los valores heredados de la generación de sus padres. La idea de una nueva sensibilidad junto al reclamo de mayores libertades asociado a los jóvenes se difundía por todo Occidente. La rebeldía era el gesto más referido: huir de los ámbitos familiares y buscar nuevas formas de vida. La autonomía se traducía, muchas veces, en una

mezcla de desprecio y desinterés, como el que Jack Kerouac describía en los beats estadounidenses, definiéndolos como "solitarios Bartlebies mirando por la ventana del contrafrente de nuestra civilización".

El *under* puede pensarse como el campo de iniciativas que intentaron volverse marginales, a la manera de puntos de fuga y refugios, en donde se replegaran sectores decididos a cesar su participación en la sociedad, o al menos a señalar una toma de distancia respecto de ella. En ese sentido, el *under* envolvía dos momentos, alternando entre el repliegue, la autonomía, el intento por desaparecer del radar de la cultura, por un lado, y la confrontación, por el otro, las estrategias de sabotaje, los intentos de desactivar el poder de la cultura y sus centros de transmisión. Huir del orden, o combatirlo, o las dos cosas al mismo tiempo.

Diederich Diederichsen (2011: 154) imaginó la contracultura de los años '60 y '70 como parte de un movimiento de "diáspora", que correspondería con la primera de estas posibilidades. Se trataba de una poética del cambio expresada, por ejemplo, en muchas letras de rock en donde se asociaba el alejarse de ámbitos familiares y cotidianos con la promesa de un mundo latente, a punto de ser descubierto o construido. Su emblema más conocido, dice Diederichsen, sería el "She's leaving" de Los Beatles, con su carga de aventura existencial emprendida desde el hogar al más allá, como una llamada a partir envuelta en promesas, en un primer paso para un cambio de vida que reaparece, unos años después, ya evolucionado en esa llegada triunfal que Joni Mitchell relata en "Woodstock", con su muchedumbre de jóvenes autoconvocados por la idea que algo de ese sueño estaba haciéndose realidad ("Para entonces ya éramos medio millón / y en todas partes había música y baile / y soñé con bombas que caían / desde el cielo / convertidas en mariposas"). En las canciones de la época abundaban los relatos de un viaje, muchas veces colectivo, guiado por el deseo de una vida diferente, acompañado de presagios de felicidad, como la búsqueda de un paraíso perdido.

IV.

Pero a la vez, junto a este apartarse, el *under* sostenía una vocación polémica, un afán de crítica, desprecio y decisión de combatir. La denuncia, el llamado a

resistir y a buscar formas distintas de organizar, o imaginar la sociedad, fueron centrales. El *under* era un pensamiento atravesado por un ánimo bélico, una observación del campo adversario, atento a sus debilidades y contradicciones. Muchas de sus expresiones tenían la impronta de una declaración de guerra, entre el reclutamiento de nuevos aliados y el llamado a reunir fuerzas dispersas. Al hacerlo, el *under* muchas veces se nutría de tácticas de "guerrilla", proyectos de contrainformación, dedicadas a denunciar pero también a confundir o hacer dudar a sus adversarios.

La conmoción, el escándalo, el ataque sorpresa fueron la base de muchas intervenciones. El grupo de los letristas en París realizaron una intervención sorpresa en el Domingo de Pascua de 1950, en la Catedral de Notre Dame, introduciendo a uno de sus integrantes en la misa con un disfraz de monje dominico, y tomando el púlpito para lanzar un sermón ateo y anticlerical que llegó a transmitirse en vivo por la televisión estatal.

Greil Marcus enlaza en esta tradición a la aparición de las bandas punk a fines de los años '70 en Inglaterra; como un acontecimiento inesperado, traducido en un sonido sin precedentes en la música pop, pero sobre todo, en una gestualidad y una retórica de choque, también desconocidos (Marcus 2010).

Las canciones del punk ponían en duda los presupuestos sobre lo que una banda de música debía ser. Lejos del profesionalismo de la música comercial, el escenario aparecía invadido por chicos que parecían haberse abierto paso a la fuerza. Lo que decían sus voces, tan agrias como el sonido de sus guitarras, era que la música, las empresas y el mundo en general no merecían mucho más que risas. "Era el sonido de una ciudad desmoronándose", dice Marcus (2010: 8); de ahí que los evoque en una constelación junto a los dadaístas de principios del siglo XX, con sus escritos y apariciones dedicados a asumir el fallido de todo lenguaje, entre el balbuceo y la parodia cruel.

Para Diederich Diederichsen el punk es el equivalente de una toma de la Bastilla en el mundo de la música pop, la conquista de los escenarios por la prepotencia de bandas de recién llegados, con aire harapiento y modales de cantina, decididos a pasar por encima de todos los presupuestos y códigos de la música popular. Ni frases amables ni melodías pegadizas; el carnaval de ruido resultante, saturado de insultos y poses desafiantes, acaba siendo una puesta en escena en donde la marca de ese origen marginal se exponía como

una herida pero también como blasón. Denunciaba "la fealdad absoluta de la mercancía", el ridículo inherente a las aspiraciones de prestigio o dignidad emanadas de la industria de la música pop, y por extensión de todos los productos de la sociedad de mercado, a los que el punk renunciaba.

Había algo de anuncio del final de una época en ese gesto. Un no va más, entre el hartazgo y la sed de emociones nuevas. El *under* también era este sacarse de encima una herencia. Pero no sólo en la música o el arte, también en la sensibilidad y las relaciones entre los cuerpos. Muchas de sus expresiones se concebían como instancias de esta batalla sostenida en el frente de la vida cotidiana, y por extensión de la política. Sus despliegues de imágenes, acciones y discursos estaban dirigidos a ampliar el campo de lo posible en relación a la libertad de expresión, pero también a la manera de mostrar, percibir y entablar relaciones entre los cuerpos. A estos anhelos se refiere la consigna de "Perder la forma humana", tomada de una frase del Indio Solari pronunciada en una entrevista, con la que Ana Longoni y Fernando Davis sintetizan el "programa" subyacente a muchas experiencias de arte en los años '60 y '70 en Latinoamérica; proyectos llevados adelante para sortear la agudización de la represión de gobiernos civiles y militares, dedicados a crear espacios de resistencia y encuentro (Longoni y Davis, 2012). Se trata de performances, recitales, publicaciones semi-anónimas, arte callejero, entre muchos otros géneros y formas, cuyo hilo conductor eran los intentos de sustraerse del control policial, el maltrato y la censura, y de imaginar formas de relacionarse a través de afectos y corporalidades no permitidas, o difundidas, en otros ámbitos.

En palabras de Solari, era una búsqueda por "carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente", de alcanzar "un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras".

La búsqueda tenía algo de paranoica. ¿Cómo escapar de los códigos impuestos? ¿Cómo desactivar la mirada normalizadora? ¿Cómo pasar desapercibidos? O incluso, ¿cómo estar seguros de haber alcanzado un refugio seguro donde preservar una cuota de libertad? Esos interrogantes sobrevolaban a los fanzines de los '90. ¿Cuánto queda de autenticidad en un mundo gobernado por pulsiones policíacas, aparatos de educación fascista y medios dedicados a promover la complicidad? La única respuesta se presentaba en el estallido informe del punk, en su disolución de las expectativas, casi fuera de la capaci-

dad de comprensión de su público, e incluso de sus músicos. Una fuga posible, que sintonizaba en los colláges de sus fanzines, en donde podían montarse a la par los versos de una canción de Ricky Espinosa, cantante de Flema, con las escenas de una marcha de protesta contra el ajuste reprimida por la policía en alguna provincia argentina en los '90.

Las expresiones del *under* mezclaban el repliegue en los márgenes con esta idea de una guerra abierta contra la cultura. Quizás su forma más dramática haya quedado plasmada en las novelas y ensayos de William Burroughs, como en el *Almuerzo Desnudo*, en donde la vida de los personajes transcurre en la zona fronteriza y totalmente desregulada de Interzona. En medio de una lucha entre formas de vida humanas y no humanas, el sexo y el lenguaje son mecanismos de control y transmisión de comportamientos. Toda forma de acción y comunicación aparece imbricada en una trama de intereses y manipulaciones capaz de reducir la voluntad de los sujetos hasta convertirlos en zombies al servicio de sus adicciones. La pregunta que las recorre es por la huida, por los métodos disponibles para librarse de esa cultura opresiva, una situación que lleva al narrador a concluir que "Hablar es mentir, vivir es colaborar", como reza el final de *Expreso Nova*.

En ese contexto, "el lenguaje es un virus del espacio exterior" como también declaró Burroughs, es decir, un forma invasora y parasitaria que cobran sentido los esfuerzos por diseñar estrategias como las que reúne en *La revolución electrónica* (1970), dedicadas a introducir dosis de distorsión y desorden en las transmisiones escritas y audiovisuales, para abrir los mensajes de los medios a nuevas dimensiones, fuera de la rutina asimilada de la comunicación. El cut-up, el sabotaje, la mezcla caótica de imágenes y sonidos son mecanismos para liberarse de los códigos impuestos, prescindir de ellos y devolverles una intensidad capaz de perturbarlos. Allí radicaba una vertiente del imaginario del *under*.

Como en el diseño de los fanzines, las propuestas de Burroughs llevaban la batalla al plano del lenguaje y la comunicación, en busca de una libertad amenazada.

V.

En muchas de sus expresiones, la mirada antagonista del *under* se volvía colectiva. Desde los escritos en los que Theodore Roszak empezó a hablar de una "contracultura" a fines de los '60 en Estados Unidos, esta fue definida como un enfrentamiento entre el segmento joven de la sociedad y las instituciones y valores del Sistema, lo que Roszak llamaba la "Tecnocracia".

En ese contexto, la contracultura aparecía como la "superior tarea de la juventud", una empresa que buscaba "alterar todo el contexto cultural dentro del cual tiene lugar la vida política diaria". Y su imagen más emblemática era la de las multitudes que ocuparon plazas y campus en marchas de protesta contra la Guerra de Vietnam, que luego se extendieron a otros reclamos referidos a la libertad de expresión, los derechos de los afroamericanos, el feminismo, además de recitales y fiestas de rock. Mientras se multiplicaban los proyectos de comunas en Estados Unidos, pensados como espacios de vida autosustentable y comunitaria; y el movimiento de publicaciones *underground*, que había surgido en el campus de algunas universidades hacia 1963, para 1967 abarcaba cientos de revistas que eran una fuente de transmisión de noticias sobre el desarrollo de la contracultura.

El *under* se configuraba como una construcción colectiva, un llamado al que respondía un grupo más o menos disperso de jóvenes, impulsados por ideas en torno a la autonomía y el desligarse del Sistema.

Este proceso de toma de consciencia se plasmaba en las canciones y los textos difundidos a través de los medios alternativos. Recitales, comunas, marchas; la confluencia de los jóvenes en el espacio público era la imagen más repetida de su nuevo protagonismo social. Todos los proyectos colectivos adquirían un halo de expectativas de cambio, como los gérmenes de un orden distinto al establecido. En palabras de un cronista del East Village Other, al terminar el Festival de Woodstock en 1969:

Me siento libre por primera vez, y también acompañado. Este lugar es tan apacible y está tan lleno de amor que yo (y muchos, muchos más) no queremos irnos. (...) Pero tal vez, quién sabe, este sea un nuevo comienzo para todos nosotros, aún cuando nos

alejemos de lo que para la mayoría fue la experiencia más bella de nuestras vidas. Hicimos muchos amigos y por todas partes hubo pruebas evidentes de que somos legión. Ahora sabemos que podemos vivir juntos como hasta ahora sólo lo hicimos en nuestras fantasías. Nadie se irá de acá siendo la misma persona. Por unos días estuvimos en un lugar hermoso. ¿Podremos repetirlo? Sólo sé que no me quiero ir. Siento que este es mi hogar.¹

De estos impulsos se desprende la visión del *under* como creación de espacios de autogestión: circuitos, publicaciones y reuniones de todo tipo dedicados a transmitir ideas y crear oportunidades de ejercer formas de libertad imposibles de otro modo. Era la creación de "microcosmos de ese sueño de una cultura libre", como definía Hakim Bey a las Zona Autónomas Temporarias (TAZ). Es decir, "una operación de guerrilla que libera un área (de territorio, de tiempo, de la imaginación) y luego se disuelve para volver a formarse en otro momento o lugar, antes de que el Estado pueda capturarla".

Contra las "cartografías del Control", con sus dispositivos desplegados en todos los rincones de la vida social, el *under* fue el amplio espectro de estrategias desplegadas para permitir la realización de fiestas y reuniones pensadas como reverso de la cultura.

Pero en otros contextos, como señalaron muchos autores para el caso de Argentina y Latinoamérica, la libertad relativa en la que pudieron desplegarse los proyectos de la contracultura en Estados Unidos y Europa, se hallaba mucho más amenazada cuando no faltaba por completo.

La imaginación de los sobrevivientes, de jóvenes obligados a un lento aprendizaje, obligados a inventar su propia manera de vivir y responder a una situación de aislamiento, se corresponde más a la que quedó plasmada en las primeras letras del rock nacional. La poética de solitarios, embarcados en búsquedas a veces heroicas, estaba presente en las crónicas urbanas de Moris o en la balsa de Tanguito en la que se declaraba estar "solo y triste en este mundo abandonado", ansioso por irse lejos aunque fuera a "naufragar". Una situación de aislamiento generalizado que se repite en las letras posteriores de la década del '70, donde la ciudad está lejos de ser el escenario de alguna forma de

¹ John "El Sueco" Hilgerdt 20 de agosto de 1969, *East Village Other*

reunión, más bien atravesada por una amenaza latente y un clima opresivo, como el que retratan "El Fantasma de Canterville" o las *Pequeñas anécdotas sobre las Instituciones*. Lo colectivo, si aparece, se trasluce en la forma de un anhelo casi sin nombre, un reverso del paisaje desolado que los protagonistas suelen retratar.

Lo colectivo, lejos de la utopía también, aparecía como una organización de lucha en un texto del Indio Solari de los años '80 (*Cerdos y peces*, nr 3, 1984). Allí también, las transmisiones subrepticias y las acciones veladas, estaban destinadas a sembrar la disidencia, y desmoronar una falsa paz. Resistir, refugiarse en los pliegues, defenderse mediante al apoyo de otros integrantes de una sociedad paralela. Las redes de solidaridad no son necesariamente las puertas de entrada a un incipiente paraíso recuperado, pero sí el inicio de una contraofensiva, la oportunidad de un reagrupamiento con destino incierto, quizás sin otras alternativas a la vista:

Somos el miedo de los gobiernos que mienten en nombre de la verdad. El miedo del poder militar, económico y jurídico que impide la comunicación humana de pueblo a pueblo.

Somos el miedo de la soberanía de los piratas del mundo que mutilan el estado de ánimo e impiden la emociones reveladoras.

(...)

Somos el miedo de quienes nos adiestran a ser corteses cuando alguna institución nos pisotea. El miedo de quienes temen a los cambios pues su status depende de la rutina y del tiempo de otras personas. El miedo de las tecnologías caprichosas que nos obligan a valorarlas adoptando siempre sus supuestos básicos.

Somos el viejísimo miedo agazapado en todos los rincones del Imperio y estamos encantados ¡encantados!.

VI.

Además de un impulso colectivo, el *under* también encarnaba búsquedas personales, en donde se expresaban anhelos de descubrimiento. Su diferencia

respecto de obras e ideas de la cultura "mainstream" era una cuestión de intensidad. Su importancia radicaba en su capacidad de afectar o conmover de manera drástica las percepciones, la sensibilidad y, en general, los modos de comprender el mundo de quienes lo experimentarían. En otra entrevista en la *Rolling Stone* Solari hablaba de "un bagaje de información", una serie de lecturas, imágenes y música que se habían convertido en un salvoconducto para transitar los años '60 y '70 en La Plata, en tiempos de gobiernos represivos. Solari se refiere con esas palabras a sus lecturas de la Nueva Izquierda norteamericana, y sobre todo al contacto con "la parte más combativa del rock". Los describe como una serie de ideas que lo distanciaban de las posiciones presentes en las charlas con sus amigos y compañeros, como gran parte del campo cultural de aquellos años, muy cercanos a las ideas de la izquierda latinoamericana y las organizaciones de la lucha armada. Esa otra información "me decía que no era por ese lado, que era mejor contaminar la sociedad por caminos más dulces":

Cuando lees a Capote, cuando lees *El engranaje*, de Jean Paul Sartre, dejás de pensar que es posible tomar la Casa Blanca armado con un Mauser. En el mejor de los casos aspirás a contaminar la cultura, aquello que genera un germen perdurable. Elegí escribir canciones y poesía, meter un quintacolumnista en el desfile de las ideas.

En el *under* puede pensarse una teoría de la lectura y, en general, de la recepción de las obras de arte. Una visión sobre obras que podían leerse como revelaciones, palabras que parecían haberse escrito especialmente para quienes las descubrían, capaces de acompañar circunstancias concretas de su vida. Enrique Symns escribió muchas páginas sobre esta manera de entender la lectura donde los libros ("algunas de las drogas más poderosas que he consumido") podían poseer un poder transformador, en donde constataba que Henry Miller le hizo "darse cuenta de que (...) era lo que no sabía que podía ser", o Leopoldo Marechal le había hecho "iluminar la vida legendaria que desde niño había añorado como si ya la hubiera experimentado".

Eran grandes expectativas, como las que Walter Benjamin depositaba en el papel que jugaban las citas de otros textos incorporados en sus ensayos. El *under* - es decir, ciertas miradas como las que intentamos reunir en este ensayo,

asociadas a un amplio campo de textos e ideas - concebía la lectura, y en general, toda experiencia estética, como una experiencia transformadora, capaz de sugerir ideas imprevistas. Las "citas" - decía Benjamin - "son salteadores de caminos que irrumpen armados para arrebatarse la convicción que alberga el ocioso paseante" (1987, 86). Con estas mismas palabras puede sintetizarse el ánimo conspirativo que subyace a cierta mirada sobre el *under*. La de ser un intento por captar la atención, y desviarla; de introducirse por sorpresa en la consciencia de sus destinatarios, para llevarlos a mirar un costado escondido de la vida o el mundo, a reconocer el absurdo de sus valores y presupuestos. De ahí también que el *under* -como programa, filosofía o estilo...- pueda pensarse desde los graffitis: escrituras a veces disimuladas, o camufladas, de origen desconocido, a la espera de lectores desprevenidos, llegados hasta ellas casi por azar, que se percatan demasiado tarde de estar recibiendo un mensaje, o siendo influidos sin darse cuenta. Una campaña difusa por introducir "quintacolumnistas", como dice el Indio, por instilar dudas o traspasar consignas, por ocupar, aunque sea fugazmente, el campo adversario.

Todo el *under* puede entenderse como esa acumulación en estado latente. Un trabajo de hormiga emprendido por actores quizás sin coordinar ni ser del todo conscientes de sus acciones, pero reunidos por las mismas preguntas: ¿cómo "contaminar la cultura"? ¿Cómo ampliar el alcance de esas transmisiones? En ellas late la idea romántica de un arte capaz de desviar el curso de una vida, o sugerirle nuevos caminos.

Da ahí que fuera un espacio imaginado según esta ley del contagio. La de una red, más o menos tenue, de publicaciones, discos, libros y, en general, toda aquella "información" pasada de mano en mano, recomendada, convertida en tema de conversación y retransmitida con el anhelo de que al ser recibida, pudiera surtir el mismo efecto de convertirse en uno de esos saberes capaces de poner en duda las creencias íntimas de quien los recibiera.

Desde esa mirada, era una tarea conspirativa. Su gesto era el de una escritura abandonada, en la que late la esperanza de lograr una influencia, de propagar mensajes en clave capaces de inspirar solidaridad, reconocimiento o sentido de pertenencia. O quizás simple asombro, o el anhelo de algo indefinido.

Pero podía no ser parte de un proyecto. Su visión podía transferirse a obras y discos aunque no hubieran sido imaginados como parte de un campo de

revuelta. O no, al menos, en los mismos términos en que se presentaba en otras obras. Marechal, en las reflexiones de Symns, acababa integrado en series que nunca hubiera buscado, o encontrado de haber permanecido dentro del campo de la literatura y la crítica literaria. Pero leído desde una perspectiva más afín a una poética del *underground*, podía ser puesto en diálogo con obras de Henry Miller o Antonin Artaud, comparado con el estímulo producido por ciertas drogas o canciones de rock.

También era una disposición a encontrar las marcas de una ruptura, el anuncio de nuevos tiempos. Esa búsqueda acompaña todas las críticas de arte y música de Greil Marcus. En ellas el *under* también surge de un regreso, de un repaso por la historia. Es el intento por reponer los motivos, las emociones y los pensamientos asociados a ciertas obras y acciones. ¿Qué fueron los punks en el momento en que aparecieron, y por qué dejaron una impresión tan imborrable en los recuerdos de Marcus y tantos otros que fueron testigos de sus primeros shows? Como Walter Benjamin, Marcus se pregunta por la suerte de ciertos momentos y experiencias, a medida que la historia sigue su curso y los envuelve en el peligro de volverlos incomprensibles, olvidados para nuevos tiempos cuyo lenguaje abandona las palabras con las que alguna vez pudo nombrar lo singular y sorprendente encarnado por aquellos. Benjamin lo llamó el "instante de peligro" atravesado por todo esfuerzo dirigido a dar sentido a la historia. El *under* también fue esa mirada atenta a las palabras y las imágenes sobre las que pudiera volverse con el fin de extraer de ellas algo de esa inspiración, de ese afán de entusiasmo o resistencia, que pudo desprenderse de una obra, y quizás todavía permanezca en ella.

¿Cómo se convierte una canción en una fuente de inspiración para el tipo de búsquedas a las que nos referimos acá? Esta misma pregunta, formulada por Marcus, también era parte de la sensibilidad de los editores de los fanzines anarcopunks. Sus páginas se poblaban de citas -versos de Rimbaud yuxtapuestos con recortes de boletines informativos de los años de la Dictadura Militar-. En los colláges resultantes, las palabras y las imágenes resonaban. Y en esos retablos, los versos de poemas o canciones adquirían un valor análogo al que Marcus le asignaba ciertas canciones de la música popular del siglo XX. En los acordes disonantes de una banda de punk podían encontrarse las señales de un deseo de cambio, de una reflexión sobre la existencia, aunque más no sea formulada de manera parcial, apenas fragmentaria y condenada

al fracaso. Esa mínima certeza era parte de lo que tratamos de reunir bajo el nombre de *under*, una seguridad, o al menos una sospecha, de que ciertas obras de arte albergan la posibilidad de abrir perspectivas inéditas para quienes se topen con ellas.

En un hermoso ensayo de 1986, Marcus escribe acerca de lo que significó para él encontrarse hacia 1969 con un disco con las canciones de Robert Johnson, el músico de blues. Su relato habla de los efectos que le produjo la primera escucha, y las que le siguieron, a lo largo de los años, como una experiencia que cambió por completo su manera de pensar la música, y con ella su mirada sobre el papel de los negros en la historia del país, y los preconceptos con los que seguían siendo analizadas sus creaciones musicales. Todo ello además de convertirse en un momento de quiebre, que lo conmovió en una dimensión más íntima de su vida, en un proceso que con el tiempo acabaría entendiendo como una analogía de lo que el mismo género de *blues* pudo haber significado, muchos años antes, en la década del '30, para sus primeros espectadores. "El *blues* era algo nuevo", dice:

Cualquiera que escuchaba esta música -cualquiera con la educación suficiente para escribir sus ideas acerca de lo que escuchaba-, fuera blanco o negro, decía lo mismo. Daba igual que fuera una dama blanca rica y piadosa o W.C. Handy de Memphis, que más tarde se hizo llamar 'el Padre del *Blues*'. Todos tenían la misma reacción y utilizaban las mismas palabras: 'raro', 'extraño', 'inquietante', 'sobrenatural', 'diabólico', 'terrorífico', 'de otro planeta.'

Marcus concluye que "Así como la música de Robert Johnson abrió una grieta en mi mundo de clase media blanco y moderno, hacia 1900 el *blues* abrió una grieta en el mundo de los negros sureños". Muchas de las críticas de Marcus sobre arte y música vuelven sobre esta escena, la de un primer momento de descubrimiento, en el que alguna forma de expresión se revela como una mezcla de sorpresa y desborde, en el que la escucha de una canción o el atisbar de ciertas imágenes se vuelven disparadores, presagios de que algo está cambiando o podría hacerlo. Toda la historia de la música punk escrita por Marcus, su *Rastros de carmín*, se esfuerza por recuperar el sentido irreductible de esta brecha, de evocar la conmoción generada por ciertas obras y la necesidad de proteger esa singularidad, evitando que se diluya.

El blues no es una simple música de protesta, o de lamento frente a la opresión de una sociedad esclavista, como tienden a simplificar las lecturas sociológicas que acaban reduciéndolo a mera expresión de una trama económica y política. Y del mismo modo, el punk tampoco es solo la música de jóvenes desclasados y enfurecidos por el desempleo y la exclusión de un gobierno conservador. Desde el lugar en que Marcus se paraba para evocar estas historias, se trataba de encontrar la dimensión de ruptura de la música, su capacidad de abrirse a sensibilidades todavía no reconocidas como tales.

En 1969, poco después de asistir al trágico recital de Altamont, la historia de su encuentro con Robert Johnson, y de cómo éste afectó su manera de ver el mundo, permite pensar en una imaginación del *under* trasladada al blues. Una pregunta por los cruces entre el arte, la política y la vida cotidiana suscitada a partir de un puñado de canciones. Su mirada intenta recuperarlas, leerlas y encontrar en ellas una fuente de emociones, de preguntas acerca de la libertad y las propias formas de existencia. Es una visión teñida de utopía, predispuesta a leer las señales de un tiempo por venir: "... la música de Robert Johnson me parecía la voz de un mundo nuevo donde todo estaba por decidirse y nada era definitivo. Cualquier opción estaba abierta, cualquier cosa podía ocurrir; todo dependía de mí".

VII.

El *under* puede imaginarse como el progresivo despliegue de una red en donde se intentó poner a circular y difundir ideas y, en general, materiales relacionados con estas visiones.

En realidad, no una única red sino más bien diversos proyectos de circuitos y espacios de intercambio, organizados generalmente de manera artesanal, al margen de los grandes medios. Los ejemplos son innumerables, desde las redes de publicaciones *underground* del movimiento estudiantil y hippie de los '60 en Estados Unidos, y sus antecesoras, las revistas de la "generación beat", hasta las revistas de la "generación mimeógrafo" en Brasil en los '70, o el movimiento de revistas *subtles* de Argentina, o las redes internacionales del arte correo, entre muchas otras. Dispersas y transitorias, todas pueden pensarse como iniciativas desplegadas para transmitir las noticias de un *under*

en donde la poesía, el arte o la política anunciaban que los tiempos, como decía Bob Dylan, estaban cambiando.

Pero el sentido de novedad de sus mensajes también tenía una dimensión más llana. Como reza una frase muy citada de Frank Zappa: "El mainstream es lo que te llega sin necesidad de moverte, pero para el *underground* sos vos el que tiene que esforzarse".

Under también fue, en muchos contextos, algo más prosaico que un proyecto de transformación o de lucha. Fue también la posibilidad disponible para muchos de escapar de la rutina o la monotonía, de acceder a ideas y sonidos de otro modo imposibles de conocer.

En el *under* las obras adquirían el aura de una "lejanía inalcanzable", puestos al alcance de los pocos elegidos o aventurados, decididos a movilizarse para llegar a ellas.

Cuando Miguel Grinberg, por ejemplo, evocaba los años '60 en la avenida Corrientes, la definía como "un impresionante circuito de información lateral", impulsado "mediante el simple accionar de la palabra entre amigos-", por donde circulaba información relacionada a poetas, músicos y directores de cine "que pasaba instantáneamente a los barrios, y luego a las ciudades y pueblos de provincia". En muchos testimonios similares, la información se tiñe de un halo de libertad y resistencia, como por ejemplo en las memorias de José Ribas sobre la década del '70 en Barcelona, en los años en que era editor de la revista *Ajoblanco*, cuando se convirtió en una fuente de difusión de ideas sobre rock, drogas, sexualidad y ecología, en los últimos años de la dictadura franquista y los inicios de la transición democrática.

En medio de gobiernos represivos, y sociedades conservadores, los espacios del *under* fueron refugios, lugares de encuentro entre pares, pero también oportunidades de entrar en contacto con ideas inaccesibles de otro modo.

En el recuerdo de la "generación subterránea" de Lima, Perú, en la década del '80, era un punto de partida para abrirse a nuevos horizontes: "Por primera vez vi un pogo, por primera vez vi gente que no se estaba quedando callada, por primera vez vi algo auténtico para mí", escribe Martín Roldán Ruiz:

Ver a Leuzemia, Guerrilla Urbana y sobre todo escuchar el eterno

tema de Zcueta Crrada, La esquina es la misma, fue como un cachetadón que te decía: "Oye huevonazo, desahuevate de una vez, la vida está en las calles, en esas veredas de vómito y smog". Y yo salí, a pesar de que la muerte roja y verde, empapaba con su neblina, esas mismas calles donde encontré una forma... un estilo de vivir...

En una ciudad sacudida por las oleadas de atentados con coches bombas de la guerrilla y el toque de queda dictado por el gobierno, el *under* o la contracultura representaban una tabla de salvación:

De pronto La Nave de los Prófugos fue un punto de encuentro para todos los subtes. En medio de las carretas de discos, en medio de los vendedores de revistas, uno podía llegar a comprar música y a intercambiar o a conversar, a resolver algunas inquietudes. "Nos recomendábamos películas y cuando ibas a los cine clubs te encontrabas con todos los que bajaban a La Nave.

Se refiere a la feria de discos y cassettes de La Colmena de Lima, ubicada en la escalinata de la Universidad Villareal y, a uno de sus puestos, La Nave de los Prófugos, dedicado a las grabaciones piratas de rock pesado y punk, que se transformó en un nodo fundamental de la difusión de fanzines, información sobre recitales y el surgimiento de nuevas bandas y discos, impulsados por la figura de su encargado, el Paco Kerouac.

"La Nave fue el puerto de partida para el resto de nuestras vidas", dice uno de los comentarios posteados en el blog donde apareció la nota de Roldán Ruiz.: "... así ocurrió conmigo, gracias a este mágico lugar conocimos lo que ningún medio nos ofrecía y conocimos lo mejor...". *Under* fue sinónimo de cofradías reunidas alrededor de los puntos de intercambio y distribución, como las que se formaban durante muchos años en el Parque Rivadavia de Buenos Aires, con su feria de grabaciones caseras y discos importados, de bandas casi desconocidas en otros espacios de la ciudad.

Pero el *under* también fue la continuación natural de estos impulsos, materializados en la búsqueda autogestiva de medios de edición y distribución paralelos. Fue el despliegue de estrategias para publicar, grabar y difundir

obras e ideas más allá de los circuitos comerciales, al margen de las grandes compañías, liberadas de sus imposiciones, y dirigida a ampliarse para hacer llegar cada vez más lejos, y a más personas, sus obras.

Era "un espacio de carácter vital", como define Tomás Spiccolli, "en esa época de finales de los '80 y comienzos de los '90, cuando la información era un lujo de una minoría".

En Zárate, en una ciudad de una zona semi-rural de la provincia Buenos Aires, el relato de Spiccolli sobre sus inicios en el mundo de los fanzines y los discos caseros de punk y rock experimental, es el de otro progresivo descubrir de una contracultura dispersa y semioculta, como la de los "subterráneos" de Lima, sin catálogos ni puntos de venta definidos, a la que solo podía accederse mediante encuentros más o menos azarosos, como el de un viaje de vacaciones familiar a Brasil, que lo llevó a descubrir bateas de vinilos importados y revistas de música *underground* ("mi vida no fue igual después de ese viaje, después de lo que vi, escuché, olfateé..."), o:

... cuando Carlos apareció con el fanzine Resistencia y la Rebelión Rock, y un montón de otros zines" (...) "fue una revelación doble intensa, no solo porque el contenido y la estética me hicieron explotar el cerebelo, sino porque definitivamente entendí cuán al alcance de la mano estaba el hacer tu propia revista, tu propia banda, tus propias reglas..." (...) "... como si de repente supiese exactamente qué hacer con todo el conocimiento que venía acumulando y que durante años se agitaba en mí y se manifestaba como un profundo deseo de independencia, agitación y resistencia.

"Siempre existió una red, una real, de gente que tal vez no llega a conocerse personalmente, pero que trabaja en cosas diferentes o similares día a día y viven por un mismo propósito, eso es eterno", reflexiona Spiccolli, al evocar el circuito en el que empezó a participar:

En ese momento de la historia, antes de que el sistema masticara y digiriera los movimientos de resistencia de final del siglo veinte en un calculado proceso de banalización constante, se sentía que era posible informar, agrupar y actuar, y a eso nos dedicamos.

Creando redes donde no existían redes, conectándonos con otra gente e intercambiando información, el máspreciado tesoro. Por correo, mano a mano en los shows, en las plazas, radios piratas, cassettes mal grabados. En ese proceso fui aprendiendo sobre la historia del arte y su ligazón con las transformaciones sociales, y esto me ayudó a consolidar mi visión del futuro: sería yo mismo pese a todo y todos, y me propuse dedicar mi tiempo y habilidades a la lucha anti sistema, y eso sigo haciendo hasta hoy, solo que para mí siempre fue importante hacerlo de forma creativa.

¿Qué fue el *under*, entonces? En su definición Spiccolli subraya esta dimensión de plataforma, red de contactos, afinidades y amistades sostenida mediante esfuerzos colectivos:

... una conciencia mucho más antigua y una necesidad de establecer redes con gente de todo el mundo para poder llevar tu historia adelante. Yo vengo de un mundo en el cual si no lo hacías, no ibas adelante con nada de lo que estabas creando. Como que la cosa iba a morir en tu barrio, en tu ciudad, en tu pueblo, o donde sea. Entonces para nosotros era como algo tácito el estar haciendo esas relaciones. Ni siquiera lo tuvimos que pensar. Agarrás un fanzine en otra ciudad y tiene la dirección y enviás la tuya y te llegan a casa por correo. Y ya estableciste una relación.

Tal vez de este trasfondo autogestivo, del intento permanente del *under* por desplegar intercambios, y de la facilidad para proyectarse en escenarios de comunidades desplegadas alrededor del mundo, provenga el aire anacrónico de sus ideas. Mientras las utopías de circuitos alternativos son cada vez más opacadas por las redes digitales, se convierten en *déja vus*; testimonios de tiempos de escasez y restricciones.

El *under* puede ser pensado como un espejo deformado e invertido de nuestro presente de discografías completas a solo un par de clicks de distancia. Quizás también se haya vuelto su involuntaria parodia. O quizás las antiguas distancias solo hayan cambiado de forma, y sigan presentes, de todas maneras, bajo nuevas apariencias. Y volver sobre el *under* sea un antídoto para los espejismos que las recubren.

Bibliografía

Benjamin, Walter. (1989). *Dirección única*. Barcelona: Alfaguara.

Diederichsen, Diederich. (2011). *Psicodelia y ready made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Longoni, Ana y Davis, Fernando. (2012). "Perder la forma humana", Centro de Investigaciones Artísticas <http://documents.tips/documents/longoni-ana-davis-fernando-perder-la-forma-humana-completo-corregido.html>

Marcus, Greil. (1993). *Rastros de carmín*. Barcelona: Anagrama.

Marcus, Greil. (2014). *El basurero de la historia*. Buenos Aires: Paidós.