

# Intervenir desde el vestido: sobre las acciones de “Las Inalámbricas” en los años ochenta\*

*INTERVENTIONS BY DRESSED BODIES: ON THE ACTIONS OF “LAS INALÁMBRICAS” (THE WIRELESS) IN THE EIGHTIES*

*INTERVINDO DO CORPO VESTIDO: NAS AÇÕES DE “LAS INALÁMBRICAS” (WIRELESS) NOS ANOS 80*

**Daniela Lucena\*\***

.....  
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 11 - Número 2 / julio - diciembre de 2016  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 111-132  
.....

Fecha de recepción: 18 de noviembre de 2015  
Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2016  
Disponible en línea: 31 de octubre de 2016  
doi:10.11144/Javeriana.mavae11-2.ivsa

\* Artículo de Investigación. Se trata de una investigación —aún en curso— que reconstruye y analiza los vínculos entre estética, cuerpo y política en los años de la última dictadura militar y la posdictadura en Buenos Aires (Argentina). Cuenta con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (conicet) y del programa de subsidios ubacyt de la Universidad de Buenos Aires.

\*\* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (uba). Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (conicet) y se especializa en el estudio de los vínculos entre arte, cultura y política. Dicta clases de grado y de posgrado en la uba, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (flacso), la Universidad Nacional de La Plata (unlp) y la Universidad Nacional del Arte (una). Dirige actualmente el proyecto de investigación “Arte, diseño y cuerpo-vestido durante la última dictadura militar y la posdictadura” y co-dirige junto con la Dra. Ana Longoni el proyecto “Poner el cuerpo. Nuevas relaciones entre arte, cuerpo y política entre 1976-1990.”



### **Resumen**

El artículo se refiere las acciones artísticas del grupo Las Inalámbricas, de la ciudad de Buenos Aires. Se parte de la hipótesis de que las acciones del grupo pueden leerse como una temprana y vital respuesta a los embates del terror dictatorial y sus secuelas durante la apertura democrática. Siguiendo esa idea, se reconstruyen sus principales acciones y se analizan los modos en que en ellas se conjugan arte, cuerpo-vestido y política, a partir de la utilización de las herramientas conceptuales de la sociología de la moda y del arte.

**Palabras claves:** cuerpo-vestido; moda; política; posdictadura militar argentina

### **Abstract**

This article concerns the artistic actions of Las Inalámbricas (The Wireless), the group led by the journalist Ana Torrejón, whose members were Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Jimena Esteve, and Guillermina Rosenkrantz. This group carried out various interventions at bars, parties, exhibitions, and public spaces of the city of Buenos Aires during the last military post-dictatorship. Our starting point is the assumption that the actions of the group can be read as a vital and early response to the ravages of the dictatorial terror and its aftermath during the democratic opening. Following this idea, their main actions are reconstructed and analyzed using the conceptual tools of the Sociology of Fashion and Art, paying attention especially to the ways in which they combine art, dressed-bodies and politics.

**Keywords:** art; dressed-body; fashion; politics; Argentinian post-dictatorship

### **Resumo**

O artigo diz respeito às ações artísticas de Las Inalámbricas, grupo liderado pela jornalista Ana Torrejón e composto por Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Jimena Esteve e Guillermina Rosenkrantz que nos anos pós-ditadura militar argentina realizara várias intervenções em bares, festas, exposições e espaços públicos da cidade de Buenos Aires. Baseavam-se no pressuposto de que as ações do grupo poderiam ser lidas como uma resposta vital e cedo à devastação de horror ditatorial e suas consequências durante a abertura democrática. Seguindo esta ideia, suas principais ações são reconstruídas e analisadas as maneiras em que combinam arte, corpo-vestido e política, do uso das ferramentas conceituais da sociologia da moda e da arte.

**Palavras chave:** arte; corpo-vestido; moda; política; pós-ditadura militar argentina

*El mundo de la moda. Estoy interesado en el mundo, ¡pero no en la moda! pero, quizá es muy pronto para desechar la moda. ¿Por qué no mirarla sin prejuicio?*

Win Wenders, *Apuntes sobre vestidos y ciudades*, 1989.

## ¿POR QUÉ LA MODA? ¿Y POR QUÉ NO?

Al comenzar a escribir este texto me encontré buscando distintas maneras de justificar la utilización de las herramientas conceptuales de la sociología de la moda para analizar las intervenciones de *Las Inalámbricas*, el grupo liderado por la periodista Ana Torrejón<sup>1</sup> e integrado por Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Jimena Esteve y Guillermina Rosenkrantz, que entre 1982 y 1986 llevó a cabo distintas intervenciones en bares, fiestas, muestras y espacios públicos de la Ciudad de Buenos Aires. Escribí entonces varios borradores con preludios sobre la validez de considerar la moda como un objeto digno, como un fenómeno estético complejo inscrito en la lógica del cambio incesante o como un hecho social singular capaz de transformar a un cuerpo en algo amable o temible en nuestras interacciones cotidianas.

Mientras pensaba cómo transmitir la potencia disruptiva de una serie de acciones estéticas de *Las Inalámbricas* en las que la moda y el cuerpo-vestido se vuelven los principales protagonistas, recordé la entrevista que, junto con la investigadora Gisela Laboureau, le hicimos a Ana Torrejón en agosto de 2011. Al comienzo de nuestra charla, Torrejón pasó varios minutos argumentando por qué la moda es una herramienta de comunicación efectiva y cómo nuestras elecciones en materia vestimentaria construyen nuestra identidad y el modo en que nos vinculamos, o no, con los otros. Luego de todas esas explicaciones, dijo de modo enérgico y convencido:

A mí lo que más me interesa es comunicar. Y la comunicación yo la hago en todos los registros. Y la moda para mí trabajada como lenguaje ha sido el registro más fabuloso. Y soy muy desprejuiciada en cuanto al registro. Entonces me interesa mucho la moda. (Torrejón, 2011)

Moda, lenguaje, cambio, comunicación, registro, distinción, creación, prejuicio... ¿Por qué miramos la moda con prejuicio? Tal vez la clave para comprender ese menosprecio la encontremos en un momento particular de la historia de la moda, conocido como “la gran renuncia masculina” (Flügel, 1972). La moda, entendida como el cambio regular y periódico de la vestimenta —y los accesorios y adornos asociados a ella— tiene sus orígenes en la etapa renacentista, precisamente en las cortes de Italia y Borgoña.<sup>2</sup> Desde ese periodo y hasta el siglo XIX las leyes suntuarias, destinadas a restringir los consumos de la población delimitando qué bienes podían ser adquiridos por el pueblo y cuáles eran solo para la aristocracia, regulaban la moda de acuerdo con la clase social del individuo. Las leyes suntuarias prohíben expresamente el uso de ciertas prendas, adornos, tejidos e incluso colores a todos aquellos que no fueran nobles, asegurando así el monopolio de la moda y el buen vestir para una pequeña elite (Riviere, 1994).

En el marco de esas reglamentaciones, tanto hombres como mujeres seguían los vaivenes y los mandatos establecidos por la moda aristocrática (eran justamente las cortes quienes marcaban las tendencias en estilos, texturas y colores). Durante aquellos siglos, los miembros de la aristocracia dedicaban gran parte de su tiempo al arreglo, al adorno y al vestido del cuerpo: grandes sombreros, pelucas, tacones, joyas, encajes, perfumes y maquillajes eran

utilizados casi sin distinción de géneros. Los atuendos masculinos y femeninos marcaban en primer lugar la diferencia de clase y luego la diferencia sexual, con dos patrones bien separados para el hombre y la mujer: “el traje masculino con prendas bifurcadas, medias, calzas y posteriormente pantalones; y los femeninos en forma de faldas o prendas largas similares como la saya, el manto o la toga” (Entwistle, 2002, p. 187).

A lo largo del siglo XVIII, de la mano del ascenso de la clase burguesa, comenzó a operarse un cambio sustancial en la vestimenta cuando el centro de la moda se desplazó a París y el hombre renunció “bruscamente a su coquetería en el vestir” (Flügel, 1972, p. 103). El hombre burgués desdeñaba los trajes ostentosos y elegía prendas más sencillas y menos coloridas, adoptando un estilo sobrio y sin adornos que le permitía comunicar los valores del trabajo, la mesura, la utilidad y la racionalidad que su clase erigía como estandartes. Luego de la Revolución Francesa la gran renuncia masculina a la moda se acentuó aún más y los trajes masculinos se simplificaron y se uniformaron al ritmo de la democratización de la sociedad, perdiendo su función ornamental y priorizando lo utilitario como fin primordial. En ese convulsionado contexto sociopolítico, la abolición de las despóticas leyes suntuarias, tendiente a terminar con los privilegios de cuna y a uniformar a la sociedad en pos de la igualdad, no logró sin embargo eliminar las diferencias entre hombres y mujeres.

La gran renuncia masculina conllevó un sistema masculinista de la moda que a través de la asignación de prendas específicas (pantalón para los hombres, faldas para las mujeres) potenció la desigualdad entre los géneros y jerarquizó una vez más las diferencias sexuales, otorgándole a la mujer un lugar subordinado. En este sentido la investigadora Christine Bard ha demostrado, a través de su historia política del pantalón, cómo esta prenda símbolo de hombría y poder se ha transformado en los dos últimos siglos en el marcador sexo/género más importante:

(...) con la Revolución [Francesa] el pantalón también se asocia estrechamente a los valores republicanos y se convierte en el siglo XIX en uno de los elementos del nuevo régimen indumentario, que refleja el orden burgués y patriarcal que se establece. (Bard, 2012, p. 20)

Desde entonces, la moda y el arreglo del cuerpo fueron confinados al mundo femenino y asociados a la vanidad y el exhibicionismo: no casualmente la “frivolización de mujer” vinculada primero con las relaciones amorosas inconstantes y luego con las cosas fútiles data también de esa época.<sup>3</sup>

Esta asociación negativa entre lo femenino, la moda y la frivolidad, así como también a la banalidad, la inconstancia y lo superficial (adjetivos que aparecen aún hoy como naturalmente constitutivos del “espíritu femenino” en ciertos discursos sexistas de la sociedad patriarcal) acaso explique el lugar subordinado de la moda dentro de la teoría social y cultural.<sup>4</sup> Tampoco debe olvidarse que la construcción de la división entre lo público y lo privado y la consiguiente asignación genérica a cada espacio también se manifestó en la conformación de las disciplinas proyectuales. Al igual que la mayoría de los espacios sociales, el diseño ha tenido un predominio simbólico masculino cuya impronta se remonta a sus inicios en la pionera Escuela Bauhaus de Alemania. Allí, se aplicaba una política sexista en relación a la participación de las mujeres en los talleres y su formación profesional (Garone Gravier, 2013; Valdivieso, 2014). Asimismo, tareas tales como la costura, la confección, el tejido y el bordado, entre otras, son algunas de las actividades que en el imaginario moderno se relacionan con las mujeres y el universo femenino. De este modo, las prendas de vestir acarrean históricas cargas simbólicas y representaciones de género que hacen referencia a un sistema jerarquizado de creencias, y

el campo de la moda no escapa a la herencia de ese acervo histórico y cultural dominante que sobrevalora lo masculino en detrimento de lo femenino (Zambrini, 2010). Estudiar las prácticas vestimentarias dejando de lado estos preconceptos, y recuperar todo aquello que la moda como sistema simbólico —con todas sus ambigüedades y contradicciones— puede decirnos sobre las dinámicas del cambio social, es uno de los objetivos de este trabajo.

## INDUMENTARIA Y DICTADURA: UNIFORMAR A LOS JÓVENES

Comencemos entonces delimitando el acto del vestir como un hecho social en el más clásico sentido durkhemiano: como un modo de hacer que ejerce sobre el individuo una coacción exterior y que, si bien puede ser general en una sociedad, tiene una existencia propia más allá de sus manifestaciones individuales (Durkheim, 1982, p. 45). Vestirse es un acto íntimo e individual que prepara a los individuos para la vida social: los cuerpos sociales son cuerpos vestidos y es justamente el vestido el que los vuelve reconocibles (y significativos) culturalmente. De allí que las prácticas vestimentarias son el resultado de las coacciones sociales y conllevan fuertes imperativos morales que hacen que las propiedades o características atribuidas a la ropa se trasladen sin más a la persona que la utiliza (baste recordar la existencia de los *dress code* o la *fashion police* para ilustrar de un modo algo caricaturesco pero contundente el disciplinamiento que ejercen las normas del vestir sobre los cuerpos). Por eso, el análisis de las influencias que ejercen las estructuras sociales sobre el cuerpo-vestido requiere considerar las diversas coacciones sociales que operan como restricciones o limitaciones sobre las prácticas vestimentarias en un momento histórico particular.

En la Argentina, si bien ya desde el régimen militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970) los jóvenes se habían convertido en un actor social sospechoso (tanto por su creciente politización como por promover estilos de vida alternativos, alejados de la moral occidental y cristiana), la última dictadura profundizó ferozmente el accionar represivo contra los sectores juveniles a fin de desarticular sus lazos de identidad y pertenencia política y cultural. Desde la óptica de la Junta Militar, los jóvenes se dividían en tres grupos: “los enemigos-subversivos, los heroicos-virtuosos y los indiferentes-desorientados” (González, 2014, p. 203), siendo estos últimos los que debían ser especialmente resguardados de las ideas subversivas. Así es que en el marco de su plan de terror sistemático, basado en el disciplinamiento, la tortura y la desaparición de los cuerpos, la dictadura iniciada en 1976 se ocupó también de delimitar y regular las conductas y apariencias deseables para los jóvenes utilizando al sistema educativo como su principal aliado.

En este sentido, resulta elocuente una resolución del Colegio Nacional de Buenos Aires del año 1976 firmada por el Rector Eduardo Aníbal Rómulo Maniglia, que puede servirnos para ilustrar uno de los tantos modos en que operaba la represión en las escuelas secundarias en aquella época. En ese documento las prácticas vestimentarias se consideran algo más que una mera elección estética y se definen a partir de la trama de relaciones sociales en que se hallan imbricadas:

(...) la vestimenta y aspecto exterior es también un medio de comunicación anunciador de la íntima estructura espiritual, del ambiente formador del individuo y de los estímulos primordiales a los cuales responde. (Citado en Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 2010, p. 79)

Asimismo, se le atribuye a las prendas la capacidad de transmitir los valores morales (y políticos) de quien las viste:

(...) la dignidad, pulcritud y corrección del atuendo -independientemente de la modestia o el lujo de las prendas- proclama con su sola presencia los propósitos limpios y honestos del que lo exhibe, y predispone a los espíritus a la consecución de tales propósitos.

Por todo esto, una de las principales preocupaciones de las autoridades del colegio reside “la indumentaria desaliñada, el aspecto hirsuto, la palabra y el gesto procaz, la falta de respeto y cortesía” que promueven la destrucción institucional y son sinónimo de “la vulneración de los valores morales argentinos” y “la cercanía cada vez más evidente de la depravación” que busca “proclamar siempre con mayor desenfado los fines siniestros de la antipatria”. De allí la necesidad de reglamentar las normas de presentación y la apariencia de los estudiantes de la institución:

a) Alumnas: pollera gris hasta la rodilla; saco azul oscuro liso, blusa blanca o celeste; zapatos bajos negros o marrones; medias enteras o tres cuartos de color azul; cabello peinado y tomado con vincha azul o negra; ninguna clase de maquillaje en el rostro ni alhajas o similares.

b) Alumnos: pantalón gris; saco azul oscuro liso; camisa blanca o celeste; corbata oscura lisa; zapatos bajos negros o marrones; cabello corto a dos dedos por encima del cuello de la camisa; rostro afeitado; patillas hasta la mitad del lóbulo de la oreja.

Si la vestimenta desaliñada aparece como sinónimo de depravación moral y anti patriotismo, se vuelve indispensable regular qué tipo de prendas y adornos pueden usarse y cómo, de modo de uniformar el aspecto y los comportamientos, con el consiguiente castigo a quienes no se amolden a esas exigencias.

En el testimonio de nuestra entrevistada Ana Torrejón, aparece con mucha presencia el recuerdo de las sanciones que recibía durante los últimos años de sus estudios secundarios (tras mudarse desde la Patagonia junto con su familia, en 1976 cursaba el 4° año en una escuela de monjas de Buenos Aires), debido al uso del guardapolvo con tablas y puntillas que ella misma se había confeccionado y al *rouge* que llevaba al colegio escondido en un bolsillo. Hija de padres jóvenes y liberales que creían en una educación alternativa, en su familia de origen pudo encontrar el espacio para explorar y desarrollar sus diversas inquietudes. Su interés por la indumentaria como “una razón de ser” aparece en su relato como algo presente desde su primera infancia:

Yo desde que tengo uso de razón identifico mi vida y los recuerdos más precoces con el convenio externo que yo hacía entre los otros y mi persona a partir de lo que elegía para vestir. [...] Entonces la verdad que no reconozco ningún límite. O sea, mi familia me permitía absolutamente todo. Con esto quiero decir que, por ejemplo, yo tengo una imagen mía a los 3 años con tapadito, falda tubo hecha con una funda de la almohada de mi hermana, tacos rojos a la española y así, sintiéndome muy elegante, iba al zoológico. Tengo recuerdos de cada época de mi vida: diseñar un trajecito inspirado en el chicle de Los Beatles para mi hermana y para mí, todo perfecto, hasta el zapato que iba con eso... y mi abuela cosiendo. (Torrejón, 2011)

Las encargadas de coser las prendas eran su abuela vasca Pepita, que era sastre, y su tía Ana, una friulana nacida en Trieste que había estudiado moda en Viena. Ambas compartían

un taller en la casa familiar de Puerto Madryn y fueron quienes le transmitieron el amor por la costura y la confección de ropa.

Ya en su adolescencia, Torrejón se reconoce como una lectora fervorosa que, luego de leer *Memorias de una joven formal* —una de las obras autobiográficas de Simone de Beauvoir— y enamorarse perdidamente del artista suizo Alberto Giacometti, decidió que quería vivir de un modo independiente y libre. Las obras existencialistas que había conocido gracias a la biblioteca heredada de una tía afrancesada le permitían huir de la hostilidad que encontraba en la institución educativa e imaginar otros escenarios posibles, al mismo tiempo que iba delimitando qué tipo de mujer anhelaba ser:

[Durante la última dictadura] mi hermana se deprimió y estuvo 40 días sin ir a la escuela. Yo en cambio me armaba todos esos mundos... leía y me imaginaba en París, en la resistencia... de hecho aprendí a hablar francés sola. La literatura te da eso: la posibilidad de armar tu mundo y de zafar desde la carencia, desde el dolor, desde la falta de imaginación. También me resultó muy rectora esa literatura en términos de qué tipo de mujer iba a ser yo. Cómo me iba a componer externamente y cómo me iba a componer internamente. Iba a ser independiente y no he obturado esa idea, soy feminista, aunque parezca pasado de moda. (Torrejón, 2011)

Al terminar el colegio secundario en 1978 fue enviada “un poco obligada” por sus abuelos a visitar a unos familiares y volvió al año siguiente totalmente influenciada por las tendencias juveniles contraculturales europeas, sobre todo el movimiento punk. La angustia que le provocaba aquella ordenada y vacía Buenos Aires aún hoy sigue vívida en su relato:

Yo registro en mis emociones más profundas la sensación de la calle, del no poder transitarla y de la imposibilidad de la diferencia. (...) Cuando volví de España mi sensación de angustia total tenía que ver con lo limpias y lo vacías que estaban las calles. Yo tengo la idea de volver de Ezeiza y sentir esa tremenda angustia porque Buenos Aires era una ciudad que vos la veías como impoluta, impecable, re cuadrículada... y sentía eso en la calle... estaba todo muy codificado. (Torrejón, 2014)

Desde entonces, Torrejón se propuso utilizar a la moda como un territorio de comunicación e identidad. Aunque sentía mucho pudor por pensar desde ese formato que en principio le resultaba “muy banal”, comenzó a unir su interés por la comunicación con esas otras posibilidades que le ofrecía el vestir “como una lengua muy vasta e inagotable” (Torrejón, 2011).

## RESCATAR PRENDAS CON HISTORIA

A su regreso de España, Torrejón inició sus estudios de periodismo en el turno noche del Instituto Grafotécnico, “que estaba convenientemente politizado” (2011). Hacia 1981 se sumó al equipo de la revista *Siete Días* de la Editorial Abril, dónde conoció a varios periodistas (algunos recién llegados del exilio) que le transmitieron su pasión por la investigación y el oficio. Durante esos años formativos, la periodista descubrió que sus prendas podían convertirse en un instrumento de expresión y resistencia contra la “normalidad” que desde el Estado dictatorial se imponía a los ciudadanos. Sobre la moda de entonces, su percepción era que el orden de la calle se traducían en las vidrieras, que exhibían ropa que “no me identificaba, que era para vestir otro cuerpo, otras ideas, para vestir otro deber ser de las mujeres en la sociedad [con el] que yo no estaba para nada de acuerdo” (2011). Una moda llena de formalidades

y altamente estratificada por clases que reforzaba "(...) un deber ser muy burgués con pocas alternancias... Era como María Belén y Alejandra, las chicas de Landrú. Eran esos personajes, esos colores, esos peinados, esa ropa. Esas eran las mujeres buenas" (2014).<sup>5</sup>

Su caracterización de los mandatos estilísticos y sociales para lo femenino bien puede ponerse en diálogo con la columna de Nestor Perlongher publicada en 1983 en el periódico feminista *Alfonsina* "Nena, llevate un saquito," donde el escritor, irónicamente, sugiere a las lectoras:

Nena, si querés salvarte, nunca te olvides el saquito, el largo Chanel, el rodete. No te quedes dando vuelta en la puerta de un bar. Y, lo peor de lo peor, no se te ocurra hablar por la calle con alguien de quien no sepas su nombre, apellido, dirección, color de pelo de la madre y talle de la enagua de su abuela: la policía los separa y si no saben todo uno del otro, zas, adentro. (Perlongher, 1983, p. 13).

Mientras en el país se aceleraba el proceso de desindustrialización y el sector textil se veía aplastado por políticas económicas que promovían el desvío del capital hacia sectores no productivos y la apertura a las importaciones, las tendencias hegemónicas de la moda local privilegiaban la uniformidad, configurando una estética "anodina y homogeneizadora" (Saulquin, 2011, p. 183). La mayoría de los jóvenes de los sectores medios y altos privilegiaban los estilos basados en las grandes marcas internacionales que debían ser exhibidas, además, de modo bien notorio en el exterior de las prendas. "Fue en ese momento y en pleno desarrollo del hipermarquismo cuando los tradicionales talles fueron reemplazados por medidas internacionales: *small, medium, large*" (Saulquin, 2011, p. 183), haciendo que los cuerpos se desdibujen en sus particularidades para adecuarse a las medidas generales.

Las revistas de moda reinterpretaban entonces los estilos juveniles de los centros urbanos internacionales en clave nacionalista y costumbrista como modos legítimos de vestir y adornar el cuerpo. A partir de la segunda mitad de los setenta, proponían para los jóvenes el estilo disco, que "reforzaba la imagen de una juventud satisfecha y divertida" (Pujol, 2011, p. 92) y una moda *folk* que destacaba los valores de lo autóctono y la tradición, como se muestra, por ejemplo, en la producción "Jujuy, Salta y Catamarca: la tierra de la moda *folk*" de la revista *Para Ti* (Margulis, 2007, p. 129). Contra estas tendencias, la anti-moda *hippie* aparecía como la alternativa para quienes no se sentían interpelados por esas modas impuestas por el mercado.

Sobre su indumentaria de aquellos años, Torrejón recuerda que las prendas que quería usar tenía que conseguirlas en mercados o ferias, porque no existía en los locales de ropa suamente influenciados por una suerte de copismo correcto y burgués de lo que se hacía en Europa y Estados Unidos. Por otra parte, señala sus dificultades estéticas e ideológicas con la moda disco:

Me sentía muy incómoda con ese uso del color, con ese uso de los brillos, con lo que icónicamente simbolizaba. La verdad es que estaba mucho más deprimida. Nunca fui disco, me parecía terriblemente capitalista ese discurso. Y la naturaleza me quedaba fatal, el hipismo nunca me quedó, no me va, soy demasiado filosa. (Torrejón, 2011)

De ahí que, a la hora de vestirse, era fundamental para la periodista buscar estrategias para producir una indumentaria propia y distinta. En los mercados de pulgas y en los anticuarios de San Telmo supo encontrar las prendas apropiadas para su vestuario. La tienda



Aquelarre, de la catalana Lilita Vives, se convirtió no solo en la proveedora de su ropa sino también en un espacio de trabajo donde Torrejón descubría “originales maravillosos” al mismo tiempo que aprendía de oficios y usos textiles. Fue ahí donde empezó a enamorarse de “piezas con historia” y a rescatar prendas que antes habían sido usadas por otros, para hacer “una composición de indumentaria a partir de piezas que tipológicamente me resultaban interesantes o significativas para mi propia estructura, para el propio show del uno mismo” (Torrejón, 2011).

Me parece interesante remarcar aquí que las prendas del anticuario, que escapan a los cambios cíclicos de la industria textil y perduran más allá de las modas, son también objetos que se apartan de la lógica del valor de cambio predominante en el mercado. No es este el lugar para ahondar en las lógicas que atraviesan a los objetos en el sistema capitalista, pero sí resulta interesante observar que la elección de una prenda “con historia” en un anticuario tiene más que ver con una concepción de la ropa como una materialización de la memoria o como un símbolo capaz de transformar el cuerpo de quien lo viste, que con un objeto-signo de “moda”, removible luego de un periodo de tiempo. En el testimonio de Torrejón esa búsqueda se vincula con una necesidad de “hilo conductor, de una cosa histórica, de un abrazo, una recuperación” (2014). Es decir, podría pensarse que se trata antes bien de una especie de fetichismo (o lógica del don) pre-capitalista en el que los objetos pueden tener poder sobre el cuerpo e incluso “una historia, un nombre, un pasado” (Stallybrass, 1998, p. 7), que del fetichismo de las mercancías que surge de la abstracción del trabajo humano en la sociedad burguesa.

Volviendo a sus elecciones vestimentarias, Torrejón remarca que la ropa de los sesenta fue su preferida, aunque no necesariamente de mujer:

Me había conseguido dos pantalones de los sesenta en un puesto de campo que se llamaba “El Desempeño”, dos pantalones que tenían jarrones y uvas, uno era gris y el otro violeta. También tenía una campera de cuero, como si fuese una perfecto *rocker*, que era durísima... me acuerdo pegándole a la campera, usándola de almohada para que se ablande. Tenía collares de los sesenta de mi mamá, como cadenas. También usaba vestidos de los sesenta, tenía uno con tiro bajo medio charleston traído de Los Ángeles que era rayado fucsia y negro. Yo lo usaba con zapatos de plástico bajo, me teñía el pelo de negro-azul e iba a trabajar así. Me hacía unas pinturas tenaces, me cortaba el pelo con una cresta y le ponía un gancho que me sostenía ese pelo con un moño de tul negro. [Además] tenía agujeros por toda la oreja y me ponía un labial muy ordinario, que me había comprado en Brasil, que se transformaba en negro. Durante Malvinas usaba un tapado de fines de los cincuenta, piloto turquesa evanescente y toda de negro abajo y así salía a la calle. (Torrejón, 2011)

Para Torrejón, fueron esas prendas con historia las que, re combinadas en un tiempo y un espacio ajenos a sus orígenes, le permitieron desarrollar una suerte de protesta del traje (Riviere, 1977) que pretendía ser también una rebelión contra la moda oficial, tan insoportable como las normas de ese orden social autoritario que en ella se expresaban. Ese interés por la variación y la singularidad, que al decir de Simmel (1934) se conjuga en los seres humanos con el interés por la permanencia y la igualación, tal vez sea la clave para comprender el porqué de la elección de la moda como el territorio desde el cual llevar adelante esa protesta. Si bien la moda tiende a homogeneizar cuerpos y apariencias proponiendo la imitación de un modelo dado, puede ser también una actividad donde desplegar la singularidad.

Las prácticas vestimentarias pueden conjugar esas dos tendencias antagónicas presentes en los individuos (imitación-diferenciación), puesto que se inscriben al mismo tiempo en la lógica de la igualación social (no olvidemos que las modas son siempre modas de clase) pero también en la lógica de la diversidad individual. En el caso de nuestra entrevistada, esa tensión entre igualación y diferenciación se resolvió en una notable inclinación hacia el contraste y la distinción. Su fórmula de rescate y (re)combinación de prendas de otras épocas se tradujo así en una moda que al quedar *demodé* ganaba el significado de la protesta, al mismo tiempo que funcionaba, tal como señaló María Moreno para la vestimenta de ciertos intelectuales argentinos, “como un museo de convicciones pasadas, deseos inconfesados y genealogías compartidas con otros” (1999).

Como puede imaginarse, esa elección estética que la apartaba del camino transitado por la mayoría, suscitaba en más de una ocasión el escándalo, el desconcierto o la condena social: rechazar la moda oficial era también una forma de rechazar la sociedad y esa decisión se hacía sentir en los actos más simples de la vida cotidiana, como tomar el colectivo o ir al trabajo. Desde sus compañeras “progres” de la revista, que le decían que en vez de escribir sobre política debía escribir sobre moda para una revista femenina porque “no podían creer lo que me ponía para ir a cubrir las elecciones del 83” (Torrejón, 2011), hasta los que le decían que no podía usar esos colores y los que le gritaban agresivamente “loca” por la calle a causa de la ropa que usaba, fueron muchos los que se sintieron interpelados por ese cuerpo-vestido que no podía ser leído de manera adecuada, al no encajar dentro de los parámetros habituales-normales de clasificación. Pese a las burlas, las ironías y los ataques, la periodista continuó alternando su trabajo en *Siete Días* con algunas colaboraciones para la revista *Pan Caliente* y su trabajo en el anticuario. También adquirió en la tienda *Anteka* del barrio de Once —donde buena parte de los rockeros de la escena *under* compraba la ropa de los años sesenta generalmente sucia y en mal estado— un impermeable negro de mujer de brocato negro con dobleces grises: “yo me ponía eso para que no se vea la ropa que tenía abajo, para que no me digan nada en la calle. Porque la verdad que la calle hasta el 82 fue un motivo de miedo” (Torrejón, 2014). Tras el fin de la guerra de Las Malvinas en 1982, junto con la sensación de “una suerte de liberalización” y de “ciertas libertades que iban en progresión”, Torrejón empezó a llevar su imagen personal al extremo y a pensar sus prácticas del vestir como una “intervención a partir de la propia imagen” (2011). Fue allí cuando sintió la necesidad de armar un grupo de mujeres que la acompañaran en esas nuevas búsquedas: era el comienzo de *Las Inalámbricas*.

## MUJERES SIN HILOS, CAPACES DE PRODUCIR FRECUENCIAS

“*Las Inalámbricas* se me ocurrió de un modo muy disparatado”, explica Torrejón (2011) mientras rememora el modo en que surgió el nombre del grupo. Trabajando como periodista, la habían enviado a Mar del Plata a cubrir un evento en el Hotel Provincial, donde estaban el músico Mariano Mores y el productor Gerardo Sofovich: “Mariano Mores hablaba de Japón, del tren bala y de lo inalámbrico. Y ahí se me ocurrió el nombre, pensando en esto de mujeres sin hilos, capaces de producir frecuencias” (2011). A ese “elenco estable” a veces se sumaban otras mujeres que participaban de acciones puntuales, entre ellas la cantante y actriz Rosario Bléfari. Desde el comienzo fue Torrejón quien se encargó del diseño y la confección de las prendas para las intervenciones. Como el presupuesto era poco (el dinero lo juntaban

entre todas) había un gran trabajo de búsqueda de cortes baratos, en el barrio de Once y en el mercado Spinetto, además de las ferias americanas o mercados de pulgas y viejas casas de batones o uniformes: “Compraba stocks de cosas que no se usaban, rezagos de otra época. Y prendas que se reutilizaban, era una contracultura sobre la moda que estaba impuesta. Y todo lo cosía en mi casa” (Torrejón, 2014).

Una particular característica de los trajes que usaban *Las Inalámbricas* es la variedad de materiales y la revalorización de objetos y texturas que usualmente no se utilizan en la indumentaria, como flores y frutas de plástico, manteles de hule, papeles, cortinas de baño y discos de vinilo. Sus elecciones, que tienden a la fusión y a la mezcla que tensiona las fronteras entre lo sofisticado y lo vulgar, lo superficial y lo auténtico o lo serio y lo gracioso, dialoga muy bien con la declaración del grupo: “Todas tenemos diploma de corte y confección” (Revista *Plasti-cool*: s.d.). Esa frase con que *Las Inalámbricas* se autodefinían, conlleva un gesto irónico hacia con la canción *Corte y confección* que Nicky Jones interpretaba en el popular programa musical televisivo de los años sesenta *El Club del Clan*, pero también “un maquillaje” (Torrejón, 2014) para enmascarar sus intervenciones como algo inofensivo ligado al mundo frívolo de la moda. Sin embargo, más allá del camuflaje, declararse poseedoras de ese diploma implica una reivindicación —por parte de mujeres profesionales o estudiantes universitarias— de un oficio doméstico, típicamente femenino y de menor jerarquía que el diseño o la alta costura (a los que sí se dedican los hombres). Estas actitudes configuran uno de los rasgos más destacables de la estética del grupo: la permanente des-diferenciación entre alta cultura y cultura de masas y la insistencia en la mixtura entre géneros, disciplinas y materiales que busca desdibujar los bordes entre lo artístico y la vida cotidiana.

En cuanto a sus intervenciones, propongo para su interpretación una demarcación que las agrupa en dos tipos de acciones: aquellas realizadas en fiestas y aquellas otras que llevaron a cabo en conjunto con artistas plásticos en muestras, bares y espacios públicos de la ciudad de Buenos Aires.

Dentro del primer grupo, ubicamos una serie de intervenciones que tuvieron lugar en fiestas nocturnas privadas, casamientos o cumpleaños, a los que en muchos casos no habían sido invitadas. Allí, vestidas de mucamas con uniformes comprados en *Casa Leonor*, irrumpían en las casas y atendían a los asistentes: tomaban sus abrigos, servían la mesa y les daban algo para beber mientras charlaban con ellos. Esas acciones realizadas “en contextos muy burgueses” (Torrejón, 2014) se proponían generar una especie de extrañamiento a partir de la creación de situaciones o relaciones imprevistas. El uniforme jugaba un papel central, al construir a sus portadoras en un rol y un tipo de interacción que desestabilizaba los acuerdos previos que posibilitan definir la realidad y actuar adecuadamente en los distintos escenarios sociales. Al desconcierto y la incomodidad inicial de los anfitriones y de los invitados, quienes de pronto tenían dificultades para entender lo que estaba ocurriendo con ese grupo de mujeres desconocidas que vestían y actuaban como mucamas pero en realidad no lo eran, seguía una amena conversación que buscaba tender lazos entre los asistentes. *Las Inalámbricas* servían a los invitados como usualmente lo hacen las mucamas pero también buscaban servir ellas mismas como puente de conexión entre las personas, presentando a quiénes no se conocían o generando diálogos allí donde había silencios. “Queríamos que la gente se sienta mejor, que la pase mejor”, dice Torrejón (2014), rescatando su conciencia firme de la importancia de comunicarse y establecer vínculos en los diferentes espacios sociales: “Nos interesaba recuperar ese vínculo. Las redes sociales estaban muy fragmen-

tadas, la comunicación entre un grupo social y otro, entre distintas líneas de pensamiento, era lo más imprescindible” (Torrejón, 2011)

Otra de las intervenciones del grupo fue en una fiesta realizada en el bar *El Taller* del barrio de Palermo, donde también tocaron los grupos de rock *Los Casanovas* y *Los Gallos Negros*. Ahí *Las Inalámbricas* tenían dos licuadoras adquiridas en las compra-venta de objetos, y enseñaban en vivo a hacer licuados de banana, pero ellas no hacían nada más allá de su mera presencia. Con un atuendo recargado y *kitsch*, compuesto por poleras negras y corpiños en punta, faldas de hule, cinturetes de hule, medias negras de danza, zapatos taco aguja, discos, cintas de hule con moño y tocados de los años cuarenta con frutas de plástico, se ubicaban detrás de las licuadoras, mientras el periodista Lalo Mir leía las instrucciones para realizar el licuado en español y en inglés. Esta acción que según afirma Torrejón “era el absurdo total” (2014) puede ser leída en varias claves. Por un lado, las jóvenes ubicadas detrás de los electrodomésticos enseñando una receta de cocina componen una parodia burlesca de los programas televisivos protagonizados por mujeres (muchas veces cocine-ras) que se dirigen al público femenino con una intención didáctica de formar buenas amas de casa. Sin embargo, aquí las mujeres que enseñan no hacen nada, es decir, no cocinan, y el que lee la receta es un locutor que no aparece en escena y al cual sólo se le escucha la voz. Las mujeres caricaturizan entonces el lugar social que en muchas ocasiones se le asigna a lo femenino: se convierten en un objeto más, un cuerpo-vestido que pasa a tener un papel decorativo (pero en este caso vulgar, de mal gusto) en esa escena aparentemente convencional donde el hombre tiene la palabra. Por otro lado, la intervención trabaja con el sinsentido de lo que tiene sentido: enseñar algo simple como hacer un licuado, con la intención de deconstruir lo que resulta familiar o conocido para volverlo distinto o cargado de nuevos sentidos.

Luego, encontramos una serie de acciones donde la propuesta del grupo era “posicionarse como un objeto cuasi-escultórico” (Torrejón, 2011). “Hay que ser una obra de arte o revestirse de una obra de arte”, proponía Oscar Wilde (1894), y en los cuerpos de estas mujeres parece encarnarse ese mandato. Una ciudadosa y selectiva configuración de telas, colores y texturas que se traducían en trajes únicos en su estilo es lo que permitía la transformación del cuerpo en arte. Un cuerpo inútil e improductivo en los términos de la lógica instrumental de la fuerza de trabajo capitalista, cuya única función era explorar sus propias posibilidades plásticas y activar experiencias perceptivas y creativas. Lo artístico aparecía entonces enmascarado como la propia vida y ese cuerpo maquillado, peinado y adornado se convertía en el soporte de una práctica estética que buscaba “poner vida y paradoja en los rituales sociales” (Torrejón, 2011).

Con su mera presencia, los cuerpos-vestidos de esas mujeres que traían imágenes de distintas décadas recodificadas a partir del presente, provocaban sorpresa y llamaban la atención al modo de signos de interrogación o exclamación que desorganizaban la lógica de los mecanismos sociales que regulan los comportamientos. Desde el presente, Torrejón vuelve sobre esas acciones y reflexiona: “en un contexto de tanta ausencia la presencia con aparente sinsentido era elocuente” (2011). Una elocuencia asumida y transmitida por cuerpos que se sabían vulnerables pero que sin embargo actuaban como un territorio desde el cual provocar nuevos sentidos capaces de interpelar la normalidad cotidiana.

## VESTIDOS Y LIENZOS

En el segundo grupo de intervenciones identificamos la participación de *Las Inalámbricas* en acciones conjuntas con artistas plásticos. Haciendo confluír su rol de anfitrionas con su intención de presentar un cuerpo-objeto-artístico podemos ubicar la participación del grupo en ocasión del envío argentino a la Bienal de San Pablo en 1985. Tiempo antes al envío organizado por Jorge Glusberg, se realizó en el Centro Cultural de la Ciudad la muestra *La Nueva Imagen* donde se expusieron las obras elegidas para la Bienal. En ese marco, y a pedido de Guillermo Kuitca, la actriz Vivi Tellas realizó una performance titulada *Visita guiada y Las Inalámbricas* se encargaron de repartir escarapelas argentinas entre los asistentes. Vestidas con trajes línea A de hule color celeste con lunares blancos, el grupo regaló una vistosa insignia patria con forma de flor, también de hule, y perfumada con desodorante de ambiente. Tal vez lo más interesante de esta acción fue la reacción de los asistentes frente al grupo, que al sentirse interpelados por su presencia comenzaron a indagar cuál era exactamente la función del grupo y las habilidades de sus integrantes: “Nos preguntaban si éramos cantantes, bailarinas o actrices y les decíamos que no. Otra de las cosas que preguntaban era si éramos un grupo gay, y en efecto no” (Torrejón, 2011). Resulta significativo pensar en estas preguntas como intentos de delimitar acciones que no podían encuadrarse en las definiciones preestablecidas de las intervenciones artísticas (o políticas) y ante esa imposibilidad, el llamado al orden: “una vez vino una crítica muy reconocida y me dijo: vos en vez de disfrazarte tenés que pintar más” (Torrejón, 2011). De allí la necesidad de nombrar, ordenar, poner coto a lo que aparece como extraño o delirante en un intento de preservar el mundo conocido, como un modo tranquilizante de encasillar aquello que se escurre de cualquier intento de clasificación.

Encontramos también aquí las acciones de pintura en vivo realizadas por *Las Inalámbricas* junto al *Trío Loxon*, compuesto por los artistas plásticos Rafael Bueno, Guillermo Conte y Majo Okner. Los vínculos entre ambos grupos se remontan a los últimos años de la dictadura militar, momento en que el taller La Zona de Rafael Bueno se convirtió en un espacio de sociabilidad y creación para una nueva generación de jóvenes artistas que se reunían en ese sótano para pintar y encontrarse con sus pares.<sup>6</sup>

Torrejón se refiere en la entrevista (2011) a la existencia de “toda otra vida paralela” en las noches de Buenos Aires en los ochenta; “una vida cargada de estrategias” destinadas a escapar de las visitas policiales que terminaban con la censura de los lugares y la detención de los asistentes. Las presentaciones de *Las Inalámbricas* junto con los *Loxon*, que se anunciaban como “pintura en vivo”, trascurrían generalmente en el marco de esa vida paralela: en espacios nocturnos periféricos y marginales del campo cultural de la época, caracterizados por su impronta precaria y festiva, donde eran frecuentes las producciones estéticas multidisciplinares y colaborativas (Lucena y Laboureau, 2014). Mientras tocaban grupos de rock o actuaban distintos artistas, el trío *Loxon* pintaba los vestidos portados por los cuerpos de las mujeres en una suerte de *performance* que evoca las acciones de una vasta zona de la vanguardia histórica de la primera mitad del siglo XX.

En su intento de terminar con los compartimentos del arte burgués que dividen las “bellas artes” de las “artes aplicadas” y los “artistas” de los “artesanos”, varios artistas de vanguardia propusieron equiparar la producción de obras de arte con la creación de trajes y vestidos. El *Manifiesto de la Moda Femenina Futurista*, las prendas confeccionadas por los surrealistas y los textiles de los constructivistas soviéticos en los años posteriores a la revolu-

ción bolchevique son algunas de las propuestas estéticas que desafiaron los límites del “arte puro” pasando del lienzo en el caballete al lienzo en un cuerpo-vestido, o directamente a la creación de diseños textiles pensados como obras que devuelven el arte a la vida cotidiana. Trataban de reivindicar, así, tanto una moda contra-comercial como una praxis creadora libre de las diferencias y las jerarquías que organizan el trabajo y las disciplinas artísticas en la sociedad capitalista (Stern, 2004).<sup>7</sup>

En el caso de las pintura en vivo de *Las Inalámbricas* y el trío *Loxon*, deben destacarse algunas particularidades que le dan su sello propio a la acción. Se trata de vestidos negros creados por Ana Torrejón especialmente para ser intervenidos por el pincel esa noche. Sobre esas telas los artistas pintaban con *Loxon*, una pintura sumamente resistente utilizada por pintores y albañiles para pintar casas. O sea, no eran los llamados materiales nobles como oleos o acrílicos los que se empleaban, sino una pintura propia del mundo de la construcción y no del de las “bellas artes,” que aparte de ser barata tenía la ventaja de adherirse bien a las telas y perdurar más allá de los lavados. Además, luego de terminar esas pinturas los vestidos eran regalados o sorteados entre los asistentes de esa noche, rasgo que favorecía una circulación alternativa (y no reproductiva) de las obras, al mismo tiempo que invitaba a que otro cuerpo vista esa prenda en otros espacios y tiempos distintos.

Por último, llegamos a la performance realizada por el grupo en la estación Callao de la línea D del subterráneo de la Ciudad de Buenos Aires. En 1985, algunos de los artistas que compartían el taller en *La Zona* presentaron ante la empresa estatal Subterráneos de Buenos Aires una iniciativa de arte público. La idea inicial consistía en pintar los vagones del tren, pero ante el rechazo de las autoridades José Garófalo, Martín Reyna, Armando Rearte, Luis Pereyra y Duilio Pierri propusieron pintar murales en los espacios disponibles de Callao, una de las pocas estaciones de la línea D que no contaba con decoración original. La empresa cedió entonces buena parte de las paredes de esa estación, que se destinaban usualmente a carteles y avisos publicitarios. Como los bocetos de obra fueron cuestionados, no consiguieron los fondos necesarios para la intervención, motivo por el cual los artistas decidieron organizar una fiesta en la discoteca Cemento (imagen 1), donde hicieron pintura en vivo junto con *Las Inalámbricas* y el público que se encontraba en el lugar. Martín Reyna relata que extendieron un plástico transparente que ocupaba todo el escenario y los artistas pintaban desde atrás: “Me acuerdo que estaba todo el mundo mirando detrás del plástico. También habíamos puesto modelos desnudas y atriles con carbonilla para que la gente pinte modelo vivo. Todo el mundo podía dibujar, y dibujaron un montón” (2016). José Garófalo, por su parte, hace referencia a la acción en la que participaron *Las Inalámbricas*, poniendo sus vestidos a disposición de los pintores: “todo el escenario quedó encastrado, porque el plástico chorreaba y llegó un momento en que nos caíamos. Tuvimos que parar porque no podíamos mantenernos parados, porque había tanta pintura en el piso del escenario que nos caíamos. Eso se ve en esta foto” (2013) (imagen 2).

El ejercicio pictórico del subterráneo comenzó en el mes de agosto y se inauguró el día 30 de ese mismo mes, con una *vernissage* organizada por los artistas en la misma estación. Las 83 obras pintadas, que se emplazaban tanto en los andenes como en los pasillos del subterráneo, formaban un colorido repertorio que recogía y replanteaba con tintes propios las propuestas de la figuración libre y el neoexpresionismo (imagen 3). Sobre sus pinturas subterráneas, Martín Reyna explica:

" FIESTA DE LOS ARTISTAS "

*Con el objeto de recaudar fondos para la realización de murales "LINEA D",  
que se llevarán a cabo en la Estación Callao (Callao y Córdoba), de Subterrá-  
neos de Buenos Aires, por los artistas:*

*BUENO, GAROFALO, PEREYRA, PIERRI, REARTE y REYNA, durante  
el mes de agosto de 1985.*

*Jueves 25 de Julio, 22 hs.*

*CEMENTO, Estados Unidos 1238*

*Se sorteará obra de los artistas*

*Valor: ★ 1.-*

Imagen 1. Invitación para fiesta en discoteca Cemento, Buenos Aires, 1985.



Imagen 2. Las Inalámbricas y Luis Pereyra en Cemento, Buenos Aires, 1985, archivo Rafael Bueno.



Imagen 3. Murales de la Estación Callao, hoja de contactos, archivo Martín Reyna.

Iban en línea con mis pinturas de esa época, que tenían un carácter muy instintivo, tal vez “*fauve*”. Mirándolas ahora me impresiona que la figura humana esté casi siempre presente, me llama la atención porque después fue desapareciendo. Los colores intensos y la pincelada primitiva o “bruta” es lo que las caracterizan. Pero el dramatismo de las situaciones era totalmente inconsciente, esos pedazos humanos o cuerpos mutilados afloraban sin ninguna intencionalidad por parte mía. Cuando empezamos a pintar los murales, quise llevar aquellas situaciones a un tamaño y un espacio mayor. De algún modo traté que formen parte de alguna ensoñación... La experiencia del esmalte sintético sobre pared era nueva y tenía la impresión de que no había lugar para el arrepentimiento, el paso del color era definitivo. (2016) (imagen 4).

El día de la inauguración, *Las Inalámbricas* realizaron en la estación Callao una performance titulada *Casamiento con el arte*. Vestidas de novias, cada una de las mujeres salió de su casa en taxi hacia la estación. Los vestidos blancos elegidos para la ocasión habían sido adquiridos en la entonces emergente Galería Quinta Avenida, que concentra desde esos años varias ferias americanas y locales de ropa usada en su interior. “El mío era de gros años cincuenta con mangas tres cuarto y escote en V; detalla Torrejón “y el de mi hermana era de guipure años sesenta, línea A. Los tules los fui a comprar al 11 y además, mi hermana Cecilia se había puesto unos anteojos redondos de montura blanca. Los zapatos eran de la década, comprados en el mercado de Abasto” (2015). Camino a la estación, *Las Inalámbricas* transformaron el traje blanco que viste a la novia de pureza, castidad e inocencia en un enigma difícil





Imagen 4. Obras de Martín Reyna en el Subterráneo de Buenos Aires, 1985, foto Facundo de Zuviria.

de codificar: ¿adónde se dirigían esas novias extrañas y solitarias, sin cortejo ni padrino que las guíe hacia al altar?

Al llegar al lugar, la acción se desarrolló de la siguiente manera: las novias bajaron por las vías y frente a un oficiante (el hoy editor Fernando Fagnani) y al artista marplatense Alejandro Del Izarbe que cargaba una cruz, llevaron a cabo una ceremonia de casamiento en la que no había marido (imagen 5). Mientras sonaba la música del grupo The Doors en un grabador que Torrejón había llevado de su casa, las cuatro mujeres paradas en el altar frente al oficiante finalmente no se casaron con ningún hombre, porque esos votos sellaban su unión al arte. Un detalle que me parece interesante destacar es que el ramo que portaban las novias era de crisantemos, una flor utilizada asociada a los rituales mortuorios, que parecería traer a esa celebración la pregunta por las miles de muertes y ausencias que el terrorismo de Estado había dejado como saldo. También, puede pensarse que ese ramo anuncia, de algún modo, la muerte de un arte circunscrito al espacio del museo, que da paso a un arte que hace del espacio público su lugar de exhibición.

Efectivamente, podríamos reubicar el inicio de esta acción performativa en las instancias previas a la inauguración, días en que los artistas pusieron en juego una práctica colectiva que trasladó el taller al subte, convirtiendo el acto solitario de pintar en un espectáculo abierto a todos los usuarios y transeúntes. “Re-figurar la ciudad” (Ardenne, 2006, p. 69) implicó, en esa acción, apropiarse de un lugar destinado al intercambio mercantil y a los carteles publicitarios, para recuperarlos como superficies intervenidas por una nueva plástica urbana. “Colores



## El incierto destino de los murales de la estación Callao de subterráneos

# El arte también es pasajero

Intentando una aproximación del público en general al arte contemporáneo, cinco plásticos pintaron en setiembre del año pasado murales en una estación de subterráneos. Algunas de esas obras —que se estimaban temporarias— concluyeron su cometido antes de lo que se pensaba.

La estación Callao de la Línea D del subterráneo se encuentra enclavada en un barrio que ha visto mejores épocas. Sin embargo, en setiembre pasado fue escenario de un evento cultural inaudito: cinco jóvenes pintores decoraron los paneles publicitarios sobre los andenes, y llenaron los pasillos adyacentes con sus obras —unas setenta en total— en un intento de llevar el arte contemporáneo a un público grande y no necesariamente habituado a las artes plásticas. Hace una semana, empleados de la empresa Subterráneos de Buenos Aires eliminaron a todas menos cinco obras, tapándolas con pintura blanca. A partir de allí circulan distintas versiones acerca de los murales desaparecidos.

"Desde el comienzo, se entendía que era un proyecto momentáneo", dice Susana López, asesora cultural de la empresa y una de las personas que posibilitaron la experiencia. "Quedamos en que las obras iban a quedar expuestas hasta que el espacio se

ocupara con publicidad: tenemos compromisos en ese sentido, por contrato. El tiempo de exposición de las pinturas incluso superó el tiempo previsto". "No nos avisaron", dice el joven Martín Reyna, uno de los pintores afectados por el blanqueo de la estación Callao. "Supe por amigos que habían tapado nuestros trabajos, pero no he querido pasar, me apena demasiado. Eso sí, ya en diciembre nos dijeron en la dirección de Subterráneos que hubo una pila de protestas por las pinturas, que aquello era infernal, un bochorno..."

Los pintores Armando Rearte, José Garófalo, Luis Pereyra, Duiño Pierrri y Martín Reyna elaboraron, el invierno pasado, un proyecto para decorar los vagones de subterráneo que fue rechazado; si se les aceptó una propuesta para la decoración de una estación. Como los bocetos fueron cuestionados, no encontraron apoyo para la ejecución de las obras, y organizaron una fiesta en la boite Cemento. La recauda-



Martín Reyna, junto a uno de los murales que, con otros cuatro plásticos, habían pintado en la estación.

ción sirvió para comprar los materiales. Los comentarios fueron duros: una carta de un profesor nacional de dibujo habló de "arte oligofrénico" y un crítico plástico llegó a lamentar que los ejecutantes no hubiesen sido Cézanne y Miró.

"Sólo recuerdo dos cartas negativas que describen las obras como 'espantosas'", dice Susana López, quien niega que una reacción adversa del público haya influido en la decisión de la empresa. Pero no cabe duda: si una de las funciones de cualquier

arte nuevo es provocar rupturas, aquí se puede conlar con un público con una capacidad para la reacción que torna harto difícil cualquier innovación en materia cultural.

Bengt Oldenburg

Imagen 6. Nota en diario La Razón, Buenos Aires, 23 de febrero de 1986, archivo Martín Reyna.

Sin embargo, este arte inesperadamente inserto en el espacio de la ciudad, que solicita la participación del ciudadano desde un nuevo rol de público-espectador de la obra, puede suscitar reacciones que no siempre son las deseadas. "Terminamos corridas por la policía", dice Torrejón, y añade:

Quando vino la policía, así como llegó cada una por su cuenta arriba de un taxi, nos escapamos no sé cómo... La policía intervino la línea D, no sé si era por los murales o porque había *graffitis* o porque habíamos bajado a las vías. Lo que me acuerdo es escaparme y tirar los crisantemos a las vías. Y esos murales se sacaron por las quejas de la gente. Por eso te digo que eran actividades muy clandestinas. (2011)

Como relata Torrejón, los vecinos y los usuarios del transporte se quejaron porque las obras les parecían muy modernas y vanguardistas para ese espacio, acostumbrados a contemplar los murales costumbristas pintados en los años treinta por artistas como Benito Quinquela Martín, Léonie Mathiss de Villar y Rafael Cuenca Muñoz —entre otros—, que se exhiben aún hoy en las otras estaciones de esa línea. Sobre esta situación, Martín Reyna se formula una interesante pregunta, que nos remite a pensar cómo estaba en esos años la gente que iba cotidianamente a trabajar, ¿acaso pudieron haberse sentido agredidos por el color?:

Veníamos de años muy bravos, ¿en qué estado queda la gente que vive tantos años bajo palos y discursos totalitarios? No es fácil... ¿pasaría por las imágenes lo agresivo de esos murales

o pasaría por el color, simplemente? [...] La figuración era secundaria y lo que veías fundamentalmente era un color enorme. Entonces me quedo pensando... siempre uno alude a lo anecdótico o al tema, pero ¿y si era el color? ¿Y si la reacción era frente al color? (2016)

Las cartas de queja recibidas por la empresa de subterráneos confirman el malestar de muchos pasajeros: dos personas califican las obras como “espantosas”; un profesor de plástica las tilda de “arte oligofrénico” y un crítico de arte se lamenta de que las paredes no fueran pintadas por Cézanne y Miró, según se publica en el diario *La Razón* del 23 de febrero de 1986 (imagen 6). Ante los insistentes reclamos de los usuarios, los murales fueron tapados tan solo unos pocos meses después de ser inaugurados por los artistas. Queda hoy, no obstante, el registro de los murales y del *Casamiento con el Arte* en la memoria de sus protagonistas pero también en algunas fotografías, en recortes de prensa y en el video que realizó durante esa jornada el artista visual Carlos Trilnik. Es cierto que esos registros de las acciones, sumado a otras pocas fotos que fuimos hallando a lo largo de la investigación, tal vez no logren captar la esencia de esas intervenciones. Quizá, como propone la investigadora Peggy Phelan, lo propio de la *performance* sea su singularidad como acto único que valoriza el ahora, en tanto “se da en un tiempo que no se repetirá” (Phelan, 2011, p. 97), y esos documentos funcionen simplemente como impulsores del recuerdo de una representación que ya no puede ser reproducida. Lo que sí es cierto es que en esos materiales y relatos, a veces imprecisos, se hacen palpables las huellas un tiempo en el que el hacer colectivo se volvió una política estética y un modo de hacer más vivible la vida.

En el caso de Ana Torrejón, fue el lenguaje del vestido y de la moda el que le permitió explorar nuevos vínculos con los otros y diversas posibilidades de comunicación. Con las limitaciones propias de quien cuenta con recursos escasos, los vestidos de *Las Inalámbricas* no reproducían morfológicamente los tipos aceptables para las convenciones del vestir de la época. Trajes de caramelos Sugus, faldas con volúmenes exagerados, vestidos de novia retro o prendas con forma de velador, todo hecho en casa y con materiales baratos, de mala calidad, componían ese vestuario que desafiaba permanentemente los límites entre el buen y el mal gusto, entre lo legible y lo incodificable. Un modo de reinventar a partir de lo existente que fiel al mandato punk “hazlo tú mismo” animó a la creación de formas nuevas, propuso desde su excentricidad un desvío de los estilos impuestos por la industria de la moda. Estas mujeres indescifrables (que no se dejaban definir ni como artistas, ni como cantantes, ni como *performers*, ni como feministas), utilizaron su cuerpo como el soporte de prendas que escapaban a la lógica de mercado y de las jerarquías sociales. En esas piezas, la reinención y el encastre de las telas y los adornos supieron configurar diseños únicos que desde su singularidad descolocaron el juego cotidiano de las apariencias, para dar forma retórica a una propuesta que tras años de silencios y muertes buscó potenciar una reconexión lúdica y creativa con la vida.

---

## NOTAS

- 1 Ana Torrejón trabajó en la década de los ochenta como periodista en las revistas *Revista Siete Días* (Editorial Abril), *La Semana* (Editorial Perfil), *Para Ti* (Editorial Atlántida) y *Claudia* (Editorial Abril). En esos años colaboró a su vez en el diario *Página 12* y las revistas *Estación 90*, *Pan Caliente* y *Caín*. Entre 1991 y 1993 fue directora de la Revista *Claudia* y entre 1993 y 2007 se desempeñó como directora editorial de las revistas *Elle* y *Elle*

*Decoración* (Grupo Clarín). Entre 1999 y 2011 también llevó adelante la galería de arte Dabbah-Torrejón de la Ciudad de Buenos Aires. Actualmente ocupa el cargo de directora editorial de la Revista *Harper's Bazaar Argentina* (Editorial Atlántida/Televisa).

- 2 Si bien la moda excede el ámbito de la indumentaria y se despliega en múltiples esferas de la vida social, es en la vestimenta y en los productos asociados a ella donde pueden observarse con mayor nitidez la lógica de los cambios regulados, regulares y no acumulativos que la definen.
- 3 Bard (2012) señala que desde 1715 pueden hallarse registros de la asociación de lo frívolo a lo femenino, pero recién a partir del reinado de María Antonieta y bajo la influencia de la modista y marchand de modas Rose Bertin, se establece la asociación negativa entre feminidad y frivolidad que se extenderá luego al mundo de la moda.
- 4 Debe mencionarse que recién a partir de finales de los años ochenta del siglo XX, con la flexibilización de ciertos discursos hegemónicos sobre la masculinidad y por motivos que exceden las intenciones de este trabajo, los hombres comenzaron a ser interpelados (vía la publicidad y el marketing) nuevamente por los mandatos de la moda. Pese a esto, aún hoy la moda se asocia principalmente a las mujeres, que siguen siendo además sus principales consumidoras.
- 5 Resulta interesante que esta percepción sobre la moda de aquellos años aparece de modo muy similar en los testimonios de otros entrevistados de la misma generación de Torrejón. La actriz Katja Alemann, el músico Daniel Melero, la bajista Claudia Sinesi (ex integrante del grupo Viudas e Hijas de Roque Enroll) y la actriz María José Gabin, por ejemplo, han utilizado términos y expresiones que se encuentran en sintonía con la descripción de nuestra entrevistada.
- 6 En efecto, la Zona funcionó como espacio de trabajo para el trío Loxon y para Martín Reyna, Guillermo Kuitca, José Garófalo, Majo Okner y Sergio Avello, pero allí también se hicieron fiestas, muestras y performances en las que participaron, además del núcleo que utilizaba regularmente el espacio, otros artistas y poetas que compartían con ellos la impronta experimental y disruptiva de sus producciones estéticas (Lucena, 2014).
- 7 En la Argentina son emblemáticas de estas búsquedas las producciones de la arquitecta Carmen Córdoba Iturburu, que en contacto con los artistas de la vanguardia de arte concreto diseñó patrones textiles a comienzos de los años cincuenta. Luego, en los años sesenta, distintas experiencias de artistas vinculados al Instituto Di Tella de Buenos Aires también registran el cruce entre arte y moda, como por ejemplo el zapato "Dalila Doble Plataforma" de Dalila Puzzovio o la colección "Ropa con riesgo" de Delia Cancela y Pablo Mensajejan, entre otras.

---

## REFERENCIAS

- Ardenne, Paul. *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- Bard, Christine. *Historia política del pantalón*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2012.
- Entwistle, J. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Durkheim, E. *Las reglas del método sociológico*. Madrid: Orbis, 1982.
- Flügel, J. C. *Psicología del vestido*. Barcelona: Lumen, 1972.
- Garone Gravier, Marina. "Los diseños de Eva: El género en la identidad del diseño latinoamericano" *Revista 180*, N° 24, México: Universidad Diego Portales, 2013.
- González, Alejandra Soledad. "Fiestas oficiales por el Día del Estudiante-Día de la Juventud en la última dictadura argentina. La Estudiantina de 1980 en Córdoba." En *Estudios sobre juventudes en Argentina III: De las construcciones discursivas sobre lo juvenil hacia los discursos de las y los jóvenes*, coord. Raquel Borobia. Neuquén: Publifadecs, 2014.
- Lucena, Daniela. "La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y colaboración artística durante la última dictadura militar argentina." *Genio Maligno*, N° 14, Granada: Asociación Cultural Cranco, 2014.
- Lucena Daniela y Laboureau, Gisela. "Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los 80." *Ciencias Sociales*, N° 85, Buenos Aires, 2014: 59-65.
- Margulis, Paola. "La piel busca sus formas: un estudio cultural sobre la representación del cuerpo

en *Para Ti* durante la década de 1970". *Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación*. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, 2007.

Ministerio de Educación de la Nación Argentina. *Pensar la dictadura. Terrorismo de Estado en la Argentina*, Buenos Aires, 2010. [http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/bitstream/handle/123456789/55770/Pensar\\_La\\_Dictadura%20%282%29.pdf?sequence=1](http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/bitstream/handle/123456789/55770/Pensar_La_Dictadura%20%282%29.pdf?sequence=1) (Acceso el 23 de febrero de 2015).

Moreno, María. "Performances intelectuales argentinas". En *Página/12, Radar*. Buenos Aires, 1999: 1-3.

Phelan, Peggy. "Ontología del performance: representación sin reproducción". En *Estudios avanzados de performance*, eds. D. Taylor y M. Fuentes. México: FCE, 2011. 91-122.

Riviere, M. *Moda: ¿comunicación o incomunicación?*, Barcelona: Paidós, 1994.

Saulquin, Susana. *Historia de la moda argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2011.

Simmel, G. *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1934.

Stallybrass, Peter. "Marx's coat". En *Border fetishisms: material objects in unstable spaces*, ed. Patricia Spyer. London: Routledge, 1998. 183-207.

Stern, Radu. *Against Fashion. Clothing as art, 1850-1930*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

Valdivieso, Mercedes. "Retrato de grupo con una dama: el papel de la mujer en la Bauhaus". *Historia y Teoría del Arte*, N°6. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2014: 61-74.

Zambrini, Laura. "Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales sobre el cuerpo". *Revista de Estudios de Género Nomadías*, N° 1, Santiago de Chile: Universidad Nacional de Chile, 2010: 130-149.

Zambrini, Laura. "Diseño de autor ¿Y de autora? La pregunta por el género en el Diseño de Indumentaria y Textil". En *Debates Contemporáneos sobre el mapa del diseño argentino*. Buenos Aires: INTI, 2015. 1-12.

Wilde, Oscar. "Phrases and philosophies for the use of the young". *The Chameleon*, Oxford University Journal, número único, 1894. <http://www.bl.uk/collection-items/the-chameleon> (Acceso: 16 de noviembre de 2015).

## Entrevistas

Ana Torrejón. Entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, Buenos Aires, 23 de agosto de 2011.

Ana Torrejón. Entrevista realizada por Daniela Lucena, Buenos Aires, septiembre de 2014.

Ana Torrejón, intercambio por mail con Daniela Lucena, Buenos Aires, noviembre de 2015.

José Garófalo. Entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, Buenos Aires, 7 de febrero de 2013.

Martín Reyna. Entrevista realizada por Daniela Lucena, Buenos Aires, febrero de 2016.

### Cómo citar este artículo:

Lucena, Daniela. "Intervenir desde el vestido: sobre las acciones de "Las Inalámbricas" en los años ochenta". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 111-132, 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.ivsa>