



Facultad de Artes, Diseño  
y Ciencias de la Cultura

## LA HORA DEL PLIEGUE: PROPONIENDO LA CATEGORÍA DE ROCK PERFORMÁTICO



**Modalidad de tesina:** Investigación en artes

### **Palabras claves**

Rock performático

Arte inespecífico

Música

Artes combinadas

Performance

**Alumna:** Verenice Ayelén Cardozo

**Dirección:** Torcaza 3564 **CEL:** 362154133036

**Email:** vere64@hotmail.com

**Director:** Dr. Emanuel Cantero



**Universidad Nacional del Nordeste**

**2020**

---

## RESUMEN

La presente tesina da cuenta del proceso de producción y aborda teóricamente las dimensiones conceptuales de *La Hora del Pliegue*, una obra de *rock performático*. Proponemos esta categoría como una expresión resultante de procesos dados en el arte contemporáneo que progresivamente van diluyendo las fronteras y límites entre diferentes prácticas artísticas, apuntando a piezas más bien difusas e inespecíficas, las cuales creemos que enriquecen las propuestas artísticas con un marcado vector crítico y político. *La Hora del Pliegue* es una obra que reúne una serie de obras dentro de sí, e incluye como manifestación principal un recital de El Portal Mental, Algo al Spiedo y Pseudocerdos Marcianos, tres bandas de Resistencia, Chaco. Utilizando como referencia a *La Hora del Pliegue* expondremos qué elementos logran deconstruir al rock tradicional y volverlo performático, para así fundamentar y promover la permanencia y proliferación de las producciones de *rock performático* en la región. Entendemos que el *rock performático* al valerse de la incorporación de varios elementos densifica su contenido y amplía su público, contando con la posibilidad de extender las opciones de impresión de su material a muchos otros soportes, como demostraremos a continuación.

## INDICE

|  |    |
|--|----|
| RESUMEN .....  | 2  |
| INTRODUCCIÓN .....                                   | 5  |
| FUNDAMENTACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA.....               | 7  |
| ESTADO DEL ARTE.....                                 | 8  |
| Estudios previos .....                               | 8  |
| Antecedentes artísticos.....                         | 9  |
| METODOLOGÍA.....                                     | 13 |
| OBJETIVOS .....                                      | 14 |
| General .....  | 14 |
| Particulares .....                                   | 14 |
| HIPÓTESIS .....                                      | 14 |
| MARCO TEÓRICO.....                                   | 15 |
| El rock .....  | 15 |
| La performance .....                                 | 16 |
| El carácter inespecífico del arte contemporáneo..... | 18 |
| Pliegues y objetos densos.....                       | 19 |
| Ejes conceptuales de la obra .....                   | 20 |
| PRODUCCIÓN ARTÍSTICA .....                           | 25 |
| La previa.....                                       | 25 |
| Instagram.....                                       | 25 |
| Fanzine .....  | 33 |
| El no-recital.....                                   | 34 |
| Distribución espacial.....                           | 35 |
| Luces y escenografía .....                           | 37 |
| Recepción a sala.....                                | 38 |
| Programa y duración del show.....                    | 38 |
| Rojo .....   | 40 |
| Azul .....   | 45 |
| Verde .....  | 51 |
| El after.....  | 55 |
| CONCLUSIONES FINALES .....                           | 56 |
| BIBLIOGRAFÍA .....                                   | 59 |
| DISCOGRAFÍA .....                                    | 60 |
| FILMOGRAFÍA.....                                     | 61 |
| ANEXO .....  | 62 |

*A la educación pública.*



---

## INTRODUCCIÓN

La investigación que presentamos inició con una indagación de estudios previos y antecedentes que incluían bandas de rock internacionales, argentinas y regionales. Estos artistas trabajan con elementos de varias disciplinas artísticas y experimentan con componentes extra musicales que complejizan sus obras. Luego de esta revisión, pudimos visualizar una serie de características comunes a todos los casos, por lo que decidimos llamar “*rock performático*” a la categoría que las reúne. Realizamos entonces una selección de artistas con los cuales trabajar para poder problematizar este concepto a través de una producción artística, y luego abordarla teóricamente para asignarle una dimensión conceptual.

La obra se denominó *La Hora del Pliegue*, y se dividió en tres etapas. El primer momento se trató de crear un clima de expectativas. Nos valimos de la edición de un fanzine<sup>1</sup> e interacciones en las redes sociales para generar un desconcierto que active la obra en el público. La segunda parte estaba abocada al show en vivo de tres bandas de Resistencia, El Portal Mental, Algo al Spiedo y Pseudocerdos Marcianos, donde también actuó un colectivo performático dirigido por Ivana Jäger con su obra *Interlocutor en Sombra*. La tercera parte es la redacción de la tesina que teoriza sobre todo ese proceso creativo.

Este escrito se desarrolla en torno a la realización de *La Hora del Pliegue* como una obra de *rock performático*, un término de acuñación propia; lo proponemos y lo utilizaremos a lo largo del texto para referirnos de la manera que creemos más adecuada, a aquella expresión de las artes combinadas, donde el rock local puede complejizar su contenido al adquirir ciertas cualidades de la performance, una práctica artística que encontramos vital en el arte actual con respecto al potencial crítico y político de sus obras. En el desarrollo teórico nos encargaremos de detallar los argumentos por los que el rock se vuelve performático, haciendo un especial énfasis en la consideración que hacemos de la performance como una forma de lectura y escritura de los fenómenos artísticos. Esta propuesta es fundamental, ya que la conexión entre el rock y la performance, debe existir, y urge que prolifere, porque la performance es el contexto contestatario y contracultural donde el rock ve las condiciones justas para mirar y hablar críticamente del lugar y el tiempo que le toca. Y estos son los sucesos que cambian nuestras vidas.

Proponemos el concepto de *rock performático* porque consideramos que se corresponde con algunas características del arte contemporáneo con las que nos interesó experimentar: lo inespecífico, lo contracultural, lo crítico, lo lúdico, lo político, los lenguajes combinados. Vemos replicados en piezas artísticas preexistentes una serie de síntomas presentes en las manifestaciones del *rock performático*. Principalmente, nos basamos en su carácter inespecífico, lo cual fundamentaremos abordando ideas particulares del arte actual. En un escenario caracterizado por una creciente porosidad de los límites que establecen los lenguajes artísticos, esta tesina se propone indagar sobre el *rock performático* como apuesta no sólo conceptual, sino también artística, demostrando su viabilidad a través de la puesta en escena de una obra que refleje sus magnitudes. Para realizar la obra nos valimos de elementos propios de diferentes disciplinas artísticas y logramos una pieza que incluía un diseño de los elementos presentados, y que proponía una lectura guiada al espectador. Tam-

---

1 Publicación editorial autogestiva de alcance reducido, con estética informal y artesanal. La expresión incluye los términos en inglés “fan” y “magazine” cuya traducción es “aficionado” y “revista” respectivamente. (N. de la A.)

---

bién hicimos uso de luces y escenografía específica que permitió reforzar la propuesta expresiva, junto con la inclusión de obras de performance y teatro. Con *La Hora del Pliegue* pretendemos fundamentar la viabilidad del concepto de *rock performático* y manifestar su potencial de crítica social, ya que vemos sumamente importante el hecho de que el empleo de nuevas herramientas tanto tecnológicas como conceptuales, se conviertan en una base para la creación de saber social.

---

## FUNDAMENTACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA

Esta tesina se encuentra dentro de la clasificación de investigación *en artes*, ya que plantea un diálogo entre la producción artística y la reflexión teórico conceptual. El tema propuesto es pertinente de ser investigado porque abarca el desarrollo de una problemática capital de los estudios actuales sobre arte contemporáneo, particularmente, en lo referente al carácter inespecífico de las prácticas y obras artísticas, que como objeto de estudio requiere un abordaje flexible y multidisciplinar. Al reflexionar sobre expresiones artísticas como son el rock local, los estudios de performance, y la relación entre ambas, se retoma y se otorga una relevancia de porte institucional y académico a disciplinas que en el pasado tuvieron escasas oportunidades de ser investigadas. Antes de tomar la decisión de producir la obra, realizamos un estudio sobre el estado actual de la escena de rock local en Resistencia. Procedimos con esta recopilación de información con el objeto de delimitar categorías específicas de análisis que nos permitan efectuar una propuesta enriquecedora, y a raíz de esta indagación, vislumbramos las cualidades que presentan las expresiones que producen y con las que trabajan los grupos de rock local. Al tratarse en muchos de los casos de una incorporación de otras disciplinas y objetos estéticos, consideramos que coinciden con características que remiten a una inespecificidad en el arte contemporáneo. (Variedad de narrativas, fragmentación, diversidad, contradicción, descomposición, heterodoxia, fluctuación, comunidad, desintegración, resistencia a la clasificación, mutación).

Por este motivo, optamos por manifestar en una producción de artes combinadas, las posibilidades y potencialidades de una expresión que materialice dichos aspectos, y que se centre sobre todo en el vector más **crítico** y contestatario que le puede proporcionar la conjunción de varias prácticas artísticas. Proponemos la categoría de *rock performático* porque entendemos que uno de los conceptos artísticos que reúne todos los elementos capitales del arte contemporáneo, es la performance. Vemos preciso trasladar la estructura de dicha disciplina al rock local, para que este pueda valerse de las herramientas que la performance le otorga, y así construir un contexto en el que, no sólo se faciliten y propicien las producciones de obras locales y políticas, sino también que se genere un contenido capaz de involucrarse con la realidad de la que forma parte, y a su vez proponga maneras para poder cuestionarla y modificarla. En el ambiente de rock local regional, existen bandas que se destacan si tomamos como punto de partida la continuidad mantenida por parte de sus pares, ya que estos no logran alejarse lo suficiente del formato tradicional que define a la banda de rock local. La selección de este fenómeno se justifica por una particularidad dada en la **variedad de soportes** en la que ciertas agrupaciones musicales imprimen su sentido. Sus imágenes son propuestas en el material sonoro, el contenido lírico, la puesta en escena, lo performático de sus presentaciones y hasta en los recursos gráficos. A partir de estas prácticas, la producción artística que realizamos ahonda en las posibilidades creativas que surgen de la exploración de las diversas formas que puedan llegar a adoptar.

Esta tesina, al enmarcarse en el área de las artes combinadas, caracterizada por la convergencia y mixtura de múltiples disciplinas artísticas, representa un aporte relevante al mencionado campo de estudio, ya que en su extensión hace referencia a una expresión de dichas cualidades a **nivel local**, lo que resulta realmente valioso teniendo en cuenta la escasez de textos referentes no solo en el país, sino en la región. Por tanto, respecto a las contribuciones conceptuales, se pretende que con la exposición y divulgación de este trabajo, se difundan las problemáticas abordadas y los procedimientos utilizados para analizar las expresiones artísticas antes detalladas, pudiendo así favorecer la disponibilidad de elementos teóricos para estudios posteriores que se interesen en el ambiente local de rock en Resistencia.

## ESTADO DEL ARTE

Para el apartado de antecedentes de esta tesina realizamos una indagación bibliográfica que nos permitió identificar temáticas retomadas por artistas internacionales, nacionales y regionales. A continuación expondremos las fuentes teóricas y luego, con un marcado acento en la cantidad de ejemplos relevados, el estado de los casos artísticos; al tratarse de una tesina de producción artística consideramos realmente valiosa la información recolectada sobre las obras del campo en cuestión.

### Estudios previos

El primero de los textos que debemos mencionar como antecedente teórico de la tesina es el artículo de Alejandro L. Madrid, que en 2009 publica en la Revista Transcultural de Música el escrito *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier*. En estas líneas el autor describe las maneras en las que se aborda la performance en los estudios de música tradicionales. Hace hincapié en una cuestión de vital importancia, la diferencia que existe entre los estudios de performance y los estudios de música cuando se trata de estudiar a la performance en la música y menciona definiciones conceptuales que delimitan lo “performático” de lo “performativo”, despejando así un camino confuso a raíz de las acepciones que toman los términos. Este aporte es enriquecedor a nuestro trabajo ya que tal como lo indicamos en la fundamentación de nuestra producción, creemos importante proponer terminológicamente una definición de *rock performático* que remita a las prácticas que describimos en esta tesina.

En el ensayo de 2007 de Reinaldo Laddaga *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* el autor indaga sobre la predisposición de los escritores jóvenes en la práctica literaria a experimentar con la performance. Estas ideas son importantes para la investigación porque reflejan el camino que deciden tomar algunas bandas locales de la región en una búsqueda por enriquecer sus lenguajes. Esto se ve reflejado en la creciente experimentación de los artistas en prácticas que exceden lo estrictamente musical.

Por su parte Juliana Guerrero en su escrito de 2008 *El concepto de género en las primeras composiciones de Les Luthiers* explora la obra de *Les Luthiers*, una agrupación musical y humorística argentina, desde una perspectiva que cuestiona el papel de los géneros en la música. Esto resulta clave en relación a esta tesina, ya que se trata de un grupo de artistas que se valen de la conjugación de varias ramas artísticas para la presentación de sus shows. La misma autora publica en 2014 *Las presentaciones de Les Luthiers como performance* dejando a la vista el rumbo al cual viró su trabajo. La transformación que vemos en la consulta de su producción resulta un análisis importante, ya que podemos reconstruir cómo estos artistas en un principio fueron estudiados entendiendo la fusión de disciplinas que realizaban, y finalmente como actores de performance.

En otro texto sobre una banda argentina, Miguel A. García y Carina Martínez analizan en su publicación de 2001 a *Illya Kuryaki and the Valderramas* y el consumo de su obra dentro del ámbito del rock nacional, sobre todo a raíz del hecho de que no hacen precisamente rock. Esto abre un cuestionamiento nuevamente sobre las **fronteras** difusas del género, pero a la vez sobre el traspaso exitoso que logran algunos músicos a través de la experimentación y la innovación dentro de la escena.

Marisa Vigliotta en *Tales cuerpos, tales rockeros* de 2010, aborda las presentaciones en vivo de bandas de rock barrial argentinas, y reflexiona sobre las representaciones audiovisuales de la figura del músico y el espectador. En su investigación menciona como con respecto a la cuestión de la construcción de identidades lo corporal juega un papel fundamental. Además, incorpora también la implicancia del medio audiovisual como elemento compositivo de una estructura más compleja.

### Antecedentes artísticos

En relación al estado de la cuestión ya no teórica, sino artística, son importantes las producciones de The Beatles y The Who<sup>2</sup>, debido a que se consideran los primeros antecedentes de álbum conceptual y ópera rock. Cuando se habla de ópera rock se hace referencia a un género que agrupa a las composiciones que mantienen un relato estable y continuo respectivo a las pistas de un disco de rock, lo cual favorece el desarrollo de conceptos englobantes que en varios casos concluyen en enormes despliegues escénicos que implementan vestuarios específicos y extravagantes. Podemos nombrar a algunos artistas que hicieron uso de estos modos, como ser, Frank Zappa, Pink Floyd, David Bowie, The Residents, Magma, o Genesis<sup>3</sup>. En un contexto más contemporáneo, entre los músicos que continuaron con este legado se encuentran Björk, Lady Gaga, Daft Punk, Gorillaz o Rosalía<sup>4</sup>.

En los países de habla hispana, la ordenación conceptual de la música comienza con la primera ópera rock de América, el álbum de 1971 *La Biblia* de la banda argentina Vox Dei, que constituyó en ese entonces una pieza sin precedentes para el rock en español. Con el álbum de The Who como influencia directa, señalaba un camino que seguirían otros artistas más tarde.

Pescado Rabioso alcanzó un nivel conceptual más extendido en la edición del ejemplar físico de difusión. La agrupación argentina editó su segundo álbum *Pescado 2* en 1973 y el mismo era comercializado junto con un escrito de 52 páginas que contenía manuscritos, ilustraciones de los autores y también contaba con espacios que invitaban a la intervención del oyente. Como *Pescado 2* era un disco doble, con la intención de expresar la continuidad con la que fue pensado, el cuadernillo traía indicaciones de escucha y explicaciones de las letras de las canciones.

En cuanto a lo performático, Los Brujos, banda argentina en actividad desde 1988, se caracterizó por ser pionera de un despliegue escenográfico y teatral en los shows en vivo. Los integrantes hacían uso de vestuarios extravagantes y de nombres artísticos, que incluso iban variando con el correr del tiempo.

Asspera, en actividad desde el año 2000, también recurre al anonimato. Los miembros utilizan máscaras para relacionarse con el público y se identifican con pseudónimos. La banda incorpora personajes en escena y suele compartir en redes sociales videos humorísticos con un formato de sketch.

Reynols, otra agrupación referente fundada en 1993, fue una banda argentina de rock expe-

---

2 The Beatles (1967) *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (CD) ; The Who (1969) *Tommy* (CD)

3 Frank Zappa (1979) *Joe's Garage: Acts I, II & III*; Pink Floyd (1979) *The Wall*; David Bowie (1972) *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*; The Residents (1988) *God in three persons*; Magma (1970) *Magma*; Genesis (1972) *Foxtrot*.

4 Björk (2011) *Biophilia*; Lady Gaga (2009) *The Fame Monster*; Daft Punk (2001) *Discovery*; Gorillaz (2010) *Plastic Beach*; Rosalía (2018) *El Mal Querer*.

rimental que se caracterizó por una fuerte impronta conceptual y una constante búsqueda de nuevos sonidos y nuevos modos. Con elementos vanguardistas, tal como se ve en un documental que relata su historia, la agrupación llegó incluso a poner en cuestión su propia existencia. Realizaron conciertos para objetos inanimados y su disco *Gordura vegetal hidrogenada* se comercializaba como material que se desintegraba antes de que los oyentes pudieran consumirla.

Pasando al ámbito regional, otro antecedente importante para el desarrollo del marco conceptual de la investigación es el ciclo televisivo *ChaRock Tv* realizado en Resistencia por la productora audiovisual Chedè, que se encarga de documentar y entrevistar a músicos de rock locales. En actividad desde el 2013, el programa cuenta con un vasto registro de artistas regionales, lo cual representa un recurso sumamente importante para la contextualización de la escena de rock chaqueña.

En relación a los músicos regionales, comenzaremos nombrando a las tres bandas de Resistencia participantes de *La Hora del Pliegue*.

El Portal Mental inicia como banda en el 2019. Con respecto a géneros musicales, deciden ubicarse dentro del jazz rock latino. En cada presentación incorporan a su show algún elemento performático; muchas de las veces introducen personajes que irrumpen desde el público y comienzan a interactuar con ellos, realizando críticas que son en su mayoría sociales u ontológicas. También hacen uso de las redes sociales para compartir audiovisuales y contenido que refuerzan su imagen como banda y que tratan las mismas temáticas que las demás obras (Ver Anexo A).

Pseudocerdos Marcianos se define a sí misma como un *power* trío<sup>5</sup> de rock alternativo; sin embargo su propuesta artística no se restringe a lo musical, sino que entremezcla en su obra un relato ficticio que repercute luego en la construcción de personajes y la representación teatral de los mismos, el uso de elementos escenográficos en los shows y la edición de material editorial como son los fanzines. El concepto global de su obra se apoya en la decisión de comunicarse con el espectador a través de los pseudónimos *Isla, Nuka y Cuff*. Tanto el nombre de la banda como las letras de las canciones, su apariencia y el despliegue performático de los shows en vivo se alinea con una realidad ficcional que adoptaron, la cual respecta a seres y prácticas extraterrestres (Ver Anexo B).

Algo al Spiedo edita su primer álbum de nombre homónimo en 2017 y emplean un collage como portada del disco. No sólo que la técnica utilizada remite a la corriente dadaísta por lo característico de la recontextualización de los elementos compositivos, sino que lo absurdo es un recurso recurrente en la agrupación, otro aspecto esencial del movimiento de vanguardia. El 22 de junio de 2018 tocan en el bar Nanas Suena Bien y organizan el evento *Fashion Colección: Otoño Amarillo*, que se trataba de un desfile de moda con indumentaria hecha de basura y chatarra (Ver Anexo C).

Por otro lado, Sala 457 también es una banda de rock de Resistencia. Permanecen activos desde el 2016 y hacen uso de elementos escénicos en sus recitales. Tienden a complementar sus actuaciones con escenas de acción efímeras.

---

5 Formación tradicional de banda de rock. Se compone de tres integrantes que ejecutan un bajo, una guitarra y una batería. (N. de la A.)



The Chinchudos fue una formación que inició en Presidencia Roque Sáenz Peña en el año 2000 y abandonó la actividad a mediados del 2015. Su propuesta era dada a conocer como “punk teatral”. Consistía en shows en vivo donde ejecutaban sus canciones e intervenían con escenas dramáticas generalmente humorísticas.

Asimismo en Formosa surge Ndé Ramirez en el 2006 autodefiniéndose como un colectivo multimedia. Respondiendo a una idea propia de psicofolk, realizan fusiones de sonoridades folklóricas con otras más contemporáneas, como la música electrónica y el hip hop. Sus presentaciones incorporan material audiovisual, espacios performáticos de humor, improvisación y la utilización de sombreros de paja como marca personal.

La banda de Clorinda, Chico Mendes, en actividad desde el año 2010, desarrolla un concepto englobante que se caracteriza por la defensa al medio ambiente, el fomento de la cultura originaria y la conciencia ecológica a través del contenido de sus canciones. En escena tienden a presentarse uniformados con una vestimenta que remite a trajes militares.

En Corrientes, Krishna Osorio funda Los Saltimbankis en 2011. La banda realizaba presentaciones en vivo con vestimentas aleatorias y máscaras, hasta que se separó en 2013. En el año 2015 Osorio emprende su nuevo proyecto Krishna y Los extraterrestres, banda que incorpora poesía en escena. En ambos casos y en relación a una personificación dramática con la que se lo reconoce en la región, Osorio aportaba una carga performática teatral.

Bleterri es una banda correntina que toca con dos baterías en escena. Sus canciones son instrumentales y suelen incluir poetas y performers en las presentaciones en vivo. En su presentación del 23 de diciembre de 2017 junto a Los Grises en el Teatro Libertad de Resistencia, la puesta en escena remitía a un antiguo espacio gótico, decorado con candelabros y calaveras; los músicos llevaban el torso desnudo lleno de tatuajes tribales, y una máscara blanca. Mientras tocaban, un actor ingresó al escenario y permaneció gritando mientras interactuaba con la escenografía.

Por último, desde Oberá, Kube y su Conjunto formado en el 2016 aparece en la escena misionera como una agrupación multimedia que emplea escenografía temática y proyecciones audiovisuales en sus shows en vivo. Su propuesta incluye la realización de un videoclip que utiliza recursos de realidad virtual.

Dentro de las obras de artes visuales que nos fueron útiles como referencias para esta tesis, se encuentran *Crowd Control*<sup>6</sup> (2010) de Justine Smith, *Coca-Cola 210 Bottles*<sup>7</sup> (1962) de Andy Warhol, *La Liberté guidant le peuple*<sup>8</sup> (1830) de Eugène Delacroix, *Nobody Likes Me* o *Social Media Kid*<sup>9</sup> de Banksy y *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*<sup>10</sup> (1956) de Richard Hamilton. Como describiremos posteriormente, estas piezas se relacionan conceptualmente con algunos momentos de *La Hora del Pliegue*, por lo que vemos necesario establecer los paralelismos pertinentes a efectos de lograr una correspondencia que le otorgue validación a nuestro planteo de *rock performático*. También recurrimos a la canción *Cartonero* (2007) de la banda argentina Ataque 77, la película *The Matrix* (1999) dirigida por

---

6 Traducción del inglés: “Control de multitudes” (N. de la A.)

7 Traducción del inglés: “210 botellas de Coca Cola” (N. de la A.)

8 Traducción del francés: “La libertad guiando al pueblo” (N. de la A.)

9 Traducción del inglés: “No le gusto a nadie” o “El niño de las redes sociales” (N. de la A.)

10 Traducción del inglés: “¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?” (N. de la A.)

---

Lilly y Lana Wachowski, la intervención colectiva *El Siluetazo* (Buenos Aires, 1983) coordinada por Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry, y la performance *La Conquista de América* (Santiago, 1989) del grupo chileno Yeguas del Apocalipsis.

Otro antecedente internacional muy importante es el colectivo ruso Pussy Riot. Sus obras incluyen performances y producciones musicales con un marcado contenido crítico feminista. A través de sus intervenciones se pronuncian en defensa de los derechos humanos y en contra de aquellos actos de represión y violencia por parte de las instituciones, los estados y las fuerzas de seguridad. Las obras de referencia son *1312* (2020) y *Manifiesto Against Police Violence*<sup>11</sup> (2020). En esta última obra comparten autoría con el colectivo performático chileno Lastesis, a quienes incluimos también en este apartado por su aporte al amplio acervo de obras con perspectiva de género. Nombraremos a futuro su intervención performática *Un violador en tu camino*.

Siguiendo la misma línea pero a nivel local, el colectivo performático dirigido por Ivana Jäger para *La Hora del Pliegue* varía su formación en cada ocasión, aunque siempre se trata de un grupo numeroso de mujeres. Realizaron su intervención *Interlocutor en Sombra* en varias situaciones anteriores, siempre en espacios públicos de Resistencia y Corrientes. La acción que llevan a cabo dialoga con las reacciones de los espectadores en tiempo real, y pone de manifiesto la tensión existente entre los hechos de violencia de género y la sociedad.

---

11 Traducción del inglés: “Manifiesto en contra de la violencia policial” (N. de la A.)



---

## METODOLOGÍA

Esta tesina utiliza una metodología de tipo cualitativa, ya que al tener como objetivo la realización de una pieza creativa, pretende generar conocimiento sobre el arte a través de un enfoque interpretativo. A partir de la elaboración del concepto de *rock performático* y su disposición al servicio de la obra, le imputamos sentido teórico a los componentes de la producción artística.

Como técnica de investigación consultamos y relevamos bibliografía específica; a su vez hicimos observación de campo no estructurada y participante para recolectar datos sobre el contexto del *rock performático* en la región. Asimismo, como instrumentos de registro utilizamos soportes fotográficos. La producción artística consta de la elaboración y distribución de un fanzine, interacción en redes sociales con publicación de obras visuales, una presentación en vivo de las bandas locales Pseudocerdos Marcianos, Algo al Spiedo, El Portal Mental, la participación de un colectivo de performers que llevan a cabo su obra *Interlocutor en Sombra* dirigido por Ivana Jäger, una interpretación teatral a cargo de miembros de El Portal Mental y la redacción final de la tesina.

El evento transcurrió en el salón Juan Manuel Rossi del Centro Cultural Nordeste el 12 de marzo de 2020 y la distribución de las bandas ocupó el centro del lugar, dejando el resto del espacio disponible para la inserción del público y de las performers. Las paredes y los pisos actuaron de soporte para la escenografía y el montaje de luces se ubicó alrededor de las bandas. La tarea inicial fue solicitar la disposición del sitio a través de peticiones formales con las autoridades correspondientes. Una vez confirmada la disponibilidad, se iniciaron las acciones de difusión y complementación conceptual. A través de la asistencia a reuniones y ensayos de las bandas y performers, se acordó la duración del evento en general para poder distribuir el tiempo para cada acción. También se contrató un sonidista e iluminador para disponer de los elementos necesarios que permitieran el correcto desarrollo de lo estipulado en directa relación con los requerimientos técnicos de los artistas. En cuanto al diseño de las presentaciones de las bandas, el esquema fue realizado teniendo en cuenta las canciones con las que contaba cada una, ya que la planificación del orden de los sucesos era tal que mantenía una relación constante entre cada elemento involucrado.

El diseño de la escenografía y los soportes multimedia empleados se elaboraron en paralelo, como el arte gráfico y la identidad de la imagen de la obra. Por último, días antes del evento se realizaron los ensayos y repasos correspondientes, y se retocaron detalles hasta el mismo día del show.

---

## OBJETIVOS

### General

- Producir una obra en artes combinadas mediante la cual problematizar desde la reflexión y la práctica artística, el concepto de *rock performático*.

### Particulares

- Realizar un relevamiento exploratorio de estudios previos, bibliografía especializada y producciones de arte contemporáneo a partir de los cuales desglosar el concepto de *rock performático*.

- Producir *La hora del Pliegue* con la participación de músicos y activistas locales, explorando el carácter inespecífico, performático y contracultural que puede tomar un recital de rock en directo.

## HIPÓTESIS

El rock adquiere un carácter inespecífico a través de la combinación de lenguajes artísticos diferentes al musical; en este **objeto denso** en el cual se convierte, asimila cualidades de otras prácticas del arte contemporáneo como la performance, lo que lo transforma en una manifestación capaz de generar contenido crítico sobre la realidad. Entendemos que las obras que se inserten dentro de las producciones que compartan estas características, son expresiones propias del *rock performático*.

El show de *La Hora del Pliegue* se desarrolló con un despliegue mucho más complejo que las presentaciones clásicas de la banda de rock, y bajo estas condiciones incorporó al espectador dentro de una experiencia de mayor densidad. El proceso creativo se extendió a otras plataformas y momentos, y no se limitó únicamente al instante del recital.

## MARCO TEÓRICO

### El rock

Para que sea posible comprender nuestro planteo del *rock performático*, debemos explicar el factor **contracultural** en el que nos centramos, ya que, tal como detallamos anteriormente, en esta dimensión encontramos la justificación de la correspondencia entre el rock y la performance. Procederemos a citar el recorrido histórico que realiza García (2008) debido a que menciona de forma concisa y efectiva, cuáles son los factores que formaron la ideología del rock.

Este autor se basa en dos pilares, “lo negro” y “lo joven” como constituyentes de cierta energía de reproche. En Inglaterra, en la década de los 50, arriba una corriente de inmigrantes jamaiquinos, jóvenes, con el objetivo de establecerse y desarrollarse en ese país. Los antecedentes de esta llegada nos muestran que en Jamaica, a través del rastafarismo, se comenzaba a vivir un empoderamiento, un rechazo a la subordinación a la que era arrojado habitualmente el sujeto negro en la sociedad. La generación de inmigrantes comenzó a relacionarse con la cultura blanca de su misma edad, con quien compartiría las mismas condiciones opresivas y precarias de vivienda y trabajo.

Para ese entonces, por la revolución a la que remitían, se comenzó a mitificar y romantizar la figura de lo negro, asociándolo a ideas de libertad y fuerza. En Estados Unidos ocurría algo similar, se daba la misma idealización. Desde los sectores más marginados comenzaron a alabar la figura salvaje y aventurera del negro, y el jazz obraba de punto de cruce para la unificación entre ambas comunidades. (García, 2008, p.188).

Alabarces (1995) explica cómo a través del jazz se intentaron reconciliar los conflictos remanentes de la Guerra Civil. “El blanco toma del negro el baile, el ritmo, el cuerpo, la eroticidad; el negro toma del blanco lo único que este puede cederle: la legitimidad” (Alabarces, 1995, p.32).

Una de las subculturas que nace de esta conjunción y que termina de consolidar una oposición con la adultez, es la *generación beat*. Luego de la Segunda Guerra Mundial, el mundo que queda abriga a una juventud atravesada por sensaciones de miedo y vacío, lo que empieza a gestar cierta desconfianza para con el grupo de personas representadas por los adultos encargados de liderar sus sociedades (García, 2008, p.189).

Los factores antagónicos del rock implican una exclusión de la cultura predominante, pero también conllevan una condición de permanente resistencia. La oposición como ideología tiñe de carácter contestatario a este género y lo define; el ser joven se liga automáticamente a la idea de ser rockero; podemos ver como entre los elementos que construyen una identidad colectiva, estas cualidades comienzan a tener un significado común y se describen entre sí.

Estas secuencias históricas son únicamente las bases. A partir de lo que acabamos de describir, el rock comienza una larga carrera de oposición a lo convencional; consideramos de suma importancia los orígenes primigenios, ya que expresan genuinamente el camino de constante lucha al que estaba destinado. Creemos que es relevante hacer hincapié en estos rasgos porque allí se encuentra el origen que nos permite indagar y presentar al *rock performático* como una forma de generar contenidos y consumos que enriquezcan nuestras comunidades. García y Martínez (2001) reflexionan acerca de los límites del rock argentino, y entienden que

Como consecuencia de los procesos de globalización y masificación, el rock argentino tiende cada día más a **desdibujar los límites** que lo separan de las otras manifestaciones musicales. Sin embargo, el rock es y fue decididamente emblemático y estigmatizante; siempre intentó modelar y proponer una identidad, siempre edificó un límite. Un camino posible de indagación en torno a esta aparente paradoja consiste en intentar comprender, no el linde preciso entre aquellas músicas, músicos, públicos y actitudes rockeras y aquellas otras que no lo son, sino el **juego** que consiste en **traspasar las fronteras** para adquirir dos cualidades centrales de casi todo músico de rock: ser trasgresor e innovador, pero permanecer fuera lo suficientemente poco como para seguir perteneciendo a la formación sociocultural. Con la intención de dar algunos pasos en esta dirección, discurremos sobre una característica que posee el rock en la Argentina, y seguramente en la mayoría de los países en que se desarrolló. Esta cualidad distintiva consiste en que al mismo tiempo que su propia historia acota su margen de maniobra fijando un límite –musical, visual, político–, su ideología contestataria lo **deconstruye** permitiendo el ingreso de lo **diverso y ajeno**. A su vez, estas incorporaciones generan **disidencia**, un factor indispensable para la reproducción de la formación sociocultural, ya que el desacuerdo constituye un aspecto vital de su existencia. (García y Martínez, 2001, p.66).

## La performance

Tras una extensa indagación, nuestra propuesta de *rock performático* adquiere esta denominación con bases en una declaración de Taylor (2012) quien propone que “el performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un **lente metodológico**. Nos permite analizar eventos **como performance**” (Taylor, 2012, p.31). Así es que apuntamos a que las manifestaciones del rock local puedan adquirir las características de la performance que mencionaremos a continuación, con especial énfasis en cierta **visión crítica** y de cuestionamiento sobre las realidades del contexto del que forman parte y que construyen día a día.

El performance, como acto de intervención efímero, puede interrumpir los circuitos de las industrias culturales capitalistas que se limitan a fabricar **productos de consumo**. No depende de textos o editoriales (y por ende elude la censura); no necesita director, actores, diseñadores ni todo el aparato técnico que requiere el teatro; no necesita espacios designados para existir. Como **arte de ruptura**, el performance **cuestiona** la convención modernista de que el arte es autónomo de la vida social (Taylor, 2012, p.67).

Taylor (2012) explica que la performance, inherentemente, siempre desaparece y no tiene original, sino que está constantemente actualizándose. Esto facilita que los contenidos y las lecturas propuestas sean sobre el momento en el que acontecen, lo que es significativo si comprendemos que el mundo que habitamos lo podemos cambiar los que habitamos el mundo, en un trabajo constante sobre el tiempo que nos toca. Es fundamental valernos de los elementos con los que contamos para que el abordaje con la obra de arte sea sustancial “el performance, por ser radicalmente inestable puede apoyar los sistemas de poder como puede también subvertirlos” (Taylor, 2012, p.109). Vemos a esta manifestación como clave dentro del arte inespecífico, y comprendemos que es vital que las demás expresiones puedan adquirir las cualidades de la performance porque es una manifestación que concentra los elementos necesarios para hablar en nuestros tiempos, de nuestros tiempos, pudiendo así lograr de manera efectiva un posicionamiento realmente **crítico** sobre la realidad. Encontramos necesario mencionar en este momento la performance *La Conquista de América* de Yeguas del Apocalipsis, un dúo chileno confor-

mado por los artistas Francisco Casas y Pedro Lemebel, que el 12 de octubre de 1989 bailan la cueca sobre un mapa de Latinoamérica cubierta de botellas de Coca Cola rotas, en la Sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos (Santiago). Realizan la acción con walkmans donde sonaba la cueca que sólo ellos podían escuchar. Esta obra es muy clara para demostrar cómo la performance logra abrirse lugar en medio del conflicto para poder denunciarlo. No es ingenua la fecha que elige Yeguas del Apocalipsis para su acción, ya que remite directamente al histórico “día de la raza” en que se colonizó el continente; una tradición mantenida por varios años dentro del imaginario cultural de América latina, pero que progresivamente fue perdiendo lugar, precisamente, a raíz de los cuestionamientos a los preceptos que se inculcaban desde las instituciones. Si intentamos definir una concepción de performance, encontraremos que estamos frente a otra forma artística que expresa el carácter inespecífico de las obras de artes combinadas. Taylor (2012) explica que

Las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social (...) a partir de acciones reiteradas. (...) el performance es comportamiento re-iterado, re-actuado, o re-vivido. Esto significa que el performance -como práctica corporal- funciona dentro de un sistema de códigos y convenciones” (Taylor, 2012, p.22).



Imagen 1. Fotografía de *La Conquista de América* (Santiago, 1989) de Yeguas del Apocalipsis.

Taylor (2012) entiende que en todos los casos, los actos de performance se relacionan con los sistemas de poder y corroen las **fronteras** entre lo político y el arte, lo que nos vuelve a recordar que, como ya lo mencionaba García Canclini (2010), las prácticas que se oponen a los conservadurismos traen consigo el valor agregado del “no-relato” ya que se tratan siempre de una respuesta política.



## El carácter inespecífico del arte contemporáneo

Un problema fundamental de nuestra apuesta conceptual de *rock performático* es su carácter inespecífico. Para poder comprender esta idea, es importante situar a esta expresión artística en un contexto actual que lo define y caracteriza.

García Canclini (2010) nos describe un mundo en el que la variedad de narrativas es abrumadora y la fragmentación es un mecanismo que alcanza a cualquier aspecto del presente. El autor se encarga de detallar una potente **dualidad** que radica por un lado en cierta imposibilidad por parte de los relatos tradicionales -con los que se venía manejando el arte- de contemplar lo diverso, lo mixto, lo múltiple, en una única narrativa; pero a su vez, el surgimiento de una “perturbadora belleza del no-relato”, donde se incluyen aquellas manifestaciones que escapan a las totalizaciones, que contestan a las grandes ideas que aún permanecen entre nosotros, los restos institucionales.

Artistas analizados en capítulos anteriores (...) reinventan su lenguaje para hablar de un mundo contradictorio o en descomposición. Sin embargo, enfrentan relatos todavía identificables. Lo hacen de modo abierto, desmarcándose de cualquier ortodoxia, pero producen la significación de sus trabajos en diálogo o en choque con instituciones y narrativas globales. (García Canclini, 2010, p. 198)

Con el fin de indagar en categorías que enriquezcan el objeto de estudio de esta tesina, resultan pertinentes los aportes de Gadamer (1991) que describe una cualidad lúdica de la obra artística. En sus líneas, concibe al arte como un **juego**, porque representa un “ir y venir”. Esta analogía encuentra explicaciones en un modelo de **vaivén** con el cual se mide el “no tener ningún fin” ya que no hay un objetivo concluyente donde el movimiento se detenga. Esta fluctuación infinita nos refiere una comunicación, un feedback inacabable. Para los efectos de esta tesina entendemos que esta comunicación sin fin ocurre con la obra y en la obra; el juego sucede siempre en comunidad y resulta imprescindible la participación y la involucración para que exista una superficie donde el rebote se produzca una y otra vez.

Es claro que lo que caracteriza al vaivén de acá para allá es que ni uno ni otro extremo son la meta final del movimiento en la cual vaya éste a detenerse. También es claro que de este movimiento forma parte un espacio de juego (Gadamer, 1991, p.66).

Gadamer (1991) también incorpora la idea de **fiesta**, aludiendo a ese evento que unifica, que mezcla y rechaza el aislamiento, pero que sobre todo propone un tiempo propio, que se aleja del tiempo convencional. Según el autor, el acto de celebrar se condice con el arte porque este hecho consiste en “una comunidad que no puede precisarse del todo, en un congregarse y reunirse por algo de lo cual nadie puede decir el porqué” (Gadamer, 1991, p.100). La obra de arte inespecífica es una fiesta, es un juego, y es el andar constante lo que hace que se dirija inevitablemente al choque y desintegración de lo que la contiene.

Tomando este último tratamiento sobre la comunidad, mencionada en el paralelismo que hace Gadamer (1991) entre arte y fiesta, procedemos a explicar las categorías que tomamos de Garramuño (2015), ya que un énfasis capital en el texto de esta autora es el foco que hace en lo que resulta de la **comunidad** entre elementos; nos plantea que desde este lugar es posible proponer nuevas imágenes para pensar nuestras comunidades. Garramuño (2015) entiende que los medios artísticos antes específicos y clasificados, sufren una **expansión**. Cuando menciona las prácticas artísticas contemporáneas las describe como

Frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar y definir en sus apuestas por **soportes** y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros –en todos los sentidos del término- y disciplinas; esas prácticas parecen compartir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de **pertenencia** en la cual cómodamente instalarse (Garramuño, 2015, p.19).

Esta **expansión** remarca otra vez que es el movimiento el que da la pauta. Las delimitaciones artísticas sufren una crisis, y a la vez que se transforman, se retraen de toda idea de lo propio; se despojan de lo que por dictamen, “les pertenece”. Las puertas que se abren a raíz de estas modificaciones, nos llevan hacia una amplia gama de posibilidades de un material que se propone lecturas igual de transmutadas.

La apuesta por **lo inespecífico** no es hoy –como tal vez no lo fue nunca- solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la **no pertenencia**. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica inespecífica (Garramuño, 2015, p.26).

### Pliegues y objetos densos

En esta instancia, es preciso traer a mención a Deleuze (1989) primero porque, en relación a la **expansión** mencionada anteriormente, se encarga de elaborar una idea de “**pliegue**” justa para describir y acompañar esta contextualización del arte inespecífico, debido a que en esta clase de, nuevamente, **movimiento**, se inicia una condición de existencia que es **inconclusa**. Refiriéndose al barroco, por ejemplo, menciona que “Si el barroco ha instaurado un arte total, o una unidad de las artes, lo ha hecho, en primer lugar, en extensión, al tender cada arte a prolongarse, e incluso a realizarse en arte siguiente que lo desborda” (Deleuze, 1989, p.157). Y destacando lo inconcluso de este rasgo, detalla que el recorrido de los pliegues ocurre “sin llegar a desarrollarlos enteramente, pues van hasta el infinito” (Deleuze, 1989, p.11).

El segundo punto importante por el que recurrimos a los aportes de este autor, se relaciona con la capacidad de **análisis duro sobre la realidad** a la que creemos que pueden apuntar las expresiones más indeterminadas del arte; entendemos por lo anteriormente descrito que el discurso innovador puede surgir de un **nuevo lugar**, y este último es un nuevo lugar propuesto desde la combinación de las artes. Nos referimos a “nuevo lugar” en tanto lugar genuino, distinto a los elementos que lo preceden y lo originan, pero resultante de estos. El abordaje de Deleuze (1989) nos permite proyectar esta situación ya que sostiene que no hay momento en que se dé una manifestación original, el fenómeno en sí se determina en ese objeto diferente que resulta de un incesante **desborde** de un elemento en otro, puesto que lo que se pliega precede al pliegue. “No cesa de hacer pliegues, no inventa la cosa, ya había todos los pliegues” (Deleuze, 1989, p.11).

Estas bases nos dejan comprender que los pliegues son **universos densos** con orígenes heterogéneos, en constante **expansión**, lo que les permite superponerse a lo que se les asome, reciclando todo aquello de lo que en un pasado estuvieron constituidos.

Finalmente, otro aporte fundamental para el objetivo teórico de la presente tesina es la reflexión de Deleuze (1989) cuando menciona que “En el arte informal moderno quizá volvemos a encontrar ese gusto por instalarse -entre- dos artes, (...) para llegar a una unidad de las artes **como performance**” (Deleuze, 1989, p.159). Tal como lo planteamos anteriormente, con *La Hora del Pliegue* nos propusimos indagar en una producción artística, los modos a través de los cuales un recital de rock puede adquirir ciertas cualidades de la performance, entendiendo a esta última como una práctica inespecífica dentro del arte contemporáneo; por lo tanto, en estas líneas del texto de Deleuze (1989) logramos ver un fundamento para las consideraciones de nuestro trabajo, pero sobre todo, se aborda un detalle esencial para el tratamiento de nuestro marco teórico, que es, el entendimiento de la performance como perspectiva, como un filtro para ver la realidad.

### **Ejes conceptuales de la obra**

A continuación, presentaremos los conceptos incorporados en las obras para luego poder describir la producción de forma específica, y demostrar las maneras en las que se reflejan estos conceptos en el producto final al que arribamos, logrando con estas incorporaciones **deconstruir el formato de rock tradicional**, para poder acercarnos lo mayor y mejor posible, a una propuesta de *rock performático*.

Para la primera parte, desde la proyección de la obra nos planteamos trabajar e indagar alrededor de cierta **extrañeza** como puente con los espectadores de la obra, ya que de esta manera pretendíamos concretar una conexión significativa en tanto particular, con quien deseara acercarse a la experiencia que queríamos proponer. Para lograrlo, utilizamos dos recursos muy importantes; el primero es la participación en **redes sociales**, que nos fueron de mucho uso ya que pudimos posicionar a la obra cómodamente a través de un perfil en *Instagram* que también retomó publicaciones de *Facebook*.

Tal como establecimos en líneas previas, como habitantes de este mundo, en estos tiempos, consideramos sumamente relevante la apropiación de los elementos y los espacios que nos coartan, utilizándolos a nuestro favor para poder modificarlos. El internet se convirtió en una parte esencial de nuestras vidas, y sostenemos que desde ese lugar el arte puede ser **resistente** y combativo, y puede abrirse paso valiéndose de las **herramientas de las nuevas generaciones**. En las imágenes compartidas en *Instagram*, reflexionamos por ejemplo sobre el lugar que ocupa el **perfil o avatar** online como prolongación de nosotros mismos. En algunos casos hasta podemos ver un reemplazo por sobre la vida real, de la configuración que se nos permite hacer de la imagen propia. Sibilía (2014) participa de un foro con su intervención *How social networks transform our intimacy?* y piensa a raíz de esta cuestión, en la construcción de una subjetividad atractiva y de cierta perseverancia en el armado de un “yo visible”; un aparato al que si no accedemos voluntariamente, nos termina por excluir, y hace que nos preguntemos qué tanta voluntad puede observarse realmente en estas situaciones. Citamos entonces una obra de Banksy, no sólo por trabajar en torno a este tema, sino también porque a pesar de no tener título, es reconocida justamente en las redes sociales, como *Nobody Likes Me* o *Social Media Kid* y se trata de un grafiti de un niño en edad escolar llorando porque no tiene interacciones en sus redes sociales.





Imagen 2. *Nobody Likes Me* o *Social Media Kid* (2014/2015) de Banksy.

Esta imagen denota cierta categoría de necesidad esencial a la que escala la presencia en internet; exalta también el impacto temprano en la población infantil, lo que se relaciona con esta etapa en la que las personas construimos ciertos conceptos vitales que nos acompañarán el resto de nuestras vidas, y que marcan significativamente nuestra manera de relacionarnos luego entre adultos y con nuestro mundo. Dicha obra nos permite también fundamentar a su vez un mecanismo de **crítica generada desde el mismo contexto al que se cuestiona**, algo que resultó fundamental a lo largo de nuestra producción, y que nos permitió dejar ver el tratamiento contestatario que puede tener el *rock performático*. Tal como lo detallaremos posteriormente en el apartado que describe la producción, fue lo que sucedió con las publicaciones en *Instagram*. Las **nuevas tecnologías** ocupan sin duda un papel esencial en este empleo de los recursos digitales para crear propuestas artísticas, ya que se tratan de herramientas que dependen del uso de los usuarios, lo que las ubica en un sitio neutral que abre muchas posibilidades y perspectivas.

Indagando sobre estas características, incorporamos en esta etapa el segundo elemento, la realización de un **fanzine** que como ya mencionamos, conlleva una producción autogestiva. En oposición a la presencia predominante de los recursos electrónicos, el fanzine se valió de elementos analógicos, tanto en su producción como en su difusión, destacándose el empleo de una estética informal y artesanal. La importancia de este elemento y la elección que tomamos radica en que este tipo de ediciones es **contracultural** de por sí, ya que se realiza **a los márgenes** de las editoriales convencionales y reguladas, y en otro paralelismo con la performance, la creación independiente es detonante de esta cualidad, ya que la precariedad que los caracteriza les otorga a su vez una capacidad de evasión a ciertas industrias culturales de alcance masivo que perpetúan un **modelo consumista**.

En esta primera parte de la obra, si bien uno de los objetivos a los que apuntábamos era el de difundir el evento, otra táctica que empleamos para **deconstruir el rock tradicional**, fue evitar la publicación de los nombres de los artistas convocados. Con esto intentamos reducir el índice de concurrencia de los espectadores basado en el **reconocimiento de los músicos** y apuntamos en cambio a valorizar la asistencia a la obra basada en la experiencia general de la producción que estábamos preparando, una acción que entra en choque directo con la idea de la figura del **rockstar**, históricamente reconocido por su condición de ídolo de masas.

Pasando a la segunda parte, el desarrollo del evento, la crítica al **consumismo** no desaparece, ya que se presenta como uno de los abordajes centrales a lo largo del show; en varias canciones podemos reconocer un fuerte cuestionamiento del sistema económico como instrumento de **opresión**, y por otro lado también vemos que uno de los tópicos que atraviesa el contenido propuesto, es el de la **violencia**. Esto se hace presente en ciertas críticas al maltrato institucional, pero también a la **violencia de género**. Volvemos a mencionar a *La Conquista de América* de Las Yeguas del Apocalipsis, ya que no es gratuito que el baile nacional de Chile sea bailado por dos hombres. Con esta intervención los artistas también expresan en su acción la situación de **violencia estatal** y **de género** a la que se enfrentan constantemente.

Es preciso traer a colación en esta instancia a la canción *1312*<sup>12</sup> de Pussy Riot (Ver Anexo D) que en su letra denuncia el accionar represivo de las fuerzas policiales. El video musical se publicó el 29 de mayo del 2020 junto con una serie de 5 pasos para el correcto funcionamiento de la institución policial, donde se proponía una re-educación de los órganos de seguridad para que puedan enfocarse en proteger los derechos de las comunidades vulneradas.

*“All my friends are dead<sup>13</sup> (...)  
ACAB vienen por ti  
luego por mi (...)  
Yo les digo que estoy limpio  
y me revisan igual (...)  
Me dicen (...)  
yo quiero matar a un Federico  
ese es mi sueño desde chico  
el otro es hacerme muy rico”*

Extracto de *1312* de Pussy Riot.

En las líneas anteriores distinguimos una clara manifestación de disconformidad ante hechos de persecución y castigo por parte de la policía hacia sectores estigmatizados por su clase social. Son repudiables los crímenes de corrupción y abuso de poder adjudicados a los agentes de seguridad que incriminan a personas inocentes y que establecen lazos con las verdaderas figuras delictivas a cambio de réditos que satisfagan sus intereses. Esto otorga inmunidad a los que cometen los actos ilícitos para que continúen prosperando a la vez que deja vulnerables y siembra miedo en un grupo numeroso de la sociedad.

<sup>12</sup> “1312” hace referencia al lugar que ocupan en el abecedario las letras componentes de la sigla “ACAB” que remite al significado en inglés “All Cops Are Bastards”. Su traducción es “Todos los policías son bastardos”. Ambos términos son equivalentes y pertenecen a una jerga urbana. (N. de la A.)

<sup>13</sup> Traducción del inglés: “Todos mis amigos están muertos” (N. de la A.)

En la misma publicación, Pussy Riot también repudia la muerte de George Floyd<sup>14</sup> en manos de la policía de Estados Unidos, y se solidarizan con la agrupación chilena Lastesis, que frecuentemente demanda seguridad en los episodios de protesta popular; enlazan un video hecho en conjunto por ambos colectivos denominado *Manifiesto Against Police Violence* (Ver Anexo E) donde visibilizan nuevamente su reclamo ante la instigación policial, con fuerte énfasis en la **violencia de género**.

“(…) *¿Quiénes somos?*  
*Las víctimas de violencia doméstica y violencia sexual*  
*cuya única salida es llamar a la policía*  
*(violadora, asesina)*  
*(…) Y los pacos nos persiguen*  
*(…) provocan, se infiltran como protestantes*  
*y comienzan a quemarlo todo*  
*desfilan armados por nuestras calles*  
*(…) lanzan gases, golpean,*  
*torturan, violan, destruyen, nos ciegan.*  
*Disfrutan de esta guerra inventada*  
*en la ola de la cocaína*  
*como monigotes de un gobierno*  
*que desecha al pueblo (…)*  
*No me cuida la policía, me cuidan mis amigas.”*

Fragmento de *Manifiesto Against Police Violence* de Lastesis y Pussy Riot.

Lastesis alcanza un renombre mundial a raíz de la performance *Un violador en tu camino*, (Ver Anexo F) una intervención que expone el encubrimiento de los hechos de **violencia de género** por parte de las instituciones. La obra reúne a una multitud de mujeres con los ojos vendados y pañuelos verdes, reconocidos por remitir a las campañas -en varios países- a favor de la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo. Al son del ritmo de un reconocido cántico militar, las mujeres realizan una coreografía y denuncian cantando, varias situaciones de **violencia**. Esta performance se realiza por primera vez en noviembre de 2019 en un contexto marcado por una serie de manifestaciones que ocurrían en Chile, en reclamo de muchas clases de abandono estatal. La acción se disparó luego por todo el mundo a través de la difusión en **redes sociales**, lo que ocasionó que la performance se replique en varios lugares del mundo (Ver Anexo G).

Entendemos en este caso a la **viralización** como herramienta de protesta; vemos como esta característica de los tiempos actuales no escapa a los tratamientos del arte contemporáneo, y es un empleo frecuente que hace nuestra generación de los materiales con los que cuenta.

Recordamos un evento reciente en el que el fandom<sup>15</sup> de k-pop<sup>16</sup> vio en el gran alcance mundial que alcanzaron, una posibilidad de llegada masiva a otras áreas diferentes a las que suelen

14 Fue un hombre afroamericano asfixiado por un oficial de la policía en Minneapolis el 25 de mayo de 2020. El hecho quedó registrado en un video que se volvió viral y esto inició una denuncia a gran escala de varios sectores de la sociedad en contra de la violencia institucional y el racismo. (N.de la A)

15 Término utilizado en una jerga de internet para designar a una comunidad de fanáticos que comparten su interés por un tema en particular. (N.de la A)

16 Género de música pop originaria de Corea del Sur. (N.de la A)

frecuentar; utilizaron esto para manifestarse en relación a una demanda social como fueron las revueltas originadas a raíz del asesinato de George Floyd por la policía. En este contexto, el departamento policial de Dallas, en Texas, difundía el uso de una aplicación móvil que servía para denunciar situaciones ilegales en el marco de las protestas que se estaban realizando en todo el país. Ante esta situación, el fandom de k-pop llamó públicamente a una acción colectiva para saturar la aplicación policial con contenido referente a sus artistas musicales favoritos, logrando así que se desistiera del uso de esa herramienta por los inconvenientes que estaban teniendo<sup>17</sup> (Ver Anexo H).

La categoría que proponemos de *rock performático* engloba prácticas artísticas que comparten el mismo seno con los acontecimientos que acabamos de describir; por tal motivo, estas manifestaciones son ideales para activar una responsabilidad social en relación al carácter político con el que cuenta.

---

17 Una vez que volvieron a poner en actividad la herramienta, los fanáticos incluían en las imágenes que compartían varios segundos de video de protestas reales sin mostrar ningún rostro, y luego el resto de los videos era contenido sobre los músicos coreanos. Esto implicaba que la policía tuviera que controlar manualmente cada imagen compartida, lo que culminó con la cancelación definitiva de la aplicación móvil. (N.de la A)



## PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

### La previa

El nombre de la producción artística fue *La Hora del Pliegue* y se originó por el concepto de pliegue de Deleuze (1989) que mencionamos anteriormente, ya que condensa de manera eficaz las características del fenómeno que representaba la obra. El arte gráfico de las imágenes que difundían el evento, también tomaba este concepto y lo incorporaba en el diseño, de una manera que lograba comunicar la densidad de la obra.



Imagen 3. Flyer de difusión del evento.

### Instagram

*La Hora del Pliegue* inicia como un proceso en las **redes sociales**, si es que no empezó en la difusión oral entre aquellos que por un motivo u otro comenzaron a tomar contacto con el proyecto. Creamos un perfil en la plataforma *Instagram* (Ver Anexo I), y en esta página se comenzó a compartir contenido que desde un principio no tenía como objetivo primordial **difundir a los artistas** que formarían parte del evento, que es lo que usualmente permite llegar a un mayor público. Al comienzo efectivamente se acentuó la pauta de que era un evento, destacando todo el tiempo los datos para que los espectadores pudieran asistir y fomentando que lo hicieran, pero el material que se difundió estaba relacionado con una idea transversal a la obra. No con los músicos, no con los actores, no con los performers, sino con un solo elemento, un **elemento denso**. Las imágenes que se compartían también eran creaciones poéticas, obras en sí mismas, y a su vez hacían obra a la cuenta en general. Estas incluían fotografías, collages y audiovisuales que referenciaban a las obras de los artistas participantes y atravesaban temáticas como lo inespecífico, lo indeterminado, la mezcla, el pliegue.

*Fidelidad más baja* es la primera imagen que compartimos y es una captura de pantalla. Muestra un fragmento de una interfaz de software de sonido donde figura una herramienta para modificar la compresión de los audios. Usualmente se conoce como *lo-fi*<sup>18</sup> al tipo de música que pierde una considerable cantidad de información al momento de almacenarlo en soportes. Si bien esto estaba ocasionado originalmente por procesos precarios o artesanales de producción que no podían permitirse los recursos para conservar registros más fidedignos con respecto al sonido original, posteriormente, también comenzó a utilizarse este término para denominar a un sub-género musical que, aún con el avance de las tecnologías y el alcance masivo que poseen, contradictoriamente, homologa las características de una pista que no logra conservar mayores datos, con el uso de estas herramientas, como lo son los softwares de edición de audio. Lo que intentamos reflejar con la imagen es este camino de **inespecificidad** a través del cual lo *lo-fi* se desprende de **lo propio** para pasar a remitir a toda una estética de lo *lo-fi*. De la misma manera, sale a la luz a su vez cierta pérdida de información, pero una pérdida dada en la traducción de los conceptos, ya que exponiendo la interfaz en español, que describe “fidelidad más baja” recuperamos cierta conexión poética en base a otras acepciones del término. La fidelidad aparece entonces en un contexto donde lo que se propone es un **no recital**, primero como una característica capaz de ser **ajustada por el usuario**, tal como muestra la interfaz; y luego también como un punto de partida desde la negación, del rechazo a la fidelidad. Como nos encargaremos de demostrar a lo largo del desarrollo de la obra y de la tesina, esta negación comienza a configurarse en todas las formas y vías a través de las cuales los elementos que componen a *La Hora del Pliegue* son agentes que **deconstruyen** un formato tradicional de recital de rock, configurando así poco a poco una idea cada vez más acabada del *rock performático*.

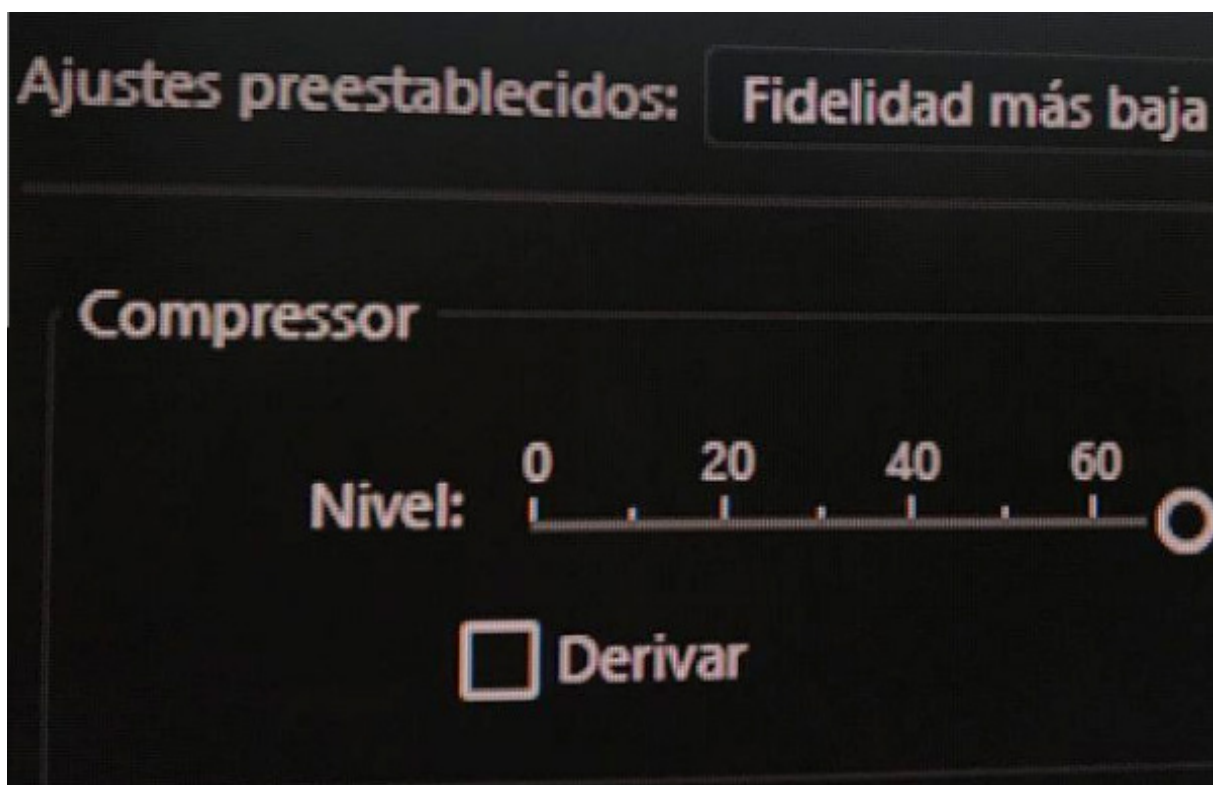


Imagen 4. Imagen tomada de la cuenta de *Instagram* de *La Hora del Pliegue*.  
*Fidelidad más baja* compartida el 18 de febrero de 2020.

18 “Lo- fi” hace referencia a *low fidelity*, la traducción en inglés de “baja fidelidad” (N.de la A.)



Otra de las imágenes compartidas fue *Pliegues* y captura una serie de texturas que se mezclan hasta que logran dejar de remitir a cada cosa involucrada.

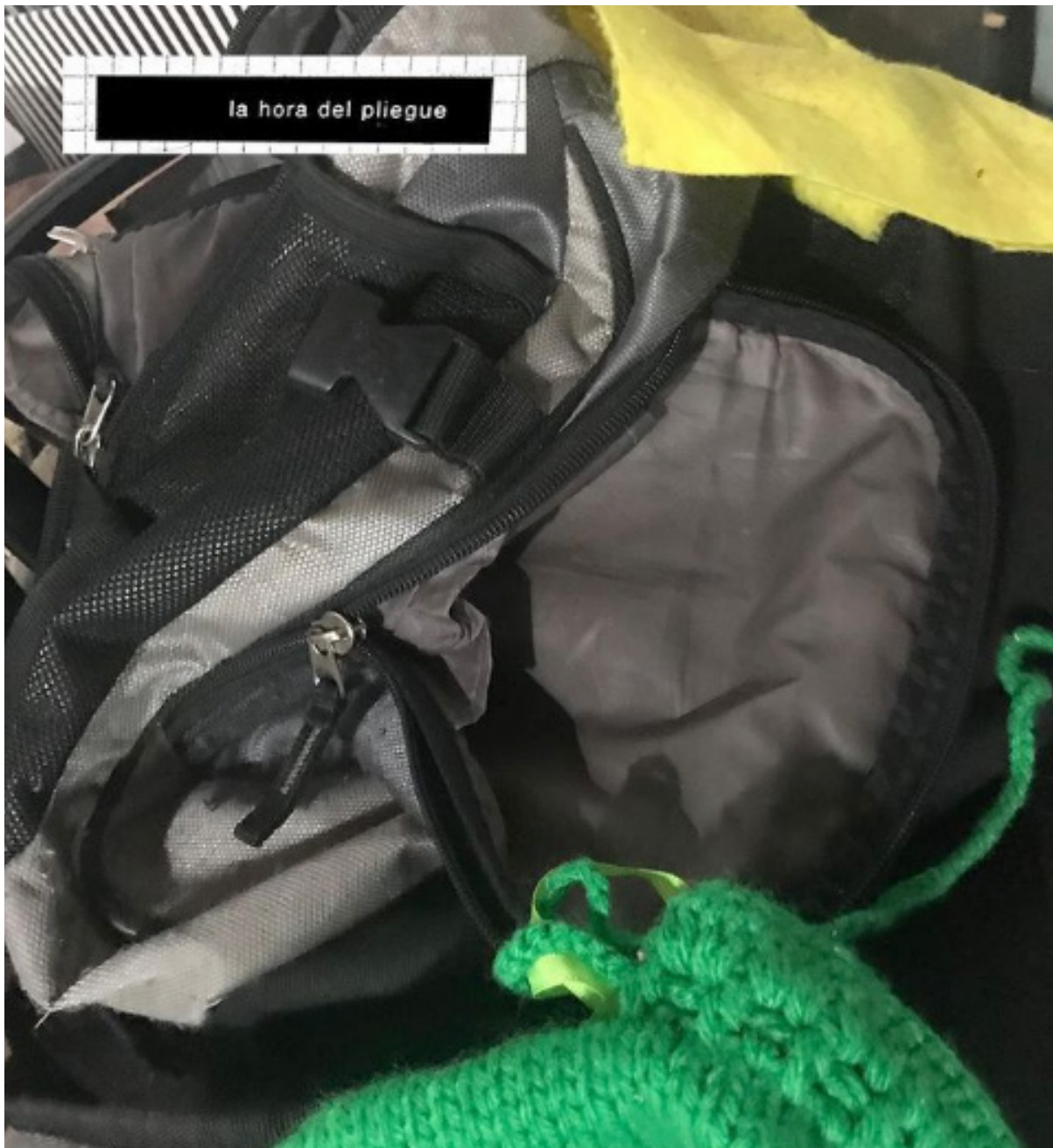


Imagen 5. Imagen tomada de la cuenta de *Instagram* de *La Hora del Pliegue*.  
*Pliegues* compartida el 20 de febrero de 2020.


Por otro lado *Oscar; el cana, el reo y el televisor* consistía en la intervención de otra captura de pantalla, de una publicación en *Facebook* donde un usuario compartía una experiencia vivida en un recital de El Portal Mental y otras bandas. Los nombres de todos los involucrados fueron **modificados** con el fin de no revelar identidades, y de poner a la vez en cuestión esa distancia —o no- existente entre **el perfil y el usuario**. La mayoría de los involucrados en ese post sin dudas podían identificarse y nombrar de la misma manera a los demás, aunque no eran ellos, porque no eran sus perfiles. La posibilidad de que el usuario pueda realizar **ajustes** sobre la imagen de sí mismo que decide difundir en su perfil, expone la relación o el reemplazo de uno de los elementos, por el otro; y la definición que vivimos actualmente del usuario, por el perfil. El

relato que vemos en el post de *Facebook* mostraba como quien suscribía se sorprendió con una intervención de El Portal Mental y estaba preparado y a punto de golpear a un actor, hasta que finalmente se dio cuenta de que estaba presenciando un acto de performance. Creemos que es sumamente valioso condensar esta secuencia en nuestra obra, debido a que uno de los aspectos que sobresalen a raíz de esta exposición, es el funcionamiento de la apelación a la acción a la que recurre la **performance**, también en los espectadores.


Claro AR

17:23

18 %

 **Pato Lucas**  
12 de enero a las 16:39

Que grande los pibes 😂

 **Oscar Oscar Oscar**  
12 de enero a las 15:54

ANOCHÉ VOY A ESCUCHAR A BITACORA DE UN PARAGUAS..  
Y EN DETERMINADO TEMA..SALEN UNOS PIBES AL PUBLICO ALGUNOS VESTIDOS DE CANA UN REO Y OTRO DE TELEVISOR..EMBOBADO VIENDOLO A MI ÑERITOCAR LA VIOLA..ME DESCUELGO Y ME DOY CUENTA QUE TRES PERSONAS LE ESTABAN PEGANDO A UNA...  
ESTO NO PUEDE SER...  
CUANDO LE TOY POR EMBOCAR.A UNO..Y ANALIZANDO COMO LES PEGABA A LOS OTROS 2...  
ME DI CUENTA QUE ERA EL ACTING DE LOS PIBES...  
TERMINO LA BANDA Y ME VINE..  
FUE TAN REAL QUE ME COMI EL VIAJE..

 Me divierte

 Comentar

 Compartir

 Tú, Diego EmBrolloy y 5 personas más

Imagen 6. Imagen tomada de la cuenta de *Instagram* de *La Hora del Pliegue*.  
*Oscar, el cana, el reo y el televisor* compartida el 20 de febrero de 2020



La siguiente obra que formó parte de esta instancia es el video *Fin de semana largo* (Ver Anexo J), fue publicado el 22 de febrero, un sábado que daba comienzo a un fin de semana extenso por los feriados de carnaval en Argentina. El clip de audio del video era la canción *Feriado Puente* de Algo Al Spiedo, y para la parte visual realizamos una secuencia stop motion<sup>19</sup> con fragmentos de la letra de la canción *El Prisma* de Pseudocerdos Marcianos. Como detallaremos más adelante, durante el desarrollo de toda la obra ponemos cierto énfasis sobre esta canción porque deseamos resaltar cierta visión esperanzadora luego de todas las críticas que van surgiendo. Este video se relacionará posteriormente con *Tercer Impacto*, una obra que detallaremos en líneas futuras; para que esto suceda en el video incluimos figuras antropomorfas y seleccionamos un texto en particular. La canción describe un “reset universal” – un nuevo comienzo- y como causa de esto, una situación de unificación a través de un “licuado” que origina un cuadro abstracto. Nos pareció propicio incluirlo junto al material que estábamos compartiendo ya que logra captar de forma poética el proceso de fusión entre disciplinas artísticas, apuntando luego a resultados **inespecíficos** y abstractos que no logran clasificarse, justamente, por la **indeterminación** que adquiere eso nuevo que se va formando en el arte actual.

*“Reset universal, un cuadro abstracto  
licuado de cuerpos y materia oscura”*

Extracto de *El Prisma* de Pseudocerdos Marcianos.

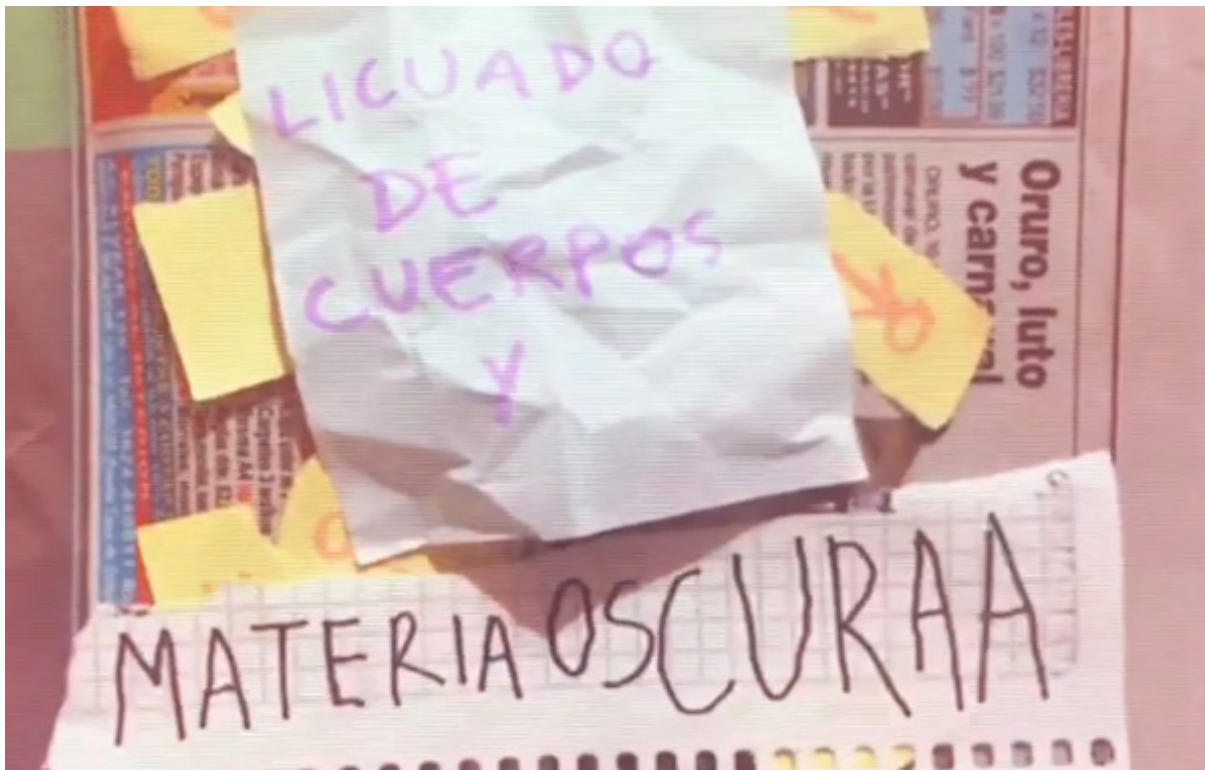


Imagen 7. Fotograma de *Fin de semana largo*. Tomado de la cuenta de *Instagram* de *La Hora del Pliegue*.  
Compartida el 22 de febrero de 2020.

Como fondo de las imágenes utilizamos papel de diario, un elemento presente también el día del show como parte de la escenografía. El papel periódico nos permite a lo largo de la obra remitir a los medios de comunicación, a la basura, a los desechos, y estos son tópicos que van a aparecer recurrentemente en el transcurso de la obra.

<sup>19</sup> Técnica audiovisual que genera un efecto de movimiento a través de una sucesión de imágenes fijas. (N.de la A.)

La próxima obra publicada en *Instagram* es *Cerdo al Spiedo* un collage donde unimos la imagen utilizada por Algo Al Spiedo como portada de su álbum homónimo, con la característica máscara utilizada por Pseudocerdos Marcianos. El collage nos permitió debido a su técnica de ensamblaje, reforzar la imagen de elemento **desbordado y plegado** que estábamos presentando. Si bien para esta altura comenzábamos a incluir críticamente mayor información sobre el show, seguíamos sosteniendo la bandera de “**esto no es un recital**”



Imagen 8. Imagen tomada de la cuenta de *Instagram* de *La Hora del Pliegue*.  
*Cerdo al Spiedo* Compartida el 2 de marzo de 2020.

Luego publicamos *La puerta* y se trataba de la imagen de una puerta dejando pasar un haz de luz, donde desde un punto de inflexión se bifurcan luego varios haces, eliminando la posibilidad de reconocer cualquier origen. El congelamiento del movimiento en la fotografía capta a su vez un recorrido ambiguo de la luz, que asimismo, proviene de varios puntos y encuentra en cambio en la **inflexión**, una **conjunción** para formar un **elemento denso**. Nos valimos también del valor semántico del término “puerta” ya que al tratarse de algo que intermedia las **fronteras** y cede el paso de un sitio a otro, logra expresar tácitamente una idea de **expansión y desborde**.

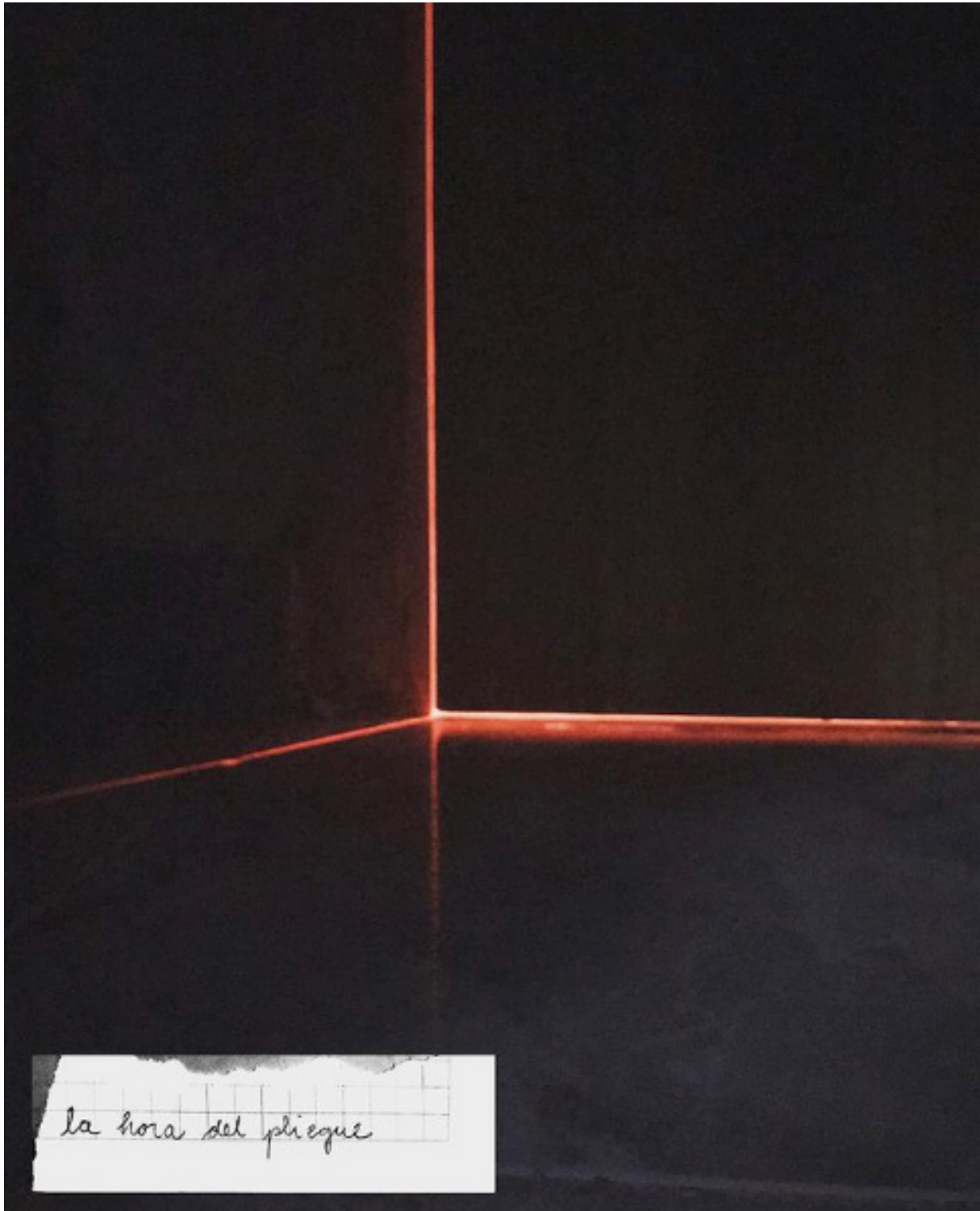


Imagen 9. Imagen tomada de la cuenta de *Instagram* de *La Hora del Pliegue*.  
*La Puerta* Compartida el 2 de marzo de 2020.



*Tercer Impacto* es otra imagen que compartimos, es la continuación de *Fin de semana largo* y como ya lo mencionamos, parte de una reflexión sobre un fragmento de la canción *El Prisma* de Pseudocerdos Marcianos, donde se reinicia el universo a través de un “licuado” de cuerpos. Esto es importante porque en esta imagen se puede observar una bolsa de muchos bebés de plásticos que forman una gran masa de bebés. Con esta obra hacemos una referencia directa al “tercer impacto” de *Neon Genesis Evangelion*<sup>20</sup>, un suceso donde a través de la “complementación humana” **se eliminan las barreras** que separan a los humanos entre sí, para **unificarlos** en un único ente supremo, dejando como resultado al planeta cubierto de un líquido que condensa a todas las personas que antes estaban individualizadas. Además del **cruce** entre obras, traemos a mención nuevamente **lo inespecífico** que se torna aquello que deja **filtrar sus fronteras** para constituir un **nuevo elemento**, y volvemos a incorporar otra crítica al **consumismo**, con la característica presente que remite al producto de plástico empaquetado, y fabricado en cantidad; en particular, que sean bebés empaquetados expone aún más el avance del capitalismo sobre las personas.



Imagen 10. Imagen tomada de la cuenta de *Instagram* de *La Hora del Pliegue*.  
*Tercer Impacto* Compartida el 3 de marzo de 2020.

<sup>20</sup> *Neon Genesis Evangelion* es una serie de animación del director japonés Hideaki Anno. Se comenzó a emitir en 1995 y es mundialmente reconocida por ser precursora en las temáticas empleadas en este tipo de producción, incluyendo un tratamiento filosófico y ontológico de las situaciones planteadas, además de un vasto uso de simbología. (N. de la A.)

## Fanzine

En esta etapa también se encuentra la edición del fanzine *HDP*. El nombre remitía por un lado a las siglas del nombre del evento, *La Hora del Pliegue*, pero también era un juego de palabras que referenciaba un término empleado en la cultura argentina ya sea en su extensión “hijo de puta”<sup>21</sup> o en su variante que fonéticamente reproduce las siglas “hachedepé”. Esta última expresión es popularmente difundida por medios electrónicos, iniciando con el uso de SMS<sup>22</sup> en teléfonos celulares de vieja gama, donde la accesibilidad que se le proporcionaba al usuario era bastante limitada en ese entonces. Esto se reflejaba por ejemplo en un servicio de telefonía que cobraba su prestación, en relación a la cantidad de caracteres utilizados en un mensaje de texto. De la misma manera, los hardwares empleados en este tipo de dispositivos no facilitaban un uso fluido de la herramienta, desencadenando de forma masiva que varios conceptos se comiencen a transmitir en siglas, con el objetivo de incrementar la rapidez, disminuir el esfuerzo y reducir los costos de enviar los mensajes. Con el consenso general se volvió cada vez más común; es una operación que permaneció consolidándose con el paso del tiempo a través de las diversas interfaces que permiten la palabra escrita hoy en día. Lo interesante es cómo las filtraciones de la interacción digital repercuten en nuestra interacción de vida real, tanto que casi en un acto de extensión de lo virtual a lo real, se adopta la pronunciación “hachedepé” proyectando conductas originalmente pautadas para otro contexto; son en estas acciones de apertura de portales, donde vemos como se van generando canales preparados para obrar de transporte de toda una serie de nuevos elementos. Como ya lo mencionamos anteriormente, el fanzine es una producción casera e irregular. El consumidor y el hacedor de fanzine dicen hachedepé, porque es una producción que no tiene tiradas en imprentas tradicionales y no tiene revisión editorial del contenido. El fanzine es informal, y lo demuestra en la producción artesanal que lo origina, y en su condición de pastiche, que aspira a poder incluir en una misma edición, la mayor cantidad de contenido para poder abaratar los costos de producción, ya que es un presupuesto que corre por parte del autor. En este sentido el fanzine se relaciona con la antigua tendencia a utilizar todos los caracteres disponibles en un SMS para no incurrir en un cobro excedente con la utilización de nuevos mensajes; ambas son prácticas de ahorro, de lo precario, y la obra del fanzine nos habla del lugar del que proviene, que es una resistencia per se.

La edición de *HDP* se realizó en formato físico y no quedaron registros virtuales más allá de algunas publicaciones que compartieron en las redes sociales aquellos que se hicieron de un ejemplar. La distribución fue personal, se repartieron los ejemplares en diversos eventos culturales, sumando un valor agregado al formato ya analógico, autogestivo, íntimo e irreplicable del fanzine.

El contenido del fanzine es una secuencia de imágenes en viñetas que se realizó en base a una recopilación de letras de las canciones de las tres bandas del evento, y un ensamble posterior con ilustraciones. Las medidas eran de 7 cm x 9 cm -aproximadamente- ya que el recorte manual ocasionó que las medidas de los ejemplares variaran entre sí. Contaba de una tapa y una contratapa, con dos páginas internas que tenían imágenes en ambas caras. En total la cantidad de piezas impresas fue de 200 unidades. El nombre de la historia narrada se titula *El Portal Mental* y se trata sobre la introspección; dialoga con los límites de la materia física y aquellos aspectos donde gobierna el inconsciente.

---

21 En muchos contextos puede ser peyorativo, aunque el uso común logró mutar su significado. Entre otras acepciones, es una expresión empleada -siempre coloquialmente- para referenciar a un sujeto genéricamente o inclusive denotar cierta admiración por cualidades realmente destacables en alguna persona. (N.de la A)

22 Mensajes de texto de corta extensión. (N.de la A)

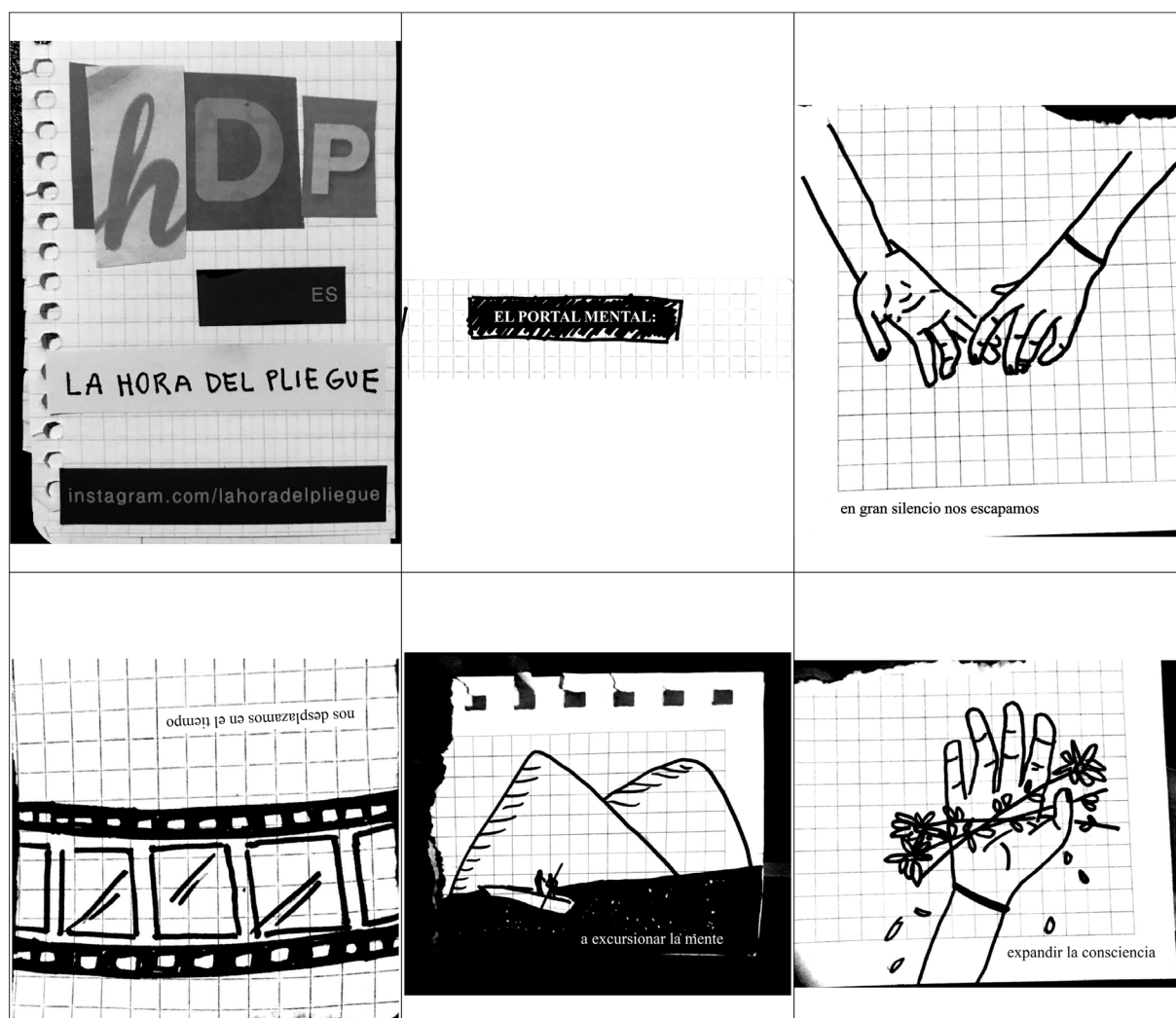


Imagen 11. Viñetas digitalizadas del fanzine *HDP*

Esta publicación tampoco tenía como objetivo atraer espectadores por el contenido del evento, fue una obra más de *La Hora del Pliegue*, como todas las imágenes de la cuenta en *Instagram*. *HDP* fue un relato gráfico y poético, que de la misma manera que el resto de las obras involucradas, se valía de elementos propios de los demás artistas para generar **uno nuevo**; una vez más, era un elemento que trabajaba con el concepto general de la obra. Si bien los datos del evento se omitieron para incorporar un elemento sorpresivo y de misterio, aunque no acercaba información precisa del show, su función también fue publicitaria, ya que se incluyó al final un código QR<sup>23</sup> sin descripciones ni instrucciones que direccionaba a la página de *Instagram* del evento. Esta es **la extrañeza** que conseguimos; el material online y el fanzine fueron los primeros elementos que aparecieron para justificarnos que esto no era –sólo- un recital.

### El no-recital

Al margen de que intentamos sembrar la premisa de que el evento **no era un recital**, la obra no se pudo correr de este lugar por muchas cosas, y por muchas otras sí. Si bien la propuesta del *rock performático* es sobre el rock, el slogan con el que se difundió el evento lo anulaba dentro del campo donde habitualmente se maneja, el del concierto tradicional. Se buscó radicalizar la

23 Código de respuesta rápida. Es una matriz de puntos que puede ser captado a través de un lector específico en teléfonos móviles, y desde allí redireccionar a un sitio en internet. (N.de la A)

diferencia apuntando a poder definir en el espectador cada vez más la idea de **cambio**, de **mutación**. *La Hora del Pliegue* fue un recital porque en relación a las demás expresiones artísticas que hubo, el toque de las bandas se desarrolló en un lapso mayor de tiempo; las personas se reunieron frente a cada banda que tocaba y la mayoría era el público habitual de los recitales de rock local. Por otro lado, como aspectos característicos de los recitales, también se vieron replicadas algunas situaciones como el ingreso de bebidas alcohólicas, el inicio impuntual o el cobro de entradas.

### Distribución espacial

El evento denotó no ser un recital en aspectos como la disposición espacial de las bandas, que se mantuvieron en el centro del salón y con sus elementos preparados todo el tiempo, aguardando su momento de tocar. A lo que se apuntaba con esto era a brindar al público una sensación de completitud y generalidad, facilitando la lectura de la obra total como una **estructura única**; usualmente, en una presentación regular en el caso de que más de una banda tenga pautado tocar en el mismo lugar, se sucede una agrupación a la otra con el armado y prueba del sonido correspondiente entre cada toque.

#### PLANO GENERAL

##### REFERENCIAS

- |   |  |         |   |
|---|--|---------|---|
| 1 | Ingreso Principal ( <i>Salón Juan Manuel Rossi</i> ) | 7       | El Portal Mental ( <i>Grupo Musical</i> )       |
| 2 | Sonidista  | 8       | Dramatización de "El Portal mental"             |
| 3 | Proyector  | 9       | Pseudocerdos Marcianos ( <i>Grupo Musical</i> ) |
| 4 | Vestuario I  | 10      | Interlocutor en Sombra ( <i>Performance</i> )   |
| 5 | Vestuario II   | —       | Aberturas                                       |
| 6 | Algo al Spiedo ( <i>Grupo Musical</i> )              | ---/--- | Limites Virtuales                               |

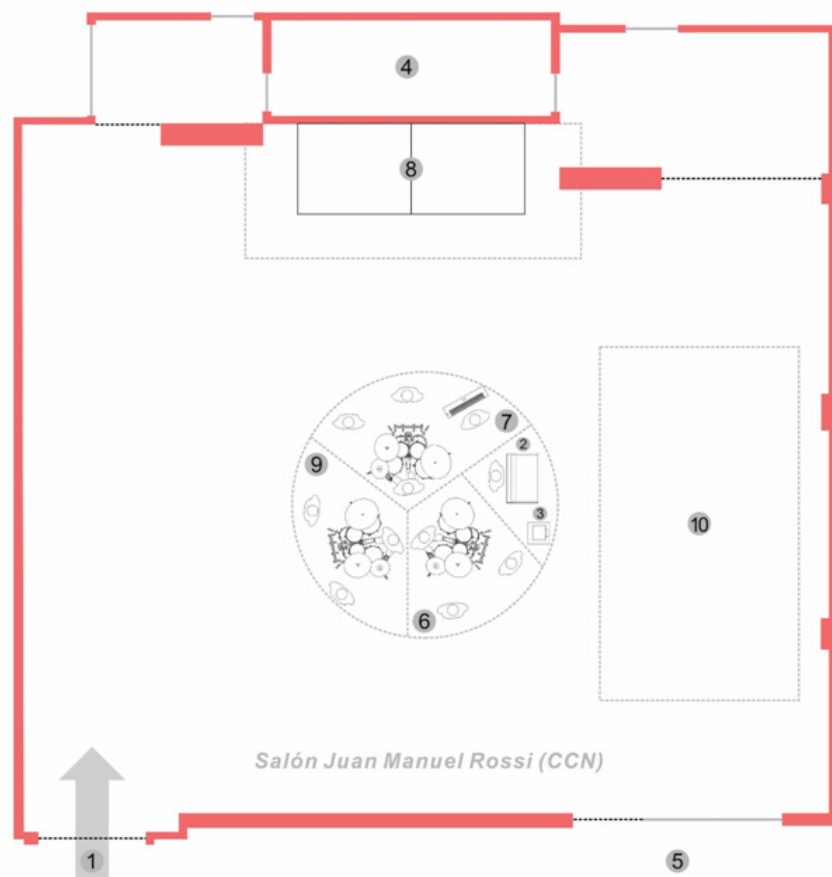


Imagen 12. Esquema de distribución espacial del Salón J.M. Rossi para *La Hora del Pliegue*



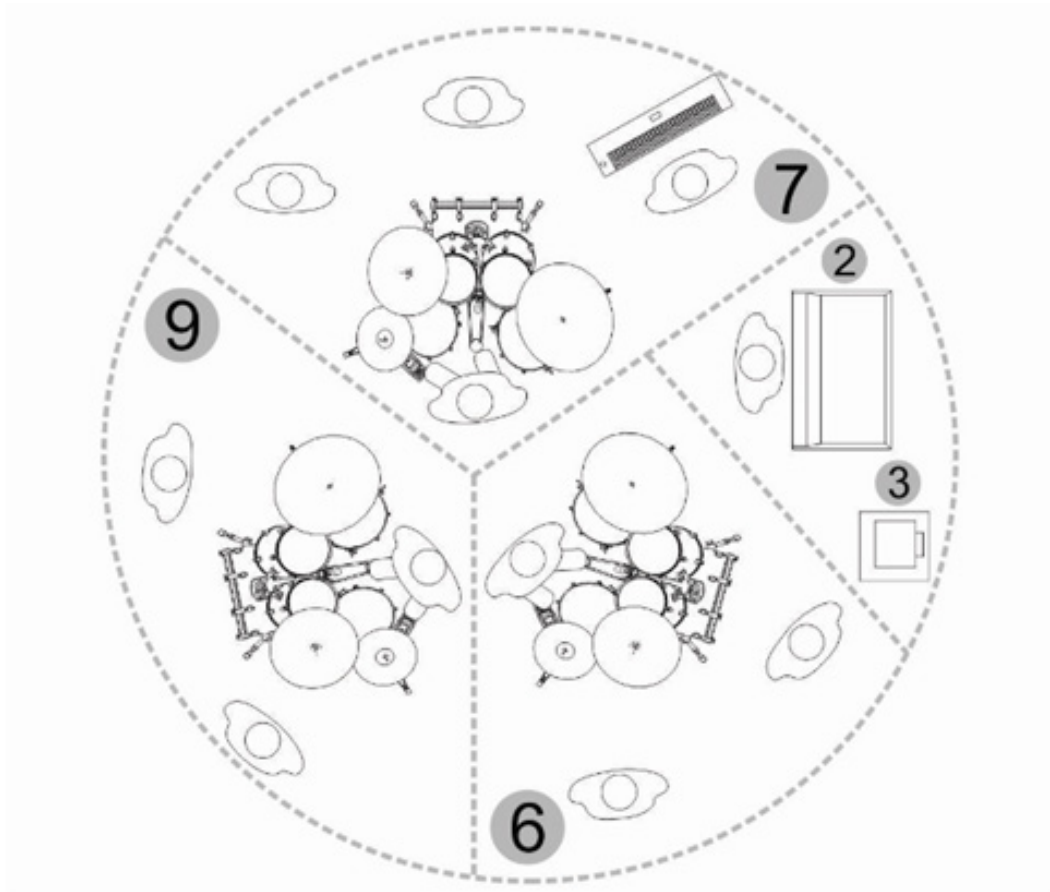


Imagen 13. Detalle de distribución de músicos en Salón J.M. Rossi para *La Hora del Pliegue*



Imagen 14. Planificación esquemática 3D del Salón J.M. Rossi para *La Hora del Pliegue*



## Luces y escenografía

El diseño de luces y la escenografía tuvieron un papel expresivo muy importante. Para poder crear una profundidad y añadirles un aspecto emocional a las piezas del show, empleamos luces de colores rojo, verde y azul, proyectadas en cada banda respectivamente. La referencia apuntaba hacia el modelo de colores luz *RGB*<sup>24</sup>, considerados primitivos ya que dan origen por **adición** al resto de colores. Este aspecto fue muy importante ya que remarcaba con fuerte énfasis la condición de cada elemento en el show, como parte de algo más grande y general que lo contenía y se constituía por la **suma** de todos los demás componentes.

La escenografía constaba de estructuras de papel periódico distribuidas por todo el sitio y el empleo de telas reflectantes; esto sumado a la utilización de humo artificial generaba una ambientación surrealista en todo el espacio. La elección de estos elementos se basó en el contenido de obra, ya que intentamos que funcione a la par de las acciones en el evento, y también con el perfil en *Instagram*.



Imagen 15. Escenografía el día del show con papel periódico.

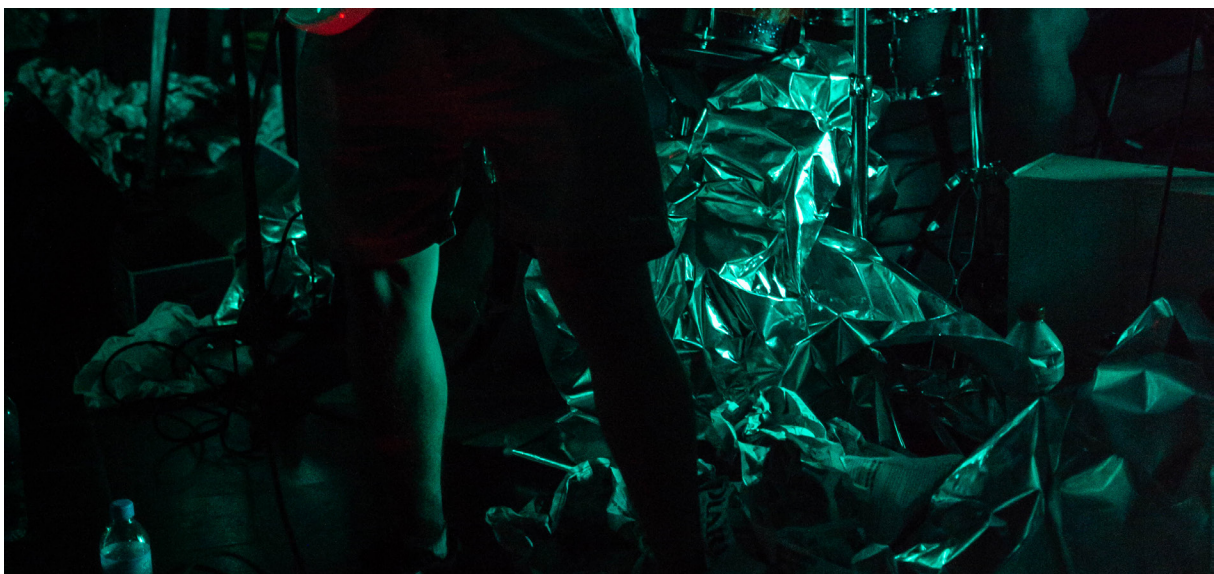


Imagen 16. Escenografía el día del show con papel brillante.

24 Sigla de la expresión en inglés “*Red, Green and Blue*”. Su traducción es “Rojo, Verde y Azul” (N. de la A.)

## Recepción a sala

Otro elemento importante también fue que la recepción a la sala estuvo a cargo de un personaje caracterizado con elementos discursivos que remitían a las bandas. El objetivo de esta incorporación era anticipar un universo donde todo se encontraba **plegado**; la recepcionista hacía referencia a *Cerdo al Spiedo* una imagen compartida en la cuenta de *Instagram* días anteriores al show, donde veíamos al monigote de la portada del disco de Algo al Spiedo, con una máscara de pseudocerdo.



Imagen 17. Imagen de recepcionista el día del show.

## Programa y duración del show

La duración del show tampoco fue algo digno de un recital, y mucho menos uno en el que tocan tres bandas; en total el evento se desarrolló por 60 minutos. Otra característica a mencionar es que no se presentó a los artistas en ningún momento y en cambio se utilizó un programa de obra que se repartió al inicio, donde se detallaban los nombres de los participantes, del equipo técnico y las letras de las canciones de las bandas. Fue muy importante la utilización de este recurso para poder acercar aún más al público la experiencia total del show, principalmente porque el orden de los sucesos fue diseñado de antemano.



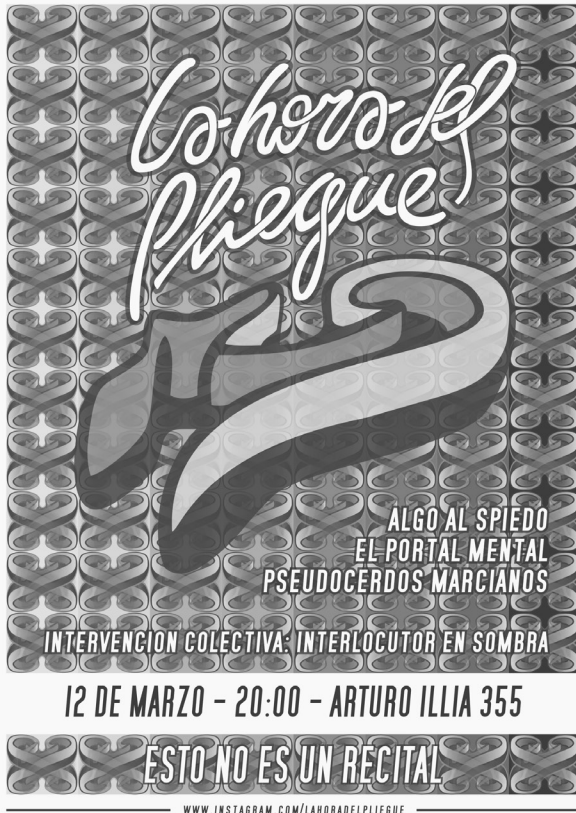


Imagen 18. Programa del evento. Portada y contraportada.

## DIRECCIÓN

Verenice Cardozo

## SONIDO

Federico Franco

## ARTE GRÁFICO

José González

## INTERLOCUTOR EN SOMBRA

Ivana Jäger  
Camila Lavia  
Belén Kunz  
Nazareth Fernández Hermosi  
Andrea Denise Doldán  
Micaela Laplace  
Verenice Cardozo  
Yanil Ramirez  
María Beatriz Saucedo  
Yoselyn Lombardi

Iva Carballo en fotografía

## ALGO AL SPIEDO

Eric Tissebaum  
Pablo Tissebaum  
Juan Solís Ocampo  
Hugo Daniel Castro

## EL PORTAL MENTAL

Matias Corrales  
Franco Quenardelle  
Roberto Villalba  
Matias Rodríguez  
Lucas Rolón  
Laura Monzón  
Lautaro Rosciani  
Santiago Caiñete

## PSEUDOCERDOS MARCIANOS

Lucas Cabral - NUKA  
Facundo Castillo - CUFF  
Nicolás Zabala - ISLA



Imagen 19. Programa del evento. Interiores.

## Rojo

Al inicio del show, una vez que ingresa el público, se visualiza a Algo al Spiedo con iluminación roja. Los músicos permanecen en silencio y en la pared se proyectan de modo constante titulares de noticias de diversos feminicidios ocurridos en Argentina. Luego de unos instantes ingresan las performers de *Interlocutor en Sombra*; se trata de performers mujeres que están vestidas con ropa de color negro y aguardan el inicio de una sirena; luego se colocan una bolsa de residuos en la cabeza y se caen al suelo. Allí permanecen varios minutos inmóviles hasta que finaliza la sirena, entonces se levantan y salen del lugar.

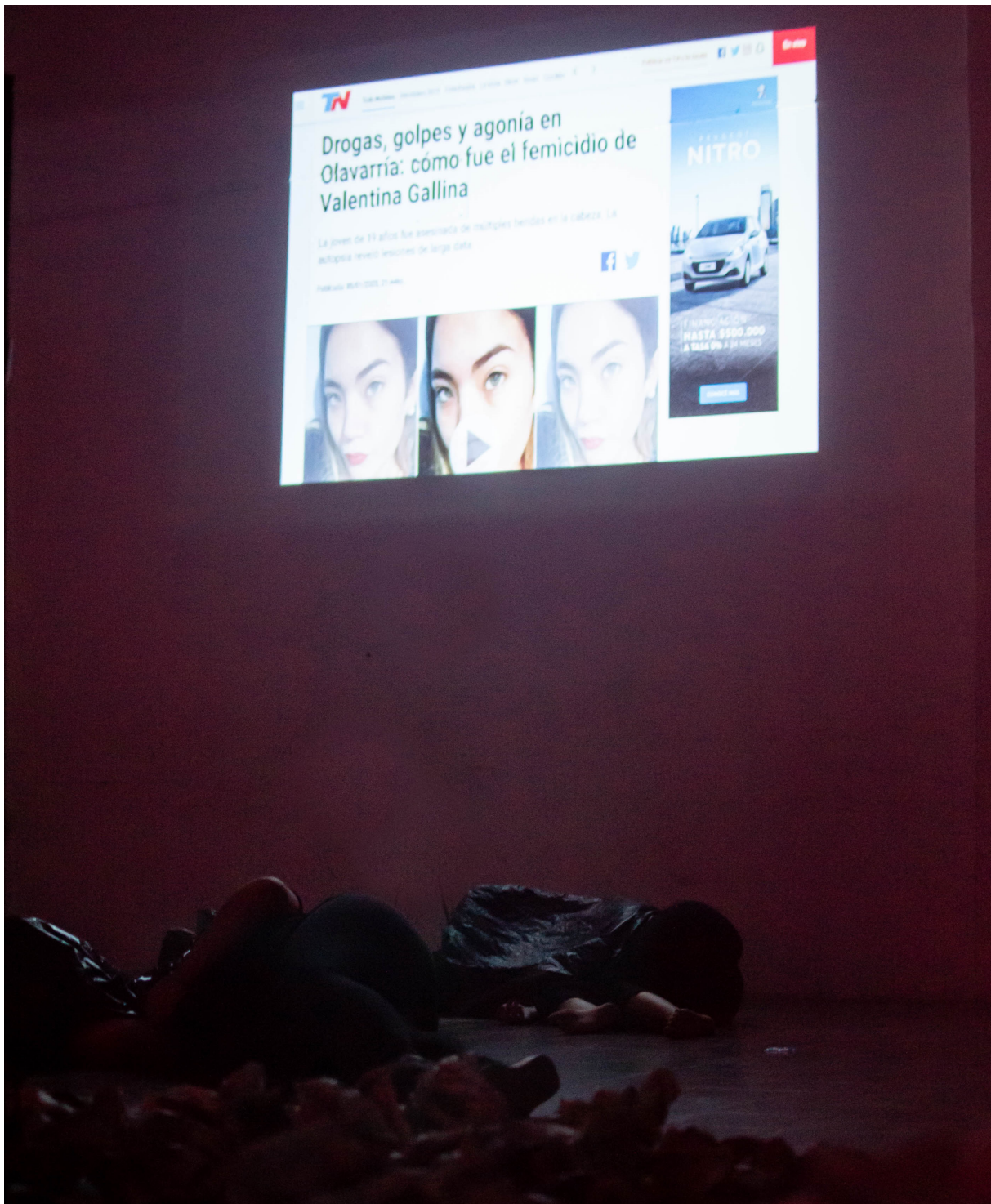


Imagen 20. Proyección de titulares de feminicidios mientras ocurría *Interlocutor en Sombra*.



Sin que se acabe la proyección de las imágenes, Algo al Spiedo comienza a tocar la canción *Nuevos Titulares*. Esta canción se relaciona por su nombre con la acción que estaba aconteciendo; además problematiza en sus líneas la trivialización de ciertos tópicos por parte del periodismo con el fin de ocultar temas de mayor importancia. *Interlocutor en Sombra* se realizó en ocasiones anteriores en espacios de la vía pública, visibilizando en muchos casos la indiferencia que surge a raíz de ver una mujer tirada en la calle.



Imagen 21. Performer de *Interlocutor en Sombra*.



Imagen 22. Performer de *Interlocutor en Sombra*.

Una de las luchas permanentes de los últimos tiempos expresa la urgente necesidad de concientización sobre la **violencia de género** y las víctimas que acarrea, con el fin de que se puedan tomar las acciones legislativas correspondientes para contribuir al cese de los casos, y así también para que se judicialicen de forma adecuada los episodios ya ocurridos. Indudablemente es necesario que constantemente se visibilicen este tipo de hechos para que puedan adquirir la entidad que merecen, y los medios de comunicación juegan un papel extremadamente importante en ello.

*“(...) Y me ofrecieron plata  
para comprar mi silencio  
ante una serie de eventos  
un poco turbios.  
(...) sólo tenía que escribir cosas banales  
sin ninguna importancia (...)”*

Extracto de *Nuevos Titulares* de Algo al Spiedo.



Imagen 23. Algo al Spiedo en *La Hora del Pliegue*.

El siguiente tema que interpretan es *Poné* una canción que describe el sometimiento al dinero en el que pueden verse las personas, ya que el hecho de que se utilice para la obtención de bienes y servicios lo convierte en uno de los recursos más importantes. Nuestro sistema económico condiciona las relaciones humanas, separándolas de cualquier intención desinteresada a la vez que refuerza las maneras más superficiales de interacción.

*“(...) El valor que le das a tu vida  
lo cotizas en el mercado (...)”*

Extracto de *Poné* de Algo al Spiedo.





Imagen 24. Algo al Spiedo en *La Hora del Pliegue*.

Pensamos entonces en la obra de 2010, *Crowd Control*, de Justine Smith. Esta obra consiste en un collage hecho con un billete yuan chino con forma de granada, y la particular elección de estas imágenes nos llevan a reflexionar sobre cómo se utilizan las obras artísticas para exponer la manera en la que el dinero convive entre nosotros, nos subyuga y va modelando nuestras maneras de actuar.



Imagen 25. *Crowd Control* (2010) de Justine Smith.



La reducción de varios aspectos de nuestra vida a su significado netamente monetario no se aleja en lo absoluto del siguiente tema que interpreta la banda, “Indigente Agradecido”; en esta obra se relata de forma irónica cierto agradecimiento por parte de los sectores más carenciados, hacia aquellos más pudientes, debido a que los residuos que estos últimos eliminan son de vital importancia para las personas de escasos recursos.

*“(…) Si no fuera por el consumismo de los ricos  
no tendría basura para buscar  
(…) Al capitalismo que a tantos margina  
yo cantando digo ¡Gracias! ¡Gracias!”*

Extracto de *Indigente Agradecido* de Algo al Spiedo.

El **consumismo**, que también es traído a discusión, se trató en otros momentos de la historia; la canción de Algo al Spiedo nos remite por ejemplo a la obra de 1962 “Coca-Cola 210 Bottles” de Andy Warhol. Una pintura de 210 botellas de la gaseosa mundialmente conocida, a la cual este artista convierte en un símbolo, pero a su vez, con la repetición inagotable que hace de su imagen, también le elimina cualquier identidad. El objetivo de sustraerle hasta el más mínimo valor intrínseco, logra que se vuelva descartable, lo que resulta en la adquisición masiva sin detenimientos para pensar en cualquier aspecto por el que algo merezca ser conservado.



Imagen 26. *Coca-Cola 210 Bottles* (1962) de Andy Warhol.

Por otro lado, la ola de residuos que resulta de este tipo de comercialización trae consigo un gran impacto negativo para el medio ambiente, por las altas tasas de contaminación, aunque a su vez resulta ser un mercado para muchas personas que encuentran en la compra y venta de la

basura, su fuente principal de ingresos. Esta contradicción deja al descubierto una dura ausencia estatal y refuerza las diferencias que perjudican constantemente a los ciudadanos más vulnerados. Vemos necesario mencionar en este contexto a la canción de 2007 *Cartonero* de Attaque 77, ya que encontramos que reflexiona sobre esta temática de forma precisa.

*“(...) Qué paradoja, que teniendo motivos de sobra  
para ir a robar, al delito yo lo esquivo  
inventando trabajo en donde no hay.  
Encima de rebote, soy la alternativa ecológica  
reciclando lo que todos tiran, los desechos de la sociedad (...)”*

Extracto de *Cartonero* de Attaque 77.

## Azul

Una vez finalizada la canción de Algo al Spiedo, se apagaron las luces rojas y se encendieron las de color azul, que iluminaban a los músicos de El Portal Mental. Esto logró que el público se desplazara hacia otro sector mucho más cercano a la banda. Comenzaron interpretando una pieza instrumental a la vez que simulaban estar emitiendo un programa de radio en vivo, llamado *La Hora del Pliegue*. Luego de esto inició una dramatización sobre una comunicación telefónica con un establecimiento policial; por un lado había actores en escena interpretando a los oficiales policiales, pero a su vez la interacción se daba con los músicos a través de su incorporación con diálogos y con la ambientación musical. La situación planteada era la de una denuncia policial por **violencia de género** que era desestimada por las autoridades responsables de actuar en consecuencia.



Imagen 27. El Portal Mental en *La Hora del Pliegue*.





Imagen 28. Dramatización mientras tocaba El Portal Mental en *La Hora del Pliegue*.

La **violencia institucional** es sin dudas un inconveniente que convive hace bastante tiempo con nuestro día a día, una situación de real impotencia al tratarse de un maltrato ejercido por aquellos designados para encargarse de que esos actos no ocurran; estamos frente a casos de crueldad que deben ser combatidos y denunciados para que no prosperen nuevas manifestaciones. El rol del arte resulta capital en las visibilizaciones de este tipo de delitos. Recordamos por ejemplo la obra colectiva *El Siluetazo* coordinada por Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry, ocurrida el 21 de septiembre de 1983 en Buenos Aires, donde en reclamo por los miles de desaparecidos por las fuerzas militares a raíz del golpe de estado de 1976 en Argentina, se exhibieron una serie de siluetas en Plaza de Mayo. Una referencia directa que se lee es la de la señalización del sitio de muerte de una persona en una escena de crimen, utilizado por la policía.

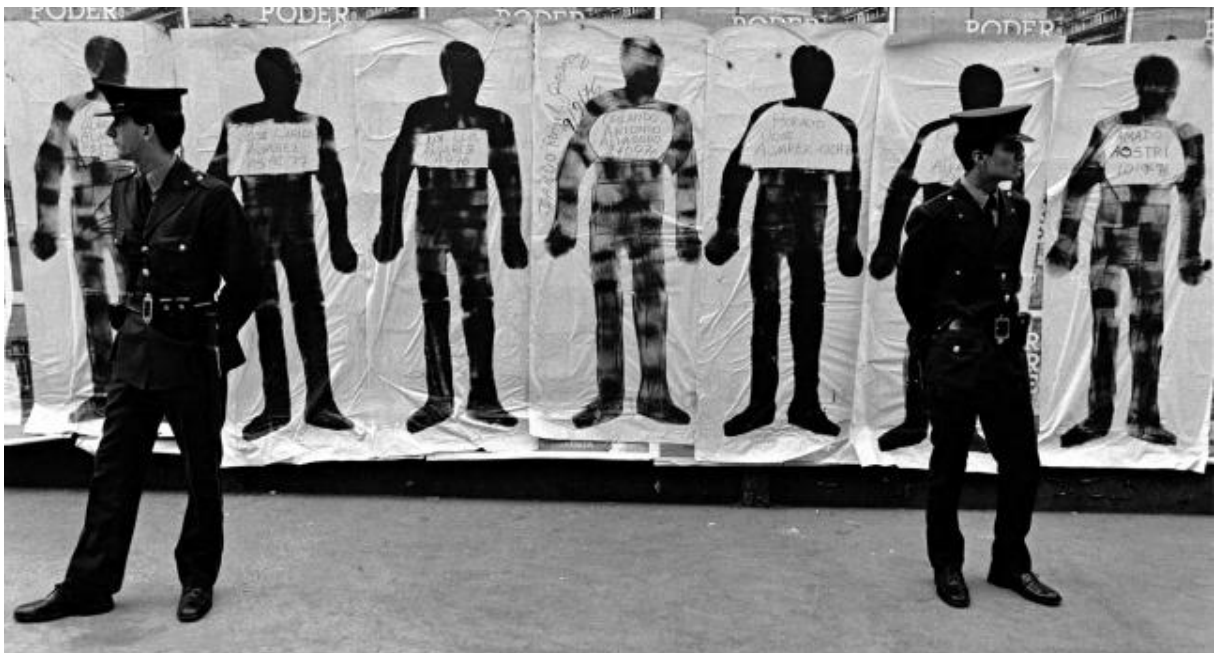


Imagen 29. Fotografía de *El Siluetazo* (Buenos Aires, 1983)  
Coordinada por Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry.

A lo largo de esta parte del show, se vio una mutación en el clima muy evidente a raíz del tipo de intención con el que se fueron desempeñando los actores y los músicos. Por momentos se abordaba la narrativa con humor e inmediatamente luego la escena se volvía turbia y seria. Este **vaivén** se mantuvo en todo el segmento que ocupó esta banda, una estrategia efectiva que permitía un eco constante de los mensajes a través del desconcierto que causaba lo que era gracioso y trágico a la vez. La repetición constante que origina el pensamiento para determinar si algo es objeto de risa, o no, inscribe ineludiblemente el contenido en el espectador.



Imagen 30. Dramatización mientras tocaba El Portal Mental en *La Hora del Pliegue*.

La obra de los actores permaneció desarrollándose, profundizaron en la descripción del maltrato sufrido por **violencia de género** y comenzó a sonar *Saltar* la segunda canción. El contenido de la letra se centraba en denotar ciertas dicotomías observadas en el ámbito urbano, enfatizando las diferencias socioeconómicas entre actores que pertenecen a la misma ciudad. Durante todo el desarrollo del tema también es importante el foco que ponen en resaltar cierto tinte de artificio con que se caracteriza a cada rol en la sociedad.

*“Vi en la plaza central un trapito ladrón  
pero me dio agua,  
y en la estatua se ve un asesino,  
hasta pagan para limpiarla.  
El gendarme clavado en la esquina  
si paro, me mira mal  
y al chofer se lo ve tan frustrado  
que sólo quiere chocar.  
Son los disfraces de la ciudad  
arregladitos para saltar (...)”*

Extracto de *Saltar* de El Portal Mental.



Relacionamos dicha reflexión con la obra *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* de Richard Hamilton, que en 1956 realiza este collage que exagera las características de la sociedad de **consumo**. En ella vemos a una pareja rodeada de una serie de bienes de los que parecen estar orgullosos y a través de los cuales se legitima su estatus. La pose de estas personas es puesta al mismo nivel que la exposición de un electrodoméstico, reflejando el carácter publicitario y superficial con el que se acostumbraba presentarse en sociedad.



Imagen 31. *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956) de Richard Hamilton.

Siguiendo con el desarrollo de la obra, para este entonces se encontraba en escena un personaje que representaba el papel de los medios de comunicación y el lugar que ocupan en la documentación e información de los casos de **violencia**.





Imagen 32. Dramatización mientras tocaba El Portal Mental en *La Hora del Pliegue*.

Esta crítica como ya se detalló anteriormente, vuelve a aparecer reforzando uno de los ejes conceptuales que más sobresalió a lo largo del desarrollo del show. También, se vuelve a exponer el ocultamiento de tópicos que realmente se relacionan con la realidad diaria de los ciudadanos, por la exposición de temáticas triviales y que en el peor de los casos inclusive contribuyen a perpetuar modelos de sometimiento machistas.

*“(...) Hay un tipo que sale del banco  
puteando que hoy no cobró,  
mientras tanto los culos  
brillando en toda televisión (...)”*

Extracto de *Saltar* de El Portal Mental.



Imagen 33. El Portal Mental en *La Hora del Pliegue*.



El tercer tema que tocan también es instrumental y acompaña el cierre de la dramatización de los actores en escena. Finalmente nos presentan una suerte de justicia divina con la aparición de la figura de la muerte, que en un cuadro por de más poético, toma protagonismo para culminar con la vida de aquellos que perjudicaron a los más indefensos. De forma casi idéntica a la figura utilizada por Lastesis cuando rezan “No me cuida la policía, me cuidan mis amigas” se marca fuertemente la decisión empoderada de despojar de cualquier tipo de autoridad a los organismos estatales que deberían velar en pos de la seguridad de las personas.



Imagen 34. Dramatización mientras tocaba El Portal Mental en *La Hora del Pliegue*.



## Verde

Luego de la última pieza, se apagaron las luces azules y se encendieron las de color verde, que apuntaban a Pseudocerdos Marcianos. Nuevamente el público se desplazó para poder obtener una mejor visión de la banda. La canción inicial fue *El surhumano* que si bien en su mayor parte es instrumental, en un momento de la canción emiten un grito de llamado, es hacia “Chana” un pseudocerdo que anteriormente formaba parte de la tripulación pero tras un trágico episodio se exilió a algún lugar desconocido, ya que constantemente escuchaba voces que lo llamaban para que se dirija al sur (Ver Anexo K).



Imagen 35. Pseudocerdos Marcianos en *La Hora del Pliegue*.

La historia de Chana es particular, porque se trata de un ser corrompido por sus ansias posesivas. Si bien en el pasado sus capacidades fueron utilizadas para esparcir el arte y la cultura por todo el cosmos, luego fueron también el motivo por el que lo reclutaron los surhumanos, aunque con objetivos maliciosos. Es importante entender que en un primer origen todo es neutral, y que luego justamente deviene la construcción del sentido, lo que depende netamente de las subjetividades que la transitan. La próxima obra es *Genoma* esta canción describe las consecuencias de construir el sentido en base a la **violencia**, marcando así un camino unidireccional hacia la autodestrucción. En la historia de esta canción, se relata una experiencia con humanos, los seres de la tierra.

*“(...) La evolución de su intelecto  
se vio aplastada por su violencia  
(...) ¡Nefasta humanidad!  
¡La infame raza se autodestruirá!”*

Extracto de *Genoma* de Pseudocerdos Marcianos.

En esta parte podemos detectar una relación con las obras anteriores, ya que a través del uso de arquetipos ficcionales, la banda logra filtrar una visión que problematiza ciertos aspectos de la actualidad. *Genoma* fue ubicada en segundo orden con el fin de que se pueda comprender progresivamente el papel de Pseudocerdos Marcianos en el evento. Si bien a primera vista puede parecer inconexa la presencia de esta banda en el show, son de vital importancia en una lectura general de la obra. Con *Genoma* se comienza a vislumbrar a través de mecanismos propios de la ciencia ficción, cómo las realidades descriptas en cada obra del universo de los pseudocerdos son una analogía con la vida cotidiana, por lo que cualquier persona del público puede sentirse identificado.



Imagen 36. Pseudocerdos Marcianos en *La Hora del Pliegue*.



Una de las obras reconocidas por lograr este tipo de paralelismos es la película de 1999, *The Matrix*, dirigida por Lilly y Lana Wachowski. En ella el desarrollo de la trama deja ver una clara denuncia hacia ciertas relaciones **opresivas** de dominación existentes hoy en día, y a lo largo de la historia, ya que otra cualidad que adquiere esta clase de contenidos al no limitarse a las leyes físicas de nuestro universo, es la atemporalidad, enriqueciendo aún más este tipo de producción.

La relevancia de ubicar a Pseudocerdos Marcianos a la par de otros artistas que explícitamente realizan una crítica social con elementos directos y con un lenguaje mucho menos críptico, se da en tratar de promover una forma de lectura del material que se nos presenta –de todo tipo de material- y que habitualmente consumimos, que permita hacernos cuestionar de manera crítica los elementos de nuestras comunidades. De esta manera, lo que en formatos tradicionales de recital de rock tiene más posibilidades de pasar desapercibido, en la presentación del *rock performático* es prácticamente obligado a salir a la luz; en estas condiciones el espectador es instado a traspolar el análisis que hace de una de las obras, a todas las demás.

El cierre queda a cargo de *El Prisma* una culminación planteada desde una mirada mucho más optimista. El prisma es una herramienta ancestral, capaz de restablecer el orden del multiverso, encomendado a los pseudocerdos por el “Guerrero del Sol”, el “Cerdo Solar” (Ver Anexo L).

*“Cerdo Solar,  
gran espíritu vendaval,  
primer guardián de  
la gema sideral (...)”*

Extracto de *La Guerra de los Hongos* de Pseudocerdos Marcianos.

Con esta urna de cristal, es posible combatir a las fuerzas del mal. En el programa de la obra repartido a los espectadores en el inicio, la portada reza “Encuentra el Prisma”. El objetivo de que el evento finalice con esta obra se apoya en un mensaje esperanzador que plantea que es posible ser mejores, que no todo está perdido en las manos de los malignos, sino que encontrando el prisma, hay posibilidades de decidir cuál es el sentido que prevalece.

*“(...) A millones de años luz  
se encuentra El Prisma  
que reconstruirá las estrellas”*

Extracto de *El Prisma* de Pseudocerdos Marcianos.

El arte debe ser alentador. Pensamos entonces en la obra de 1830 *La Liberté guidant le peuple* de Eugène Delacroix, que retrata al pueblo de Francia en una revuelta contra la monarquía, siendo guiado por la libertad en una majestuosa escena que hermana a todas las clases sociales con un fin común. De la misma manera planeamos desde el comienzo animar al espectador a seguir la trama del show con el fin de concluir en que, encontrar el prisma es lo que necesitamos; una solución. El universo planteado por Pseudocerdos Marcianos es ficcional, es por esto que los interrogantes que surgen también pueden valerse de elementos ficcionales, pueden compartir una diégesis de forma productiva. ¿Qué es el prisma? ¿Quién es el prisma? ¿Cómo lo encontramos? ¿Cuál es el camino? Son preguntas que no podrían surgir de una propuesta más realista, pero sin duda es posible que logren ser igual de válidas.



Imagen 37. *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Eugène Delacroix.

Cuando terminan de tocar la canción, las luces verdes se apagan y la puerta principal se abre, invitando al público a retirarse.



Imagen 38. Pseudocerdos Marcianos en *La Hora del Pliegue*.



## El after

La presentación de la tesina también es *La Hora del Pliegue*. La importancia de que haya tenido lugar el show incluye el hecho de que se pueda incorporar dentro del acervo bibliográfico de una universidad, un trabajo académico sobre bandas del rock local. Es justamente, en relación al énfasis que le otorga el nombre a la obra, la hora de que el rock local comience a ocupar espacios que el arte contemporáneo ya tiene abonados para que se desarrollen el tipo de manifestaciones que el *rock performático* puede ofrecer. Esto se va a lograr nombrándolo y teorizando al respecto, continuando en la constante exploración de éstas y otras formas de las artes combinadas. En Resistencia contamos con una carrera única en la región, preparada para fomentar y alentar las creaciones de contenido académico sobre el arte y la cultura, respaldando lo necesario que resulta investigar los fenómenos culturales, y sobre todo también, respaldando lo imprescindible que es investigar *en* las producciones artísticas. Uno de los aspectos realmente destacables de la Lic. En Artes Combinadas reside en que se sostenga firmemente, que la creación de la obra artística es una instancia válida de construcción de conocimiento.



Imagen 39. Redacción de tesina luego del show.



---

## CONCLUSIONES FINALES

Llegando al final de esta tesina, vemos un largo camino de arduo trabajo y exploración, porque sin duda uno de los pilares de suma importancia en el desarrollo de este trabajo, fue la experimentación. Si bien nos ocupamos en planificar cada aspecto para poder proyectar de la mejor manera posible los resultados esperados, no pasamos desapercibidos frente a la incertidumbre. El tipo de labor a la que nos abocamos incluía la producción artística, un tipo de creación donde comprobamos que logran salir a la luz ciertas relaciones y situaciones imprevistas que nos acercan a la realidad de determinado contexto; es en este tipo de mecanismos que vemos justamente la importancia de la presencia del arte en nuestras comunidades y en nuestras juventudes, porque analizar estas relaciones nos provee de herramientas para tener voz en estas situaciones, y poder cambiarlas. Siguiendo una de las categorías del arte contemporáneo abordadas en la presente tesina, si entendemos que algo cuanto más múltiple es, más complejo se vuelve, consideramos vital que se pueda tener el tratamiento apropiado sobre estas expresiones, para que puedan funcionar de la mejor manera posible y que su alcance sea mayor. Es necesario esparcir el arte, ya que de la misma manera, el consumo cuanto más múltiple es, más complejo se vuelve.

La producción también proponía otro tipo de desafío, el de trabajar con personas, con muchas personas de hecho. Sin duda este fue un avance significativo para nuestra escasa experiencia como artistas, aunque la realidad es que no estábamos preparados para tratar algunos inconvenientes que surgen indirectamente al hacer arte; si bien estos obstáculos no se relacionan directamente con el proceso de creación, terminan siendo de vital importancia para poder concluir con un resultado que no refleje entre líneas las dificultades que se tuvieron que sortear. Para poder enfrentar la producción tuvimos que valernos de todas las herramientas que habíamos adquirido a lo largo de la cursada en la carrera de la carrera; esto nos resultó de vital importancia y facilitó en grandes medidas varios aspectos del trabajo, aunque hubiese sido de muchísima ayuda poder contar con los conocimientos y la experiencia suficientes en cada uno de los campos que intervinieron en la obra, ya que en algunos episodios se dificultó tener que planear ciertas manifestaciones sin poder comprender los requisitos técnicos que se necesitan, o tener en cuenta cuestiones específicas que intervienen en cada situación. Por momentos fue realmente arriesgado porque se debió depositar casi a ciegas la confianza de una parte de la realización, en terceros, perdiendo allí el gobierno sobre aspectos que entran en posibilidad de denotar una incoherencia con su contexto. Finalmente descubrimos que involucrándose realmente en cada detalle de la obra, y comunicando claramente cada uno de los vectores que queríamos trabajar, no solo se va construyendo la experiencia necesaria, sino que es posible tener una visión clara sobre todas las perspectivas implicadas. Entendemos por esto que si bien *La Hora del Pliegue* tuvo una gran magnitud, logramos proyectar hasta en el más mínimo elemento una imagen general de la obra, ya que uno de los desafíos fue no incurrir en una aglomeración de varias prácticas, sino en cambio que el fenómeno en sí se vuelva uno solo.

Trabajar con todos los artistas que formaron *La Hora del Pliegue* terminó siendo uno de los grandes aportes de este proyecto. Entendemos que materializar las experiencias tiene un gran peso, y efectivamente más allá de la propuesta escrita de la tesina, creemos firmemente que el *rock performático* llegó como modelo artístico a cada uno de los artistas, y sabemos que esta manera de propagación es sumamente importante para que podamos ver nuevas producciones. Consideramos que fue posible fundamentar cómo las producciones de *rock performático* crean y proponen visiones críticas sobre la realidad, aunque por otro lado también vemos un aporte

en relación a lo que Ladagga (2007) llama “diseño institucional”. Este concepto nos permite comprender un aspecto fundamental que valida la importancia de la permanencia del *rock performático*, y es que la creación de un nuevo tipo de contenido, demanda a su vez la concepción de nuevos espacios. No sólo de nuevos espacios de consumo, que de por sí ya constituye una contribución elemental en relación a lo que abordamos en líneas anteriores sobre la importancia de que se pueda multiplicar la lectura artística; sino que esta clase de producciones incitan también a pensar y construir nuevos espacios de producción que se adapten a los requerimientos de los nuevos proyectos; y también nuevos espacios de enseñanza y educación, en los cuales el tratamiento e incorporación de las nuevas formas, permita facilitar la constante circulación de un contenido que, creemos que vale la pena que prolifere. (Ladagga, 2007, p.16) Siguiendo con otra idea de Ladagga (2007) incorporamos a la “imaginación organizativa” como otro respaldo para seguir apostando a las obras del *rock performático*. Bajo esta denominación el autor trae a mención determinado accionar originado en la planificación de las nuevas prácticas de arte contemporáneo; hablamos de una predisposición a permitir que las relaciones sociales atraviesen este tipo de producciones, instando por un lado a la invención constante de nuevas formas de asociación, pero también fomentado la valorización de estos procesos. Ladagga (2007) explica cómo se corresponde este tipo de apreciación de los lazos sociales con una merma en cierta presión autoral, destacándose en esta apelación a lo comunitario, la representación de una forma de ejecutar la solidaridad (Ladagga, 2007, p.16). *La Hora del Pliegue* en particular fue una obra multitudinaria, pero igual entendemos que las herramientas con las que cuenta el *rock performático* pueden lograr en todos los casos obrar de puente comunicacional entre los involucrados, y valorar sobre todo, la posibilidad de contar con ese tipo de experiencias, resaltando luego las demás instancias de creación donde se generen estos espacios de comunidad tan preciados.

Otro aspecto del *rock performático* que descubrimos en el desarrollo de este trabajo, consiste en que, aparte del tinte contestatario con el que demostramos que cuenta, concluimos en que es por sí mismo una forma de resistencia, y nos plantea no sólo en sus obras, sino como expresión, una participación en las problemáticas del arte contemporáneo. Ante cierta fragilidad en la que podrían incurrir las manifestaciones actuales, caracterizadas por correrse de la especificidad que tradicionalmente le proporcionaba una tangente crítica, Garramuño (2015) se cuestiona por lo tanto si no hay un discurso político en las formas en las que las obras de arte contemporáneo quiebran sus propios elementos constitutivos. (Garramuño, 2015, p.14)

Encontramos sumamente valorable la capacidad de intervención social de las manifestaciones del *rock performático*, con propuestas de **soportes** que permiten una exploración creativa mucho más extensa, y que por lo tanto conllevan lecturas que también se **expanden**. Históricamente se asignó el potencial político del rock al segmento lírico de sus composiciones, y con el *rock performático* vemos como esa energía puede trabajarse y multiplicarse a través de nuevos objetos.

Desde el momento en que decidimos realizar una investigación *en artes* sabíamos que estábamos signando nuestro camino con una fuerte carga de responsabilidad, la cual creemos que supimos afrontar adecuadamente. El compromiso al que nos habíamos aunado era con la universidad pública, con nosotros mismos, con el arte, con la región, y con nuestra generación. En los tiempos que corren consideramos que es fundamental fomentar y defender las formas críticas de arte que se valen de los materiales propios del presente; las obras culturales deben ser una manifestación de la realidad de su momento porque es la manera en la que nos sirven

---

como herramientas de transformación de nuestro mundo. El *rock performático* en un contexto como el actual, con la información disponible y actualizándose en tiempo real, es un canal que propicia cuestionamientos en tiempo real, y es una tarea de esta generación hacer valer las herramientas con las que contamos.

Para finalizar con las conclusiones a las que arribamos, no queremos dejar de mencionar que cuando nos propusimos llevar a cabo una producción artística, entendimos que al estar enmarcada en un contexto académico, esa responsabilidad era un mensaje resonante que nos hacía entender que, si la universidad puede avalar la obra de arte como investigación, más obras de arte pueden continuar surgiendo; es preciso que se siga investigando constantemente, y la tarea de todo tesista se relaciona de manera intrínseca con la perpetuación de este tipo de posibilidades.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, P. (1995). *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Ediciones Colihue SRL.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Grupo Planeta (GBS).
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós. Barcelona.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Katz editores.
- García, D. (2008). *El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock*. *Nómadas (Vol. 29)*, (pág. 187-199).
- García, M. A., & Martínez, C. (2001). *Acerca de los límites del rock argentino*. *Revista Argentina de Musicología. (Vol.2)* (p. 65-78.)
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Guerrero, J. (2008) *El concepto de género en las primeras composiciones de Les Luthiers*. En Sammartino, F., & Rubio, H. *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Guerrero, J. (2014) *Las presentaciones de Les Luthiers como performance*. *Revista Telonde-fondo. (19)*
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Santa Fe. Argentina. Beatriz Viterbo Editora.
- Madrid, A. L. (2009). *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier*. *Revista Transcultural de Música (Vol. 13)*
- Nejo, N. *El Surhumano y El Prisma*.
- Sibila, P. (2014) *How social networks transform our intimacy?* En *Enter Forum 2014: 1st International Internet Privacy Fórum*. CCCB: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Barcelona, España.
- Taylor, D. (2012) *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.
- Vigliotta, M. (2010) *Tales cuerpos, tales rockeros*. Primer Encuentro sobre juventud. JUMIC. UBA.

---

## DISCOGRAFÍA

Algo al Spiedo (2017) *Algo al Spiedo* (CD)

Ataque 77 (2007) *Karmagedon* (CD)

Björk (2011) *Biophilia* (CD)

Daft Punk (2001) *Discovery* (CD)

David Bowie (1972) *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (CD)

Frank Zappa (1979) *Joe's Garage: Acts I, II & III* (CD)

Genesis (1972) *Foxtrot* (CD)

Gorillaz (2010) *Plastic Beach* (CD)

Lady Gaga (2009) *The Fame Monster* (EP)

Magma (1970) *Magma* (LP)

Pescado Rabioso (1973) *Pescado 2* (LP)

Pink Floyd (1979) *The Wall* (CD)

Reynols (1995) *Gordura vegetal hidrogenada* (CD)

Rosalía (2018) *El Mal Querer* (CD)

The Beatles (1967) *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (CD)

The Residents (1988) *God in three persons* (CD)

The Who (1969) *Tommy* (CD)

Vox Dei (1971) *La Biblia* (CD)



## FILMOGRAFÍA

Chedè (2013) *ChaRock TV*. Argentina: Chedé Productora Audiovisual.

Fonseca, M. & Frenkel, N. (2004) *Buscando a Reynolds*. Argentina.

Silver, J. & Lilly y Lana Wachowski (1999) *The Matrix*. USA: Warner Bros.

## ANEXO

### Anexo A.

Registros de El Portal Mental

Video *Perdidos en alguna dimensión...* (2019) realizado por El Portal Mental, compartido en su cuenta de *Instagram*.

[https://www.instagram.com/p/B6UG\\_sgAXij/](https://www.instagram.com/p/B6UG_sgAXij/)

Imagen A. El Portal Mental en “Sábado Psycotropical” 7 de diciembre de 2019. Resistencia, Chaco.





## Anexo B.

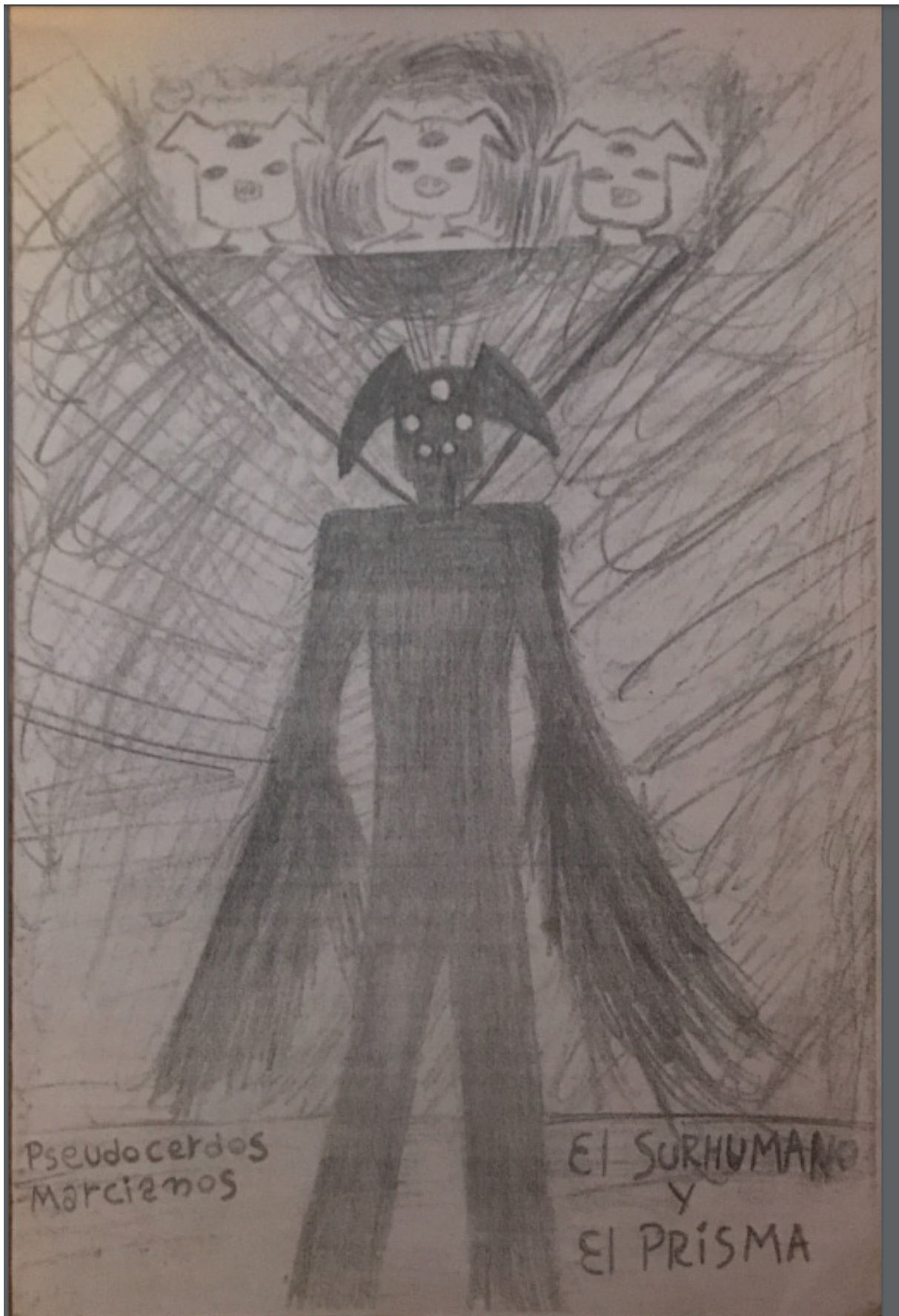
Fotografías de Pseudocerdos Marcianos.

Imagen A. Pseudocerdos Marcianos en “Feria Carayá” Casa de las Culturas. 21 de abril de 2018. Resistencia, Chaco.





Imagen B. Portada del fanzine *El Surhumano y El Prisma* (Sin fecha) de Pseudocerdos Marcianos. Realizado por Nico Nejo.



**Anexo C.** Video de *Fashion Colecshon: Otoño Amarillo* realizado por Algo Al Spiedo, compartido en su cuenta de *Instagram*.

<https://www.instagram.com/p/BkbqkNPnmV/>

**Anexo D.** *1312* (2020) de Pussy Riot.

<https://youtu.be/Pm1wkT1vgH0>

**Anexo E.** *Manifesto Against Police Violence* (2020) de Pussy Riot y Lastesis.

<https://youtu.be/UPfcb9aTcl0>

**Anexo F.** Fragmento en video de *Un violador en tu camino* (Santiago, 2019) de Lastesis.

<https://www.youtube.com/watch?v=GF5WnTnPqMs>

**Anexo G.** Fragmento en video de una de las acciones con más convocatoria de *Un violador en tu camino* (Concepción, 2019) con más de 5000 mujeres.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZDa1M1zoSK0>

**Anexo H.** Fanáticos del pop coreano atacan aplicación móvil de la policía de Dallas.

<https://www.infobae.com/america/eeuu/2020/06/01/spam-de-k-pop-causo-que-policia-de-dallas-diera-de-baja-su-app-para-denunciar-a-manifestantes/>

<https://twitter.com/dallasnews/status/1267613654125629441>

Imagen A. Publicación en *Twitter* de un fanático de K-pop.

Sin link disponible. Traducción del inglés: “Fanáticos del K-pop prepárense para la siguiente ronda: Suban el video de alguna protesta (sin caras) por aproximadamente 20 segundos y luego coloquen el video de sus ídolos. De esta manera ellos deberán revisar los videos y les tomará mucho más tiempo examinarlos”





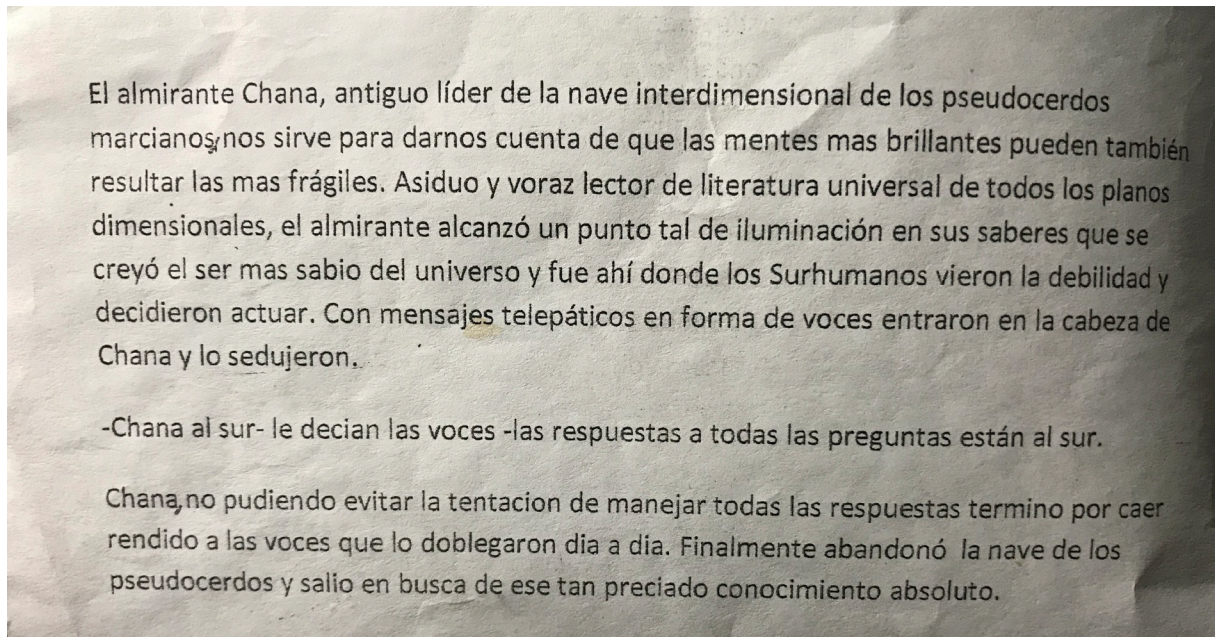
**Anexo I.** Cuenta en *Instagram* de *La Hora del Pliegue*

<https://www.instagram.com/lahoradelpliegue/>

**Anexo J.** *Fin de Semana Largo*. Video publicado en la cuenta de *Instagram* de *La Hora del Pliegue*. Compartido el 22 de febrero de 2020.

<https://www.instagram.com/p/B85HaRBAPYv/>

**Anexo K.** Fragmento del fanzine *El Surhumano* y *El Prisma* de Nico Nejo.



**Anexo L.** Fragmento del fanzine *El Surhumano* y *El Prisma* de Nico Nejo.

