

Sociabilidad y coqueteos entre el rock y el teatro de los años 80. Entretelones de la historia de una canción

Marina Suárez
UBA-CONICET
marinasuarez.87@gmail.com

Resumen: Una buena noche de 1982, aún en dictadura militar, la directora teatral Viviana Tellas se sentó en una mesa del emblemático Café Einstein de Buenos Aires. Venía con muchas ideas en la cabeza, por entonces había fundado el grupo rockero teatral de chicas: Las Bay Biscuits y estudiaba dirección teatral. Las ideas bullían en su mente y las plasmó en un escrito que sería una canción para hacer con su grupo de amigas. Julio Cesar, Cleopatra, el poder, la belleza, el miedo, la filosofía, las artes y su propia época. *Cleopatra, la Reina del Twist* se convirtió en un emblema del rock nacional “divertido” y se popularizó de la mano de la banda Los Twist. Sin embargo, hasta el día de hoy es poco sabido que la autoría de esta letra pertenece a una mujer formada en las artes escénicas. ¿Cómo se expresan las liminalidades entre el rock y el teatro en los años 80 en el trasfondo de la historia de esta canción?? ¿Qué formas adquirió la sociabilidad entre artistas en ese período bisagra? ¿Cuál fue el lugar de las mujeres en el rock? Estas preguntas orientarán al presente artículo que aborda una época en la que ciertos trasvasamientos entre la dictadura militar y la democracia dieron lugar a la conformación de un escenario artístico permeable y lábil. En este marco, se juxtapusieron disciplinas dando lugar a expresiones singulares y colaborativas como la canción que analizaremos en este escrito.

Palabras clave: Cleopatra; teatro; rock; mujeres; dictadura militar.

Resumo: Numa bela noite de 1982, ainda sob a ditadura militar, a diretora de teatro Viviana Tellas sentou-se em uma mesa no emblemático Café Einstein em Buenos Aires. Ela veio com muitas idéias em sua cabeça, na época em que fundou o grupo de rock teatral "Las Bay Biscuits": Las Bay Biscuits e estava estudando direção teatral. As idéias ferviam em sua mente e ela as escreveu em uma obra que seria uma canção a ser interpretada com seu grupo de amigos. Júlio César, Cleópatra, poder, beleza, medo, filosofia, as artes e sua própria época. *Cleopatra, la Reina del Twist*, tornou-se um emblema do "divertido" rock nacional e foi popularizada pela banda Los Twist. No entanto, até hoje é pouco conhecido que a autoria destas letras pertence a uma mulher treinada nas artes cênicas. Como são expressas as liminaridades entre o rock e o teatro nos anos 80 no fundo da história desta canção? Que formas assumiram a sociabilidade entre artistas neste período de dobradiças? Qual era o lugar das mulheres no rock? Estas perguntas guiarão este artigo, que trata de um período em que certas mudanças entre a ditadura militar e a democracia deram origem à formação de um cenário artístico permeável e lábil. Neste contexto, as disciplinas foram justapostas, dando origem a expressões singulares e colaborativas, como a canção que analisaremos neste artigo.

Palavras-chave: Cleópatra; teatro; rock; mulheres; ditadura militar.

Abstract: One fine night in 1982, still under military dictatorship, theater director Viviana Tellas sat down at a table in the emblematic Café Einstein in Buenos Aires. She came with many ideas in her head, by then she had founded the theatrical rock group of girls: Las Bay Biscuits and was studying theater direction. The ideas were boiling in her mind and she wrote them down in a song to be performed with her group of friends. Julius Caesar, Cleopatra, power, beauty, fear, philosophy, the arts and her own era. *Cleopatra, la Reina del Twist* became an emblem of "funny" national rock and was popularized by the band Los Twist. However, to this day it is little known that the authorship of these lyrics belongs to a woman trained in the performing arts. How are the liminalities between rock and theater in the 80's expressed in the background of the history of this song? What forms did the sociability between artists acquire in that hinge period? What was the place of women in rock? These questions will guide this article, which deals with an era in which certain shifts between the military dictatorship and democracy led to the formation of a permeable and labile artistic scene. Within this framework, disciplines were juxtaposed, giving rise to singular and collaborative expressions such as the song that we will analyze in this paper.

Key-words: Cleopatra; theater; rock; women; military dictatorship.

¿La historia de una canción?

Cleopatra, la Reina del Twist, fue una canción emblemática del rock de los años 80 en Argentina. Fue popularizada por la banda Los Twist, creada por Daniel Melingo y Pipo Cicolatti en 1982 y compuesta luego por: Fabiana Cantilo -quien luego fue reemplazada por Hilda Lizarazu-, Polo Corbella, Gonzo Palacios y Eduardo Cano. Sin embargo, este tema emblemático del mentado “rock divertido” fue compuesto por una mujer que no pertenecía originalmente al mundo del rock sino, más bien, del teatro. Vayamos al origen. Una buena noche de 1982, aún en dictadura militar, la joven dramaturga Viviana Tellas –de aquí en más Vivi Tellas- se sentó en una mesa del emblemático Café Einstein de Buenos Aires, refugio para las y los artistas del *underground* porteño durante el último período del “proceso”. Nuestra artista era una habitué de este semillero cultural, pero no solo asistía como espectadora sino que también realizaba distintas acciones artísticas allí. Una de las más recordadas es una *performance* titulada *Pida tema* en la que improvisaba canciones con frases que el público le proponía. Ese número, que Tellas tomaba como un entrenamiento para la creatividad, tenía mucho éxito entre el público que asistía a las “previas” del Café Einstein.¹ Esa tarde, antes de llegar al Einstein, Tellas había tomado una clase sobre tragedia griega en la escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Tenía muchas ideas, hace tiempo llevaba consigo la preocupación respecto al lugar –siempre acotado- de las mujeres en las artes. ¿Cuál había sido el lugar de las mujeres en la tragedia griega? ¿Qué similitudes encontraba con su propia época? Con estas inquietudes en mente comenzó a esbozar un escrito que engordó en pocas horas. Así surgió *Cleopatra* y la primera versión de la letra que jugaba con temas como: el lugar algo absurdo de Julio Cesar al lado de la reina de Egipto, el poder, el miedo, la belleza, la inteligencia, etc. La imagen prismática de esa mítica mujer poderosa del antiguo imperio, reconocida por su belleza e intelecto, catalizaba mucho de lo que Tellas quería decirle a su época. Se trataba de un período oscuro en el que la juventud² resultó el principal foco de los ataques de la dictadura militar y su programa represivo, (Manzano, 2018; Usubiaga, 2012).

La intención de las cúpulas militares de disciplinar las mentes y los cuerpos se expresó en la cotidianidad de las y los jóvenes. Lo primero se realizó a través de campañas de adoctrinamiento mediático, propagan-

1 Incluso, en años subsiguientes Tellas continúa replicando “Pida Tema” en otro sitio emblemático del mentado *underground* de los 80: el bar Parakultural.

2 Siguiendo a Valeria Manzano, la juventud es una categoría nueva, y surge a comienzos del siglo XX, a partir de la segunda posguerra. Para la autora, entre el rock, el compromiso militante y las relaciones prematrimoniales, surge la “cultura juvenil contestataria” que tuvo como carácter distintivo el acto de “poner el cuerpo” cuestionando al régimen establecido y a la autoridad. Esto último, tuvo como correlato que a menudo los poderes autoritarios acusaran a los jóvenes de “subversivos y destabilizadores”. Es por esto que la juventud en Argentina de los años 80 adquiere una relevancia fundamental en el contexto político tanto en dictadura como en la transición democrática. Según Viviana Usubiaga, el activismo cultural se hizo visible ni bien el gobierno dictatorial comenzó a perder legitimidad y a mostrar su agotamiento en el año 1982, con la Guerra de Malvinas. Los jóvenes que habían corrido peligro de ser sospechosos, rebeldes y guerrilleros, fueron los protagonistas de los cambios que comenzaron a tener lugar en el campo cultural de los ochentas. La juventud en el nuevo contexto democrático encarnaba simbólicamente el devenir de lo nuevo que se intenta construir y el entierro del pasado dictatorial que se busca dejar atrás. Manzano, Valeria, *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2018; Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. - 1a ed. Edhasa. Buenos Aires, 2012.

da, desinformación, y técnicas de manipulación de la opinión pública tanto dentro como fuera del país, que en jerga militar se conoció como “acción psicológica” (Risler, 2018; Cristiá, 2022). Por otro lado, el disciplinamiento de los cuerpos se llevó adelante mediante la represión, el control policial (se destaca la vigencia de edictos policiales arbitrarios)³ y los efectos del terror de las desapariciones, torturas y asesinatos. Bajo control militar, se restringían las posibilidades de que los ciudadanos se congregaran y potenciaran sus ideas colectivamente, y se limitaba fuertemente la autogestión de las apariencias prohibiendo, por ejemplo, el uso de pelo largo para los hombres y de polleras cortas en el caso de las mujeres (Suárez, 2019). En este contexto Tellas también estaba preocupada por esos lugares que las mujeres no podían ocupar en distintas instituciones de la vida social en general y del mundo del arte y la música en particular.

¿Qué circulación esperaba darle Tellas a la letra de esta canción? Su idea original era interpretarla con sus amigas pues, dos años antes, había conformado el grupo rockero teatral de chicas Las Bay Biscuits y, la joven Tellas, invertía mucho de su tiempo ideando material -*performances*, canciones, vestimentas- para interpretar con el colectivo. Así nació la letra de *Cleopatra. La reina del Twist*. Sin embargo, fue en una de las tantas reuniones distensivas cuando Tellas compartió esta letra con sus amigos. En el marco del emergente underground porteño los encuentros se realizaban en bares subterráneos o espacios de la esfera íntima que permitían resguardarse de la violencia estatal. En cierta ocasión, en una reunión de amigos Daniel Melingo conoció la letra y propuso ponerle música. Luego le realizó los arreglos necesarios y comenzó a tocarla con su banda: Los Twist. Rápidamente *Cleopatra. La Reina del Twist* se convirtió en un éxito del rock divertido.⁴

La sociabilidad jugó un rol fundamental en muchas de las producciones artísticas de los años 80 en Buenos Aires. Y como nos muestra el devenir de esta letra escrita en un bar reconocido como el primero del *underground* de los 80, en un contexto de extrema represión y violencia política estos encuentros vitales, fueron también el lugar en donde se yuxtapusieron disciplinas artísticas y se potenciaron las fuerzas creativas en el marco de un circuito cultural y una ciudad que resultaban más acotados, accesibles y permeables de lo que son hoy.

La historia de *Cleopatra. La reina del Twist* adquiere otros derroteros que desarrollaremos a lo largo de este artículo. Sin embargo, cabe adelantar que, hasta el día de hoy, es poco sabido que la letra de la canción pertenece a una mujer que, dicho sea de paso, es la autora de otras canciones del mentado rock de los 80. *Mamá alemana* (1985), *Sirenas* (mujeres sin sexo) -escrita junto a Daniel Melingo- (1984), *Sangre en el Vol-*

3 Es importante señalar que recién en 1996 fueron derogados los edictos policiales que permitían detener a homosexuales y transexuales en la vía pública. Las llamadas Brigadas de Moralidad de la Policía Federal purgaban las calles de gays y travestis aplicando el represivo inciso 2° H –escándalo en la vía pública– de dichos edictos policiales.

4 Desde hacía dos décadas preveía en la escena el rock de protesta, comprometido políticamente. Si bien los “pesados” realizaban recitales a tono con la creciente conflictividad social y expresaban una sensibilidad de clase obrera. Como contrapunto el público de los “acústicos” era tildado de inocente, “de nena” incluso muchas veces desprestigiado (Sánchez Trolliet, 2022; Manzano, 2014). Sin embargo, de un rock de protesta, comprometido política y socialmente se hacía presente en ambos estilos. En este sentido el “rock divertido” yailable de Los Twists abrió una nueva veta del rock en los 80.

cán -letra de Tellas composición de Daniel Melero-(1986)⁵, son algunas de las letras de su autoría.

A modo de hipótesis postulamos que la manera en la que se sucedieron los hechos en torno a este tema emblema del rock, permite reconstruir una dimensión posible sobre los modos de hacer y las dinámicas creativas de los años 80 en Buenos Aires. En estas experiencias se yuxtapusieron disciplinas artísticas en el marco de encuentros a menudo casuales, otras veces distensivos, pero en los que se vio envuelta la creación. A su vez, nos permite acercarnos a una presencia invisibilizada en la historia del rock: la de las mujeres.

De manera que postulamos que el entramado de sucesos que están detrás de la autoría de esta canción develan esa “trama secreta” -en términos de Greil Marcus - que cristaliza distintas formas de sociabilidad y colaboración al interior de la comunidad artística *underground* de los años 80 en Buenos Aires.

En este sentido, buscaremos responder a los siguientes interrogantes: ¿Qué nos dice la historia de una canción sobre cómo dialogaban el teatro, la performance y el rock en esa escena cultural? ¿Qué intersticios hallaron mujeres como Viviana Tellas en el género rockero acopiado tradicionalmente por varones? ¿Qué espacio tienen las redes de sociabilidad en la creación cultural y artística de los primeros años ochenta en Buenos Aires? ¿Qué significantes tiene esta canción escrita en dictadura y popularizada en los albores de la democracia?

Estas preguntas orientarán el presente artículo que propone dos objetivos en diálogo enmarcados. Por un lado, indagar, en las liminalidades entre el rock y las artes escénicas en el marco de encuentros cotidianos e íntimos de creación. Por otro lado, identificar redes y complicidades que tejieron algunas mujeres artistas en espacios comunes de sociabilidad y producción creativa y los modos en que luego establecieron alianzas también con varones del mundo del rock conquistando espacios que les habían sido tradicionalmente vedados. Por último, indagaremos en las posibilidades que habilitó una escena artística permeable y lábil que se configuró entre finales de la dictadura militar y comienzos de la democracia en Buenos Aires y que fue reconocida por el público, la prensa y los propios artistas como *underground* porteño.

Coordenadas teórico-metodológicas

En cuanto a la metodología, trabajamos con entrevistas en profundidad, reportajes y conversatorios⁶ públicos que nos permitieron describir los encuentros, los espacios de sociabilidad y las acciones artísticas -a

5 Desde comienzos de la transición democrática Tellas vivió con Daniel Melero en Avenida Córdoba y Esmeralda, esa era su casa de investigación artística. Y allí, en medio de la experimentación compusieron juntos cantidad de cosas entre ellas: “Sangre en el Volcán”. Melero aportó la música y Tellas la letra. Esta fue otra de las canciones en las que Tellas se inspiró estudiando dirección y a las tragedias griegas.

6 Un insumo fundamental fue el registro personal de un conversatorio que contó con la presencia de Vivi Tellas en la Manzana de las Luces en el marco del ciclo Otras Formas realizado el 7 de julio del año 2022. A este evento, asistieron amigos y personas que fueron parte de su público en los años 80 y que también aportaron sus valiosos recuerdos y testimonios a la conversación pública.

menudo efímeras y no registradas- que serán abordadas en este artículo. Cabe destacar que este trabajo resultó arduo y artesanal en tanto las memorias emergen erráticas como cajas de resonancia. Por eso, se recurrió a la realización de entrevistas en distintos momentos, mientras que, las imágenes, los registros y los archivos personales resultaron un acompañamiento fundamental en esta tarea pues ayudaron a traer al relato recuerdos distantes y subterráneos. También analizamos fuentes primarias -registros visuales y publicaciones y críticas en la prensa- y fuentes secundarias libros del momento y revisiones actuales de investigadores. Esto nos permitió, entre otras cosas, reconstruir trayectorias, la mirada externa sobre la incursión de este grupo de mujeres en el mundo del rock y también los pormenores de los eventos públicos de los que fueron parte.

Con relación a las coordenadas teóricas que orientan al análisis realizado en este artículo nos remiten a la concepción de “mundo del arte” por el cual Howard Becker (2008) define a la producción cultural como el resultado de la labor colectiva y como algo que se hace, como cualquier otra actividad social (Benzecry, 2015). De modo que allí donde algunos autores privilegian la mirada sobre mediaciones, dominación y capitales⁷ Becker ve redes complejas de cooperación social incluso si estas, no son siempre horizontales.⁸ Se trata de una mirada procesual sobre el arte y se extiende desde el contexto organizacional a la regulación conjunta de la improvisación, en donde la obra es el resultado de un permanente proceso que sólo culmina en una instancia de decisión colectiva que la señala como acabada.⁹ Así el arte encierra cooperación y división del trabajo y convenciones conocidas y reconocidas por los implicados (Becker, 2008). En diálogo con esta perspectiva teórica, adquiere relevancia la conceptualización realizada por Michell Farrell (2003) en torno a los “círculos colaborativos”, eslabones fundamentales en los “mundos del arte”. Estos consisten en un grupo de pares que comparten objetivos y que, tras un período de diálogo y colaboración en lugares comunes de socialización y aprendizaje artístico, consensuan y negocian una visión común que guía su trabajo. A menudo estos círculos funcionan como una forma de movilidad entre la periferia y el centro del escenario artístico (Farrell, 2003) y se sostienen, en gran medida, gracias a lo que Randall Collins (2009) definió como “cadenas de interacción ritual”.¹⁰ Estas últimas suponen una escena de intercambio que otorga intensidad emocional y cognitiva y que permite que la creatividad se desarrolle en los marcos de la confianza mutua y la coordinación de un mentor o maestro. Por otro lado, para abordar a las instancias de encuentro entre artistas nos basamos en el concepto de “sociabilidad” de Maurice Agulhon (1992) quien postula que se trata de una categoría analítica sujeta a condiciones históricas cambiantes pero con rasgos co-

7 Postulamos que los 80 en Buenos Aires implicaron nuevas formas de creación colectiva por fuera de los límites de la competencia propia de los campos en el sentido postulado por Pierre Bourdieu (1998).

8 Becker, H S. y Alain Pessin (2006). A Dialogue on the Ideas of World and Field. *Sociological Forum*, 21 (2): 275-86.

9 Becker, H. S, Faulkner, R. y Kirshenblatt-Gimblett, R. (2006). *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: University of Chicago Press.

10 Collins coloca al ritual en el centro de la situación ya que considera que no sólo es un medio para manifestar respeto por los símbolos sagrados, sino que éstos sólo se constituyen gracias a él. Si el ritual no se lleva a cabo como es debido, su carácter sagrado desaparece.

munes. Este autor,¹¹ nos indica que las condiciones materiales junto a otros factores sociales, como las redes y las relaciones de poder, permiten a los individuos integrarse a otros modos de sociabilidad a las que antes no tenían acceso. Agulhon (1992, p. 44) establece que la sociabilidad es la aptitud especial para vivir en grupos y de consolidarlos mediante la constitución de asociaciones voluntarias.

En tanto que herramienta conceptual la sociabilidad tiene un rol central en la relación entre artistas pues cobró una relevancia fundamental en el período que nos incumbe por dos razones. En primer lugar porque durante los años de dictadura cívico militar el encuentro entre dos o más personas estaba prohibido en el marco del decreto del estado de sitio, la represión, y las desapariciones forzadas. Por ello, las reuniones implicaban un riesgo para los jóvenes artistas. En segundo lugar porque estos primeros encuentros perseguían el ocio y la creación, e implicaban una estrategia para conservar el estado de ánimo y construir nuevas formas de vida desde los sótanos (Jacoby, 2011). Fue en estas reuniones vitales en donde sucedió la metamorfosis en años oscuros. Allí se gestaron nuevos modos de crear y formas diferenciales de asociarse que moldearon al mentado *underground* de los años 80 (Lucena y Laboureau, 2012; Suárez 2019, 2021) y que serán analizadas desde estas categorías teóricas.

Los 80 entre la dictadura y la primavera democrática

Los años '80 en Buenos Aires transcurrieron entre la dictadura militar y comienzos de la democracia. En medio del terror dictatorial surgió un incipiente movimiento cultural *underground*. En este se sucedieron los cruces artísticos más diversos y se yuxtapusieron: el rock, el teatro, la *performance*, la danza, la pintura en vivo y muchas otras formas de expresión que se fusionaron en este rico entramado que hizo eclosión en los primeros años de democracia en Buenos Aires. Además, este movimiento congregó un cúmulo de artistas que encontró en las redes de colaboración, en la interacción, en la sociabilidad y en el encuentro ocioso y casual, la potencia radical de un nuevo comienzo en un contexto de crisis económica, condiciones materiales precarias y violencia estatal (Suárez, 2021). En efecto, persistían aún las remanencias represivas -de la mano de las fuerzas parapoliciales y los edictos policiales-, la presencia de funcionarios públicos heredados de los años del proceso y el debacle económico.

Los entretelones de la historia de esta canción nos remite a un período oscuro y convulsionado de la historia argentina, en los albores de una nueva época, pero aún bajo el régimen de la última dictadura cívico militar (1976-1983). En términos coyunturales el año 1980 estuvo signado por el creciente número de denuncias por detenciones ilegales que alertaron a la comunidad internacional y motorizaron la visita de La Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA (CIDH) a nuestro país. En simultáneo el naufragio del plan económico de Martínez de Hoz incrementó el malestar social y el desgaste del régimen. En 1981, frente al incremento de la devaluación económica y el demérito de las cúpulas militares, el presiden-

11 El autor analiza la emergencia de un tipo específico de sociabilidad burguesa en la primera mitad del siglo XIX en Francia, la del círculo de hombres dedicado a la conversación, la lectura y el compartir el ocio.

te Jorge Rafael Videla fue destituido de su cargo. El teniente Roberto Viola asumió la presidencia de la Nación. Su breve gestión, criticada por los sectores más duros de las Fuerzas Armadas (Canelo, 2008) tuvo un carácter “aperturista”, que se visibilizó en la distensión de ciertos controles de censura y de las actividades culturales. En ese marco proliferaron los recitales de rock en espacios públicos (Sánchez Trolliet, 2019, 2022) y también se acentuó el tono crítico que adoptaron algunas publicaciones tales como la revista *Hu-m@r* (Burkart, 2017). Sin embargo, en diciembre asumió la presidencia Leopoldo Fortunato Galtieri quien, en abril del año siguiente, en medio de un fuerte conflicto social y económico buscó reflotar el nacionalismo y envió tropas a las Islas Malvinas dando comienzo a la guerra con Gran Bretaña la cual acabaría con la pronta rendición de Argentina en junio del mismo año. Es en ese marco de deslegitimación del régimen y de rasgos de apertura cuando surgieron grupos que catalizaban esa necesidad de expresión. En el teatro hacia finales de 1980 se conforma Teatro Abierto¹² y en noviembre 1981 el grupo Danza Abierta.¹³ Ambos colectivos establecieron una toma de posición explícita de compromiso artístico a favor de la democracia. También, como abordaremos en este artículo, fue en este marco sociohistórico cuando, de la mano de Vivi Tellas, surgió el colectivo rockero performativo: Las Bay Biscuit. A su vez, en 1982, también asistimos a la emergencia de los primeros espacios culturales de lo que después fue catalogado por el público y la prensa como underground porteño. En efecto, ese año abrió el emblemático Café Einstein, fundado por Omar Chabán (con la colaboración de Katja Alemann), Sergio Aisentein y Helmut Zeiger. Este bar inspirado en la movida cultural en Londres de los 70 fue un bastión de la cultura joven en este período (Suárez, 2021). Si bien, paradójicamente, el café Einstein cerró sus puertas durante la apertura democrática debido a las constantes razzias policiales, su influencia y los vínculos que allí se gestaron fueron un basamento fundamental para la emergencia de los espacios culturales.

Como fue catalogado por el poeta y *performer* Fernando Noy: el *underground* porteño de los 80 se identifi-

12 Los primeros pasos en la conformación del movimiento pueden rastrearse hacia finales de 1980, por iniciativa de un núcleo de dramaturgos destacados del teatro argentino. Muchos de ellos estaban en las listas negras de la dictadura y encontraban serias dificultades para estrenar sus obras. Sumado a esto, al anunciar la temporada de 1981, el entonces director del Teatro San Martín, Kive Staiff, ante la pregunta de los periodistas por la ausencia de autores argentinos contemporáneos en la cartelera, respondió que no estaban incluidos porque no existían. Esta situación se conjugó con el cierre de la cátedra de Teatro Argentino en el Conservatorio Nacional de Artes Dramáticas. Fue este panorama el que impulsó a los dramaturgos a generar un evento que muestre la vitalidad del teatro argentino, como postularon las primeras declaraciones públicas que anunciaron el ciclo inicial. Osvaldo Dragún fue el principal impulsor del movimiento. A él se sumaron otros autores notables como Roberto “Tito” Cossa, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro, por nombrar solo a los más destacados, todos enmarcados dentro de la tradición del teatro independiente. Fueron convocados 21 autores y 21 directores para poner en escena obras escritas específicamente para ese ciclo. La idea inicial era realizar funciones todos los días de la semana, durante dos meses, en un horario poco convencional para que aquellos actores, actrices, técnicos y vestuaristas implicados, que tuvieran trabajo en otras salas o en la televisión pudieran ser parte de todas formas. Las entradas fueron vendidas a un precio popular para que tuviera acceso la mayor cantidad de público posible (Manduca, 2019).

13 Este ciclo surge en 1981, de la mano de las bailarinas: Mariana Szusterman, Etel Bendersky y Anahí Zlotnik, pero pronto se sumaron varios nombres más. Sus primeras puestas en escena tuvieron lugar en el Teatro Bambalinas de Buenos Aires. Sus protagonistas todavía son centrales para la danza contemporánea argentina. En la primera comisión organizadora estuvieron Mecha Fernández, Mónica Fracchia y Alicia Orlando, entre otras coreógrafas que se pusieron al hombro la gestión de un programa rotativo de siete funciones que se repetían a lo largo de todo un mes. La amplitud en las convocatorias dio por resultado un eclecticismo que incluía figuras reconocidas y jóvenes promesas, muchas de las cuales se convirtieron en referentes de la escena local. Ya en 1981 se habían presentado 63 obras y colectivos como Las Bay y otras y otros jóvenes intérpretes que luego formarían: Las Gambas al Ajillo, El Clú del Claun o la banda de rock Oveja Negra. También participaron compañías preexistentes como el Grupo Aluminé de Patricia Stokoe o la compañía Nucleodanza, cuyos integrantes fueron intérpretes y coreógrafos de muchas obras a lo largo de los tres años del ciclo.

ca más con “un engrudo” que como un movimiento cultural estrictamente definido. En efecto, toda clase de disciplinas artísticas y niveles de consagración se yuxtapusieron en un mismo escenario cultural (Lucena y Laboureau 2016; Cerviño, 2012, Usubiaga, 2012; Suárez, 2019, 2021). Además, la escena cultural *underground* de los años 80, resultaba más permeable y colaborativa y no se regía tanto por una lógica de campeonato sino más bien por un vínculo de horizontalidad y de trabajo interdisciplinario (Dubatti, 2012, pp. 206-207). Sin embargo, esta escena, aunque resultaba porosa, tenía diferentes alcances. Por un lado, aquellas acciones creativas que se desplegaban en espacios más precarios e improvisados: los sótanos, bares culturales, salas de ensayo, sostenidos de forma precaria y por otro lado aquellas acciones que acontecían en zonas más reconocidas y de mayor alcance como los centros culturales y teatros tradicionales; también los emplazamientos de índole comercial como discotecas y galerías de arte en los barrios más caros de la ciudad. Además, muchos actores que llegaban incluso a ser parte de programas de radio y televisión y cine. Entre estas diferentes zonas de esa escena cultural porosa y lábil mediaron actores que contaban con acceso a los grandes escenarios, a los medios de comunicación masivos y que tenían, también, un reconocimiento diferencial del público, la prensa y la crítica -a menudo porque ya habían logrado la consagración en épocas previas-. A estos actores los denominamos *actores nexos* pues propiciaron que las y los nuevos artistas llegaran a espacios de mayor visibilidad (Suárez, 2021). Ellos resultaron fundamentales en la trama que hizo posible que, por un lado, el rock y las artes escénicas se fundieran en una misma trama y, por otro, que figuras femeninas como las integrantes de Las Bay Biscuits llegaran a los escenarios.

Vivi Tellas, antes del biodrama

Aunque actualmente su nombre se asocia inmediatamente al Biodrama, su proyecto teatral de largo aliento, por mucho tiempo, Vivi Tellas fue reconocida como una de las protagonistas de la escena teatral *underground* de los años ochenta en Buenos Aires. Entre lo más recordado del período está su actuación junto a Las Bay Biscuits (grupo que sostuvo entre 1980 y 1983), sus trabajos performáticos unipersonales y su primer proyecto de dirección: *Teatro malo* (Brownell, 2015).



Archivo personal y cortesía de Vivi Tellas, Buenos Aires, 1985. Vivi Tellas antes de una presentación en la discoteca Cemento, foto Andy Cherniavsky.

Corrían los años ochenta y, aún en dictadura militar, Vivi Tellas ingresó a la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano para estudiar artes visuales. En esa época, participaba de espacios de trabajo y experimentación conjunta con sus amigos y era habitué del bar Einstein en donde realizaba sus *performances*. En ocasiones sus presentaciones en este lugar eran acompañadas de kermeses de pintura en vivo realizadas por el trio Loc-Son,¹⁴ un grupo de artistas que pintaban en plásticos de gran formato. En ese mismo período, hacia 1981, comenzó a reunirse con su compañera Casandra Barbero. Estos encuentros estaban motivados por una misma pregunta. Algo así como: ¿por qué los varones tienen un lugar privilegiado en el arte y la música? Entonces empezaron a juntarse a tomar el té en la casa de Tellas, en el barrio de Chacarita. Posteriormente, se le ocurrió que debían convocar a todas las chicas “que hacían o que querían hacer algo” (Tellas, 2017). Algunas de las concurrentes pintaban, otras cosían, otras cantaban, ensayaban, etcétera. Además intercambiaban ideas y propuestas que ejecutaban generalmente en forma colectiva. De esos encuentros surgió, en 1981, el colectivo rockero teatral compuesto por: Diana Nylon, Viviana Tellas, Fabiana Cantilo, Isabel de Sebastián y Edith Kuche, aunque, inicialmente, también participaba: Gachi Edelstein Graciela Saievich, Lisa Wackolook y Maico Castro Volpe.

Además, en una de las reuniones, las concurrentes sugirieron elegir un nombre para el grupo. En medio de ese ritual de bautismo, Vivi Tellas dijo –“puede ser cualquier cosa, esta mesa, este mantel, estas galletitas Bay Biscuits”. En ese momento, tomando el té con bizcochos importados, las chicas estuvieron todas de acuerdo en que debían llamarse Las Bay Biscuits.

El nombre, coincidía, además con la lógica del alma del colectivo: hacer las cosas “más o menos bien”. Tellas había pasado gran parte de su vida en Estados Unidos, en una entrevista personal cuenta que al volver

14 El Grupo Loc-Son estaba integrado por Guillermo Conte, Rafael Bueno y Majo Okner.

a Argentina, tenía la sensación de que muchos de los consumos locales se asentaban en una apropiación “medio trucha” (sic) de la cultura de aquel país del norte. Veía, por ejemplo, en los locales de comida rápida una imitación de las grandes cadenas norteamericanas, pero en estos todo funcionaba “medio mal”. De manera que, su idea con el grupo, era emular de forma burlesca, a aquellas producciones hegemónicas y consumos masivos provenientes de Estados Unidos o Europa. Con las chicas lo llamaban: el “casi bien argentino”. En ese amplio abanico mencionan desde cadenas de comidas como Pumper Nic hasta Broadway, en definitiva, las influencias foráneas en la música, el teatro, el cine y hasta los consumos cotidianos. Las traducciones mal pronunciadas, como apropiaciones a medias, también eran parte de este costado paródico del colectivo. Por lo tanto, el nombre de Las Bay Biscuits, que en Argentina pronunciamos de forma incorrecta como si se tratara de una palabra local, remitió al alma misma del grupo.

También en esta época Vivi Tellas conoció a Charly García en una fiesta. Poco tiempo después, se encontraron en la Costanera. Ella recuerda que se puso nerviosa y “le pareció que estaba hablando con un poster” (Ramos y Lejbowicz, 1991). Este fue uno de los primeros encuentros que darían lugar a las colaboraciones entre las chicas y algunos de los rockeros más importantes de la época.

Las Bay Biscuits

La idea era encontrar un lugar para las minas. Para que puedan hacer sus cosas. Surgió la idea de formar un grupo de chicas a partir de allí fue desarrollándose y tomando forma un estilo propio, el estilo Bay Biscuit. Lo que hacemos nosotras es el “casi bien” argentino eso significa hacer las cosas casi bien pero nunca bien del todo. Cómo acá nada sale nunca del todo bien, tampoco nos proponemos hacer cosas imposibles.

-Fabiana: lo nuestro es una especie de Broadway decadente, queremos ser “estrellas” pero “más o menos”, “casi bien”. Eso es muy argentino. Lo que se recibe [del público] es una onda “satírico-tragicomica”.

-Marcelo Gasió: Y ¿cómo reacciona el público “casi bien” argentino?

-Fabiana: “de formas muy diferentes: se enoja, se ríe, grita

(*Expreso Imaginario* #71 14 de junio de 1982 Entrevista de Marcelo Gasió).

Las Bay Biscuit nacen de la necesidad de un grupo de mujeres por conformar un espacio de sociabilidad para la expresión artística y el ocio (Aguilhon, 1988). Como mencionamos tomaban el té y cada una hacía lo que sabía hacer, y lo compartía con sus compañeras. En los años 80 Vivi Tellas explicaba que llegaban a ser hasta quince mujeres en su casa, elaborando ideas para aglutinar el poder femenino. Por su parte, Fabiana Cantilo, señala que Tellas fue como su madre “yo hacía todo lo que Vivi me decía, actuaba lo que ella ideaba” (Cantilo en Ramos y Lejbowicz, 1991, p. 27). De manera que ya de estas primeras reuniones se puede evidenciar que al calor del grupo, las jóvenes artistas se sentían en un clima más propicio y seguro para producir lo cual, para Howard Becker (2012), favorece a la creatividad y brinda contención en contextos adversos. Además, de los testimonios podemos suponer que Tellas funcionaba como mentora del grupo ya que, fue la propulsora del colectivo y en torno a ella orbitaban muchas de las dinámicas de los rituales

de creación (Collins, 2009).

Dado que el grupo tuvo un origen heterogéneo y multidisciplinar varias de las integrantes venían de las artes visuales y escénicas. Este origen, marcó sus producciones que contaban con elaborados montajes a nivel de la escenografía y del vestuario, inclusive cuando la precariedad o la escasez de recursos las empujaba a utilizar materiales de descarte, como papeles o plásticos (Brownell, 2015).

En los primeros testimonios, Tellas y Cantilo mencionan la importancia de un primer *actor nexo*: Horacio Fontova;¹⁵ él resultó fundamental en esos primeros pasos ya que “les dio manija” (sic) para llegar a los escenarios del rock (Tellas en Ramos y Lejbowicz, 1991:, p. 26-17). Lo cierto es que su creciente presencia en la escena artística resultaba desconcertante para unos y cautivante para otros. Así lo describió un periodista anónimo en la revista *Pelo*, noviembre de 1981:

Al llegar a la casa un cartelito cubriendo el timbre indicaba “entrá” [...] allí se encuentra con Lisa Wakoluk, Fabiana Cantilo, Casandra y Mayco Castro Volpe. [...] rodeadas de un clima de hogareño delirio. Mientras Mayco ensaya un tema con el pianista, en la otra habitación el perro ladra, Aminta saca fotos y todo el mundo conversa, al mismo tiempo. De ahí pasamos a cambiarle los pañales a Rocío, la hijita de Lisa (Revista *Pelo*, noviembre de 1981).

La descripción llama la atención sobre la secuencia casi familiar y algo caótica en donde, sin embargo, varias escenas conviven y, a pesar de todo, la creación sucede.

Las Bay Biscuits nacen en medio de una escena teatral amenazada por el terror y la censura dictatorial. El 23 de julio de 1981 los militares colocaron una bomba en el teatro El Picadero. El hecho sucedió el día de la presentación de la obra *Tercero incluido*, de Eduardo Pavlosky y puso en alerta a la escena teatral y cultural. A pesar de todo, ese mismo año, Las Bay Biscuits presentan su primer número. Se trató de un recital en el multiespacio Altos de San Telmo -en la calle Estados Unidos 343- y el número de este debut se tituló: *Cuando caliente el sol*. En el escenario habían montado un cuadro gigante del que emergía la cabeza de un ventrílocuo -interpretado por Horacio Fontova quien las había invitado a participar- y ellas protagonizaban a las muñecas que hacen las mímicas y bailaban alrededor suyo (Ramos y Lejbowicz, 1991).

15 Conocido como el “Negro Fontova” Horacio Fontova fue un reconocido músico y humorista quien comenzó su carrera en los años 70. Su prolífica y multifacética carrera incursionó en la dirección de arte y trabajó también ilustrador de revistas subterráneas -publicaciones que buscaban poner en palabras aquello que no podía circular por otros ámbitos debido a la persecución militar durante los años del proceso-. Fontova fue reconocido por sus pares más jóvenes como un nexo fundamental pues ayudó a muchos de los nuevos artistas emergentes del underground a posicionarse en lugares de mayor reconocimiento y alcance público. A modo de ejemplo los integrantes del grupo punk performático: “Los Peinados Yoli” relataron que la ayuda del músico había sido fundamental en sus carreras como grupo y también en cuanto a las trayectorias individuales.



Las Bay Biscuits junto a Horacio Fontova en *Cuando calienta el sol*.
Archivo personal Vivi Tellas

Como señala Pamela Brownell (2015, p. 40) en este primer show ya estuvieron presentes los elementos que caracterizarían a la poética del grupo, si es que cabe llamarla así. Como varias de las integrantes venían de las artes visuales, sus presentaciones siempre tuvieron mucho despliegue a nivel de la escenografía y el vestuario. En lo musical, sólo algunas cantaban otras bailaban o realizaban performances. Luego de este primer evento con Fontova, otros músicos las convocan y ellas acceden a actuar sin cobrar (Ramos y Lejbowicz, 1991, p. 27). A finales de 1981, presentan *Inauguración de la primera planta espacial argentina*, en el teatro Bambalinas. Vestían unos trajes plateados, medias negras y un corazón de brillantina en la cola. Sus caras también estaban pintadas de plateado por lo que, según Fabiana Cantilo, parecían peladas.



Registro de Inauguración de la primera planta espacial argentina.
Archivo personal Vivi Tellas

Ese mismo año, los integrantes de la banda de rock Serú Girán asistieron a ver una de sus puestas en esce-

na durante el ciclo de Danza Abierta -en el teatro Bambalinas- dirigido por Lía Jelin. En esa ocasión las chicas presentaron covers de viejos temas como *Volare* - de la versión de Ray Conniff¹⁶- y *Marcianita* - de Billy Cafaro¹⁷- Al terminar el evento, les propusieron actuar con ellos en el teatro Coliseo, haciendo un cuadro con su tema *No llores por mí, Argentina* (*Expreso Imaginario* #71 14 de junio de 1982). Sin embargo, el día del evento el público rockero las abucheó y les tiró cosas. La violencia de la situación escaló hasta tal punto que el propio Charly García intervino explicando a la audiencia quienes eran las artistas y pidiendo respeto. Además, la policía debió protegerlas de los ataques de un público sorprendido y disconforme por la presencia femenina. Según explica Tellas, la gente iba a ver a Charly García, no entendía por qué estaban ellas en el escenario; porque en ese momento las mujeres no tenían un lugar en el rock (Tellas, 2016).¹⁸ Pero además los asistentes pensaban que se trataba de algo serio y en serio, gritaban al público que Argentina no era una potencia mundial Sin embargo, al día siguiente volvieron a presentarse en una segunda fecha. En esta ocasión Charly García las presentó de forma diferente:

A estas chicas las vi en Danza Abierta, un lugar en donde todo el mundo se expresaba. Nosotros las vimos y decidimos que debían ser nuestro grupo de apoyo. No es un número musical, no es un número convencional, es algo subterráneo. No es una cosa profesional, quiero explicarles eso, esto es otra cosa... más alternativa. [...] Imagínense cohetes argentinos por el espacio y cosas así. Este número es netamente nacional y representa el momento que estamos viviendo, así que no esperen oro. Con ustedes: Las Bay Biscuits (Archivo audiovisual: Las Bay Biscuits - *Marcianita* 1981 - Teatro Coliseo - Con Serú Girán)

Luego de la presentación aggiornada por la introducción del rockero el público las recibió con un entusiasmo mayor. Al mismo tiempo, en esta segunda fecha llama la atención la mención al difícil momento que atravesaba el país y que García aludiera a esto en clave comparativa con las dificultades de hacer arte -sobre todo para las mujeres- en un contexto semejante.

Lo cierto es que este evento comenzó a sensibilizar a los espectadores respecto a la presencia de mujeres en los escenarios rockeros pero también de las crecientes mixturas de este género con la *performance* y las puestas en escena teatrales en los recitales de rock. En efecto, a comienzos de los 80, las artes escénicas llegaron al rock para quedarse; incluso poco a poco fragmentos audibles de los sketches se integraron también a los discos.

Posteriormente, Las Bay Biscuits comenzaron a presentarse junto a la banda de rock: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. El público “ricotero”, les brindó una recepción acogedora. Respecto a su primer recital la revista *Pan y Circo* anunciaba que “Las adorables, desagradables, inolvidables e inexterminables Bay

16 Ray Conniff fue un músico y director de orquesta norteamericano. Su particular estilo para la interpretación de temas populares le valió el reconocimiento del público masivo a nivel mundial.

17 Billy Cafaro es considerado un pionero del rock de culto argentino. Su éxito masivo a nivel latinoamericano resultó también efímero; su disco *Bailando con Billy* vendió incluso más copias (300.000 discos) que *La Balsa* (245.000 discos) de la posteriormente renombrada banda Los Gatos.

18 La edición de 2001 del disco en vivo *Yo no quiero volverme tan loco* se menciona a un grupo que Charly García va a presentar. Se trata de un colectivo de “apoyo” llamado Las Bay Biscuits que, según el mismo Charly, había sido abucheado la noche inmediatamente anterior.

Biscuits habían escenificado el tema *Superlógico*, dejando en claro que belleza e inteligencia van juntas”. El periodista celebraba, además, el “toque de encanto y seducción” del tema *Mujeres aburridas* y la versión de *Cuando caliente el sol* realizada por el grupo de chicas (Marcucchi en *Pan y Circo*, 1982). El público y la prensa comienza poco a poco a celebrarlas y Las Bay Biscuit continúan trabajando con la banda con números tales como *Cleopatra. La reina del Twist* en el que se vestían como egipcias e interpretaban la canción compuesta por Vivi Tellas.

Como se evidencia hasta aquí, la llegada del grupo de mujeres a escenarios rockeros no fue lineal ni simple. En el entretelón de este camino aparecen como mediadores *actores nexos*; en este caso amigos o colegas del mundo del rock con quienes compartían tanto momentos de distensión y ocio como instancias creativas. Artistas como Horacio Fontova, Charly García, el Indio Solari, Daniel Melingo, Victor Kesselman, Carlos Morcillo, Patricio Bisso, Miguel Zabaleta, entre otros, alentaron su llegada a espacios de mayor visibilidad. Al mismo tiempo, estos vínculos afectivos implicaban colaboración creativa y producción conjunta. En esta simbiosis, por un lado, las chicas tenían un lugar central no solo en los coros, sino también en las letras y las voces y, por otro lado, ellos eran aliados clave en esos espacios históricamente masculinizados. Lo cierto es que ambos compartían una mirada en torno al rock en particular y las artes escénicas en general. Desde esta perspectiva, las mixturas y yuxtaposiciones disciplinares que resultaban del trabajo conjunto, brindaban un aire renovador a los escenarios rockeros.



Las Bay Biscuits, *Cleopatra*. Archivo Vivi Tellas

Según señala Viviana Tellas, el renombrado agente del mundo del espectáculo Daniel Grinbank produjo sus shows en varias ocasiones e incluso les propuso grabar un disco. Este último proyecto no llegó a concretarse, pero fue el puntapié para que las chicas participaran en otros eventos convocantes tales como la fiesta de fin de año de la revista *Perfil* (Tellas, 2022). En este marco de creciente visibilidad, en 1982, asisten al programa televisivo de Quique Dapiaggi con sus números *Volare* y *Cuando Caliente el Sol*. También ese año participan en el show de Miguel Abuelo en el Auditorio Buenos Aires.



Gacetilla de difusión de la presentación con Miguel Abuelo el 21 de diciembre de 1982 en el Auditorio Buenos Aires. Archivo personal Vivi Tellas.

Por último, de alguna manera la inercia creativa de Las Bay Biscuit se expresó en los festivales *Ring club*. Estos eventos estaban producidos principalmente por Daniel Melingo y Las Bay Biscuits. Además participaban activamente Horacio Fontova, Miguel Abuelo, Miguel Zavaleta y Pipo Cicolatti, y convocaban a muchos de los músicos de los 80. El primero de los *Ring club* titulado *Blues de Zavaleta* fue un fracaso. No obstante, el segundo, *Los buscadores de Falacias*, y el último, *El juicio a Moreau*, resultaron un éxito rotundo.

Fue en uno de los ensayos del *Ring club*, que se realizaban en el pasaje de Las Flores, en donde se conocieron Tellas y Cantilo. En esa ocasión la segunda le pidió a la primera incorporarse a Las Bay Biscuits que, por entonces, estaban ensayando *Cuando Calienta el Sol*. Fabiana fue incorporada inmediatamente al colectivo de mujeres (Ramos y Lejbowicz, 1991).

Unos meses después, Cantilo audicionó para la ópera rock *Romeo y Julieta*. Matilde Benssignor, quien realizaba el casting, la descartó por “estar demasiado gorda”. Sin embargo, poco tiempo después Miguel Zavaleta le consiguió un papel de policía en la ópera y allí Cantilo conoció a Daniel Melingo. Una noche yendo a los ensayos Melingo le comentó que estaba haciendo un grupo que se llamaría Los Twist y le preguntó si no quería cantar. Éste fue un nuevo comienzo para Cantilo. En su voz, prodigiosa en el mundo del rock, Cleopatra llegaría a un público masivo en los grandes escenarios y se convertiría en la canción número diez del disco: *La dicha en movimiento*.

Entre el teatro y el rock: Cleopatra, más que una reina

Volviendo al comienzo, el rock a diferencia de otras disciplinas artísticas, implicó -no sin conflictividades, tensiones y represión- un intersticio que habilitó el encuentro incluso en tiempos de prohibición del mismo. El contexto histórico nos remite a un interregno de la dictadura en el cual, por cuestiones coyunturales, ciertos trasvasamientos fueron posibles. En efecto, como señala Ana Sánchez Trolliet (2022, pp. 201-

204), el rock y especialmente los recitales no fueron prohibidos en dictadura. De manera que estos funcionaron como “laboratorios de experimentación democrática”.¹⁹

En este marco, en medio de un contexto represivo Vivi Tellas escribe *Cleopatra. La Reina del Twist* mientras estudiaba Bellas Artes y dirección teatral. La búsqueda de espacios de sociabilidad se torna evidente en las memorias de la artista que recuerda al período como muy árido en donde difícilmente se podían hacer cosas, no solamente por la represión y el miedo sino que tampoco había prácticamente lugares en donde reunirse y producir colectivamente. Tellas recuerda que ésta era una dificultad, especialmente para las mujeres.

No se podía hacer nada. Hoy lo sabemos pero yo lo viví. Empecé con Las Bay Biscuits y no nos podíamos juntar. Pero los varones sí se juntaban. [...] No existía el feminismo como ahora, esto de que las chicas pueden juntarse, defenderse. Estudiaba dirección teatral y tenía este grupo con las chicas. Mucho pensábamos en relación a mi grupo.

Sin embargo, estos espacios rockeros eran principalmente masculinos, no sólo en lo que respecta a la composición de los colectivos que hacían música, sino también a los espectadores. Inclusive, persistía desde los años 70 el prejuicio que asociaba al público rockero femenino con una banda “demasiado sensible” y asociadas a los “acústicos” en un claro contrapunto con el rock “pesado”.²⁰ En medio de estas dificultades surgieron, sin embargo, espacios de posibilidad. Puntos ciegos de trasvase en donde mujeres y varones buscaron metamorfosear esa realidad anquilosada.

Quedamos funcionando como grupo y nos infiltramos en el rock, en el mundo de los muchachos. Por supuesto que no había muchas chicas. Y entonces pensaba cosas para hacer con Las Bay Biscuits. Y al mismo tiempo estudiaba tragedia griega en la universidad. Y ese cóctel me llevó a escribir varias cosas. Por ejemplo *Sangre en el volcán sobre Ifigenia* [con Melero, que fue su pareja]. Y *Sirenas, (mujeres sin sexo)*, sobre el viaje de Ulises -que la hicimos con Melingo-. Y después, por supuesto, *Cleopatra* [...] Y así le llevé la canción a Dani. Éramos todos jovencitos y estudiantes. Era impresionante para la época, con el aislamiento que había, sin teléfonos e internet, cómo hacíamos para conectarnos en dictadura. Y había mucha conexión, incluso en grupos artísticos. Y nos cruzábamos en el mundo del teatro y en el de la música (Vivi Tellas, 2022b).

Así nace *Cleopatra. La Reina del Twist* hija de esa “trama secreta” -en términos de Greil Marcus-, menos visible, más íntima, dialógica, y colaborativa, que hizo posible el trasvasamiento en tiempos de represión y habilitó la vinculación entre el rock, la *performance* y el teatro.

Veamos, aunque solo sea brevemente, a *Cleopatra. La Reina del Twist* en su lírica:

19 Como ya mencionamos, en 1981, cuando el teniente Viola asume la presidencia, se asiste a una relativa distensión del régimen que se expresó, por ejemplo, en cierta revitalización de la vida política partidaria y cultural. De hecho desde un primer momento estuvo en la mira del gobierno militar que lo caratulaba como “blando” y “populista” (Canelo, 2016). Viola advertía a las cúpulas del gobierno sobre los peligros de hacer de la lucha antisubversiva el principal recurso de legitimación del régimen frente a la sociedad. En esta línea, buscaba el acercamiento a los jóvenes y veía al rock como una vía posible para ello. Con todo, en los recitales se entreteja la vida un lazo social colectivo (Sánchez Troillet, 2022, p. 205).

20 En los años 70 mientras el público del rock acústico era tildado de inocente y desprestigiado por la presencia de público femenino, el público del rock pesado era asociado a los excesos y apelaba a una sensibilidad de clase obrera y popular (Sánchez Troillet, 2022, p. 192). De manera que se decía de bandas como Sui Generis que tocaban un “rock de nenas” (Manzano, 2014) haciendo de este apelativo un aspecto negativo.

Cleopatra, la reina del twist
 Cleo, Cleopatra, la reina del Nilo
 Cleo, Cleopatra, la reina del twist
 Las momias se aburren, ya no quieren bailar
 Julio Cesar te ama pero no baila el twist
 Cleo, Cleopatra, la reina del Nilo
 Cleo, Cleopatra, la reina del twist
 Que van a decir en la historia de ti
 Tus baños de leche y tu miedo al spray
 Cleopatra!
 Cuál es, tu tumba, tu tumba, tu tumba
 Cleopatra!
 Quieres tener todo Egipto a tus pies
 Cleo, Cleopatra, la reina del Nilo
 Cleo, Cleopatra la reina del twist
 No te quieren en Roma, Marco Antonio compra oro
 es experto en belleza pero tiene acné
 Cleo-Cleopatra la reina del Nilo
 Cleo, Cleopatra, la reina del twist
 Las tablas sagradas mintieron por tí
 La serpiente será tu beso final
 Cleopatra!
 Cuál es tu tumba-tu tumba, tu tumba
 Cleopatra!
 Quieres tener todo Egipto a tus pies.

Si bien los pormenores del análisis de la letra no son objeto de este artículo podemos señalar algunos contrapuntos entre la mítica reina de Egipto y su versión, casi irónica, de la canción. En efecto, desde la historia, Cleopatra fue reconocida en el Antiguo Egipto por su intelecto y su capacidad de gobierno y diplomacia fundamentales en las sucesivas guerras y disputas territoriales y de poder del antiguo imperio. La población egipcia era muy diversa étnicamente. En ese marco, su figura de descendencia griega cumplió un rol fundamental por su manejo de los distintos dialectos e idiomas, de las tradiciones y las creencias (Harmer, 2008). Sin embargo, fue retratada injustamente por Hollywood como una glamorosa *femme fatale* tirana que sacaba provecho de su belleza.

En este sentido, la canción ironiza esa perspectiva cinematográfica y reivindica al ícono femenino y poderoso. Al mismo tiempo, otros desbordes de esta canción dan cuenta de su dimensión feminista y así fue pensada por Tellas en ese contexto y es también como elige recordarla: “Y hoy mi hija me dice ‘ay, mamá, escribiste la primera canción feminista. Y así como Tanguito escribió la primera canción del rock, *La Balsa*, yo escribí en el Café Einstein, la primera canción feminista” (Vivi Tellas, 2017).

Desde nuestra perspectiva, *Cleopatra. La Reina del Twist* puede ser escuchada como una canción feminista en, al menos, dos sentidos. En primer lugar, porque habla del lugar de las mujeres en la historia universal; en segundo lugar, porque es una mujer la que le habla a sus contemporáneas. La pluma sediciosa de Vivi Tellas se combinó con su preocupación por el lugar que ellas ocupaban - o, mejor dicho, por el que no ocupaban- en el arte. Se trata de una búsqueda que está presente en toda su obra. Los primeros pasos con Las

Bay Biscuits denotan que esa era una inquietud compartida con el resto de las chicas, con quienes se juntaban a producir pero inicialmente, no se abrían posibilidades por fuera del marco de la esfera íntima. De manera que ellas buscaban crear desde esos espacios construidos pero también visibilizar las posibilidades de acción para las demás mujeres.

Por otro lado, *Cleopatra. La Reina del Twist*, describe un tiempo fuera de quicio, un tiempo de crisis, gris, en donde lo muerto se inmiscuye en aquello festivo, bailable, divertido. Un llamamiento al movimiento. La canción está inspirada en el mito de Cleopatra y también en las reemergencias estéticas de su figura que ponen énfasis en la belleza de la reina. Cleopatra es ambiciosa y poderosa “quiere tener todo el mundo a sus pies” y Julio César queda en un segundo lugar.

También anquilosadas y tiasas están las momias reticentes a lo nuevo, en una realidad que no se mueve. Ellas, parecen ser el símbolo de una época en la que lo vivo y lo muerto conviven. En este sentido, al mencionar el pasaje: “Tus baños de leche y tu miedo al spray” Tellas recuerda que en su versión original este decía: “Tus baños de leche y tu miedo en spray”. Tellas explica que esta diferencia entre el miedo al spray esta frase se inspira en otra de sus lecturas de la época: la obra del psicólogo, esoterista y escritor ruso Piotr Ouspensky.²¹ Las ideas de este autor sobre la conciencia adquirida y el miedo en capas finas y que ella asociaba a “un miedo en spray” se refería a un temor que estaba en el aire, como pequeñas gotas suspendidas. Alude, según la autora, al terror circulante de tener amigos que desaparecían en manos de los militares y a la incertidumbre en torno a esas detenciones ilegales de las que pocos se animaban a hablar.

El derrotero de esta frase como de otras de la canción señalan divergencias entre el manuscrito original y la versión que se popularizó de la mano de Los Twist (Tellas, 2022a). Estas diferencias -interpretadas por Tellas como un malentendido- expresan una cara de la colaboración con relación a la obra de arte tal como la conciben Howard Becker, Faulkner y Kirshenblatt-Gimblett (2006). En efecto, las modificaciones que le fueron ocurriendo a la letra de la canción hasta su versión final en la voz de Cantilo son producto de lecturas y arreglos realizados por la banda. En este sentido, Tellas explica que durante su estancia en España, Daniel Melingo vuelve a grabar *Cleopatra. La Reina del Twist* y agrega una estrofa nueva a los fines de extenderla (Tellas, 2022a).

La forma en que la canción final se construye de forma colectiva en base a reinterpretaciones llevan al punto en que la obra se populariza y queda mal registrada. En esa instancia, la autoría de Tellas quedó desdibujada y esto implicó problemas de derechos:

21 Las ideas del escritor y psicólogo ruso, estuvieron muy en boga en ciertos grupos de la contracultura entre las décadas del 60 y 80 en Argentina. Como señala la historiadora Valeria Manzano (2017, p. 115-135) las ideas de Ouspenski fueron retomadas por el Siloísmo un movimiento político y contracultural que originado en Argentina tuvo repercusión internacional y cuyas ideas hicieron eco entre las fuerzas políticas de izquierdas. Los grupos que integraron el Siloísmo buscaron resolver la tensión entre subjetividad y transformación individual, y la acción colectiva a través de las enseñanzas de Ouspenski. A partir de las prácticas de autoconocimiento y despertar tanto como de las invitaciones a “transformar el medio” y a denunciar la injusticia, los siloístas creían estar avanzando en un proceso dual de transformación del individuo y de la sociedad.

Nadie sabía lo que era SADAIC y derechos de autor. Éramos unos pichis, muy niños. No entendíamos nada. Era eso: un puro hacer, hacer. Salir del estado de horror. No entendíamos cómo se hacían algunas cosas y menos la relación con los derechos y la plata. Y esa canción fue un hit de los 80s y fue recaudando. Por mucho tiempo no la habíamos registrado hasta que los Twist la grabaron por primera vez. Dani la registró 75% a su nombre y 25% para mí, pero tuvimos una charla antes de que se fuera a España... Ahí, llegamos a un acuerdo y se rectificó el registro, incluso retrospectivamente. Se hizo justicia.

Pero estas cosas pasaban -imaginate- que el día que fuimos con Daniel Melero, por entonces mi novio, a cobrar los derechos de *Tratame suavemente* después de que ya la había tocado Cerati, de que ya había circulado... nos pusimos a llorar. Era la primera vez que él cobraba plata por su música (Vivi tellas, 2022 a)

Por un lado, el testimonio expresa una urgencia creativa en un momento en donde el trauma social, la represión estatal y la incertidumbre eran el síntoma de época. En ese marco los artistas no se detenían a tomarse el tiempo de seleccionar en qué espacios tocar o intervenir sino que buscaban aliadas y aliados para crear colectiva y urgentemente. Además la precariedad material, el desamparo frente a la violencia y la vulnerabilidad emocional frente a dicha violencia circundante hicieron de la colaboración una necesidad concreta. En esta premura creativa, se generaban ciertas relaciones informales que orbitaban en torno a la obra enriqueciéndola. Pero como sucediera en otros grupos del *underground* porteño, con la inercia creativa también se generaron problemas por la presencia de los derechos de autor.²² Hacia finales de los '80 y con mayor énfasis en los '90, las obras comenzaron a registrarse y las autorías a reconocerse. La complejidad colectiva de la creación se fraccionó en porcentajes, siempre algo inexactos y los derechos de autor permitieron que los artistas cobraran por su arte. La creciente apertura al mercado del arte, la institucionalización y la profesionalización de los 90 implicó la posibilidad de hacer carrera y una mayor compartimentación de las disciplinas artísticas. Al mismo tiempo, fomentó la competencia entre los artistas que ahora podían vivir de sus creaciones.

El amateurismo y la metáfora en peligro. El fin de Las Bay Biscuit

En noviembre de 1981, un periodista anónimo de la revista *Pelo* anunciaba: "Teatro, rock'n'roll, underground, grotesco, regreso al happening, cualquiera de estos géneros, y ninguno sirve para definir a Las Bay Biscuits, un grupo femenino que no es lo que parece, en realidad ellas son como.... Bueno como Las Bay Biscuit" (Antes y después de Las Bay Biscuit. Revista *Pelo*. Año XII N°154 p. 32.).

Como sucediera con otros importantes grupos del mentado *underground* de los años 80, el estilo de Las Bay Biscuit resultaba inclasificable (Suárez, 2021). El amateurismo y la necesidad de expresarse implicaba que las integrantes no priorizaron definirse en un estilo, ni profesionalizarse. Casandra señalaba, en 1980,

22 En efecto, según relatan los integrantes del emblemático grupo teatral conformado por Humberto Tortonese, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta, sucedía que ellos se reunían a experimentar con ideas que se les iban ocurriendo y las llevaban al encuentro para improvisar números teatrales. Posteriormente elegían aquellos pasajes que mejor les salían, los que les gustaban más y de esa manera los llevaban a los escenarios. Con el correr del tiempo algunos de sus pasajes improvisados se convirtieron en obras y se vieron forzados a comenzar a escribirlas para registrarlas, algo de lo que ellos no tenían conocimiento (entrevista personal a Marcos Zimmerman, 2018)

que no era claro en qué se habían ido convirtiendo, mientras que Cantilo agregaba que no encarnaban algo definido puesto que el público no podría verlas sin escucharlas ni escucharlas sin verlas. Por su parte Viviana Tellas decía que podía definirse como un “teatro musical”, mientras que Lisa señalaba que los números variaban según cada actuación, había algo de sátira y también números muy serios. Pero lo cierto es que se divertían y habían conformado un grupo a la altura de sus necesidades expresivas y de contestación a su época.

Sin embargo, la creciente visibilidad y reconocimiento comenzaron a demandar mayor profesionalización y definición. En este punto la historia adquiere otros derroteros para el grupo.

A menudo se asoció la disolución del colectivo con el momento en que Fabiana Cantilo comienza a trabajar en los coros del álbum *Clics Modernos* con Charly García y su participación en Los Twist, banda que componía desde 1982. Sin embargo, esta parece estar vinculada a factores que se relacionan a la producción grupal y urgente que originariamente las había unido y a la creciente profesionalización que les demandaba circunscribirse a una disciplina determinada: el rock. En efecto, no se puede omitir el hecho de que la creación colectiva, unida a la experiencia de la concienciación, constituía una marca de la producción de Las Bay Biscuits que no solo era femenina, sino también feminista en su sentido más práctico. En una entrevista personal en 2017 Vivi Tellas expresó algunos de los pormenores que habían llevado a su disolución del grupo en 1983. Paradójicamente se trataba de las mismas propuestas que habían estado en la génesis del grupo. Me refiero a esa *idea-fuerza* de imitar, de forma burlesca, aquellas producciones hegemónicas y consumos masivos y foráneos. La parodia, que estaba en el centro de su propuesta, era tan re-vulsiva y rechazada por unos como vanguardista y atrayente para otros. En todo caso la intención de una mayor profesionalización y seriedad fue la que también llevó a su disolución. Según la directora, comenzaron a pensar en la posibilidad de grabar un demo en donde se expresaba la necesidad de mayores niveles de profesionalización en términos musicales. Sin embargo, Tellas señala que ella no quería tener un grupo de rock porque no se reconocía como música. Le interesaban otras cosas que estaban pasando. Pero Fabiana, Cantilo, e Isabel de Sebastián sí querían. Allí comenzaron los malos entendidos. Una noche las invitaron a cerrar un show en el marco de un festejo de la revista Perfil, en Hipopótamos una discoteca -que también funcionaba como cabaret. Poco tiempo después, Daniel Grinbank, quien las representaba, les solicitó que asistieran al programa televisivo de Quique Dapiaggi, en Canal 9.

Nosotras fuimos con nuestro número *Cuando calienta el sol*. Y cuando terminamos de producirnos en el camarín, con nuestras pelucas rubias, vemos como del otro camarín sale el elenco estable del programa, que eran como nosotras pero “de verdad”, no había ninguna parodia, ninguna distancia. Eran como unas yeguas divinas, unas bailarinas, que bailaban en serio. Y nosotras no, nosotras hacíamos cualquier cosa. Y ahí dije la parodia, cuando se encuentra con su original: se anula (Tellas, 2017).

De manera que el objetivo de los primeros encuentros entre las jóvenes era simplemente compartir producciones artísticas y “pasarla bien” configurando un tipo particular de sociabilidad (Aguilhon, 1988). En

efecto, estas reuniones eran distendidas y abiertas lo cual favorecía la creatividad en un contexto político desfavorable (Becker, 2008). Adoptaban así la forma de círculos colaborativos, en los que los integrantes comparten la afición por disciplinas artísticas diversas pero afines (Farrell, 2003). Es también en la génesis de uno de estos espacios colectivos en donde surgieron íconos como *Cleopatra*. Los derroteros de la historia de esta canción funcionan como caso testigo de esas relaciones entre el clima de época y la colaboración transdisciplinar que dio origen a obras liminales que llegaron hasta nuestros días.

Algunas de las integrantes de Las Bay Biscuits continuaron sus trayectorias en el mundo del rock, otras tomaron distancia de los escenarios. Vivi Tellas se abocó de lleno al teatro. *Cleopatra*, La reina del Twist, pensada principalmente para ser interpretada por las chicas del colectivo, siguió su rumbo y se convirtió en un emblema del rock divertido de la mano de Los Twists.

A modo de cierre, volver sobre los protagonistas detrás de la trama de *Cleopatra. La reina del Twist* nos permitió poner el foco en la invisibilización de las mujeres en el campo del arte. Un tema que fue abordado desde la historia del arte y la cultura visual pero que a menudo pasa desapercibido en otros ámbitos de los estudios culturales como la música. Pero además la historia de esta canción resultó una vía de entrada posible para indagar en las formas que adoptó la creación individual y colectiva en los años 80 en Buenos Aires. Una época en la que los y las jóvenes artistas vivieron entre el terror del proceso y la festividad propia del posterior destape de la primavera democrática. De manera que *Cleopatra. La reina del Twist* es hija de su tiempo, una época en donde el encuentro favoreció el trabajo conjunto pues así los artistas lograron el resguardo de sus cuerpos y mentes y también de su creatividad.

Bibliografía

- Agulhon, M. (1988). Préface au Manuel républicain de l'homme et du citoyen, 1848, de Charles Renouvier. En *Histoire vagabonde (idéologie et politique dans la France du XIXème siècle)* Paris: Editions Gallimard.
- Agulhon, M. (1992). Clase obrera y sociabilidad antes de 1848. *Historia Social* (12), 141–166. <http://www.jstor.org/stable/40657950>
- Battistozzi, A., Fragasso L., Amigo, R. (coords.) (2011). *Escenas de los '80: Los primeros años*. Buenos Aires: Fundación PROA
- Becker, H. y Pessin, A. (2006). A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”. *Sociological Forum*, 21 (2): 275-86. <http://www.jstor.org/stable/4540940>.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Becker, H., Faulkner, R. y Kirshenblatt-Gimblett B. (2006). *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: University of Chicago Press.

- Benzecry, C. (2010). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benzecry, C. (2012). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Brownell, P. (2015). El recorrido artístico de Vivi Tellas en los '80: de Las Bay Biscuits al Teatro Malo. *Afuera*, 10(15), 1-16. <http://revistaafuera15.blogspot.com/p/el-teatro-entre-dictadura-y-posdictadura.html>
- Burkart, M. (2017). *De Satiricón a Humor. Risa cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Canelo, P. (2016). *La historia secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cerviño, M. (2012). Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992). *Avatares de la comunicación y la cultura*, 3. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4751>
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. México: Anthropos.
- Cristiá, M. (2021). *AIDA: una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Harmer, M. (2008). *Signs of Cleopatra: Reading an Icon Historically*. Liverpool: University Press
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Gasió, M. (junio 1982). Las Bay Biscuits. *Expreso imaginario* (71).
- Jacoby, Roberto; (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Madrid: La Central/Adriana Hidalgo Editora / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lucena, D. y Laboureau, G. (2016). *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Manduca, R. (2021). Dos sentidos de la democracia en el movimiento Teatro Abierto. Las instituciones y las calles en la “primavera democrática”. *Sociohistórica*, (48), e147. <https://doi.org/10.24215/18521606e147>.
- Manzano, V. (2014). “Rock Nacional” and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976. *The Americas*, 70(3), 393-427. doi:10.1017/S000316150003977
- Manzano, V. (2017). Desde la “revolución total” a la democracia. Siloísmo, contracultura y política en la historia argentina reciente. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, 21(1), 115-135, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992017000100006&lng=es&tlng=es.
- Manzano, V. (2018). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marcucchi, C. (Julio 1982). Los Redonditos de Ricota y Las Bay Biscuits. *Pan caliente*; 36.

- Margiolakis, E. (2012). Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes. *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, (10), 64–82. <https://doi.org/10.46752/anphlac.10.2011.1289>
- Ramos, L. y Lejbowicz, C. (1991). *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80*. Buenos Aires: Clarín Aguilar.
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón.
- Sánchez Trolliet, A. (2022). *Te devora la ciudad, los caminos del rock en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sánchez Trolliet, A. (2020). Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina. *Contemporánea*, 10(1), 157–176. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/655>
- Suárez, M. (2019). Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del “underground” en Buenos Aires. *Nuevos mundos. Mundos nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.75920>
- Suárez, M. (2021). Aquellos raros peinados nuevos. La experiencia liminal del primer grupo punk performático de los años 80. En A. Cancellier y M. A. Barchiesi. (Eds.) *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay* (pp. 167-187). CLEUP: Università di Padova
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires: Edhasa,.

Entrevistas personales y en prensa y archivos audiovisuales consultados

Entrevista a las Bay Biscuit por Marcelo en la Revista *Expreso Imaginario* #7114 de junio de 1982.

Antes y después de las Bay Biscuit. Revista *Pelo*. Año XII N°154 pág. 32.

Marcucchi, C., 1982. “Los Redonditos de Ricota y Las Bay Biscuits”, en *Pan caliente*, Julio: 36

R.R., s/f. “Cuando vivir no es preciso” [Archivo personal Vivi Tellas]

Gasió, M. 1982. “Las Bay Biscuit”, en *Expreso imaginario* n°71, Junio: 38

Entrevista personal a Viviana Tellas. Agosto de 2017.

Entrevista personal a Viviana Tellas. Marzo de 2022.

Entrevista personal a Marcos Zimmerman. Noviembre de 2018.

Conversatorio público con Viviana Tellas, en La Manzana de las Luces de Buenos Aires. Julio de 2022.

Las Bay Biscuits - *Marcianita* 1981 - Teatro Coliseo - Con Serú Girán

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=DU--_sVY4D8 Consultado el 26 de septiembre de 2022.