

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRÍA EN **SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA**
Y ANÁLISIS CULTURAL

IDAES / UNSAM

Itinerarios del *underground* porteño de los 80.
UNA CARTOGRAFÍA CULTURAL DE LUGARES
DE SOCIALIZACIÓN NOCTURNA Y
EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA DE LA CIUDAD
DE BUENOS AIRES (1982 Y 1989)

Tesista: Lic. Vanina Soledad Lopez

Director: Mg. Alfredo Alfonso

Co-Director: Mg. Daniel Badenes



Para Santiago Barberán, *in memoriam*

Índice

Resumen	5
Introducción	6
Ciudad, lugares, espacio(s) y cartografías	7
Antecedentes de la investigación	12
De la apertura del Café Einstein a la clausura del Centro Parakultural	15
Organización de la tesis	20
Capítulo I. Coordenadas subterráneas. Mapeo del <i>underground</i> porteño de los 80	23
Tras las huellas del <i>underground</i> porteño de los 80	25
Relevamiento y sistematización de la información	28
Mapas. Instantáneas de la <i>ciudad de la furia</i>	30
Bares y pubs	33
Salas de teatro	37
Discotecas	40
Variaciones temporales	43
A modo de análisis de la ciudad practicada	48
Capítulo II. El <i>under</i> en movimiento. Una periodización del circuito cultural <i>underground</i> porteño de los 80	54
Entre la diversión tolerada y las experiencias en los bordes (1976-1980)	55
“Hay que salir del agujero interior”. El diagnóstico de la “necesidad de juntarse” (1981)	59
“Largar la piña en otra dirección”. Las puntadas iniciales de una trama cultural de lugares <i>underground</i> (1982-1983)	62
“Primavera cero”. La expansión del <i>underground</i> y las ambigüedades de la primavera democrática (1984-1985)	67

“Estallando desde el océano”. La consolidación del circuito cultural <i>underground</i> porteño (1986)	77
“Y al fin el techo dejará de aplastarme”. La renovación y la especialización de los lugares del <i>underground</i> (1987-1988)	83
“¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado”. Los últimos lugares del <i>underground</i> porteño de los 80 y la reformulación del circuito cultural alternativo (1989)	91
Capítulo III. Relatos de espacio. Los lugares y actores del <i>underground</i> porteño de los 80 en acción	95
Café Einstein	99
New York City	102
Stud Free Pub	106
Cemento	109
Paladium	114
Centro Parakultural	118
Medio Mundo Varieté	121
Bolivia	124
<i>Adentrarse</i> en los lugares del <i>underground</i> porteño de los 80	129
Reflexiones finales	131
Espacialización de una metáfora	133
Una experiencia de la noche porteña, entre dictadura y democracia	136
Nuevas preguntas sobre el <i>underground</i> porteño de los 80	138
Referencias bibliográficas	142
Agradecimientos	157

Resumen

La presente tesis estudia la constitución espacial del *underground* porteño de los 80 analizando su expansión territorial y problematizando sus temporalidades específicas dentro del proceso histórico argentino entre dictadura y democracia. Desde una perspectiva de la sociología de la cultura, una serie de lugares es analizada como un circuito cultural de sociabilidad nocturna y experimentación artística diferenciado. La tesis se organiza a partir del despliegue de una cartografía cultural que reúne mapas, una periodización del fenómeno entre 1982 y 1989 y ocho *relatos de espacio* que sitúan a los actores en los lugares y describen sus prácticas. Esta investigación se propone contribuir al estudio de la diversificación de las ofertas culturales de la Ciudad de Buenos Aires en la década del 80. A pesar de su carácter marginal, o acaso justamente por ello, el circuito cultural *underground* porteño de los 80 es un objeto de estudio relevante para entender las dinámicas culturales, pero también económicas y políticas, de un período clave de la historia argentina reciente.

Introducción

"¿Cuántos mapas, en el sentido descriptivo geográfico, serían necesarios para agotar un espacio social, para codificar y descodificar todos sus sentidos y contenidos?"

(Lefebvre, 1974: 103 en Hiernaux-Nicolas, 2004).

Por definición, las ciudades modernas se encuentran siempre en proceso de transformación, y en determinados momentos históricos los ritmos y las intensidades de esas transformaciones varían significativamente (Lefebvre, 2004). Desde mediados de 1982 y hasta fines de 1989 la vida cultural de la ciudad de Buenos Aires experimentó cambios acelerados. En un período breve de ocho años, se pasó de la reclusión hacia la vida privada, como norma de la dictadura (O'Donnell, 1983), a la masiva salida al espacio público, como imperativo de la democracia.

Bares, discotecas y pequeñas salas de teatro abrieron con objetivos diversos en casonas, galpones en desuso, viejas caballerizas, locales en sótanos y otros reductos en edificios de la ciudad. Por lo general se trataba de emprendimientos comerciales independientes, muchas veces gestionados por agentes privados con intereses artísticos. A pesar de no contar con las condiciones edilicias necesarias para la presentación de espectáculos, la mayoría de ellos fueron rápidamente ocupados por artistas. El público se apropió también de estos lugares desdibujando los límites y acortando la distancia entre la barra y el escenario.

En el derrotero de lugar en lugar, en el vagabundeo nocturno por las calles de la ciudad, los artistas y los asiduos a los bares, salas de teatro y discotecas, conectaron un sitio con otro. A lo largo de la década, estos lugares funcionaron como escenarios para artistas noveles y se constituyeron como puntos de encuentro diferenciados de los espacios de presentación *mainstream*: del espectáculo teatral, las artes visuales y la música rock. En su conjunto, en tanto espacios de sociabilidad y experimentación artística, los lugares pueden ser conectados en un circuito cultural. Si bien a simple vista la idea de un circuito cultural pueda remitir a una figura cerrada, que delimita un determinado territorio y tiempo, aquí se privilegia la dimensión de acción del término. En su base etimológica, el circuito remite a prácticas de movimiento e imprime una lógica de circulación alrededor del terreno delimitado. En la interrelación entre los lugares, los actores y las prácticas, el *underground* de los 80 se constituyó como un espacio social y simbólico.

La presente tesis se propone indagar acerca de la constitución espacial del *underground* porteño de los 80 analizando su expansión territorial y problematizando sus temporalidades dentro del proceso histórico argentino entre dictadura y democracia. A partir del análisis de los lugares del *underground* como un circuito cultural de sociabilidad nocturna y experimentación artística diferenciado, esta investigación se propone contribuir al estudio de la diversificación de las ofertas culturales de la Ciudad de Buenos Aires en la década del 80. Asimismo, desde una perspectiva de la sociología de la cultura, busca realizar un aporte específico al conocimiento sobre un período de la historia argentina que hasta al momento ha sido analizado principalmente a partir de las disputas en torno a los alcances y límites de las políticas de derechos humanos y los problemas económicos desatados luego de la imposición de un modelo basado en la valorización financiera. A pesar de su carácter marginal, o acaso justamente por ello, el circuito cultural *underground* porteño de los 80 es un objeto de estudio relevante para entender las dinámicas culturales, pero también económicas y políticas, de un período clave de la historia argentina reciente.

Ciudad, lugares, espacio(s) y cartografías

Frente a la labor de profesionales expertos guiados por la voluntad de trazar, medir y planificar la ciudad, desde mediados del siglo pasado la sociología urbana, los estudios culturales y de comunicación/cultura han puesto el acento sobre las prácticas que los sujetos “ordinarios” realizan como constructores de ciudad. En este apartado se precisan los usos de tres conceptos claves para el desarrollo de esta tesis: “ciudad”, “lugares” y “espacio” desde la perspectiva teórica de Michel de Certeau (1996), Henri Lefebvre (1974 y 1978), Jorge González (1995), Howard Becker (2008) y Howard Becker y Robert Faulkner (2011). Si bien los antecedentes de narración y análisis del problema urbano a partir de los usos y apropiaciones hunde sus raíces en una tradición de larga data (que demanda recuperar los trabajos seminales de George Simmel y Walter Benjamin) aquí se propone un recorte puntual con el objetivo de conceptualizar el *underground* porteño de los 80 en tanto experiencia propia de “la ciudad practicada”.

El historiador francés Michel de Certeau (1996) considera que el concepto moderno de “ciudad” es resultado de un “simulacro teórico” productor de un tipo de espacio “geométrico” o “geográfico” que se pretende único y que busca ser inalterable. En primer lugar, la ciudad como concepto encierra la voluntad de producción de un espacio signado por la propiedad: delimitado y finito. Esto implica un tipo de

organización racional del territorio, tanto a partir de las actividades como de las representaciones que se construyen sobre él, con el objetivo de apartar todo tipo de “contaminaciones” (físicas, mentales o políticas). En segundo lugar, las estrategias de los científicos abocados a la construcción de la ciudad (urbanistas, cartógrafos y planificadores) se basan en la sustitución de los acontecimientos, y todo el azar propio de ellos, por un conjunto seriado de relatos sincrónicos: la historia. En tercer lugar, y como resultado de los dos anteriores, la “ciudad-concepto” es creada como un “sujeto universal” capaz de concebir y construir el espacio “a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras” (de Certeau, 1996: 106).

Sin embargo, la vida urbana, mucho más rica, densa y contradictoria, no se agota en esta conceptualización de la ciudad. Desde la perspectiva teórica de Michel de Certeau, las ciudades han de ser estudiadas como textos en constante proceso de escritura: “una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios” (de Certeau, 1996: 105). Para de Certeau existen procedimientos capaces de sortear “la administración panóptica”, procedimientos que el autor considera “multiformes, resistentes, astutos y pertinaces” pero que no por ello quedan por fuera del campo en el que la disciplina se ejerce. Los “practicantes ordinarios” de la ciudad son en parte los responsables de esos procedimientos: sus “operaciones”, sus “prácticas microbianas”, guardan la potencialidad de construir otras “espacialidades” en el relato urbano. No obstante, ellos se mueven en espacios que los exceden, escriben textos que no pueden leer y ejercen sobre la ciudad una influencia provisoria, “opaca y ciega”.

Para el estudio de las prácticas del espacio, Michel de Certeau propone una “retórica habitante”: una teoría de usos y apropiaciones del espacio, homóloga a la teoría semiótica de los “actos de habla” (Searle, 1969). Es en este tramado teórico que las categorías de “lugar” y “espacio” se bifurcan. Por un lado, los “lugares” remiten siempre a un orden específico y rastreable, una configuración instantánea de posiciones e implican una indicación de usos aceptados, recomendados y normados. Por otro lado, los espacios se construyen a partir de los modos en que los sujetos realizan sus prácticas en los lugares, se apropian de ellos, los manipulan y los desvían de los usos inicialmente propuestos.

Los lugares son “historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados” en el material que están a la espera de ser leídos, “simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo” (de Certeau,

1996: 121). Los espacios son “el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan, y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (de Certeau, 1996: 129). Ambas categorías han de leerse mutuamente como articuladores de la experiencia cotidiana. Los lugares darán siempre cuenta de la existencia material de los objetos, del “estar ahí”, de su disposición particular, por lo cual será posible identificarlos. Los espacios, en cambio, aparecerán en los relatos que remitan a los recorridos realizados por los sujetos, sus lecturas y sus simbolizaciones.

En esta misma línea, para el sociólogo y filósofo Henri Lefebvre (1974) el “espacio social” urbano es siempre producido e inestable. La ciudad es entonces un todo que “proyecta sobre el terreno una sociedad”. Los edificios, las construcciones y los monumentos no son otra cosa que “actos sociales perpetuos” que “encarnan en el espacio, sobre el terreno, las instituciones, la cultura, la ética, los valores” de una sociedad particular sin agotarla por completo (Lefebvre, 1978: 141). Según Lefebvre, la ciudad es un medio con el que los hombres establecen una relación compleja y conflictiva: ellos transforman la ciudad, la moldean e incluso la deforman, al mismo tiempo que la ciudad les sirve de fuente de información, terreno de representación simbólica y espacio de juego.

Aunque es crítico del urbanismo funcionalista, Lefebvre señala que las ciudades cumplen tres tipos de funciones: la función informativa, la función simbólica y la función lúdica. La calle es considerada por este autor el escenario principal de la primera función: “la calle no es un simple lugar de tránsito, sino un lugar de informaciones e intercambios humanos, encuentros, relaciones e iniciativas entre los grupos, un lugar de espectáculo y estímulo” (Lefebvre, 1978: 136). Si las informaciones fluyen constantemente y por ende son factibles de perderse, los símbolos (y aquí el autor destaca a los monumentos, los edificios religiosos y los políticos) contienen sentidos que perduran en el tiempo y que deben ser constantemente renovados. A su vez, la vida urbana funciona también como un juego continuo: “no sólo el juego de la información, sino los juegos de toda especie, juegos de encuentro, juegos de azar, juegos sin más, que se juegan en los cafés (cartas, ajedrez) y, finalmente, el gran juego del espectáculo dramático” (Lefebvre, 1978: 144).

Es en esta última función en la que los bares encuentran un destacado protagonismo. Las tabernas son, para Lefebvre, “un punto neurálgico de la vida social, nudos de actividades múltiples, encuentros amistosos, juegos diversos, informaciones y

comunicaciones” (Lefebvre, 1978: 135). Si bien la venta de alcohol, y la evasión permitida por este consumo, se encuentran entre las principales atracciones de las tabernas, el autor sostiene que los sujetos acuden a ellas principalmente para hablar. De este modo, los bares, las tabernas, y otros lugares afines, se constituyen en espacios de “lucha contra la monotonía y el aburrimiento” propios de la vida urbana (Lefebvre, 1978: 137).

En el mismo sentido, para el investigador mexicano Jorge González, la ciudad se constituye como “resultado de luchas históricas permanentes entre actores sociales con posiciones, intereses, valores y proyectos antagonistas” que disputan definiciones del “significado urbano” (González, 1995: 142). Pero estas disputas culturales por el establecimiento de los sentidos válidos no son etéreas. Por el contrario, la cultura “–el dominio privilegiado de las interpretaciones– (...) tiene una materialidad, *pesa*, tiene volúmenes y densidades” (González, 1995: 136). De este modo, González propone que tanto las iglesias, las salas de teatro, los museos, las librerías y las bibliotecas, así como también los hospitales, las cantinas y los lugares de alimentación forman parte del “equipamiento cultural” de cada ciudad particular. Dada su materialidad evidente, estos lugares son factibles de ser cartografiados (registrados, descritos y analizados) para estudiar los modos en que colaboran con la construcción, preservación y difusión de sistemas de interpretación de la realidad urbana (González, 1995).

En relación al vínculo específico entre la ciudad, el territorio y las prácticas artísticas, el sociólogo americano Howard Becker considera que los lugares son una parte esencial de la organización de la labor artística en tanto habilitan ciertas prácticas y restringen otras (Becker y Faulkner, 2011). Su definición de *lugar* excede la delimitación territorial y se aboca al estudio de “la combinación del espacio físico con los acuerdos sociales y financieros” que en cada caso generan las condiciones particulares en las que la labor artística ha de realizarse (Becker y Faulkner, 2011: 155). De este modo, diferentes lugares (condiciones edilicias más acuerdos interpersonales) crean diferentes oportunidades artísticas.

Para la perspectiva sociológica de los “mundos del arte”, heredera del interaccionismo simbólico, el arte es fundamentalmente una actividad (Becker, 2008). Su realización es posible a partir de la movilización de ciertos recursos, la mediación de las convenciones y la colaboración entre diferentes actores dentro de los cuales el artista juega un papel central pero lejos está de ser el único jugador (Benzecry, 2009). Según Howard Becker se precisan de muchas otras actividades (de apoyo, de distribución, de

comunicación y de asistencia, audición o expectación de las obras) para poder considerar la existencia de un “mundo del arte”. Todos los que desempeñan dichas actividades, por variadas que ellas sean, colaboran en diferentes medidas en su producción.

Los “mundos del arte” no acontecen en el vacío sino que precisan de determinados lugares específicos donde realizarse. En el caso de las prácticas que requieren desarrollo en vivo, las condiciones edilicias habilitan y restringen el número de participantes que caben en un local y pueden potenciar la distinción entre espectadores y actores de las obras de arte (ofreciendo oportunidades para subvertir o perpetuar esa distinción). Pero la definición de “lugar” de Becker contempla tanto las condiciones edilicias como los acuerdos entre los partícipes de la acción. Así, las consideraciones de los gerentes respecto de qué tipo de prácticas son más o menos rentables y/o convenientes importan; como también importan las consideraciones de los artistas sobre los lugares y los tiempos considerados más adecuados para realizar sus producciones; y las expectativas y búsquedas de los “públicos” al acercarse a los lugares. Además, las situaciones de orden cívico (aseguradas desde el Estado) habilitan y restringen horarios y espacios para las prácticas artísticas pudiendo producir cambios en la frecuencia y caudal de las experiencias artísticas (Becker, 2008: 22).

En esta tesis los bares, las salas de teatro y las discotecas de la década del 80 serán considerados “lugares” a partir de un uso flexible de la perspectiva teórica de Michel de Certeau (1996). Esta conceptualización permitirá el reconocimiento de las condiciones materiales (su ubicación geográfica, sus condiciones edilicias, su período de vigencia, etc.) y motivará las indagaciones respecto del pasado de los edificios (con sus respectivos usos prescriptos). Al mismo tiempo, habilitará interrogantes en torno a los usos y apropiaciones creadoras de “espacios”: aquello que los sujetos hacen de los lugares al caer la noche.

Los aportes de Henri Lefebvre serán retomados para considerar al circuito cultural *underground* porteño de los 80 como un espacio simbólico que puso al “juego” en el centro de su realización. Como contraparte, y con la intención de no perder de vista lo material en lo simbólico, los trabajos de Jorge González permitirán mantener en primer plano la dimensión material de los lugares a partir del trabajo cartográfico. La perspectiva del cartografiado cultural (González, 1995) brindará herramientas para rastrear indicios de disputas culturales por el establecimiento de los sentidos válidos

sobre la labor artística producidos y legitimados al interior del *underground* porteño de los 80.

La perspectiva teórica de los “mundos del arte” propuesta por Howard Becker, finalmente, aportará herramientas para jerarquizar los lugares de producción y seguir a los actores y sus prácticas, reconociendo la multiplicidad de partes involucradas. En el caso particular del *underground* porteño de los 80, el concepto de “mundo del arte” y la definición de lugares de Becker permitirán reconocer la importancia de la combinación del espacio físico con los acuerdos económicos en la creación artística en el *underground* porteño de los 80.

El circuito cultural *underground* porteño de los 80 no sólo fue un grupo de lugares. Aquí se propone una cartografía cultural (integrada por mapas, historias y relatos) que busca *hacer observable* la constitución espacial del *underground* porteño de los 80, tanto en términos cuantitativos como simbólicos, situando a los actores y sus prácticas en sus contextos específicos de producción como una puerta de entrada al análisis de este “mundo de arte” específico.

Antecedentes de la investigación

Desde comienzo de los años ochenta, poco antes de la transición democrática y hasta finales de la década, bares, pequeñas salas de teatro y discotecas, lograron instalarse y sostenerse en la capital de Argentina¹ como espacios de sociabilidad nocturna y experimentación artística. Si bien algunos bares y salas de teatro abrieron sus puertas bajo el estado de sitio, la mayoría de ellos inauguraron después de diciembre de 1983 en el clima de eufórica alegría, conquista de libertades y diversificación de ofertas culturales, propio de la “primavera democrática”. A lo largo de la década, estos lugares constituyeron puntos de encuentro diferenciados de los espacios de presentación hasta entonces habituales en la ciudad de Buenos Aires.

En ellos proliferaron las presentaciones teatrales, muchas veces unipersonales y otras tantas realizadas por grupos, que iban del clown a la *performance*² y se

¹ En la década del 80 la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires era considerada la Capital Federal de la República Argentina, su administración se correspondía a la de un municipio y sus autoridades de gobierno eran designadas por el Poder Ejecutivo Nacional.

² A lo largo de esta tesis se entenderá por *performance* a las actuaciones que irrumpían en los lugares y que ponían al cuerpo del actor, o del grupo de actores, como principal material creativo. Estas intervenciones performáticas se caracterizaban por su brevedad y se estructuraban como situaciones o señalamientos que irrumpían en los lugares sin guion previo. Como una forma de expresión artística, el término *performance* surgió entre los años 60 y 70 para referirse a un tipo de arte en vivo que buscaba

caracterizaban por ser breves y vertiginosas (Trastoy, 1991; Dubatti, 1995). También tuvieron lugar, expresiones propias de las artes visuales que apostaban por la búsqueda de nuevas formas de expresión, muchas veces colectiva, sobre materiales poco nobles: como la tempera, el cartón, el plástico y la pintura para obra (Usubiaga, 2012). A su vez, por estos lugares pulularon los primeros grupos de *punk*, *ska* y *heavy metal*, en el contexto de consagración comercial de la música rock propio de la década del 80 (Berti, 2012).

Con el paso del tiempo se ha vuelto de común acuerdo referirse a los actores, a las prácticas y a los lugares como parte del *underground* porteño de los 80, tanto entre pares (Gabin, 2001; Noy, 2015) como en la prensa especializada (Symns, 2011) y en la comunidad académica argentina (Minelli, 2006; Lucena, 2013; Laboreau, 2013). Investigaciones precedentes han estudiado las particularidades estilísticas y genéricas de las propuestas artísticas del *underground* porteño de los 80 (Dubatti, 1995; Battistozzi, 2011; Usubiaga, 2012) y han analizado la especificidad del lazo social que permitió la unión y convivencia de diferentes comunidades creativas (Garrote, 2006; Lucena, 2012)³.

En los trabajos académicos que anteceden esta investigación –desde la sociología, la historia del arte y los estudios latinoamericanos– las autoras suelen recurrir a la etiqueta “*underground* porteño de los 80” para referir a una “identidad” (Garrote, 2006), a un “circuito” (Usubiaga, 2012), a un “entramado de experiencias político culturales” (Lucena, 2012c) o a una “movida” (Lucena, 2013). Como adjetivo el término aplica para describir a los artistas que no contaban con apoyo oficial o comercial en sus emprendimientos expresivos y a su despliegue escénico y vestimentario (Laboreau, 2013). Aunque otras veces dichos trabajos suelen referirse al *underground* como un “microcosmos” (Laboreau, 2013) o a una “cultura” (Garrote, 2006). Si bien parece una etiqueta obvia para el fenómeno cultural que aquí se estudia, esta denominación se construyó en base a una “metáfora de espacialización” (Lakoff y Johnson, 2004) elegida para referirse a los movimientos culturales alternativos y/o

romper con las formas y los lazos institucionales que excluían a determinados artistas (especialmente a las mujeres) de galerías, museos y teatros (Taylor y Fuentes, 2011).

³ En ambas direcciones, dichos estudios coinciden en vincular la llegada de un variado y renovado elenco de agentes y actores al campo cultural argentino, desde los años finales de la última dictadura, con la renovación de los repertorios culturales de las siguientes décadas.

contestatarios de occidente desde mediados del siglo XX e incluso, en muchos casos, utilizada por los mismos movimientos⁴.

La presente tesis se propone analizar e historizar la dimensión espacial del *underground* porteño de los 80, considerando que los lugares de sociabilidad nocturna y experimentación artística pueden conectarse como una trama específica y diferenciada al interior del circuito cultural porteño de la década ¿Cómo se extendió el *underground* porteño de los 80 en el territorio urbano de la Capital Federal argentina? ¿Qué densidades tuvo la trama de lugares de reunión a lo largo de la década? ¿Cómo puede la existencia de esta espacialidad dar cuenta de los cambios y las continuidades en los modos de habitar/practicar la ciudad en el pasaje dictadura/democracia?

Los bares, las pequeñas salas de teatro y las discotecas de Buenos Aires aparecen en los trabajos que anteceden esta investigación caracterizados como “reductos” (Laboreau y Lucena, 2012), “guaridas” y “refugios” (Laboreau, 2013). En dichas caracterizaciones se refuerzan los sentidos detrás de la metáfora espacial *underground* que remiten a los lugares que “están por debajo de”, a los sitios menores, cerrados, que cumplen funciones de amparo y cuya existencia parece excepcional. Lakoff y Johnson (2004) han señalado que las metáforas de espacialización no son asignadas arbitrariamente sino que, por el contrario, hunden sus raíces en la experiencia tanto física como cultural. Recurrentemente, “abajo” suele asociarse con: “lo inconsciente”, “estar sujeto a control o fuerza”, “el status bajo”, “lo malo”, “el vicio” y “lo emocional” (Lakoff y Johnson, 2004).

La conceptualización diferenciada entre “lugares” y “espacios” reclama el reconocimiento de las condiciones edilicias (de los bares, pequeñas salas de teatro y discotecas) sobre las que se asienta la metáfora de espacialización *underground*. Al mismo tiempo que habilita nuevos interrogantes en torno a los usos y apropiaciones de

⁴ En Estados Unidos por *underground* “se refería a cierto tipo de cine, diarios y revistas, con una connotación de carácter estrictamente lingüística —*underground*, subterráneo, irregular, clandestino— y tenía un vago sentido de conspiración” (Maffi, 1975 citado en Grinberg, 2011). Por debajo del terreno de producción comercial y oficial, presentado como superficial en ambas acepciones del término, se distinguía una territorialidad subterránea, una red de conexiones (de actores, lugares y prácticas) caracterizada *underground* por el activismo político cultural (Maffi, 1975). En Buenos Aires, en los años 60 y 70 “subte” y “subterráneo” fueron las denominaciones más extendidas para referirse a las revistas contraculturales y alternativas. Así mismo, para los espectáculos teatrales solía usarse la expresión “off” o “el off de la Calle Corrientes”, que significa “desconectado” y “fuera de” ese punto neurálgico de las ofertas teatrales de la ciudad de Buenos Aires. A partir de los años 80 el término *underground* comenzó a usarse extendidamente y si bien remitía a los sentidos latentes en los usos anteriores, se diferenciaba de ellos por referir específicamente a un modo de producción improvisado de espectáculos en vivo, motorizados por la escasez de recursos y por criterios experimentales, localizados en lugares que estaban los márgenes del circuito cultural de la ciudad de Buenos Aires (Minelli, 2006).

los lugares realizados por los artistas y los públicos: ¿cuáles fueron los lugares específicos que funcionaron como escenarios de presentación? ¿cómo se organizaban esos lugares? ¿quiénes los regenteaban? ¿quiénes solían frecuentarlos? ¿de qué modos la organización de aquellos lugares posibilitó el desarrollo de los trabajos allí realizados? ¿qué tipo de relaciones establecieron los jóvenes artistas con los lugares? ¿qué coincidencias, tensiones y diferencias hubo entre las distintas disciplinas al momento de compartir/dividir escenario?

La presente investigación se propone atender a estos interrogantes para indagar en el *underground* porteño de los 80 como una espacialidad específica y diferenciada al interior del circuito cultural porteño de la década. En primer lugar, esto permite afirmar que, aunque dispersos y variados, los lugares de reunión pueden conectarse como puntos nodales de un tejido en base a las trayectorias de los artistas que en ellos recurrentemente se presentaron. En segundo lugar, permite sostener que los lugares de reunión, radicados en un domicilio fijo y con horarios de apertura nocturno, constituyeron un importante e imprescindible factor de estabilidad para el sostenimiento de un determinado tipo de actividades artísticas que solemos llamar del *underground* porteño.

De la apertura del Café Einstein a la clausura del Centro Parakultural

Hay un mito porteño que dice que la noche más oscura y expresiva de los años 80 comenzó clandestinamente en mayo de 1982 cuando, en un departamento ubicado en un primer piso sobre la avenida Córdoba, abrió sus puertas el Café Einstein. Bajo la luz de unas pocas lamparitas domésticas y marcado por el acecho policial, allí se ensayó un modo particular de habilitar las presentaciones artísticas, movilizado desde la escasez de recursos materiales, la improvisación y los criterios experimentales (Minelli, 2006).

Las investigaciones recientes (Battistozzi, 2011; AA.VV, 2013) y los testimonios de época permiten considerar al Café Einstein como la punta de un ovillo aquí denominado circuito cultural *underground* porteño de los 80. No obstante, la historia de la trama de lugares alternativos que esta tesis analiza empieza y acontece, como tantas veces, en el medio de muchas otras historias.

Desde marzo de 1976 el repliegue hacia la vida privada se impuso como norma de la sociabilidad en dictadura (O'Donnell, 1983). Sin embargo, también entonces existieron diferentes espacios de distracción y diversión nocturna en la ciudad de Buenos Aires. Discotecas, *café concert*, bares, cines y librerías permanecieron abiertos e

incluso inauguraron en los años dictatoriales. Mientras que en cinematecas, en librerías de la avenida Corrientes y en un puñado de bares para la música en vivo se creaban experiencias que buscaban escapar de la censura. Los lugares antecedentes del *underground* porteño de los 80 surgieron marcados por las condiciones de posibilidad de su tiempo: entre la explosión de la música disco y la cautela ante la vigilancia dictatorial.

Desde comienzos de 1982 y con mayor evidencia en 1983, comenzaron a coserse las primeras puntadas iniciales de un nuevo circuito cultural alternativo en la ciudad de Buenos Aires. El Café Einstein, el Zero bar, el Stud Free Pub, Shams y Boogie Boogie abrieron entonces, reconociendo experiencias previas de la década del 60 y 70 (entre la vanguardia artística, el *café concert* y los bares para música en vivo). Guiados por sus propias inquietudes artísticas, los gestores de estos lugares⁵ fueron habilitando en sus grillas cada vez mayor terreno a las presentaciones en vivo.

Estos primeros lugares carecían de escenarios, o los improvisaban en tarimas precarias, lo cual colaboraba en desdibujar la distinción entre ser público y ser artista a la vez que propiciaba la ambivalencia de esos roles. En la valoración de las prácticas, el profesionalismo en la acción y la atención atenta fueron relegados ante la imperiosa voluntad de mostrarse y expresarse. Pasados los primeros meses, dada la escasez y la recurrencia, quienes frecuentaban esos pocos bares comenzaron a reconocerse entre sí, a conectarse. Por entonces acontecieron diversos cruces disciplinares: entre el rock, las prácticas teatrales (en el formato sketch) y las artes visuales (pintura y *performance* en vivo). Pero pocas veces los cruces disciplinares fueron programados con sistematicidad rupturista. Más bien solían ser propiciados por la escasez de lugares y por la urgencia común que guiaba la voluntad de creación.

Pocos eran también los que podían ser parte de estas primeras noches del *underground* porteño, ya que este puñado de bares no tenía capacidad para más de 100 personas y rara vez lograban colmarse. Con frecuencia la policía se presentaba interrumpiendo las presentaciones, solicitando documentos y espantando a los más cautos.

⁵ Omar Chabán, gestor del Café Einstein, había estudiado teatro con Carlos Lorca y entre 1981 y 1982 formó parte del el Cataplasma Show, una varieté que se realizó en el Bar 900. Por su parte, Sergio Ainsstein había incursionado en el diseño y en el dibujo desde niño y en 1979, junto a Daniel Morano, creó el innovador ciclo radial “El Tren Fantasma” que se emitía por Radio Rivadavia (Ainsstein, 2016). Antes de abrir el Stud Free Pub, Raúl Romeo trabajó en España como *road manager* y representante de bandas de rock (Entrevista a Raúl Romeo, realizada en marzo de 2016).

Tras el retorno democrático, “poner el cuerpo y el bocho en acción”⁶ pareció volverse una premisa ineludible. Lo personal era también político. Abrieron boliches gays⁷ (como la discoteca Contramano) y se multiplicaron las *performances* en que la definición de género resultaba ambigua e intercambiable. En este nuevo contexto social y político, los lugares del *underground* fueron ganando presencia, convirtiéndose en uno de los terrenos de afirmación y experimentación de las libertades recientemente restituidas.

Entre 1984 y 1985 comenzó a delinearse con mayor precisión este circuito cultural alternativo. Se multiplicaron los lugares. Los bares ya mencionados lograron mantenerse abiertos, y además inauguraron nuevos pubs que poco a poco empezaron a cobrar mayor reconocimiento: La Esquina del Sol, El Depósito, El Taller y La 2da., entre otros. En sus ofertas, las experiencias teatrales se asentaron entre los shows de bandas de rock. Lentamente, además, los lugares empezaron a organizar rutinas con días y horarios diferenciados para las distintas prácticas artísticas (un día para bandas nuevas, otro para bandas ya en escena, otro para grupos de teatro y proyecciones en formato Super 8, etcétera).

Pero el clima de experimentación tenía también límites claros. En ningún momento, ni hacia finales de la dictadura, ni en plena transición, ni tras el retorno democrático, la presencia policial disminuyó su vigilancia sobre la vida nocturna. Más bien, su acoso se focalizó paulatinamente en los lugares que no podían o no querían financiar el pago de arreglos para asegurar que el acecho deviniese en “protección”. Además, el control diario (amparado en la detención por averiguación de antecedentes y el Reglamento de Procedimientos Contravencionales⁸) recrudesció sobre grupos

⁶ Virus, “Hay que salir del agujero interior”, *Agujero interior*, CBS, 1983.

⁷ Varios de los entrevistados en esta investigación comentan que a los boliches gays asistían públicos con diversas orientaciones sexuales, cautivados por la mayor permisividad en la entrada o la menor rigurosidad en el código (de vestimenta y actitudinal que solía aplicarse en otras discotecas para distinguir entre convidados y rechazados). En una entrevista realizada en junio de 2016, Paulo Russo señalaba: “De alguna manera vos ibas a Área, que era un boliche gay, en Santa Fe y Junín, (Santa Fe era una zona de levante) sin ser vos gay. Quizás preferías ir a los lugares gay que a los ‘hetero’ porque donde hay ambiente gay la gente se esfuerza por divertirse: le pone muchas ganas a eso, se entrega a la diversión. Ibas y estaban todos: Charly García, Luca, todos” (Entrevista a Paulo Russo, artista visual y habitué de los lugares del *underground* porteño de los 80, realizada en junio de 2016).

⁸ A comienzo de los 80 aún estaba vigente el R.R.P.F 6 (Reglamento de Procedimiento Contravencional y Edictos Policiales) cuyas últimas actualizaciones se habían realizado a finales de los 60. Las detenciones arbitrarias por averiguación de antecedentes continuaron siendo una práctica frecuente a lo largo de la década, a pesar de que ya se había expandido el uso del sistema de radio que permitía contactar a la seccional y solicitar datos personales y hacía innecesario movilizarse hasta la seccional (conocido como DIGICOM).

particulares: aquellos que más exponían las diferencias en su presentación pública (gays y punks principalmente).

El acecho constante, los altos costos de los “arreglos por protección” y la crisis económica contribuyeron a que se modificara el mapa del circuito. Algunos lugares cerraron, entre ellos el Café Einstein. Otros, como La esquina del Sol y Prix D’Ami, se mudaron. En 1985 inauguraron las discotecas Cemento y Paladium que representaban un cambio en la escala los emprendimientos nocturnos alternativos, ya que tenían capacidad para recibir hasta 1500 personas aproximadamente. Por si solos estas dos discotecas podían recibir más personas que 10 bares juntos, lo que evidenciaba una apuesta mayor al crecimiento potencial de las audiencias y el ingreso de jugadores mayores en este particular mercado de entretenimiento nocturno.

Paradójicamente, la apertura de espacios con mayor capacidad, que sintetizan el afianzamiento del circuito cultural y cuya existencia se proyectará más allá de los 80⁹, marca el cierre de este periodo. En los años siguientes, los bares y pubs se afianzaron como el lugar ideal para los grupos recién creados. Las bandas de rock de tamaño intermedio encontraron en Cemento y en Paladium el terreno ideal en el que presentarse en ocasiones especiales (como la presentación de discos). No obstante, este cambio fue paulatino y algunas bandas “intermedias” volvieron a los bares y a las pequeñas salas de teatro luego de haber probado suerte en las discotecas, porque los bares, pubs y las salas pequeñas les permitían tocar con una mayor frecuencia y sin tanta producción previa.

A partir de 1986, se afianzó la propuesta teatral y performática en la oferta del *underground*. Cemento y, el recientemente inaugurado, Centro Parakultural se convirtieron en dos puntos aglutinantes del circuito: la conexión sur del *underground* porteño de los 80. También en 1986 comenzaron a revelarse, con mayor claridad y proyección, algunos movimientos anfibios de artistas del *under* que accedieron a espacios de presentación *mainstream* y oficiales.

A partir de entonces, se fortaleció la incorporación del plantel performático de artistas del *underground* a las discotecas¹⁰: evidenciando el progresivo reconocimiento de las prácticas y la apertura de nuevos canales para su expresión. A su vez, bandas de

⁹ Paladium cerró sus puertas en 1992. Cemento abrió sus puertas por última vez la noche del 30 de diciembre de 2004. Tras el incendio de República Crogmañon, otro local nocturno emprendimiento de Omar Chabán, que provocó 194 muertes y más de mil heridos Cemento no volvió a funcionar como discoteca.

¹⁰ Vale aclarar que desde comienzo de los 80, el circuito de discotecas del conurbano bonaerense (Electrico Circus en Quilmes, Pinar de Rocha en Ramos Mejía, etcétera) formaba parte de los escenarios de presentación de bandas de rock como Sumo y Soda Stereo.

rock con fuerte presencia en el circuito cultural subterráneo comenzaron a ser solicitadas en diversos programas televisivos¹¹. Los artistas visuales y los *performers* comenzaron a formar parte de la programación de espacios oficiales logrando mostrar sus obras de manera colectiva (en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, en el Centro Cultural Rojas, en el Centro Cultural del Teatro San Martín, etcétera).

Entre 1987 y 1988, los lugares del *under* afirmaron la diferenciación de sus ofertas. Ante la creciente violencia que caracterizaba la relación entre las distintas escenas musicales, el Parakultural decidió consolidarse como sala de espectáculos performáticos. Cemento se afianzó como una singular discoteca, con fiestas organizadas o intervenidas por grupos performáticos, y poco a poco su grilla de programación comenzó a delinarse priorizando los shows de música en vivo dada la alta rentabilidad de los recitales de rock.

Por entonces también, se crearon emprendimientos que buscaban instituir un modo de gestión más estable (más prolijo y organizado) para el *underground* que convocaba al mismo repertorio de artistas que los bares, pubs y discotecas. De este modo, entre 1987 y 1988, se sumaron al circuito cultural salas de presentación como el Foro Gandhi y Liberarte donde los artistas contaron con mejores condiciones técnicas y empezaron a desarrollar obras más largas, en base a la serie de *sketches* y números sueltos trabajados en los otros espacios¹². En 1988 inauguró Medio Mundo Varieté, un lugar que buscaba acercar al público joven, “de discoteca”, a una propuesta teatral menos convencional.

Ante la multiplicidad de escenarios, los artistas performáticos se fortalecieron e hicieron de los lugares puntos reconocidos, mercedores de atención, incluso para sujetos ajenos al *underground*. Por otra parte, y especialmente en Medio Mundo Varieté, comenzó a delinarse un recambio musical formado por agrupaciones que contaban con la experiencia previa de haber participado de otros lugares del *underground* como público¹³.

¹¹ El caso más claro fue el de “Badía y Compañía”, ciclo televisivo conducido por Juan Alberto Badía y emitido en horario central los días sábados por canal 13.

¹² Tal el caso de Los Melli y de Gambas al Ajillo que comenzaron sus trayectorias en el Centro Parakultural y luego emergieron hacia otras salas.

¹³ Respecto del pasaje de público a músico en los escenarios del *under*, vale mencionar la declaración de Flavio Cianciarulo, bajista de Cadillac 57, luego conocidos como Los Fabulosos Cadillacs: “Seguía a Los Twist y los tomaba en serio, cuando todo el mundo los tomaba en joda. Si alguna vez hasta le dije a Daniel Melingo, con mucho respeto ‘Ni ustedes se tomaban en serio a Los Twist; ustedes se tomaban en serio a Charly García’. Pero yo iba a verlos y me gustaba su imagen, su Fender Jaguar; era ‘la’ banda new wave” (Flores, 2012: 33).

La periodización aquí propuesta para el circuito de lugares de reunión, socialización nocturna y experimentación artística del *underground* porteño de los 80 se cierra hacia 1989. Los lugares que permanecieron abiertos hacia finales de la década fueron consolidando la distribución del espacio físico favoreciendo una mayor delimitación entre el público y los artistas. Los cruces disciplinares se fueron volviendo cada vez más eventuales. La música en vivo, en especial el rock, fue ganándole terreno a las presentaciones performáticas y las propuestas de las artes visuales, posiblemente dada la alta rentabilidad comercial de los shows musicales.

Por su parte, los lugares nuevos, aquellos que inauguraron en 1989, pusieron cada vez menos en el centro de sus propuestas la experimentación *in situ*, más bien se afianzaron como lugares de encuentro, como espacio de referencia. El Bar Bolivia y la discoteca Nave Jungla abrieron ese año como espacios de socialización nocturna de personas con intereses artísticos. En el antiguo Club Social Eros, del barrio de Palermo, un grupo de artistas iniciaron un ciclo de fiestas que puso al baile en el centro de la experiencia.

La excepción a la norma fue Babilonia, un gran emprendimiento comercial, inaugurado también en 1989, que buscaba funcionar como discoteca y sala de teatro para presentaciones diversas. Ubicado en las inmediaciones del, por entonces abandonado, mercado del Abasto, Babilonia mezclaba el espíritu residual de los primeros lugares del *underground* porteño de los 80 con los ecos de un tiempo nuevo para los emprendimientos culturales.

Entonces, también se afianzó el reconocimiento de muchas de las figuras que venían participando de la escena desde años previos en el circuito oficial y comercial. Con participaciones menores pero significativas, algunos actores y actrices del *under* ingresaron en las grillas de la programación televisiva. El Centro Cultural Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, aglutinó a muchos de los artistas visuales y performáticos que habían participado de experiencias en los lugares del *underground*. Y los músicos enfrentaron un camino hacia la profesionalización mucho más aceitado en 1989 que a comienzos de la década.

A lo largo del año 1989, el Centro Parakultural recibió diversas órdenes de desalojo ya que el inmueble donde se ubicaba había sido comprado por el gremio de los trabajadores de edificios (SUTERH). Si bien la clausura definitiva del Parakultural se dio en 1990, los últimos meses de 1989 estuvieron marcados por clausuras parciales. El tironeo de los gestores del Parakultural frente a las autoridades municipales, para evitar

el desalojo y efectivizar un contrato de alquiler que se proyectaba más allá de 1990, no se resolvió positivamente. Meses después, cerró también Medio Mundo Varieté y en los dos años posteriores siguieron Paladium y Bolivia. Con ellos, se cerró también un tipo de apuesta por la producción artística desde la escasez de recursos, la improvisación y la diversidad disciplinar.

Organización de la tesis

La presente tesis se estructura a partir del despliegue del cartografiado cultural del *underground* porteño de los 80. Según González (1995), el cartografiado constituye “un instrumento que muestra una serie de relaciones entre elementos registrados bajo un código explícito y con ello nos vuelve observables una configuración de la realidad. El mapa, objeto semiótico complejo, está hecho para significar, y en la medida que significa con precisión, nos sirve para representarnos una realidad desde un punto de vista y desde una escala” (1995: 153). Entre mapas y relatos del espacio practicado se propone el análisis y la historización de la dimensión espacial del *underground* porteño de los 80.

El Capítulo I presenta los mapas, especialmente elaborados para esta investigación. El principal objetivo de este capítulo es identificar los lugares específicos en los que tuvo sitio este fenómeno cultural. La serie de mapas procura construir una representación del conjunto, distinguiendo los lugares y señalando su ubicación geográfica según tres categorías (bares, pubs, salas de teatro y discotecas). Además, en base a sus correspondientes fechas de apertura y cierre, se representa la variación de la trama de lugares entre 1982 y 1989. Como fue señalado, el recorte temporal fue establecido a partir de los años de apertura y cierre de dos de los más importantes lugares de reunión nocturna: el Café Einstein y el Centro Parakultural.

En el Capítulo II se reconstruye una historia de los lugares reunión, socialización nocturna y creación artística del *underground* porteño de los 80 y del periodo inmediatamente previo, que parte del mapeo, sigue la periodización aquí establecida y amplía la labor cartográfica. A lo largo de ocho años, en un momento histórico signado entre el fin de la última dictadura cívico-militar y el fin del gobierno democrático de Raúl Alfonsín, el *underground* porteño de los 80 se constituyó como una espacialidad específica.

El objetivo principal del este capítulo es establecer una periodización específica del caso de estudio atendiendo a las rutinas productivas de los lugares y a los cambios

producidos en el entramado del circuito cultural *underground* a lo largo de los ocho años. Para ello se profundiza la descripción y narración de los lugares atendiendo a sus modos de organización, la trayectoria de sus gestores, a la recurrencia de actores, las prácticas artísticas allí realizadas. Por un lado, esta historización busca dar cuenta de la conformación de las posibilidades y condiciones que los lugares imprimieron sobre las prácticas. Por otro lado, busca narrar las trayectorias e itinerarios de los artistas por lugares localizados en diferentes puntos de la ciudad entre dos momentos particulares: los años finales de la dictadura y los primeros del retorno democrático.

Como en un acercamiento posibilitado por un juego de lentes de *zoom*, el Capítulo III propone una aproximación (*zoom in*) a los lugares a partir de una serie de relatos descriptivos originales. Siguiendo la conceptualización de Michel de Certeau, estos “relatos de espacios” constituyen representaciones que permiten recuperar los recorridos realizados por los sujetos, sus lecturas, sus simbolizaciones y sus experiencias. Tomando como base imágenes y narraciones de un conjunto de materiales fotográficos (de prensa y audiovisuales) y testimonios de entrevistas realizadas para la investigación, se construyeron ocho *relatos de espacios* que buscan describir lugares pertenecientes a la trama *underground* porteño de los 80 tomando un evento u acción artística puntal como hilo conductor de cada caso. En su conjunto, los relatos están unidos en el desarrollo progresivo temporal. El objetivo de este ejercicio es ahondar en la descripción de las condiciones edilicias y de las operaciones producidas por los actores en los lugares.

A modo de cierre, las Reflexiones Finales indagan sobre los modos en que la existencia de la espacialidad *underground* porteño de los 80 puede dar cuenta de los cambios y las continuidades en los modos de habitar/practicar la ciudad de Buenos Aires en el pasaje dictadura/democracia. La existencia de los lugares del *under* permite analizar la paulatina apropiación de la ciudad y del tiempo nocturno por parte de los jóvenes, algo previamente sancionado.

Capítulo I

Coordenadas subterráneas. Mapeo del *underground* porteño de los 80

“En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap. XLV, Lérica, 1658.

(Borges, Jorge Luis, "Del rigor en la ciencia", en *El hacedor*)

Los mapas, en tanto presentan y ordenan vastos conjuntos de informaciones, tienen la potencialidad de ofrecer una representación posible de “la realidad” desde un punto de vista y desde una escala determinada. Aunque no existe cartografía alguna capaz de agotar los sentidos del espacio social, estas representaciones constituyen valiosas herramientas para la interpretación del tejido urbano. Tal como sugería Jorge Luis Borges, en su texto “Del rigor en la ciencia”, el oficio del cartógrafo sólo puede ofrecer respuestas particulares. Sin embargo, dicha tarea puede también abrir nuevos interrogantes e invitar a recuperar “los relatos de espacios” (de Certeau, 1996) que permitan dar cuenta de algunos caminos andados.

Este capítulo presenta los mapas de esta cartografía del *underground* porteño de los 80 que conectan los lugares, que funcionaron como espacios de sociabilidad y experimentación artística entre 1982 y 1989, en un circuito cultural diferenciado. En la medida en que los actores se movían y llevaban sus prácticas de un sitio al otro, asentándose con mayor recurrencia aquí o allá, la forma del circuito cultural variaba. Si bien a simple vista la idea de un “circuito” puede remitir a una figura cerrada, que

delimita un territorio y un tiempo determinados, en su base etimológica el término refiere también a las prácticas de movimiento e imprime una lógica de circulación “alrededor de” un terreno delimitado. Como constituido por un juego de luces intermitentes, el tablero cultural del *underground* porteño de los 80 sólo puede ser detenido provisoriamente. En esta aparente ambivalencia, entre la quietud y el movimiento, se elaboraron los mapas que se presentan en este capítulo.

La experiencia del equipo de investigación mexicano del FOCYP¹⁴ constituye un antecedente clave del tipo de investigación cartográfica aquí presentada. Desde comienzos de los 90 el equipo del FOCYP desarrolló el “cartografiado cultural” como una herramienta para la investigación y el análisis de las ofertas culturales de nueve ciudades mexicanas durante el siglo XX (González, 1995). Con el objetivo de sistematizar y explicitar los pasos realizados, en 1995 Jorge González publicó un protocolo de acción para la construcción de “mapas culturales”: instrumentos que muestran “una serie de relaciones entre los elementos registrados bajo un código explícito y con ello nos vuelve observable una configuración de la realidad” (González, 1995: 153). Este protocolo de cartografiado cultural distingue seis campos de producción rastreables a partir de las huellas dejadas por los “equipamientos culturales” que en cada campo construyen sentidos. Los campos identificados en aquella ocasión fueron: el religioso, el de la educación, la salud, el arte y “La Cultura”, el campo de la edición y el campo del ocio¹⁵.

Tal como señala Jorge González, “hacer un cartografía, implica necesariamente ejercer el arte de trazar mapas” (1995: 153). Los mapas que se presentan en este capítulo fueron construidos especialmente para esta investigación y buscan *hacer observable* la dimensión espacial, tanto en términos cuantitativos como simbólicos, del *underground* porteño de los 80 situando a los actores y sus prácticas en las coordenadas específicas de producción. En términos de González (1995), el presente capítulo se

¹⁴ La sigla FOCYP corresponde al proyecto de investigación “Formación de las Ofertas Culturales y sus Públicos en México, Siglo XX: cartografías, genealogías y prácticas culturales” realizado en 1994 en la Universidad de Colima, México.

¹⁵ Con el objetivo de analizar y comparar los diferentes usos del espacio urbano, a partir de las variaciones de las ofertas culturales a través del tiempo y en el territorio, el equipo del FOCYP practicó el cartografiado cultural en cuatro períodos diferenciados de la ciudad de México (González, 1994; 1995). Sobre el mapa que representaba el territorio de la ciudad a finales del siglo XX, se trazaron las fronteras correspondientes al tejido urbano en cada uno de los períodos previos. Esto permitió construir cuatro mapas con “perfiles diferentes e independientes” que, al ser trazados en capas transparentes, podían superponerse y compararse. Por un lado, la cartografía documentó la existencia de instalaciones y equipamientos culturales en cada uno de los períodos. Por otro lado, este instrumento permitió representar los cambios y la creciente especialización de las ofertas culturales.

aboca al estudio cartográfico de los lugares del *underground* porteño como “equipamientos culturales” que atraviesan el campo del arte y “La Cultura” y el campo del ocio.

En el primer apartado se resume y distingue el conjunto de fuentes consultadas para la elaboración de los mapas que integran la cartografía. En el segundo apartado, se describen los criterios utilizados para la construcción de datos y la sistematización de la información para su posterior proyección en los mapas. En el tercer apartado se presentan los resultados generales del mapeo de los lugares del *underground* porteño de los 80¹⁶. En el cuarto apartado se propone un primer desglose del cartografiado cultural en una serie de mapas particulares que representan por separado los diferentes tipos de lugares del *underground*: los bares, las salas de teatro y las discotecas. Dichos mapas son analizados observando la proyección sobre el territorio urbano en cada categoría, indagando en las recurrencias y ofreciendo ejes de comparación. En el quinto apartado, se formula un segundo desglose del cartografiado cultural que, en una perspectiva diacrónica, atiende a las variaciones del circuito *underground* entre 1982 y 1989. A modo de cierre del capítulo, al calor de la bibliografía y de los mapas, se ofrece una interpretación de “la ciudad practicada” (de Certeau, 1996).

Tras las huellas del *underground* porteño de los 80

¿Cuáles son las fuentes que permiten reconstruir la materialidad del circuito de lugares *underground* porteño de los 80 cuando la mayoría de ellos han dejado de existir? Para realizar este trabajo cartográfico, se revisaron, en una primera instancia, los materiales bibliográficos disponibles que versan sobre el *underground* porteño de los 80 indagando en ellos la recurrencia de lugares de producción y presentación artística. En tanto estos materiales que fueron producidos con posterioridad al desarrollo del fenómeno, este conjunto de fuentes ha de considerarse fuentes secundarias. Ellas visibilizan los lugares más recurrentes de producción artística permitiendo comenzar la sistematización de información.

¹⁶ Para la elaboración de los mapas que aquí se muestran se utilizó la aplicación online GoogleMaps. Si bien GoogleMaps constituye una herramienta afable para sistematizar la información (ya que permite proyectar mapas en diferentes capas), es preciso no perder de vista que el mapa de base (provisto por la aplicación) representa la actual delimitación territorial de la ciudad de Buenos Aires. Si bien las fronteras políticas de ese territorio no han cambiado en las últimas tres décadas, el mapa base no distingue los sustanciales cambios en materia urbanística propios de la década del 80, como fueron el trazado de las autopistas urbanas y la “accidental” creación de la Reserva Ecológica de la Ciudad (Gorelik y Silvestri, 2005; Tavella, 2014).

Este conjunto de fuentes secundarias se divide en dos grandes grupos. Por un lado se relevó la información disponible en una serie de libros, artículos y crónicas que reúnen relatos de carácter biográfico/anecdótico, a veces producidos por los artistas y los protagonistas del *underground* porteño de los 80 y otros elaborados en base a sus testimonios directos (Lejbowicz y Ramos, 1991; Gorbato, 1997; Gabin, 2001; Noy, 2006; Andrade, 2009; Flores, 2011; Civalé, 2011; Symns, 2011; Berti, 2012; Pietrafesa, 2013; Fombona, 2014; Igarzábal, 2015; Noy 2015). Por otro lado, se tomaron en consideración las informaciones pertinentes sobre actuaciones, recorridos y prácticas registradas en los trabajos académicos que anteceden esta investigación (Dubatti, 1995; Pujol, 2007; Garrote, 2006; 2009; 2010) así como también, trabajos que fueron contemporáneos a ella (Cerviño, 2012; Lucena, 2012; Usubiaga, 2012; Garbatzky, 2013; Laboureau, 2013; González, 2015).

La sistematización de las fuentes secundarias evidenció la necesidad de revisar fuentes primarias. En una segunda instancia, se construyó un corpus hemerográfico de publicaciones producidas en la década del 80. Se revisaron crónicas de recitales y anuncios y reportes de presentaciones artísticas publicados en las revistas *Expreso Imaginario*, *El Porteño*, *Cerdos & Peces*, *Crisis*, *Fin de Siglo* y en los fanzines *Resistencia*, *Quién sirve a la causa del caos?* y *Rebelión Rock*. El trabajo, además de corroborar y corregir la información aportada por la bibliografía, permitió recuperar datos relativos a una serie de lugares de importancia significativa en tiempos de producción del fenómeno que posteriormente, a efecto de los procesos de producción de memoria, quedaron soslayados por el peso de los lugares en los que surgieron las figuras que trascendieron el *underground*.

Para ampliar el campo de indagación en búsqueda de datos sobre los lugares de reunión, se revisaron también una serie de producciones audiovisuales. Entre ellas, fueron consultados los siguientes documentales: *UORC. La película*¹⁷, dirigida por Ezequiel Ávalos (1987), *Luca la película*, dirigida por Rodrigo Espina (2008), *La peli de Batato*, dirigida por Goyo Anchou y Peter Pank (2011) y *El alucinante viaje de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*¹⁸, dirección grupal de El Comando Luddista (2014). Además, se revisaron los documentales amateurs *Buenos Aires hardcore punk*

¹⁷ Se encuentra disponible una versión del film en https://www.youtube.com/watch?v=_ynKdq7adjI (Última consulta: marzo de 2017).

¹⁸ Si bien fueron presentadas en salas de cine comercial, los tres últimos films mencionados circularon, principalmente, por espacios no convencionales de presentación: festivales de música, clubes barriales, museos, universidades y otros espacios que se mostraron receptivos a su proyección.

de Tomás Makaji (2009), y *El lugar del no lugar*¹⁹ sobre la discoteca Cemento, realizado por estudiantes de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la UBA (2002). Entre los programas televisivos se destacan el programa especial sobre Luca Prodan en el ciclo *Behind the Music* (emitido en 2007 por el canal de cable Vh1), el microprograma *Parakultural "La jungla subterránea"* parte de la serie *Caleidoscopio* (emitido por el Canal de la Ciudad de Buenos Aires en 2014), dos emisiones del ciclo *En escena. Grupos de teatro argentino*²⁰ tituladas "Los años 80: autogestión y libertad" y "Gambas al ajillo" (televisado por Canal Encuentro en 2015) y por último, el capítulo "Parakultural" del ciclo *Fotos. Retrato de un país* (también emitido por Canal Encuentro en 2015).

Asimismo, dos exhibiciones dedicadas a los movimientos culturales de los años 80, que incluyeron obras de los artistas del *underground* porteño fueron también una fuente de información privilegiada. La primera de ellas llevó el título de *Escenas de los 80'. Los primeros años* y se realizó en 2003 en Fundación PROA, Buenos Aires. La curaduría y la coordinación del catálogo, que fue publicado ocho años después, estuvieron a cargo de Ana María Battistozzi (Battistozzi, 2011). La segunda exhibición, denominada *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, fue realizada en el año 2012 en el Museo Reina Sofía de Madrid, España, y replicada en Buenos Aires dos años después en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, MUNTREF. La curaduría y la redacción del libro catálogo de *Perder la forma humana* fue producto de una labor colectiva a cargo del grupo Red Conceptualismos del Sur, integrado entre otros por las investigadoras argentinas Ana Longoni y Daniela Lucena (AA.VV, 2013).

Además, en la medida en que esta investigación avanzaba se pudo construir un variado corpus de fuentes directas integrado tanto por videos caseros, fotografías de los lugares, los protagonistas y sus presentaciones, gacetillas de prensa, carteles y volantes de promoción de los espectáculos (mayormente realizados a mano, fotocopiados y distribuidos de manera personalizada). El acceso a este material se dio de un modo informal a través de búsquedas en blogs, redes sociales y otros sitios web. Estos materiales fueron utilizados como disparadores en una serie de entrevistas realizadas a

¹⁹ Disponible en You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=99Qk5GX__9E (Última consulta: marzo de 2017).

²⁰ Disponibles en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=117301 (Última consulta: marzo de 2017).

gestores de lugares y protagonistas del *under* porteño de los 80, entrevistas que serán recuperadas en el Capítulo II y III.

Relevamiento y sistematización de la información

En una primera etapa se identificaron la totalidad de los lugares de presentación de artistas (músicos, *performers* y artistas visuales) mencionadas en las diversas fuentes analizadas. Este primer listado incluía tanto bares, salas de teatro y discotecas, como casas en desuso, galpones y espacios abiertos en plazas y calles de la ciudad. La revisión de los materiales mencionados llevó a considerar sólo aquellos lugares de reunión y esparcimiento nocturno que lograron sostenerse en el tiempo como espacio de sociabilidad nocturna y experimentación artística (siempre que aparecieran reiterados en al menos dos fuentes bibliográficas). En la mayoría de los casos se trataba de emprendimientos gestionados por individuos particulares o grupos de amigos. Dado su carácter eventual, no fueron considerados en este relevamiento cartográfico aquellos lugares en los que se celebraron reuniones únicas, ni las presentaciones realizadas en espacios oficiales y en espacios públicos (calles y plazas de la ciudad)²¹.

En una segunda etapa, se registraron las informaciones relativas a los lugares identificados en un cuadro de referencias que organiza los datos en siete columnas: nombre del lugar, año de apertura y cierre, ubicación, categoría a la que pertenece, nombres de los gestores, capacidad de público y observaciones. En esta última columna se registraron, siempre que el material así lo permitiera, observaciones relativas al tipo de espectáculos presentados, los horarios de apertura y cierre, las presentaciones destacadas, los nombres de artistas y agrupaciones que allí se presentaron e información relativa a la historia previa de cada lugar²². Además, se construyeron fichas individuales para cada uno de los lugares identificados con el objetivo de sistematizar, a partir de citas textuales, las descripciones de bares, salas de teatro y discotecas presentes en las fuentes consultadas.

²¹ La codificación cartográfica de estos eventos efímeros será labor de futuras investigaciones ya que requiere de un abordaje diferenciado que sea capaz de destacar su singularidad sin magnificar su incidencia en la estabilidad del mundo del arte *underground* porteño.

²² Una versión interactiva del contenido del cuadro puede consultarse en: <https://goo.gl/V45UHo>. Al posicionarse sobre la marcación de cada uno de los lugares representados en el mapa, se desplegará una ficha que explicita año de apertura y cierre, ubicación exacta, categoría de lugar, nombre de los gestores, capacidad de público, y un conjunto de observaciones extras. Es preciso advertir que algunas informaciones pueden estar incompletas: la decisión de presentar las fichas en ese estado remite a la voluntad de evidenciar las dificultades y “pobrezas” informativas (González, 1998) que esta investigación enfrentó en el proceso de mapeo de lugares.

El análisis de las recurrencias permitió distinguir y diferenciar tres grandes categorías de lugares: bares (y pubs), salas de teatro y discotecas. Estas tres categorías fueron construidas respetando las denominaciones que los lugares adoptaron para nombrarse a sí mismos. En la década del 80 se popularizaron la apelación a términos en otros idiomas (como *discothèque* y *pub* para denominar a los salones bailables y a los bares de apertura nocturna) y los nombres compuestos (como “bar, escenario, galería”, “free pub”, “neo bar”, “mate bar”, “club video show bar”, “estadio de cámara”, entre otros).

La categoría “bares y pubs” reúne un conjunto heterogéneo de locaciones que podían recibir entre 50 y 200 personas por noche. Muchos de estos lugares eran administrados por particulares con inquietudes artísticas. Su primera oferta comercial era la venta de bebidas alcohólicas. La mayoría de ellos se emplazaban en localizaciones que no habían sido creadas para acoger propuestas performáticas ni para recibir bandas en vivo, por lo que se caracterizaban por tener escenarios reducidos, o directamente no tenerlos, por improvisar “bambalinas” o vestuarios, ofrecer malas condiciones acústicas para las presentaciones en vivo y carecer de aislamiento sonoro.

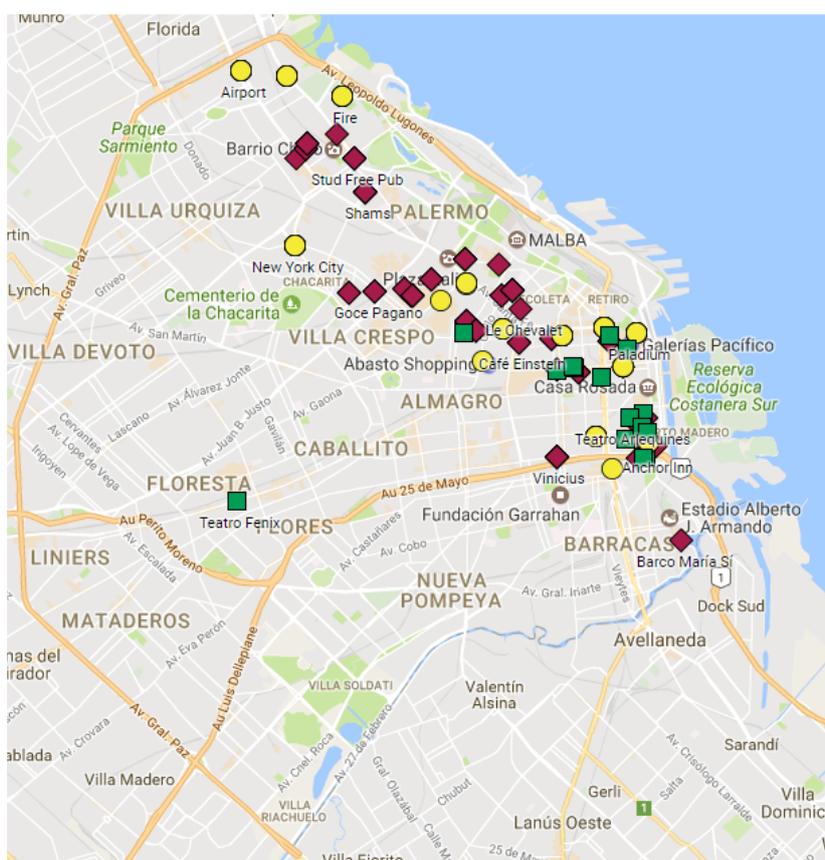
La categoría “salas de teatro” reúne un conjunto de lugares, preexistentes en la mayoría de los casos, que fueron utilizados para la presentación de espectáculos dramáticos. La capacidad de las salas oscilaba entre 100 y 500 personas. En la mayoría de los casos la disposición espacial correspondía al teatro a “la italiana”, en el que el público y los artistas se ubican en lugares separados y bien delimitados. No obstante, en ocasiones particulares, esa diferenciación era subvertida en el uso ya que muchos, tanto *performers* como integrantes del público, decidían romper esos límites sentándose y acodándose en los escenarios.

Bajo la categoría “discotecas”, finalmente, se agrupan los emprendimientos abiertamente comerciales situados en locaciones que fueron construidas o reformadas especialmente para albergar salones bailables y recibir entre 1000 y 2000 personas por noche. La propuesta principal de las discotecas se estructuraba en torno a la pista del baile y la barra de tragos. A diferencia de los bares y pubs, donde la frontera entre el público y el escenario era difusa, en las discotecas los espacios y tiempos de presentación estaban bien delimitados. La principal atracción de las discotecas eran la pista de baile y la venta de bebidas. Esta categoría de lugares puede ser considerada

parte de la cartografía del *underground* porteño de los 80 en tanto algunas discotecas sirvieron también de escenario de presentación de los artistas del *underground*²³.

Mapas. Instantáneas de la ciudad de la furia

Sobre el mapa que representa la extensión actual del territorio político de la ciudad de Buenos Aires se proyectan los lugares identificados como sitios del *underground* porteño de los 80. Para cada categoría se escogió una marcación específica: los bares fueron señalados con rombos de color bordó, las salas de teatro fueron identificadas con cuadrados verdes y las discotecas fueron representadas con círculos amarillos. En el MAPA N°1 se proyecta la totalidad de los lugares registrados.



MAPA N°1. Lugares del *underground* porteño de los 80. Se observa con claridad la disposición al este de los lugares y sobre un claro eje norte-sur.

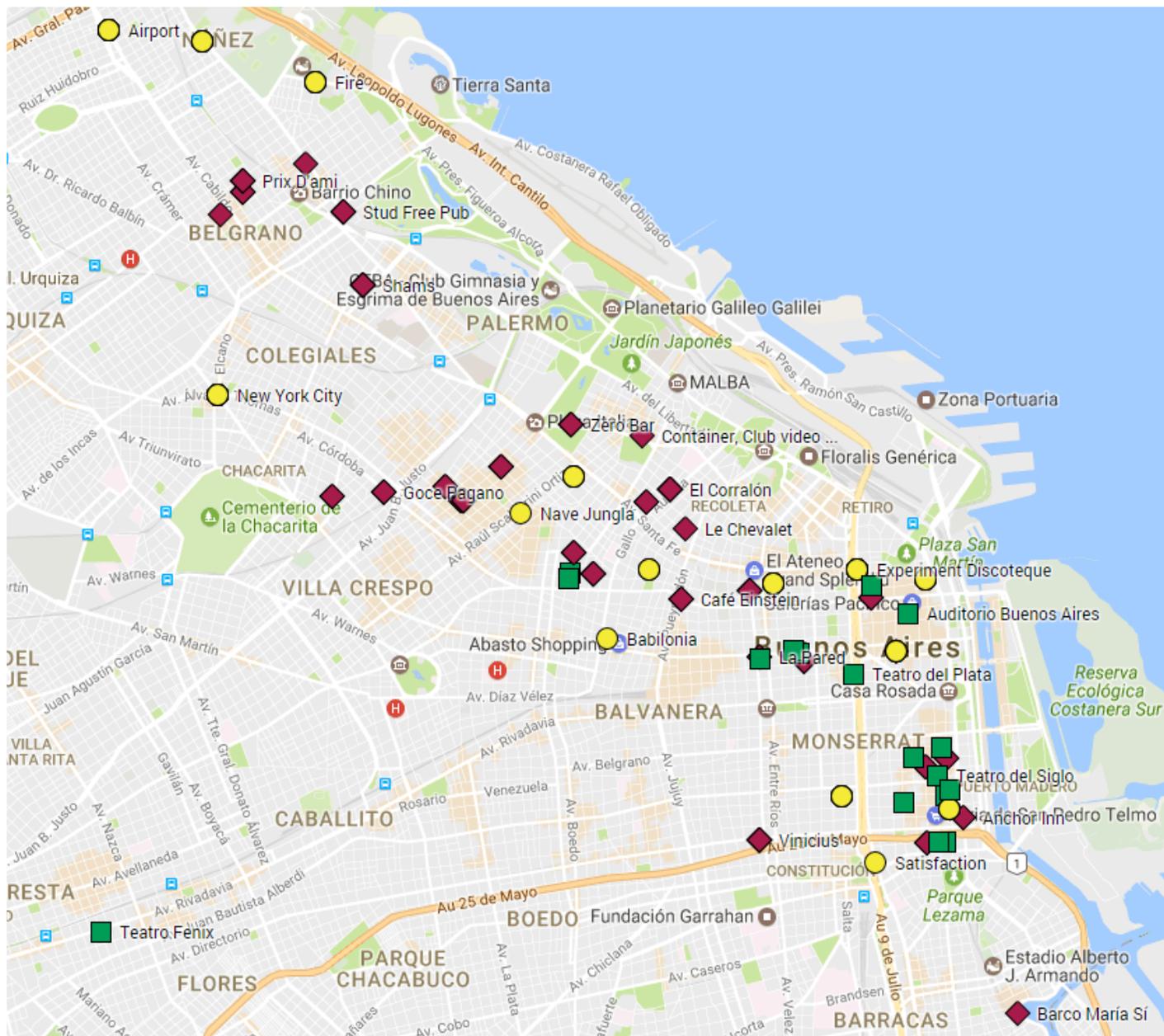
En total se reconocieron 63 lugares diferentes que funcionaron entre 1982 y 1989 como escenarios estables para los artistas del *underground* porteño. Entre ellos predominan los bares (33 emplazamientos identificados), seguidos de las salas de teatro

²³ En los capítulos posteriores se enfatizará en esta distinción y se señalarán las diferencias entre discotecas como New York City, Paladium y Cemento. Por lo pronto, se mapean todas las discotecas que ofrecieron espacio a los artistas que principalmente se presentaban en bares, pubs y teatros.

(16 localizaciones registradas) y las discotecas (14 sitios señalizados). En el MAPA N° 1 se puede reconocer que estos lugares de encuentro y escenarios de presentación artística tuvieron una mayor densidad en una región particular de la ciudad. Si bien no abrieron exclusivamente en una única zona, tampoco se inauguraron dispersos en la totalidad del territorio urbano. Más bien, la representación de conjunto permite observar como los bares, las salas de teatro y las discotecas del *underground* porteño de los 80 conformaron un tramado al este de la capital argentina desde el norte hacia el sur atravesando y conectando diferentes barrios.

¿Cómo puede explicarse la mayor densidad en la región este? ¿Cuáles fueron las condiciones que favorecieron la dispersión vertical (de norte a sur) de los bares, las salas de teatro y las discotecas? En la dispersión “vertical” puede reconocerse la primera clave de lectura de la espacialidad *underground* porteño de los 80. Si bien el tramado se extiende de norte a sur, la mayor concentración de lugares se da en la zona central de la ciudad, demarcada por las avenidas Rivadavia, Callao, Santa Fe y Leandro N. Alem. En torno al “centro” convergían cuatro de las cinco líneas de transporte subterráneo existentes y durante el día se organizaban las principales dependencias administrativas y financieras (el microcentro y la *city* porteña) así como también el centro comercial (de la peatonal Florida y la avenida Santa Fe). Además, sobre la avenida Corrientes²⁴ y en sus alrededores se erigía un vasto número de cafés, librerías y teatros que tramaban el espacio de ofertas culturales que había sido central para la sociabilidad nocturna en las décadas pasadas. Es decir que muchos de los lugares del *underground* porteño de los 80 existieron en esta zona considerada de tránsito e intercambio de ofertas culturales, y en las inmediaciones del centro comercial y administrativo de la ciudad.

²⁴ En las *Aguafuertes* de Roberto Arlt, publicadas en 1929 en las páginas del diario *El Mundo*, la avenida Corrientes quedó *grabada* como “la calle vagabunda”. Por Corrientes, según Arlt, “una humanidad única, cosmopolita y extraña se da la mano en este único desaguadero que tiene la ciudad para su belleza y alegría”. Décadas más tarde, en los años 60, diferentes grupos de jóvenes (escritores, periodistas, rockeros, artistas visuales) se encontraron por las noches en los cafés de la avenida, como La Giralda, La Paz y El Gato Negro, y en las pizzerías Banhero y Güerrín (Sanchez Troillet, 2012; Moreno 2005). Según Christian Ferrer (2002: 378) la avenida Corrientes y sus inmediaciones también fueron territorios de situaciones de “excepción” o de “refugios de tormenta” en tiempos de la última dictadura, territorio donde proveerse de materiales desaconsejados o prohibidos en las salas de cine Artes y Cosmos, en el teatro de la Sociedad Hebráica y en la cinemateca del Teatro San Martín, entre otros.



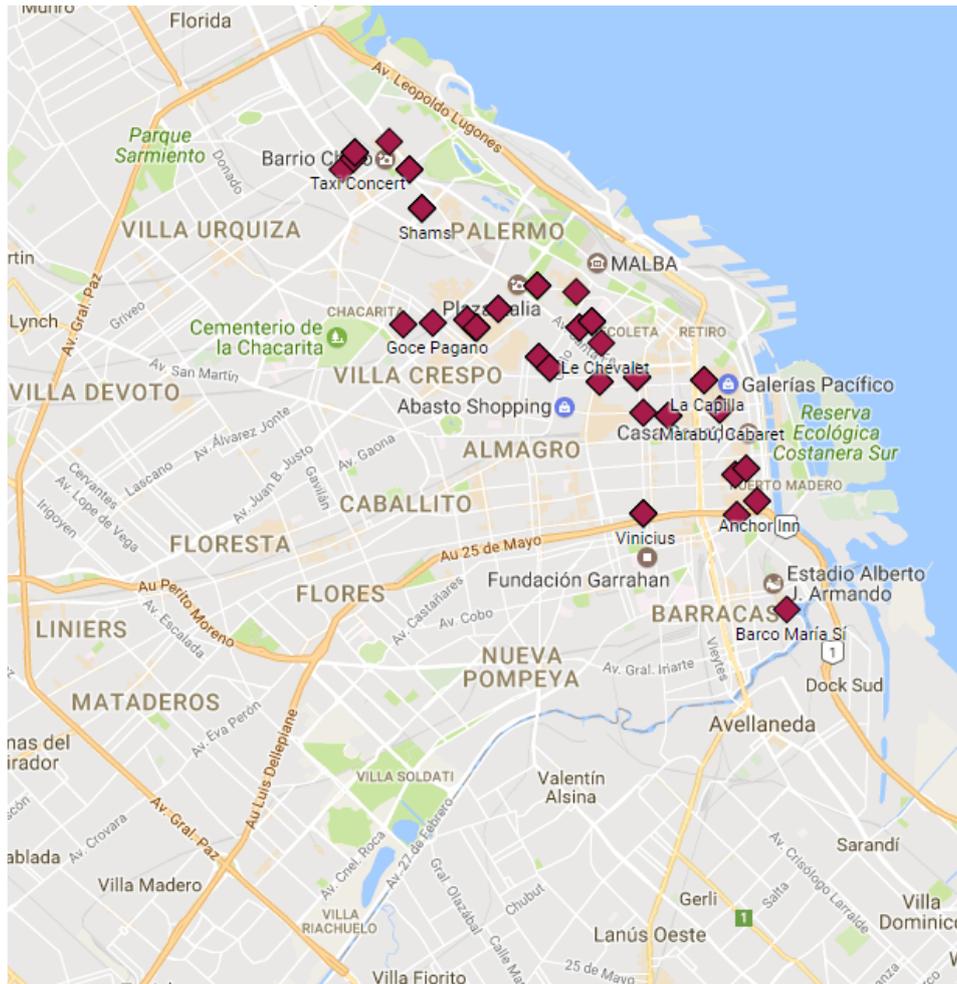
MAPA N°2. Lugares del *underground* porteño de los 80. Detalle.

Sin embargo, al distinguir entre las tres categorías construidas pueden relevarse conexiones diferentes. El MAPA N°2 permite observar un sub-tramado dentro del *underground* porteño de los 80 constituido por los bares que se propagaban desde el centro hacia el norte. La mayoría de ellos se concentraban más allá de la avenida Córdoba. Respecto de las salas de teatro, el MAPA N°2 permite visualizar dos puntos de concentración. Por un lado, puede identificarse un conjunto de salas concentradas hacia el este de la avenida 9 de Julio y hacia el sur de la avenida Corrientes. Por el otro, puede señalarse también otro conjunto de salas ubicado en los alrededores de la intersección de las avenidas Independencia y Paseo Colón. En cambio, las discotecas aparecen dispersas en el mapa. Si bien puede reconocerse un núcleo en torno al “centro porteño”, muchas otras locaciones pertenecientes a la categoría discotecas se establecieron tanto en el sur como hacia el norte de la ciudad.

Los MAPAS N°3 a N°8 desglosan el cartografiado cultural del *underground* porteño de los 80 con el objetivo de analizar las recurrencias en torno a los barrios en los que se localizó cada categoría de lugares.

Bares y pubs

El MAPA N°3 representa exclusivamente la propagación de los bares del *underground* porteño de los 80. Desde el centro hacia el norte, siguiendo las delimitaciones barriales establecidas por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, cabe señalar que la mayoría de estos bares y pubs se ubicaron en barrios residenciales de clase media y clase media alta.



MAPA N°3. Bares del *underground* porteño de los 80. La categoría más numerosa con 33 lugares.

En Recoleta se abrieron Boogie Boogie²⁵, Caras Más Caras²⁶, El Corralón²⁷, el Café Einstein²⁸, el Néxor Café y La Zona²⁹. Además, el restaurant Le Chevalet³⁰ oficiaba por las noches de bar y espacio de encuentro de jóvenes entre 1981 y 1982. En Palermo abrieron Container Club video bar show³¹, La Esquina del Sol³², La Ex³³, El Taller³⁴, Fandango, La Alcantarilla³⁵, Látex Neo Bar³⁶, Shams³⁷ y el Zero Bar³⁸. En los

²⁵ En Berutti entre Bilinghurst y Sánchez de Bustamante.

²⁶ En la calle Bilinghurst al 1155, entre Cabrera y Gorriti.

²⁷ Ubicado en el Pasaje Bollini al 2100.

²⁸ A metros de la intersección entre avenida Córdoba y Pueyrredón el Café Einstein se ubicaba en el límite entre Recoleta y el barrio de Balvanera.

²⁹ Café Nexor y La Zona se ubicaban en el mismo edificio de Riobamba al 900. La Zona fue un espacio taller compartido por artistas visuales que eventualmente abría al público como bar.

³⁰ Ubicado en Ecuador 1644.

³¹ En la calle Silvio Ruggieri 2734.

³² La primera localización de este bar se ubicaba en la esquina de Gurruchaga y Guatemala.

³³ La Ex, abrió en la esquina de Gurruchaga y Guatemala, tras el cierre de La Esquina del Sol.

³⁴ El Taller estaba emplazado en la calle Serrano 1595, en torno a la actual Plaza Cortazar.

³⁵ Fandango y la Alcantarilla abrieron sucesivamente en un local ubicado en la calle Serrano 1640.

límites de Palermo y el barrio de Chacarita abrieron los bares El Goce Pagano³⁹ y Gracias Nena⁴⁰. En el barrio de Belgrano se instaló la segunda localización de La Esquina del Sol⁴¹, el Stud Free Pub⁴², Taxi Concert⁴³ y dos de las tres localizaciones que supo tener el pub Prix D'Ami⁴⁴.

Los bares y pubs radicados en estas zonas funcionaron en locales creados para otros fines, como varias casonas y un *stud* de caballería, que debieron ser readaptados para recibir a los habitués y albergar presentaciones artísticas. La presencia de bares nocturnos en la zona norte de la ciudad no era la norma al comienzo de la década del 80 sino que, como muestra el MAPA N°4, devino una tendencia que se consolidó a partir de la apertura de los lugares del *underground* porteño.

Un segundo circuito de bares y pubs fue tejiéndose en el centro y al sur de la ciudad. En Retiro se instaló el bar La Capilla⁴⁵. En Balvanera abrió La Pared⁴⁶. En San Nicolás inauguró el Oliverio Mate bar⁴⁷ y El Cabaret Marabú⁴⁸, una taberna existente desde comienzos de siglo XX pero cerrada desde 1968 que fue reinaugurada en 1984. En Montserrat aparecieron La Segunda (La 2da.)⁴⁹ y el bar Bolivia⁵⁰. En San Cristóbal abrieron en la misma localización primero el bar Vinicius y luego Cotorra's⁵¹. En San Telmo se instaló el bar El Depósito⁵² y un antiguo cabaret llamado Anchor Inn, ubicado en las intersecciones de Paseo Colón y San Juan, se incorporó también a este circuito de bares y pubs. Un poco más alejado, en el barrio de La Boca, el Barco María Sí⁵³, flotando sobre las aguas del Riachuelo, funcionó como un bar.

³⁶ Látex Neo bar abrió sus en Bulnes y Honduras.

³⁷ Shams ubicado en Federico Lacroze 2121, fue inicialmente un restaurante que luego devino en bar.

³⁸ Zero Bar estaba ubicado en el subsuelo de un edificio en República de las Indias 2725, casi esquina Las Heras, en las inmediaciones del Zoológico porteño.

³⁹ El Goce Pagano se ubicaba en avenida Córdoba 5520.

⁴⁰ Gracias Nena estaba ubicado en Dorrego 1128.

⁴¹ En Libertador y Olazábal.

⁴² Stud Free se encontraba en Libertador 5665, a la salida del túnel paso nivel de la avenida.

⁴³ Taxi Concert abrió sus puertas en la calle Cuba al 2401.

⁴⁴ Prix D'Ami tuvo dos locaciones diferentes; la primera en Belgrano, Arcos y Monroe, y la segunda en Ciudad de la Paz 2300 (a partir de 1987). La tercera se abrió en 1992 por lo que no forma parte de la presente cartografía.

⁴⁵ Bar localizado en Suipacha 842.

⁴⁶ La Pared estaba emplazado en Corrientes 1870.

⁴⁷ En la calle Paraná a metros de Corrientes estaba Oliverio Mate Bar.

⁴⁸ Cabaret Marabú se ubicaba en Maipú 365.

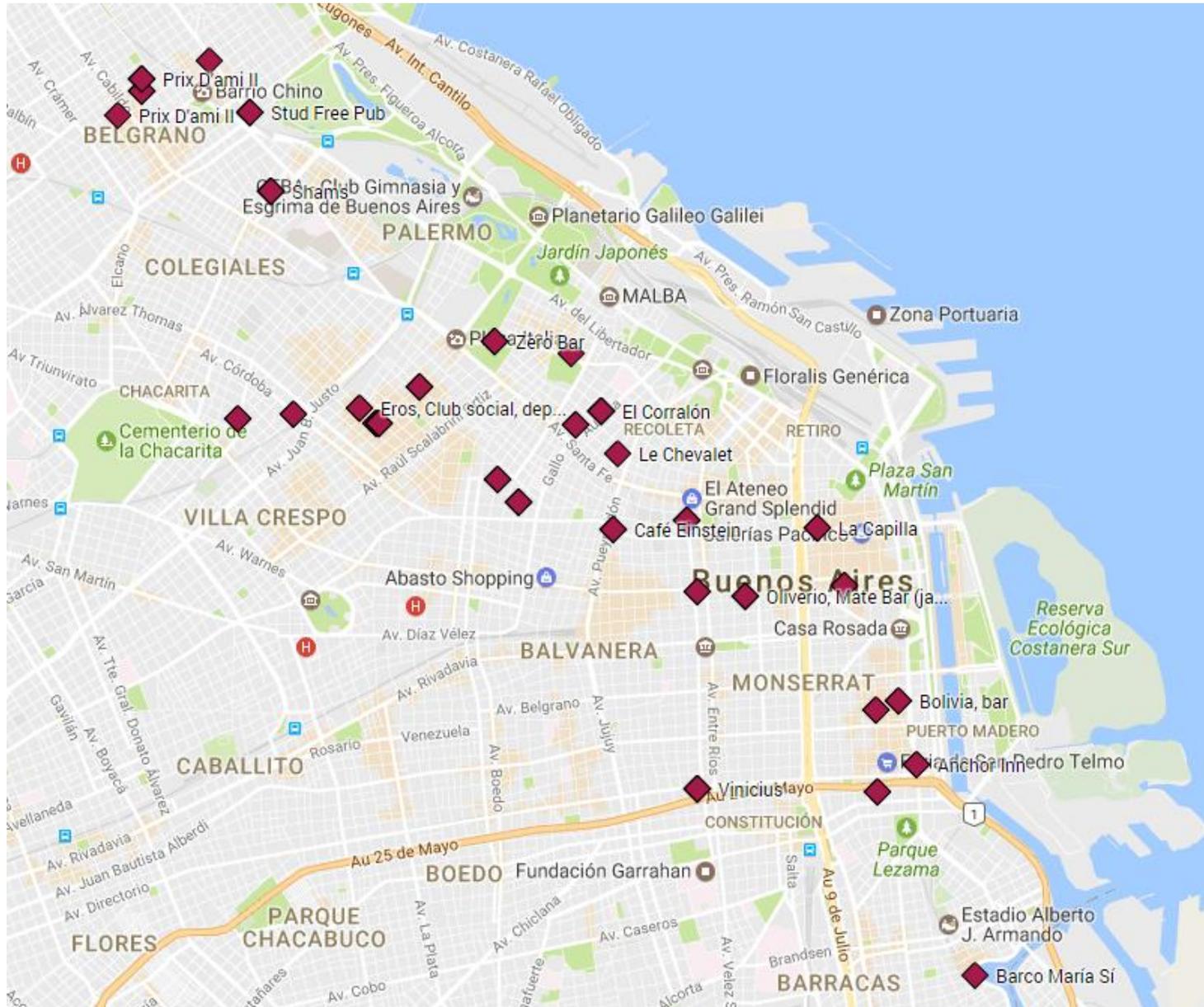
⁴⁹ La Segunda (La 2da.) se ubicaba en la calle Bolívar entre México y Chile.

⁵⁰ Se ubicaba sobre la calle México al 300, entre Defensa y Balcarce.

⁵¹ Ambos en la avenida San Juan 1973.

⁵² En la calle Cochabamba 508.

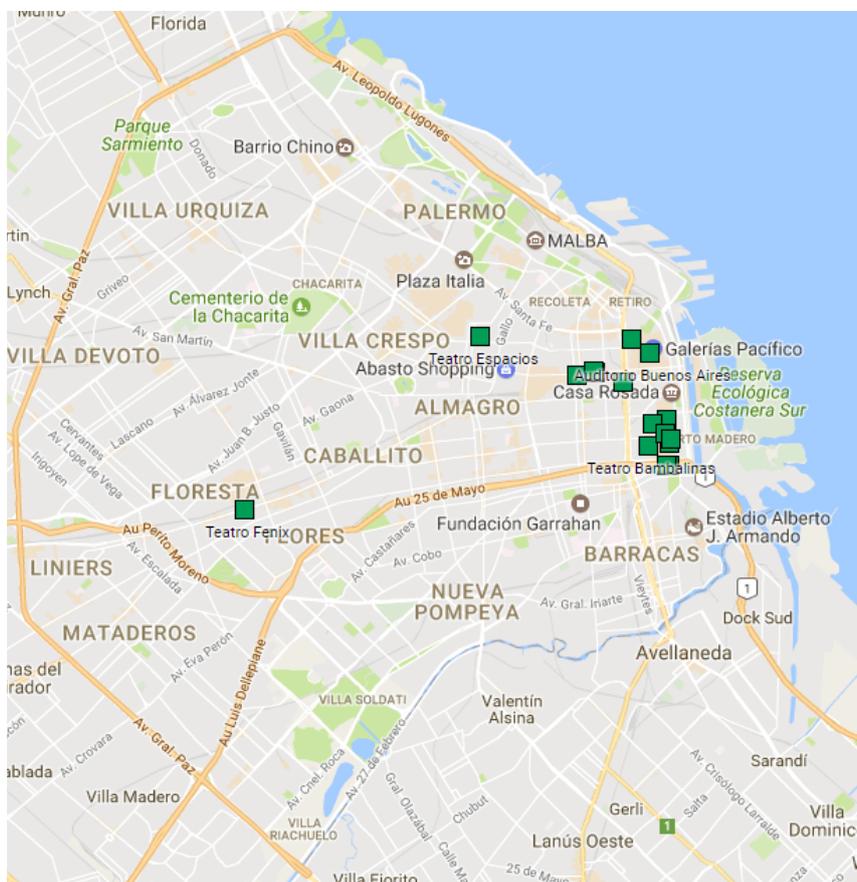
⁵³ El Barco María Sí flotaba en el punto más extremo de la boca del Riachuelo, frente a la intersección de Rocha y la avenida Pedro de Mendoza.



MAPA N°4. Bares del *underground* porteño de los 80. Detalle. Se destacan con especial claridad los bares ubicados en la zona norte de la ciudad (Recoleta, Palermo y Belgrano)

Salas de teatro

Los MAPAS N°5 y N°6, permiten observar que la mayoría de las salas de teatro del *underground* porteño de los 80 solían estar ubicadas desde el centro-este y hacia el sur de la ciudad. El conjunto de salas situadas en los alrededores de la intersección de las avenidas Corrientes y 9 de Julio atravesaba los barrios de San Nicolás, Retiro y Palermo. Las salas Medio Mundo Varieté⁵⁴, Liberarte⁵⁵, Auditorio Gandhi⁵⁶, Auditorio Buenos Aires⁵⁷ y el Teatro del Plata⁵⁸ se ubicaban en San Nicolás. En Retiro se emplazaba la Sala Planeta⁵⁹ y en Palermo el Teatro Espacios⁶⁰. Este grupo de lugares se entrelazaba en las inmediaciones del circuito tradicional de teatros que, desde hacía ya varias décadas, se caracterizaba por ofrecer presentaciones en vivo de espectáculos dramáticos y musicales.



MAPA N°5. Teatros del *underground* porteño de los 80. Se registran 16 salas de teatro abiertas entre 1982 y 1989.

⁵⁴ Ubicado en la avenida Corrientes 1872, a metros de la intersección con la avenida Callao.

⁵⁵ Liberarte se encuentra ubicado en la avenida Corrientes 1555.

⁵⁶ El Auditorio Gandhi se ubicaba en la calle Montevideo al 435.

⁵⁷ El Auditorio de Buenos Aires, anteriormente conocido como el Auditorio Kraft, estaba ubicado en Florida 681 en el subsuelo de la galería Arax.

⁵⁸ Teatro del Plata estaba localizado en Cerrito 228.

⁵⁹ La Sala Planeta se emplazaba en la calle Suipacha 927.

⁶⁰ Teatro Espacios estaba ubicado en Bulnes 1300.

Tomando distancia de ese circuito más tradicional, un segundo conjunto de salas se concentraba en los barrios de San Telmo y Montserrat, en torno a las avenidas Independencia y Paseo Colón. El Teatro del Siglo⁶¹, Bambalinas⁶², Arpegios⁶³, La Gran Aldea⁶⁴ y Altos de San Telmo y los Teatros de San Telmo se ubicaban en el barrio homónimo a estos últimos dos lugares. En Montserrat se emplazaban el Centro Parakultural⁶⁵ y el Teatro Arlequines⁶⁶. Los MAPAS N°5 y N°6 permiten observar la intensa concentración en el tramado *underground*, de la cual el Teatro Fénix del barrio de Floresta constituía la única excepción.

⁶¹ El Teatro del Siglo estaba ubicado en la calle Defensa al 744 estaba.

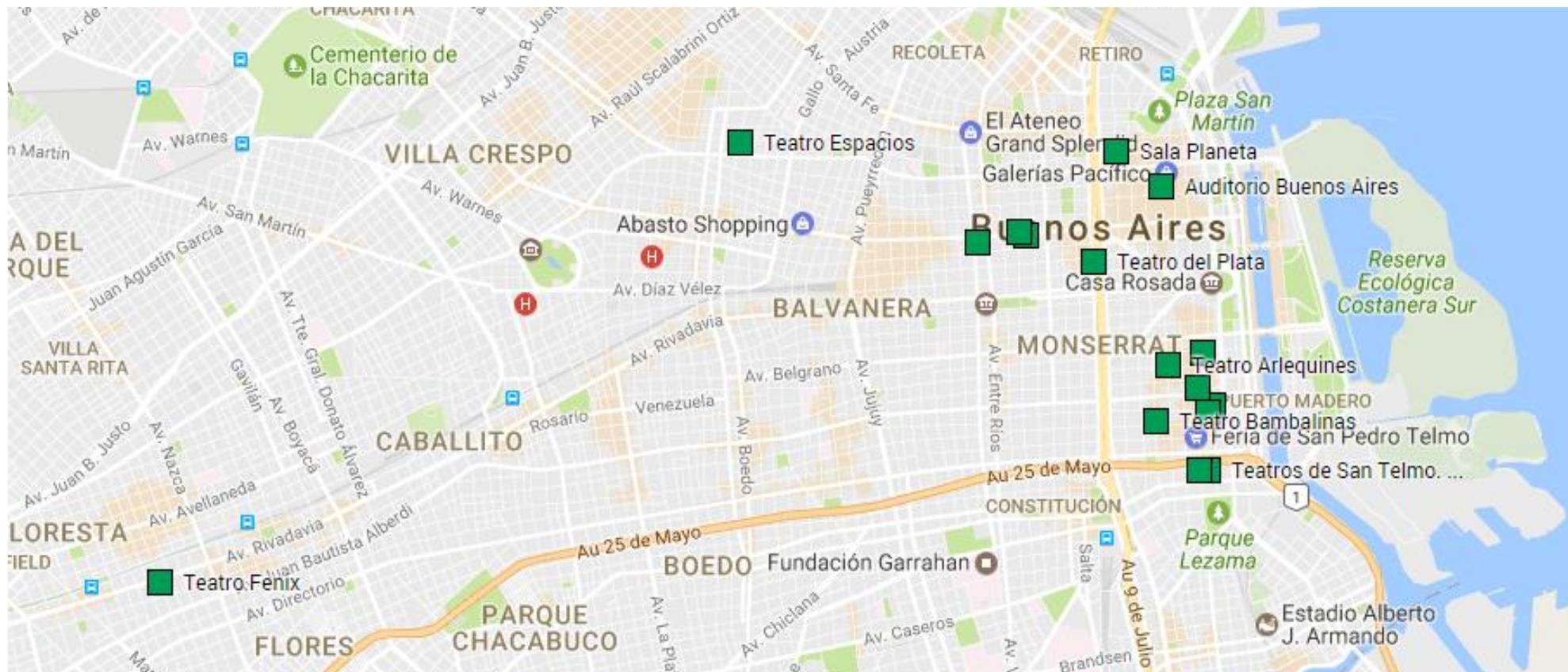
⁶² El Teatro Bambalinas estaba emplazado en Chacabuco 947.

⁶³ El Teatro Arpegios se localizaba en el sur de la ciudad en el cruce de la calles Cochabamba y Defensa.

⁶⁴ La Gran Aldea se ubicaba en el Pasaje Giuffra al 300.

⁶⁵ El Centro Parakultural se ubicaba en Venezuela al 336.

⁶⁶ El Teatro Arlequines ubicado en Perú 571 comenzó a funcionar hacia finales de los 80 como el espacio de presentación de bandas nuevas.



MAPA N°6. Teatros del *underground* porteño de los 80. Detalle. Se evidencia una gran concentración zona centro-sur.

Discotecas

El MAPA N°7 muestra el modo en que las discotecas se ubicaron dispersas en diversos barrios porteños. La dispersión en el territorio puede tener una explicación práctica: al ser emprendimientos de grandes magnitudes (capaces de recibir entre 1500 y 2000 personas cada una) resulta esperable que discotecas con ofertas afines decidan no situarse próximas las unas de las otras para evitar reforzar la competencia. Sin embargo, aquí como en las categorías anteriores, se reitera la tendencia de un mayor número de locales en la franja que va de avenida de Mayo a avenida Santa Fe y de Paseo Colón a Juan B. Justo.

Tal como puede observarse en el MAPA N°7, fue en el barrio de Nuñez donde se emplazó el mayor número de discotecas, entre ellas Airport⁶⁷, Freedom⁶⁸ y Fire⁶⁹. No muy lejos de allí, pero en lo que por entonces eran consideradas zonas periféricas de la ciudad, se ubicaba New York City⁷⁰. Tal como fue anteriormente enunciado, lejos de ser una recurrencia histórica, la expansión del territorio nocturno en dirección norte era, tanto para las discotecas como para los bares, una característica novedosa de la época.

Ya más cerca del centro de la ciudad, en Recoleta, se encontraban las discotecas Contramano⁷¹, Área⁷² y Bunker⁷³. Recoleta era desde mediados de los 60 un barrio de salidas nocturnas en el que predominaban las cafeterías y las discotecas. Algunas *boîtes* inauguradas en décadas previas continuaron abiertas en los 80 (como Mau Mau y Le Club) pero acaparaban públicos diferentes a los de las discotecas entonces inauguradas. En Palermo abrieron San Francisco Tramway⁷⁴ y Nave Jungla⁷⁵. En Balvanera se emplazó Babilonia⁷⁶.

Al sur de la ciudad, en el barrio de Constitución se ubicaron las discotecas Satisfaction y Cemento⁷⁷. En el barrio de San Telmo estaba Flash Back⁷⁸. En San Nicolás se emplazó

⁶⁷ Airport estaba ubicada en Cabildo 4663 y era gestionada por José Luis Luzzi.

⁶⁸ Freedom abrió en 1984, en un local ubicado sobre la avenida Libertador. Si bien se desconoce el nombre de los gestores, una figura clave del local era el relacionista público Carlos Pires.

⁶⁹ Fire estaba ubicada en la avenida Figueroa Alcorta al 7500, frente al estadio de fútbol del Club Atlético River Plate, en la frontera entre los barrios de Nuñez y Belgrano.

⁷⁰ Desde 1980, New York City inauguró en un local ubicado en Álvarez Thomas al 1300, casi esquina El Cano. Sus gestores eran los hermanos Ricardo y Oscar Fabre.

⁷¹ Contramano situada en Rodríguez Peña al 1000 era gestionada por Luis Delfino.

⁷² Área se encontraba en Junín 1095.

⁷³ Bunker abrió sus puertas en 1987 y estaba emplazada en Anchorena 1170.

⁷⁴ San Francisco Tramway se emplazaba en Araoz 2424 a metros de la avenida Santa Fé.

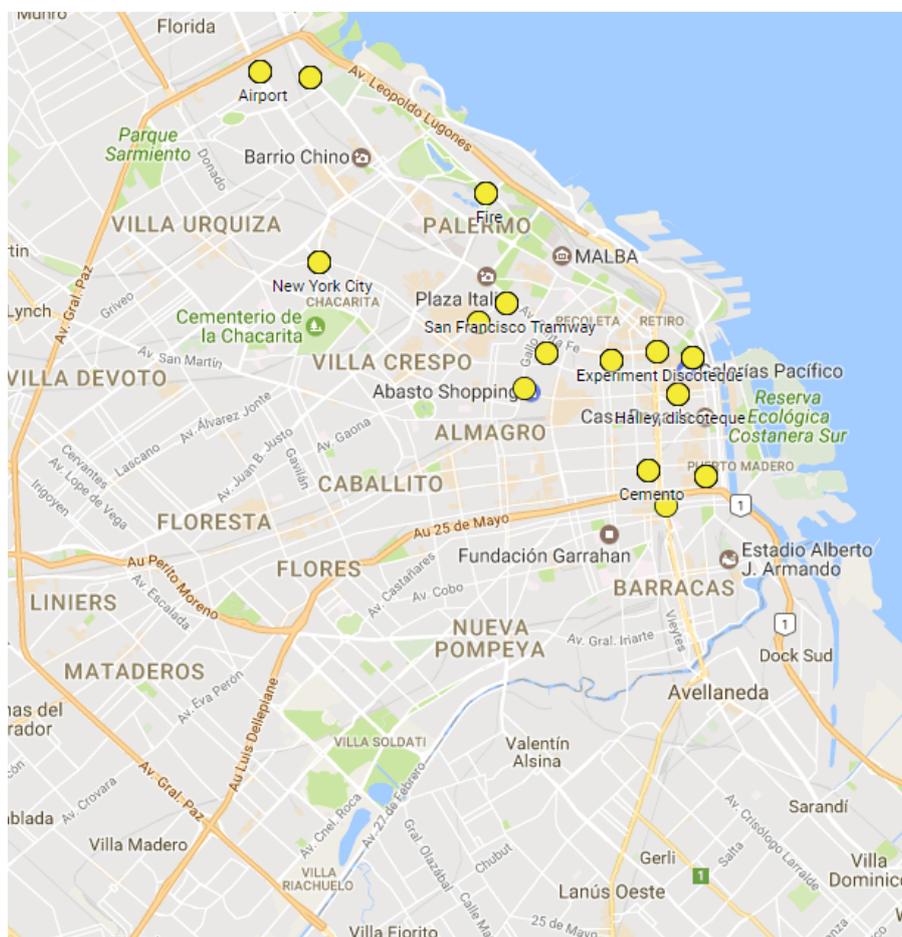
⁷⁵ Nave Jungla fue un emprendimiento de Sergio Ainsstein que comenzó en 1989 situado en Nicaragua 4300.

⁷⁶ Babilonia se ubicó en Guardia Vieja al 3360.

⁷⁷ Ubicada en Estados Unidos 1200, la discoteca Cemento estaba gestionada por Omar Chabán y Katja Alemann.

⁷⁸ Flash back estaba emplazada en Balcarce 1053.

Halley⁷⁹, en el edificio antes ocupado por el Cabaret Marabú. En Retiro se ubicaban Paladium⁸⁰ y Experiment⁸¹.

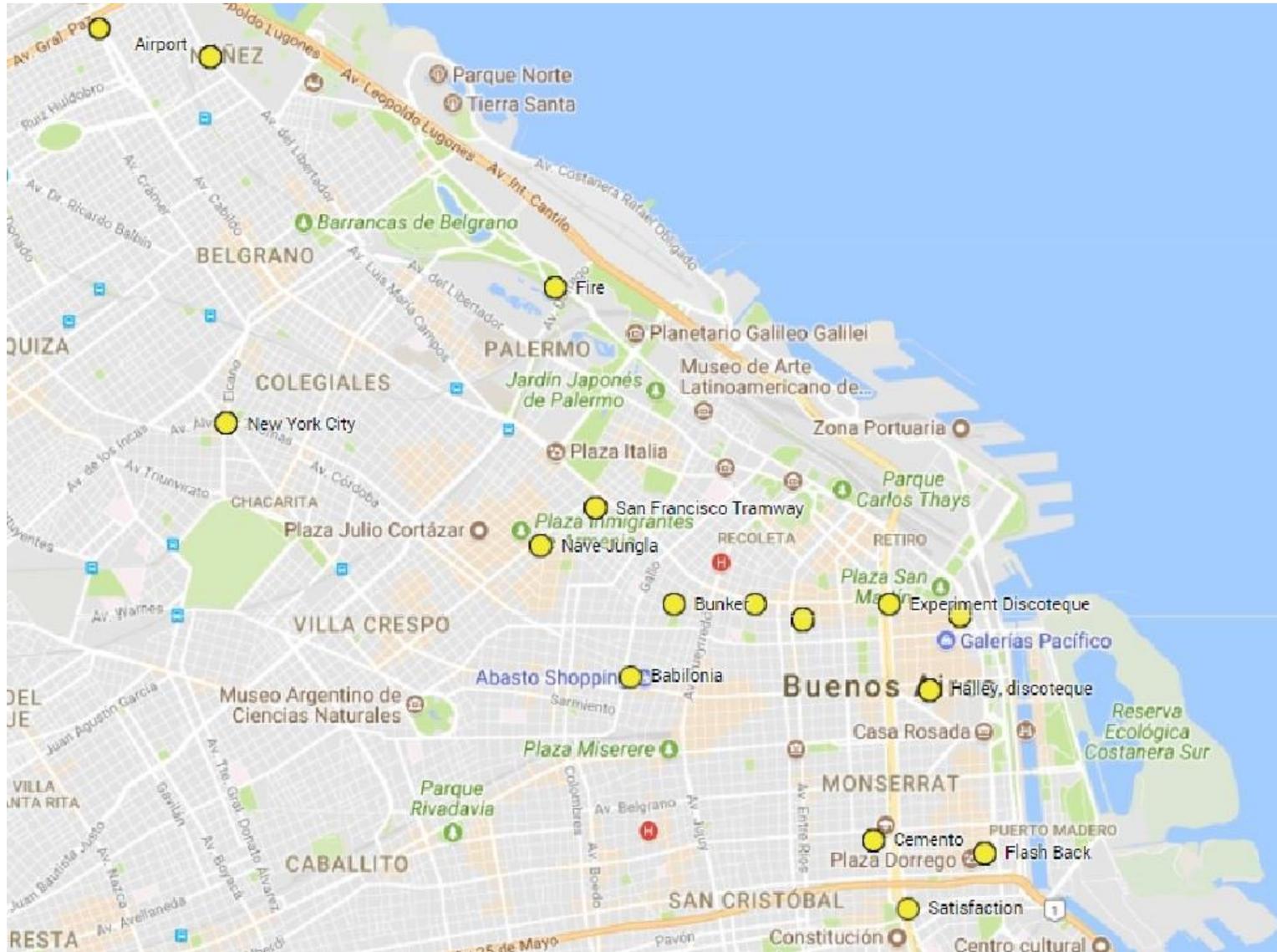


MAPA N°7. Discotecas del *underground* porteño de los 80. Entre 1982 y 1989, se detectaron 14 discotecas.

⁷⁹ Halley inauguró en 1985 en un local ubicado en Maipú 365, que anteriormente había albergado al bar Cabaret Marabú. Sus gestores eran Roberto Ricci y Mario Ian.

⁸⁰ Paladium abrió sus puertas entre 1985 y 1992 en la calle Reconquista 945, bajo la gestión de los socios José Luis Novik y Juan Lepes. Anteriormente en ese espacio había funcionado una usina eléctrica de la empresa estatal SEGBA (Servicios Eléctricos del Gran Buenos Aires).

⁸¹ Ubicada en Carlos Pellegrini 1083, al fondo de una galería situada entre Santa Fe y Suipacha, Experiment Discoteque tuvo dos momentos diferenciados de gestión. El primero, a cargo de Carlos Engaña y sus hermanos, comenzó en 1977 y acabó en 1979, durante la dictadura. Entonces, Experiment fue uno de los primeros espacios bailables en los que quedaron de lado las mesas en el salón y se dejó atrás las costumbres típicas de la *boîtes* de los 60 como la de asistir en pareja. Los motivos del cierre, en términos de su gestor se debieron al constante acecho policial (Civale, 2011). Paradójicamente, tras el cierre la discoteca fue comprada por un “pool de policías” dando paso al segundo periodo de gestión que comenzó en 1982 (Civale, 2011).



MAPA N°8. Discotecas del *underground* porteño de los 80. Detalle. Las discotecas se caracterizaron por presentarse dispersas en el territorio de la ciudad. Se observa el carácter periférico de las discotecas de zona norte.

Variaciones temporales

Los ocho mapas hasta aquí presentados, permiten representar una primera aproximación a la disposición espacial del circuito cultural *underground* porteño de los 80. Sin embargo, entre 1982 y 1989 este circuito cultural tuvo diferentes densidades. Una manera de evidenciarlas es a partir del reconocimiento del tipo y la cantidad de lugares abiertos. En los primeros años, los bares fueron los protagonistas de este circuito cultural. Su pico de crecimiento se dio en 1985 el año de mayor importancia para estos lugares. Pero desde mediados de los 80 el número de discotecas registradas comenzó a crecer. Hacia finales de la década, la presencia de las discotecas y las salas de teatro era mayor que la de los bares. Los MAPAS N°9 a N°16 representan las variaciones de la dimensión espacial del *underground* porteño de los 80 año a año.

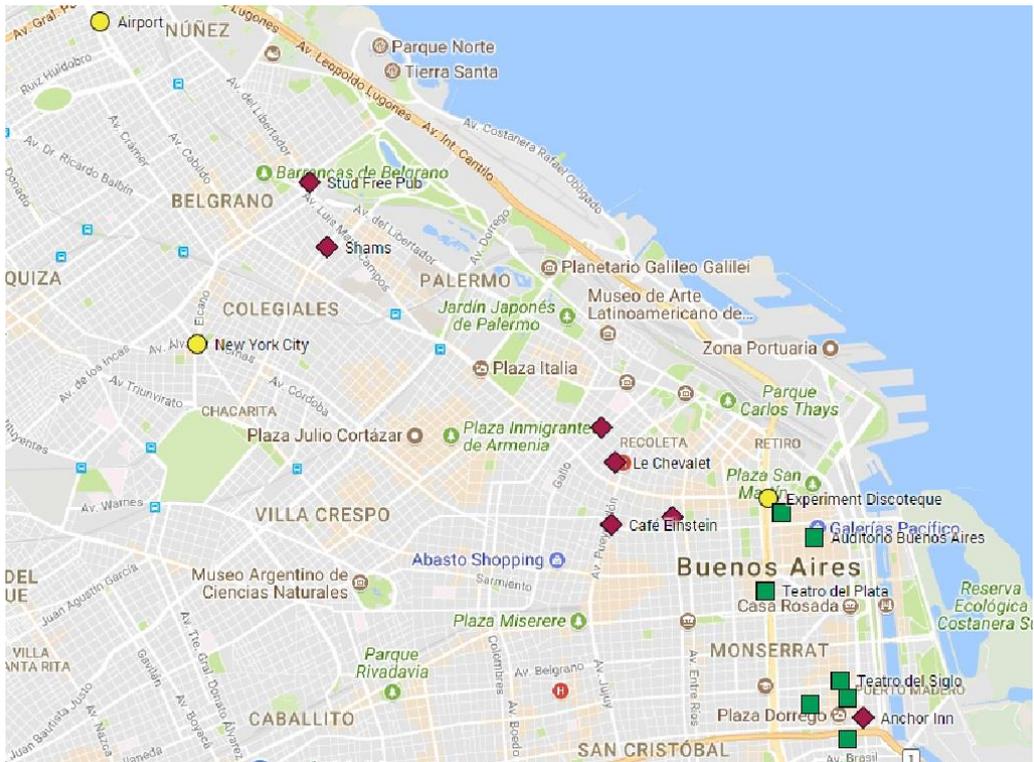
De los 7 bares abiertos a fines de 1982 (MAPA N°9), se pasó en 1985 (MAPA N°12) a 16 bares que oficiaban como escenario de presentación de los artistas del *under* porteño. Si bien los bares han sido reconocidos como el principal espacio de iniciación para bandas de rock y grupos performáticos durante los 80 (Berti, 2012), la cartografía muestra que hacia finales de la década su importancia en la configuración general del circuito cultural *underground* porteño empezó a decrecer. En 1989 (MAPA N°16) se registraron 6 bares abiertos. Para entonces se había incrementado la presencia de otros escenarios con mayor capacidad de público: las discotecas, las salas de teatro y los microestadios (Calderón, 2006).

El momento de afianzamiento de las discotecas se dio hacia finales de la década. De las 3 discotecas registradas para 1982 se pasa a 14 discotecas abiertas en 1989 (MAPA N°16). Vale destacar que a diferencia de las otras dos categorías analizadas, en las que se producen cierres y recambios, ninguna de las discotecas registradas desde comienzo de los 80 cerró sus puertas durante la década.

No obstante, de las tres categorías la de “salas de teatro” es la que registra menores cambios. Entre 1982 (MAPA N°9) y 1987 (MAPA N°14) el número de salas de teatro que ofrecían presentaciones de los artistas del *under* porteño gira en torno a los 8 lugares abiertos. En los últimos dos años se percibe un leve incremento llegando a contabilizarse 13 salas en 1989.

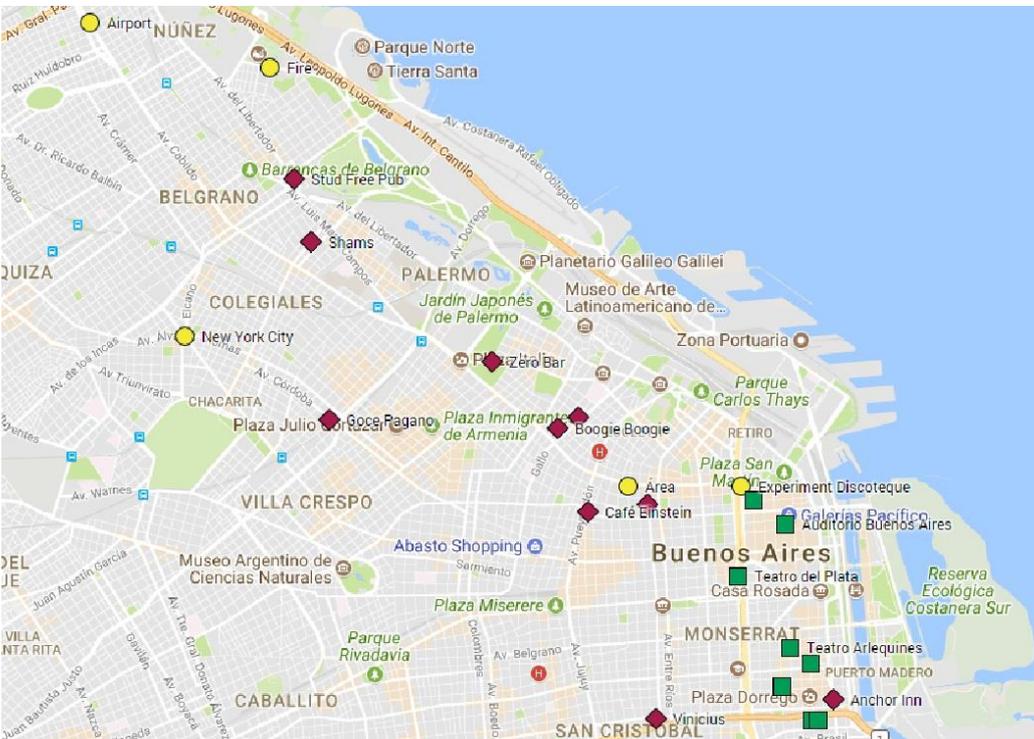
Los mapas reunidos en este apartado buscan graficar esas densidades con el correr de los años:

1982



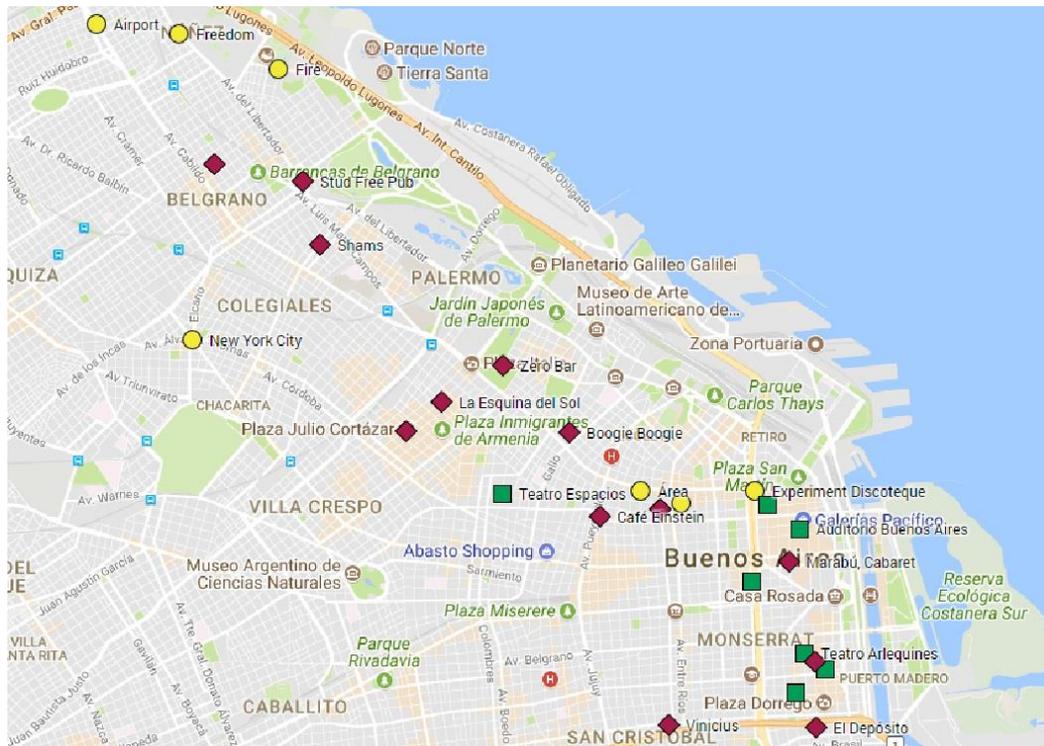
MAPA N°9. Circuito cultural del *underground* porteño en 1982. 17 lugares abiertos: 7 bares, 3 discotecas y 7 salas de teatro.

1983



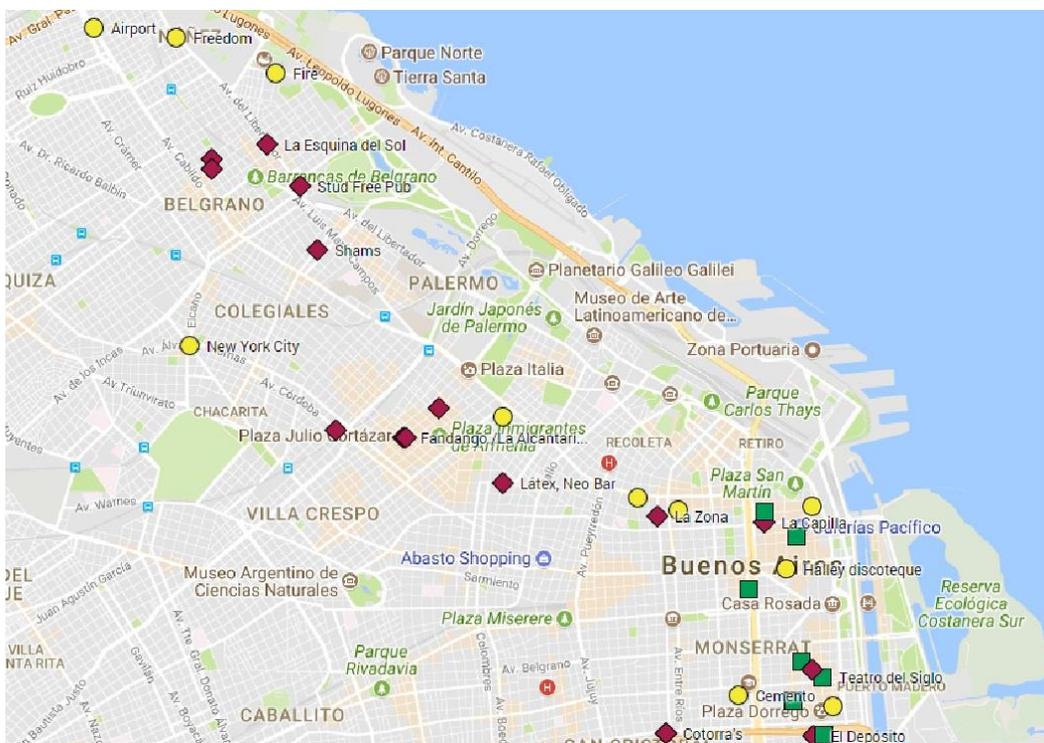
MAPA N°10. Circuito cultural *underground* porteño en 1983. Aún en dictadura, se observa el proceso de expansión del *under*. 23 lugares abiertos: 10 bares, 5 discotecas, 7 salas de teatro.

1984



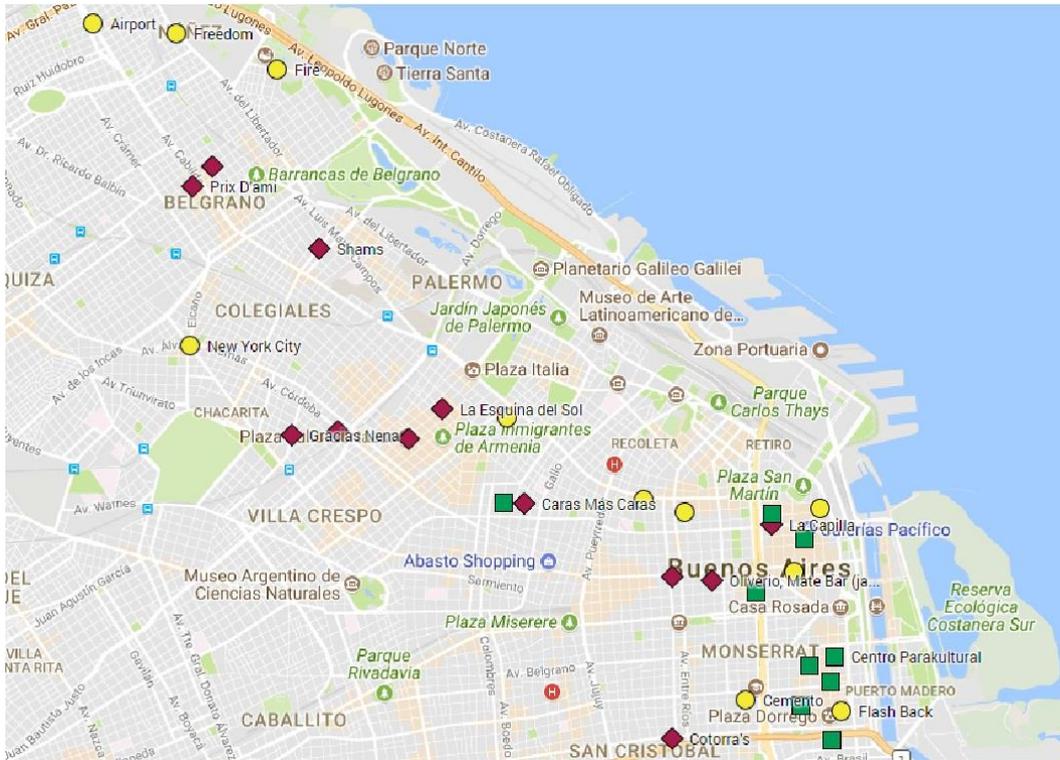
MAPA N°11. Circuito cultural *underground* porteño en 1984. Con el retorno democrático, se afianza el proceso de expansión. 30 lugares: 15 bares, 7 discotecas y 8 salas de teatro.

1985



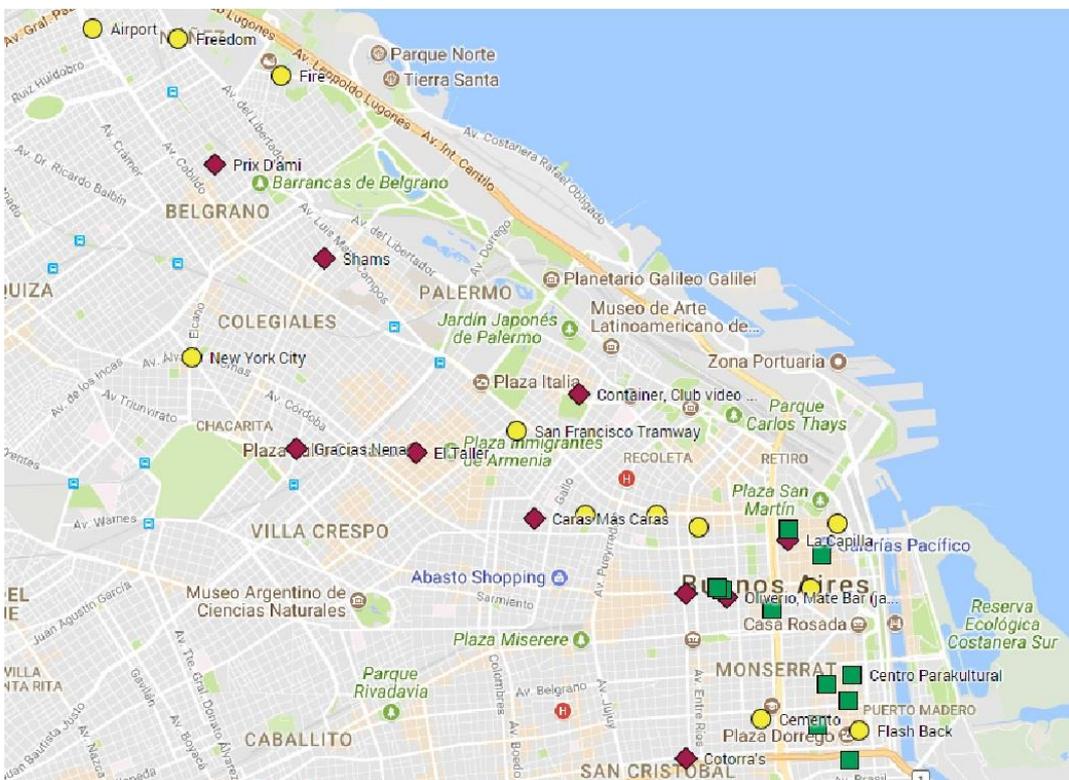
MAPA N°12. Circuito cultural *underground* porteño en 1985. Pico de crecimiento de los bares. 34 lugares abiertos: 16 bares, 11 discotecas y 7 salas de teatro.

1986



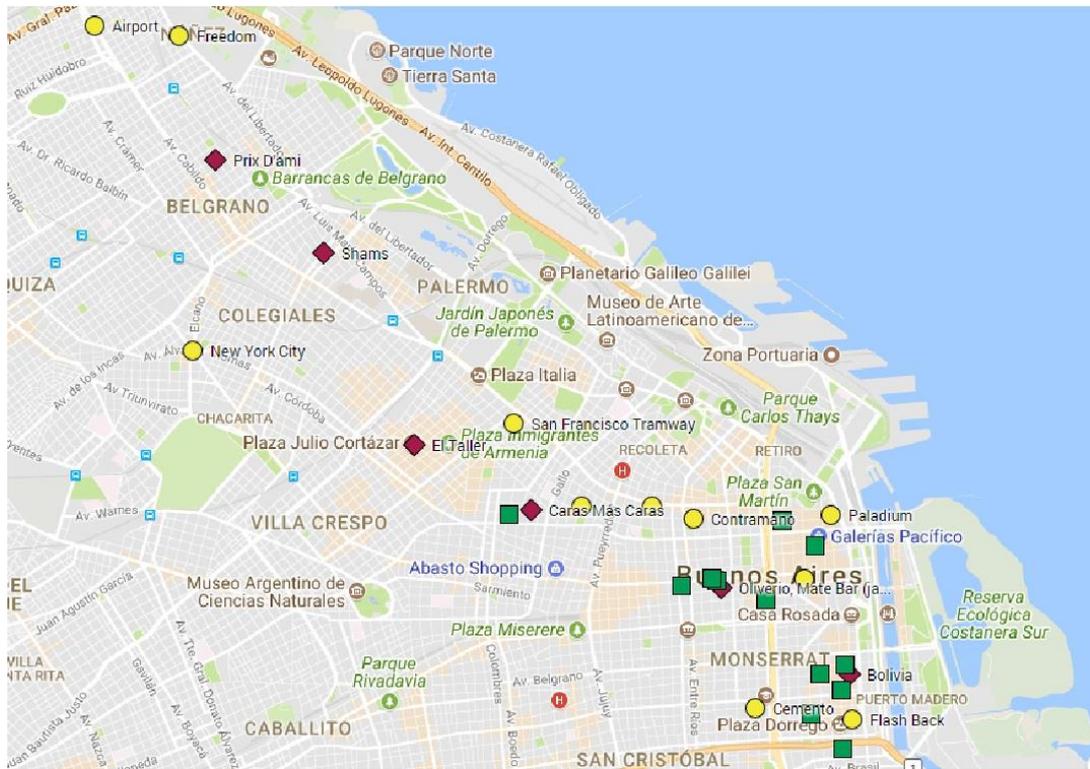
MAPA N°13. Circuito cultural *underground* porteño en 1986. Ya existen lugares con 4 Años de trayectoria. 32 lugares abiertos: 12 bares, 11 discotecas y 9 salas de teatro.

1987



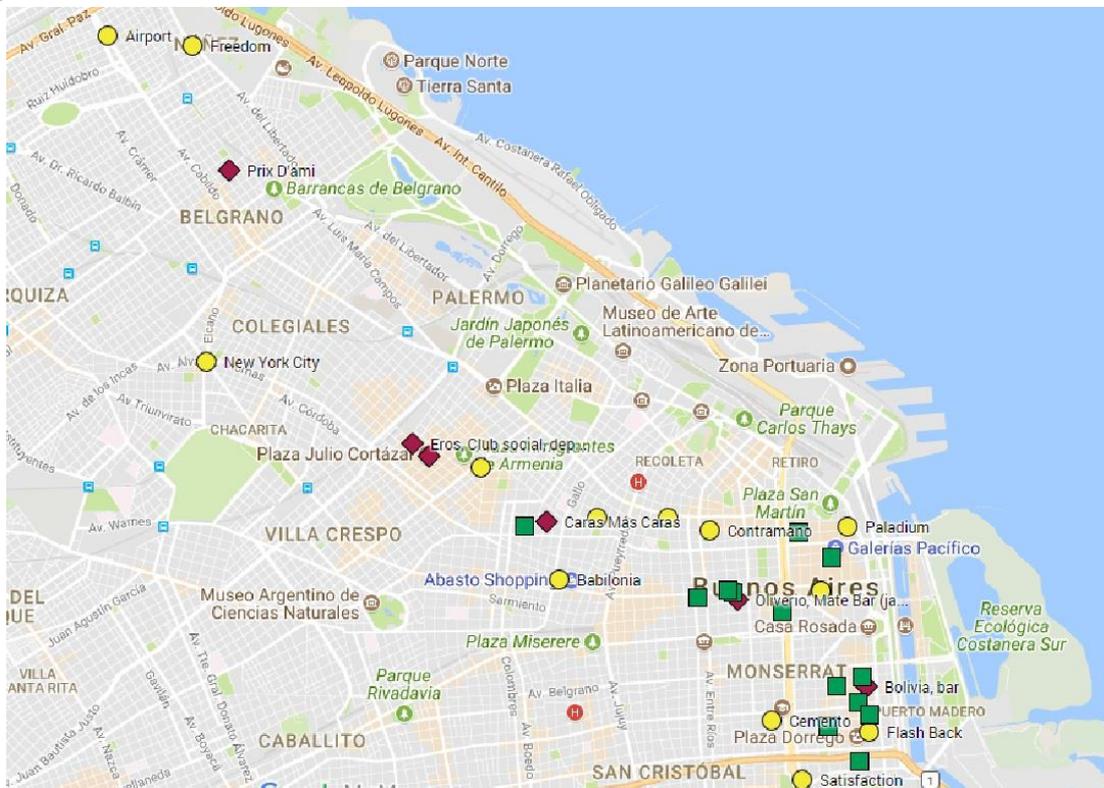
MAPA N°14. Circuito cultural *underground* porteño en 1987. 31 lugares abiertos: 10 bares, 11 discotecas y 11 salas de teatro.

1988



MAPA N°15. Circuito Cultural *underground* porteño en 1988. Comienzan a decrecer los bares del *under*. 29 lugares abiertos: 6 bares, 11 discotecas y 12 salas de teatro.

1989



MAPA N°16. Circuito cultural *underground* porteño en 1989. 32 lugares abiertos: 6 bares, 13 discotecas y 13 salas de teatro.

A modo de análisis de la ciudad practicada

En el análisis hasta aquí propuesto se señaló la ubicación de los lugares del *underground* porteño de los 80 respetando las delimitaciones entre los barrios por entonces existentes. Sin embargo, los barrios no son sólo delimitaciones geográficas, sino que también son categorías sociales que refieren al espacio creado, habitado y reconocido a partir de las prácticas (Martín-Barbero, 1987).

Alejandro Grimson (2009) señala que en la orientación espacial porteña “norte” y “sur” son referencias construidas socialmente que se desentienden de las indicaciones del sistema de navegación. Aunque esta referencia carece de verificación cardinal efectiva, se trata de una distinción legítima en el nivel simbólico y con efectiva presencia en el sentido de orientación local. El noreste es considerado como el “norte porteño”: que asciende por la avenida Santa Fe, continúa por Cabildo y se extiende hasta los límites con el partido de Vicente López en la provincia de Buenos Aires. Para el mismo sistema cardinal, el sur se ubica, parafraseando a Borges⁸², después de la avenida Rivadavia en dirección a la frontera “natural” fluvial que separa a la ciudad de la provincia.

Entre el sur y el norte se encuentra “el centro” de Buenos Aires que, lejos de indicar el punto medio de los ejes axiales, remite a los alrededores de la Plaza de Mayo: referencia insoslayable a la fundación de la ciudad, al mismo tiempo que epicentro político de la nación. Anexo al “centro” se encuentra “el bajo” que corre paralelo a las avenidas Paseo Colón y su continuación Leandro N. Alem, delimitando la mayor proximidad costera, remitiendo a las tierras *bajas* de la ciudad. El “oeste” refiere a los municipios de la Provincia de Buenos Aires que no limitan necesariamente con la ciudad (Hurlingham, Haedo, Morón, Ituzaingó, etcétera), mientras que el “este” pareciera perderse en las aguas del Río de la Plata.

Según Grimson, este binarismo geográfico naturaliza un binarismo social, histórico y contingente. En la oposición norte-sur se recrea, en un plano simbólico constitutivo de la cultura y la política urbana, la “dicotomización persistente de la vida social” (Grimson, 2009: 07). Desde comienzos del siglo XX, y con mayor fuerza tras el proceso de desindustrialización iniciado en la década del 70, el binarismo “norte-sur” se vio reforzado con otras metáforas de oposición. Si en el pasado se distinguía un “norte

⁸² “Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme.” Jorge Luis Borges, “El sur”.

próspero” frente a un “sur tradicional” (Grimson, 2009), durante la década del 80 el norte se distingue como zona de privilegio residencial frente a un sur de barrios populares, galpones o casas abandonadas y empresas quebradas.

En la particular “orientación cardinal porteña” (Grimson, 2009) muchos de los barrios mencionados se subdividen o se multiplican, otras veces se extienden o se achican y hasta aparecen nuevos barrios que, a pesar de no ser reconocidos como tales por la administración de Buenos Aires, cuentan con plena legitimidad entre los usuarios de la ciudad. Muchos de esos barrios toman como punto de referencia edificios administrativos, de transportes y espacios comerciales. Y sin evidenciarlo necesariamente, al hacerlo dan cuenta de las diferentes maneras de nombrar el territorio en diversas capas de sentidos dependiendo de los usos y de los tiempos.

Para Henri Lefebvre las calles constituyen “nudos de actividades múltiples” (Lefebvre, [1962] 1978). Pero esas actividades ni están anudadas de una vez y para siempre, ni son las mismas a lo largo de las 24 horas del día. Los emprendimientos aquí relevados funcionaron por la noche, por lo que incluso estando ubicados en zonas de alto tránsito diurno su situación periférica (respecto de las prácticas más reconocidas) se acentuaba tras caer el sol. En los primeros años, cuando las actividades se realizaban sin mucha publicidad y eran frecuentadas por unos pocos enterados, la localización en coordenadas atípicas podía resultar incluso ventajosa para disimular su presencia. Pero en la medida en que el tiempo fue pasando, la probada concurrencia a esos lugares hizo que las zonas se estabilizaran como propicias para los encuentros nocturnos.

En la bibliografía consultada aparecen una y otra vez referencias a Tribunales, un barrio que oficialmente es reconocido desde 1974 como Balvanera. El barrio no oficial de Tribunales se estructura en torno al Palacio de Justicia de la Nación y toma su nombre de la estación de subterráneo lindante. También Congreso y Once son dos barrios sin registro oficial pero con presencia efectiva en la orientación porteña. Sus nombres se desentienden de las denominaciones administrativas y refieren a los edificios importantes ubicados como centros de acción en el uso cotidiano. El inexistente barrio de Congreso toma su nombre en base al Congreso de la República allí ubicado, e incluye sectores de Balvanera, Monserrat y San Nicolás⁸³. El barrio de Once, como un recorte del barrio de Balvanera, se estructura en los alrededores de la estación

⁸³ Siguiendo estas delimitaciones puede señalarse la presencia de un circuito de lugares en torno al “barrio de Congreso” que se fueron asentando en las inmediaciones de la avenida Corrientes y Montevideo. En este circuito se encontraban la sala de teatro Medio Mundo Varieté, la sala Liberarte, y los bares Oliverio Mate bar y La Pared.

de ferrocarril Once de Septiembre (emplazada frente a la Plaza Miserere, enmarcada por las avenidas Pueyrredón y Rivadavia, y por las calles Jean Jaures y Tte. General Juan Domingo Perón). Pero la influencia del barrio se extiende más allá de la estación. Once es principalmente reconocido por la zona comercial adyacente al ferrocarril y tiene su peso propio como zona de tránsito y conexión con el oeste de la ciudad, con el oeste del conurbano bonaerense.

Tanto en Once, como en Tribunales y Congreso, al ágil movimiento diurno es sucedido por una noche menos agitada pero no por ello inactiva. Mientras el día pareciera concentrar el mayor volumen de intercambios comerciales, en la noche se realizan otros movimientos no menos significativos. Cuando los locales cierran, sus materiales descartados son dejados en las veredas para ser recolectados como basura. En la bibliografía analizada, con frecuencia se menciona que, dado el poco presupuesto y la escasez de recursos, los artistas visuales y performáticos del *underground* porteño de los 80 solían recurrir a las veredas de Once cuando caía la tarde para proveerse de materiales. Telas, papeles, vidrios y todo tipo de elemento fueron recolectados por los artistas del *under* para crear obras visuales o producir escenografías, vestuarios y elementos de utilería⁸⁴ (Gabin, 2001; Noy, 2006; González, 2015).

El caso de San Telmo es particular, porque si bien existe un barrio con tal denominación en la cartografía oficial, en los 80 la extensión territorial de San Telmo se ampliaba desde la avenida Rivadavia hacia el sur de la ciudad. A pesar de que la calle Chile funciona como el límite norte que marca el comienzo del barrio de San Telmo, en el uso corriente, al que se recurre en la bibliografía consultada, San Telmo suele comenzar mucho antes (con)fundiéndose con el barrio de Montserrat. En esta extensa zona, cuyo final pareciera perderse hacia el sur en el Parque Lezama, se habían instalado desde décadas previas salas de teatro de carácter alternativo a las de la avenida Corrientes, talleres de artistas y espacios donde ensayaban varias compañías de teatro. Aunque en los 80, la prensa diaria reconocía a los barrios del sur como el territorio de “las patotas”, denominación usada para referirse a numerosos grupos de jóvenes, en su

⁸⁴ Entre los grupos y artistas que recurrieron a esta fuente de abastecimiento de materiales vale mencionar a Batato Barea, a Gambas al Ajillo, a Liliana Maresca y a La Organización Negra. *UORC*, el espectáculo de La Organización Negra realizado en Cemento en 1986 y 1987, se abastecía semanalmente en las calles de la ciudad de docenas de tubos lumínicos que formaban parte central del show.

mayoría hombres, que se movían por la noche y eran percibidos como violentos y vandálicos⁸⁵.

El paisaje de San Telmo se caracterizaba por la existencia de pensiones (de alquiler de habitaciones), hoteles de bajo costo, casas de arquitectura de comienzo de siglo XX abandonadas, pequeños comercios (almacenes, tiendas, bares de venta de bebidas, etcétera) y el mercado, aún activo principalmente como centro proveedor de frutas y verduras. Dada la semejanza de ese particular paisaje urbano, el Centro Parakultural y el Bar Bolivia suelen incluirse dentro de San Telmo desatendiendo a los mapas oficiales que los localizan en Montserrat.

Tampoco escasean en la bibliografía y en las fuentes periodísticas las referencias a Barrio Norte en cuya denominación extraoficial se incluyen los barrios de Retiro y Recoleta. En el “sentido cardinal porteño” ese Barrio Norte era la zona de divertimento nocturno por excelencia de la ciudad. Su principal atractivo, desde finales de los 60, eran los restaurantes y las *boîtes* pero no era rara la existencia de cabarets (Gorbato, 1997). Los asiduos concurrentes a la noche de Barrio Norte⁸⁶ delataban su buen pasar económico en sus vestimentas y vehículos con los que llegaban al lugar (Civale, 2011). Además, ya desde los años 60 la avenida Santa Fe era una zona reconocida del “ambiente gay” de Buenos Aires (Sivori, 2005). En la década del 80, ese reconocimiento de “entendidos” se extendió a públicos mayores cuando sobre la avenida Santa Fé y en sus inmediaciones se abrieron las primeras discotecas gays Área, Contramano y Bunker.

También, en el mismísimo Barrio Norte, se instaló por unos pocos meses el “bar punk” Le Chevalet. La principal bibliografía que versa sobre este bar (Franco, 2011) no menciona ninguna referencia barrial. Si bien ubica el lugar en sus coordenadas exactas, y a pesar de que uno de los principales testimonios del relato señala que se trataba de “una situación marginal, pero de gente pudiente”⁸⁷, la omisión a nombrar el barrio en que Le Chevalet se ubicaba puede leerse como un distanciamiento con los significados asociados a Barrio Norte y a Recoleta en particular.

⁸⁵ José Garófalo, artista visual parte del grupo de pintores de La Zona y habitué de los lugares del *underground* porteño de los 80, recuerda: “se armaban trifulcas en El Depósito y en los bares del sur y eso en un punto ¡era heavy! En esa época había patotas. Una secuela de la dictadura. Estaba La patota de San Telmo, La Patota de Constitución, La Patota de La Boca... llegaban a los bares y buscaban pelea” (Entrevista realizada en enero 2017).

⁸⁶ Consultado sobre su percepción del público que asistía al Stud Free Pub, Raúl Romeo me señaló que él “era un chico de Barrio Norte” marcando la diferencia entre uno y otro espacio de diversión nocturna.

⁸⁷ Ezequiel Ábalos en Franco, 2011.

Adyacente a Barrio Norte, el barrio de Palermo era principalmente un barrio de viviendas. Durante el día podía constatarse la presencia de algunos bares (que ofrecían café y minutas) pero por la noche pocas personas se desplazaban por sus calles buscando espacios de ocio. Además, y a pesar de que aún sus delimitaciones eran pocas (se solía hablar de Palermo viejo y de Palermo chico), la gran extensión de este barrio hacía que los lugares quedasen demasiado distantes entre sí como para compartir mayores características propias del barrio. El Taller y La Alcantarilla (que por un tiempo se llamó Fandango) eran los locales con mayor proximidad. Pero los demás, aparecen en la bibliografía consultada nombrados en relación a edificios y encrucijadas importantes de la ciudad. Por ejemplo, suelen referirse al Zero Bar a partir de su cercanía con el Zoológico Municipal y el Jardín Botánico⁸⁸, o a Container por su proximidad con el Parque Las Heras (Lejbowicz y Ramos, 1991; Civale, 2011).

También Belgrano era, a comienzo de los 80, un barrio plenamente residencial. La primacía de las construcciones bajas, a la par de caserones más antiguos, las viviendas unifamiliares y la baja presencia de torres de departamentos permitían considerarlo, siguiendo las pautas del sentido cardinal porteño, como parte del “norte próspero” y tranquilo. Shams y el Stud Free Pub se instalaron allí en 1982. La presencia de estos lugares modificó sus inmediaciones atrayendo mayor circulación nocturna⁸⁹. Con el correr de los años, y probado el éxito de estos dos lugares, también allí se instalaron La Esquina del Sol, Prix D’Ami y Taxi Concert.

El Abasto es otro de los barrios “inexistentes”. Toma su nombre del Mercado de Abasto de frutas y verduras que funcionó desde la década del 30 hasta 1984. Tras el cierre definitivo de las actividades comerciales en el gran edificio ubicado sobre la avenida Corrientes, entre Agüero y Anchorena, se clausuraron también múltiples galpones que funcionaban como depósitos y la sociabilidad habitual del barrio se vio modificada.

Si en las décadas previas el trajín diario del mercado había regulado la rutina del barrio del Abasto (incluyendo los bares de comida y las tanguerías de los alrededores), desde comienzo de la década del 80 se evidenciaron indicios de cambio en su paisaje de

⁸⁸ Desde finales del siglo XIX, sobre el territorio que hoy reconocemos como el barrio de Palermo se proyectaron parques y espacios de esparcimiento al aire libre como el Zoológico, el Jardín Botánico y el Hipódromo (Gorelik, 1998; Watson, 2008).

⁸⁹ En la entrevista realizada a Raúl Romeo, gestor del Stud Free Pub, señaló que los vecinos de la zona solían quejarse con frecuencia por el volumen del sonido que salía del local. Un vecino lindante, lo invitó a su casa para que él mismo comprobara los efectos del sonido sobre las paredes de su casa y las dificultades que producían en su familia (con un bebé recién nacido) para conciliar el sueño. (Entrevista realizada en marzo de 2016).

casas tomadas, en el que existían terrenos baldíos y aún no había torres de viviendas. En 1989, la discoteca Babilonia abrió sus puertas en un antiguo almacén en la calle Guardia Vieja al 3300, donde en el pasado se maduraban bananas para proveer al mercado⁹⁰. Aprovechando el tamaño del galpón, y su bajo costo de renta, al estar ubicado en una zona nada habitual para ese tipo de emprendimientos, Babilonia se pensó como una sala para múltiples eventos⁹¹.

En este Capítulo se elaboró una respuesta situada a la pregunta por la definición del *underground* porteño de los 80, atendiendo a la recurrencia de lugares y demostrando que en conjunto pueden ser analizados como una trama que se fue tejiendo sobre el territorio de la ciudad de Buenos Aires. Las relaciones establecidas en el último apartado, entre la ciudad practicada y la ciudad del catastro, se proponen evidenciar a grandes rasgos los usos y sentidos recurrentes al territorio recortado de la ciudad sobre el que se extendió el tramado de lugares *underground*. En el Capítulo II, la cartografía cultural se despliega proponiendo una periodización de “los 80” atada a la historia particular del circuito de lugares presentado en los mapas.

⁹⁰ Cruz, Alejandro: “Babilonia se despide del Abasto”, en *La Nación*, sábado 3 de febrero de 2001.

⁹¹ Dos años antes, el grupo de rock Sumo había grabado, en su disco *After Chabón*, un particular retrato del barrio titulado “Mañana en el Abasto”. La canción ilustra el paisaje urbano en el que se mueven las personas, entre las ruinas del mercado cerrado; “tomates podridos”, “bares tristes” y “botellas de Resero”. Luca Prodan, cantante de la banda, era habitué del barrio y vivió en él por breve período de tiempo en la segunda mitad de los 80 (Jalil, 2016). El video clip de “Mañana en el Abasto” fue grabado en la discoteca Cemento, también en 1987.

Capítulo II

El *under* en movimiento. Una periodización del circuito cultural *underground* porteño de los 80

El presente capítulo propone un recorrido histórico por el circuito cultural *underground* de la ciudad de Buenos Aires entre 1982 y 1989 con el objetivo de analizar los momentos y las condiciones en que se constituyó como un tramado espacial (de bares, pubs, pequeñas salas de teatro y discotecas) propicio para la creación artística y la expresión cultural alternativa. Lejos de ser sólo un comentario de los mapas presentados en el Capítulo I, el recorrido temporal aquí propuesto resulta imprescindible para trazar una cartografía cultural del *underground* porteño de los 80 que sea capaz de representar el movimiento y la espacialidad del circuito.

Los lugares de reunión, socialización nocturna y creación artística del *underground* porteño de los 80 son estudiados en este capítulo atendiendo a la particular “combinación del espacio físico con los acuerdos sociales y financieros” (Becker y Faulkner, 2011: 54). Los cambios en esos mismos acuerdos permiten delimitar los diferentes momentos al interior de la periodización e indagar en los modos en qué la organización de los lugares condicionaba –tanto en el sentido de potenciarlos como en el de restringirlos– los trabajos que allí se realizaban. La descripción de cada uno de los momentos permitirá indagar en las diferentes densidades del circuito a lo largo del tiempo, señalando la diversidad de espacios e situando a los actores principales en sus contextos de producción.

En el primer apartado se presenta una breve descripción de los espacios de divertimento nocturno existentes en la ciudad de Buenos Aires entre 1976 y 1980, con el objetivo de revisar el contexto inmediatamente previo a la aparición de los primeros lugares del *underground* porteño. El segundo apartado se concentra en el cambio en las condiciones de producción cultural ocurrido hacia 1981, cuando surgieron un conjunto de experiencias de producción artística que no se ajustaban a los lugares existentes y demandaban un territorio propio para poder sostenerse. El tercer apartado aborda el surgimiento, entre 1982 y 1983, de los primeros lugares de un circuito alternativo de diversión nocturna y experimentación artística de la ciudad de Buenos Aires. El cuarto apartado, narra el momento de *florecimiento* del circuito cultural *underground* porteño de los 80, entre 1984 y 1985, al calor del nuevo horizonte de expectativas inaugurado tras la transición democrática. El quinto apartado, sistematiza el afianzamiento del

underground porteño y la expansión en 1986 de la red de lugares como soporte de prácticas artísticas que diversificaban las ofertas culturales de la ciudad. El sexto apartado puntualiza en la renovación de lugares que se da entre 1987 y 1988, y en las estrategias de especialización que esos mismos lugares desarrollaron para destacarse. El séptimo y último apartado del capítulo, propone una interpretación del fin del circuito cultural *underground* porteño de los 80.

La construcción de una periodización específica busca contribuir a desarmar la etiqueta, aparentemente obvia, “*underground* porteño de los 80”. A través de un abordaje pormenorizado de la dimensión temporal del circuito cultural *underground*, se busca resaltar la centralidad de los lugares y complejizar el análisis de este fenómeno cultural. En línea con una serie de investigaciones recientes (Usubiaga, 2012; Manzano, 2014; Franco y Feld, 2015), este capítulo se propone, además, realizar un aporte, desde un caso acotado y puntual, al estudio de las dinámicas socioculturales de la década del 80.

Entre la diversión tolerada y las experiencias en los bordes (1976-1980)

Desde marzo de 1976, además de fuertes transformaciones en la estructura económica, el gobierno militar (autodenominado Proceso de Reorganización Nacional) promovió un plan de “erradicación de la subversión” que se expresaba tanto en sus políticas represivas como en sus políticas culturales. Como podía leerse en el acta del 26 de marzo de 1976, que fijaba el propósito y sus objetivos básicos, para la dictadura todo aquel que se alejara de “los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino” era sujeto de sospecha. Toda aquella práctica que tuviera “tendencia a cuestionar un modo de vida” occidental y cristiano era factible de ser considerada “acción subversiva” (Gociol e Invernizzi, 2007: 51).

Si bien nunca existió en Argentina una oficina centralizada de censura, diversos mecanismos y órganos de control aparecieron desde la década del 50⁹² y se extendieron más allá de diciembre del 1983. En este y otros menesteres el régimen apeló a diversos

⁹² Desde enero de 1958, en Buenos Aires, las producciones culturales podían ser clasificadas como: “material inmoral y presuntamente obsceno”, material considerado solamente “inmoral” y “material de exhibición limitada”. La clasificación de un material dentro de uno u otro caso era arbitraria. Avellaneda señala que pueden establecerse regularidades en torno a un conjunto de temas cuya vigilancia debía asegurarse: “lo moral, lo sexual, la familia, la religión y la seguridad nacional” y sobre los cuales se regulaba el “uso indebido de la cultura” a partir de la oposición entre “cultura verdadera/legítima” y “cultura falsa/ilegítima” (2006: 35).

dispositivos pseudo-legales para regular las actividades culturales⁹³. Los espectáculos de teatro, las artes plásticas y visuales, la prensa escrita (diarios y revistas), la radio y la televisión, los libros, el cine y la música estuvieron bajo la sistematización y el control de censores/celadores (Avellaneda, 2006; Gociol e Invernizzi, 2007).

En un temprano ensayo de 1983, Guillermo O'Donnell señaló que la dictadura encontró sectores aliados dispuestos a colaborar con el refuerzo de autoridad y la demanda de obediencia en espacios “micro” (como la escuela, la fábrica, la familia, los medios de comunicación y la publicidad)⁹⁴. Quienes repudiaban los objetivos del régimen prefirieron el silencio como estrategia de preservación y en muchos casos vivenciaron el exilio (O'Donnell, 1983). No obstante, amplios sectores de la sociedad se sintieron desconcertados al momento de asumir una posición. Para Novaro y Palermo dicho desconcierto respondía a la modalidad “ambigua” de “la represión [que] fue a la vez ejemplificadora y vergonzante, visible e invisible, oficial y clandestina” (2011: 132).

A pesar del estado de sitio, durante los casi ocho años de dictadura los *café concerts*, los *restaurant concerts*, las whiskerías y otros *snack bar* permanecieron abiertos. Estos espacios de divertimento nocturnos se encontraban al resguardo del constante acecho policial y ofrecían música en vivo, “baile de señoritas” y otras variedades. De algún u otro modo, puede considerarse que estos lugares estaban dentro de las experiencias toleradas por el régimen, que consintió su continuidad y otorgó la habilitación edilicia a los nuevos emprendimientos.

También, el circuito de salidas nocturnas del barrio de Recoleta (afianzado en la década del 60) se mantuvo estable durante los años dictatoriales: la década del 70 fue principalmente una década de *boîtes* y discotecas (Mau Mau, África, Le Club y Regine). El ingreso a las *boîtes* era cuidadosamente vigilado por porteros que seleccionaban a los elegidos para ser parte del lugar. En el interior, en torno a sillones y mesitas bajas separadas de la pista de baile, se reproducía la estructura íntima de las salas de estar (del *living room*). En 1977 inauguró la discoteca Experiment. A diferencia del código actitudinal implícito de las *boîtes* (un estilo de vestimenta formal, llegar acompañado y bailar en pareja) en Experiment se volvió frecuente un estilo más casual y distendido:

⁹³ Entre ellos el decreto de Ley 22.285/80 que reguló hasta 2009 (con modificaciones) los medios audiovisuales (radio y televisión) por casi 30 años.

⁹⁴ Varios son los autores que coinciden en señalar que durante los siete años de dictadura se reforzó la advertencia respecto de los usos socialmente pautados de ciertas vestimentas, de “no ser diferente, ni dar opiniones poco convencionales aún sobre los temas aparentemente más triviales” (O'Donnell, 1983: 6).

por ejemplo, no se exigía la corbata en los hombres ni el vestido en las mujeres y se solía bailar sueltos⁹⁵ (Civale, 2011).

En 1980, en coordenadas distantes del centro de la ciudad y radicalmente novedosas para el emplazamiento de locales bailables, abrió New York City. “La City”, tal como la llamaban sus habitués, se destacaba por sus grandilocuentes fiestas temáticas en las que el *jet set* del espectáculo y el deporte local eran agasajados. En las antípodas del secreteo de los reservados de las *boîtes*, la discoteca New York City ofreció el territorio ideal para mostrarse ante los flashes de las revistas⁹⁶. Aunque a lo largo de la década esta discoteca sería identificada por algunos de los actores protagónicos del *under* porteño en las antípodas de los bares y pubs que frecuentaban, la promesa de fama y la invitación a lograr ser visto que ofrecía New York City marcó una diferencia en las formas de gestionar la diversión nocturna en tiempos de dictadura.

Hacia finales de la década del 70 inauguraron tres lugares que, según el periodista Marcelo Fernández Bitar (2006: 128), comenzaron a definir “la dinámica de los pubs”: Jaz & Pop, La Trastienda y Music Up. La particularidad de estos pubs radicaba en ser gestionados como refugios que promovían una oferta musical diferente a la de las discotecas, donde reinaba la música disco⁹⁷. Jazz & Pop⁹⁸ abrió sus puertas en 1978 en Montserrat. Music Up⁹⁹ inauguró el mismo año en un primer piso en la esquina de las avenidas Callao y Corrientes. La Trastienda¹⁰⁰ comenzó a realizar conciertos en

⁹⁵ No obstante, la renovación del formato discoteca comenzó primero por fuera de la Capital Federal, en la “movida de Ramos Mejía” (Civale, 2011).

⁹⁶ Con frecuencia, las revistas de interés general (como *Gente* y *Somos*) cubrían la presencia de famosos y deportistas en las fiestas y eventos.

⁹⁷ La música disco, banda sonora de las discotecas recientemente inauguradas, estuvo en el centro de las batallas por los gustos y consumos juveniles de comienzos de los 80. Para los periodistas locales, esta música estaba lejos de los experiencias de liberación sexual que significó en otras latitudes (Shapiro, 2012). Más bien, era considerada un pasatiempo propiciado por la facilidad de acceso a las importaciones, un producto de la política económica de la dictadura (Pujol, 2011). Por ejemplo, los editores de la revista contracultural *Expreso Imaginario* percibían a los cultores de la música disco como hedonistas, pasatistas, naif o “grasas”.

⁹⁸ Jazz & Pop, ubicado en la calle Chacabuco al 508, inauguró el 6 de abril de 1978. Abría sus puertas a partir de las 11 de la noche y cerraba cerca de las 4 de la mañana (Civale, 2011; Guerrero, 2010). Sus gestores eran los músicos Gustavo Alezzio, Néstor Astarita y Jorge González.

⁹⁹ Music Up, ubicado en un primer piso en Callao y Corrientes, inauguró el 9 de agosto de 1978. Tenía lugar para albergar alrededor de 100 personas y ofrecía espectáculos de jazz, fusión y rock. A mediados de 1980 cerró por falta de habilitación municipal y por el acecho policial (Calderón, 2006; Guerrero, 2010).

¹⁰⁰ La Trastienda fue inaugurada en septiembre de 1979 en la esquina de Thames y Gorriti. Permanecía abierta de martes a domingos. Sus gestores eran Alicia Romanutti, María Osorio, Gustavo Gianetti y Martín Mujica, amigos de la militancia peronista. Si bien alquilaron el lugar para crear un espacio para el dictado de cursos, el uso común hizo que rápidamente predominara la música en vivo. Allí se presentaron Saloma, Ollantay, el bandoneonista Dino Saluzzi, el pianista Enrique “Mono” Villegas, entre muchos otros. Entrevista personal a Alicia Romanutti realizada en abril de 2016.

1979 en Palermo, que por entonces era un barrio poco concurrido como centro de diversión nocturna.

Estos lugares eran promotores del profesionalismo: los músicos que tocaban allí en muchos casos eran reconocidos entre sus pares por su talento y virtuosismo. Las audiencias estaban mayormente conformadas por jóvenes que rondaban los treinta años. La seriedad y el compromiso con las actividades que buscaban ser realizadas se expresaban en la clara distinción de tiempos para la conversación, el consumo de empanadas u otra comida y la escucha que estaba en el centro de las actividades. Así, estos lugares propiciaban un ambiente íntimo y para pocos enterados.

Además, en puntos centrales de la ciudad de Buenos Aires (aunque de manera no sistemática) se habilitaron un conjunto de experiencias en los bordes de lo permitido, lo aconsejable y lo tolerado¹⁰¹. Los cines y algunas librerías de la avenida Corrientes, adecuándose en extrema apariencia a los requerimientos del régimen, funcionaron como espacios de intercambio de materiales y socialización durante la dictadura¹⁰². También, los espacios de educación no formal, como las clases particulares y los talleres de diversas disciplinas, se multiplicaron como ámbitos de encuentro en los márgenes de lo autorizado¹⁰³.

Ya fuera en los márgenes o en un espacio más tolerado, la noche porteña tenía diversos circuitos de diversión nocturna hacia comienzos de los 80. Según el historiador Roberto Pittaluga, durante la última dictadura la represión se instaló en la escena pública actuando como “factor de rutinización de la violencia estatal, de su exposición

¹⁰¹ Recurrentemente, los protagonistas suelen referirse a “experiencias de resistencia”. Por ejemplo, La Trastienda, en los términos de una de sus gestoras, fue “un lugar de resistencia cultural a la dictadura” en tanto logró crear un espacio de encuentro, al que trasladar y revalidar el compromiso con determinadas maneras de ser y estar en el mundo, cuando la militancia estaba prohibida (Entrevista a Alicia Romanutti, realizada en junio de 2016). Resistencia, en este caso particular, es un término que se teje como una fuerza en tensión con la represión dictatorial pero también como un hacer mientras tanto.

¹⁰² Entre los lugares que proponían materiales no convencionales se encontraban las salas de cine Artes y Cosmos, el teatro de la Sociedad Hebreaica, las cinematecas del Teatro San Martín y del Goethe Institut. Por el tipo de materiales que allí se presentaban, muchas veces producto de la programación en convenio con países y comunidades extranjeras, estas salas fueron ejemplos de situaciones de “excepción” o “refugios de tormenta” entre 1976 y 1983 (Ferrer, 2007: 378). También, algunas librerías de la avenida Corrientes y algunos puestos de diarios tejían sus propias tretas y artilugios para circular libros prohibidos y revistas subter (Moreno, 2001; Margiolakis, 2011).

¹⁰³ Los clases particulares y los talleres de formación artísticas habían adquirido cierta continuidad como espacios de educación alternativa desde el golpe de Juan Carlos Onganía. Según Carlos Alberto Brocato, la represión dictatorial del 76 perseguía “la privatización de los comportamientos públicos y la atomización del cuerpo social” (Brocato, 1993: 468). Una subterránea “resistencia molecular”, formada a partir de decisiones conscientes y actitudes espontáneas (Brocato, 1993), se dispuso a reunir los átomos culturales dispersos y organizarlos en torno a pequeños grupos que realizaban actividades ligadas a la música, las artes visuales, grupos de teatro, entre otros (Acosta, 2016; Heker, 1993; Kovadloff, 1993; Pujol, 2011).

cotidiana como parte del paisaje urbano, como una muestra para el transitar diario, generando una habituación por la cual esa violencia dejaba de ser vista como anómala, y se burocratizaba y normalizaba mientras se subjetivaba como un saber no consciente sobre su continuada vigencia” (2014: 13). Las experiencias narradas en este apartado no pueden pensarse por fuera de esa habituación.

“Hay que salir del agujero interior”. El diagnóstico de la “necesidad de juntarse” (1981)

La llegada del dictador Roberto Eduardo Viola a la presidencia, en marzo de 1981, promovió un cambio en la percepción de los ciudadanos de la “dureza” militarista. Al asumir, Viola anunció promesas de apertura política en el mediano plazo, designó gobernantes provinciales civiles e incorporó a su gabinete a representantes también civiles. A pesar de que pocos meses después fue reemplazado por Leopoldo Fortunato Galtieri, suele considerarse que a partir de 1981 el régimen inició un período más “permisivo” en comparación con los años en que la Junta estuvo bajo la dirección de Jorge Rafael Videla¹⁰⁴.

Aunque el estado de sitio continuaba vigente, comenzó a vivirse en la ciudad de Buenos Aires un clima cultural más distendido. En este contexto, surgió en mayo de 1981 el movimiento de Teatro Abierto¹⁰⁵. Luego del atentado sufrido en el teatro del Picadero, este movimiento alcanzó la masividad y contó con gran apoyo público. Esto sirvió para visibilizar las denuncias de los mecanismos de control y censura de los diversos espectáculos y manifestar “la necesidad de juntarse” (Villagra, 2011: 63). De manera indirecta, el éxito conseguido por el movimiento Teatro Abierto habilitó y animó a la exhibición pública de acciones artísticas hasta entonces resguardadas de la posible mirada censora.

Aunque no existió una conexión causal, el movimiento Teatro Abierto generó tangencialmente las condiciones de posibilidad para la formación y multiplicación de

¹⁰⁴ Ya desde la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (en 1979) y con la entrega del Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel (en 1980) habían aparecido enfrentamientos entre las fuerzas y la estructura aparentemente sólida de la dictadura se había resentido (Novaro y Palermo, 2011).

¹⁰⁵ Contra la censura dictatorial, tras la supresión de la Cátedra de Teatro Argentino Contemporáneo en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico y ante la acuciante falta de oportunidades de trabajo, cuatro de los más prestigiosos dramaturgos (Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza y Ricardo Monti) se agruparon en torno a un proyecto al que denominaron Teatro Abierto. Para Pelletieri (1992), las obras allí presentadas se encuadraron en la raigambre del teatro social de los años 30 y 60, por lo que no propusieron una nueva estética teatral. No obstante, la potencia del movimiento trascendió rápidamente la propuesta teatral e irradió su diagnóstico de urgencia creativa hacia otras disciplinas. Por ejemplo, el ciclo Danza Abierta en el Teatro Bambalinas, realizado en octubre de 1981 con dirección de Lía Jelin.

nuevas experiencias expresivas y para el surgimiento de lugares que las acogieran. Con el correr de los meses, en diversos puntos de la ciudad, en restaurants y en casas particulares, comenzaron a gestarse nuevas coordenadas de encuentro que, con diferentes propuestas destinadas a públicos también diferentes, compartían una misma voluntad: crear espacios para atender esa acuciante “necesidad de juntarse”.

En 1981 el pintor Rafael Bueno dispuso las instalaciones de su casa, sobre la calle Riobamba al 965, para formar una especie de salón decimonónico al que denominó Café Nexor (Battistozzi, 2011). Artistas, actores, músicos y escritores concurrían a estas tertulias que se realizaban todos los viernes por la noche¹⁰⁶. Para la historiadora del arte Viviana Usubiaga, el particular nombre elegido por Bueno hacía “implícita alusión a la necesidad de unirse y comenzar a fortalecer lazos que la vida cotidiana durante la dictadura había desintegrado” (Usubiaga, 2012: 140). Aunque no era efectivamente ni un café, ni un bar, el Café Nexor cumplía con la función de vincular a sujetos diversos con intereses afines y planteaba una treta ante el repliegue hacia la vida privada demandado por el estado de sitio.

También en la primera mitad de 1981, comenzaron los encuentros de traspasnoche en Le Chevalet, que compartía con el Café Nexor la característica de un lugar para unos pocos enterados. Las primeras presentaciones de grupos punks (Los Violadores, Los Laxantes, Trixy, Diana Nylon y la Elmer’s Band) acontecieron en un local del barrio de Recoleta que carecía de escenario y durante el día funcionaba como un restaurant francés¹⁰⁷. A diferencia del ambiente intimista de las *boîtes* del barrio, los encuentros allí realizados se concretaban desorganizando la disposición propia del salón comedor, improvisando escenarios y presentaciones. Los noveles músicos y su público se mezclaban en el mismo nivel. A los pocos meses, cansado por las constantes detenciones policiales el dueño del local, Botto Jordán, decidió poner fin a estos espectáculos que convocaban principalmente a menores de edad (Franco, 2011).

Desde octubre de 1980, también en el barrio de Recoleta, funcionaba otro bar/restaurant atípico: El Corralón. Este bar fue construido adaptando el espacio de un viejo local sobre el Pasaje Bollini, conservando su patio del fondo, para funcionar como un restaurant abierto a la presentación de artistas callejeros y la proyección de películas

¹⁰⁶ Entre quienes frecuentaban el Café Nexor se encontraban los escritores Renato Rita, Emeterio Cerro y Arturo Carreras, los actores Omar Chabán y Katja Alemann, y los pintores Juan José Cambré, Martín Reyna, Guillermo Kuitca y Pier Cantamessa (Battistozzi, 2011; Usubiaga, 2012).

¹⁰⁷ Desde finales de los 70 comenzaron a formarse las primeras bandas punk en la zona norte de la ciudad de Buenos Aires, integradas por jóvenes en torno a los 18 años (Cavanna, 2001).

amateurs en formato Super 8. En El Corralón se juntaba una mezcla de sujetos de alta sociedad con inquietudes artísticas (tal el caso de Federico Peralta Ramos) con el *underground* que todavía no existía¹⁰⁸ (Omar Chabán, Diana Nylon, Daniel Melingo y el clown Geniol) (Lejbowickz y Ramos, 1991).

En 1981 varias salas de teatro comenzaron a presentar experiencias, por entonces denominadas, de rock teatro. En el Auditorio Buenos Aires, antes conocido como el Auditorio Kraft, el músico Daniel Melingo organizó una serie de encuentros a los que denominó Ring Club. Músicos, actores y recitadores formaron parte de esos encuentros que se planteaban como fiestas más que como espectáculos para la contemplación. En San Telmo, zona de pequeñas salas teatrales desde fines de los 60, también tuvo lugar esta renovación de repertorio. En julio de 1981 el músico e ilustrador Horacio Fontova presentó en Altos de San Telmo¹⁰⁹ al grupo femenino de música y *performance* las Bay Biscuit lideradas por Vivi Tellas¹¹⁰. Mientras tanto, en el Teatro Bambalinas y en el Teatro del Siglo¹¹¹ comenzaron a presentarse bandas de rock que también promovían experiencias performáticas, como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

Los diferentes eventos de 1981 son antecedentes del tipo de prácticas que caracterizaría al *underground* porteño de los 80. Múltiples e intensos, estos reportorios diagnosticaban en 1981 la urgencia por expresarse y la acuciante necesidad de encontrarse pero no lograban hacerse de un territorio propio en la ciudad de Buenos Aires. En los años venideros, aún en dictadura, comenzarían a tejerse las primeras conexiones de un nuevo circuito alternativo de diversión nocturna y experimentación artística.

¹⁰⁸ Para Paulo Russo, artista y habitué de los lugares del *under* porteño de los 80, El Corralón era “una mezcla de gastronomía, shows, alta sociedad y *underground*, algo que todavía no existía”. Entrevista a Paulo Russo, 29 de junio de 2016.

¹⁰⁹ Los Teatros de San Telmo se erigieron en una casona, ubicada en la calle Cochabamba al 360, que había si construida alrededor de 1830 por una acomodada familia porteña. Osvaldo Giesso, junto a la productora teatral Julieta Balvé Pavlovsky, el escenógrafo Luis Diego Pedreira y Juan Antonio Pérez Prado, montó allí su atelier y un “club cultural” que buscaba funcionar como un teatro y una galería de arte en 1971 (Budich, 2010).

¹¹⁰ Entre 1980 y 1983, un grupo diverso de chicas con inquietudes artísticas formaron las Bay Biscuit. Vivi Tellas lideraba el grupo que supo estar conformado por Fabiana Cantilo, Mavi Diaz, Diana Nylon, Isabel de Sebastián, Maico Castro Volpe y Lisa Wackolook.

¹¹¹ En la misma locación de la calle Defensa al 744 había funcionado el *café concert* La Rueda Cuadrada que en 1976 cerró luego de la explosión de una bomba. (Alejandro Cruz: “Una luz en los pasillos del teatro”, en *La Nación*, Suplemento Espectáculo, domingo 3 de febrero de 2002).

“Largar la piña en otra dirección”. Las puntadas iniciales del circuito cultural *underground* porteño de los 80 (1982-1983)

En su disco debut como solista, Michel Peyronel, ex baterista de la banda de heavy metal Riff, cantaba: “cero al Zero, cero al Einstein, cero a todo lo que es diferente ¿hasta cuándo nos irán a molestar?”¹¹². A pesar de la mayor distensión, la vigilancia de las calles y la irrupción policial en los locales continuaba siendo habitual durante los últimos años de la dictadura. Con sus rutinas de pedido de documentos de identidad y detenciones arbitrarias por averiguación antecedentes, los agentes de la fuerza policial recordaban que no todo había cambiado en la ciudad y acechaban con mayor insistencia aquellos lugares que acababan de abrirse. Para evitar la presencia policial, los dueños de los boliches esgrimían estrategias que incluían el pago de “arreglos”.

A pesar del panorama negativo que planteaba la canción, que remarcaba el carácter marginal y el hastío ante la sanción, también revelaba la existencia de “Zero” y “Einstein” como lugares “diferentes”. Aunque en su momento la apertura de estos nuevos bares pasó desapercibida para las grandes mayorías, al poco tiempo comenzaron a marcar un quiebre en el itinerario de ofertas nocturnas.

En pleno enfrentamiento bélico en Malvinas, en mayo de 1982, se inauguró el Café Einstein. Era un bar pequeño capaz de recibir un máximo de 80 personas, que estaba ubicado en un departamento en primer piso al que se accedía tras subir una escalera angosta, sobre la avenida Córdoba casi esquina Pueyrredón, el Café Einstein. Sus gestores (Omar Chabán, Helmut Zieger y Sergio Ainsstein) compartían la confianza en el carácter rupturista y novedoso de las experiencias artísticas allí realizadas. Anhelaban hacer confluír y dialogar expresiones realizadas en vivo valorizando el “desparpajo” y “el juego” sobre el virtuosismo y el profesionalismo. Las intervenciones teatrales eran breves y buscaban dejar a los espectadores en estado de shock.

En una de las pocas notas promocionales, publicada en agosto de 1983, Omar Chabán definía al Café Einstein como “un lugar en el que aquello que estaba dormido, se despertó”¹¹³. Los jueves de 1983, podía encontrarse un ejemplo de lo que allí

¹¹² La letra citada pertenece al tema "No puedo parar" del disco *A toda máquina* editado en 1984 por el sello Tonodisc.

¹¹³ Suplemento “Cerdos & Peces”: “El desopilante Café Einstein”, N°1, agosto 1983: 13. Separata al interior de la revista *El Porteño*.

sucedía: la varieté Bulbo Jopo Show¹¹⁴ que combinaba experiencias de *performance*, rock y pintura en vivo. En una esquina, era posible encontrar a Vivi Tellas realizando una serie de *sketches* unipersonales¹¹⁵. En otro extremo, y un poco más tarde, el Trío Loxon (integrado por los artistas plásticos Rafael Bueno, Guillermo Conte y Máximo Okner) entraba vistiendo mamelucos blancos (como pintores de construcción) y pintaba grandes plásticos transparentes. Mientras tanto, alguna banda tocaba en el escenario. En la medida en que la *performance* avanzaba los pintores desaparecían en acción detrás del cortinado de sus propias obras. Al finalizar, recortaban el plástico y lo remataban burlonamente, o regalaban pedazos entre los que estuvieran presentes (Lucena, 2014). En la entrevista citada, Chabán también señalaba: “[el Café Einstein] no es un lugar de ‘buenas ondas’, aquí la gente se puede sentir mal o bien pero por sobre todo le pasan cosas”.

Los recitales de bandas de rock, punk, ska y new wave, y lo que acontecía en torno a esas presentaciones, también ser considerado performático. Los músicos de Los Twist, recurrentes en el Café Einstein, vestían sus uniformes de ocasión: camisas blancas y trajes negros con corbatas finas. Los Encargados, un trío de muchachos que lucían muy serios rodeados de teclados y sintetizadores, producían una música electrónica basada en sonidos simples que recordaban al conjunto alemán Kraftwerk. Los integrantes del público de Los Violadores movían sus cuerpos iniciando el pogo.

Varios son los relatos que señalan que en los primeros tiempos el lugar solía estar poco concurrido (tal el caso de Katja Alemann en Civalé, 2011). El Café Einstein reunía un público más joven que el que frecuentaba los boliches de los 70 y las diversas salas teatrales de San Telmo. Un público joven por su edad¹¹⁶ pero sobre todo porque muchos de ellos eran noveles en sus prácticas. En palabras de Diego Arnedo los habitués del Café Einstein conformaban “una mezcla de actores, músicos, intelectualoides que querían hacer algo” (Lejbowicz y Ramos, 1991: 43). No se trataba ya de músicos virtuosos y escuchas atentos sino de inquietos participantes que

¹¹⁴ El tipo de *sketches* o números teatrales presentados en el Bulbo Jopo Show compartían la voluntad de trabajo desde la coreografía, la improvisación y el desparpajo que había caracterizado las experiencias del Cataplasma Show, una varieté que en 1982 se presentó en el Café 900. Omar Chabán y Katja Alemann se habían conocido siendo parte de la compañía de jóvenes actores que realizaba el Cataplasma Show. Entre los otros integrantes estaban Diana Nylon, Fabiana Cantilo, Diana Baxter, Javier Suarez, reunidos en torno al profesor de teatro Carlos Lorca. Entrevista personal a Javier Suarez, agosto 2016.

¹¹⁵ Los *sketches* de Tellas se burlaban del falso glamour local, del tono soberbio, de la *pacatería* y del puritanismo sobre la sexualidad femenina. Algunos de los personajes eran "La nadadora", "La novia del hombre invisible", "El inventor del Siglo XX", "La pupila" y "El boludo" (Brownell, 2015; Jalil, 2015).

¹¹⁶ Aunque los menores de edad no eran bienvenidos en el Einstein, tampoco era excepcional verlos rondar las inmediaciones e incluso de vez en cuando lograban colarse entre el público usual (Jalil, 2015).

buscaban, ellos también, un lugar donde hacer explícitas sus expresiones¹¹⁷. Entre el público, abundaban los silbidos, los insultos por lo bajo. Según Diego Arnedo, se vivía en el Einstein “el ambiente del final de una cosa y el principio de otra sin que cambiara nada” (Lejbowicz y Ramos, 1991: 43).

El conflicto bélico por las islas del Atlántico Sur, que se inició como un intento de las Fuerzas Armadas para generar cohesión interna y consenso social, derivó en el descontento generalizado y reforzó los reclamos por la salida democrática. Los últimos años de la dictadura, los primeros de la década del 80, estuvieron marcados por el colapso del régimen. Las contradicciones internas en las Fuerzas Armadas, la grave situación económica, los conflictos sindicales y sociales, además de la fuerte presencia y reclamo de los organismos de Derechos Humanos fueron desgastando poco a poco el poder militar. Aunque el estado de sitio continuó hasta el 28 de octubre de 1983, desde mediados de 1982, con el levantamiento de la veda política, se comenzaron a vivir tiempos de mayor permisividad (Ferrari, 2013). Intermitentes pero titilantes, nuevas luces comenzaron a activarse en la ciudad de Buenos Aires.

Por entonces, en el mundo del rock se daba una paradójica refundación. Una medida restrictiva, como fue la prohibición de la difusión de canciones en inglés durante el conflicto bélico en Malvinas, favoreció el reconocimiento social y la expansión del rock vernáculo. Si en los años previos los recitales se habían constituido, lenta pero sostenidamente, en un espacio presente y legítimo de socialización (Vila, 1989), el escenario abierto a partir de la segunda mitad de 1982 propició una mayor circulación de las bandas.

Es difícil, y de hecho resulta una tarea infructuosa, saber qué aconteció primero si la emergencia de nuevas bandas o la apertura de bares y pubs dispuestos a recibirlas. Si se toma el caso de Virus, en la lista de los grupos “modernos serios” (Berti, 2012), podría afirmarse que la renovación musical surgió del circuito ya aceitado de los teatros del centro de la ciudad. Pero si se considera a las bandas anteriormente mencionadas (Violadores, Los Twist, Sumo, Nylon, etcétera) su existencia resulta indisociable de los

¹¹⁷ A modo de burlón reconocimiento, pero no por ello una retribución menos consagratoria de esas búsquedas, se entregaron los premios *Sorete Einstein*. Los pintores Rafael Bueno y Maximo Okner fueron premiados por sus números de pintura en vivo. Omar Viola fue premiado por sus obras censuradas, realizadas junto a la Compañía de Mimo de Elizondo. Guillermo Kuitca recibió el reconocimiento por su serie de pinturas “Nadie olvida nada”. Arturo Carrera recibió fue galardonado por su libro *Arturo y yo* (Lejbowicz y Ramos, 1991). En la actualidad tanto Bueno como Kuitca incluyen el galardón, literalmente construido con excrementos de perro secos, entre los premios y reconocimientos recibidos en sus CVs profesionales.

espacios de reunión para unos pocos. En ambas direcciones, pareciera ser un proceso de doble acontecer: una nueva generación de músicos comenzó a presentarse en un nuevo estilo de bares y pubs que se abrían por entonces en Buenos Aires.

En 1982, en una señorial casa del barrio de Belgrano, abrió Shams¹¹⁸. Allí, el sonido de la balada reflexiva y autorreferencial generaba un clima íntimo y calmo, en las antípodas del punk y la new wave que agitaba el Café Einstein. De este modo, se favorecía la conversación entre el público y los artistas¹¹⁹. Algunos de los nombres de la cartelera de Shams eran ignotos jóvenes compositores (Sandra Mihanovich y Alejandro Lerner). Otros, tal como Juan Carlos Baglietto (principal representante de la Nueva Trova Rosarina) y el percusionista y compositor uruguayo Rubén Rada, traían sonidos acuñados en *tiempos difíciles*¹²⁰ y en regiones distantes de la Capital Federal.

Por entonces, también inauguró el Stud Free Pub. Ubicado en un galpón del barrio de Belgrano (que supo ser una caballeriza cercana al hipódromo y que poco antes había funcionado como un estacionamiento de autos), el Stud Free Pub abrió sus puertas los fines de semana poco antes de la medianoche y hasta pasada las cuatro de la mañana. La rutina del lugar fue estableciéndose al calor de la demanda de las bandas, de los grupos y de los públicos¹²¹. Conjuntos de rockailable que comenzaban a ser reconocidas (como Zas, Metrópoli, Cosméticos y Suéter) tenían la exclusividad de los días y horarios centrales de viernes y sábados. Los domingos el escenario era ocupado por conjuntos que comenzaban a dar sus primeros recitales¹²². Un fin de semana de julio de 1983, tocó por segunda vez en su carrera profesional Soda Stereo.

Si el domingo era un día periférico, el miércoles era el día en que podían probarse nuevas ideas sin correr riesgos económicos. Entonces, se presentaban en el Stud Free Pub grupos que conjugaban el baile con el teatro y que se asemejaban al estilo de los *café concert* o conjuntos integrados por actores hombres travestidos. Entre ellos estuvieron los grupos Caviar y Besos de Neón. Eventualmente, el lugar también ofrecía

¹¹⁸ Muscarsel, Miguel (2011), "Shams. Historias del mundo de la música nacional. Primera parte", en *El Cordillerano*, Bariloche, 12 de junio de 2012.

¹¹⁹ Tras su regreso del exilio, en 1982, la actriz y cantante Marilina Ross se presentó en reiteradas oportunidades en Shams. La reseña de uno de esos shows destacaba la capacidad de la cantante al transmitir el "sentimiento", por sobre la calidad musical. Revista *Humor*, "Marilina Ross. Un motor que no pudieron parar", sin fecha.

¹²⁰ *Tiempos difíciles*, primer álbum de Juan Carlos Baglietto, fue publicado en 1982.

¹²¹ Al poco tiempo, sus gestores decidieron modificar la estructura del lugar con el objetivo de ampliarlo para alcanzar una capacidad máxima de 500 personas.

¹²² Los gestores del Stud Free Pub contrataban a los conjuntos de los viernes y sábados por cuatro fechas seguidas, asegurándose así la exclusividad. Los domingos se hacían cargo de la barra, dejando las entradas para las bandas. Entrevista a Raúl Romeo, gestor del Stud Free Pub, marzo 2016.

su escenario (escueto y ubicado debajo de una parra de uvas) para proyecciones de video en formato Super 8.

En los primeros meses de 1983, el barrio de Palermo comenzó a perfilarse como territorio posible para el circuito cultural *under*. Uno de los primeros lugares en abrir fue Boogie Boogie, “una ‘casa chorizo’ con patio sin ningún tipo de tratamiento acústico”, un bar en el que pasaban música y tocaban bandas en vivo (Civale, 2011: 105). En una reseña del recital de los grupos punk Dia D y Los Laxantes, el fanzine *Vaselina*¹²³ destacaba que en la espera del recital “se consumían litros y litros de alcohol” y que una vez comenzada la “gig” los músicos tocaron junto al público que “bailaba pogo” entre “vidrios rotos, camperas rotas y algún que otro herido”¹²⁴.

También a comienzo de 1983, el Zero Bar inauguró en un sótano pequeño frente al zoológico municipal. La distribución del espacio era muy simple. El escenario quedaba delimitado, en el fondo a la derecha, por una tarima que se elevaba apenas 30 centímetros del piso. A la izquierda había una barra. En el medio, un pasillo conducía al baño y era ocupado por los asiduos del lugar, que se mantenían de pie gran parte del recital. El Zero Bar permanecía abierto hasta tarde, por lo que solía ser frecuentado por noctámbulos habitués que recaían en él buscando prolongar la noche. El repertorio de bandas que allí tocaban era el mismo que el del Café Einstein: Los Encargados, Sumo, Nylon, Los Twist y Soda Stereo. Reiteradas veces se presentó Geniol con Coca; un híbrido proyecto de rock-*performance* integrado por un líder bajista y *clown*, Geniol, el guitarrista de Los Violadores, Stuka, y Sissi Hansen en los coros¹²⁵.

Mientras el circuito *under* comenzaba a expandirse, la campaña presidencial que anticipaba el retorno democrático ocupaba la agenda pública. Raúl Alfonsín se diferenció del resto de los candidatos porque construyó su plataforma electoral sobre la base del compromiso en la consolidación democrática tanto en materia de derechos humanos, como en la ampliación de las libertades individuales (Aboy Carlés, 2004). La democratización de diferentes esferas organizativas de la sociedad estuvo entre los ejes del discurso y las promesas de campaña. La expansión del *under* podía ser pensada como una expresión de ese proceso de democratización. En los comicios del 30 de

¹²³ *Fanzine Vaselina*, número 3, 1983.

¹²⁴ Como una estrategia de diferenciación del rock vernáculo, los punks locales adoptaron los extranjerismos para narrar sus historias en los fanzines locales.

¹²⁵ Geniol tocaba un bajo diseñado por él que se curvaba en el mástil. La banda carecía de batería y sus temas eran aceleradas zapadas con recitados de historias que eran acompañadas por cambios de vestuarios y maquillaje que se adaptaban a la narración de cada canción. Entrevista personal a Geniol, Héctor Rosa, julio 2016.

octubre de 1983 el candidato de la Unión Cívica Radical fue electo presidente de la República Argentina. El triunfo de Alfonsín parecía abrir nuevas ventanas de oportunidades. El *under* no permanecería ajeno y desde sus locaciones subterráneas vehiculizaría demandas propias que buscaban ampliar aún más las libertades democráticas.

“Primavera cero”. La expansión del *underground* y las ambigüedades de la primavera democrática (1984-1985)

El 10 de diciembre de 1983 el presidente electo asumió sus funciones, en medio de un clima de festejos y alegrías por el retorno democrático. La noche previa, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, una banda oriunda de la ciudad de La Plata, dio su anteúltimo recital del año en el Teatro Bambalinas. En los últimos años la banda se había presentado en diversas salas teatrales de la ciudad de Buenos Aires (Teatro de la Cortada, Teatros de San Telmo, Margarita Xirgu) como una *troupe* de artistas que incluía músicos, bailarinas y monologuistas, y que se destacaba por sus escenografías¹²⁶.

En la madrugada del 10 de diciembre, Monona, una de las bailarinas de la banda de Patricio Rey, subió al escenario vistiendo un largo sobretodo y un sombrero militar. Se paró firme, saludó como lo harían los oficiales, y comenzó un *strip-tease* desnudándose ante la mirada atónita de todos los presentes. Como en un manifiesto de cambio de piel, aquel recital marcaba el fin de un ciclo e inscribía en el presente la urgencia por ponerle el cuerpo a los tiempos venideros¹²⁷.

Tres días después de haber asumido la presidencia, Raúl Alfonsín decretó el juzgamiento de las Juntas Militares que habían gobernado al país entre marzo de 1976 y diciembre de 1983¹²⁸. Dos días más tarde, se creó la CONADEP: una comisión, integrada por un conjunto de notables de diversas áreas del conocimiento, para investigar las violaciones a los derechos humanos durante el autodenominado Proceso

¹²⁶ Si bien se trataba de un conjunto variopinto y cambiante, entre los partícipes más estables de la *troupe* de Patricio Rey estuvieron las bailarinas Monona, Claudia “Kiki” Schvartz y Krisha Bogdan; la corista María Isabel de Sebastián; los monologuistas El Mufercho, primero, y a partir de 1981, el periodista Enrique Symns; incluso las Bay Biscuit acompañaron a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota durante 1982 haciendo coros y presentando sus *performance*. El artista visual Ricardo Cohen, alias Rocambole, ilustró los telones, escenografías y volantes de promoción de recitales.

¹²⁷ Sección Cultura, “Monona: la parte del mito ricotero menos contada”, *Agencia Paco Urondo*, 26/09/2015. Disponible en: <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/monona-la-parte-del-mito-ricotero-menos-contada> (Última consulta: julio de 2017).

¹²⁸ Decreto 158, 13 de diciembre de 1983 (citado en Feld, 2002).

de Reorganización Nacional. La refundación institucional que presuponía el Juicio a las Juntas fue también el símbolo de un momento que muchos actores consideraron una “primavera democrática”.

La condena del gobierno militar no supuso, sin embargo, el final del tramado autoritario. A pesar del levantamiento del estado de sitio, los bares seguirían bajo la vigilancia y el control policial que se amparaba en reglamentaciones vigentes (como los edictos policiales) que permitían merodear los locales, interrumpir en fiestas y recitales, detener a los presentes por averiguación de antecedentes y clausurar espacios. Los modos en los que la Policía Federal podía intervenir pubs, bares y discotecas eran varios¹²⁹. El más frecuente consistía en esperar afuera del lugar para detener individualmente a los que fuesen considerados posibles contraventores. También solían organizar *razzias*: rodeaban un predio particular (un boliche, una calle o una manzana de un barrio) dejando a las personas atrapadas. Luego las obligaban a subirse a móviles policiales o a transportes públicos y las conducían a las comisarías cercanas. El trato dado a los detenidos en el trayecto y en la seccional dependía de la ocasión pero no era raro que fuesen maltratados, golpeados o insultados.

El cierre del Café Einstein, en abril de 1984, ejemplificaba como las condiciones de mayor libertad, propias de la vigencia del estado de derecho, no conllevaban automáticamente a un cambio radical en los marcos culturales de referencia con los que las leyes y los edictos eran aplicados. Tras meses y meses de acecho policial en las inmediaciones del lugar e interrupciones constantes de las presentaciones, la Municipalidad de la Capital Federal cerró definitivamente “el Einstein” basándose en la precariedad de las condiciones edilicias.

En una nota titulada “Café Einstein y el abuso policial”, publicada en el primer número de la revista *Cerdos & Peces*, Enrique Symns afirmaba: “Mucha gente debe haberse sentido feliz. El Café Einstein molestaba, inquietaba, afeaba. Había convertido los alrededores de Córdoba y Pueyrredón en una galería de fantasmas, de presencias horripilantes que molestaban a la señora que compraba la pizza, al dueño del bar, al policía de la parada. Se montó una eficaz pantomima y ‘la cueva de monstruos’ fue

¹²⁹ También, diferentes divisiones de la Policía Federal podían intervenir en los bares, discotecas y otros lugares en la década del 80. En primer lugar, estaban los efectivos de las comisarías más cercanas que guiados por órdenes del día o por denuncias de vecinos por “ruidos molestos”, “presencias indeseables” o “música demasiado alta” podían presentarse en el bar. En segundo lugar, estaban las divisiones de Moralidad y Narcóticos que a diferencia de los policías de las comisarías no solían vestir uniformes sino que, por el contrario, solían inmiscuirse en los lugares nocturnos mezclándose entre los habitués vestidos “de civil”.

cerrada”¹³⁰. En las palabras del periodista y habitué de aquellos lugares, el bar aparecía conformando un espacio de influencia que se extendía más allá del local. Su público era representado en contraposición con aquellos que se sentían amenazados y buscaban afirmarse como los “propietarios” legítimos del tiempo nocturno y de la ciudad. Desde una perspectiva marcadamente personal, Symns daba cuenta así de las tensiones sobre las que poco a poco se iba conformando una espacialidad específicamente *underground*.

En tiempos de mayor exposición de las diferencias, los jóvenes punks y gays fueron particularmente identificados por el “olfato policial” y asediados por su “criminalización selectiva”. Las visitas policiales se repetían con frecuencia en Contramano, una de las primeras discotecas gays de la ciudad inaugurada en 1984. José Luis Delfino, su principal gestor, recuerda: “Abrí un viernes, el domingo vino el subcomisario, el lunes arreglo con él, y el miércoles empezaron las *razzias* de Moralidad. En ese momento abríamos todos los días y se llenaba el local. Y empezaron los problemas. Venía Moralidad y se llevaba gente a diestra y siniestra” (Bellucci, 2010). Esta situación movilizó el accionar de varios grupos y el inicio de una militancia por el reconocimiento de los derechos. En Contramano se realizó la asamblea fundacional de la Comunidad Homosexual Argentina.

En la tensión dialéctica entre hostigamiento e innovación cultural el *underground* se expandía por la ciudad. En Taxi Concert, un bar de reciente inauguración en el barrio de Belgrano, lo musical y lo performático comenzaron a confundirse aún más. Un ejemplo claro del tipo de espectáculos que el lugar propiciaba eran las presentaciones de Los Peinados Yoli: una agrupación que conjugaba monólogos, musicalización, *playback* y actuaciones cómicas¹³¹. Los afiches de este grupo, collages que se imprimían en papel fotocopiado blanco y negro, se confundían con los de la bandas de rock. Por ejemplo, con los carteles promocionales de los recitales que el productor Carlos Rodríguez Ares organizó en el Cabaret Marabú¹³². Allí se presentaron Los Twist, Los Abuelos de la Nada y Virus, seguidos de Soda Stereo y

¹³⁰ Revista *Cerdos & Peces*: “Café Einstein y el abuso policial”, N°1, abril 1984, p. 21. Al poco tiempo y por pocos meses, Sergio Ainstestein inauguró en el local donde había estado el Café Einstein una parrillabar llamada Babilonia en la que se hicieron muestras y remates de pinturas.

¹³¹ Los Peinados Yoli estaba conformado inicialmente por Billy Boedo (Walter Salvador Barea), Tino Tinto (Fernando Arroyo), Peter Pirello (Mario Filgueira) y Doris Night (Patricia Gatti). El grupo permaneció unido hasta 1987 con algunos cambios en sus integrantes. Tras la salida de Mario Filgueira, quien pasó a ser parte del grupo Caviar de Jean Francois Casanova, se sumaron Divina Gloria y Rony Arias.

¹³² Revista *Cerdos & Peces*: “RH, Cosméticos, Soda Stereo, Virus – Marabú”, N°2, mayo 1984, p. 50.

otras bandas nuevas, como el grupo de tango rock electrónico RH. También en el Marabú tuvieron su lugar otros grupos conocidos y abiertamente comerciales como Los Helicópteros, Cosméticos y Zas.

Para el invierno de 1984, la cartografía de diversión nocturna se expandía cada vez más hacia el sur de la ciudad. En San Telmo inauguró El Depósito, un “bar, escenario y galería” ubicado en una casa antigua que había sido rediseñada por el arquitecto Osvaldo Giesso. Al ingresar, se encontraba una pequeña sala de exposición de artes visuales seguida por un gran espacio abierto y un ancho escenario al fondo. Los gestores eran cuatro jóvenes. Gustavo Fouiller había comenzado la obra de remodelación en 1982, pero recién pudo abrir el lugar a mediados de 1984, cuando se sumaron sus tres socios (José Glusman, Mario Davidovsky y Roberto Palma). En El Depósito comenzaron a realizarse de manera sostenida las presentaciones conjuntas de breves números de teatro (de Walter Barea, uno de sus integrantes de Los Peinados Yoli, Claudio Gallardou y Pompeyo Audivert, entre otros) seguidos de conciertos de rock¹³³.

El Barco María Sí estaba aún más al sur de la ciudad. Anclado en el Riachuelo, en Vuelta de Rocha y a metros del pasaje conocido como “Caminito”, era la “única *discoteque* pub flotante”. Allí, Veco Rota y Mundi Epifanio organizaron fiestas con bandas en vivo durante los fines de semana de ese año. En la proa del Barco María Sí se presentaron Nylon, Colt 45 y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Quizás en alusión a lo que los pasajeros del María Sí representaban para el resto de la sociedad o como una contradictoria metáfora del viaje que era posible emprender en aquel barco encallado, el afiche promocional del recital de Patricio Rey emulaba la pintura medieval “La Nave de los locos” del pintor flamenco El Bosco.

En 1984, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, en pleno crecimiento, se presentaron además ocho veces en La Esquina del Sol, un bar inaugurado en abril de 1984 que estaba ubicado en una casona antigua del barrio de Palermo¹³⁴ (Lejbowicz y

¹³³ En agosto de 1984, el bar dio lugar a un ciclo denominado *Mambrú se fue a la guerra* que se organizaba como una seguidilla de cuadros teatrales realizados por jóvenes *performers* (Dubati, 1995: 60). La galería de artes visuales era coordinada por Hugo Furtony, entre quienes expusieron en El Depósito se encuentran Diego Fontanet y Diulio Pierri. Entrevista a José Glusman, gestor de El Depósito, junio 2017.

¹³⁴ El itinerario de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota reconstruido en este capítulo recupera la información sistematizada por fans y seguidores de la banda en diversos blogs (<http://recitalesredondos.blogspot.com.ar>, <http://ricoterodealma.blogspot.com.ar/> y <http://www.redonditosdeabajo.com.ar/>). Estos blogs suelen presentar entradas, afiches y listas de temas, además de datos relativos a lugares y horarios de recitales de la banda desde 1977 hasta 2001.

Ramos, 1991: 84). Al igual que en el Stud Free Pub, los días centrales del lugar eran los sábados: los viernes eran para conjuntos intermedios y los domingos se presentaban las bandas nuevas. Las luces de los nuevos bares y pubs comenzaban a reconfigurar la noche del barrio residencial de Palermo y de otros puntos de la ciudad. Sintomáticamente, el 30 de diciembre de 1984 cerró La Trastienda, ubicada a pocas cuadras de La Esquina del Sol. La decisión de los dueños se relacionaba con motivos económicos pero era también un indicio de la renovación del circuito de diversión nocturna¹³⁵.

En efecto, a pesar de la falta de estabilidad económica, continuaron las inauguraciones de bares y pubs para la experimentación artística *underground*. Prix D'Ami inauguró sobre la calle Arcos, en el barrio de Belgrano, en la misma manzana en la que se emplazaba Taxi Concert. Su decoración incluía pantallas viejas de televisores blanco y negro dispuestas sobre la barra. El escenario se erigía en contraposición del ventanal de hierro que daba a la calle donde solían presentarse bandas tan disimiles como Los Encargados, trío de música electrónica, y Alphonso S'Entrega, banda de *ska* y *reggae*¹³⁶.

A siete cuadras de allí, entre 1984 y 1985, el Stud Free Pub fue refaccionado para poder incrementar su público y para sortear los inconvenientes eléctricos de los primeros recitales. Desde su apertura el lugar fue consolidándose hasta volverse, en palabras de Raúl Romeo, uno de sus gestores, un “multiespacio” que acogía presentaciones performáticas, proyecciones de películas y recitales¹³⁷. Con las instalaciones renovadas, mejor aislamiento acústico, un escenario de 5 metros por 2 y la inauguración de una pequeña cocina, el Stud Free Pub comenzó a ser arrendado con mayor frecuencia para fines diversos¹³⁸. El lunes 22 de abril de 1985, la discográfica CBS decidió realizar allí, ante un selecto grupo de invitados especiales, la presentación del álbum debut de Sumo, *Divididos por la felicidad* (Jalil, 2015). El formal despegue discográfico de Sumo ocurría en uno de los lugares donde dos años atrás la banda había dado sus primeros pasos. El crecimiento del lugar y el del grupo parecían ir de la mano.

¹³⁵ Años más tarde, Gustavo Gianetti, uno de los socios originales, abrió un local en el barrio de Montserrat al que denominó también La Trastienda y que contó con el diseño arquitectónico de su antigua socia Alicia Romanutti. Entrevista persona a Alicia Romanutti, junio de 2016.

¹³⁶ Daniel Morano, líder de Alphonso S'Entrega, era el gestor del lugar.

¹³⁷ Entrevista personal a Raúl Romeo, realizada en marzo de 2016.

¹³⁸ En el Stud Free Pub se hicieron cinco casamientos: uno de ellos fue el del periodista de rock Pipo Lernoud. También allí se filmaron, en 1985, algunas entrevistas para el documental *Subterráneos de Buenos Aires* dirigido por Bebe Kamin y emitido el 31 de octubre de 1986.

La inauguración de El Taller, frente a la actual Plaza Serrano en Palermo viejo, puede ser leída como otro signo del crecimiento del circuito *underground*¹³⁹. El bar se ubicaba en un edificio asimétrico, rediseñado sobre la base de una antigua casa, que era muy visible desde la plaza por sus colores ocre, amarillo, celeste y azul. Eugenio Ramírez, gestor de El Taller, buscó crear allí un centro de arte para muestras de pintura, música en vivo y teatro, pero desde el inicio supo que el bar sería una manera viable de asegurar la rentabilidad económica de su proyecto. En un gesto de reapropiación y cambio, El Taller reutilizó las mesas y sillas de la recientemente cerrada La Trastienda¹⁴⁰.

En 1985 también abrió sus puertas La Zona, un taller de pintores que rondaban los 20 años (Martín Reyna, José Garófalo, Carlos Masoch, Majo Okner, Gustavo Marrone y Sergio Avello). Aunque no era un bar ni una sala de teatros, La Zona, que se ubicaba en un subsuelo que supo ser *la zona de servicios* de una casa señorial de Barrio Norte¹⁴¹, formaba parte del circuito cultural *underground* en consolidación. Lejos de las formales gacetillas de las galerías, sus propuestas eran dadas a conocer a partir de afiches callejeros, que imitaban la estética de las promociones de recitales, obras teatrales y discotecas. En sintonía con la explosión artística que acontecía en los bares y pubs, La Zona funcionó como un espacio de creación que eventualmente abrió sus puertas a un variopinto conjunto de interesados en las artes visuales¹⁴².

A mediados de junio de 1985 Omar Chabán y Katja Alemann abrieron la discoteca Cemento, en el poco glamoroso barrio porteño de Constitución. La iniciativa se remontaba a los tiempos de la clausura del Einstein y se había afianzado tras comprobar el éxito comercial que vivían los bares y pubs más nuevos. Contaban con la ayuda, económica y afectiva, de Helmut Zieger, amigo de la infancia de Omar Chabán y socio del Einstein, y de Marie Louise Alemann, cineasta y madre de Katja. A diferencia de otros lugares por entonces abiertos, Cemento se instalaba en un galpón de 1500 metros cuadrados y podía albergar más de 1000 personas. Este cambio de proporciones

¹³⁹ A pocos metros de El Taller, también de cara a la Plaza Serrano y sobre la base del bar Fandango, inauguró La Alcantarilla el 6 de abril de 1985. Los fines de semana se ofrecían recitales y en la semana funcionaba principalmente como pub y pool.

¹⁴⁰ Entrevista a Eugenio Ramírez, gestor de El Taller, marzo de 2016.

¹⁴¹ En tiempos del Café Nexor, Rafael Bueno situó allí su taller. Luego, invitó al pintor Alfredo Prior a que se instalara también. Con el tiempo se acercó Guillermo Conte. En los años venideros, se fue conformando un grupo de diversos pintores que tomaron La Zona como un espacio propio.

¹⁴² Se realizaron tres importantes eventos en La Zona: “Sauna en La Zona”, “Los últimos pintores”, y “Post a-gogo” (Lucena, 2014).

daba cuenta del paulatino y sostenido crecimiento del *under*. Agrandarse, cambiar de escala y en algún sentido pegar el salto y construir nuevos espacios eran motivaciones válidas en tanto estaban habilitadas por la existencia, cada vez mayor, de propuestas expresivas *underground*¹⁴³.

La transición democrática había inaugurado un nuevo horizonte de expectativas en el proceso de refundación del Estado y a favor del ejercicio de las libertades individuales, que suele reconocerse como “la primavera democrática”. Cemento abría sus puertas justo cuando ese horizonte de expectativas parecía acercarse. El 28 de junio de 1985, se realizó la inauguración que incluyó danza contemporánea, dibujo de modelo vivo desnudo y música instrumental¹⁴⁴. El lugar contaba con una gran pista de baile y se caracterizaba por pasar música rockailable hasta el amanecer: los ritmos más movidos de la *new wave* neoyorkina, emparentada con la música disco a partir de los remixes¹⁴⁵, fueron también parte de la banda sonora de los lugares del *under*.

La propuesta de Cemento excedía las actividades más típicas en otras discotecas y buscaba dar lugar a la comunión de expresiones plásticas, performáticas y musicales en un formato de fiesta permanente. En la mayoría de los casos Katja Alemann era la anfitriona y la cara visible de los eventos que contaban con grandes esfuerzos de producción (muchas veces, más allá de las posibilidades concretas de realización)¹⁴⁶. Las promociones en los diarios llevaban su nombre y bajo el sello “Katja Alemann presenta” se indicaba en las tarjetas/entradas los nombres de las bandas o del espectáculo del día.

Poco a poco la rutina fue armándose. Las noches de los jueves eran noches de teatro. Omar Viola, antiguo profesor de la Escuela Argentina de Mimo de Ángel

¹⁴³ Chabán ha declarado: “Buscábamos un espacio de lo excelso, lo magnánimo. Los lugares eran pequeños y Cemento era grande. Allí queríamos vivir una comunión, la fiesta con la gente” en Plotkin, Pablo, Revista en *Rolling Stone*: “La confesión de un expulsado”, enero 2014, pp. 56-64.

¹⁴⁴ La inauguración de Cemento se realizó entre escombros. La obra aún no había sido finalizada y la torrencial lluvia que cayó aquella noche aflojó el cemento del piso todavía fresco (Lejbowicz y Ramos: 1991; Igarzábal: 2015).

¹⁴⁵ Blondie, un grupo rápidamente aceptado en los 80 democráticos en Argentina como parte de la *new wave* neoyorkina, alcanzó su primer éxito comercial a partir de la mezcla de letras ácidas y nihilistas con el ritmo de la música disco en temas como “Hearth of Glass” (Gendron, 2002).

¹⁴⁶ Un ejemplo de este desbalance entre producción y realización en Cemento puede ser la atípica “Fiesta Gaucha” realizada en julio de 1985 con motivo de la conmemoración de la Independencia. En un mateo tirado por caballos, recubierto de tules celestes y blancos, Katja Alemann llegaba a la puerta de Cemento simbolizando “la Patria” encadenada. La performance, una vez dentro de la discoteca, incluía cambio de música, juego de luces y un gran despliegue en el que “la Patria”, llevada en andas por dos hombres esbeltos, rompía las cadenas y quedaba desnuda (Noy, 2006). La performance, según el relato de Katja Alemann, estuvo plagada de contratiempos (música que entró tarde, público que no se dio por advertido de lo sucedido, etcétera). La anécdota permite imaginar que las condiciones técnicas y las posibilidades de producción, muchas veces, no estaban a la altura de las aspiraciones e ideas de los *performers*.

Elizondo, estructuraba la variedad el *Subdesarrowshow* a partir de un conjunto de sketches basados en el *music hall* y el *clown*. Los viernes, Katja Alemann presentaba su espectáculo musical *Puma y espuma* en el que retomaba la mística del *café concert* europeo de entreguerras cantando temas en diversos idiomas. Los sábados y domingos tocaban bandas de rock, entre ellas Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, que el 23 de agosto de 1985 presentó *Gulp*, su disco debut¹⁴⁷. A esta lista se sumaban las presentaciones de artes visuales, fiestas y otros eventos. Como parte de un proceso de indagación artística, Walter “Batato” Barea se ubicaba en algún recoveco de Cemento y realizaba una serie de episodios performáticos en los que invitaba a los presentes a bailar, a meterse en su cama o a preparar una ensalada de frutas (Dubatti, 1995).

Junto con Cemento, aún en 1985, se afianzaron una serie de lugares. La Segunda (La 2da.) se abrió en San Telmo en la calle Bolívar al 600. Su nombre era asociado a la Comisaría 2da. de la Policía Federal ya que se rumoreaba que esa había sido su sede. La 2da. carecía de cartelera o marquesina que anunciara la existencia de un bar. La entrada era gratis y se vendían tragos. Las bandas punks, post punk, new wave y heavy metal, que tenían serias dificultades para conseguir lugares donde tocar, encontraron en La 2da. un espacio donde presentarse (Sainz, 2009: 16). Una crónica del recital de Los Pillos, una banda postpunk recientemente formada, señalaba: “el reducto está casi destruido, iluminado por unos paraguas con bombitas que cuelgan del techo y equipado con unas pocas mesas y sillas descolgadas. En los pasillos que ladean la sala donde está el escenario hay unos murales típicos de la escuela primaria con San Martín, los caballos, Bolívar... encima de los frescos se leen grafitis, inscripciones punkies, signos de anarquía, al fondo están las antiguas celdas (...). Un tugurio de lo peor que me dio vuelta. Ideal para llevar a tu amiguito que no pasó de un recital en OBRAS”¹⁴⁸.

La precariedad edilicia no era la única de las dificultades que debían sortear los lugares del *underground*. En los últimos meses de 1985 cerraron una serie de bares y

¹⁴⁷ Originalmente, el show de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota iba a realizarse en el Teatro Astros, un lugar seleccionado por los grupos de rock en su carrera de ascenso. En 1984, Virus había presentado en el Teatro Astros *Relax*, cuarto disco de estudio. El 11 mayo de 1985, Sumo presentó su disco debut *Divididos por la felicidad* (Jalil, 1985). También en 1985, Soda Stereo realizó presentaciones en el Teatro Astros (Fernández Bitar, 1988).

¹⁴⁸ Pupi Caramelo, “¡Qué Pillos!”, sin referencia de publicación, sin referencia de fecha. Archivo personal de Los Pillos. Muchos de los nombres de las bandas punks que frecuentaban La 2da. y también muchas de sus canciones hacían referencia a la muerte y al morbo: Tumbas NN, Cadáveres de Niños, Todos Tus Muertos (“El féretro”), “Operación Ser Humano” (tema de Los Barajas), Rigidez Cadavérica (“Tropas de la noche”), Comando Suicida, entre otras. Si bien la relación con lo mortuorio y lo putrefacto son características propias del punk, en el caso argentino esta recurrencia no puede disociarse de la creciente visibilidad en la agenda pública y en los medios masivos de comunicación del “show del horror” (González Bombal y Landi, 1995).

pubs. Esta situación se podría relacionar con la crisis económica que, a pesar de la implementación del Plan Austral¹⁴⁹, se agravó hacia fin de año. Asimismo podría pensarse que la coyuntura política tampoco favorecía la estabilidad de estos emprendimientos comerciales nocturnos. La sospecha de conspiración golpista contra el gobierno nacional, alimentada por recurrentes amenazas de bomba, justificó decretar el estado de sitio el 25 de octubre de 1985. La medida fue enunciada por el plazo de 60 días, pero fue levantada recién el 9 de diciembre tras la lectura de sentencia del Juicio a las Juntas.

No obstante, lejos de ser una señal de clausura, estos cierres expresaban a su modo la renovación del circuito. Por entonces, también se abrieron nuevos lugares de diversión nocturna y experimentación artística. Incluso, muchas veces el fin de un emprendimiento estuvo sucedido por la inauguración de otro en las mismas locaciones. La alta rentabilidad de los emprendimientos nocturnos motorizaba el sostenimiento de la trama de los lugares del *under*.

Donde supo estar ubicado el Cabaret Marabú abrió la discoteca Halley. En sus comienzos, esta discoteca pasaba música rockailable y los días sábados abría por la tarde (de 17 a 23 horas) para que pudieran ingresar los más jóvenes. El *disc-jockey* era una figura central de las discotecas y Jorge Peso, *disc-jockey* de Halley, estuvo a cargo de comunicar los remixes y otras estrategias promocionales de las discográficas¹⁵⁰. Al tiempo que se multiplicaban, los lugares del *under* iban adquiriendo especificidad y orientado sus ofertas hacia públicos más selectos. Los gestores de Halley hicieron de las dificultades de las bandas de heavy metal una ventaja a aprovechar y habilitaron el terreno necesario para que la discoteca fuese reconocida como un espacio para los cultores del género.

Desde octubre de 1985, y por unos pocos meses más, el Stud Free Pub cambió de nombre y pasó a llamarse Stud Neo Bar. El dueño del local decidió no renovar el

¹⁴⁹ En febrero de 1985, Juan Vital Sourrouille reemplazó a Bernardo Grinspun en la cartera de economía. En junio de ese año se lanzó el Plan Austral con el objetivo de bajar la inflación y lograr una mayor estabilidad económica. En los primeros meses el plan fue exitoso pero luego su efectividad fue cayendo. Entre los factores agravantes de la crisis se encontraban el alto déficit fiscal, el crecimiento de la deuda externa por pagos escasos, la asunción en 1982 de la deuda de los particulares por parte del Estado, el poco crédito externo e interno y el crecimiento de la emisión de dinero (Romero, 2012).

¹⁵⁰ Con el remix de "Ultraviolento" el grupo punk Los Violadores amplió su popularidad, que a pesar de tener ya tres discos editados era baja, y comenzó a presentarse semanales en discotecas de la ciudad y del gran Buenos Aires. Fuente: Declaraciones de Mundi Epifanio en Tomás Makaji, *Buenos Aires Hardcore Punk el documental*.

contrato de alquiler a los gestores del “Free Pub”¹⁵¹. Es posible que el éxito comercial de este bar haya motivado al dueño del local a “animarse” a ser también su gerente. Modificando mínimamente el nombre, el nuevo gestor y dueño intentó sin éxito conservar el prestigio que el lugar había ganado en los casi dos años de su apertura. El lugar cerraría definitivamente sus puertas pocos meses después.

A la par de este cambio, La Esquina del Sol se desplazó de Palermo a Belgrano. A su vez, La Ex, un nuevo pub, inauguró en el anterior local de La Esquina del Sol. Ubicarse en una encrucijada reconocida por los asiduos a recitales era sin dudas una ventaja para el nuevo emprendimiento. Por entonces también, el bar Vinicius, ubicado en Constitución y abierto desde 1983¹⁵², pasó a llamarse Cotorra’s. Las coordenadas donde se habían ubicado los lugares anteriores eran reconocidas y daban cuenta de que el *under* estaba ganando una espacialidad propia.

Cerrando el año, se inauguró un nuevo y mayor escenario para recitales: Paladium. Se ubicaba en “el bajo” de la ciudad, en el edificio de una antigua usina eléctrica. Allí, el día de los santos inocentes, 28 de diciembre de 1985, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota presentaron, por segunda vez en el año, su disco debut con una puesta en escena cuidadosamente preparada por un director de arte en cine, Abel Faccello. Paladium contaba con capacidad para recibir hasta dos mil personas. Meses antes de la apertura, se publicaron notas promocionales en varios diarios y revistas en las que Juan Lepes, gestor del lugar, aparecía fotografiado entre los escombros, ideando el lugar junto a amigos artistas (Marta Minujín, Perez Celis y Renata Schussheim)¹⁵³. Tanto el tamaño como las notas promocionales daban cuenta de un salto de escala en el nivel de planificación. Paladium representaba un cambio y un tope en la expansión del circuito cultural *underground*: la popularidad prometida en este lugar tendría el costo de la mercantilización.

¹⁵¹ Según Lejbowicz y Ramos (1991: 101), en la noche de cierre “despidieron” el Stud Free Pub Charly García, Miguel Abuelo, David Lebón, Luis Alberto Spinetta, Moro, Reinaldo Rafanelli y Bazterrica. Resulta llamativo que a la lista de intérpretes que pasaron por el pub la noche de cierre la integren músicos consagrados y no los jóvenes que hicieron del lugar un escenario significativo.

¹⁵² Patricia Pietrafesa, en *Stay Free*: “No habían muchos recitales, hablo del año 83, y la onda era juntarse en Vinicius donde pasaban videos y ahí intercambiábamos material. Marcelo Pocavida estaba haciendo con Javier y Marcelo Clash el fanzine *Vaselina* y yo empecé el mío.” <http://www.esteifri.com/2013/03/sentimiento-incontrolable-14.html>

¹⁵³ A modo de ejemplo: *La Gaceta de Hoy*, “Paladium: Un boliche del “tercer mundo”, miércoles 18 de septiembre de 1985, p. 3; *Tiempo Argentino*, “Un nuevo centro de la cultura y el espectáculo en la ciudad”, lunes 2 de septiembre de 1985, p. 9; *Tiempo Argentino*, “Con vino y choripán preparan la inauguración de Paladium”, sábado 7 de septiembre de 1985; Revista *Dimes y Directes* “Nace Paladium nuevo centro de espectáculos”, N°78, sin fecha. Archivo personal de Juan Lepes.

“Estallando desde el océano”. La consolidación del circuito cultural *underground* porteño (1986)

En octubre de 1986 el diario de tirada nacional *La Razón* publicó un informe especial titulado “La cultura subterránea irrumpió en Buenos Aires”¹⁵⁴. El hilo conductor del relato eran los lugares: “El *underground* de Buenos Aires es hoy eclosivo [sic]; una suma de refugios individuales pero, paralelamente, masivos, algo legítimo, y algo bastardo a la vez”. La nota narraba un comienzo de esa historia: “Año 83. Declina la dictadura, pero desde 1981 todo *underground* o punky sabía que en ese pub pesado, el Café Einstein, tenía su paradero. Un refugio entre tanto horror”. A menos de dos años de su clausura definitiva el Café Einstein ya era considerado “legendario”: puntapié inicial de la “proliferación de sótanos, rincones, boliches o ‘refugios’ en Buenos Aires parece ser incontenible”. Como una especie de punto de llegada o marca de aprobación, el artículo de *La Razón* concluía: “Contestatario, anárquico, caótico, áspero y contundente, el *underground* parece haber ganado espacios en Buenos Aires como una alternativa paralela a la cultura del ‘establishment’”.

La existencia de una “cultura *underground*” local era reconocida por un diario de tirada nacional. En lo que iba del año los lugares no sólo se habían multiplicado, sino que también se habían afianzado: sostenían sus ofertas y sus públicos, y en algunos casos ampliaban sus apuestas. En marzo de 1986, los actores Omar Viola y Horacio Gabin abrieron el Centro Parakultural, en un sótano húmedo y en mal estado del barrio de Montserrat¹⁵⁵. Desde su mismo nombre este emprendimiento demostraba una voluntad de construir un espacio disociado de la cultura más legítima. Tal como el prefijo lo indicaba, el Centro Parakultural intentaba posicionarse *al margen de, junto a* y quizás *contra* un modo pensado como más solemne y oficial de entender los emprendimientos culturales. Con el Parakultural la trama de lugares del *under* porteño afianzaba la creación de un espacio simbólico propio.

¹⁵⁴ Capalbo, Daniel, “La cultura subterránea irrumpió en Buenos Aires”, *La Razón*, octubre de 1986, pp. 22-23. (citado en Aisestein, 2016: s/n)

¹⁵⁵ Abrir el Centro Parakultural demandó tareas de reparación del local que sólo atenuaron los problemas más inmediatos. La penetrante humedad que surgía desde el suelo e invadía las paredes y el techo no fue eliminada su olor y el caluroso vapor flotante pasaron a ser parte de la atmósfera característica del lugar. Al momento en que el lugar fue alquilado por Viola y Gabin, el sótano de Venezuela funcionaba como el taller de dos escultores (Daniel Mora y Roberto Gómez) (Gabin, 2001). Previamente el sótano había albergado al Teatro de la Cortada. Allí, en 1976 Mauricio Kartún presentó su obra *Gente muy así*. Allí también, en diciembre de 1978 la banda de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota realizó uno de sus primeros shows en la Ciudad de Buenos Aires.

Omar Viola y Horacio Gabin eran sujetos reconocidos entre los artistas del *under*. Durante 10 años Viola había formado parte de la Compañía de Teatro de Mimo de Ángel Elizondo y recientemente, había coordinado el *Subdesarrowshow* en Cemento. Varios de los artistas que se habían presentado en el ciclo de Cemento, y estudiantes de la escuela de mimo, siguieron a Viola y a Gabin una vez abierto el Centro Parakultural. En sus inicios, esta sala fue pensada como un espacio para dar clases pero tras la fiesta de inauguración fue convirtiéndose en “un fenómeno de artistas y amigos de artistas”¹⁵⁶. Paulatinamente las clases fueron quedando relegadas al tiempo diurno junto a los ensayos de grupos actorales amigos. El tiempo nocturno fue ocupado por presentaciones teatrales y bandas de rock. A pesar de las limitaciones edilicias, la constante humedad y la iluminación escasa, el Parakultural funcionó también como galería para la exposición de fotografías, instalaciones y pinturas¹⁵⁷.

Si bien contaba con dos pequeños escenarios enfrentados, todo el territorio del sótano fue apropiado como espacio de experimentación escénica. Los gestores del Parakultural programaban los espectáculos sin rutina fija: armando el “orden del día” en base a los grupos que se acercaban a ofrecer propuestas antes de que el lugar abriera sus puertas. Si hubo alguna estabilidad en la oferta semanal de 1986, se fue dando en la medida en que los problemas y las oportunidades aparecían.

Poco a poco, el Parakultural fue convirtiéndose en la arena privilegiada para la experimentación teatral. Gambas al ajillo, cuarteto femenino integrado por María José Gabin¹⁵⁸, Verónica Llinás, Alejandra Flechner y Laura Market, hicieron base en el Parakultural desde 1986. Al igual que otros grupos previos (Las Bay Biscuits y Los Peinados Yoli), Gambas al Ajillo retomaba desde el humor y la parodia referencias e íconos de la década del 60 en histriónicas presentaciones que unían el *playback*, el baile y la actuación. En agosto de 1986, Vivi Tellas¹⁵⁹ coordinó y dirigió el Primer Festival

¹⁵⁶ Entrevista personal a Omar Viola, abril de 2016.

¹⁵⁷ El fotógrafo de artistas Gianni Mestichelli mostró para la inauguración del Parakultural las fotografías de un espectáculo de la Compañía de Ángel Elizondo censurado en dictadura. También el realizador audiovisual Claudio Caldini mostró allí sus producciones. Los pintores Pérez Celis y Richard Sturgeon montaron obras en esta peculiar sala de exhibición (Gabin, 2001; Cv de Sturgeon). Alberto Couceiro, Alejandra Tomei (futuros gestores del bar Bolivia) y Paulo Russo también mostraron allí pinturas, fotos y breves realizaciones audiovisuales.

¹⁵⁸ María José Celis “Gabin” y Verónica Llinás habían sido parte de la Escuela de Mimo de Ángel Elizondo donde Gabin y Viola enseñaban. María José había tenido una relación con Horacio Gabin, de quien adoptó su apellido hasta en la actualidad.

¹⁵⁹ Por entonces, Vivi Tellas, graduada de la escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, era una estudiante de la primera cohorte de la carrera de Puesta en Escena de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Tellas participaba con frecuencia de la propuesta del Parakultural. En 1986, podía encontrársela comentando sobre temáticas diversas en la performance “Pida tema”: jugando a ser una enciclopedia viva

de Teatro Malo¹⁶⁰ en el Parakultural. El evento se estructuró como una sucesión de sketches que enfatizaban en el error y que eran protagonizados por actores desconocidos. Carlos Belloso y Damián Dreizik interpretaron un dúo de recitado e intervención cómica, creado por Tellas, llamado Los Melli que luego haría del Parakultural su espacio de creación y afianzamiento.

Mientras el Parakultural buscaba afianzar su propuesta (experimental en términos artísticos y arriesgada en términos económicos) en otras coordenadas de la ciudad se buscaba incorporar lo *subterráneo* a los patrones más clásicos del éxito comercial. En 1986, la discoteca Paladium comenzó a motorizar su propia programación artística convocando a muchos de los artistas que en los años previos habían iniciado sus *performances* en bares y pubs. Los recitales y las intervenciones performáticas fueron sumándose a la propuesta de la discoteca, a la par de una peluquería y maquillaje *in situ* que convertían en disfraces efímeros tanto los looks *darks* como los más coloridos.

Paladium ofrecía mejores condiciones técnicas para realización de shows en vivo que las precarias instalaciones de muchos bares. La consola de sonido de 24 canales, con 4 vías de salida, el circuito de televisores monitoreado desde una consola y el equipo de luces eran promocionados con énfasis en las publicidades del lugar que se anunciaba a sí mismo “como lo mejor del tercer mundo”. En abril y en agosto de 1986 se realizaron los Festivales Subte Rock¹⁶¹: un concurso de bandas nuevas que se reveló como una clara estrategia de promoción pensada por una agencia productora (Mosquera Rivarena) que tanteaba en el repertorio de grupos *under* en búsqueda de la nueva “Soda Stereo” (que por entonces ya tenía dos álbumes editadas, estaba grabando un tercer disco, y daba conciertos en grandes salas de teatro y microestadios).

y abierta, con un libro de loros en la mano, se despachaba con monólogos improvisados a partir de un tema cualquiera sugerido por alguno de los presentes (Bromwell, 2015). También había presentado sus personajes en el Café Einstein y había dirigido obras en el Teatro Espacios.

¹⁶⁰ Bajo el título Teatro Malo, Tellas realizó la adaptación, dirección y puesta en escena de una serie de obras escritas por Orfeo Andrade y encontradas de casualidad en la biblioteca del escenógrafo Saulo Benavente. Las obras habían sido descartadas y esa misma condición de descarte había cautivado a Vivi Tellas. Plagadas de furcios dramáticos, ortográficos y de puntuación: eran obras de *teatro malo*. En las respectivas adaptaciones, Tellas trabajó desarrollando una dimensión particular del error (Bromwell, 2015). Las obras del ciclo de Teatro Malo se presentaron en el Teatro Santa María, en el Instituto Goethe, en el Centro Cultural Recoleta y en Cemento.

¹⁶¹ En la edición de abril del Festival Subte Rock se presentaron Los Twist, Erre Hache, Biorsi, Marte Ataca, Celeste y La generación. En la segunda fecha tocaron Los Alcaloides, Los Cadillacs, Casanovas, Los Argentinos y Alphonso S'Entrega. En agosto, se presentaron 18 bandas en su mayoría desconocidas: Piñón Fijo, XL%, Clonos, Hollywood nunca aprenderá, Ring, Datos Personales, Her's, Acrílico, Laia, Demodée, Alma Nash, Sector Diván, Contactos, Kraken, Quorum, Don Cornelio y La Zona.

Mientras Paladium buscaba relanzar lo subterráneo en clave comercial, en Cemento se afirmaba la presencia teatral. Los jueves de 1986, la infraestructura lacónica de Cemento devenía en el territorio ideal para la creación de una nueva teatralidad por parte de La Organización Negra y su espectáculo *UORC. Teatro de operaciones*. Aunque anclado en una distopía pos-apocalíptica, el espectáculo no tenía una narrativa evidente y estaba organizado a partir de la pura acción. Al entrar en Cemento, la obra parecía ya estar en marcha. Los actores y el público se movían en un mismo plano a lo largo y ancho de la discoteca. La experiencia de *UORC* concedió a Cemento su anhelado halo “vanguardista”, al tiempo que confirmó a la discoteca como el territorio ideal para las expresiones performáticas del *underground* porteño de los 80¹⁶².

Para mediados de 1986 el *under* porteño se asentaba en el sur: en el vaivén de Cemento al Parakultural. Pero también se expandía en otras direcciones. En 1986 Caras más Caras inauguró en Recoleta, a pocas cuadras de Látex. La Pared y Oliverio Mate Bar abrieron a metros de la intersección de las avenidas Corrientes y Callao. También por entonces se creó Freedom, una discoteca que se definía como el primer *after hour* porque abría sus puertas cuando muchos otros cerraban las suyas y pasaba música para seguir bailando hasta que el día se presentara por completo. Aplazando cada vez más los horarios de cierre, los lugares del *underground* extendían la noche para ser habitada como un espacio.

A partir del retorno democrático, y con la voluntad estatal de renovación de los espacios culturales dependientes de la Municipalidad de Buenos Aires, los límites de acceso a varios espacios oficiales se habían vuelto más permeables a las propuestas surgidas en sitios no convencionales. En el Centro Cultural de la Ciudad, y en los recientemente inaugurados Centro Cultural San Martín y Centro Cultural Ricardo Rojas, muchos artistas que solían presentarse con mayor frecuencia en bares y pubs encontraron otro espacio posible de intervención (especialmente los artistas visuales y los que realizaban sketches y *performances*).

El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA)¹⁶³ se convirtió en uno de los puntos significativos de reunión y encuentro de la juventud artística a mediados de

¹⁶² Otras experiencias de gran escala, como *Crimen* una obra dirigida por José Garófalo y Fernando Fagnani, de la cual participó Gaspar Noé, no lograron la repercusión de *UORC*.

¹⁶³ El Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires fue creado en 1979 por el intendente de facto Osvaldo Cacciatore. La remodelación del edificio, lindante con la Iglesia del Pilar y el cementerio de Recoleta, fue encargada a los arquitectos Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis Bendit (Gorelik y

los 80. Bajo la dirección de Osvaldo Giesso, el CCCBA adquirió un carácter experimental e incentivó la renovación generacional. Uno de los eventos más significativos para trazar las conexiones con los artistas que solían presentarse en los lugares del *under* fue *La Kermesse: El paraíso de las bestias*, ideada por Liliana Maresca, Daniel Riga y Ezequiel Furgiuele, y realizada en diciembre de 1986¹⁶⁴. Según Viviana Usubiaga, *la Kermesse* fue un “espectáculo plástico” que logró expandir el fenómeno cultural *underground* “por fuera de los márgenes en los que el propio circuito alternativo como tal se hallaba circunscripto” (2012: 215).

Del mismo modo, el Centro Cultural Ricardo Rojas, en pleno funcionamiento a partir de 1986, permitió a los actores del *under* teatral seguir experimentando en un marco institucional más establecido. Luego del nombramiento de Leopoldo Sosa Pujato como director del Centro Cultural se impuso la estética desinhibida y controversial que caracterizó al Rojas en sus primeros años. A partir de entonces, una dependencia desconocida de la Universidad de Buenos Aires pasó a ser uno de los puntos neurálgicos de la vida cultural joven de la ciudad.

Las distintas obras de teatro y las actividades de los centros culturales solían realizarse temprano, antes de que los bares, pubs y discotecas abrieran, por lo que los artistas podían presentarse primero allí y luego continuar sus recorridos. Aun cuando comenzaron a actuar en el Centro Cultural Rojas y en el Centro Cultural San Martín, los integrantes del Clú del Claun (Hernán Gené, Walter “Batato” Barea, Cristina Martí, Gabriel Chamé Buendía y Guillermo Angelelli) siguieron por ejemplo participando del Centro Parakultural. El cambio de escenario predisponía a apreciar los espectáculos de otra manera. Dubatti (1995: 84) destaca que mientras que en las salas oficiales el Clú de Claun contaba con la figura de un director teatral, en el Parakultural se daba rienda suelta al “trabajo de creación grupal, sin una autoridad estricta de dirección”.

En contraste con la creciente estabilidad de algunos de los artistas surgidos en el *under*, los grupos punks y heavy metal tenían serias dificultades para conseguir lugares donde tocar en la Capital Federal¹⁶⁵. Diversos grupos punks intentaron unirse en una

Silvestri, 2005). Las obras no se completarían hasta décadas más tarde, por lo que las experiencias que aquí se mencionan acontecieron entre escombros.

¹⁶⁴ Participaron de *La Kermesse* los artistas visuales Marcia Schwartz, el “búlgaro” Freisztav, Beбето, Diego Fontanet, José Garófalo, Alberto Jaime y Martín Kovensky; los actores y *performers* Walter “Batato” Barea, Omar Viola, Vivi Tellas y la directora teatral Helena Trittek, junto con los grupos musicales Los Twist, Memphis La Blusera y Todos Tus muertos. Hubo también un espacio para revistas alternativas, donde se expuso *Cerdos & Peces*.

¹⁶⁵ Al interior del incipiente movimiento de los grupos punks y heavies la violencia, motorizada por las diferencias entre estilos y procedencia geográfica (asociada a una imaginada correlatividad entre barrios y

cooperativa que representara intereses comunes. Así consiguieron lugar en el estacionamiento del histórico predio de La Manzana de Las Luces y armaron festivales en salones, en clubes sociales y en sociedades de inmigrantes (Pietrafesa, 2011; Uría, 2011). También realizaron recitales denominados “las misas punks” en La Capilla¹⁶⁶. Pero fue en el Parakultural y en sus inmediaciones donde crearon un espacio propio en el cual lograron permanecer.

En el otro extremo, algunas bandas surgidas en el *under* tuvieron que buscar lugares más grandes donde realizar sus conciertos en la medida en que sus públicos se ampliaban. Aunque los teatros del centro continuaban siendo los escenarios a los que aspiraban las bandas en el camino de su afianzamiento escénico, en 1986 sólo unas pocas salas (como el Teatro Santa María, Teatro Bambalinas y el Teatro del Siglo) fueron utilizadas para las presentaciones de grupos *under*. En Paladium, en cambio, se presentó *Oktubre*, el segundo disco de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Tanto ese lugar como Cemento disponían de espacio suficiente para albergar hasta 1500 personas, y respetaban el acuerdo de dividir las ganancias en una proporción de 70% para la banda y 30% para el local.

El 23 de diciembre, el Congreso Nacional sancionó la Ley 23.492, conocida como la Ley de Punto Final. Una semana después, la Corte Suprema de la Nación confirmó la sentencia a los jefes militares, pero disminuyó las penas a Agosti y Viola. El fallo de la Corte y la Ley de Punto Final, que definían el estatuto de los crímenes cometidos como prescriptibles, implicaban un fuerte retroceso en el inédito proceso judicial que el país había emprendido poco tiempo atrás. El clima de decepción se agudizaba ante la inestabilidad económica, la inflación desmedida, la falta de trabajo y la presión internacional por los pagos adeudados. Aunque puede considerarse que en 1986 comenzaba el ocaso de la primavera democrática, entonces, el circuito cultural *underground* porteño de los 80 se fortalecía y estabilizaba. Su decadencia no empezaría

pasar económico), se había instalado como parte del folklore de los recitales. El 7 de diciembre de 1986, el grupo de heavy metal V8 se presentó en el Parakultural. Al ser sobrepasada la capacidad del lugar comenzaron las peleas y avalanchas en las puertas del sótano que hicieron que se rompieran las tuberías de gas. Hubo heridos y varios detenidos. La recurrencia de estas situaciones alimentaban la desconfianza de los gestores.

¹⁶⁶ En la Capilla, al igual que en el Stud Free Pub, los shows se programaban a mes entero. El poeta Fernando Noy y el líder de la banda Genniol con Coca organizaron “La Misa Punk”, contratando cuatro viernes seguidos en 1986 (el mes de realización es inexacto). No obstante, tras el escándalo acontecido en la primera velada y la cruda intervención policial el evento debió suspenderse. Entrevista personal a Genniol, julio 2016.

sino hasta dos años más tarde, cuando nuevos lugares propongan nuevas formas de organización para la experimentación artística y se redefinan los criterios de validez.

“Y al fin el techo dejará de aplastarme”. La renovación y la especialización de los lugares del *underground* (1987-1988)

En 1987, el tramado de lugares del *underground* estaba en pleno proceso de estabilización, paradójicamente al mismo tiempo se clausuraba el horizonte de expectativas y la confianza puesta en el proceso democrático. A pesar de haber sobrevivido al intento de levantamiento militar de abril de 1987¹⁶⁷, el radicalismo tenía serias dificultades para seguir gobernando. La inestabilidad política se agravó cuando en septiembre de 1987 el Partido Justicialista obtuvo la mayoría de las bancas en las elecciones nacionales de representantes legislativos. Los siguientes dos años estarían inexorablemente marcados por la agudización de la crisis económica y de la representatividad política. La vida en los bares, pubs y discotecas no quedaría exenta de la creciente devaluación del austral y la falta de empleo. Hacia final de 1988, el circuito cultural *underground* porteño de los 80 sufriría una recomposición y los bares, las locaciones principales en los años previos, comenzarían a perder peso ante el crecimiento de las discotecas¹⁶⁸.

En junio de 1987, el diario *La Razón* publicó un nuevo informe especial titulado “La ‘otra’ noche de Buenos Aires”¹⁶⁹. El artículo principal narraba una “noche” posible de ser diferenciada de alguna más reconocible, quizás más legítima. El primer párrafo comenzaba oponiendo la energía de los nuevos bares al ocaso del café La Paz¹⁷⁰ y la avenida Corrientes pasada la medianoche, que en las décadas previas habían sido

¹⁶⁷ El 15 de abril de 1987, se produjo el copamiento de la Escuela de Infantería de Campo de Mayo por un grupo de integrantes del ejército liderados por Aldo Rico. El evento del fin de Semana Santa de 1987, fue un suceso que conmovió a la sociedad argentina por completo. La resolución del conflicto y la consecuente sanción de la Ley 23521, conocida como Ley de Obediencia Debida, remarcó la importante injerencia política que el sector militar seguía ejerciendo sobre la toma de decisiones de los organismos democráticos.

¹⁶⁸ En términos de comparación en su gestión, las discotecas eran emprendimientos comerciales con mayor estabilidad económica que los bares. Mientras las discotecas eran gestionadas para maximizar las ganancias, los bares se caracterizaban por una organización económica desprolija (ganancias inestables, alta rotación del personal, dispar asistencia a los espectáculos, etcétera). Ante la crisis económica, las discotecas tuvieron mayor margen de acción para sortear la inestabilidad inflacionaria que los bares.

¹⁶⁹ Madrid, Laura (1987) “La ‘otra’ noche de Buenos Aires”, *Clarín*, 7 de junio de 1987, pp. 10-11. Nota central, sección Información general.

¹⁷⁰ El Café La Paz está ubicado en la avenida Corrientes 1593, esquina Montevideo. Fue inaugurado en 1944, y durante la década del 60 y los primeros 70 fue un centro de reunión de escritores y artistas porteños (Moreno, 2005).

centros de reunión de los jóvenes porteños. “Cemento, Parakultural, Paladium, Freedom son los puntos aglutinantes” sostenía la reportera Laura Madrid¹⁷¹. Además de nombrar los lugares, también los definía y jerarquizaba: “Centro Parakultural, la sala teatral más *underground* de la capital”; “Cemento, discoteca pionera de la paracultura local donde se presentan grupos de música llamada fría y sofisticados espectáculos teatrales”; “Paladium dancing, el espacio que nuclea al ‘jet set’ del *underground*”.

Un mes después, la revista *Somos* también publicó un informe que rastreaba la existencia de una verdadera “movida porteña”¹⁷². La etiqueta “movida”, que remitía al movimiento artístico surgido en las principales ciudades españolas tras la muerte del dictador Francisco Franco, dotaba al fenómeno local de una filiación extranjera y contribuía a elevar las propuestas del *underground* y reconocerlas como merecedoras de atención. Pero también revelaba el carácter extraño que los espectáculos del *underground* todavía tenían desde la perspectiva de un medio masivo de comunicación.

Cemento era definido por *Somos* como “el templo de la movida” porteña: “un lugar oscuro más largo (una cuadra) que ancho”. Omar Chabán, gestor de Cemento, era para *Somos* “el pope de la posmodernidad”. Más que una discoteca a la cual acudir a escuchar y bailar la música de moda, su lugar era perfilado como un espacio frío, superficial, ideal para mostrarse y ser visto. El Centro Parakultural, en cambio, era un lugar al que la revista consideraba que “naturalmente” se debía asistir si se estaba interesado en conocer la “movida” local.

Somos indagaba además sobre Paladium y destacaba las diferencias con los otros dos espacios. En primer lugar, Paladium era “el único boliche posmo céntrico; los anteriores se emplazan en Constitución y Montserrat”. Aunque la distancia entre el Parakultural y Paladium (inferior a dos kilómetros) era posible de ser recorrida a pie, en los usos porteños de la ciudad ese trecho era leído como un cambio en el territorio. En segundo lugar, Paladium era “una discoteca definida, adonde se va a bailar”, que tenía un precio de entrada establecido (alrededor de 5 dólares). En contraposición, Omar Viola, uno de los gestores del Centro Parakultural, le aseguraba a la revista que su lugar no era “una discoteca sino un espacio abstracto para que sucedan cosas”.

¹⁷¹ Posible pseudónimo de Laura Ramos quien escribía columnas sobre “la noche porteña” en el diario *Clarín* tituladas “Buenos Aires me mata”.

¹⁷² Colina, Vilma (1987) “Algo se está moviendo”, revista *Somos*, Sección Comportamiento, 22 de julio 1987, pp.31.33. La idea de “movida” hacía clara referencia a la “movida madrileña”: nombre que se le dio a un conjunto variado de expresiones artísticas (cine, pintura, literatura y música) en la ciudad de Madrid durante la transición democrática.

En efecto, para 1987 el Parakultural se había convertido en una ineludible referencia del *underground*: todos los fines de semana, se ofrecían espectáculos teatrales, recitales de bandas, muestras de fotografías y proyecciones de video. Pero además, y más allá de los espectáculos de turno, muchos se acercaban a sus inmediaciones, incluso antes de que abriera las puertas, buscando un lugar donde estar. El espacio Parakultural se desbordaba y se extendía hacia la vereda donde los habitués se encontraban, bebían y conversaban.

La vitalidad del Centro Parakultural se construía, no obstante, tensada en los enfrentamientos entre grupos. Bandas diferentes movilizaban públicos diferentes. A ello se sumaba la recurrente presencia policial. Ante la escalada de violencia, Viola y Gabin crearon una rutina que diferenciaba días y horarios de presentación, para distinguir y priorizar unas prácticas sobre otras. Aprovechando la recurrencia de personas que “hacían puerta” antes de que comenzaran los recitales, decidieron adelantar la hora de apertura para crear un tiempo previo de breves sketches teatrales. De ese tiempo particular se apropiaron Los Melli, con sus poesías representadas a dúo pero desfasadas en el recitado¹⁷³.

Los viernes, se estabilizó un ciclo de presentación de sketches cortos y números varios, titulado “Aguantá Viola” o “Viola Presenta”¹⁷⁴. Los títulos se publicaban sobre la cartelera de papel afiche de la puerta y funcionaban como “marcos de referencia” ya que el listado de nombres solía variar semana a semana¹⁷⁵. El horario central de los sábados fue reservado para “el plato fuerte” del Parakultural: Gambas al Ajillo. La buena repercusión que el grupo comenzaba a tener por entonces (con varias notas de prensa de tirada nacional en su haber y un público cada vez más diverso) hacía crecer también la reputación del lugar. Los días domingo se realizaba el “Semillero Parakultural”¹⁷⁶ para bandas recientemente formadas. La idea de un “semillero” da cuenta del modo en que el Parakultural abría su territorio escénico para que se sembraran nuevos grupos, pero también implicaba la asociación de su escenario con bandas pequeñas¹⁷⁷.

¹⁷³ Entrevista persona a Omar Viola, abril 2016.

¹⁷⁴ La agenda del Centro Parakultural se publicaba en las revistas *Cerdos & Peces* y *Fin de Siglo*.

¹⁷⁵ No obstante, se reiteraban los nombres de quienes participaban en diferentes lugares del circuito: Vivi Tellas, "Batato" Barea, Los Melli, Alejandro Urdapilleta, y Elena Trittek.

¹⁷⁶ “Domingo 15. Comienza el SEMILLERO PARAKULTURAL que seguirá todos los domingos con nuevos grupos after punk, hardcore, heavy, etc. También habrá videos.” (Revista *Cerdos & Peces*, N° 10, marzo de 1987).

¹⁷⁷ Por entonces, el Parakultural se convirtió en el escenario privilegiado para bandas darks, con públicos pequeños y selectos, como Uno x Uno, La Forma, Los Corrosivos y Los Pillos, entre otras.

Durante 1987, entre los gestores de las discotecas comenzó a instalarse la preocupación por dar un sentido particular a sus emprendimientos. Fue así como la presentación de artistas del *under* apareció como una opción viable para renovar repertorios y diversificar las propuestas. Desde la farandulera y exclusiva New York City hasta la pretendidamente *underground* Paladium¹⁷⁸, pasando por San Francisco Tramway y Freedom el territorio de presentación se expandió para los *performers*. Los artistas que realizaban números, presentaban eventos o interactuaban entre el público dependían del criterio y la estima de sus pares más destacados para ser reconocidos y contratados en las discotecas¹⁷⁹.

Hacia 1987, el proceso de estabilización del tramado *underground* porteño se dio sobre todo a partir de la especialización. Si bien Cemento, Parakultural y Paladium concentraba cada vez más las ofertas reconocidas, poco a poco otros lugares también comenzaron a fortalecer un tipo de propuesta para captar la atención preferencial de públicos diferenciados. De este modo, algunos bares (como Container video show bar y Cotorra's pub view) se abocaron a proyectar videos de bandas internacionales¹⁸⁰. Oliverio Mate Bar ofrecía espectáculos breves y circunstanciales, como los recitales de poesía de "Batato" Barea¹⁸¹. Asimismo, un conjunto de discotecas (como Line y Bunker) se diferenciaron por ser reconocidas como discotecas "gay". Pero el criterio de admisión no era excluyente: también eran frecuentadas por muchos que eran rechazados (por su vestimenta, estilo o comportamiento) o no se sentían parte de las discotecas "más tradicionales". Con la creciente especialización, se distanciaban cada vez más las tres categorías de lugares: bares y pubs, discotecas y salas de teatro.

En el entorno de la avenida Corrientes, el circuito cultural se expandió con nuevas salas que proponían una mayor organización para los espectáculos del *underground*. Si bien el artículo de *La Razón* citado previamente parecía enunciar la

¹⁷⁸ También en 1987, Paladium sirvió de locación para la grabación de *Ciudad de pobres corazones*, representación audiovisual del disco homónimo de Fito Páez realizada por el cineasta Fernando Spinner.

¹⁷⁹ Por varios meses, Vivi Tellas organizó los números performáticos en Paladium (Bromwell, 2015).

¹⁸⁰ A modo de ejemplo: "Cotorra's pub view. Av. San Juan 1973. Tel.: 23-6502. Presenta a las 19 hs.: Kiss en Japón, la película contra los fantasmas y otros videos. A las 22 hs. todo Black Metal, Venom, Slayer, Marcy Full Fate, Motorhead live y muchos otros más. Vení no te lo pierdas"(Clarín, Sección "Guía de Espectáculos", domingo 20 de diciembre de 1987).

¹⁸¹ Desde su actuación en *La Kermesse*, en diciembre de 1986, "Batato" Barea había fortalecido su trabajo de interpretación poética. En 1987, bajó el título de El puré de Alejandra, "Batato" elaboró un repertorio de recitado de textos de Pizarnik que subvertían humorísticamente su dramatismo. "Presentación Poética", "Una gorda que recita" y "El puré de Alejandra" fueron los diferentes nombres que recibió el concierto poético que "Batato" Barea realizó en diferentes bares del under y en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

decadencia de Corrientes como centro de diversión nocturna, desde la segunda mitad de 1987, sobre la avenida misma y en sus cuadras lindantes, abrieron nuevas salas teatrales que buscarían dar mayor entidad al repertorio performático amasado en los lugares del *under*. Entre ellas el Auditorio o Foro Gandhi¹⁸² y Liberarte: dos salas pequeñas que permitían a los artistas abocarse al trabajo escénico sin las interrupciones de quienes bebían y charlaban como en los bares, procurando cierto orden. Aunque no compartían el carácter desprolijo e improvisado de los lugares hasta aquí descritos, ni sus horarios de apertura y cierre, estos lugares se arriesgaron a abrir sus escenarios a las apuestas estéticas del *underground* aprovechando que su principal ingreso provenía de otras actividades¹⁸³.

También sobre Corrientes, el domingo 8 de marzo de 1988, inauguró Medio Mundo Varieté. A mitad de camino entre los teatros de la avenida y el Centro Cultural Ricardo Rojas, Medio Mundo Varieté estaba ubicado al final de un pasillo rectangular al que se accedía por una puerta de chapa. El edificio había sido rediseñado: contaba con boletería, guardarropas, vestuarios, escenario en alturas, una barra y una pequeña sala con mesas (donde se improvisaba una galería de arte). En el centro se extendía un gran espacio abierto que, después de la medianoche, funcionaba como pista de baile (Medio Mundo dancing). La gestión estaba a cargo de una cooperativa de artistas jóvenes, que rondaban los 30 años, organizada en torno a la compañía de varieté y comedia musical Dalila y Los Cometa Brás¹⁸⁴. El nombre del lugar respondía a la voluntad de ser “para medio mundo” y jugaba con las asociaciones relativas al azar de la pesca y a la autoexclusión (de algún modo se reconocía que había “otra mitad” que no era invitada a ser parte).

Desde un comienzo Medio Mundo Varieté pasó a formar parte del “off” de la avenida Corrientes, etiqueta con la que los principales diarios de la ciudad solían

¹⁸² “Inaugura el auditorio Gandhi dentro de la primera librería con café de Buenos Aires: abierta en 1985. “Gandhi. Dentro de la librería homónima, en Montevideo entre Corrientes y Lavalle. Recientemente inaugurada, abre lunes a jueves hasta las 24hs y los viernes y sábados hasta la 1. Los domingos cierra.” (13/06/1987, Contratapa, Bares, *Página/12*).

¹⁸³ En Gandhi el respaldo económico provenía de la librería, y en Liberarte surgía de la cinemateca.

¹⁸⁴ Los miembros de la cooperativa estaban formados en diversas áreas (teatro, danza, canto, artes visuales y periodismo) y distribuían el trabajo delimitando áreas de acción. Según los documentos de la cooperativa (integrados en el archivo de Leandro Rosati), la coordinación general era tarea de Oribe Cardozo y de Leandro Rosati. La administración y las relaciones públicas estaban a cargo de Laura Atenzon. Adolfo Bontempo era el encargado de la sala. El sonido estaba a en manos de Mariano Linares y de Carlos Navarro. Daniel Sanjurjo y Hugo Furtony coordinaban las exhibiciones en el lugar. Además, Daniel Sanjurjo era el encargado del diseño de gráfico de Medio Mundo Varieté. Alejandro M. Huguet y Gabriela Antenzon formaban parte de la secretaría, mientras que, María I. Cuadrado, Mónica Dupuy y Maia Mónaco coordinaban la prensa. La producción ejecutiva estaba a cargo de Eva Edelstein.

nombrar al repertorio de propuestas teatrales alternativas e independientes. A diferencia de otros escenarios del *underground*, donde abundaban los sketches sueltos y los números cortos, en Medio Mundo Varieté se produjeron y estrenaron obras de teatro completas. Lía Jelín realizó una adaptación de la obra *Class enemy*, del autor norteamericano Nigel Williams, y un grupo coordinado por Miguel Mirra presentó una particular versión de *Heliogábalo*, del escritor francés Antonin Artaud. También, en Medio Mundo Varieté se realizó una adaptación teatral de la oscura novela marginal urbana *Marc la sucia rata* escrita por José Sbarra, titulada *Los pro y los contra de hacer dedo*, protagonizada Adrián Blanco¹⁸⁵.

“Batato” Barea y Alejandro Urdapilleta realizaron experiencias performáticas en Medio Mundo Varieté en las que el teatro se fundía con la vida cotidiana. Los días lunes, desde las 23 horas, comenzaron un ciclo llamado primero *Las coperas*¹⁸⁶, luego *Lunes lunáticos* y finalmente *El banquete teatral*. Sin guion previo, un grupo de recitadores, bailarinas travestis de corsos porteños y otros *performers* del *underground* de los 80 comenzaba una caravana promocional por la avenida Corrientes convocando a los transeúntes a entrar a Medio Mundo. Se involucraban con el público y ofrecían un show organizado como una *kermesse* azarosa que se caracterizaba por la abundancia (de actores, de números y presencias)¹⁸⁷. A pesar de su naturaleza caótica, el espectáculo logró mantenerse por más de nueve meses en cartel.

De modo que no era raro que también los eventos plásticos y performáticos apostaran a sostenerse en Medio Mundo Varieté. Los artistas visuales Fernando “Coco” Bedoya y Mercedes “Emei” Idoyaga organizaron un evento plástico llamado Museo Bailable que convocaba a la subversión de la quietud, propia de la contemplación de obras de arte en el museo, a partir de la experiencia del baile a media luz en la discoteca (Longoni, 2013). El martes 26 de abril de 1988 a las 19 horas se realizó el primer

¹⁸⁵ En 1998 el cineasta Leonardo Calderón realizó una adaptación fílmica de la novela. Diego Mackenzi, protagonista del film declaraba al diario *Página 12*: “Todos nosotros fuimos víctimas de las drogas, el sida y la policía. Para mí, hacer a Marc es como recordar mis ‘80. Cobré siempre con la cana, me tuve que ir del país, y casi todos mis amigos están muertos, por el sida, la represión policial o las drogas”, en D’Addario, Fernando, “Los desaparecidos de los 80”, en “Suplemento Radar”, *Página/12*, 07 de agosto de 1998.

¹⁸⁶ *Las Coperas*, fue un antecedente de *El Banquete Teatral* (Garbatzky, 2013). La noche del “estreno” de *Las Coperas*, Batato Barea participó del programa televisivo *El mundo de Antonio Gasalla* y promocionó allí el espectáculo. El video de esa participación se encuentra disponible en el canal de YouTube de Archivo Prisma. Posteriormente, también en Medio Mundo Varieté, Batato y Urdapilleta realizaron junto a Humberto Tortones una obra de improvisación titulada “Las poetizas” (Dubatti, 1995).

¹⁸⁷ El “Banquete Teatral” no tenía costo fijo aunque se sugería un bono contribución. En noviembre de 1988 el precio del bono contribución al espectáculo era de 10 australes. Un año después el costo era de 1500 australes. En ambos casos, el bono rondaba 1,5 dólares. (Volantes del “Banquete Teatral” en Medio Mundo Varieté).

evento. Las obras expuestas eran telones de grandes proporciones que se colgaron aprovechando la altura del lugar¹⁸⁸. Aunque posteriormente se harán exposiciones, los Museo Bailables no lograrán establecerse como parte de la rutina de Medio Mundo Varieté.

La tendencia de expansión de los repertorios del *underground* hacia Corrientes se afianzó en 1988. Vivi Tellas continuó con las indagaciones sobre Teatro Malo en el Goethe Institut (agregaduría cultural de Alemania Occidental en Buenos Aires, ubicada sobre la avenida) y en El Vitral (un teatro menor, ubicado en una casona del siglo XIX en la calle Rodríguez Peña, también muy cerca del cruce de Corrientes y Callao). En julio de 1988, Los Melli estrenaron en el Foro Gandhi su primera obra, *Aquí están mis muñones*, armada en base a sketches que habían sido presentados en el Parakultural. A pesar de que las salas del Foro Gandhi, del Goethe Institut o del Vitral eran pequeñas, presentarse por fuera de una varieté y en las inmediaciones de la avenida Corrientes implicaba un cambio sustantivo. Se imponían el escenario “a la italiana”, con una clara distinción entre público y artistas, y los horarios convencionales del centro, mucho más temprano que el circuito de bares, pubs y discotecas. Los artistas ganaban intimidad y concentración.

Por entonces, Paladium era decididamente un gran emprendimiento comercial. Además de la primigenia sede de la calle Reconquista, Paladium tenía sucursales en dos destinos vacacionales típicos (Mar del Plata y Bariloche). El despliegue del emprendimiento podría observarse también en la edición de una revista propia, *La Voz de Paladium*, que se distribuía entre los habitués y contaba con la colaboración de artistas del *under*. En el número de noviembre de 1988, *La voz de Paladium* publicó una nota sobre la Fiesta o del Festival de Body Art, que era en realidad un concurso, y los pormenores de su desarrollo¹⁸⁹. Aunque los principales ideólogos del evento eran los artistas Fernando “Coco” Bedoya y Roberto Jacoby, el Festival de Body Art contó también con la producción de FM Rock & Pop, la productora Art Mix Productions Inc y la discoteca. Una vez más, Paladium servía de soporte para estas acciones, especie de

¹⁸⁸ Entre los nombres de los artistas se repetían quienes habían sido parte de La Zona (Gustavo Marrone, Miguel Harte y José Garófalo) junto a otros que hacía tiempo realizaban experiencias en lugares del *underground* porteño (como Jorge Gumier Maier, Vivi Tellas y Marcia Schwartz). Pero también se sumaron artistas desconocidos, como los Mariscos en tu Calypso (Sebastián Gordin, Emiliano Mliyo, Máximo Lutz y Cocon).

¹⁸⁹ El certamen tenía un jurado, la competencia era registrada por cuatro fotógrafos profesionales y se otorgaba un premio (200 dólares) a quien fuese considerado ganador. En total participaron del certamen 83 reconocidos artistas, 111 ignotos concursantes y asistieron otros tantos curiosos. *La voz de Paladium*, “Arte y locura. Concurso de Body Art”, año 1, N° 6, noviembre de 1988.

decantación de las experiencias previas en lugares menores redimensionadas en las redes y en las lógicas de su propia apuesta comercial¹⁹⁰.

La estabilización de los lugares del *underground* porteño ha de explicarse también a partir de la preminencia del rock. Por entonces se producía un recambio en el repertorio de bandas y los recitales se habían vuelto la expresión artística más convocante. En diciembre de 1987 falleció Luca Prodan, cantante de Sumo¹⁹¹, quien había transitado muchos de los itinerarios posibles en el circuito *underground* e inspirado la formación de otros conjuntos de orientación reggae y dark. En 1987, muchas de esas nuevas bandas se presentaban en Prix D'Ami, ubicado en una nueva locación pero aún en el barrio de Belgrano, y en Caras más Caras, entre Barrio Norte y el Abasto. Pero en la medida que las bandas buscaban la profesionalización también demandaban mejores condiciones técnicas, de modo que los lugares intermedios fueron concentrando cada vez más la organización de recitales.

En 1987, el cine teatro Fénix, ubicado en la avenida Rivadavia al 7800 en el periférico barrio de Flores, se abrió como una sala intermedia. En el ciclo *Rock de primera* se presentaron bandas ya conocidas como (Virus, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Sumo y La Torre) y otras recientemente formadas (Los Fabulosos Cadillacs, Los Pillos y Don Cornelio y la Zona). Pero fue Cemento el lugar que, a partir de 1988, más se afianzó como un espacio para recitales. La banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota tocó nueve veces ese año¹⁹². También en Cemento se realizó la presentación oficial del compilado punk *Invasión 88*, producción independiente del sello Radio Trípoli¹⁹³. Ese recital expresó las tensiones de la pequeña pero dividida escena musical punk, entre bandas de tendencia anarquista formadas a

¹⁹⁰ También en 1988, en las pistas de Paladium surgieron los primeros “*match* de improvisación teatral” de la ciudad: especie de juego y competencia en la que los actores se enfrentaban improvisando escenas en base a argumentos sugeridos por el público presente. A raíz de esta experiencia, los actores Eduardo Calvo, Pedro Cano y Fabio “Mosquito” Sancineto, bajo la dirección de Claude Bazin, formaron la Liga de Improvisación de la República Argentina y se presentaron paralelamente en el Centro Cultural San Martín.

¹⁹¹ Desde mediados de la década, Sumo había accedido a escenarios mayores: el Teatro Astros, el Estadio Obras y los festivales realizados en Córdoba. No obstante, su carácter de banda potencialmente *mainstream* se vio interrumpido tras la muerte de Luca Prodan. Los restantes integrantes de la banda se dividirían formando dos grupos nuevos: Divididos y Las Pelotas. (Jalil, 2015).

¹⁹² Por entonces, entre el repertorio de la banda, con dos discos de estudio en su haber, y los monólogos de Enrique Symns, el sonido fue ganándole terreno a las apuestas performáticas del pasado.

¹⁹³ El disco fue grabado en vinilo transparente, el disco fue editado acompañado de una pequeña pieza gráfica despegable dibujada por Mosquíl junto a reseñas de la historia de las bandas escritas por Helmostro Punk, alias del periodista y artista visual Mauricio Kurckbard. Ambos provenían de Rosario, en sus años de escuela secundaria habían formado parte del grupo artístico Cucaño (Garbatzky, 2013; La Rocca, 2013), y eran colaboradores de las revistas *Cerdos & Peces*, *Fierro* y *CantaRock*.

comienzos de la década (Los Barajas y Los Laxantes), grupos skinhead (Comando Suicida, Defensa y Justicia y Doble Fuerza) y grupos recientes que inauguraban una sonoridad y actitud más barrial (Ataque 77 y Flema). Los repertorios del *underground* crecían y cada vez más comenzaban a desbordar sus anteriores espacios de contención.

“¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado”. Los últimos lugares del *underground* porteño de los 80 y la reformulación del circuito cultural alternativo (1989)

Hacia 1989 puede establecerse un cierre para la historia del circuito de lugares de socialización nocturna y experimentación artística del *underground* porteño de los 80. En los últimos dos años, las salas teatrales (como Medio Mundo Varieté y el Parakultural) habían comenzado a reorganizar sus ofertas centralizando las experiencias performáticas alternativas. Paulatinamente, los cruces disciplinares se habían vuelto cada vez más eventuales. La distancia entre el escenario y el público era cada vez más evidente y delimitada.

Entonces, a la par que se clausuraba un modo de hacer arte que había caracterizado los años previos, surgieron nuevos lugares que pusieron al encuentro en el centro de la acción: Bolivia, Nave Jungla y las fiestas del Club Social Eros. Allí, la producción artística *in situ* fue quedando relegada y surgieron proto-experiencias de arte relacional: un tipo de arte que, según el crítico francés Nicolas Bourriaud, da mayor relevancia a las relaciones que se establecen entre los sujetos que al objeto artístico producido (Bourriaud, 2008). Estos nuevos lugares, los últimos del *under* porteño de los 80, fueron lugares para construir lazos, re-conocerse entre muchos de los que hacía años que transitaban el *underground* y para encontrarse con los recién llegados.

El bar Bolivia puede ser pensado como el último lugar del *underground* porteño de los 80 y el primero de un circuito cultural distinto, en vías de formación. Inauguró en el verano que unió 1988 con 1989 en una casona antigua en el barrio de Montserrat, a una cuadra del Centro Parakultural. En Bolivia la diversión pasó a ser un objeto de creación en sí mismo: se ofrecía comida y se brindaban fiestas para un número reducido de invitados. Según el sociólogo Marcelo Urresti “en la Bienal [de Arte Joven] irrumpió una nueva bohemia. En Bolivia fijó su lugar de encuentro”¹⁹⁴ (Urresti, 1997: 253). Urresti ve en Bolivia el desencanto *cool* y *light* del primer menemismo. No obstante,

¹⁹⁴ En marzo de 1989 se realizó en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires la Primera Bienal de Arte Joven. La moda se destacó entre las múltiples disciplinas que allí se mostraron y entre los ganadores de esa sección estaba Sergio de Loof, uno de los gestores de Bolivia (Joly, 2009).

son muchos los indicios que permiten incluirlo todavía en la cartografía del *underground* porteño de los 80. Al igual que muchas obras de arte, vestuarios y escenografías en los años previos¹⁹⁵, la ambientación del bar se realizó en base a materiales de desecho. Sus jóvenes gestores, cuatro hombres y dos mujeres, habían participado del *under* porteño desde la adolescencia experimentando con el punk, la serigrafía, la fotografía y el video¹⁹⁶. Además, gran parte del público que iba al Parakultural era el mismo que acudía previamente a Bolivia a cenar, o recaía allí luego de las funciones. Estas características hablan más de los tiempos de la escasez de los últimos 80 que del brillo de los 90 por comenzar.

Ese mismo verano de pasaje, inauguró Nave Jungla: una discoteca ideada por Sergio Ainsstein y ubicada en Palermo¹⁹⁷. La caracterización de Nave Jungla era oscura y circense (Gorbato, 1997). Sus jefes de seguridad eran enanos, se presentaban shows de lanzallamas, cuchillos y otros elementos típicos de las ferias y el circo (Ainsstein, 2016). Se proyectaban videos y fotografías. La ambientación del lugar era oscura y estaba recargada de elementos espirituales: figuras de diversas religiones, velas, candelabros y animales embalsamados¹⁹⁸. Más que la contemplación de una obra o la experimentación creativa, Nave Jungla buscaba exacerbar la extravagancia que había caracterizado al *underground* porteño de los 80 como una experiencia estética en sí misma.

También buscando desmarcar el baile de la rígida rutina de las discotecas, los artistas Roberto Jacoby y Sergio Avello iniciaron a fin de año un ciclo de fiestas en el antiguo Club Social Eros, del barrio de Palermo (Gainza, 2005). En el patio a cielo abierto, entre los jubilados asiduos a los juegos de mesa, el mobiliario sencillo y las pelotas de los deportes que allí se practicaban, se colaron los jóvenes, las luces de colores y la música electrónica. En los años venideros, las fiestas del Club Eros migrarían hacia otros puntos de la ciudad y pasarían a llamarse Fiestas Nómades.

¹⁹⁵ A modo de ejemplo, vale mencionar: los objetos escultóricos que construyó Liliana Maresca y utilizó para ambientar obras de teatro en Cemento (Lauría, 2008), los elementos de utilerías que el grupo Gambas al Ajillo utilizaba en sus números del Prakultural (Gabin, 2001) y el vestuario que Jorge Gumier Maier diseñó a partir de una bobina de papel encontrada en la calle, para que Walter “Batato” Barea vistiera en el Festival de Body Art en Paladium.

¹⁹⁶ La sociedad de amigos, integrada por Sergio de Loof, Alejandra Tomei, Alberto Couceiro, Nelson Murad, Alfredo Larrosa y Andrea Sandlein, se distribuía de forma desigual. Sergio de Loof era el socio mayoritario y el resto tenía cada uno un diez por ciento. Como colectivo, en los años previos habían realizado fiestas y puestas de obras experimentales del grupo La Blanca (nombre adoptado en diálogo burlón con La Organización Negra) en Cemento, en el Teatro Vitral, en el Parakultural y en casas particulares. Entrevista a Alberto Couceiro y Alejandra Tomei, abril 2016.

¹⁹⁷ Los encargados de la seguridad era dos hombres enanos (Ainsstein, 2016).

¹⁹⁸ Paulo “Padma” Russo, artista visual y fotógrafo de la discoteca Nave Jungla, 29 de junio de 2016.

Muchas de las figuras que venían participando de la escena *underground*, hacia 1989 encontraron espacios de presentación en el circuito oficial y comercial. Con participaciones menores pero significativas, algunos actores y actrices del *under* ingresaron en las grillas de la programación televisiva. Los artistas visuales y performáticos que habían participado de experiencias en los lugares del *underground* encontraron un punto aglutinante en la Galería del Centro Cultural Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires¹⁹⁹, y en el Centro Cultural Recoleta, donde realizaron sus primeras muestras individuales. Los músicos, por su parte, encontraron un camino hacia la profesionalización mucho más aceitado que a comienzos de la década: con distinciones entre salas pequeñas, intermedias y estadios para la música en vivo y con la creciente posibilidad de firmar contrato con compañías discográficas.

La centralidad de Cemento como espacio de creación artística guiado por la improvisación y los criterios experimentales comenzó a ser cada vez menor en comparación con los conciertos de bandas en vivo²⁰⁰. Cemento fue consolidándose como el lugar ideal para acoger el exponencial crecimiento de las audiencias de las bandas intermedias. Además, gracias a los particulares acuerdos con su gestor, Omar Chabán, las bandas pequeñas o recientes también podían presentarse organizando sus propios festivales. En 1989, Graciela Casabé y Javier Grosman inauguraron Babilonia buscando renovar el espacio de presentación que Cemento consolidó en sus primeros años y consagrarse como una discoteca, una sala de presentación teatral y un espacio para recitales. Babilonia, que se ubicaba en un galpón maduradero de bananas en el barrio lindante al Mercado del Abasto, mezclaba lo residual de los primeros lugares del *underground* porteño de los 80 con los ecos de un tiempo nuevo para los emprendimientos culturales: números contratados y rentados, grandes producciones, promociones en medios masivos, etcétera.

Si bien Bolivia, Nave Jungla, las fiestas del club Eros y Babilonia eran los lugares del *underground* de mayor relevancia simbólica, en 1989 las discotecas fueron los lugares de preeminencia cuantitativa. En total se contabilizaban más de una docena

¹⁹⁹ El 13 de julio de 1989 se inauguró la Galería de artes plásticas del Centro Cultural Ricardo Rojas. Allí, los artistas visuales del *underground* porteño encontraron un punto aglutinante para “un arte ‘nuevo’ que habían quedado al margen de las instituciones artísticas” (González, 2009: 13). Este nuevo lugar construyó rápidamente sus propias reglas desmarcándose del *under* porteño de los 80 para crear un espacio propio para un nuevo capítulo de la historia de las artes visuales en la ciudad (Cervino, 2012).

²⁰⁰ En uno de sus últimos gestos vanguardistas de la década, la discoteca Cemento presentó al público porteño al popular cantante de cuarteto cordobés Juan Carlos “La Mona” Jiménez, el 18 y 19 de junio de 1989.

de discotecas abiertas, cuya popularidad superaba ampliamente a la de los bares y salas de teatro. Si bien desde mediados de los 80 el número de discotecas estaba en crecimiento, hacia el final de la década, entre fiestas y recitales, se volvieron las principales protagonistas de la diversión nocturna. Simbólicamente, la vida en las discotecas más tradicionales, aquellas que privilegian el baile como principal oferta, se encontraba en las antípodas del encuentro en los nuevos lugares.

Los últimos meses del gobierno de Raúl Alfonsín estuvieron marcados por la hiperinflación que agravó la crisis económica y las revueltas en el conurbano bonaerense. El 8 de julio de 1989, Carlos Saúl Menem asumió de manera anticipada la presidencia. Atrás habían quedado la euforia festiva de los primeros años del retorno democrático y la confianza ciega en la democracia como la solución automática de todos los problemas.

A lo largo de 1989, el Centro Parakultural recibió diversas órdenes de desalojo ya que el inmueble donde se ubicaba había sido comprado por el gremio de los encargados de edificios (SUTERH). Si bien la clausura definitiva del Parakultural se dio en 1990, los últimos meses de 1989 estuvieron marcados por clausuras parciales. El tironeo de los gestores del Parakultural con las autoridades municipales, para evitar el desalojo y efectivizar un contrato de alquiler que se proyectaba más allá de 1990, no se resolvió positivamente²⁰¹. Meses después, cerró también Medio Mundo Varieté y en los dos años posteriores siguieron Paladium y Bolivia. Con ellos, se cerró también un circuito cultural que propició la producción artística desde la escasez de recursos, la improvisación y la diversidad disciplinar.

²⁰¹ El cierre del Centro Parakultural fue tan significativo que los gestores del lugar junto a un grupo de actores asiduos buscando dar continuidad a las experiencias de indagación teatral que habían comenzado en la calle Venezuela en el Galpón del Sur (Humberto Primo 1700) en un ciclo denominado “las citas Parakulturales” y el “Parakafé”. Posteriormente, a fines de 1991, abrió una nueva sede del Centro Parakultural, en calle Chacabuco al 1060, denominada “Parakultural New Border”. En esta segunda etapa participaron muchos de los actores que posteriormente integrarían la saga de humor televisivo de gran prestigio que va de “De la cabeza” (1992) y “Chachacha” (1993-1997) a “Peter Capusotto y sus vídeos” (2007-2016) (Lopez, 2009).

Capítulo III

Relatos de espacio. Lugares y actores del *underground* porteño de los 80 en acción

“Contar una historia no es como tejer un tapiz para cubrir el mundo, es más bien una forma de guiar la atención de los oyentes o lectores dentro de él”

(Tim Ingold, 1993: 153)²⁰²

Así como ningún mapa puede ser lo suficientemente fiel como para superponerse al territorio, ninguna reconstrucción histórica alcanza a revivir la diversidad de experiencias de los sujetos ¿Cómo representar el movimiento del circuito cultural *underground* porteño de los 80? ¿Cómo comunicar la construcción del ambiente particular del *underground* en la oscuridad de la noche? ¿De cuántas formas diferentes se puede narrar la acción de los actores interviniendo en los lugares? ¿Es posible abordar las prácticas creadoras de espacio de una manera no estática? Como en un juego de encastre de piezas, y complementando el trabajo realizado en los capítulos previos, a continuación se propone una operación metonímica. En el presente Capítulo se presenta una serie de *relatos de espacio* de ocho lugares del *underground* porteño de los 80 con el objetivo de reponer en acción la dimensión espacial del circuito.

Según Michel de Certeau, “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (1996: 128). Al narrar trayectorias, movimientos y descripciones de distancias, los relatos organizan, seleccionan y reúnen los lugares. También, los ubican en el tiempo, describen las acciones y de este modo los transforman convirtiéndolos en espacios practicados. Cada uno de los relatos del presente capítulo tiene como protagonista un lugar, que ha sido seleccionado como una puerta de acceso a los períodos distinguidos en el Capítulo II. A su vez, los relatos procuran situar los lugares en sus coordenadas geográficas, señaladas en los mapas del Capítulo I, describiendo el acceso a cada uno de ellos y sus diversas influencias sobre sus alrededores (la cuadra, el barrio y la ciudad).

La estrategia narrativa utilizada se basa en la reconstrucción de una práctica concreta acontecida en el lugar (un recital, una *performance*, un “estar ahí”) considerada como una “operación espacializante” que se apropia de la dimensión material de los lugares y los significa. La reposición de actores y repertorios es abordada a partir de la

²⁰² “Telling a story is not like weaving a tapestry to *cover up* the world, it is rather a way of guiding the attention of listeners or readers *into* it”. Traducción propia.

narración de esa sola experiencia, pero se apuesta a que el conjunto contribuya también a caracterizar la atmosfera del circuito cultural de sociabilidad nocturna y experimentación artística *underground* porteño de los 80. Siguiendo la perspectiva teórica de los “mundos del arte” (Becker, 2008), se considera actores no sólo a los artistas y a los gestores de lugares, sino también a quienes trabajaban allí (en la barra, en la cocina, en el guardarropas), a las clientelas frecuentes (públicos y habitués) y a los agentes estatales (en particular la policía, reconocida aquí como la presencia efectiva del Estado en los lugares del *under*).

En nota al pie, al inicio de cada relato, se señalan las fuentes y los materiales utilizados para la creación de las narraciones. En términos generales, los *relatos de espacio* fueron construidos en base a un variado corpus integrado por entrevistas semiestructuradas a los gestores de los lugares²⁰³, imágenes (fotografías, pinturas y dibujos), canciones, fuentes de prensa y producciones audiovisuales que retrataban experiencias acontecidas en los lugares²⁰⁴. Lejos de ser considerados “testimonios en el sentido estricto” (Burke, 2005), el uso que se hace de las imágenes en el presente capítulo es de carácter exploratorio buscando ampliar la imaginación sociológica y

²⁰³ Las entrevistas a los gestores se realizaron entre marzo de 2016 y junio de 2017. No obstante, desde 2013 se realizaron algunas otras entrevistas y conversaciones informales con artistas, productores musicales y habitués de los lugares del *underground*. El contacto se inició, la mayoría de las veces, por correo electrónico y fue favorecido por el método de muestreo de bola de nieve. Inicialmente, las entrevistas se estructuraron en torno a un cuestionario fijo: *¿Cómo era la zona en la que se ubicaba el lugar antes de abrir: la cuadra, el barrio? ¿Qué había alrededor? ¿Había otros bares, salas de teatro, discotecas? ¿Cómo surgió el nombre del lugar? ¿Cómo era el local donde se ubicaba? ¿Cómo se organizaba el espacio? ¿Cómo fue el proceso de habilitación? ¿Cuándo inauguraron? ¿Quiénes gestionaban el lugar y qué relación tenían entre ustedes? ¿Cuántas personas trabajaban? ¿Quiénes eran? ¿Cuáles eran los horarios de apertura y de cierre? ¿Cobraban entrada? ¿Tenían slogan? ¿Cómo contactaban a los artistas? ¿Cómo promocionaban las presentaciones, los recitales y las performances? ¿Cuál era la capacidad máxima del lugar? ¿Quiénes iban? ¿Cómo describirías a las personas que solían ir? ¿Cambiaban los públicos según los días o según las ofertas? ¿Cuál era la relación con la policía? ¿Cuáles fueron los principales motivos que llevaron al cierre del lugar? ¿Cuándo se produjo el cierre definitivo?* Además, una serie de ejes guiaron las conversaciones: la definición abierta del lugar y la importancia que tuvo en su vida, la definición del *underground* porteño de los 80, el listado de lugares identificados, referencias a otros gestores y artistas, etcétera. Al momento de pactar cada entrevista, se le solicitó a los entrevistados que reunieran cualquier tipo de material que tuvieran sobre el lugar (fotografías, entradas, rutinas de programación, menú de alimentos o bebidas, etcétera). También, en la medida en que el corpus de fuentes diversas se ampliaba, esos materiales comenzaron a formar parte de las entrevistas e incluso se le pidió a los entrevistados que dibujaran la distribución espacial. Esto posibilitó el acceso a los archivos personales, amplió los ejes de conversación y favoreció el *rapport* con los entrevistados (en su mayoría hombres).

²⁰⁴ En la web YouTube se encuentra un gran número de videos caseros que registran experiencias en los lugares del *underground*. Esos videos, además de la extensa videografía señalada en el Capítulo I, fueron también revisados para la reconstrucción de los *relatos de espacio* que aquí se presentan.

como una invitación a *adentrar* la atención al subsuelo cultural porteño de los años ochenta²⁰⁵.

El primer *relato de espacio* corresponde al Café Einstein, representativo del período 1982-1983, que en dictadura, en palabras del músico Diego Arnedo²⁰⁶, “No estaba abierto: estaba no cerrado” (Lejbowickz y Ramos, 1991: 43). El Café Einstein se caracterizaba por incentivar la experimentación artística y armar su propuesta en base a la presentación de sujetos poco o nada reconocidos. Al igual que algunos otros lugares del período, el Café Einstein se ubicaba en un local improvisado, en este caso un departamento en un primer piso, que funcionaba como bar sin habilitación municipal.

Como un contrapunto con esos primeros lugares del *underground*, para evidenciar las tensiones y diferencias, el segundo relato corresponde a la discoteca New York City, inaugurada a comienzos de 1981 y abierta a lo largo de la década. Si bien “la City” se encontraba, desde la perspectiva de muchos actores de la época, en las antípodas de los bares y pubs, compartió con ellos la apuesta por un tipo de diversión nocturna con menos recato y la voluntad de diferenciarse de las *boîtes* y boliches de los 70. New York City tomaba como modelo a imitar a Studio 54, una discoteca neoyorquina donde los representantes del *jet set* del espectáculo se codeaban con artistas y músicos (muchos de ellos recientemente surgidos en el *underground* local²⁰⁷).

El tercer relato describe al Stud Free Pub, un lugar destacado entre 1984 y 1985. En el pasaje de la reclusión hacia la vida privada a la salida masiva a las calles tras el retorno democrático, el Stud Free Pub se constituyó como un punto de encuentro para los músicos de rock que retornaban de largos viajes. Pero también fue el escenario predilecto de las bandas que, surgidas pocos años antes, buscaban mejorar las condiciones técnicas de presentación.

Con el objetivo de representar la apuesta de crecimiento del circuito cultural *underground* y su estabilización a partir de 1986, se presenta en cuarto lugar el relato de la discoteca Cemento. La descripción espacial, guiada por los desplazamientos de la

²⁰⁵ En trabajos posteriores será preciso ahondar el análisis de las imágenes fotográficas distinguiendo su doble estatuto como testimonios históricos, en tanto vestigios de fragmentos del pasado en el presente, y como objetos históricos en sí mismos, como “testimonios de la cultural material del pasado” (Burke, 2005: 28).

²⁰⁶ Entre 1982 y 1989, Diego Arnedo fue bajista de las bandas Sumo, Hurligham Reggae band y Divididos.

²⁰⁷ Entre los personajes anfibios de Studio 54 se encontraban el artista Andy Warhol, el pintor Keith Haring y la cantante Debbie Harry. A fines de los 70, Debbie Harry solía presentarse junto a su banda Blondie en un pequeño bar del *underground* neoyorquino llamado CBGB’s (Gendron, 2002).

obra UORC que La Organización Negra ideó especialmente para Cemento, busca retratar la magnitud y la aventura artística de esta discoteca.

El quinto relato describe a la discoteca (también llamada estadio de cámara y *dancing*) Paladium. Tras el cambio de escala iniciado en 1986, Paladium se convirtió en territorio de despegue para bandas de rock intermedias. Esta discoteca, a mitad de camino entre el subcircuito de bares y pubs y el estadio Obras, sostenía acuerdos económicos propios del circuito *underground* lo que generaba circunstancias propicias para que las bandas afianzaran sus estrategias de trascendencia.

El sexto relato presenta al Centro Parakultural en 1987, en su momento de auge. El Parakultural tenía tres escenarios, dos de ellos construidos en altura, lo que evidenciaba la búsqueda por diferenciar cada vez más la actuación de la contemplación. Aún así, las *performances* características del Parakultural desbordaban los escenarios y convertían a las escaleras de acceso y a cualquier recoveco disponible en territorio propicio para la actuación.

El séptimo relato corresponde a Medio Mundo Varieté. Esta sala de teatro abierta en 1988 estaba ubicada en un área más próxima al centro de atracciones nocturnas de la ciudad, en un local que fue adaptado arquitectónicamente para funcionar como un centro de espectáculos diversos. Si bien su referente inmediato era el Centro Parakultural, Medio Mundo Varieté se diferenciaba del sótano de la calle Venezuela porque buscaba reinscribir las prácticas en mejores condiciones edilicias y en coordenadas donde pudieran ser más accesibles para públicos más amplios.

Por último, el octavo y último relato corresponde al bar Bolivia, donde a partir de 1989 el *under* viró de la experimentación al puro encuentro. Las reducidas dimensiones edilicias del local no alentaban la realización de recitales ni la presentación de números teatrales ni sketches. Además, los propios gestores se proponían principalmente crear un espacio para reunirse, con una improvisada oferta gastronómica y enmarcado por una atenta pero no menos improvisada decoración²⁰⁸. La propuesta de Bolivia condensaba un incipiente proceso de transformación en las lógicas de organización con que el *under* había funcionado en los años precedentes. En ese sentido, este bar puede ser considerado uno de aquellos lugares en los cuales el *underground* porteño de los 80 comenzó a apagarse y otras historias empezaron a tomar forma.

²⁰⁸ Entrevista a Alberto Couceiro, realizada en abril de 2016.

Café Einstein

Agosto, 1983. Martes. 22 horas. avenida Córdoba al 2547, a media cuadra de la encrucijada con la avenida Pueyrredón. Una pequeña puerta de chapa pintada de rojo oscuro permite acceder a una escalera ascendente. Peldaño a peldaño las paredes se iluminan dejando atrás la opacidad del rojo para asumir la intensidad del celeste pastel. Una vez adentro, los colores se multiplican. Las paredes están pintadas de rosa chicle, un poco envejecido. Los techos son bajos, oscuros, quizás negros, y pocos centímetros debajo del cielo raso se extienden largas vigas de troncos de madera. El espacio es amplio y abierto, pero un conjunto de columnas aún erguidas evidencian las modificaciones del antiguo departamento²⁰⁹.



IMAGEN 1. Sergio Ainsstein y Katja Alemann en el Café Einstein. Archivo personal de Katja Alemann (Fotografía publicada en Battistozzi, 2011: 30).

Hay una ventana de marco celeste. Los vidrios rectangulares dejan ver las persianas cerradas y pintadas de un brillante color verde manzana. Delimitado por una tira de coloridos banderines triangulares de plástico se erige, en el fondo del espacio abierto, un pequeño escenario apenas elevado del piso. Aquí y allá hay algunas mesas. También hay sillas plegables de metal, color rojo, y otras de pino. Frente al escenario

²⁰⁹ El Café Einstein inauguró en mayo de 1982 y fue clausurado en abril de 1984. Este relato de espacio se construyó en base a descripciones solicitadas a los entrevistados que conocieron el lugar y al artículo publicado en “Cerdos & Peces” que se referencia en las páginas subsiguientes. Además, se tomaron en cuenta las apreciaciones de los testimonios que menciona al lugar en la bibliografía disponible (Lejbowicz y Ramos, 1991; Civale, 2011; Battistozzi, 2011; Aisenstein, 2016). Las imágenes que retratan el Café Einstein son escasas y hasta el momento no se han rastreado testimonios audiovisuales.

hay una barra. Es martes y la entrada es gratuita: tocan bandas que no han grabado discos y cuyos temas no suenan en la radio. Nada indica formalmente que esta antigua construcción sea un bar. Nada señala que se llama Café Einstein.

Una banda se acomoda en el escenario luego de varios temas. Su formación es escueta, guitarra, bajo y batería, pero los músicos poco tienen que ver con un *power* trío de los años setenta. Visten ropas confusas: bombacha de gaucho y camisa floreada, pantalón blanco y remera de cuello ancho rallada con las mangas recortadas, pantalón de jean y remera a cuadros blancos y negros. Tienen los ojos delineados y sus cabellos, abultados y ondulados, toman diferentes direcciones en la medida en que se mueven y bailan. Dicen ser “un conjunto dietético, buscando el paraíso estético”. Se llaman Soda Stereo y nadie parece haberlos escuchado antes, incluso algunos parecen no estar escuchándolos ahora. “El régimen se acabó, se acabó” canta el delgado vocalista de la banda. Una parejita al lado de la puerta se mira entre sí ¿descubren la ironía? “Dietético” continúa cantando el líder²¹⁰.

Un hombre que está solo observa. Piensa que, con sus casi cuarenta años, debe ser el más viejo entre los presentes. Toma notas mentales de lo que ve. Luego escribirá: “la mayoría de los concurrentes son jóvenes ansiosos de encontrar espacios libres y puntos de referencia para encontrarse”²¹¹. Busca hablar con quienes abrieron el Café Einstein hace poco más de un año para una nota que planea publicar en un suplemento marginal de la revista *El Porteño*. En la escalera está Omar Chabán, el ideólogo del Einstein, con una guía telefónica de páginas amarillas en la mano cuyas hojas le sirven de improvisadas entradas para preservar el derecho de admisión²¹². Desde esa posición estratégica, Chabán discute con oficiales de policía y trata de persuadirlos para que

²¹⁰ Las citas corresponden a la letra del tema “Dietético” editado en *Soda Stereo*, disco debut de la banda que fue presentado oficialmente en octubre 1984 en el local de comidas rápidas Pumper Nic, muy lejos de las coordenadas *underground*. La descripción de la vestimenta coincide con parte del vestuario del video clip del tema y con las imágenes de la primera biografía del grupo (Fernández Bitar, 1988).

²¹¹ Suplemento “Cerdos & Peces”: “El desopilante Café Einstein”, N°1, agosto 1983, separata al interior de la revista *El Porteño*, p. 13.

²¹² Sin conocerse, Claudia Schwartz, *performer* que solía presentarse en el Café Einstein, y Alberto Couceiro, gestor del bar Bolivia, destacaron el enigmático criterio por el cual Chabán decidía quienes podían ingresar al bar. Claudia Schwartz: “Omar siempre estaba moviéndose como un gran anfitrión y decía ‘Vos entrás. Vos no entrás’. Nunca entendí cómo hacía la selección pero hacía una selección, parecía que tenía mucha cancha. Él era un machista, entonces siempre había muchas chicas rubias, muchas chicas lindas y formales” (Entrevista a Claudia Schwartz, realizada en junio de 2017). Alberto Couceiro: “Yo me acuerdo que Chabán se ponía siempre ahí para dejarte entrar porque nosotros nunca teníamos dinero. Era un delirio también porque nosotros éramos muy pendejos, la mayoría éramos menores. Era un antro muy movido el Einstein. A veces cobraban entrada y a veces no. A veces dejaban entrar y otras no. Siempre era una especie de negociación. Chabán estaba en la puerta, con una guía de páginas amarilla y de entrada te daba una página de esa guía... siempre tan egocéntrico él”, (Entrevista a Alberto Couceiro, realizada en abril de 2016).

desistan de revisar el lugar. En la barra está Helmut Zieger, el silencioso encargado de las cuentas. Conversando con amigos, discutiendo con los borrachos y controlando los equipos de la banda está Sergio Ainsstein, el anfitrión.

Los martes en el Café Einstein, mientras tocan bandas, se improvisa una olla popular de pizza y mandarinas. Los jueves, avanzada la noche, se presentan grupos de rock. Quizás la Hurlingham Reggae Band, un conjunto numeroso, liderado por un italiano calvo que a veces canta en inglés y habla mucho. O Los Twist que, uniformados en camisas blancas y finas corbatas negras, tocan canciones pegadizas con cierto aire burlón. También suelen presentarse con frecuencia bandas tan disímiles como Alphonso S'Entrega (un grupo de *ska*), Los Encargados (un trío de tecladistas que cantan canciones melódicas sobre bases de sonidos extraños que salen de los sintetizadores) y Los Violadores (un grupo punk, género que recién comienza a sonar y verse en Buenos Aires).



IMAGEN 2. Los Twist en el escenario del Café Einstein. De izquierda a derecha: Daniel Melingo, Hugo "Pipo" Cicolatti y Luca Prodan, cantante de Sumo, colgado de las vigas del techo. Publicada en Suplemento "Cerdos & Peces", "El desopilante Café Einstein", N°1, agosto de 1983: p. 13, separata al interior de la revista *El Porteño*.

Pero los jueves en el Einstein son, principalmente, "el día de teatro". Entonces, desde el cuartito del fondo del local, una especie de depósito, sale el Trío Loxon vistiendo mamelucos blancos. Aunque el nombre del grupo suene a banda de rock se

trata de un trío de artistas plásticos que rondan los 30 años (Rafael Bueno, Guillermo Conte y Máximo Okner) y que pintan en vivo mientras alguna banda toca o mientras suceden otras expresiones. Ese cuartito del fondo también suele ser tomado como escenario por Los Concretos, un grupo de jóvenes menores de 20 años, que acondicionan el lugar como un laberinto escénico²¹³. En cierto modo, el Café Einstein no es muy distinto los otros días de la semana: un escenario teatral de paso, un lugar en el que habitués y artistas son invitados a apropiarse de cada recoveco.

New York City

“Caras conchetas, miradas berretas y hombres encajados en Fiorucci”²¹⁴. Once de la noche en la avenida Álvarez Thomas 1391. En la frontera entre Villa Ortuzar y Colegiales, una larga fila de jóvenes crece desde la puerta hasta el cruce de las avenidas Forest y Elcano, en la esquina opuesta al lugar. A esa altura, la ciudad de Buenos Aires se funde en los barrios más residenciales. Las luces de las calles son tenues y los pocos autos que pasan se dirigen hacia el norte, hacia *la provincia*. En las cuadras cercanas hay casas bajas con patios y jardines, una pizzería inaugurada en 1939, construcciones de dos pisos que se remontan a principio de siglo y no mucho más. En contraste, se oye crecer el cuchicheo de la fila que se forma sobre la avenida. Todos los que están allí anhelan entrar, transportarse a New York City.

²¹³ Los Concretos eran un grupo de jóvenes amigos interesados en la pintura y en la actuación que realizaban *performances* en el Café Einstein. Entre ellos estaban José Garófalo, Cecilia Biaggini, Rosario Bléfari y Marcelo Zanelli. José Garófalo recuerda: “En el Einstein había toda una organización: éramos 25 personas actuando. Eso fue un delirio. En una bañadera de las antiguas, en un baño en desuso del Einstein, se hacía una ‘competencia de natación’. La gente pasaba y era salpicada. Lo gracioso es que los actores, antes y después, pasaban a otras escenas: entonces iban de un lado al otro con el gorrito de nadador. Entraban al baño, había 5 o 6 personas mirando esa otra escena: se lanzaban a la bañera y salía otro que se iba para otro lado... era todo un circuito que funcionaba y después la gente iba recorriendo las instalaciones en los cuartitos” (Entrevista a José Garófalo, realizada en enero de 2017).

²¹⁴ New York City inauguró en diciembre de 1980 y aún continúa abierta bajo el nombre de La City. La presente descripción espacial se basa en una entrevista a Ricardo Fabre, gestor del lugar, realizada en marzo de 2016. El recorrido por el edificio, que conserva intacta la ambientación de los años 80, y la revisión del archivo personal de Fabre, un exhaustiva recopilación de notas de prensa organizada en varios álbumes pero sin referencias precisas, colaboraron también en la creación de este relato de espacio. La cita que abre el texto corresponde a la letra de “La rubia tarada”, tema de apertura de *Divididos por la felicidad* (1985), disco debut de Sumo. Anteriormente la canción había sido grabada como “Una noche en New York City” para el demo de la banda, *Corpiños en la madrugada* (1983), editado en casete de manera independiente.

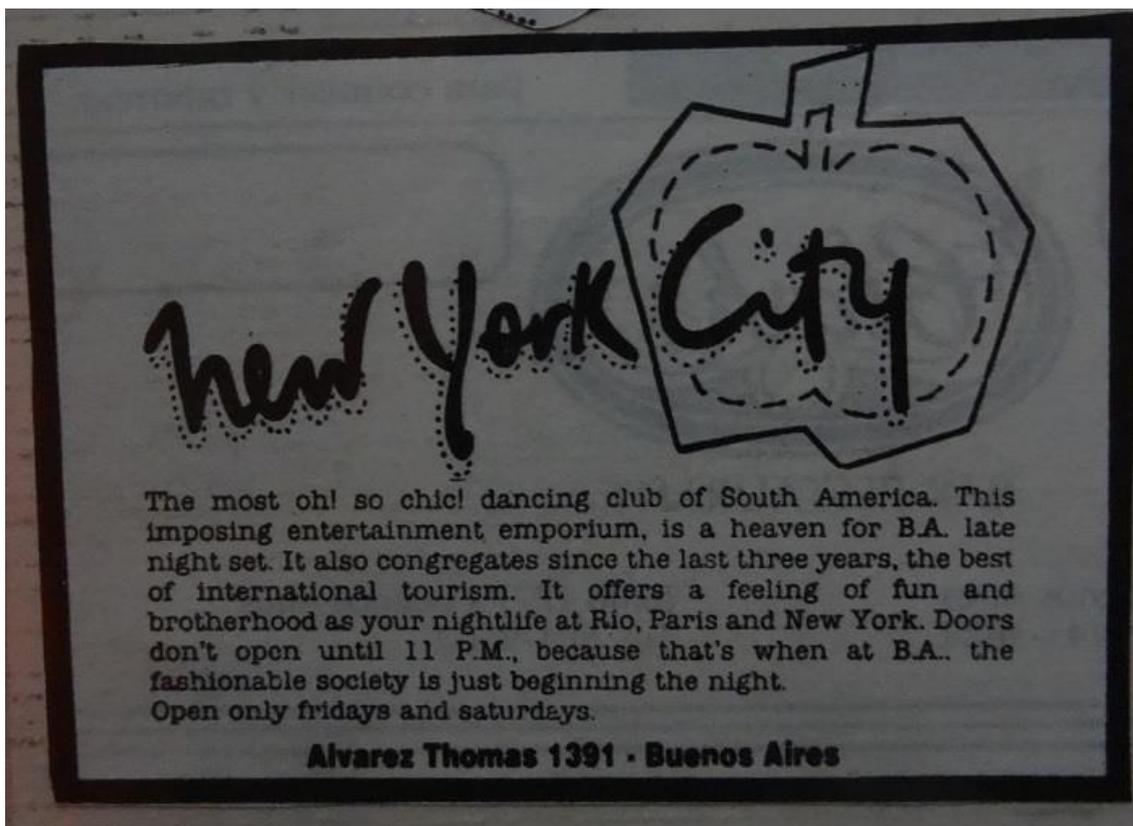


IMAGEN 3. Recorte promocional de la discoteca New York City para el diario Buenos Aires Herald. Sin fecha de publicación. Archivo personal de Ricardo Fabre.

No hay carteles que indiquen la existencia de la discoteca. Hay quien viene de lejos, quién ha buscado en la Guía Filcar la dirección y quién incluso ha llamado para consultar si Forest y Elcano sigue siendo “capital”. Los primeros están a la espera desde temprano. Hace dos horas, o quizás tres, aguardan que las pesadas hojas de la puerta de metal se abran. Algunas chicas definen el vestuario en la vereda. Sacan pañuelos y prendas que superponen a los ajustados pantalones tipo mallas o remplazan los zapatos bajos por altísimas sandalias. Retocan el maquillaje. Conversan. Culminan los peinados. Opinan. Buscan que los efectos se impongan o que casi no se noten: el punto medio no es opción. Los hombres más jóvenes suelen vestir zapatos mocasines, jeans rectos y claros, remera con cuello chomba o camisas holgadas (de rayas verticales, de cuadros escoceses). Su estilo hace dudar a varios otros que peinan canas, llevan saco con pantalón pinzado, camisa clara con corbata oscura, y fuman aspirando profundamente cada bocanada de nicotina. A su modo, todos eligen la ropa más adecuada para poder ser parte de “La city”²¹⁵.

²¹⁵ La descripción de las vestimentas y del elenco de habitués de New York City se condice con las notas de prensa y las fotografías disponibles en el archivo personal de Ricardo Fabre.

Futbolistas, *mannequins*, actrices, polistas, vedettes, modistos, extravagantes artistas visuales de los 60, militares de rango medio y bajo, empresarios y funcionarios públicos son parte de las noches de los viernes. Rugbiers de jeans rectos, chombas claras y sweaters sobre los hombros, junto a estudiantes universitarios que rondan los 25 años forman el conjunto de los sábados. Los domingos, en cambio, la variedad es mayor y los concurrentes son aún más jóvenes. Muchos de los que han “rebotado” el viernes, que ni pensaron en ir el sábado, intentan el domingo ser ciudadanos de “La City” (Civale, 2011).

La medianoche ha pasado: se abren las puertas de la discoteca. Las lámparas que rodean la gran puerta de metal iluminan a dos sujetos vestidos de negro que no hablan con nadie, ni escuchan pedidos ni referencias. Silenciosos, misteriosos, se restringen a decidir la entrada de algunos sobre otros. Primero entran los grupos de chicas, luego algunas parejas y finalmente los muchachos en grupos. Pasan los que tienen “ángel”, los que se destacan, los que “aportan” a crear el rumor en el que se convierte noche a noche New York City. Nunca entran hombres solos, porque “el solo desconocido es molesto”²¹⁶. Tampoco entran quienes son considerados “elementos conflictivos”²¹⁷: una categoría que se redefine en cada caso²¹⁸. El precio de la entrada varía dependiendo la ocasión pero suele rondar los siete dólares.

Los flashes iluminan el oscuro acceso principal. En la medida en que se avanza por el corredor todo comienza a resplandecer. Especie de hall central, la primera pista está elevada sobre una plataforma y aparenta ser un recibidor o un pequeño restaurant. Allí están dispuestas varias mesas bajas de vidrios y espejos rodeadas de sillones de cuero sintético. La luz tenue y pareja permite ver las porciones de pizza que eventualmente se sirven y los vasos cortos que suelen contener champagne con hielo. Muy cerca, a la derecha, se extiende una larga barra de tragos. Avanzando en línea

²¹⁶ Cita de declaraciones de Ricardo Fabre, gestor de la discoteca en: Clarín [sin fecha]: “El hombre que mudó New York City a Buenos Aires”, recorte de prensa sin mención de publicación. Archivo personal de Ricardo Fabre.

²¹⁷ Cita de declaraciones de Ricardo Fabre en “Sitios insólitos. New York City”, recorte de prensa sin mención de publicación. Archivo personal de Ricardo Fabre.

²¹⁸ Ante la pregunta por el criterio de selección de los clientes de New York City, Ricardo Fabre comentaba: “Nuestros clientes no podían formar la cola. Si vos llegás a las 11 de la noche a una discoteca no sos cliente del lugar. Creés que por llegar temprano vas a entrar. Teníamos que conservar el espacio de nuestros clientes. El público que llenaba el lugar, quizás llegaba a las 3 de la mañana ¿Cómo le explicás eso a la gente? No es llegar primero. Las personas que hacían el movimiento nocturno de Buenos Aires eran las invitadas, no el panadero de la esquina. El sólo hecho de entrar a La City ya te generaba haber alcanzado el paraíso” (Entrevista a Ricardo Fabre, realizada en marzo de 2016).

recta, a unos pocos metros, aparece una escalera que permite descender a un segundo círculo que abraza un salón amplio, abierto y muy alto: la pista principal.

Entre las luces de colores que se prenden y se apagan se revela una especie de escenografía citadina nocturna, plagada de edificios rascacielos y algunos carteles en luces de neón. Este trasfondo tiene cuerpo y sobresale. Las luces de las ventanas de los rascacielos se encienden y los flashes, colocados sobre la pista, a 12 metros de altura, rebotan en los espejos de los edificios tridimensionales. El conjunto alimenta la ilusión de estar en la ciudad imaginada. Delante de la escenografía central se erige un escenario, una tarima multiuso de más de dos metros de altura sobre la que bailan algunos pocos privilegiados, se realizan desfiles de moda o se presentan eventuales shows performativos o bandas de rock (el trío británico The Police, en la fiesta de inauguración de la discoteca en diciembre de 1980 o Los Helicópteros, en la Noche de la música Pep, un año más tarde).



IMAGEN 4. New York City, fiesta aniversario 10 años, 1990. Archivo Ricardo Fabre.

La pista principal es tan amplia que es capaz de albergar las escenografías construidas especialmente por el arquitecto Mario Vanarelli para las fiestas temáticas que se realizan los viernes, una vez al mes o cada quince días. Una réplica de la residencia de Casa Pueblo del artista uruguayo Carlos Páez Vilaró (aniversario 1981). “La noche de la Revolución Francesa”; la fiesta de “la caída del Imperio Romano”.

Reconstrucciones a modo de homenaje a “China Town” y a la “Prisión Alcatraz”. También se organizan fiestas patrocinadas por marcas de ropa, de comestibles, por revistas de tirada masiva justo antes del atardecer, antes de que la discoteca abra sus puertas para el público general. La noche de Fiorucci. La noche de Wrangler. La “Gran noche de la moda argentina”, organizada por la revista Para Ti en octubre de 1983. El lanzamiento de la edición local de la revista Playboy.

Frente al costado izquierdo del escenario se erige una gran escalera. Desde su descanso puede contemplarse toda la escena principal. Escalones más arriba se accede a una segunda pista de menor tamaño, diseñada para resguardar la privacidad. También allí hay también mesas bajas de vidrios y espejos, superficie ideal para el discurrir de la droga de moda, y más sillones de cuero sintético. Es el lugar de los invitados especiales, donde el incipiente *jet set* se constituye y celebra sus ocasiones más íntimas (cumpleaños, despedidas de soltera, aniversarios). En New York City todo parece estar perfectamente calculado y una noche cualquiera, idéntica a tantas otras, es siempre la promesa de una experiencia exclusiva.

Stud Free Pub

5 de Mayo 1985. Pasada la medianoche. avenida Libertador 5665, casi esquina La Pampa. La misma *Pampa* que a pocos metros, y a principio del siglo XX, acuñó la expresión “quedarse en Pampa y la vía”. En ese punto los apostadores desahuciados, que regresaban del Hipódromo de Belgrano en el servicio de trenes gratuitos ofrecido por el negocio del turf, se desencontraban con su suerte. Algo de esas historias de juego y tretas resuenan en el nombre del Stud Free Pub, un bar inaugurado en 1982 en un edificio que supo ser una caballeriza. Un pub que en 1985 vive con esplendor los brillos de la primavera democrática²¹⁹.

El barrio de Belgrano, con sus casas bajas y sus jardines arreglados, se erige en el entorno. Más allá, el acceso norte al Túnel de la avenida Libertador. Desde la vereda, la entrada invita a hundirse en la oscuridad de la noche. Al Stud Free Pub se accede atravesando un patio adornado por enredaderas que también supo ser un estacionamiento. En el interior hay mesas dispersas y gente sentada. Algunos pocos

²¹⁹ El Stud Free Pub abrió sus puertas entre 1982 y 1985. Este *relato de espacio* recupera la descripción proporcionada por Raúl Romeo, uno de los gestores del lugar, en una entrevista realizada en marzo de 2016. Además, se vale de las fotografías de Carlos "Aspix" Giustino tomadas en el recital de presentación del disco debut de la banda Sumo y de las historias narradas en el relato coral de la biografía más reciente de Luca Prodan (Jalil, 2015).

están parados y mueven el pie o menean la cabeza. Beben cerveza y vino que algunos mezclan con pastillas. Charlan. Un grupito de chicos que rondan los 18 años, vestidos con camperas de cuero y con actitud punk, se mezclan con treinteañeros de jeans claros, chalinas y melenas recientemente cortadas.

De día, el Stud Free Pub suele ser utilizado como galpón y sala de ensayo ocasional de algunas bandas. De noche, más allá de eventuales sketches y proyecciones de video, funciona siempre como una sala para recitales. Una tarima de 5 por 2 metros, elevada a menos de un metro del piso, hace las veces de escenario. El lugar es bajo y los músicos quedan enmarcados por los equipos que se erigen como dos columnas a la izquierda y a la derecha. En el centro y atrás, el enérgico baterista. Más acá, en el frente del escenario, forman fila el resto de los músicos. Un saxofonista rígido y concentrado vistiendo un overol de operario fabril. Un guitarrista que da saltos y toca las cuerdas con sus dientes. En el centro, el cantante calvo y morrudo, que usa lentes oscuros y se balancea sobre una caja de efectos sonoros. Un bajista que apoya el bajo en el extremo derecho del hueso de su cadera y con ese soporte se despliega en altura. Otro guitarrista, silencioso y un poco parco, que mira abstraído la columna derecha de equipos. La *troupe* se llama Sumo.



IMAGEN 5. Sumo en el Stud Free Pub, abril 1985. De izquierda a derecha: Roberto Pettinato, Ricardo Mollo, Alberto "Superman" Troglio, Luca Prodan, Diego Arnedo y Germán Daffunchio. Fotografía de Aspix, Carlos Giustino.

Desde la perspectiva de quién se reconoce en el público, el techo bajo se ve plateado, atravesado por vigas de hierro sobre las que cuelgan tachos de luz *par mil*. La pared del fondo es de ladrillos a la vista pintados a la cal. Es blanca y simple, aunque está un poco manchada por la humedad y otro tanto por el hollín del humo de cigarrillo. La pared lateral, a la izquierda del saxofonista, está cargada de grafitis y escrituras sueltas: *Los Redonditos de Ricota*, *Soda...* Huellas de otras bandas, de otros tiempos. En menos de tres años el Stud Free Pub se convirtió en punto de encuentro “para gente del medio” musical²²⁰, un lugar de “músicos y amigos de músicos”²²¹. Charly García, Miguel Abuelo, Luis Alberto Spinetta y David Lebón han pasado tanto por su escenario como por su barra. Productores como Daniel Grinbank y Alberto Ohanián también frecuentan el lugar.

En la medida en que el recital avanza se van mezclando “reggae, dark rock, mueca punk o el espíritu festivo del disco” (Jalil, 2015: 243). Pero el despliegue es zigzagueante y está plagado de interrupciones. Alguien en el público grita, insulta al cantante. Él le retruca maldiciendo en cocoliche, balbuceando en inglés y baja del escenario. Parece que van a golpearse, pero no. Es sólo una de las tantas interacciones entre el público y Luca Prodan, quien ahora se dirige hacia una puerta de dos hojas vaivén a la izquierda del escenario que conecta el centro del local con la cocina donde Luca tiene un cómplice: el cocinero del Stud Free Pub. En pleno conflicto bélico en las Islas del Atlántico Sur, el cocinero le prestó un colador a Luca con el que se defendió de los agravios contra sus letras: “Sí, yo canto en inglés pero soy italiano, *men*, y ¿quieren que les diga algo? las Malvinas son italianas. ¿Saben por qué tengo este colador en la cabeza? Porque los italianos van a bombardear, pero con fideos, tengo colador para agarrarlos” (Polimeni, 1993)²²².

El cantante vuelve al escenario y la banda se acomoda. En esta noche de mayo de 1985, toca Sumo. La única “escenografía” es una bandera centrada en la que se lee el

²²⁰ Entrevista a Raúl Romeo realizada el 22 de marzo de 2016.

²²¹ Testimonio de Daniel Moraro, líder de Alphonso S’Entrega y posteriormente gestor de Prix D’Ami (Jalil, 2015).

²²² La anécdota se repite en diversas fuentes. Por ejemplo, Diego Arnedo relató la escena a Carlos Polimeni en su biografía sobre Luca Prodan publicada en 1993. El diario *Clarín* reprodujo las mismas declaraciones en palabras de Sergio Rotman, saxofonista de Los Fabulosos Cadillacs (“Los templos del rock”, publicada el 13 de agosto de 2006. Disponible en: http://weblogs.clarin.com/metronautas/2006/08/13/los_templos_del_rock/). Cecilia Flaschland también vuelve sobre la anécdota en los textos de la muestra *Luca. El sonido y la furia* realizada en Buenos Aires en el Museo del Libro y la Lengua, Biblioteca Nacional, entre diciembre de 2014 y marzo 2015. En la entrevista realizada, Raúl Romeo, gestor del Stud Free Pub, confirmó la veracidad de la anécdota y aseguró que existía complicidad entre Luca y el cocinero del lugar.

nombre de la banda escrito en letras mayúsculas con trazos gruesos y filosos. Es la caligrafía de *Divididos por la felicidad*, el disco que acaba de salir por la discográfica *mainstream* CBS. Disco que la banda también presentó en el Stud Free Pub, a mediados de abril de 1985 y de manera exclusiva para un público de periodistas seleccionados.



IMAGEN 6. Sumo en el Stud Free Pub, abril 1985. De izquierda a derecha: Roberto Pettinato, Ricardo Mollo, Luca Prodan. Fotografía de Aspix, Carlos Giustino.

Desde abajo alguien silva y pide insistentemente “Teléfonos”... “Basura blanca”. El cantante anuncia que lo que sigue es el cierre con un tema largo, que en realidad son dos, y que se titula “Teléfonos que suenan en piezas vacías. Basura blanca”. La canción es oscura. La armonía y la estructura musical son sencillas: una repetición cíclica y pendular de dos acordes. La voz no entra hasta pasados varios minutos del comienzo. Sobre ese colchón, el bajo y el saxo se mueven con suma libertad. El eco, disparado desde la consola del cantante, profundiza el sonido y amplifica el espacio. El sonido de Sumo es oscuro, precario e intenso. Sus canciones escritas con el oído y ejecutadas desde la intuición están pensadas para ser escuchadas con los sentidos alterados por el alcohol, las sustancias y la noche. Es una música creada para el vivo: repercute entre el concreto y la chapa del Stud Free Pub.

Cemento

Invierno, 1986. Jueves, 22 horas. Barrio de Constitución, discoteca Cemento²²³. Una fila se extiende sobre la calle Estados Unidos, hasta su intersección con la calle

²²³ Cemento inauguró en junio de 1985 y cerró sus puertas en diciembre de 2004. El presente *relato de espacio* se basa en las imágenes del film de Ezequiel Ábalos que registra la obra *UORC* que La

Salta. La pequeña puerta negra de hierro se abre puntualmente. Más de trescientos hombres y mujeres ingresan a un recinto, especie de antesala y bar, apenas iluminado. Adentro el frío es mayor que afuera. Algunos se acodan en la extensa barra de tragos dispuesta a la derecha de la entrada, otros deciden sentarse en las gradas de pocos escalones de la izquierda. La mayoría permanece de pie: están ansiosos, conversan rápido, deambulan y vislumbran la extensión del espacio cuadrado. Aunque representan apenas un cuarto de la capacidad del lugar les resulta inevitable sentirse encerrados en ese oscuro cubo de concreto.



IMAGEN 7. Fachada de discoteca Cemento. Sin datos de autor ni fecha. Parte de la muestra “Cemento: del *under* al *indie*, 1985-2016”, Club Cultural Matienzo, 2016.

El “excelso” galpón que alberga la discoteca Cemento²²⁴ fue diseñado especialmente como una sucesión y superposición de tres cajas asimétricas: una dentro de otra. En el primer espacio cuadrado los visitantes suelen beber y conversar

Organización Negra presentó en la discoteca. Se recurrió también crónicas, entrevistas y críticas publicadas en las revistas *Humor* y *Cerdos & Peces*, atendiendo especialmente a las relaciones entre obra y espacio. El trabajo de María Laura González (2015) fue indispensable para comprender la narración de la totalidad de la obra y dimensionar la importancia de Cemento en el trabajo escénico del grupo. De todos los lugares cartografiados, Cemento es el único al cual visité en carácter de público. Los recuerdos de esas visitas realizadas a comienzos del Siglo XXI fueron también tomados en cuenta, ya que la disposición del lugar no se modificó significativamente en ningún momento.

²²⁴ En 1987, Omar Chabán describía a la discoteca Cemento como “un espacio zen, despojado y excelso en dimensiones” (Colina, Vilma, “Algo se está moviendo”, *Somos*, Sección Comportamiento, 22 de julio 1987, pp. 31-33). Diecisiete años después, recurría al mismo adjetivo: “buscábamos un espacio de lo excelso, lo magnánimo. Los lugares eran pequeños y Cemento era grande” (Plotkin, Pablo, “La confesión de un expulsado”, *Rolling Stone*, enero 2014, pp. 56-64).

distendidamente. En el segundo espacio, de forma rectangular y de mayor tamaño, se extiende la pista de baile central que contiene además un gran escenario de 14 metros de ancho por 11 metros de largo sin telón (Igarzábal, 2015). Ambos espacios se conectan a través de un ancho pasillo rectangular. Este pasaje cumple, además, otras funciones: su techo constituye un entrepiso en el cual se ubica la parrilla de luces y desde allí se controla el poderoso sonido de la discoteca. El piso, alisado y gris, carece de baldosas. Las paredes, en grandes partes sin revocar, permiten ver los rojos ladrillos unidos por la gris amalgama. A diez metros de altura se extiende el largo techo de chapa. Cajas de cemento y zinc. Diseño frío, despojado e inacabado.

Como contracara y testimonio del país que se desindustrializa a pasos agigantados, la irónica estética postindustrial de la discoteca Cemento se acentúa cuando cada uno de los 1500 metros cuadrados de la discoteca deviene territorio de una novedosa “conquista espacial”²²⁵ por parte de La Organización Negra y su espectáculo *UORC. Teatro de Operaciones*²²⁶. Desde su mismo título y en los climas generados a lo largo de 40 minutos, la obra tensa los significantes que flotan en la postdictadura argentina, plagada de noticias e imágenes sobre exhumaciones de cadáveres en fosas comunes o en tumbas sin identificación (Feld, 2010). También refuerza la estética postindustrial de las distopías filmicas que se estrenan por entonces en Buenos Aires²²⁷. UORC suena como un acrónimo, semejante a las siglas de las uniones obreras, idéntico al sonido de la palabra “trabajo” en inglés. El espectáculo carece de un hilo narrativo clásico: se presenta como una rutina encadenada de movimientos inspirados en el mundo del trabajo fabril.

Los espectadores aguardan en las penumbras. De repente, una potente luz blanca ilumina a un hombre-obrero sobre el techo del pasillo. Su cuerpo entero está cubierto por un largo sobretodo manchado de pintura y un oscuro pantalón de trabajo. Las antiparras de soldar, dispuestas sobre su rostro azul, tapan por completo sus ojos. Bruscamente, la luz gira y desciende hacia una puerta lateral que hasta entonces había

²²⁵ Alan Pauls, “UORC (el baile de los zombies)”, en revista *Humor*, Buenos Aires, julio de 1987.

²²⁶ Entre 1986 y 1987 La Organización Negra presentó más de 40 veces *UORC* en Cemento. Las funciones duraban poco más de 40 minutos y muchos de los concurrentes solían quedar fuera de la discoteca, por lo que debían aguardar hasta el jueves siguiente su oportunidad de ser parte del “teatro de operaciones”. La difusión se realizaba en la cartelera del diario Clarín, como la mayoría de los eventos de Cemento, y se expandía de “boca en boca”. Las elogiosas reseñas y críticas colaboraron también con la popularidad inmediata del espectáculo.

²²⁷ Como por ejemplo, *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) y *Brazil* de Terry Gilliam (1985) pero también entre muchas otras películas de ciencia ficción de la década se destacan *Alien, el regreso* de Ridley Scott (1986) y *Terminator* de James Cameron (1984).

pasado desapercibida. Un segundo hombre-obrero, idéntico al anterior, aparece en el umbral de la puerta y se dirige con pasos firmes hacia el otro extremo de la sala abriéndose camino entre los espectadores. Desde ese otro punto extremo, una grúa sampi-movil carga al segundo hombre-obrero elevándolo con su pala por sobre las cabezas de los espectadores. Con su brazo en alto indica el camino por donde atravesar el recinto. Las frías luces blancas del vehículo conducen a todos los presentes a una segunda sala: la pista principal de Cemento. En su marcha se suman nuevos hombres-obreros que cargan grandes bolsas negras de residuos en la grúa.

A tientas los espectadores corren hacia este segundo espacio. Una luz azulina delimita desde lo alto el territorio de la pista. Un sonido intenso que sale de los parlantes cortando el aire con un ritmo veloz, que recuerda las aspas de un helicóptero. La luz, que se mueve incesantemente, devela la presencia de otros dos grupos de hombres-obreros. De un lado y de otro los espectadores descubren en la oscuridad la presencia de estos sujetos: unos que desperdigan las bolsas negras y otros que custodian una inmensa pared de 10 metros hecha de cajas de cartón. La sensación de peligro inminente se incrementa cuando el jadeo de una respiración fuerte y profunda inunda el espacio acústico y desencadena en un sonido cacofónico: *UORC Work UORC Work UORC*. Un reiterado pitido agudo con el ritmo de una sirena, quizás de una ambulancia, se suma a la banda sonora. Se escucha el trino de pájaros y el irritante sonido agudo de los grillos. El conjunto produce tensiones que no se resuelven. Las bolsas negras se mueven y comienzan a abrirse. Del interior emergen unos sujetos que parecen “animales empetrolados”, con extensas garras por manos. Los engendros se desplazan entre los presentes con pasos lentos y arrastrados (González, 2015).



IMAGEN 8. La Organización Negra, UORC, Cemento (1986/1987). Sin datos de autor. Publicada en: Alonso, Rodrigo, Arte de acción [en línea], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino.

El espectáculo de La Organización Negra carece de un escenario concreto, se instala en una “espacialidad periférica a lo teatral convencional”²²⁸: no hay fosa ni distancia que distinga el punto adecuado para la contemplación. El encadenando de “operaciones teatrales”, el volumen alto de la música electrónica y los ruidos estruendosos movilizan todos los cuerpos. Más tarde, en ese mismo lugar, se entregarán a otros sonidos, quizás una banda de rock en vivo o el pop de la discoteca. En la medida en que los sujetos se desplazan, crean nuevas territorialidades, reinventan el espacio. Un gran despliegue escénico se construye sobre el territorio maleable de Cemento.

²²⁸ Javier Andrade, “La Organización Negra es el espejo que refleja la miseria del futuro”, *La Razón*, Buenos Aires, 29 de julio de 1987.



IMAGEN 9. La Organización Negra, UORC, Cemento (1986/1987). Fotografía de Pompei Gutnisky.

Paladium

Viernes 16 de mayo de 1986, 21 horas. Calle Reconquista 945. Nueve ventanales de más de cuatro metros de altura se suceden sobre la mano sur de la calle Reconquista, casi esquina Paraguay. Su estructura es de hierro y sus divisiones se coronan en arcos. Son los ojos oscuros y cerrados de un alto edificio de arquitectura recta y firme: funcional aunque coronada con delicados detalles. El acceso principal al edificio irradia una luz tan potente que es capaz de iluminar el resto de la cuadra. La semana ha terminado y la ajetreada vida comercial del barrio de Retiro parece haberse detenido. Grupos de hombres y mujeres se mueven por la calle. Muchos van por su cuenta. Algunos van en parejas. Caminan, conversan, beben. Un cartel luminoso, de letras de molde, con un diseño descontracturado que combina mayúsculas y minúsculas de diferentes tamaños y tipografías, anuncia el ingreso a Paladium²²⁹.

²²⁹ La reconstrucción que aquí se presenta se basa en una entrevista a Juan Lepes, socio mayoritario e ideólogo de Paladium, realizada en abril de 2016. También, este *relato de espacio* toma como referencias las descripciones presentes en un corpus variado de notas periodísticas (en diarios, revistas y en el suplemento editado por la discoteca: *La voz de Paladium*). Sigue las presentaciones del lugar realizadas en Civale (2011) y Fombona (2012) y se asienta en imágenes fotográficas, dibujos, planos y promociones de espectáculos que integran el minucioso archivo personal de Juan Lepes. La descripción del recital de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota retoma las imágenes del video “Fuegos de Octubre” de Mariano Mucci que, aunque documentan una presentación posterior en Paladium, permiten reconstruir algunas prácticas de la banda y sus seguidores en aquel espacio.



IMAGEN 10. Boceto de la fachada de Paladium para la remodelación de la antigua usina eléctrica. Archivo Juan Lepes.

Ya adentro, mientras por los parlantes suena la “Obertura 1812” de Tchaikovsky, se prepara el clima de “la misa ricotera”. Mucho “joven de sobretodos oscuros y largos, gente treinteañera (sic) sospechosamente calificable de normal, y personajes mucho más maduros camuflados entre las columnas del fondo” están presentes y a la espera de que Patricio este “también aquí repartiendo su medalla milagrosa”²³⁰. Algunos prefieren ubicarse en las gradas, a las que se accede por un par de escaleras de estructura tubular que se encuentran en los dos extremos del salón frente al escenario. En la base de la primera escalera, que se alza a la derecha del acceso principal, una gran imagen de Carlos Gardel, hecha en serigrafía negra sobre fondo amarillo, sonrío a los recién llegados. Atravesando el hall, camino a los baños y a la barra, se accede a la segunda escalera, de peldaños azules y baranda roja.

Al interior del edificio de finales de siglo XIX que le sirve de almacén a Paladium, las tribunas de tubos rojos soldados y desarmables delimitan y comunican el espacio. “Mil metros cuadrados. 1200 butacas. Sonido laser. Sistema computado de

²³⁰ Guerrero, Gloria: “Por la defensa del estado de ánimo”, revista *Humor*, N° 174, mayo de 1986. “La medalla milagrosa” que menciona Guerrero hace referencia a las masas o *scones* (supuestamente contenedores de algún alucinógeno) que la banda solía repartir en sus primeros shows. Dada la magnitud del evento, al que asistieron más de 500 personas, es factible dudar de que aquel “ritual” continuase entonces siendo parte del espectáculo.

iluminación, con 36 canales. Circuito cerrado de T.V con pantalla gigante, servicio de escenografía, servicio de bar”²³¹. Aquel edificio construido en 1898 por la Compañía Alemana Transatlántica²³² para albergar una de las primeras centrales eléctricas de la Capital Federal, casi noventa años después da acogida a un emprendimiento que cataliza las energías del circuito cultural *underground*.

La intensidad de la luz disminuye. El piso de la pista está cubierto de cuadradas baldosas blancas y negras. Frente a las tribunas se erige el escenario principal sin telón. Sobre las tablas los músicos dan comienzo al ritual, a la ceremonia. El sonido del saxo es el puntapié inicial del recital de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. “Esto es efímero, ahora efímero, cómo corre el tiempo...” canta con su voz grave Carlos “Indio” Solari. Sus palabras retratan la condición fugaz del encuentro y al mismo tiempo la reivindicación: “Tic Tac efímero, luces efímeras... pero te creo”²³³.

Ahora, mientras el recital se desarrolla, Rocambole pinta, junto a su “troupe platense” de artistas de la escuela de Bellas Artes, una gran tela que se construye en vivo como escenografía para los músicos²³⁴. “Todo es efímero”: las mismas palabras aparecían dibujadas en blanco y negro en el volante promocional del recital, diseñado por el artista. Rectangular, de composición vertical, el volante conjugaba una escena entre dos con la información del evento escrita en tipografías diversas. De la cabeza de un hombre, de ojos rasgados, mirada sórdida, labios gruesos y larga cabellera, salían aquellos versos: “todo es efímero, efímero”. En segundo plano un hombre de espaldas, con su rostro de perfil, gorra con visera y campera con cuello levantado imaginaba otras palabras: “a las 9 de la noche, cenicienta”.

²³¹ Descripción promocional de Paladium que se publicó en diarios de tirada nacional (Clarín, La Razón, etc.) a partir de 1985 (Archivo personal de Juan Lapes).

²³² Compañía Alemana Transatlántica, documento en el que se sintetiza su historia y funcionamiento en Buenos Aires desde su creación. Información disponible en Centro de Documentación e Información Digital, del Ministerio de Hacienda y Finanzas Públicas: <http://cdi.mecon.gov.ar/bases/librosantiguos/CATE.pdf> (Última consulta: febrero de 2017)

²³³ Los versos corresponden a la canción “Ya nadie va a escuchar tu remera”, noveno y último tema del álbum *Oktubre* de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota que sería publicado en el mes de octubre de 1986. La lista de temas del show está registrada en el blog: <http://www.recitalesredonditos.blogspot.com.ar> (Última consulta: diciembre de 2014).

²³⁴ Los nombres de la “troupe platense” eran Viviana Bragani, Maite Destrez, Liliana Straini y Ulises Ramos. De las crónicas del evento consultadas sólo la de Gloria Guerrero para la revista *Humor* señala la presencia de estos artistas visuales en el escenario (Guerrero, Gloria, “Por la defensa del estado de ánimo”, revista *Humor*, N° 174, mayo de 1986).



IMAGEN 11 y 12. Volante promocional de Paladium y volante promocional del show de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en Paladium, mayo 1986. Ilustrado por Ricardo "Rocamble" Cohen.

Desde comienzos de los 80, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota se han presentado en bares, pubs y pequeños teatros de Buenos Aires con desigual capacidad: de 80 a 200 personas. "Su terreno es el *underground* más irreductible"²³⁵. Pasaron por el Teatro Bambalinas, por el Zero bar, por la Esquina del Sol, por el Goce Pagano, se presentaron en el Stud Free pub, en el Depósito, en la Alcantarilla, estuvieron en La Capilla, en Látex, en Gracias Nena, en Cotorra's y en Prix D'Ami²³⁶. En sus comienzos, "los redonditos" ofrecieron recitales que conjugaban un puñado de canciones con un conjunto de experiencias sensoriales: teatro, *performance*, pintura en vivo, striptease, poesía y recitado²³⁷. Paladium marca un quiebre en la trayectoria del grupo. Le permite consagrarse en su juego autónomo; desplegar su energía en un lugar lo suficientemente grande para recibir a su creciente público²³⁸.

A su vez, la presencia de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota valida las pretensiones del lugar: Paladium es un espacio intermedio donde se puedan afianzar las

²³⁵ Figueras, Marcelo, "Redonditos de Ricota fieles a la música", *La Razón*, Suplemento "Arte y Espectáculos", 17 de mayo de 1986.

²³⁶ La lista de recitales está registrada en el blog: <http://www.recitalesredondos.blogspot.com.ar> (Última consulta: diciembre de 2014).

²³⁷ Entre quienes integraron en algún momento la troupe de Patricio Rey estuvieron: Las Bay Biscuit, Monona, Vivi Tellas, Enrique Symns, Sergio "Muferchu" Martínez, Ricardo "Rocamble" Cohen y un grupo de estudiantes de Bellas Artes de La Plata.

²³⁸ Autónomo en relación a otras disciplinas y autónomo en relación a su estrategia de producción musical que se estructuraba en torno a dos grandes rechazos: la negativa a firmar con grandes compañías discográficas y la condena a la televisión como medio válido para la difusión de sus presentaciones. Sin embargo, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota contaba con gran aceptación por parte de la prensa especializada de las revistas de rock y por el periodismo gráfico de los principales diarios de tirada nacional. Según Gloria Guerrero, "Patricio Rey alquiló a porcentaje (20 por ciento para el local) cumpliendo idéntica transa que con un pub o con un boliche cualquiera" (Guerrero, Gloria, "Por la defensa del estado de ánimo", revista *Humor*, N° 174, mayo de 1986).

experiencias de renovación escénica y musical que llevan casi un lustro moviéndose en un circuito de lugares *underground* y que, a pesar de su proclamado carácter efímero, insisten en perdurar.

Centro Parakultural

Mayo, 1987. Una flecha amarilla sobre el rectángulo horizontal azul indica la dirección norte de la calle Venezuela. Exactamente al 336 dos farolitos celestes apenas iluminan la oscura entrada a un edificio de finales de siglo XIX, que supo funcionar como los talleres gráficos del diario La Prensa. Entre los faroles, en prolizas letras mayúsculas, hay un cartel que dice Centro Parakultural²³⁹. Debajo, una titilante bombita de luz amarilla revela, a través de las rejas de una ventana, un pequeño cuarto interior. A su derecha, una puerta de hierro de dos hojas permite vislumbrar una escalera que se hunde. En las inmediaciones del centro histórico de la ciudad sucumbe un sótano que, por medio de túneles tapiados, se conecta con el pasado colonial²⁴⁰. A cada paso dado, a cada peldaño descendido, se acrecienta y asciende desde lo profundo el vaho, la humedad y el polvo acumulado.

²³⁹ La descripción y reconstrucción que aquí se presenta se basa en una entrevista personal realizada a Omar Viola, en abril de 2015, y a un conjunto de fotografías caseras recopiladas en diversas páginas webs y redes sociales. Tres de ellas son del fotógrafo y reportero gráfico Eduardo Grossman. Sigue también los relatos de espacio y experiencia presentes en Andrade (2009), Gabin (2001), Lejbowicz y Ramos (1991).

²⁴⁰ El Parakultural tenía su puerta principal orientada a la cortada 5 de Julio; nombre dado a la calle por haber sido escenario, en 1807, de las segundas invasiones inglesas al Virreinato del Río de la Plata. Si bien el nombre de la calle puede funcionar como una metáfora (que conecta al Parakultural con el pasado histórico) Omar Viola destaca que el edificio tenía efectivamente túneles coloniales (que lo conectaban con el Colegio Nacional de Buenos Aires, con el Convento Santo Domingo y posiblemente con La Manzana de las Luces). Varios son también los testimonios que señalan el “rumor” que corría entre los jóvenes de entonces sobre los usos pasados de ese sótano como cárcel. Para Alberto Zamarbide, cantante del grupo de heavy metal V8, el Parakultural habría sido “un sótano donde antiguamente funcionaba una cárcel en la que Rosas metía presos a los unitarios” (“El comienzo de la industria pesada”, Suplemento NO, *Página/12*, 7 de agosto de 2008). El actor Damián Dreizik, integrante del dúo Los Melli, comparte las sospechas en el documental *Parakultural* (Canal Encuentro), pero circunscribe el espacio de detención exclusivamente a los baños del lugar.



IMAGEN 13. Fachada del Centro Parakultural, 1987. Fotografía de Eduardo Grossman.

Entrada la madrugada, cae rodando por la escalera una figura joven de cabello revuelto. Enredada en su largo vestido recto de gala, se para justo delante del escenario principal: unos tabloncitos de madera con final semicircular que se elevan a poco más de medio metro del piso, enmarcados a la derecha por una columna dórica de hierro pintada de azul eléctrico y a la izquierda por otra columna de rojizos ladrillos a la vista. “¿Esto es Michelangelo?”, pregunta. Con gestos atropellados y a contraluz de un televisor sin señal, el recién llegado estira su espalda y levanta los brazos en alto. “¿Esto es Michelangelo?”, repite.

Su elegante vestido se eleva dejando ver un pie desnudo y otro calzado, con un zapado de taco alto vencido. El escote profundo revela su pecho plano y velludo, los bordes sin mangas del vestido descubren sus frondosas axilas. Su cara blanca, pálida, maquillada brutalmente, tiene una expresión de asombro, de duda. Pregunta a los gritos por Michelangelo, la antigua y fina tanguería del barrio²⁴¹ ubicada a pocos metros del Parakultural. Un grupo variado de hombres y mujeres sentados en largos bancos de madera se ríen incómodos. Algunos conversan de espaldas a lo que acontece. Sentado en

²⁴¹ Michelangelo, en la calle Balcarce 433, se encontraba a pocos metros del Centro Parakultural. En los años setenta, Michelangelo funcionó como una exitosa *boîte* que ofrecía cena, show musical en vivo y baile. Firpo, Javier, “Rincón porteño. Historia del día: Michelangelo”, *La Razón*, 8 de febrero de 2005. Disponible en: http://edant.larazon.com.ar/diario_lr/2005/02/08/h-918512.htm (Última consulta: marzo de 2017).

el piso, un chico de cresta y campera negra de cuero, que posiblemente haya llegado al Parakultural para escuchar algún recital punk, también contempla la escena.



IMAGEN 14. Alejandro Urdapilleta en el Centro Parakultural, “La Mamani”, 1987. Fotografía de Eduardo Grossman. Publicada en “Parakultural”, ciclo *Fotos. Retrato de un país*, 2015, Canal Encuentro.

“¿Esto es Michelangelo?” reitera el hombre-mujer que cayó desde las escaleras mientras se desplaza por el lugar. Caminando entre quienes están sentados llega hasta los bordes del segundo escenario. Cuadrado y de menor tamaño, este otro escenario también enmarcado entre columnas puede ser abordado por sus cuatro frentes. Desde la barra, ubicada justo detrás, algunos se dan vuelta. Hay quienes se levantan de sus sillas y se acercan lo más posible. Hay quienes, más distanciados, mueven sus cabezas de lado a lado intentado esquivar las columnas que hacen que la visión nunca sea completa.

“La Mamani”, esta mujer de la periferia interpretada por Alejandro Urdapilleta, se sumerge entre los presentes y cuenta con verborragia su intrincada biografía. Relata “una historia sobre la inundación que había llevado su casilla de chapa por el río luego de apagar un incendio que había provocado su sobrino, el hidrocéfalo, porque se había olvidado de apagar los cigarrillos” (Gabin, 2001: 55). A veces, Urdapilleta hace otro número en el que da a luz un sándwich pebete de jamón y queso “para masticarlo como una madre a diente suelto y ofrecer, junto a la risa, esa desesperación dramática que tiene su poética de Apocalipsis” (Gabin, 2001: 55). Ninguna de sus intervenciones está anunciada en las improvisadas carteleras del frente del edificio, escritas a mano en papel

afiche, donde los nombres propios, los nombres de fantasía, los apodos, los conjuntos y las compañías se acumulan sin referencia disciplinar alguna.

“Centro Parakultural. También llamado Teatro de la Cortada. Este es el reducto de los no convencionales. Hay teatro, muestras de plástica, recitales y muchos videos”. Ante los ojos desprevenidos nada diferencia al teatro del rock, ni al rockabilly del heavy metal. Ante la mirada atenta de los frecuentes, los días se organizan como varietés que pueden incluir recitales, música grabada en pasacasete y números “teatrales”. Tanto para unos como para otros, el Parakultural reserva sorpresas. “En Venezuela al 300, siempre de noche”²⁴².

Medio Mundo Varieté

Un lunes de primavera de 1989. Avenida Corrientes al 1872, a pocos metros de la salida de la estación “Callao” de la línea B de subte. Detrás de una pequeña puerta negra de chapa, perdida en la sucesión de edificios y frentes comerciales de la avenida Corrientes, un largo y lúgubre pasillo pintado de azul eléctrico conduce al “nuevo antro del rock-teatro-movida”²⁴³, “un *black hole* total” (Seedy González Paz en Dubatti, 1995): Medio Mundo Varieté²⁴⁴.

En la boletería, junto a un enigmático cartel que representa el nombre del lugar²⁴⁵, alguien recita versos y ofrece un bono contribución para el “Banquete Teatral” que está por comenzar. Atravesando el ingreso principal, por una puerta alta pero no muy ancha,

²⁴² Promoción del Parakultural en “Contratapa”, *Página/12*, mayo de 1987. En las décadas del 60 y 70, el subsuelo del edificio de la calle Venezuela al 336, había albergado al Teatro de la Cortada y en él se habían presentado diferentes espectáculos relativos al teatro independiente, teatro de protesta, música folklórica y progresiva. En sus primeros años de existencia, el Centro Parakultural se promocionó también como Centro Parakultural y Teatro de la Cortada. Si bien puede suponerse que la causa de esta continuidad se deba a la coincidencia por la apuesta hacia el “teatro independiente”, posiblemente esto se debía también a que la habilitación con la que el Centro fue inaugurado fue heredada del antiguo teatro y al reconocimiento público que el Teatro de la Cortada aún conservaba.

²⁴³ Enrique Symns, “Medio Mundo, el far west porteño”, *Sur*, sin fecha de publicación. Archivo personal de Leandro Rosati.

²⁴⁴ Medio Mundo Varieté inauguró el domingo 8 de mayo de 1988 y estuvo abierto hasta el sábado 18 de junio de 1990. La presente descripción se basa en una entrevista a Leandro Rosati, director general del Medio Mundo Varieté y de la compañía Dalila y los Cometa Brass, realizada en abril de 2016. Este *relato de espacio* reconstruye los climas de un conjunto de imágenes (fotografías, dibujos, planos y afiches promocionales) del archivo personal de Leandro Rosati; notas periodísticas publicadas en diarios y revistas (*Sur*, *Página/12*, *Fin de Siglo* y revista *13/20*) y escenas del film *La peli de Batato* de Peter Pank y Goyo Anchou (2011) en las que Medio Mundo Varieté es escenario de la acción. En dos libros de Fernando Noy (2006 y 2015) las *performers* travestis Klaudia con K, La Gran Markova y La Pochocha relatan su participación en el Banquete Teatral.

²⁴⁵ El cartel se componía representando un globo terráqueo cortado por su mitad sur: desde México a Argentina y desde Turquía a Sudáfrica. En la parte superior se leía, en rojo y con caligrafía cursiva apresurada, “1/2”, en la parte inferior, “Varieté”: Medio Mundo Varieté. El cartel fue diseñado por el artista Daniel Sanjurjo, antiguo integrante de CAPaTaCo: Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común (González, 2013).

van llegando de a poco los futuros convidados. Hay quienes se sientan en las gradas de la derecha y desde allí contemplan “un salón gigantesco con algo de Berlín después de la guerra que viene, fracturado por dos hileras de columnas omnipresentes como los hierros de toda la estructura”²⁴⁶. Quienes van por su cuenta pierden sus miradas solitarias en el escenario a oscuras donde los fines de semana suelen tocar bandas de rock²⁴⁷. O fijan la vista en los baldosones opacos y ajedrezados del antiguo piso, que los sábados, entrada la madrugada, se transforma en la pista de baile del *dancing* que acapara el lugar.



IMAGEN 15: Plano de Medio Mundo Varieté. El alargado salón se encontraba al interior de un edificio PH. Archivo personal de Leandro Rosati.

De repente y sin demasiado aviso comienza a sonar la música de carnaval: “Batato” Barea llega acompañado por un grupo diverso que entra “bailando como si fuera una murga” (Klaudia con K en Noy, 2015: 132). El grupo es secundado por un cortejo de transeúntes dispersos que fueron atrapados, por la red que “Batato” desplegó por los bares de la avenida Corrientes²⁴⁸. Tienen todavía en la mano el volante que les entregaron en el que un sacerdote, un militar y dos posibles capitalistas sonrían de costado. Estos oscuros personajes están a punto de accionar una trampa como verdugos y de sus bocas salen globos de diálogo que enuncian el menú del Banquete Teatral: “*monólogos, flamenco, tango, clown, títeres, bailarines*”, “*cómicos, travestis, cantantes y otros desquiciados como*”, “*Batato, Klaudia con K, Dalila real, Cutuli, Mezcalina, Holindo Lago*”, “*Diego Biondo, La garibaldi, Gust.Libutti, Daimi, Adol Bontempo, Espejos y otros...*”.

²⁴⁶ Carlos Dutti, “Medio mundo tras un nuevo espacio”, *La Razón*, 2 de febrero de 1988.

²⁴⁷ Entre las bandas que pasaron por Medio Mundo Varieté cabe mencionar a Don Cornelio y la Zona, Los TriciclosClos, Lo negro, Luis XV, Los Auténticos Decadentes, Bersuit Vergarabat, Pierrock (un conjunto de rock, clown y circo), Attaque 77 y Conmoción Cerebral.

²⁴⁸ El primer “número” de Las Coperas fue protagonizado por Walter “Batato” Barea y Alejandro Urdapilleta. La aventura de caminar travestidos por la avenida Corrientes fue continuada por Batato Barea y una cohorte de amigos y amigas (Klaudia con K, La Pochocha, etcétera). Hacia finales de la década “Batato” afirmaba su “devenir travesti” (Perlongher, 2008) que se afianzó aún más cuando decidió “ponerse las tetas” (inyectarse aceite de avión en los pechos) (Noy, 2006).



IMAGEN 16: Banquete Teatral en Medio Mundo Varieté, 1988. Archivo personal de Leandro Rosati.

Los que acaban de entrar se mezclan entre los presentes. En parejas algunos reposan sobre las columnas de hierro. Otros se acodan en la barra, frente al escenario y se impacientan ante el trato teatralizado y la poca experticia de quienes preparan los tragos. Junto a la barra, se suceden una sala de estar y los guardarropas. Algunos se quedan en la sala, se sientan en las sillas tijeras, de lata o de madera, deambulan por las mesas pequeñas, contemplan las obras que cuelgan de los muros de esta especie de “galería de arte ultra-super-vanguardista” donde exhiben Gumier Maier, Marcia Schwartz, Daniel Sanjurjo o los Mariscos en tu Calipso²⁴⁹. El pase por los guardarropas puede devenir estadía: quien recibe carteras y abrigos repasa un guion, resalta apuntes de estudio y conversa con quién esté dispuesto a detenerse. Una cooperativa de artistas rige el lugar. Sin conocer demasiado del oficio, se distribuyen el trabajo en la boletería, en la barra y en el guardarropas.

Si bien se anuncia a las 23.30 horas, el “banquete” no comenzará hasta después de la medianoche, cuando “más de 300 delirantes, borrachines, desesperados del deseo, pesados, aburridos y toda clase de bicharraco con hambre de ansia que ande suelto por

²⁴⁹ Mariscos en tu Calypso era un grupo de pintores integrado principalmente por Sebastián Gordín, Esteban Pages, Emilino Miliyo y Máximo Lutz que realizó exposiciones individuales y colectivas en Medio Mundo. “Medio Mundo es Varieté y el resto una alucinación”, *El Observador*, 18 de mayo de 1988.

la calle” se presenten en el lugar²⁵⁰. Hay actores de teatro comercial que aprovechan que el lunes no tienen función²⁵¹ para sumergirse en este sótano en superficie que por entonces cumple su noveno mes de éxito. Desde la pista, todos los reunidos contemplan como sobre el escenario comienza a sucederse un aparente sinfín de variedades. El futuro parece haber llegado hace rato: muchos son invitados a recibir sus quince minutos de fama en Medio Mundo Varieté.



IMAGEN 17. Walter “Batato” Barea y Alejandro Urdapilleta en la Bienal de Arte Joven, 1989. Archivo Centro Cultural Recoleta.

Bolivia

En las cartografías oficiales, las angostas veredas y calles empedradas de México al 300 se circunscriben al barrio de Montserrat. Sin embargo, la mayoría de los transeúntes las reconoce como propias del arrabal de San Telmo. A la altura 345 de la calle México, sobre la pared pintada a la cal de una antigua casa de dos pisos de comienzo de siglo XX, se recorta un radiante y amplio ventanal, de gran altura y porte. Esta casa típica del barrio se distingue de las otras por el color dorado de sus molduras. El ventanal, la puerta de doble hoja y el pequeño marco de un cuadro, que está entre

²⁵⁰ Enrique Symns, “Medio Mundo, el far west porteño”, *Sur*, sin fecha de publicación. Archivo personal de Leandro Rosati.

²⁵¹ Entrevista a Leandro Rosati, realizada en abril de 2016.

ellos, brillan. Centrado en el amplio ventanal vidriado, se lee en prolija caligrafía cursiva la palabra “Bolivia”²⁵².



IMAGEN 18. Andrea Sandlein en el ventanal frontal del Bar Bolivia, 1989. Fotografía de Alejandra Tomei (Tomei/Couceiro).

Entre los recortes de las redondeadas letras blancas²⁵³ se trasluce el rumoreo del interior. La tarde cae y adentro comienza a prepararse la noche. Al otro lado de la barra, vestido con livianos pantalones palazos y una camiseta de cuello alto sin mangas, “Batato” Barea prepara picarones chilenos, bocaditos de queso, polenta o el postre que se servirá esa noche de jueves (Noy, 2015). Dispone sobre la barra los elementos precisos. Repasa los ingredientes, realiza un inventario de los faltantes y declama para los presentes la lista de compras a realizar. Sus palabras, con la entonación propia del recitado escolar, dan comienzo a un ritual de “cocina-arte” (Noy, 2006). El grupo de gestores del lugar (Sergio de Loof, Alejandra Tomei, Alberto Couceiro, Nelson Murad,

²⁵² Bolivia abrió a comienzos de 1989 y cerró a comienzos de 1992. La descripción del bar y el *relato de espacio* que aquí se presenta se basa en una serie de entrevistas personales, realizadas en abril de 2016, a Alberto Couceiro y Alejandra Tomei, dos de los seis gestores de Bolivia. Las descripciones de espacio reconstruyen los climas de un conjunto de fotografías tomadas por Alejandra Tomei y otras imágenes del archivo personal de Roberto Jacoby disponibles en el sitio web: www.archivosenuso.org del grupo Red Conceptualismo del Sur (consultado por última vez en marzo de 2017).

²⁵³ Alejandra Tomei y Alberto Couceiro realizaron el logo de Bolivia en serigrafía copiando la letra cursiva de Sergio de Loof y lo imprimieron, en tinta blanca con sombreado, sobre el ventanal de la calle México. Al conservar la caligrafía y orientación original del texto (ascendente desde su esquina superior derecha) conservaron también algo de su estilo entre casual y escolar.

Alfredo Larrosa, Andrea Sandlein) y quizás también algún invitado o quién casualmente haya llegado serán los cómplices de la preparación: tamizarán harina, cortarán y cocinarán en hervor el zapallo para los “picarones”.



IMAGEN 19. Staff del Bar Bolivia en la barra del bar, 1989. De izquierda a derecha: Alberto Couceiro, Andrea Sandlein, Sergio de Loof, Nelson Murad, Alejandra Tomei, Alfredo Larrosa. La virgen de Luján, las flores que sujeta de Loof y el camioncito de juguete son ejemplos de la ecléctica decoración del bar. Fotografía de Alejandra Tomei (Tomei/Couceiro).

El color rojizo del cabello de “Batato” Barea corona su alargada figura e ilumina desde el fondo del bar toda la superficie rectangular, más larga que ancha. A derecha y a izquierda las paredes son de ladrillos a la vista, cocidos hace más de medio siglo. En el piso de baldosas opacas, blancas y negras, se forma un moderno diseño de rombos. Por la puerta vidriada y por el ventanal, ambos recubiertos hasta la mitad con cortinas de tela, entran los últimos y débiles rayos del sol de la tarde. Mientras Batato cocina, sus movimientos develan el “clown” que ha sido. Pero en sus palabras se enuncia también la estrella de la “*performance* poética” (Garbatzky, 2013), el “clown-travesti-literario” que empieza a ser en 1989 (Dubatti, 1995; Noy, 2006).

La doble altura del local genera un efecto divisorio a pesar de que el salón sea sólo uno. Ingresando al bar por su puerta principal se ve el techo abovedado, de ladrillos con pilotes de hierro, que sobrepasa los tres metros. Esta sala está colmada de mesas

cuadradas, cubiertas por floridos manteles de hule que se superponen de manera asimétrica sobre telas o papeles blancos, preparadas para recibir a cincuenta y tantos comensales. Un par de columnas de hierro, pintadas también en tono dorado, dividen el espacio y separan esta primera sala de la segunda. Las columnas junto con los tirantes de hierro son los soportes para el entrepiso que se erige por encima de la larga barra rectangular, contrapuesta a la calle, presente en la segunda división (Fombona, 2012). Eventualmente durante el día, y cada vez con mayor frecuencia, el peluquero Flipside monta allí su salón de *bellezas* (Lejbowicz y Ramos, 1991).

De un lado al otro del salón se mueve Sergio de Loof, un joven de veinticinco años, cabello corto, moreno y delgado, no muy alto. Coloca velas alargadas en las paredes, organiza arreglos florales de plástico, dispone el orden de los sifones de vidrio sobre la barra o selecciona electrodomésticos en desuso. Sus compañeros opinan, lo ayudan, hablan entre ellos. Lo desperdiciado por otros es recuperado en Bolivia para el montaje de su particular y cambiante decoración²⁵⁴: “mezcla de versión *yanquee* sobre ambientes latinoamericanos y bastidor de teatro donde todo es real hasta que se nota el cartón”²⁵⁵. En la acumulación y en la nueva disposición estetizada (una vez colgados del techo o clavados en las paredes) los objetos cotidianos, especie de *ready made* sudamericanos, devienen neo naturalezas muertas que reclaman contemplación.

De Loof es también el creador del nombre Bolivia. En el mote del lugar se teje la ironía que distancia de lo *fashion*, de “la arrogancia argentina respecto de otros países de Sudamérica”, al mismo tiempo que estetiza el nombre de una de las naciones más pobres del continente²⁵⁶. Si la voluntad de creación de un lugar *antifashion* se devela también en los sabores que se cocinan en Bolivia (platos populares y baratos, recetas de abuelas, cursilerías para degustar²⁵⁷), en el paladar se revela el amateurismo de la creación. Batato Barea no es el único que oficia de chef en el bar. De martes a domingo cocina alguien diferente: un artista visual (Alberto Couceiro), un músico (un violinista),

²⁵⁴ *Una historia del trash rococó* es el título del film documental sobre Sergio de Loof del director Miguel Mitlag, 2009. En la sinopsis del film Mitlag describe el trabajo de Sergio de Loof como portador de “un estilo lumpen-glam, que tiene algo de *vintage* pero sin nostalgia sino como una estética del reciclaje como ecología de la belleza recargada del descarte”. Los inicios de ese estilo pueden rastrearse en la decoración del bar Bolivia.

²⁵⁵ B. Ode, “Bolivia ¿qué fue de los ochentas?”, *Cerdos & Peces*, N° 19, octubre de 1989.

²⁵⁶ En la entrevista realizada en abril de 2016, Alberto Couceiro señaló que “El nombre Bolivia era la antítesis del *fashion*. Después de la dictadura, la arrogancia argentina con respecto a los otros países sudamericanos era extrema. Había una especie de desprecio... Bolivia evocaba algo incluso despreciable. Fue nuestra forma de hacer un lugar *fashion* con un nombre usado despectivamente”.

²⁵⁷ “Los reductos”, *Cerdos & Peces*, N° 18, septiembre de 1989, pp. 22.

un artesano (Carlos Pelela, herrero y joyero), un amigo o amiga del lugar con inquietudes artísticas²⁵⁸. Cada uno sabe hacer bien un plato, el resto ayuda, colabora.

Los habitués también tienen aspiraciones artísticas, están convirtiéndose en artistas o lo son hace décadas. Los pintores llegan cuando la noche ya se ha instalado y van tomando lugar en torno a las mesas: Roberto Jacoby, Juan José Cambre, Alfredo Prior, José Garófalo y algunos otros²⁵⁹. Los integrantes de La Organización Negra²⁶⁰ son también parroquianos del lugar, amigos de los gestores. Batato los agasaja y luego se despide. Parte rumbo a Medio Mundo Variedad, al Centro Cultural Ricardo Rojas, al Teatro San Martín o a la discoteca de turno que ha solicitado sus “numeritos” (Dubatti, 1995).

En la medida en que la noche avanza, los platos se retiran y comienza a servirse mayormente cerveza o vino en damajuana (Civale, 2011). Llegan nuevos visitantes: “snobs desorientados y atorrantes; los que iban a buscar el trato o a fabricar una reputación, los de miradas lánguidas y los de uñas sucias, bellos perdedores y también plumas blancas”²⁶¹. Bolivia no necesita del mote “gay” en su título para ser un lugar abierto al deseo. Algunos sus habitués son amigos del grupo de gestores del bar. Otros pasaron de casualidad y se sintieron atraídos por el murmullo de la charla constante, la imagen de las mesas desorganizadas, las sillas corridas a un lado. Muchos portan un estilo que convierte la ropa donada al Cottolengo Don Orione o rescatada del Ejército de Salvación en *prêt-à-porter*²⁶². También frecuentan el lugar algunos sujetos del *under* que hace tiempo ya son reconocidos: los integrantes de Virus, el joven compositor rosarino Fito Páez junto a su amigo el poeta Fernando Noy, los redactores de la revista *Cerdos & Peces*.

²⁵⁸ La mayoría de los platos mencionados por Alejandra Tomei y Alberto Couceiro, en las entrevistas realizadas, son platos calientes y elaborados: canelones, polenta, puchero, pizza, pastel de papas, sopa de cebolla y cerveza, entre otros. En Noy (2015) varios testimonios adjudican diferentes platos regionales a Batato Barea: picarones chilenos, huevos chimbo o torta fritas.

²⁵⁹ Couceiro y Tomei señalan la presencia esporádica de Guillermo Kuitca, sin embargo, destacan también que hacia final de la década muchos artistas recientemente consagrados solían cuidarse de ser vistos en espacios nocturnos porque la noche se asociaba a los consumos (de drogas y alcohol) y a las peleas.

²⁶⁰ Manuel Hermelo, Pol Barral, Fernando Dopazo, Alejandro “Pichón” Balduin, Charly Niejensohn y Carlos Feijoó, Emilio Segundo y Ariel Pumares fueron algunos de los integrantes de La Organización Negra.

²⁶¹ B. Ode, “Bolivia ¿qué fue de los ochentas?”, *Cerdos & Peces*, N° 19, octubre de 1989.

²⁶² Alejandra Tomei y Alberto Couceiro coinciden en señalar el acceso a las ropas de segunda mano como un descubrimiento de aquellos tiempos, iniciado por Sergio de Loof. Ambos rescatan la predisposición y el trabajo de revalorización de materiales poco nobles y ligados a “lo popular”, a “la provincia”, que de Loof comienza en esos años en los que se convierte también en diseñador de indumentaria. Junto a Gabriel Grippo, Gabriela Bunader, Andrés Baño, de Loof es premiado como revelación, en el rubro diseño de indumentaria, en la Bial de Arte Joven de 1989, en el Centro Cultural de Buenos Aires.

Cuando la noche parece terminar, entran las Gambas al Ajillo²⁶³, Omar Viola y una troupe de actores que proviene del Centro Parakultural. Han arrastrado sus tacos, alguna conquista o alguna botella por las empinadas calles de Montserrat hasta llegar al bar (Gabin, 2001). Desde el equipo de sonido suena una cinta casete gastada con ritmos de la new wave o del naciente techno. En Bolivia la noche se reinventa hasta que los primeros rayos de sol vuelven a ingresar por el borde derecho de los marcos dorados.

Adentrarse en los lugares del underground porteño de los 80

Michel de Certeau advierte que los antiguos mapas, más que señalar ubicaciones, se componían en base a registros e indicaciones del movimiento que “prescribían acciones”. Con el correr de los siglos, y en la medida en que el conocimiento y el discurso científico moderno se asentaron, las historias fueron aplastadas y amoldadas a los mapas: relatos fijos y bidimensionales que parecen narrados por “un ojo solar”, “un ojo totalizador”, que sobrevuela el paisaje (de Certeau, 1996: 103). Los *relatos de espacio* que forman este Capítulo profundizan la descripción de un puñado de lugares a partir de las operaciones producidas por los actores y con ello buscan recuperar la tercera dimensión para la labor cartográfica.

A lo largo de estos ocho *relatos de espacio* se buscó describir los lugares del *underground* porteño de los 80 en interrelación con los actores y sus prácticas. Por definición, el espacio es socialmente producido (de Certeau, 1996) pero a su vez funciona como “marco de la experiencia social” (Segura, 2015). En sintonía con el epígrafe inicial, estos relatos fueron propuestos como invitaciones a *adentrarse* en el ambiente de los lugares²⁶⁴. La descripción narrativa propuesta da cuenta de la novedad del circuito cultural, así como del paulatino proceso de legitimación de esos lugares entre 1982 a 1989. Además, evidencian tanto la diversidad como la recurrencia de las

²⁶³ María José Gabin recuerda: “Empezamos a trabajar en ese lugar precario que, para nosotras era el todo y, a pesar de ganar apenas para ‘la pizza, el moscato y la fainá’, no nos podíamos pasar un fin de semana sin ir al Parakultural. La movida estaba allí, desde que no venía nadie hasta que no se podía estar de tanta gente. Cuando esto pasaba nos refugiábamos en Bolivia, el bar que Sergio de Loff [sic] puso a la vuelta. Nos íbamos del Parakultural en dirección a la calle Defensa por Venezuela, que era en subida, para mantener nuestro porte cansino y apesadumbrado tan de moda en esa época y bajábamos por México para llegar a Bolivia con todo el ímpetu que requería reinicia otra vuelta de tragos” (Gabin, 2001: 61).

²⁶⁴ Para el antropólogo británico Tim Ingold (1993: 167) los ambientes se perciben con la totalidad de los sentidos y se inscriben en el cuerpo como una “conciencia muscular”. A partir de una minuciosa y focalizada descripción del cuadro “La cosecha” de Pieter Brueghel el viejo, Ingold (1993: 164) propone adentrarse en las múltiples capas del ambiente que el cuadro presenta. Si a simple vista, “La cosecha” se destaca por la maestría de su realización pictórica, Ingold invita a descubrir las historias que el cuadro muestra como una forma de convocar la atención dentro del mundo narrado para evidenciar las múltiples temporalidades que allí se representan.

experiencias y de los elencos que dieron forma al mundo del arte *underground* porteño de los 80.

Desde mediados del siglo XX, diversos movimientos culturales afrontaron el desafío de intervenir la ciudad y experimentaron con “el andar como práctica estética” (Careri, 2009; Berenstein Jaques, 2012)²⁶⁵. Las prácticas artísticas y culturales estudiadas a lo largo de esta tesis no se proponían en sí mismas modificar la ciudad ni instituir la acción en los lugares del *underground* como parte de las decisiones manifiestas de un movimiento programático. No obstante, en conjunto con los mapas analizados en el Capítulo I y la periodización del circuito de lugares establecida en el Capítulo II, estos *relatos de espacio* demuestran que el mundo del arte *underground* porteño de los 80 construyó nuevas coordenadas y sentidos para el encuentro nocturno y la experimentación artística en la ciudad de Buenos Aires.

²⁶⁵ Desde Francia, pero con incidencia en diversos puntos del continente Europeo, los situacionistas se propusieron trabajar el territorio urbano como material de creación artística para la “deriva” de la “sociedad del espectáculo” (Debord, 1958 y 2012). El artista argentino Nicolás García Urriburu intervino y coloreo los cursos de agua de múltiples ciudades en diversos continentes, entre ellas el Riachuelo en Buenos Aires, como demarcaciones críticas de la contaminación ambiental. En 1984, La Organización Negra desarrollo una serie de intervenciones callejeras que buscaban el extrañamiento de los conductores y transeúntes (González, 2015).

Reflexiones finales

En 2012, el actor Alejandro Urdapilleta, quizás uno de los máximos exponentes de los escenarios del *underground* porteño de los 80, declaraba: “Nunca supe que es el under. Es más, siempre me pareció una palabra esnob que inventaron los periodistas para calificar a un movimiento que sólo se caracterizaba por ocupar ciertos lugares y por formas de hacer espectáculos”²⁶⁶. Esa reconstrucción memorialística viene a enfatizar aquello de lo que esta tesis intentó dar cuenta: la importancia de la dimensión espacial en la constitución de este particular mundo del arte (Becker, 2009).

A lo largo del trabajo, se propuso un abordaje del *underground* porteño de los 80 a partir de sus lugares de encuentro nocturno y experimentación artística. La pregunta por los modos en que esos lugares potenciaron y limitaron las experiencias que allí acontecían guio la investigación. El método del cartografiado cultural (González, 1995) organizó el análisis de la dimensión espacial. El despliegue de mapas, historias y relatos permitió identificar conexiones y señalar, más que un listado de referencias espaciales, la conformación de un circuito cultural diferenciado. Nuevas estrategias para desarmar una etiqueta aparentemente obvia como lo es la del *underground* porteño de los 80. Allí donde los ecos testimoniales devuelven imágenes desenfocadas y relatos efímeros de creación artística (entre recitales, fiestas, peleas, alcohol y drogas), esta tesis indagó en el proceso de conformación de un circuito cultural alternativo.

Entre 1982 y 1989 los lugares del *underground* porteño formaron una trama de espacios de experimentación y exhibición de prácticas artísticas que tuvo densidades variables. Esta trama de lugares fue constituyéndose como un circuito cultural a lo largo de los años a partir del movimiento de los actores que conectaron un sitio con otro. La espacialidad específica del *underground* porteño de los 80 se destacó por su plasticidad. La fisonomía del circuito, que se extendía en el territorio de la ciudad de Buenos Aires ceñido a un conjunto diverso pero limitado de barrios dispersos en el eje norte-sur, fue modificándose a medida que algunos lugares cerraban y otros nuevos abrían.

Entre los meses finales de la dictadura y el fin de la década, los ritmos y la intensidad de la vida cultural de Buenos Aires se transformaron significativamente. En su conjunto, el tramado de lugares colaboró con la apropiación del espacio urbano, por parte de los jóvenes que noche a noche se movían entre bares, pubs, discotecas y teatros.

²⁶⁶ Alejandro Urdapilleta en Grinberg, Miguel, “Postales del under porteño”, *Caras y Caretas*, enero de 2012.

A partir del análisis de los lugares, este trabajo permitió reconocer las tensiones cotidianas, con los vecinos y la policía, en las que se “conquistó” y se ejerció el derecho a circular por la ciudad. Las “maneras de hacer” (de Certeau, 1996), las prácticas de los actores sobre el tramado *underground* y en las conexiones de un sitio con otro, modificaron la ciudad como “marco de experiencia social” (Segura, 2015).

En el Capítulo I los lugares del *under* fueron circunscriptos a tres categorías (bares y pubs, salas de teatro y discotecas), que fueron identificadas y conectadas como parte de un tejido mayor en una serie de mapas. Tal como señala Jesús Martín-Barbero (2002), las mismas razones sirven tanto para acusar como para defender a los mapas. Mientras los detractores incriminan a estas representaciones topográficas como objetos semióticos que callan más que lo que muestran, quienes los defienden, en la encrucijada del arte y la ciencia, destacan la potencia concreta del recorte, la sinceridad en la búsqueda siempre fragmentada. Los mapas del Capítulo I permitieron situar a los lugares en sus coordenadas específicas, espaciales y temporales, e identificarlos como partes de una categoría. Además, estas representaciones cartográficas habilitaron nuevas preguntas sobre las relaciones, los cruces y los entrelazamientos entre los lugares relevados y los actores que por ellos transitaron.

La historización de la trama de lugares del *underground* porteño de los 80, propuesta en el Capítulo II, permitió evidenciar la especificidad de cada lugar señalando sus condiciones de existencia diferenciada y sus aportes particulares al tramado. Asimismo, en ese capítulo se analizó la temporalidad del circuito cultural *under* y se elaboró una periodización que, si bien es imposible desligar del proceso histórico más amplio, sostuvo su singularidad. La historia del *underground* porteño de los 80 se construyó entre el bar que abrió a tientos condicionado por los límites de lo permitido por la dictadura (Café Einstein), la discoteca que buscó en pleno auge de la primavera democrática capitalizar económica y simbólicamente las andanzas de los años previos (Paladium) y la sala teatral que a finales de la década, en plena crisis económica, apostó a ampliar la producción desde los márgenes intentando llegar a públicos más amplios (Medio Mundo Varieté).

Los lugares proveyeron, a lo largo de los años, diferentes oportunidades de encuentro, reconocimiento y vinculación para que se formaran diversas agrupaciones eventuales y para que fuera posible trabajar “a pesar de” y “con” las faltas y las fallas. Falta de recursos materiales (muchas veces suplidos en base a desechos reutilizados para el armado de escenografías, obras de artes visuales y vestuarios). Falta de atención

del público (que tantas veces iba a beber o a bailar antes que a ver un show o escuchar una banda). Falta formal de división del trabajo artístico (mayormente los realizadores eran también sus propios directores, productores, etcétera). Y fallas técnicas de todo tipo: sonido mal amplificado, resistencias eléctricas sobrecargadas, luces demasiado estridentes o demasiado leves, humedad que arruinaba las pinturas y las fotografías.

Trabajar en esas condiciones se volvió parte de las convenciones propias de la acción artística en los lugares del *under*. Howard Becker (2008) señala que las convenciones dictan que materiales son legítimos de utilizar, de qué forma es esperable que se combinen y como han de organizarse de acuerdo a las ideas. Becker considera que “la obra de arte produce un efecto emocional sólo porque el artista y el público comparten el conocimiento y la experiencia de las convenciones invocadas” (Becker, 2008: 49). Aunque solemos pensarlas como estandarizadas, las convenciones no son rígidas ni inmutables. Los lugares del *underground*, con sus fallas y faltas, sirvieron de soporte para el desarrollo de las convenciones de un mundo del arte particular. Entre las paredes de bares, pubs, discotecas y pequeñas salas de teatro se cocinaron nuevos criterios de valoración para distinguir cuales experiencias artísticas merecían la atención.

En el Capítulo III, los relatos de espacios permitieron imaginar, *crear imágenes para*, los climas específicos de cada lugar. Aunque muchas veces movilizaron un elenco afín de interesados y habitués, el Café Einstein, el Stud Free Pub, la discoteca New York City, Cemento, Paladium, el Centro Parakultural, Medio Mundo Varieté y Bolivia fueron lugares diferentes, abiertos en contextos diferentes. Cada relato se centró en describir y representar la atmósfera particular de cada lugar a través de una experiencia: narrando a partir de ella lo que el lugar potenciaba y lo que restringía. En el conjunto de relatos sobrevuela el hacer en la urgencia y lo que los lugares comparten de la atmósfera nocturna. Este ejercicio permitió acercarse a la dimensión menos asible pero quizás más trascendente de la cartografía cultural y reponer las interacciones entre los diferentes actores (gestores, artistas, productores, públicos, etcétera) en los lugares y con los lugares.

Espacialización de una metáfora

A lo largo de los años las metáforas relativas al término *underground* (el subsuelo, el estar por “debajo de”) fueron cambiando. En los últimos meses de la dictadura, cuando comenzaron a aparecer expresiones disidentes en el centro del campo

cultural, los lugares del *underground* habilitaron una forma de producción cultural no promovida, subterránea. Funcionaron como espacios de encuentro para unos pocos, metafóricamente fueron un flujo creativo clandestino en los bordes de lo permitido.

Tras el retorno de las libertades constitucionales la metáfora sobre qué era el *underground* varió. En consonancia con el clima de celebración, pero con un pasado inmediato que consideraba ilegal la reunión de más de dos personas, los lugares del *underground* habilitaron el espacio para el ejercicio de una sociabilidad que buscaba liberarse del encorsetamiento expresivo dictatorial.

Entre 1984 y 1985, el momento más denso del tramado, los lugares del *underground* se constituyeron como uno de los territorios de afirmación y experimentación de las libertades recientemente restituidas. Entonces, se dio el protagonismo de los bares. El Stud Free Pub es un significativo ejemplo del tipo de *pubs* que por entonces funcionaban. Otros 15 bares más contribuían en 1985 a ampliar la variada agenda de espectáculos artísticos del *underground*. La cúspide de este periodo está marcada por la apertura de Cemento: una discoteca que, en sus inicios, privilegiaba las propuestas performáticas y artísticas por sobre la apuesta comercial.

En 1986, los lugares se afianzaron permitiendo el sostenimiento de las prácticas creativas, el desarrollo de las convenciones artísticas y la formación de un público que comenzaba a identificarse como parte de un mundo del arte *under*. El público no fue “educado” en el sentido tradicional del término sino que también fue creador de este mundo del arte particular. Ansiosos por encontrarse y conquistar la noche, quienes formaban parte del público se apropiaron de los lugares, formaron parte de la escena, establecieron diálogos con quienes estaban arriba del escenario (entre insultos, escupitajos, alientos y carcajadas) y con el correr del tiempo muchos de ellos pasaron de la observación a la realización de prácticas artísticas.

Pasado el primer lustro de la década, los lugares fueron también soporte del recambio generacional. En 1986, actores que habían comenzado a realizar sus experiencias a la salida de la dictadura se cruzaban con los que comenzaban a dar sus primeros pasos en los escenarios del *under*. Con la inauguración de la sala de teatro Centro Parakultural se abrió un enclave propio para las expresiones performáticas y un escenario para las bandas conformadas recientemente. Junto con la discoteca Cemento, el Centro Parakultural se convirtió en la principal referencia de los lugares del *under* al sur de la ciudad. Por entonces, la discoteca Paladium alquilaba sus amplias instalaciones para bandas de rock en crecimiento de convocatoria.

Años de presentaciones, recitales, exhibiciones y proyecciones en bares, discotecas y pequeños teatros crearon un repertorio (de obras y artistas) y evidenciaron la multiplicidad de públicos disponibles en la ciudad. Entre 1987 y 1988, cuando el movimiento pareció establecerse con mayor claridad, los lugares inaugurados expresaron la preocupación por tomarse “en serio” las prácticas e intentaron instituir las como propuestas alternativas para un público más amplio. Discotecas como Paladium, San Francisco Tramway e incluso New York City reforzaron la contratación de los artistas del *under* para amenizar las noches de baile. Pasada la urgencia de los primeros años, los lugares del *underground*, y aquí Medio Mundo Varieté es un buen ejemplo, funcionaron como un subsuelo de producción en los márgenes del campo artístico. Significativamente, en este periodo se reduce la cantidad de bares registrados como parte del tramado *underground* porteño, pasando en tan sólo dos años de 12 a 6 bares.

Hacia el final de la década nuevas dinámicas comenzaron a desarrollarse y las principales características del *underground* porteño de los 80 fueron disipándose. Cada vez eran menos los lugares que funcionaban como espacios potenciadores de los cruces disciplinares entre rock, teatro, *performance* y artes visuales. Cada vez con mayor claridad fueron ampliándose las diferencias disciplinares y estabilizándose la división de roles en la realización de los espectáculos. Al entrar a los lugares aún abiertos en 1989 se volvió más evidente distinguir al público de los artistas.

En 1989, entre fiestas y recitales, las discotecas se volvieron las protagonistas de la diversión nocturna. Las salas teatrales reorganizaron sus ofertas centralizando las experiencias performáticas. Sólo en la mitad de los 6 bares que por entonces formaban parte del tramado *underground* se presentaba música en vivo (Caras más Caras, El Taller y Prix D’Ami). Los lugares que comienzan o se establecen ese año (el bar Bolivia, la discoteca Nave Jungla, Babilonia y las fiestas del Club Social Eros) acentuaron el cambio en las “maneras de hacer” (de Certeau, 1996) que había caracterizado la creación artística del *underground* en los años previos. A partir de entonces, la experimentación en los lugares pasará a ser relegada ante la inminencia del encuentro y el baile.

En el par de años sucesivos, salvo escasas excepciones, ya no quedarían en pie los lugares del *underground* porteño de los 80 aquí cartografiados²⁶⁷. Si bien Cemento

²⁶⁷ La discoteca Cemento permaneció abierta hasta el 30 de diciembre de 2004, Babilonia cerró por decisión propia de sus gestores en 2001 y New York City continúa aún hoy abierta. No obstante, con el correr del tiempo, la programación de Cemento se centró cada vez más en la música en vivo, Babilonia se

permaneció abierto hasta 2004, desde comienzos de la década del 90 comenzó a ser reconocido como “el semillero del rock” (Igarzábal, 2015). Esta etiqueta da cuenta de la redefinición de los criterios de profesionalización en el mundo del rock que, siguiendo la metáfora botánica, a finales de los 80 fortaleció sus lógicas propias de *germinación* y crecimiento estructurando su organización en etapas posibles de ser superadas²⁶⁸. Pero esta especificación en los criterios de profesionalización se dio también en el teatro y en las artes visuales y a finales de la década, al tiempo que surgieron nuevos lugares de exhibición para noveles artistas (como la Galería del Centro Cultural Rojas) se afianzaron los recaudos para con los bares y las discotecas como espacios propicios para la exhibición artística²⁶⁹. Con el paso de los años, el *underground* dejaría de ser un espacio aglutinador de diferentes disciplinas artísticas para pasar a ser considerado una etapa inicial dentro de una dinámica de consagración escalonada.

Una experiencia de la noche porteña, entre dictadura y democracia

“La cana lo puso de moda”

Carlos Pires, en referencia al bar Boogie Boogie donde trabajó como disc jockey entre 1983 y 1984 (citado en Civalé, 2011).

La existencia de estos espacios de encuentro da cuenta de los cambios y las continuidades en los modos de habitar/practicar la ciudad de Buenos Aires a lo largo de los años 80, y más específicamente en el pasaje de la dictadura a la democracia. En ese sentido, los mapas elaborados permitieron señalar que la mayoría de los lugares constitutivos del tramado *underground* abrieron sus puertas después de 1984. Pero aunque la experiencia urbana que aquí se narra es mayormente una experiencia en tiempos democráticos, está indisolublemente marcada por la experiencia dictatorial que

destacó como una sala teatral, a lo largo de los 90, y en la actualidad New York City reorienta su oferta hacia un público nostálgico de los años de esplendor de esa discoteca.

²⁶⁸ El ejemplo exitoso por antonomasia de superación de “las etapas” del mundo del rock es el de la banda Soda Stereo que entre 1982 y 1984 organizó sus primeros recitales en el Café Einstein, el Zero Bar, el Stud Free Pub y en La Esquina del Sol. El éxito discográfico, en 1985 con la edición de su segundo disco *Nada Personal*, se amplificó tras la gira por Chile y Perú en 1986 haciendo del grupo un fenómeno masivo.

²⁶⁹ En 1989 el diario *The Buenos Aires Herald* anunciaba la presentación de los pintores Esteban Pages y Máximo Luz en la Bienal de Arte Joven, realizada en el Centro Cultural Recoleta en marzo de ese año, en un artículo en el que también cuestionaba la pertinencia de los lugares del *underground* como espacios de exhibición de artes visuales por ser “inapropiados” y por estar “sobrestimados”. En inglés, el texto original decía: “Esteban (Pages) and Maximo (Lutz) have only been able to show their work and highly in inappropriate places until now. Let's face it, Cemento Medio Mundo Varieté or Paladium might be lot of fun, but they're not precisely designed for that matter” (Cambric (1989), “Max and ESP: A preview of the Biennial”, en *The Buenos Herald*, sin fecha de publicación, Archivo Lepas.)

buscaba limitar el uso de la ciudad a horarios y espacios recomendados. Aunque el retorno de la democracia supuso un estado de mayor libertad expresiva, el estudio del *underground* porteño de los 80 a partir del tramado de lugares permitió rastrear continuidades represivas e identificar a la policía como un actor más de este mundo del arte. Un actor que amenazaba con clausurar los lugares (siempre abiertos en dudosas condiciones de habilitación) o que detenía a los concurrentes.

En los años siguientes al retorno democrático, que la policía hostigara un espacio de experimentación artística podía ser leído por los interesados tanto como una advertencia de cautela como un prometedor indicio de que allí *estaba pasando algo*. Continuar “en el margen” del campo de producción artística en democracia implicaba seguir estando bajo el radar de vigilancia actitudinal con el que se regían las diferentes divisiones de las fuerzas policiales (moralidad, narcóticos, los oficiales de las comisarías). Pero, continuar “al margen” en democracia significaba también buscar alejarse de los sentidos que guiaban las prácticas de los sectores más conservadores de la sociedad. En las fuentes consultadas (*fanzines* y revistas culturales de época, en diálogo con los testimonios orales) aparecieron constantes menciones al autoritarismo cotidiano como un cuerpo de ideas opresoras, limitantes y represivas²⁷⁰. Un cuerpo de ideas que iba más allá de las referencias a prácticas y acontecimientos puntuales de la última dictadura (1976-1983) y que era experimentado como la prolongación del consenso social sobre el cual la dictadura fue posible.

Desde esta perspectiva, los lugares del *underground* porteño de los 80 habilitaron la noche para ser habitada como un espacio. Con el correr de los años las presentaciones ocurrían cada vez más tarde. A partir de 1986, el circuito permitía comenzar pasada la medianoche en algún bar, pasar a ver algún conocido/a o amigo/a que estuviera “haciendo algo” en alguna sala pequeña, seguir en una discoteca, y terminar en otro bar justo antes de que inaugurara el nuevo día. Con el telón de fondo de la noche vigilada y de las acciones clandestinas de la década previa, los lugares del

²⁷⁰ Alejandra Tomei, joven punk en los primeros 80 y luego gestora del bar Bolivia, lo relataba del siguiente modo: “Yo empecé a vestirme de negro a los 15 años y me gritaban de todo por la calle. En esa época las chicas no se vestían de negro. Nadie se vestía de negro. O sólo las viudas se vestían de negro. Entonces te agredían por la calle, a nosotros nos decían cosas porque nos vestíamos de negro. Alberto se había hecho una cresta en ese momento y cuando salía así peinado era un show ver las reacciones de la gente en la calle. Nos insultaban, nos decían estupideces. Se sentían muy agredidos por la imagen y reaccionaban: ‘¿qué sos puto?’ ‘¿qué te hacés el gallito?’ Salir a la calle era toda una aventura: de repente tenías un contacto social que nunca antes habías experimentado: ‘vos estás en un lugar y yo en otro’. Un contacto casi político” (Entrevista a Alejandra Tomei, realizada en abril de 2016).

underground porteño de los 80 re-abrieron la noche y la extendieron como terreno de experiencias artísticas colectivas y recurrentes.

Para la investigadora en comunicación social Rossana Reguillo, en los grandes centros urbanos contemporáneos el tiempo nocturno es socialmente construido, culturalmente compartido e individualmente experimentado como un tiempo de excepción asociado a la inseguridad y a la violencia. Un tiempo ocupado por un tipo de personajes, “las criaturas de la noche”, “que son imaginados como portadores de los antivalores de la sociedad y como propagadores del mal” (2006: 38). El repudio de la vigilancia moral sobre los lugares del *underground* porteño de los 80 y la empeñada conquista de la noche, a pesar del asedio, debe leerse a partir del “horizonte de expectativa” (Koselleck, 1993) abierto tras el retorno democrático que habilitó cuestionamientos diversos y distanciamientos con el pasado reciente, incluso a costo de ser construidos como “criaturas de la noche” (Reguillo, 2006).

Nuevas preguntas sobre el *underground* porteño de los 80

El *underground* porteño de los 80 es un objeto de estudio de gran actualidad que despierta un creciente interés. Muchas de las fuentes de esta investigación, sobre todo los catálogos de muestras en museos, las producciones audiovisuales y los libros de artistas, son materiales de reciente producción. También en gran medida la bibliografía, resultado de investigaciones antecedentes, fue publicada en paralelo a la realización de esta investigación. La presente tesis propuso un aporte específico que partió del reconocimiento de la metáfora espacial sobre la que se constituye la denominación para analizar el *underground* porteño de los 80 desde una perspectiva del cartografiado cultural.

Como ha sido señalado en el análisis de las notas periodísticas mencionadas en el Capítulo II, ya a mediados de los años 80 el *underground* era una categoría tematizada tanto por los periodistas como por los protagonistas del fenómeno. Pero, y aunque la palabra sea la misma, ¿refieren y apelan al mismo conjunto de sentidos los actores de los 80 y los trabajos académicos de la actualidad? A modo de hipótesis, para indagar en futuras investigaciones, es preciso señalar que el significado asociado al *underground* porteño de los 80 no es lineal ni unívoco sino que es polisémico. Es posible que en las últimas décadas el carácter legitimador del fenómeno se haya reforzado, dejando de lado las tensiones y limitaciones que los lugares ejercían sobre los

actores y las prácticas en su momento²⁷¹. Para abordar esta nueva línea de investigación, será necesario revisar lo aquí estudiado para indagar con mayor densidad en el análisis formal las prácticas artísticas, las trayectorias de los actores y las conexiones que estos tejieron con otros espacios culturales de la década del 80.

En primer lugar esta cartografía cultural mostró que, a pesar de que los lugares del *underground* porteño de los 80 no se ubicaron en una única zona de la ciudad sino en un eje próximo a las ofertas comerciales, determinados barrios (Palermo y Belgrano) fueron más recurrentes que otros en tanto nuevos territorios para la socialización nocturna y experimentación artística. Dichos barrios eran áreas residenciales de clase media, casi exclusivas para las viviendas y los comercios diurnos. Así mismo, a lo largo del trabajo se describió un conjunto de lugares que en la mayoría de los casos eran gestionados por hombres sin hacer énfasis en el género como una dimensión de análisis²⁷². En este sentido, la cartografía de lugares puede también aportar material para plantear nuevas preguntas sobre los lugares en relación a la clase y al género.

En segundo lugar, esta tesis destacó que los lugares del *underground* porteño de los 80 sirvieron como soporte material de un numeroso y heterogéneo conjunto de prácticas artísticas. En ese sentido, resulta indispensable profundizar a futuro las indagaciones respecto de los repertorios que dichos lugares albergaron ¿En qué medida el *under* proveyó de materiales para la renovación estética en la ciudad de Buenos Aires? ¿Cómo influyeron los repertorios cobijados en los lugares del *underground* en la configuración de los criterios de percepción, participación y apreciación artística postdictatoriales? ¿Qué grado de eficacia tuvieron en la formación de los posteriores esquemas colectivos de representación artística?

²⁷¹ En 1988 los editores del *fanzine Resistencia* entrevistaron a Daniel Melero, músico integrante de Los Encargados y editor del sello discográfico alternativo Catálogo Incierto, y la bajada explicaba así el por qué de la entrevista: “Hablamos con Daniel Melero, porque es el único de los músicos conocidos que siempre apoyó a las bandas *underground*”. Ya en la bajada puede leerse que ser una banda *underground* implica un menor reconocimiento. Melero, que había iniciado sus presentaciones en vivo en los escenarios del Café Einstein y acababa de finalizar la grabación de su primer disco solista con un sello editor mainstream (RCA), declaraba al *fanzine*: “Creo que el *under* es una convención de los poderosos que en un momento determinado dicen que es lo que ‘es *under*’. (...) Desde mi punto de vista lo que habría que lograr, no es tanto permanecer en canales marginales, sino conseguir todo el apoyo que va a los otros productos; que venga hacia uno” (Pietrafesa, Patricia y Lingux: “Entrevista a Daniel Melero”, en *Resistencia fanzine*, N°4, 1988). Las citas evidencian que el *underground* era un fenómeno polisémico, al mismo tiempo que demanda un análisis relacional capaz de reponer la mayor cantidad posible de tramas de sentidos.

²⁷² La discoteca Cemento, gestionada también por Katja y Marie Louise Alemann, y el bar Bolivia, del que fueron parte dos mujeres, Alejandra Tomei y Andrea Sandlein, son las escasas excepciones a la norma.

Muchos de los nombres que aparecieron a lo largo de esta tesis como noveles creadores de la década del 80 son en la actualidad artistas reconocidos. En algunos casos, incluso, han desempeñado cargos, tanto públicos como privados, de gestión cultural o han orientado sus carreras hacia la enseñanza. En cambio otros, aunque hayan continuado ligados a prácticas de experimentación artística, no lograron que sus nombres trascendieran el reconocimiento alcanzado en la década del 80. A lo largo de esta investigación, se han consultado CVs (*curriculum vitae*) de artistas y en muchos casos la participación, en muestras o espectáculos, en el Café Einstein, en Cemento o en el Parakultural es incluida a la altura de otros espacios ampliamente reconocidos²⁷³ ¿Cómo fue que algunos artistas lograron “ganarse un nombre”, convertirse en prestigiosos artistas, y otros no? ¿Cómo se sostuvo ese nombre ligado al *underground* porteño de los 80? ¿Cómo fue que trascendió su época? ¿Cómo cambió el signo de valoración? ¿Cómo fue que los lugares del *underground* adquirieron el estatuto de espacios otorgadores de legitimidad artística?

En tercer lugar, la metáfora espacial detrás de la etiqueta *underground* porteño de los 80 invita a indagar en la relación con los espacios del *mainstream*. Como se ha señalado en las páginas previas, muchos de los actores y músicos que se presentaban en bares, pubs, discotecas y pequeños teatros, encontraron también nuevos escenarios en una serie de espacios oficiales y comerciales en los cuales presentarse en paralelo a sus actuaciones subterráneas. Desde esta perspectiva, y una vez más siguiendo a los actores en sus itinerarios, se abre un conjunto nuevo de preguntas para cuestionar las fronteras tajantes y los pasajes entre el subsuelo y la superficie como etapas de superación ¿Qué lugares, desde la perspectiva del *underground* porteño, eran considerados parte del *mainstream*? ¿Cómo se dio la incorporación de los artistas que se presentaban en lugares del *underground* en las agendas de los espacios oficiales y comerciales, y en las grillas de programación televisiva? ¿Cuáles eran las principales diferencias en los modos de organización y cómo condicionaba el cambio del *under* al *mainstream* a las prácticas que allí se realizaban?

²⁷³ A modo de ejemplo: en los CVs de los pintores Rafael Bueno y José Garófalo, se incluyen sus participaciones en el Café Einstein (Catálogo de los artistas editados por la Galería Vasari) y en los CVs de María José Gabín y Damián Dreizik se menciona su participación en el Parakultural (Web del productor Alejandro Vanelli y sitio Alternativa Teatral).

Estas preguntas, que serán abordadas en una futura investigación doctoral²⁷⁴, no podrían haber sido planteadas sin el trabajo de sistematización de fuentes y el análisis reflexivo realizado en esta tesis, de modo que también han de ser consideradas como parte de sus resultados. Entre 1982 y 1989, un conjunto diverso de actores culturales se apropiaron de la ciudad de una manera singular. Los lugares propiciaron las conexiones entre nuevos gestores, grupos de artistas distintos entre sí en sus actuaciones, *performances* y estilos musicales, y públicos formados al calor de lo que allí acontecía. A lo largo de esos años, este circuito cultural *underground* se construyó como un territorio propicio para el encuentro y la experimentación en condiciones informales y precarias que diversificó las ofertas culturales, transformó e intensificó los ritmos de la vida nocturna y enriqueció la producción artística en la ciudad de Buenos Aires.

²⁷⁴En el marco del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. Para ello cuento con el financiamiento de la beca doctoral del CONICET.

Referencias bibliográficas

- AA.VV (2013), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Aboy Carlés, Gerardo (2004), “Parque Norte o la doble ruptura alfonsinista”, en Novaro, Marcos y Palermo, Vicente comp. (2004), *La historia argentina en democracia*, Buenos Aires, edhasa.
- Acosta, María Martina (2016), “La Escuelita: paradojas en la construcción de la autonomía disciplinar”, en revista *Arquisur* N° 9, Asociación de Escuelas y Facultades de Arquitectura Públicas de América del Sur, ediciones UNL, Universidad Nacional del Litoral.
- Ainsestein, Sergio (2016), *Freakenstein. Una vida de novela*, Buenos Aires, Planeta.
- Andrade, Juan comp. (2009), *Gente que no. Postpunks, darks y otros iconoclastas del under porteño en los 80*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Arfuch, Leonor (1989), “El primer relato público del horror” en *La ciudad futura*, N°19, octubre noviembre 1989.
- Avellaneda, Andrés (2006), “El discurso de represión cultural (1960-1983) en *Revista Escribas*, N° 3, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 31-43.
- Badenes, Daniel (2007), “Comunicación y ciudad: Líneas de investigación y encuentros con la historia cultural urbana” en *Revista Question*, Vol. 1, N° 14, junio 2017, FPCS/UNLP.
- Battistozzi, Ana María (2011), “Salir del agujero interior” en Battistozzi, Ana María, *Escenas de los '80: Los primeros años*, Catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación Proa, pp. 23-87.
- Becker, Howard (2008), *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, Howard (2009), “El poder de la inercia”, revista *Apuntes de Investigación del CECYP*, 2009, N° 15, pp. 99-111.
- Becker, Howard y Faulkner, Robert (2011), *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Becker, Howard (2004), “Jazz places”, Bennett, Andrew and Peterson, Richard A. (2004), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bellucci, Mabel (2010), *Carlos Jauregui, una biografía política*, Buenos Aires, Emecé.
- Benjamin, Walter (2005), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Bennet, Andrew, “Going down the Pub!": The Pub Rock Scene as a Resource for the Consumption of Popular Music”, *Popular Music*, Vol. 16, No. 1 (Jan., 1997), Cambridge University Press, pp. 97-108.
- Benzecry, Claudio (2009), “Introducción: Las artes del mundo”, revista *Apuntes de Investigación del CECYP*, 2009, N° 15, pp. 99-101.
- Benzecry, Claudio (2012), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

- Berenstein Jaques, Paola (2012), *Elogio aos errantes*, Paola Salvador de Bahia, EDUFBA.
- Berti, Eduardo (2012), *Rockología. Documentos de los '80*, Buenos Aires, Galerna.
- Bléfari, Rosario *et.al* (2005), *Avello*, Buenos Aires, Deriva ediciones.
- Borges, Jorge Luis (2016), “Del rigor en la ciencia”, en *El hacedor*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Bourdieu, Pierre (1983), *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios.
- Bourdieu, Pierre (2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bourriaud, Nicholas (2008), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Brocato, Carlos Alberto (1993), “Cultura y mitos argentinos” en revista *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 517-519 “La cultura argentina. De la dictadura a la democracia”, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 465-469.
- Brownell, Pamela (2015), “El recorrido artístico de Vivi Tellas en los '80: de Las Bay Biscuit al Teatro Malo”, revista *Afuera, Estudios de crítica cultural*, N° 15, septiembre de 2015.
- Budich, Adriana (2010), *Mundo Giesso*, Buenos Aires, Trama.
- Burke, Peter (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, Crítica.
- Calderón, Darío (2006), “Yendo de La Cueva al estadio: espacios de encuentro entre el rock y su público” en Franco, Adriana comp. (2006), *Buenos Aires y el rock. Temas de Patrimonio Cultural 18*, Comisión para la Preservación del patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 137-170.
- Careri, Francesco (2009), *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Cavanna, Esteban (2001), *El nacimiento del punk en Argentina y la historia de Los Violadores*, Buenos Aires, Intrepress ediciones.
- Cerviño, Mariana (2012), “La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura”, en Wortman, Ana (comp.) (2012), *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*, Buenos Aires, Prometeo, 129-147.
- Civale, María Cristina (2011), *Las mil y una noches. Una historia de la noche porteña: 1960-2010*, Buenos Aires, Marea.
- Constantín, María Teresa (2006), *Cuerpo y materia. Arte argentino 1976-198*, Catálogo de exposición, Buenos Aires, Espacio Imago, Fundación OSDE.
- Constantín, María Teresa (2003), “La pintura como resistencia”, en *Manos en la masa. La persistencia. Pintura Argentina 1975-2003*, Catálogo de exposición, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Fundación Banco Ciudad.
- Debord, Guy (1958), “Teoría de la deriva”, en AA.VV (1999), *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, Madrid, Literatura gruis, pp. 50-53.
- Debord, Guy (2012), *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca editora.

- de Certeau, Michel (1996), *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, Jorge (1995), *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, ediciones Temas de Hoy.
- Feld, Claudia (2002), *Del estrado a la pantalla. Las imágenes de los juicios a los ex comandantes de en Argentina*, Madrid, Siglo XXI.
- Feld, Claudia (2010), “La representación de los desaparecidos en la prensa de la transición: el “show del horror”, en Crenzel, E. (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos.
- Fernández Bitar, Marcelo (1988), *Soda Stereo, la biografía*, Buenos Aires, editorial El Juglar.
- Fernández Bitar, Marcelo (2006), *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, ed. Rock.com.ar.
- Ferrari, Germán, (2013), *1983. El año de la democracia*, Buenos Aires, Ed. Planeta.
- Ferrer, Christian (2007), “Un recuerdo de la vida cotidiana durante la dictadura”, en Gociol, Hernán; Invernizzi, Judith (2007), *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 377-381.
- Flores, Daniel comp. (2011), *Derrumbando la Casa Rosada. Mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina 1978-1988*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Flores, Daniel (2012), *La manera correcta de gritar. Ska, 2-tones y rude boys en la Argentina*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Fombona, Sergio (2014), *Aguafuertes de los ochenta*, Buenos Aires, Textos Intrusos.
- Franco, Adriana (2011), “La larga noche de todos esos años”, en Flores, Daniel, *Derrumbando la Casa Rosada. Mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina 1978-1988*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Franco, Marina y Feld, Claudia comp. (2015), *Democracia hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gabin, María José (2001), *Las indepilables del Parakultural*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Garbatzky, Irina (2013), *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Garbatzky, Irina (2013b), “Cucaño en retrospectiva. Apuntes sobre un debate en curso”, *Anuario 2012. Registro de acciones artísticas. Rosario: Yo soy Gilda*, 2013, pp.160-165.
- Gainza, María (2005), “El príncipe vagabundo” en Bléfari, Rosario *et.al* (2005), *Avello*, Deriva ediciones, Buenos Aires.
- Garrote, Valeria (2006), “La estrategia de la alegría: la configuración queer en el *underground* porteño de los 80”, Mimeo.

- Garrote, Valeria (2009), "La comunidad de la alegría: los afectos en la construcción identitaria colectiva", ponencia presentada en *Congress of Latin American Studies Association*, Rio de Janeiro, 2009.
- Garrote, Valeria (2010), "La estrategia de la alegría: espacios tácticos y la relación con el público en la postdictadura de Argentina y España", ponencia presentada en el *Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, Canadá, 2010.
- Gendron, Bernard (2002), *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular music and the avant-garde*, Chicago, The University of Chicago press.
- Gociol, Hernán e Invernizzi, Judith (2007), *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, EUDEBA.
- González Bombal, Inés (1995), "Nunca Más. El juicio más allá de los estrados", en Acuña, Carlos comp. (1995), *Juicio, castigos y memorias: derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- González Bombal, Inés y Landi, Oscar (1995), "Los derechos en la cultura política", en Acuña, Carlos comp. (1995), *Juicio, castigos y memorias: derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- González, Jorge (1995), "Coordenadas del imaginario. Protocolo para el uso de las cartografías culturales", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, diciembre, año 1, vol. 1, N° 002, diciembre 1995, México, Universidad de Colima, Colima, pp. 135-161.
- González, Jorge (1998), "La voluntad de tejer: análisis cultural, frentes culturales y redes de futuro", en *Razón y Palabra*, Primera Revista Electrónica Especializada en tópicos de Comunicación, Número 10, Año 3, Abril-Junio de 1998.
- González, María Laura (2013), "Formas de intervenir en el espacio público: *performances* e instalaciones por las calles de Buenos Aires (1983-2010)", en *Actas de las V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, 8 al 10 de mayo de 2013.
- González, María Laura (2015), *La organización negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires, Interzona.
- Gorbato, Viviana (1997), *Noche tras noche*, Buenos Aires, Atlántida.
- Gorelik, Adrián y Silvestri, Graciela (2005), "Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente", en Suriano, Juan (2005), *Dictadura y democracia (1976-2001). Nueva Historia Argentina*, Tomo 10, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 443-506.
- Gorelik, Adrián (1998), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Grimson, Alejandro (2009), "Introducción: clasificaciones espaciales y territorialización de la política en Buenos Aires", en Grimson, Alejandro; Ferraudi Curto María Cecilia y Segura Ramiro (2009), *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*, Buenos Aires, Prometeo.

- Guerrero, Gloria (2010), *Estadio obras. El templo del rock. Elogio a la sed*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Heker, Liliana (1993), “Los talleres literarios”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 517-519 “La cultura argentina. De la dictadura a la democracia”, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 187-194.
- Hiernaux-Nicolas, Daniel (2004), “Henri Lefebvre: del espacio absoluto al espacio diferencial”, en revista *Veredas*, N° 8, pp.11-25.
- Ingold, Tim (1993), “The Temporality of the Landscape”, *World Archaeology*, Vol. 25, No. 2, Conceptions of Time and Ancient Society. (Oct., 1993), pp.152-174.
- Igarzábal, Nicolás (2015), *Cemento, el semillero del rock (1985-2004)*, Buenos Aires, Gourmet musical.
- Jalil, Oscar (2015), *Luca Prodan: libertad divino tesoro*, Buenos Aires, Planeta.
- Joly, Verónica (2009), “Diseño de vestimenta en la Primera Bienal de Arte Joven. Diálogos entre el arte y la cultura democrática en la Buenos Aires de fines de los 80”, *V Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Kovadloff, Santiago (1993), “Un oscuro país”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, N 517-519 “La cultura argentina. De la dictadura a la democracia”, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 575-580.
- Lauría, Adriana (2008), *Liliana Maresca. Transmutaciones*, Catálogo de exposición, Rosario, Museo Municipal de bellas Artes Juan Carlos Castagnino, Malba, Fundación Costantini, Centro Cultural Recoleta.
- Laboureau, Gisela (2013), “Afectarse de alegría: el recuerdo de lo festivo a través de las prácticas corporales vestimentarias contraculturales durante la última dictadura militar y la transición democrática”, en *X Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Laboureau, Gisela (2013b), “El cuerpo habla: prácticas corporales vestimentarias en el “under” porteño durante la última dictadura y postdictadura”, en *VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 30 años de democracia en Argentina. Logros y desafíos*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, noviembre 2013.
- Laboureau, Gisela y Lucena, Daniela (2012), “La tribu de mi calle. Notas sobre política y alegría”, revista *Crisis*, noviembre 2012.
- Laboureau, Gisela y Lucena, Daniela (2015), “El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de Virus durante los últimos años de la dictadura militar”, en revista *Música Hodie*, Goiania, 2015, Vol. 15 pp. 192-202.
- Laboreau, Gisela y Lucena, Daniela (2016), *Modo mata moda. Arte cuerpo y (micro) política en los 80*, La Plata, Edulp.
- Laboreau, Gisela y Lucena, Daniela (2014), “¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución? Entrevista a Omar Viola”, en revista *Argus-a Artes &*

Humanidades, Arts & Humanities, Vol. III, N° 12, California, USA, Buenos Aires, Argentina.

- Lakoff, George y Johnson, Mark (2004), “4. Metáforas orientacionales”, en *Metáforas de la vida cotidiana*, España, Cátedra.
- La Rocca, Malena (2013), “Arte, política y trama urbana durante la última dictadura militar: el Grupo de Arte Experimental Cucaño”, en *JIF Primera Jornada de Investigadores en Formación*, FADU/UBA, 2013.
- Lopez, Vanina Soledad (2009), “*Llamen a Moe*”. *Saga humorística de hibridación de géneros y metacrítica televisiva*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Quilmes.
- Lopez, Vanina Soledad (2012), “Intelectuales opositores a la Guerra de Malvinas. Análisis de “¿La verdad o la mística nacional?””, *Revista Question*, Vol. 33, Sección Dossier, Universidad Nacional de La Plata.
- Lopez, Vanina Soledad (2014), “Los animales menos influenciados. Abordajes de la revista *Cerdos & Peces* (1983-1990)”, *VI Jornadas de Historia, Memoria y Comunicación*, Universidad Nacional de Quilmes, 15 y 16 de mayo de 2014.
- Lopez, Vanina Soledad (2015), “Cerdos & Peces: La revista política de este sitio inmundo” en *Revista de Revista*, N°2, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, septiembre 2015.
- Lopez, Vanina Soledad (2015), “Del azar a la práctica. Una cartografía del *underground* porteño de los 80”, *Revista Afuera, Estudios de crítica cultural*, N° 15, septiembre de 2015.
- Lopez, Vanina Soledad, “Obsession with the printed register. The Argentine fanzine *Resistencia* and the creation of the Buenos Aires punk scene of the 1980s”, Guerra, Paula: *Fast, Furious and Xerox*, University of Porto, Porto, Portugal, (en prensa).
- Longoni, Ana (2013), “Museo bailable”, en AA.VV (2013), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 189-196.
- Lucena, Daniela (2012), “La sublimación de la violencia en el lenguaje multisensorial”, *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, N°4, Buenos Aires, mayo de 2012.
- Lucena, Daniela (2012b), “Teatro de guerrilla. La organización Negra durante los años de la posdictadura argentina”, revista *Cuadernos de H Ideas*, Vol. 6, N° 6, La Plata, diciembre 2012, pp. 176-186.
- Lucena, Daniela (2012c), “Estéticas y políticas festivas durante la última dictadura militar y los años 80”, revista *Estudios Avanzados*, Santiago de Chile, 2012 pp. 35-46
- Lucena, Daniela (2013), “Guaridas *underground* para Dionisios”, en *Arte y Sociedad*, Málaga, 2013, pp. 1-16.

- Lucena, Daniela (2013), “Guaridas *underground* para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires”, revista *Arte y Sociedad*, Málaga, 2013 pp. 1-16.
- Lucena, Daniela (2014), “La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y cooperación artística durante la última dictadura militar argentina”, en *El Genio Maligno* Revista de humanidades y ciencias sociales, N° 14, marzo de 2014.
- Lefebvre, Henri (1974), “La producción del espacio”, *Papers: revista de sociología*, 1974, N° 3, Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 219-229.
- Lefebvre, Henri (1978), “La taberna-club. Punto neurálgico de la vida social”, en *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, ediciones Península.
- Lefebvre, Henri (1991), *The production of space*, Oxford, Blackwell.
- Lefebvre, Henri (2004), *Rythmanalysis. Space, time and everyday life*, Great Britain, Continuum.
- Lejbowicz, Cecilia y Ramos, Laura (1991), *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*, Buenos Aires, Aguilar Clarín.
- Maffi, Mario (1975), *La cultura underground*, Tomos I y II, Barcelona, Anagrama.
- Manzano, Valeria (2010), “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta”, en *Desarrollo económico. Revista de ciencias sociales*, Buenos Aires, Vol.50, N°199, octubre-diciembre de 2010, pp. 363-390.
- Manzano, Valeria (2014), “Rock Nacional and the Revolutionary Politics: The making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976”, *The Americas*, Volume 70, Number 3, January 2014, pp. 393-427.
- Manzano, Valeria (2014), “Política, cultura y el ‘problema de las drogas’ en la Argentina, 1960-1980s”, revista *Apuntes de investigación del CECYP*, 2014, Año XVII, N° 24, pp. 51-78.
- Margulis, Mario comp. (1997), *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos.
- Margiolakis, Evangelina (2011), “Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes”, en *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, N° 10, enero-junio 2011, pp. 64-82.
- Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Martín-Barbero, Jesús (2002), *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- Minelli, María Alejandra (2006), *Con el aura del margen. (Cultura argentina en los '80/'90)*, Córdoba, Alción.
- Moreno, María (2005), *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin tocar*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Mourin, Ana (1993), *V8 un sentimiento. Historia de la banda precursora del heavy metal argentino*, Buenos Aires, ed. en mimeo realizada por Ana Mourin.
- Novaro, Marcos y Palermo, Vicente comp. (2004), *La historia argentina en democracia*, Buenos Aires, edhasa.

- Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2011), *La dictadura militar 1976-1983. Del golpe de estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós.
- Noy, Fernando (2006), *Te lo juro por Batato*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Noy, Fernando (2015), *Historias del under*, Buenos Aires, Reservoir Books.
- O'Donnell, Guillermo (1983), "Democracia en la argentina: Micro y Macro", *Working Papers* N°II, Kellogg Institute for International Studies, diciembre 1983. También disponible en Oszlak, Oscar (comp.) (1984): *Proceso, crisis y transición democrática/1*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina.
- Pellettieri, Osvaldo (1992), "El sonido y la furia: Panorama del teatro de los 80 en Argentina", en *Latin American Theatre Review*, Vol. 25, N° 2, 1992, pp.3-12.
- Perlongher, Néstor (2008), "Devenir minoritario", en *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1990*, Buenos Aires, Colihue.
- Pietrafesa, Patricia (2011), "La batalla del Riachuelo. Festipunk en el Salón Verdi 2 de mayo de 1986", en Flores, Daniel (2011), *Derrumbando la Casa Rosada. Mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina 1978-1988*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Pietrafesa, Patricia (2013), *Resistencia. Registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires, 1984-2001*, Buenos Aires, ed. Alcohol y Fotocopias.
- Pittaluga, Roberto (2014), "Imágenes (d)e historia. Una mirada sobre los fragmentos visuales de la última dictadura en la argentina", revista *Contenciosa*, Año 2, N° 3, segundo semestre 2014, pp. 1-23.
- Polimeni, Carlos (1993), *Luca, un ciego guiando a los ciegos*, Buenos Aires, AC editora.
- Pujol, Segio (2007), "Identidad divino tesoro. La anunciación del rock", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, "Rock, cultura y comunicación", año 6, mayo 2007, pp. 14-20.
- Pujol, Sergio (2011), *Rock y dictadura. Crónica de una generación*, Buenos Aires, Booket.
- Reguillo, Rossana (1996), *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre, comunicación*, Guadalajara, Universidad Iberoamericana/ITESO.
- Reguillo, Rossana (2006), "Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros", en Pereira, José Miguel y Villadiego Prins, Mirla (2006), *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Risler, Julia (2011), "La acción psicológica durante la última dictadura cívico militar (1976-1983): un acercamiento a los responsables de los mecanismos de propaganda", *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani*, 10, 11 y 12 de noviembre de 2011.
- Romero, Luis Alberto (2012), *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sainz, Alfredo (2011), "Punks en posición adelantada. Alerta Roja en el Teatro del Plata 17 de julio de 1982", en Flores, Daniel (2011), *Derrumbando la Casa*

- Rosada. Mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina 1978-1988*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Sanchez Troillet, Ana (2012), “*Te devora la ciudad*”. *Cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965-1970)*, Universidad Torcuato Di Tella, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, Departamento de Historia, Tesis de Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Buenos Aires, mimeo.
- Schmucler, Héctor (1975), “La investigación sobre comunicación masiva”, revista *Comunicación y Cultura*, N° 4, 1975. pp. 3-14.
- Searle, John R. (1969), *Speech acts: an essay in Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sebreli, Juan José (2003), *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* seguido de *Buenos Aires ciudad en crisis*, Buenos Aires, editorial Sudamericana.
- Sempol, Diego (2013), “La violencia policial hacia la disidencia sexual en la postdictadura”, avances de investigación, presentados en el seminario del Grupo de Estudios Interdisciplinarios del pasado reciente, GIPAR, Universidad de la República, Uruguay.
- Shapiro, Peter (2012), *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*, Buenos Aires, Caja Negra Editora,
- Shaw, Edward (1998), “La década del 80”, en *Seis décadas de Arte Argentino*, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella.
- Simmel, Georg (1986), “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”, en *Cuadernos Políticos*, N° 45, México D.F., ed. Era, enero-marzo de 1986, pp. 5-10.
- Sivori, Horacio Federico (2005), *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*, Buenos Aires, Antropofagia.
- Suriano, Juan (2005), *Dictadura y democracia (1976-2001)*. *Nueva Historia Argentina*, Tomo 10, Buenos Aires, Sudamericana.
- Symns, Enrique (2011), *Cerdos & Peces: lo mejor*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Tavella, Gabriela (2014), “*Las autopistas no tienen ideología*”. *Análisis del proyecto de Red de Autopistas Urbanas para la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)*, Tesis para optar al título de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Maestría en Estudios Latinoamericanos, Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín. Mimeo.
- Tiramonti, Guillermina (2004), “Veinte años de democracia: acepciones y perspectivas para la democratización del sistema educativo”, en Novaro, Marcos y Palermo, Vicente comp. (2004), *La historia reciente Argentina en democracia*, Buenos Aires, edhasa.
- Trastoy, Beatriz (1991) “En torno a la renovación teatral argentina de los años 80”, en *Latin American Theatre Review*, Vol. 24, N° 2, marzo de 1991, pp.93-100.
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela comp. (2011), *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Urresti, Marcelo (1997), “Los modernos: una nueva bohemia vanguardista”, en Margulis, Mario comp. (1997), *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos.
- Uría, Leandro (2011), “Los boy scouts polacos. Antihéroes en el Festipunk de la polonesa 30 de agosto de 1986”, en Flores, Daniel (2011), *Derrumbando la Casa Rosada. Mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina 1978-1988*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Usubiaga, Viviana (2012), *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, edhasa.
- Vila, Pablo (1989), “Argentina’s Rock Nacional: The struggle for Meaning”, *Latin Music Review*, N° 10 (1): 1-28, University of Texas Press.
- Villagra, Irene (2011), “Teatro Abierto 1981: Teatrología e Historia”, 1er. Premio del II Concurso Nacional de Ensayos Teatrales “Alfredo de la Guardia”, publicado por INT – FIBA, 2011. Mimeo.
- Villagra, Irene (2013), *Teatro Abierto 1981: dictadura y resistencia cultural: estudio crítico de fuentes primarias y secundarias*, La Plata, Al Margen.
- Warley, Jorge (1993), “Las revistas culturales de dos décadas”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 517-519 “La cultura argentina. De la dictadura a la democracia”, julio-septiembre 1993, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 195-208.
- Winocur, Rosalía (1994), “Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del programa cultura en barrios (1984-1989)”, revista *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 3, diciembre, pp. 97-118, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México.

Entrevistas realizadas

- Adrián Rocha Novoa, fotógrafo profesional, 14 de diciembre de 2016.
- Alberto Couceiro, artista visual y gestor del bar Bolivia, 29 de abril de 2016.
- Alejandra Tomei, artista visual y gestora del bar Bolivia, 27 de abril de 2016.
- Alicia Romanutti, gestora del bar La Trastienda, 11 de junio de 2016.
- Eduardo Capilla, artista visual, 21 de julio de 2016.
- Eugenio Ramírez, gestor del bar El Taller, 10 de marzo de 2016.
- Gustavo Rojas “Mosquil”, ilustrador e historietista, junio de 2016 (intercambio de correos).
- Hector “Gennioli” Rosa, músico, payaso y *performer*, 08 de julio de 2016.
- Javier “Huevos” Miault, músico y editor de fanzines, 15 de junio de 2016.
- Javier Suarez, integrante de la compañía teatral de varieté Cataplasma Show, 14 de octubre de 2016.
- José Garófalo, artista visual, 10 de enero de 2017.
- Juan Lepes, gestor de la discoteca Paladium, 22 de marzo de 2016.
- Juan Carlos “Aspex” Giustino, fotógrafo profesional, socio de la agencia Subway y programador del bar Látex, 09 de enero de 2017.
- Juan José Luzzi, gestor de las discotecas Airport y Satisfaction, 05 de marzo de 2016.
- Laura Ramos, periodista, intercambio de correos noviembre 2015.

Leandro, Rosatti, gestor de Medio Mundo Varieté, 18 de abril de 2016.
Omar Viola, gestor de la sala Centro Parakultural, 15 de abril de 2016.
Patricia Pietrafesa, música de bandas punks y editora del fanzine Resistencia, 2013.
Paulo Padma Russo, artista visual y fotógrafo de la discoteca Nave Jungla, 29 de junio de 2016.
Raúl Romeo, gestor del Stud Free Pub, 22 de marzo de 2016.
Ricardo Fabre, gestor de la discoteca New York City, 10 de marzo de 2016.
Rosario Bléfari, actriz, *performer*, y música, enero 2015.

Fuentes Consultadas

Revistas:

Cerdos & Peces (1983-1989)
Crisis (1986)
El Porteño (1982-1984)
Expreso Imaginario (1976-1983)
Fin de Siglo (1987-1988)
Propuesta para la juventud (1977-1980)

Fanzines:

Quién sirve a la causa del kaos? (1985)
Resistencia (1984-1989)
Rebelión Rock (1985)

Notas periodísticas:

Álvarez, Eduardo, “La Organización Negra. La fuerza del trabajo”, *Cerdos & Peces* N° 7, diciembre de 1986, pp. 61-63.
Andrade, Javier, “La Organización Negra es el espejo que refleja la miseria del futuro”, *La Razón*, 29 de julio de 1987.
Bellas, José, “La modernidad hizo clic”, Suplemento “Sí”, *Clarín*, 05 de diciembre de 2003.
B. Ode, “Bolivia ¿qué fue de los ochentas?”, *Cerdos & Peces*, N° 19, octubre 1989.
Capalbo, Daniel, “La cultura subterránea irrumpió en Buenos Aires”, *La Razón*, octubre de 1986, pp. 22-23. (Citado en Aisestein, 2016: s/n).
Colina, Vilma, “Algo se está moviendo”, sección “Comportamiento”, *Somos*, 22 de julio 1987, pp.31.33.
Cruz, Alejandro, “Babilonia se despide del Abasto”, *La Nación*, sábado 3 de febrero de 2001.
Cruz, Alejandro, “Una luz en los pasillos del teatro”, Suplemento “Espectáculo”, *La Nación*, domingo 3 de febrero de 2002.
D'Addario, Fernando, “Los desaparecidos de los 80”, en Suplemento “Radar”, *Página/12*, 07 de agosto de 1998
del Maz, Mariano, Suplemento “Espectáculos”, *Clarín*: “El borde de la noche”, 23 de diciembre de 2001.

- Dutti, Carlos, “Medio mundo tras un nuevo espacio”, *La Razón*, 02 de febrero de 1988.
- Figueras, Marcelo, “Un imperativo categórico del rock”, *La Razón*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1985.
- Figueras, Marcelo, “Redonditos de Ricota fieles a la música”, *La Razón*, Suplemento “Arte y Espectáculos”, 17 de mayo de 1986.
- Firpo, Javier, “Rincón porteño. Historia del día: Michelangelo”, *La Razón*, 8 de febrero de 2005. Disponible en: http://edant.larazon.com.ar/diario_lr/2005/02/08/h-918512.htm
- Kurcbard, Mauricio, “La organización negra ataca. (Cemento Jueves de Septiembre)” *Cerdos & Peces*, N° 5, octubre de 1986, p. 28.
- Gainza, María, “La alquimista”, “Suplemento Radar”, *Página/12*, domingo 17 de septiembre de 2006.
- Gambino, Mariano, “Don Cornelio y la Zona. 8 de abril”, *Rock & Pop*, abril de 1987, p. 57.
- Grinberg, Miguel, “Postales del under porteño”, *Caras y Caretas*, enero de 2012, pp. 9-21.
- Guerrero, Gloria, “Por la defensa del estado de ánimo”, *Humor*, N° 174, mayo 1986.
- Gumier Maier, “UORC el miedo y La Organización Negra” en *Cerdos & Peces*, N° 5, octubre 1986, p. 28.
- Madrid, Laura, “La ‘otra’ noche de Buenos Aires”, *Clarín*, 7 de junio de 1987, pp. 10-11.
- Maidana, Miriam, “Una noche en el Medio Mundo”, *Stay Free* blog, 15 de noviembre de 2008. Disponible en: <http://www.esteifri.com/2008/11/una-noche-en-el-medio-mundo-variet.html>
- Molina, Daniel, “Cortéenla con el bajón”, *Fin de Siglo*, N° 10, abril de 1988.
- Moreno, María, “Era insoportable saber, pero sabíamos”, Suplemento “Radar Libros”, *Página/12*, 25 de marzo de 2001.
- Muscarsel, Miguel, “Shams. Historias del mundo de la música nacional. Primera y segunda parte”, *El Cordillerano*, Bariloche, domingo 12 de junio de 2012 y 19 de junio de 2011.
- Pauls, Alan, “UORC (el baile de los zombies)”, *Humor*, Buenos Aires, julio de 1987.
- Perantuono, Pablo, “El año que salimos del peligro”, Suplemento “Radar”, *Página/12*, 21 de julio de 2013.
- Pietrafesa, Patricia, “Sentimiento Incontrolable”, *Stay Free* blog, 03 de marzo de 2013. Disponible en: <http://www.esteifri.com/2013/03/sentimiento-incontrolable-14.html>
- Pietrafesa, Patricia y Lingux: “Entrevista a Daniel Melero”, *Resistencia fanzine*, N°4, 1988.
- Plotkin, Pablo, “La confesión de un expulsado”, *Rolling Stone*, enero 2014, pp. 56-64.
- Roca, Enriqueta, “Con vino y choripán preparan la inauguración de Paladium”, *Tiempo Argentino*, 7 de septiembre de 1985, p. 20.
- Symns, Enrique, “Medio Mundo, el far west porteño”, *Sur*, sin fecha. (Archivo personal de Leandro Rosati).
- Symns, Enrique, “Troccoli y las reglas del juego”, *El Porteño*, N° 29, mayo de 1984.

Symns, Enrique, "Buenos Aires M. Aburre", *Fin de Siglo*, N° 7, enero de 1988, pp. 48-50.

Notas periodísticas sin Autor:

- "Contracultura", *Clarín*, 26 de julio de 2008. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2008/06/28/laciudad/h-01703791.htm>
- "Medio Mundo es Varieté y el resto es una alucinación", *El observador*, 18 de mayo de 1988.
- "Arte y locura. Concurso de Body Art", *La voz de Paladium*, año 1, N° 6, noviembre de 1988.
- "Café Einstein y el abuso policial", *Cerdos & Peces*, N°1, abril 1984, p. 21.
- "RH, Cosméticos, Soda Stereo, Virus – Marabú", *Cerdos & Peces*, N°2, mayo 1984, p. 50.
- "Nace Paladium nuevo centro de espectáculos", *Dimes y Diretes* N°78, sin fecha. (Archivo personal de Juan Lepes).
- "Marilina Ross. Un motor que no pudieron parar", *Humor*, sin fecha. Disponible en: <http://marilinarossoficial.blogspot.com.ar/2016/03/shams.html>
- "Los nuevos circuitos para tocar y oír rock", *Pelo*, mayo de 1982. (Citado en Calderón, 2006).
- "Antes y después de Las Bay Biscuits", *Pelo*, noviembre 1981.
- "Historia, geografía y otras cositas de los Teatros de San Telmo. 'En este escenario la única vedette es la casa'", *Siete Días Ilustrados*, 27 de febrero de 1975. Disponible en: <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/locales/los-teatros-de-san-telmo.htm#top> Fuente: <http://www.loftgiesso.blogspot.com.ar>
- "El desopilante Café Einstein", suplemento "Cerdos & Peces", N°1, *El Porteño*, agosto 1983, p. 13.
- "El rock no es ideología. Escriben: Los Redonditos de Ricota", suplemento "Cerdos & Peces", N°2, *El Porteño*, septiembre de 1983, p. 16.
- "El teatro es un lugar de salvataje", suplemento "Espectáculos", *La Prensa*, 28 de agosto de 2000.
- "Gambas al ajillo", con sal, pimienta y otros yuyos", suplemento "Espectáculos", *La Nación*, domingo 31 de enero de 1988.
- "El comienzo de la industria pesada", suplemento "NO", diario *Página/12*, 7 de agosto de 2008.
- "Un nuevo centro de la cultura y el espectáculo en la ciudad", *Tiempo Argentino*, 2 de septiembre de 1985, p. 9.

Películas consultadas

- Fuegos de Octubre*, dirigida por Mariano Mucci (1986).
- UORC. La película*, dirigida por Ezequiel Ávalos (1987).
- El lugar del no lugar*, realizado por estudiantes de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la UBA (2002).
- Luca la película*, dirigida por Rodrigo Espina (2008).
- Buenos Aires hardcore punk*, dirigida por Tomás Makaji (2009).

Una historia del trash rococó, dirigida por Miguel Mitlag (2009).
La peli de Batato, dirigida por Peter Pank y Goyo Anchou (2011).
El alucinante viaje de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, dirigida de manera grupal por Los Ludditas (2014).
Desacato a la autoridad, relatos de punks en argentina 1983-1988 (capítulo 1), Patricia Pietrafesa y Tomás Makaji (2014).

Programas de televisión consultados

Documental *Parakultural*, Canal Encuentro, 2015.
El mundo de Antonio Gasalla, participación breve de Batato Barea y Tino Tinto, 1988.
“Programa especial sobre Luca Prodan”, ciclo *Behind the Music*, canal de cable Vh1, emitido en 2007.
“Parakultural “La jungla subterránea”, microprograma parte de la serie *Caleidoscopio*, Canal de la Ciudad de Buenos Aires, emitido en 2014.
“Los años 80: autogestión y libertad”, ciclo *En escena. Grupos de teatro argentino*, Canal Encuentro, emitido en 2015.
“Gambas al ajillo”, ciclo *En escena. Grupos de teatro argentino*, Canal Encuentro, emitido en 2015.
“Parakultural”, ciclo *Fotos. Retrato de un país*, Canal Encuentro, emitido en 2015.
Historias del under, ciclo producido por Tanquilo TV y conducido por Fernando Noy, Canal (á), emitido en 2004.
“Subterráneos de Buenos Aires”, dirección de Bebe Kamin, Canal 7, emitido originalmente en 1986.

Otros materiales consultados online

Alonso, Rodrigo, *Arte de acción*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, Disponible online: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php, consultado por última vez en marzo 2017.
Alternativa Teatral: <http://www.alternativateatral.com/>
Archivos en Uso: www.archivosenuso.org
Archivo LFC (Los Fabulosos Cadillacs): <http://archivolfc.blogspot.com.ar>
Blog Vitrola a Go Go: <http://vitrolaagogo.blogspot.com.ar/>
Carlos “Indio” Solari, en Bebe Kamín, “Subterráneos de Buenos Aires”, emitido en octubre 1986.
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BLidppEYuZM>
(Última consulta: junio 2017).
Comunidad Homosexual Argentina: Testimonio de Carlos Jauregui, fundador de la CHA. Disponible en: <http://www.cha.org.ar/nosotros/carlos-jauregui/>
(Última consulta: junio 2017).
Jacoby, Roberto, *Body Art: 15 minutos de fama en la discoteca Palladium*, octubre de 1988. Disponible en: <http://archivosenuso.org/viewer/980> (Última consulta: junio 2017).

Sumo en el Zero bar, registro casero documental, diciembre de 1983. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=s09pb4P0eNo> (Última consulta: junio 2017).

Agradecimientos

Esta tesis es el resultado de mucho tiempo de trabajo. Nada en ella podría haber sido escrito sin las redes tejidas con quienes estuvieron a mi lado para pensar, acompañarme y hacer.

En primer lugar, quiero expresar mis agradecimientos a Alfredo Alfonso y Daniel Badenes quienes dirigieron esta investigación, me acompañaron con muchísimo entusiasmo y apoyaron con sumo respeto mis decisiones a lo largo de estos años. Sin su generosidad, confianza e insistencia no podría haber concluido esta tesis, ni me animaría a seguir los caminos que voy andando.

Desde centros de trabajo diferentes Gabriel Noel, profesor del Taller de Tesis de la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del IDAES/UNSAM, Sara Isabel Pérez, profesora de la UNQ, Luciano Grassi, director del proyecto de extensión “Universidad por la Identidad”, Laura Itchart, coordinadora de la materia Prácticas Culturales en UNAJ, y mis compañeros extensionistas de la UNQ incentivaron mi curiosidad por el tema y alentaron la escritura asiduamente.

También agradezco a las instituciones que financiaron esta investigación a través de las becas otorgadas por la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires y el DAAD (en convenio con IDAES/UNSAM). En Kassel, Alemania, de la revisión de mis borradores y en la escritura de un eterno “Capítulo III” este proyecto cobró nuevos sentidos. Aquel “Capítulo III” se volvió el núcleo duro de esta tesis y abrió nuevas preguntas que me convocaron a seguir investigando. En esos meses compartí oficina, termos de té y muchas horas de trabajo con María Nieves Puglia, Natalia Barrionuevo y Adriana Serrudo. A ellas, a Eva Notherfel, a Stefan Peters, Patrick Eser y Philip Fehling agradezco enormemente las charlas y las amistades construidas entre el *Kolleg* y *bei Ali*. A Carol Gontijo Lopes y a Paul Hecker, les agradezco su generosa recepción y amistad, los *café da manhã* y los paseos en bicicleta.

En las cursadas de la Maestría en Sociología de la Cultura conocí a Ignacio Jacobo, Alcira Martínez, Federico Rodrigo, Nicolás Herrera y Martín Castilla, quienes proveyeron el *aguante* y las tiradas de orejas necesarias para que esta tesis encontrara un punto final. Nicolás Welschinger y Soledad Balerdi, mis vecinos y cómplices de viajes, me abastecieron de mates con miel, cenas y apoyo mutuo en la reflexión en voz alta. Con este grupo platense, que en diferentes momentos leyó y comentó partes de este

trabajo, tengo la suerte de arraigar una conexión sur entre comunicación y sociología que día a día enriquece mis preguntas y me impulsa a seguir trabajando.

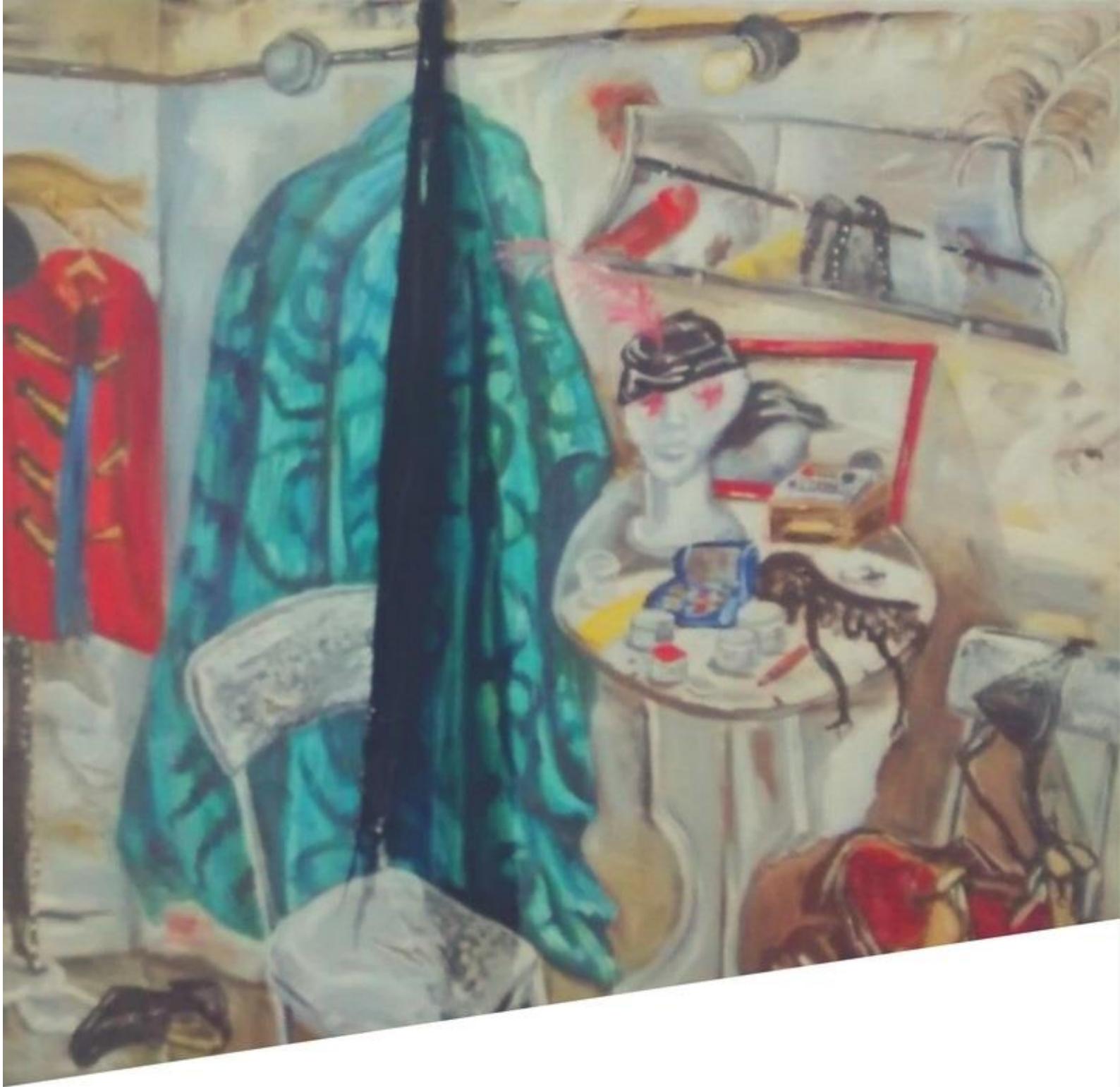
María Florencia Armesto, Yanel Mogaburo y Pamela Galván acompañaron con gusto lecturas, entrevistas y muestras artísticas que engrosaron el trabajo de investigación y alimentaron mi entusiasmo por el tema. Pamela, además, realizó el diseño de la portada y la carátula. Luciana Aon, Nadia Barac, Eduardo Guzmán y Gabriela Consilvio, con alegría y mucha escucha, bancaron siempre mis proyectos. Natalia Aruguete, Mariana Speroni, Ximena Carrera Doallo y Adriana Viñals compartieron conmigo sus lecturas de los primeros borradores y desde sus diferentes puntos de vista me animaron a ganar confianza.

A todos ellos agradezco su amistad que me ayuda a pensar y reinventar la pasión con la que me acerco a la investigación y a la escritura.

También agradezco a las y los trabajadores de las hemerotecas y centros consultados. A los entrevistados que abrieron sus archivos, sus recuerdos y sus bibliotecas para charlar con alguien que treinta años después les preguntaba por el *underground* porteño de los 80. Y a quienes disponibilizaron en las redes imágenes, videos y relatos de sus noches porteñas porque ayudaron a ampliar mi *imaginación sociológica*.

A mis papás, Marisa y Eduardo, les agradezco muchísimo haber incentivado desde siempre mis inquietudes e intereses y haberme enseñado a pensar mis recorridos por una cartografía extendida que trasciende las vías del ramal Roca. También le agradezco a mi hermana, Mara Camila, con quien fuimos a Cemento. Y a mi primo Diego, por ayudarme siempre.

Finalmente, dedico este trabajo a Julián Delgado quién, con su sinceridad, perseverancia y sensibilidad, llegó justo a tiempo para impulsar el cierre de este proyecto e invitarme a imaginar tantos otros. A él todo mi amor.



SCHVARTZ, MARCIA (1986) // CAMARÍN DEL PARAKULTURAL, TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA, 150 X 200 CM.