



(serie investigación)

Cartografía del under porteño de los 80

Una experiencia territorial de la noche

Soledad López

Cartografía del under porteño de los 80

Una experiencia territorial de la noche

Soledad López

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alfredo Alfonso

Vicerrectora

María Alejandra Zinni

Departamento de Ciencias Sociales

Director

Néstor Daniel González

Vicedirectora

Cecilia Elizondo

Coordinadora de Gestión Académica

María Laura Finauri

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta

Mónica Rubalcaba

Integrantes del Comité Editorial

Bruno De Angelis

María Eugenia Fazio

Karina Roberta Vasquez

Editora

Melanie Delobelle

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

Cartografía del under porteño de los 80

Una experiencia territorial de la noche

Soledad López

López, Vanina Soledad

Cartografía del under porteño de los 80 : una experiencia territorial de la noche / Vanina Soledad López. - 1a ed - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-558-948-3

1. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2. Cartografía. 3. Crítica Cultural. I. Título.

CDD 918.2

Departamento de Ciencias Sociales

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Investigación

sociales.unq.edu.ar/publicaciones

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

© Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:

👤 **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).

🚫 **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.

⚖️ **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

| ÍNDICE |

INTRODUCCIÓN	9
El <i>under</i> en movimiento: análisis de la ciudad practicada	11
Antecedentes de la investigación	17
Ciudad, lugares, espacio(s) y cartografías para hacer la noche	25
Organización del libro. Mapas y relatos de espacio	32
CAPÍTULO 1. Largar la piña en otra dirección	43
MAPA N.º 1. 1982	45
MAPA N.º 2. 1983	46
Entre la diversión tolerada y las experiencias en los bordes (1976-1980)	47
Relato de espacio. New York City	53
El diagnóstico de la “necesidad de juntarse” (1981)	59
Las puntadas iniciales de una trama cultural de lugares <i>underground</i> (1982-1983)	64
Relato de espacio. El Café Einstein	72
CAPÍTULO 2. Primavera cero	79
MAPA N.º 3. 1984	81
MAPA N.º 4. 1985	82
La expansión del <i>underground</i> y el acecho policial (1984)	83
Relato de espacio. Stud Free Pub	94

Pegar el salto: las ambigüedades de la primavera democrática (1985)	99
Relato de espacio. Cemento.....	109
CAPÍTULO 3. Estallando desde el océano	117
MAPA N.º 5. 1986	119
La consolidación del circuito cultural <i>underground</i> porteño (1986)....	120
Relato de espacio. Paladium.....	133
MAPA N.º 6. 1987	140
MAPA N.º 7. 1988	141
La renovación y la especialización de los lugares del <i>underground</i> (1987-1988).....	142
Relato de espacio. Centro Parakultural	159
Relato de espacio. Medio Mundo Varieté	163
CAPÍTULO 4. ¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado	169
MAPA N.º 8. 1989	171
Los últimos lugares del <i>underground</i> porteño de los 80 y la reformulación del circuito cultural alternativo (1989)	172
Relato de espacio. Bolivia	179
REFLEXIONES DE CIERRE. Instantáneas de la ciudad y la noche	187
MAPA N.º 9. Lugares del <i>underground</i> porteño de los 80	188
Espacialización de una metáfora	196
Una experiencia de la noche porteña, entre dictadura y democracia ..	201
Nuevas preguntas sobre el <i>underground</i> porteño de los 80	203
BIBLIOGRAFÍA	209

| AGRADECIMIENTOS |

Este libro es el resultado de muchos años de trabajo y su publicación llega gracias a los vínculos de amistad y las redes laborales tejidas en el sistema universitario público.

Quiero expresar mis agradecimientos a Alfredo Alfonso y a Daniel Badenes, quienes siempre incentivaron esta investigación y con muchísimo entusiasmo y respeto dirigieron mi tesis de maestría. Agradezco también a Gabriel Noel, el primero en confiar en la construcción de un objeto de investigación por los lugares, y a quienes integraron el jurado de aquella tesis: Valeria Manzano, Ramiro Segura y María Valdez, por sus comentarios enriquecedores que este libro busca recuperar.

Agradezco a Julián Delgado, mi editor más riguroso, por la perseverancia y paciencia con la que acompañó la publicación de este libro y por invitarme a impulsar tantos otros proyectos sobre los que se funda el amor *cósmico* que nos tenemos.

A mis papás, Marisa y Eduardo, les agradezco muchísimo 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.

Dedico este trabajo a las amigas y los amigos que me dio la universidad: Yanel Mogaburo, Pamela Galván, Eduardo Guzmán, Nicolás Garibaldi, Matías Comicciolli, Mariana Speroni, Manuel Eiras, Valentina Allende, Germán Torres, María de las Nieves Puglia, Patrick

Esser, Adriana Serrudo, Natalia Barrionuevo, Gustavo González, Luciana Aon, Adriana Galizio, Ana Laura Levoratti, Ornela Boix, Victoria Irisarri, Ignacio Jacobo, Alcira Martínez, Federico Rodrigo, Martín Castilla y Nicolás Welschinger.

| INTRODUCCIÓN |

Las ciudades se encuentran siempre en proceso de transformación. En determinados momentos históricos, los ritmos y las intensidades de esas transformaciones se acentúan significativamente. Desde mediados de 1982 y hasta fines de 1989, la vida cultural de la ciudad de Buenos Aires experimentó cambios acelerados. En un breve período de ocho años, se pasó de la reclusión hacia la vida privada, como norma de la dictadura, a la masiva salida al espacio público, como imperativo de la democracia. De día, las calles del centro porteño fueron escenario de manifestaciones en multitudinarias marchas. De noche, esas mismas calles se expandieron como terreno de experimentación de las libertades conquistadas. Libertad de circular y expresarse, de divertirse y mostrarse. Libertad de soñar y experimentar con nuevas formas de ganarse la vida, de desear, de enamorarse y desbordarse. La apertura nocturna de bares, discotecas y salas teatrales en los que sujetos ignotos y *amateurs* podían hacer música, actuar, encontrarse e incluso pintar en vivo fue fundamental en este proceso. En la interrelación entre los lugares, los actores y las prácticas, surgió un nuevo espacio social y simbólico: el *underground* porteño de los 80.

Este libro indaga en 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 democracia¹. Su hipótesis principal propone que los lugares

¹ Este libro combina avances de una investigación sobre el *underground* porteño de los 80 que comenzó en 2012 y que continúa abierta hasta el presente con la reescritura de mi

de sociabilidad nocturna y experimentación artística, marco habitante y contenedor de las experiencias artísticas que allí acontecían, pueden conectarse como un circuito cultural alternativo al de las ofertas culturales comerciales y oficiales de la noche porteña. Desde este punto de partida, los lugares del *underground*, sus localizaciones, sus historias, así como también sus proyecciones sobre las veredas y calles, permiten acercarnos a una de las vías de modificación de los usos públicos del espacio urbano en la posdictadura. También desde esta óptica es posible advertir la transformación de la experiencia nocturna. En los años 80, la noche se amplió como un territorio en el cual se corrieron los límites horarios socialmente aceptados para el divertimento en Buenos Aires. En ese proceso, el *underground* porteño de los 80 surgió como uno de los espacios desde los cuales fue posible diversificar las maneras de vivir y estar en la ciudad y en la noche.

El Café Einstein, el Centro Parakultural y la discoteca Cemento suelen ser identificados como los principales lugares, pero ¿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?

tesis de maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, producida con la dirección de Alfredo Alfonso y Daniel Badenes, defendida en IDAES/UNSAM en diciembre de 2017. Parte de esta investigación fue financiada por la beca doctoral CONICET con lugar de trabajo en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes.

² En la década del 80, la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires era considerada la Capital Federal de la República Argentina. Su administración correspondía a la de un municipio y sus autoridades de gobierno eran designadas por el Poder Ejecutivo Nacional.

A partir del análisis de los lugares entramados en un circuito cultural, este libro se propone contribuir al estudio del *underground* porteño de los 80 exponiendo el proceso histórico de constitución territorial de este fenómeno sociocultural urbano y nocturno.

El *under* en movimiento: análisis de la ciudad practicada

Poco antes de la transición democrática y hasta finales de los años 80, abrieron bares, pequeñas salas de teatro y discotecas en departamentos, PH, galpones en desuso, viejas caballerizas, antiguas fábricas y locales en sótanos, entre otros reductos y edificios de la capital argentina. Por lo general, se trataba de emprendimientos comerciales independientes, mayormente gestionados por agentes privados con intereses artísticos (personas individuales, grupos de amigos o compañeros de estudio) que no tenían entre sus principales objetivos el rédito económico, ni tenían mucha experiencia en las tareas implicadas en la gestión de un bar o un teatro. Tampoco la mayoría de los lugares contaban con las condiciones edilicias necesarias para la presentación de espectáculos. Sin embargo, así y todo, fueron rápidamente ocupados y apropiados por músicos y artistas. A lo largo de la década, estos lugares se convirtieron en escenarios y espacios de creación para artistas noveles y lograron instalarse y sostenerse como espacios de sociabilidad nocturna y experimentación artística. Así, se constituyeron como puntos de encuentro diferenciados de las salas de presentación y exhibición oficiales y comerciales del espectáculo teatral, las artes visuales y la música *rock*.

Algunos bares, discotecas y salas de teatro funcionaron durante el último año de la dictadura, pero la mayoría de los lugares que

integran el circuito cultural alternativo que este libro describe se inauguraron después de diciembre de 1983, en el clima de eufórica alegría y diversificación de ofertas culturales propio de la denominada “primavera democrática”, entre el “show del horror”, plagado de noticias de los crímenes de la dictadura (González Bombal y Landi, 1995), y el “des-tape” erótico en los medios de comunicación (Milanesio, 2021). En el marco de una democracia en construcción, endeble y amenazada, estos lugares funcionaron con la vigilancia estricta de funcionarios policiales a cargo de la vigilancia urbana, y sobre todo nocturna, amparados en los edictos policiales entonces vigentes. Las *razzias* en los lugares permitían que la policía se presentara, detuviera a los presentes y clausurara los bares. La posibilidad de que un lugar impidiera esta situación era proporcional a su capacidad de pago de coimas, situación bastante dificultosa en los primeros años y menos excepcional hacia el final de la década. Paradójicamente, la estabilización del circuito y su reconocimiento público sucedió al mismo tiempo que se oscurecía el horizonte de expectativas y la confianza puesta en el proceso democrático, tras la sanción de las leyes de punto final y de obediencia debida.

Al calor de la informalidad edilicia, económica y organizativa junto a la complicidad de quienes los regenteaban, en estos lugares proliferaron las presentaciones teatrales, tuvieron lugar expresiones y exposiciones de artes visuales y sonaron bandas de *rock*. Las presentaciones teatrales muchas veces fueron unipersonales y otras tantas realizadas por grupos, iban del *clown* a la *performance*³ y se caracterizaban por ser

³ A lo largo del libro 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

breves y vertiginosas (Trastoy, 1991; Dubatti, 1995; Garbatzky, 2013; González, 2015). Las artes visuales, principalmente pintura y *performance*, apostaron por la búsqueda de nuevas formas de expresión, muchas veces colectiva, sobre materiales poco nobles como el cartón, el plástico, la témpera y la pintura para obra (Battistozzi, 2011; Lucena, 2014; Usubiaga, 2012). Y, en el contexto de consagración comercial de la música *rock* propia de la década del 80, por estos lugares se hicieron visibles los primeros grupos de *punk*, *ska* y *heavy metal*, con sus respectivos seguidores y las entonces espectacularmente denominadas “tribus” (Berti, 2012; Di Meglio, 2022; Sánchez Trolliet, 2022). Con el paso del tiempo, se ha vuelto de común acuerdo referirse a esas experiencias artísticas como parte del *underground* porteño de los 80, tanto entre pares (Gabin, 2001; Noy, 2015) como en la prensa especializada (Symns, 2011; Civale, 2011), en la narrativa museológica y curatorial (Battistozzi, 2011; Di Meglio, 2022; Lauría, 2008; Villa, 2017) como en la comunidad académica (Garrote, 2013; González, 2015; Minelli, 2006; Laboreau y Lucena, 2016; Sánchez Trolliet, 2022; Usubiaga, 2012).

Radicados en un domicilio fijo y con horarios de apertura nocturna, los lugares de reunión constituyeron un importante e imprescindible factor de estabilidad para el sostenimiento de este tipo de actividades artísticas. 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 y crearon así un circuito cultural. Un “circuito cultural” *underground*: intermitente, no

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

programado; primero marginal y muchas veces convocante. Un circuito cultural anclado a la metáfora espacial del subsuelo: contraria a la oficialidad, ligada a la oscuridad, la informalidad y la clandestinidad. Una metáfora que, con el paso del tiempo, se volvió adjetivo, sinónimo de aquello que, aunque raro o justamente por ello, podía ser merecedor de atención y promesa de renovación de los temas, los lenguajes y las figuras de las artes escénicas, visuales y la música *rock*, sin perder del todo en ese pasaje su carácter oscuro, húmedo y desprolijo.

Aunque la idea de un “circuito cultural” pueda remitir a una figura cerrada, en tanto delimita un determinado territorio y tiempo, el término también contiene la acción. En su base etimológica, el circuito remite a prácticas de movimiento e imprime una lógica de desplazamiento alrededor *de* y *dentro del* terreno delimitado. Pensar el *underground* porteño de los 80 como un “circuito cultural” desde el movimiento permite visibilizar la participación de múltiples sujetos (artistas, gestores, públicos, periodistas, policías) que cumplieron varias funciones en su creación y sostenimiento, así como también dar cuenta de las condiciones de posibilidad histórica y nocturnas en las que surgieron los lugares.

Entre los artistas que usualmente suelen ser reconocidos como protagonistas del *underground* porteño de los 80 suelen destacarse Gambas al Ajillo, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Totornese, La Organización Negra, el trío Loxon, los pintores del taller La Zona, Liliana Maresca, Los Twist, Sumo, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Sin embargo, la revisión de las fuentes hemerográficas de la época indagadas en este libro multiplica ampliamente esas listas y muestra que fueron muchos más los lugares, los artistas y las propuestas escénicas, musicales y visuales. Y que

aquellos que hoy son reconocidos formaron parte, en su tiempo, de una trama mayor y muy heterogénea, precaria y poco programática. Este libro procura recuperar la diversidad de artistas, bandas y repertorios que hicieron de los lugares espacios merecedores de atención. A lo largo de sus páginas aparecen mencionados muchos músicos, actores, actrices y artistas visuales que continúan siendo conocidos hasta el presente, pero también se reponen los nombres de muchos otros que no lograron trascender su tiempo y que hoy parecen olvidados o perdidos frente a la visibilidad pública de aquellas personas que continuaron sus trayectorias artísticas profesionales o cuyos legados son valorizados en el presente de manera destacada al interior de cada disciplina artística.

Estudiar los lugares del *under* es, además, una forma de ir más allá de una revisión de los artistas que pasaron por ellos y hablar también de muchas otras personas que salieron a ocupar la noche en aquellos años de nueva democracia. Rara vez los lugares del *underground* proponían una distribución espacial para el ejercicio rígido del rol de “público”, por lo que estar ahí en calidad de público fue mayormente una práctica de pie, en circulación. En el cotilleo, moviéndose, haciendo pogo, celebrando o chiflando e insultando, quienes estuvieron “en posición de público” formaron también parte de las condiciones de posibilidad de los lugares y propiciaron su sostenibilidad no solo económica, sino también estética. Los capítulos de este libro buscan describir y recuperar la participación de los públicos en los lugares del *underground*, relacionando sus acciones con las características propias de los lugares en cada momento del circuito cultural. Quizás esta haya sido la experiencia menos profundizada hasta el presente en las narrativas del *underground* porteño de los 80.

En los primeros años, una gran parte del público estuvo compuesta por los propios artistas, que llegaban antes o se quedaban después de sus presentaciones. Otras personas fueron eventualmente convocadas por los propios artistas y asistieron porque eran amigos, compañeros de clases o vecinos con los que compartían inquietudes estéticas o por la propia complicidad del lazo afectivo. Ya tras el retorno democrático, muchas personas entraron y salieron de estos lugares, convocadas puntualmente por las propuestas musicales o teatrales de cada noche o de cada franja horaria al interior de esa misma noche. Entonces, las agendas de los lugares se volvieron públicas y aparecieron promocionadas en pequeños recuadros en los diarios de tirada nacional.

En la medida que los lugares fueron asentándose, algunos otros hicieron de la presencia en el lugar una práctica habitual más allá de los espectáculos específicos. Sea porque el acceso era fácil y no se escudriñaba demasiado, sea porque las bebidas alcohólicas eran baratas, sea porque se sintieran convocados por la propuesta y la música de los lugares, algunos devinieron habitués y se volvieron parte de su paisaje. También hubo quienes de tanto ir se animaron a armar sus propios grupos musicales o performáticos. Motivados por los propios repertorios estéticos, *shows* y espectáculos que allí mismo habían presenciado, acercaron propuestas para hacer una exposición o un festival y, así también, acortaron la distancia entre la barra y el escenario.

Los lugares comenzaron a ganar mayor visibilidad pública cuando creció el número de reseñas de espectáculos, *shows* e incluso de los mismos lugares, con comentarios, no siempre positivos, sobre su onda, su gente y sus propuestas. Las revistas especializadas en música como *Pelo* y *Canta Rock*, las revistas culturales como *Fin de Siglo* o contraculturales como *Cerdos & Peces*, diversos *fanzines* y también la prensa masiva

hicieron eco de lo que pasaba en los lugares y el *under* empezó a ser identificado como un espacio. Hacia mitad de la década, los suplementos culturales de los diarios, los de espectáculos y los destinados a la juventud, surgidos justamente entonces en diarios como *Clarín* y *Página 12*, así como en las columnas de los programas radiales en la potente FM, empezaron a reconocer y adjetivar la existencia de un *underground* porteño en los 80. Entonces, los públicos se ampliaron y diversificaron aún más. Actores y periodistas con cierto renombre y músicos comercialmente consagrados empezaron también a frecuentar estos lugares. En la tensión de ese propio crecimiento, con la siempre atenta vigilancia policial, también aparecieron diferencias entre los públicos del *rock* y el teatro; y peleas, sobre todo entre los distintos grupos de roqueros.

A partir de una narrativa diacrónica, este libro busca realizar un aporte al estudio del *underground* porteño de los 80 entendido como un espacio social y simbólico, indisociable de su territorialidad y su temporalidad nocturna. Así, esta investigación se propone colaborar con el conocimiento sobre un período de la historia argentina que, hasta no hace tanto, había sido analizado principalmente a partir de las disputas en torno a los alcances y límites de las políticas de derechos humanos y los problemas político-económicos desatados por la imposición de un modelo basado en la valorización financiera. La descripción de este fenómeno cultural alternativo se propone como una forma de análisis de la ciudad practicada desde abajo y en el día a día o, mejor dicho, entre noche y noche, en un período clave de la historia argentina reciente.

Antecedentes de la investigación

Los trabajos antecedentes a la publicación de este libro se concentran mayormente en el estudio de las propuestas artísticas del

underground porteño de los 80. Un primer grupo indaga tangencialmente en las particularidades estéticas y estilísticas de las experiencias artísticas del *underground* en el marco de investigaciones más amplias sobre las artes visuales (Usubiaga, 2012), el teatro (Dubatti, 1995; 2002), la música *rock* (Pujol, 2012) y la cultura argentina en la década del 80 (Minelli, 2006). Dentro de este grupo, se destacan por su sistematicidad y profundidad analíticas los estudios sobre prácticas teatrales de Irina Garbatzky (2013) y María Laura “Malala” González (2015). Ambas autoras reconstruyeron y analizaron las trayectorias de artistas de *performance* tanto en sus acciones en los lugares del *underground* como en los espacios oficiales y comerciales.

Si bien tanto Garbatzky (2013) como González (2015) reconocen la importancia de los lugares y recuperan nombres centrales del circuito, sus investigaciones se concentran en el análisis de las experiencias artísticas y no se detienen específicamente en la descripción específica ni de los lugares, ni del circuito. Más bien, la territorialidad *underground* es recuperada en estos trabajos como escenario de acción cultural en un “mapa contextual posdictatorial de la Capital Federal” (González, 2015, p. 124) junto con otros espacios escénicos como la calle, el circuito de los teatros oficiales, el circuito del *off* teatral y el circuito de teatros comerciales de la calle Corrientes.

En estos trabajos, el *underground* porteño de los 80 se enuncia desde la hibridación de prácticas artísticas, la ampliación de públicos y la circulación por lugares cerrados de encuentro nocturno. Irina Garbatzky, quien estudia las *performances* poéticas, postula que *under* respondía a la serie de sitios surgidos por fuera de las instituciones oficiales con comando militar y remitía a “una instancia autogestiva, no oficial, que convocó un público diferente al de poesía; tal es el ejemplo

de Batato o de Urdapilleta, de Di Giorgio o de Cerro recitando poemas en bares o en discotecas” (2013, p. 47). Por su parte, “Malala” González, quien indaga en las *performances* y espectáculos de La Organización Negra, sostiene que el *underground* porteño tenía lugar en...

...esos espacios alternativos de Buenos Aires —instalados en lo que habían sido estacionamientos, sótanos, locales, casas— funcionaron prósperamente como refugios para los artistas y espectadores durante el callejeo nocturno, nómade e itinerante prolongado por largas horas hasta la madrugada, no solo los fines de semana. (2015, p. 123)

Un segundo grupo de investigaciones antecedentes estudia las experiencias artísticas según la perspectiva teórica de la “estrategia de la alegría”, es decir, como ejemplos de conversión de “la alegría”, entendida como una “emoción política”, en una estrategia de acción para “lidiar con la represión y el trauma desplegados durante la dictadura y la post-dictadura” (Garrote, 2013, p. 1)⁴. Entre las autoras que investigan desde esta perspectiva teórica sobresalen las sociólogas Daniela Lucena y Gisela Laboureaux. Sus capítulos, artículos y ponencias constituyen un aporte original al estudio del *underground* porteño de los 80 en tanto fueron las primeras publicaciones académicas que, partien-

⁴Fue el artista conceptual y sociólogo Roberto Jacoby quien primero evocó la “estrategia de la alegría” como un concepto teórico que puede describirse como “el intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una forma de la resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa” (Jacoby, 2011, p. 410). Según Jacoby, en un texto publicado en la revista *Zona Erógena* en el año 2000, en los 80 se produjo la irrupción del cuerpo en el espacio público como respuesta política de resistencia a la estrategia del miedo instalada en los años de dictadura a través de la tortura, la desaparición sistemática de personas y el control ciudadano.

do de recuperar las voces de los artistas, propusieron un abordaje en conjunto de experiencias hasta entonces narradas como anecdotario disperso e inconexo. En términos conceptuales, los trabajos de Lucena y Laboureau reconocen la existencia del *underground* porteño de los 80 como una “corrosiva y desenfadada movida contracultural que renovó y vitalizó decisivamente la escena cultural y artística porteña” (2016, p. 25). En esa “movida contracultural”, las acciones artísticas son jerarquizadas como “experiencias poético-políticas” resistentes y confrontativas (Laboureau y Lucena, 2016).

La intensiva política de publicación de estas investigadoras, basada en testimonios y en el análisis de materiales diversos mayormente provenientes de los archivos personales de las y los entrevistados, se focalizó en el tratamiento de casos como las acciones del grupo teatral La Organización Negra (Lucena, 2012b); las intervenciones de pintura en vivo del grupo Loxon en el Café Einstein (Lucena, 2014); las *performances* del grupo Las Inalámbricas (Lucena, 2016); los murales en la estación Callao del subte línea D del grupo de pintores de La Zona (Lucena, 2017); la muestra de pinturas realizada en la discoteca Cemento por los artistas Diego Fontanet y Gastón Vandam, en colaboración con el filósofo Pablo Dreizik (Lucena, 2017), entre otros. La pluralidad de estos trabajos, publicados también en revistas de divulgación (Laboureau y Lucena, 2013; 2014) y como parte de la propuesta curatorial de exposiciones en museos⁵, resalta positivamente en un

⁵Daniela Lucena colaboró con la exhibición *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, expuesta entre 2012 y 2014 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, España, en el MALI Museo de Arte de Lima, Perú, y en MUNTREF Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Buenos Aires, Argentina, y colaboró con la realización de un video sobre el *underground* porteño de los

campo intelectual que se caracteriza por ser celoso del acceso a las fuentes y suele limitar las comunicaciones a espacios de discusión exclusivamente académicos. En 2016, Daniela Lucena y Gisela Laboureau publicaron el libro *Modo Mata Moda*, que compila 18 entrevistas a notables actores y actrices, músicos y pintores, más un estudio preliminar en el que el *underground* porteño de los 80 es caracterizado estéticamente a partir de la colaboración, la precariedad, la fiesta y la contraestética vestimentaria.

La expresión que Lucena y Laboureau privilegian para referir a varios de los bares, las pequeñas salas de teatro y las discotecas de Buenos Aires es “guaridas *underground* para Dionisos”, que proviene de las palabras de Carlos “Indio” Solari, uno de sus más célebres entrevistados, y que se ancla en la dimensión festiva (Laboureau y Lucena, 2016; Lucena, 2013; 2013b). En los 80, sostiene Lucena, “la fiesta ofrecía la posibilidad de otro mundo, desestructurado y placentero, donde sus participantes se sentían sostenidos y transformados” (2013b, p. 115). Desde una propuesta complementaria, dentro de una investigación sobre la cultura *rock* de Buenos Aires y sus figuraciones espaciales entre los años 60 y los años 90, la socióloga Ana Sánchez Trolliet caracteriza a los lugares del *underground* como “antros culturales”, ejemplos de una sociabilidad y una cultura “marginal y orillera” (2022, p. 247)⁶. Con la “guarida” y el “antro” como denominaciones

80 para la exposición *Liliana Maresca. El Ojo avisor. Obras 1982 - 1994*, presentada en 2017 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.

⁶En 2014 y en 2016, en el marco de las Jornadas “Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina” realizadas en Biblioteca Nacional en 2014 y 2016, compartí avances de esta investigación en mesas de discusión junto con Daniela Lucena y Ana Sánchez Trolliet. Sus comentarios fueron fundamentales

predilectas, en estas investigaciones se refuerzan los sentidos detrás de la “metáfora de espacialización” (Lakoff y Johnson, 2004) en la que los lugares del *underground* remiten a sitios menores y cerrados, que cumplen funciones de amparo y cuya existencia parece excepcional.

El análisis del *underground* porteño de los 80 como un circuito cultural de sociabilidad nocturna y experimentación artística diferenciado que este libro presenta dialoga con estas investigaciones precedentes. Un aporte central y complementario que este libro propone es la narración diacrónica del circuito cultural orientada a construir una cronología centrada en describir e identificar momentos de mayor y menor actividad. Este libro comienza en 1982 y culmina en 1989, respectivamente años de apertura y cierre del Café Einstein y del Centro Parakultural, dos lugares emblemáticos y abiertamente reconocidos como parte del circuito⁷. Este recorte temporal no está ligado, sin embargo, simplemente a determinados lugares, sino también a un estudio de las modificaciones en las prácticas de sociabilidad artísticas y de los acuerdos económicos propiciados por los lugares. Mientras que en los primeros lugares del *underground* la convivencia de las artes visuales, la música y el teatro guio sus propuestas por sobre cualquier intención de rédito económico, hacia finales de la década el circuito pareció organizarse a partir de lugares que tendieron a privilegiar algún tipo específico de espectáculos. Entonces, el *rock*, la disciplina más rentable del *underground* porteño de los 80, ganó el protagonismo

para la publicación del artículo titulado “Del azar a la práctica. Una cartografía del *underground* porteño de los 80” en la revista *Afuera* (López, 2015).

⁷Ana Sánchez Trolliet (2022) centra su análisis sobre el *rock* en el *underground* porteño de los 80 entre 1980 y 1985.

y *under* se volvió sinónimo de semillero (Igarzábal, 2015) y basamento del “relato de épica contestataria” en la trayectoria de innumerables bandas (Pujol, 2012, p. 2016).

Finalmente, un tercer conjunto de trabajos antecedentes indaga en prácticas de sociabilidad urbana y en experiencias artísticas en locales de entretenimiento nocturno de gestión privada en otros momentos históricos recientes y en otras grandes ciudades de Argentina (Bruno, 2015, 2022; Gallo, 2014, 2015; Sívori, 2005). Mayormente, estas investigaciones analizan prácticas musicales en vivo, entendiendo al baile y al encuentro como experiencias performáticas. Desde allí, identifican y explican las clasificaciones sociales de las personas y los lugares producidas por sus hábitos; reconocen y analizan las redes organizativas y de financiamiento que permiten la existencia de esos bares, clubes y discos y destacan la acción de múltiples actores además de los músicos, DJ o *performers* en la creación de un “ambiente” y una particular experiencia de la noche.

La historiadora María Sol Bruno analiza la “canción urbana” en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980 entre festivales, peñas, bares, pubs y discotecas (2015; 2022). Allí, reconoce que las distintas organizaciones de esos eventos y lugares, así como también de los dispositivos técnicos, propiciaron distintas prácticas musicales y contuvieron las acciones del público de manera diferenciada (2021; 2022). Por su parte, el antropólogo Horacio Sívori (2005), en el libro titulado *Locas, chongos y gays*, estudió la constitución y las sociabilidades del “ambiente gay” en la ciudad de Rosario en la década de 1990. Sívori postula que, desde el punto de vista de quienes los frecuentaban, los bares y las discotecas desplazaron simbólicamente al levante callejero como práctica territorializada de acceso a vínculos sexuales, afectivos

y amicales y se convirtieron en el centro de referencia para “imaginarse como comunidad” dentro de una “cultura gay relativamente pública” (2005, p. 34). En el marco de una investigación etnográfica de las prácticas musicales y de baile social vinculadas al *dance*, la antropóloga Guadalupe Gallo indaga en los lazos entre los dueños, gestores y habitués de un club nocturno de la escena porteña (2015). Esos lazos redefinieron los sentidos aparentemente obvios que recaen sobre la figura del “dueño” como sujeto individual masculino propietario que desempeña una actividad comercial, propiciando una valoración positiva y de conjunto en la que aparecieron otras múltiples *figuras*, como la del “ideólogo”, el “experimentado”, los “cerebros del lugar” o “pilotos de nave”, para nombrar y restituir su carácter creador a quienes gestionan lugares como experiencias de la noche.

Aunque disímiles en sus objetos de investigación, recortes temporales y propuestas metodológicas, estos trabajos comparten una perspectiva epistemológica que complejiza las lecturas homogeneizadoras y las visiones románticas de las escenas artísticas reconociendo la productividad de los lugares como territorios de acción y recuperando la agencia de sujetos mayormente anónimos. En sintonía con ellos, este libro apunta a descomponer la metáfora de espacialización aparentemente obvia detrás de la denominación *underground* porteño de los 80 para analizar las historias de los lugares de reunión nocturna y socialización artística en el marco de las modificaciones económicas y socioculturales más amplias de la historia argentina reciente. Serán sus lectores y lectoras quienes puedan reconocer si esta propuesta cumple su cometido y logra complejizar las lecturas del fenómeno sociocultural, ampliamente reconocido y valorado en el presente, que este libro estudia.

Ciudad, lugares, espacio(s) y cartografías para hacer la noche

Frente a la labor de profesionales expertos guiados por la voluntad de trazar, medir y planificar la ciudad, desde mediados del siglo XX 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. El análisis del surgimiento, la consolidación, la renovación y la espacialización del circuito cultural *underground* porteño de los 80 que este libro aborda está guiado por tres conceptos claves: “ciudad”, “lugares” y “espacio” desde la perspectiva teórica de Michel de Certeau (1996), Henri Lefebvre (1974; 1978), Jorge González (1995), Howard Becker (2008) y Howard Becker y Robert Faulkner (2011). Si bien las propuestas teóricas para el análisis del problema urbano a partir de los usos y apropiaciones hunden 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 circuito cultural *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. 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). Los científicos abocados a la construcción de la ciudad (urbanistas,

cartógrafos y planificadores) despliegan estrategias de planificación que se basan en la sustitución de los acontecimientos, y todo el azar propio de ellos, por un conjunto seriado de relatos sincrónicos: la historia. Como resultado, 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, p. 106).

Sin embargo, la vida urbana es mucho más rica, densa y contradictoria, por lo que no se agota en la conceptualización planificada 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, p. 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, a veces, 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, p. 121). Los espacios son “el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan, lo temporalizan, y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (de Certeau, 1996, p. 129). Ambas categorías han de leerse mutuamente como articuladoras de la experiencia cotidiana. Los lugares darán siempre cuenta de la existencia material y edilicia, de su disposición particular, por lo cual será posible identificarlos y representarlos en mapas. 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, p. 141). Según Lefebvre, la ciudad es un medio con el que las personas

establecen una relación compleja y conflictiva: ellas transforman la ciudad, la moldean e incluso la deforman, al mismo tiempo que la ciudad les sirve de organizador de la vida cotidiana, 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, p. 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, p. 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” (1978, p. 135). Si bien la venta de alcohol, y la evasión permitida por este consumo, se encuentra 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, p. 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, p. 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, p. 136). Así, 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, descriptos 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 con el 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, p. 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, como la música y el teatro, 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 con la posibilidad de producir cambios en la frecuencia y caudal de las experiencias artísticas (Becker, 2008, p. 22).

En este libro los bares, las salas de teatro y las discotecas de la década del 80 son considerados “lugares” a partir de un uso flexible de la perspectiva teórica de Michel de Certeau (1996). Esta conceptualización permite el reconocimiento de las condiciones materiales (su ubicación geográfica, sus condiciones edilicias, su período de vigencia, etc.) y motiva las indagaciones respecto del pasado de los edificios (con sus respectivos usos prescritos). Al mismo tiempo, la teoría decerteausiana habilita interrogantes en torno a los usos y apropiaciones creadoras de “espacios”: aquello que los sujetos hicieron con los lugares al caer la noche. También desde la perspectiva decerteausiana, es posible postular a la ciudad de Buenos Aires como “un lugar”, dentro del cual, y a partir de las prácticas sociales cotidianas, las y los sujetos constituyeron el *underground* porteño de los 80 como un espacio. En sintonía con lo anterior, los aportes de Henri Lefebvre son retomados para considerar al circuito cultural *underground* porteño de los 80 como un espacio social y simbólico que puso al “juego” en el centro de su realización. Un espacio social y simbólico en el que, a tientas y desde la experiencia crítica de la vida cotidiana, se ensayaron formas de transformación de la ciudad y la experiencia urbana.

Con la intención de no perder de vista lo material en lo simbólico, la propuesta del cartografiado cultural de Jorge González es recuperada como apuesta metodológica, como herramienta para reconocer la dimensión material del circuito cultural *underground* porteño de los 80 e identificar los indicios de disputas culturales por el establecimiento

de los sentidos válidos sobre las condiciones propicias para la labor artística. En esta misma dirección, la perspectiva teórica de los “mundos del arte” propuesta por Howard Becker aporta herramientas para jerarquizar los lugares de producción y seguir a los actores y sus prácticas, reconociendo la multiplicidad de partes involucradas. La definición de lugares de Becker permite reconocer la importancia de la combinación del espacio físico con los acuerdos económicos en la creación del *underground* porteño de los 80.

Organización del libro. Entre mapas y relatos de espacio

Los capítulos que integran este libro reúnen una reconstrucción histórica, una periodización, mapas y relatos de espacios ordenados de manera cronológica y así componen una cartografía cultural del *underground* porteño de los 80. Esta cartografía cultural busca *hacer observable* la constitución del circuito cultural 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. La música marcó el ritmo de aquellos años, por lo que cada capítulo toma prestado el título de un álbum o un verso de una canción del *rock underground* de los años 80 más reconocido.

A través de los capítulos se establece una periodización específica del *underground* porteño de los 80 que atiende a las rutinas productivas de los lugares y a los cambios producidos en el entramado de este circuito cultural a lo largo de esos ocho años. El Capítulo 1 revisa la historia de los lugares de reunión y socialización nocturna del período inmediatamente previo y presenta las puntadas iniciales de la trama cultural de lugares del *underground* porteño en 1982 y 1983. El

Capítulo 2 describe la expansión del circuito cultural, en la “primavera democrática”, entre 1984 y 1985. El Capítulo 3 indaga en la consolidación del circuito cultural, reconociendo a 1986 y 1987 como años claves e identificando la renovación y la especialización disciplinar en la oferta de los lugares hacia 1988. El Capítulo 4 caracteriza a los últimos lugares del *underground* porteño de los 80 y da cuenta de la reformulación del circuito cultural alternativo en 1989, el último año de la década. En las Reflexiones de Cierre, finalmente, se postula un análisis de conjunto de la cartografía cultural y se invita a la apertura de nuevos interrogantes.

En cada capítulo se profundiza la descripción de los lugares identificando cuáles fueron los lugares específicos que funcionaron como escenarios de presentación y experimentación artística, detallando sus modos de organización y sus rutinas, así como también reseñando la trayectoria de sus gestores y caracterizando sus públicos, artistas y prácticas artísticas. También, en los capítulos se identifica cuándo comenzó a reconocerse al *underground* porteño de los 80 como fenómeno social y a partir de cuándo se volvió evidente la existencia de un circuito cultural alternativo. Estas descripciones buscan dar cuenta de las posibilidades y condiciones que los lugares imprimieron sobre las prácticas, qué tipo de relaciones establecieron los artistas con los lugares y qué coincidencias, tensiones y diferencias hubo entre las distintas disciplinas al momento de compartir/dividir escenario.

El comunicador mexicano Jorge González señala que hacer una cartografía “implica necesariamente ejercer el arte de trazar mapas” (1995, p. 153). Los mapas son objetos semióticos complejos. Ordenan, sintetizan y presentan, con algún grado de precisión, vastos conjuntos de informaciones. Ayudan a representar una versión de la realidad,

construida siempre desde un punto de vista y una escala que responde a los intereses de la historia que se cuenta. Tal como sugería Jorge Luis Borges en su texto “Del rigor en la ciencia” (2016), el oficio del cartógrafo solo puede ofrecer respuestas particulares. Aunque no existe cartografía alguna capaz de agotar los sentidos del espacio social, las representaciones que los mapas expresan constituyen valiosas herramientas para la interpretación del tejido urbano.

Como constituido por un juego de luces intermitentes, el *tableau* cultural del *underground* porteño de los 80 solo puede ser detenido provisoriamente para ser atrapado en el papel. En esta aparente ambivalencia, entre la quietud y el movimiento, se elaboró la serie de mapas que este libro presenta para construir una representación del conjunto del circuito cultural diferenciado. Al comienzo de cada capítulo se incluyen mapas que representan y distinguen los lugares que funcionaron como espacios de sociabilidad y experimentación artística por año, señalando su ubicación geográfica según tres categorías: bares, pubs, salas de teatro y discotecas. Con base en sus correspondientes fechas de apertura y cierre, se representa la variación de la trama de lugares entre 1982 y 1989. A través de los mapas, es posible observar cómo la forma del circuito cultural variaba, 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.

Para realizar este trabajo cartográfico, se revisaron fuentes hemerográficas contemporáneas al fenómeno y se fichó la bibliografía antecedente, tanto académica como periodística y biográfica. También se sistematizó la información disponible en un conjunto variado de recursos visuales que incluye fotografías del momento y recursos audiovisuales producidos con posterioridad, como películas, programas de televisión y videos.

En una primera etapa se identificaron la totalidad de los lugares de presentación de artistas (músicos, *performers* y artistas visuales) mencionados 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 solo 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 fuentes bibliográficas y hemerográficas y fueran reconocidos por las y los entrevistados). Dado su carácter eventual, no fueron considerados en este relevamiento cartográfico aquellos lugares en los que se celebraron reuniones únicas, ni se registraron las acciones de los mismos artistas realizadas en espacios oficiales de administración estatal y en espacios públicos (calles y plazas de la ciudad).

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 *shows*, espectáculos y experiencias artísticas presentadas, 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 lugar. 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.

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 popularizó 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 o por grupos de amigos, conocidos y compañeros de estudios. 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 disímiles, y en muchos casos preexistentes, que fueron utilizados para la presentación de espectáculos teatrales y bandas en vivo. La capacidad de las salas oscilaba entre 100 y 500 personas. La diferencia dependía de si se trataba de una sala teatral preexistente, con butacas incluidas, o de un espacio construido con otros fines que se adecuaba para orientarse a las presentaciones escénicas. En todos los casos, la disposición espacial de los lugares agrupados para la categoría “salas de teatro” correspondía al teatro a

“la italiana”: en el que el público y los artistas se ubican en lugares separados y el escenario está bien delimitado. No obstante, no raramente, esa diferenciación era subvertida en los lugares del *underground*, sea porque muchos artistas y *performers* decidían romper esos límites bajando de los escenarios, comenzando sus presentaciones desde el centro o el detrás del público, o sea porque también el público desatendía esas distinciones, sentándose o acomodándose en los escenarios.

En la categoría “discotecas”, finalmente, se agrupan los emprendimientos abiertamente comerciales; mayormente creados con motivaciones económicas. Las discotecas se situaban en locaciones que fueron construidas o reformadas especialmente para albergar salones bailables y recibir entre 1000 y 2000 personas por noche. En el grueso de los casos, la propuesta principal de las discotecas se estructuraba en torno a la pista de baile, la barra de tragos y la oportunidad para el encuentro. A diferencia de los bares y pubs, donde la frontera entre el público y el escenario era difusa, o las salas de teatro, donde esas fronteras podían ser tensionadas, mayormente en las discotecas los espacios y tiempos de presentación buscaban estar bien delimitados. Sobre todo en las discos de la zona norte de la ciudad, los artistas participaban con breves acciones y *shows*, o enrarecían el paisaje del lugar y amenizaban la experiencia con su presencia y actitud. En los mapas se consignan todas las discotecas que ofrecieron espacio a los artistas que principalmente se presentaban en bares, pubs y teatros, pero también es importante aclarar que hubo serias diferencias entre ellas, por lo que en cada capítulo se distinguen y se señalan los diversos pesos relativos que cada una ofreció al repertorio de artistas dentro de sus propuestas.

En la sistematización y el análisis de las fuentes para la construcción de los mapas el principal objetivo fue identificar los lugares más

recurrentes de producción y presentación artística. Sin embargo, a medida que el trabajo de archivo avanzaba, ese objetivo se complejizó. En las fuentes hemerográficas, sobre todo en las revistas culturales y contraculturales, los lugares y las presentaciones artísticas no solo eran consignados con nombres, direcciones y fechas, sino que también aparecían crónicas que clasificaban escabrosamente a los habitués e incluían descripciones de los sonidos, los calores, los colores y hasta los olores de los lugares. Entonces, apareció la necesidad de realizar entrevistas con artistas, periodistas, gestores y otros habitués de los lugares. En total realicé 33 entrevistas: 12 a gestores, 19 a artistas (*performers*, artistas visuales y un músico) y otras 2 a una periodista y a una representante. La selección de los entrevistados estuvo motorizada por la complementación de las fuentes y la bibliografía antecedente, priorizando el diálogo con los gestores de bares, salas de teatro y discotecas que hasta el momento no habían sido consultados por la bibliografía antecedente. Si bien algunas conversaciones informales habían tenido lugar a partir de 2013, el grueso de las entrevistas aconteció entre 2016 y 2020. Estas conversaciones colaboraron en la concepción y la realización de una parte importante de este libro: los relatos de espacio.

Los relatos de espacio que se incluyen en cada uno de los capítulos son descripciones y narraciones de un puñado de lugares particularmente destacados de cada período, contruidos a partir de las operaciones producidas por los artistas, públicos y gestores, que buscan complejizar la bidimensionalidad del mapa y recuperar la tercera dimensión para la labor cartográfica. Se trata de invitaciones a *adentrarse* en el ambiente de los lugares. Fueron contruidos tomando como base un conjunto de materiales fotográficos, de prensa y audiovisuales en diálogo con los testimonios de las entrevistas realizadas y están

inspirados en una serie de libros que reúnen anecdotarios, crónicas, memorias e historias de fanáticos, habitués, más o menos ficcionalizadas (Damore, 2008; Fombona, 2014; Katzev, 2015; Servelli, 2013). Pueden leerse como parte del capítulo o como separatas del libro.

Apelando a la metáfora del *zoom*: podría decirse que los ocho relatos de espacios que aquí se presentan proponen una aproximación (*zoom in*) a los lugares. El antropólogo británico Tim Ingold postula que “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” (1993, p. 153). Para Ingold, también los ambientes se perciben con la totalidad de los sentidos y se inscriben en el cuerpo como una “conciencia muscular” (1993, p. 167). Por su parte, Michel de Certeau advierte que los antiguos mapas, más que señalar ubicaciones, se componían sobre la base de 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, p. 103). La descripción narrativa propuesta en ese puñado de textos evidencia tanto la diversidad como la recurrencia de las experiencias y de los elencos que dieron forma al *underground* porteño de los 80. Asimismo, los relatos dan cuenta del pasaje de la novedad al paulatino proceso de legitimación de esos lugares entre 1982 y 1989.

En síntesis, estos “relatos de espacios” constituyen representaciones que permiten recuperar los recorridos realizados por los sujetos, sus lecturas, sus simbolizaciones y sus experiencias más corpóreas de “haber estado allí”. Para ahondar en la descripción de las condiciones

edilicias y de las operaciones producidas por los actores en los lugares, la principal inspiración fue la crónica como género discursivo, razón por la cual los relatos de espacio están intencionalmente escritos en tiempo presente. En las notas al pie se consignan las fuentes de información: referencias a notas periodísticas que informan el relato, a producciones académicas antecedentes y otros materiales bibliográficos y a audiovisuales relevantes o ampliatorios.

En trabajos preliminares a esta publicación (López, 2015; 2017) trabajé primero a tientas con la representación visual del circuito cultural alternativo identificando los lugares con la herramienta Google Maps. Una versión de ese contenido puede consultarse todavía *online*⁸. Sin embargo, fue a partir del trabajo con la diseñadora e ilustradora Paula Maneyro que los mapas cobraron su entidad de mentadas representaciones visuales. En ese intercambio —profesional, afectuoso y productor de pensamiento— se tomaron las decisiones que permitieron también imaginar después las ilustraciones que se incluyen en cada capítulo en diálogo con los relatos. Este conjunto de imágenes, especialmente realizadas para este libro, también se propone como una apuesta complementaria; para observar en los capítulos y sobre el cual volver luego de su lectura.

⁸<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.



Esta cartografía cultural del *underground* porteño de los 80 propone adentrarse en los cambios y las continuidades en los modos de habitar/practicar la ciudad de Buenos Aires en el pasaje dictadura/democracia y expone la paulatina apropiación de la ciudad y del tiempo nocturno. La inclusión o exclusión de uno y otro lugar, la omisión o presentación de una u otra práctica artística expresan los alcances y las decisiones de esta investigación. Resultados para discutir al calor de las experiencias todavía no contadas y para recuperar críticamente en futuras investigaciones.

| CAPÍTULO 1 |

Largar la piña en otra dirección



BARES

01 Anchor Inn

1981 - s/f
Paseo Colón
y San Juan

05 Café Einstein

1982 - 1984
Córdoba 2547

06 Nexor Café

1981 - 1984
Riobamba 959

10 El Ciudadano

1982 - 1984
Costa Rica 4601

11 El Corralón

1981 - 1983
Pasaje Bollini
2100

26 Le Chevalet

1981 - s/f
Ecuador 1644

31 Shams

1982 - 1988
F. Lacroze 2121

32 Stud Free Pub

1982 - 1985
Av. Libertador 5665

DISCOTECAS

36 Airport

1980 - 1991
Cabildo 4663

43 Experiment Discoteque

1977 - 1980
1981 - s/f
C. Pellegrini 1083

46 New York City

1980 - actualidad
Alvarez Thomas
1300

SALAS DE TEATRO

64 Teatro Bambalinas

1947 - actualidad
Chacabuco 947

54 Auditorio Buenos Aires

1981 - s/f
Florida 681

61 Sala Planeta

s/f
Sulpachia 927

63 Altos de San Telmo

1971-1984
E. Unidos 343

65 Teatro del Plata

1981 - 2002
Cerrito 200

66 Teatro del Siglo

1982 - s/f
Defensa 744

70 Teatros de San Telmo

1981 - s/f
Cochabamba 360

MAPA N.º 1. Circuito cultural under porteño de los 80 (1982)



BARES

- 01 **Anchor Inn**
1981 - s/f
Paseo Colón
y San Juan
- 04 **Boogie Boogie**
1983 - s/f
Beruti 3100
- 05 **Café Einstein**
1982 - 1984
Córdoba 2547
- 06 **Nexor Café**
1981 - 1984
Riobamba 959
- 10 **El Ciudadano**
1982 - 1984
Costa Rica 4601

16 Goco Pagano

1983 - 1984
Córdoba 5520

31 Shams

1982 - 1988
F. Lacroze 2121

32 Stud Free Pub

1982 - 1985
Av. Libertador 5665

34 Vinicius

1983 - 1985
San Juan 1973

36 Zero Bar

1983-1984
República de
las Indias 2725

DISCOTEGAS

36 Airport

1980 - 1991
Cabildo 4663

37 Area

1983 - 1989
Junín 1095

43 Experiment

Discoteque
1977 - 1980
1981 - s/f
C. Pellegrini 1083

48 New York City

1980 - actualidad
Álvarez Thomas
1300

SALAS DE TEATRO

54 Auditorio

Buenos Aires
1981 - s/f
Florida 681

61 Sala Planeta

s/f
Suipacha 927

64 Teatro

Bambalinas
1947 - actualidad
Chacabuco 947

65 Teatro

del Plata
1981 - 2002
Cerrito 200

70 Teatros de San Telmo

1981 - s/f
Cochabamba 360

MAPA N.º 2. Circuito cultural under porteño de los 80 (1983)

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 promovió un plan de “erradicación de la subversión” (autodenominado Proceso de Reorganización Nacional) 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, p. 51).

Si bien nunca existió en Argentina una oficina centralizada de censura, diversos mecanismos y órganos de control aparecieron desde la década del 50⁹ y se extendieron más allá de diciembre del 1983. En este y otros menesteres el régimen apeló a diversos dispositivos pseudolegales para regular las actividades culturales¹⁰. Los espectáculos de teatro, las artes plásticas y visuales, la prensa escrita (diarios y revistas),

⁹ 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, p. 35).

¹⁰ Entre ellos, el decreto de Ley 22285/80 que reguló hasta 2009 (con modificaciones) los medios audiovisuales (radio y televisión) por casi 30 años.

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; Risler, 2018).

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). Diversos trabajos antecedentes señalan que durante los siete años de dictadura se reforzó la advertencia respecto de los usos socialmente pautados de ciertas vestimentas y maneras de comportarse públicamente (Pujol, 2011; Risler, 2018). En términos de O'Donnell, “no ser diferente, ni dar opiniones poco convencionales aún sobre los temas aparentemente más triviales” funcionaron como consejos más o menos tácitos durante los años dictatoriales (1983, p. 6). Quienes repudiaban los objetivos del régimen prefirieron el silencio como estrategia de preservación y en muchos casos vivenciaron el exilio. 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, p. 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 bars* 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,

no impidió su funcionamiento y hasta otorgó la habilitación edilicia a 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 como 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 y 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: por ejemplo, no se exigía la corbata en los hombres ni el vestido en las mujeres y se solía bailar sueltos¹¹ (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 revistas. Con frecuencia, las revistas de interés general, como *Gente* y *Somos*, cubrían la presencia de famosos y deportistas en sus fiestas y

¹¹ No obstante, la renovación del formato discoteca comenzó primero por fuera de la Capital Federal, en la “movida de Ramos Mejía” (Civale, 2011).

eventos. 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. Como espejo negro, New York City fue también el reflejo contrario del *under*.

Hacia finales de la década del 70, inauguraron tres lugares que, según el periodista Marcelo Fernández Bitar (2006, p. 128), comenzaron a definir “la dinámica de los pubs”: Jaz & Pop, La Trastienda y Music Up. La particularidad de estos pubs radicaba en que promovían un ambiente intimista y una oferta musical diferente a la de las discotecas, donde reinaba la música disco y las luces rebotando en los espejos¹². Jazz & Pop¹³ abrió sus puertas en 1978 en Montserrat. Music Up¹⁴ inauguró el mismo año en un primer piso en la esquina de las avenidas

¹² 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 las 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, naíf o “grasas”.

¹³ Jazz & Pop, ubicado en la calle Chacabuco al 508, inauguró el 6 de abril de 1978. Abría sus puertas a partir de las once de la noche y cerraba cerca de las cuatro de la mañana (Civale, 2011; Guerrero, 2010). Sus gestores eran los músicos Gustavo Alezzio, Néstor Astarita y Jorge González.

¹⁴ Music Up, ubicado en un primer piso en Callao y Corrientes, inauguró el 9 de agosto de 1978. Tenía lugar para albergar alrededor de cien 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).

Callao y Corrientes. La Trastienda¹⁵ comenzó a realizar conciertos en 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 la sensación de “refugio”: eran lugares cálidos, oscuros y para pocos enterados, localizados en una zona lejana al centro de otras ofertas culturales como el teatro en la calle Corrientes y las boîtes de Recoleta.

En el presente, recurrentemente, quienes frecuentaban y gestionaban esos bares suelen referirse a “experiencias de resistencia”. Por ejemplo, en los términos de una de sus gestoras, La Trastienda 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

¹⁵ 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.

milancia estaba prohibida¹⁶. 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 otras formas de militancia y activismo no podían expresarse abierta y públicamente.

También en puntos centrales de la ciudad de Buenos Aires, de manera no sistemática durante el día y en las primeras horas de la noche, se habilitaron un conjunto de experiencias en los bordes de lo permitido, lo aconsejable y lo tolerado. 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 dictadura. Entre los lugares que proponían materiales no convencionales se encontraban las salas de cine Artes y Cosmos, el teatro de la Sociedad Hebraica, 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, p. 378). Algunas librerías de la avenida Corrientes y algunos puestos de diarios tejían sus propias tretas y artilugios para circular libros prohibidos y revistas en subtes (Moreno, 2001; Margiolakis, 2011). 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 autorizado¹⁷.

¹⁶ Entrevista a Alicia Romanutti, junio 2016.

¹⁷ Las clases particulares y los talleres de formación artísticas habían adquirido cierta continuidad como espacios de educación alternativa desde el golpe de Juan Carlos

Hacia comienzos de los 80, ya fuera en los márgenes o en un espacio más tolerado, la noche porteña tenía diversos circuitos de diversión nocturna. 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 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, p. 13)

Las experiencias narradas en este apartado no pueden pensarse por fuera de esa habituación.

Relato de espacio. New York City

“Caras conchetas, miradas berretas y hombres encajados en Fiorucci”¹⁸. Once de la noche en la avenida Álvarez Thomas 1391. En

Onganía. Según Carlos Alberto Brocato, la represión dictatorial del 76 perseguía “la privatización de los comportamientos públicos y la atomización del cuerpo social” (1993, p. 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 y grupos de teatro, entre otros (Acosta, 2016; Heker, 1993; Kovadloff, 1993; Pujol, 2011).

¹⁸ New York City inauguró en diciembre de 1980 y aún continúa abierta con 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. Colaboraron también en la creación de este relato de espacio el recorrido por el edificio, que conserva intacta la ambientación de los años 80, y la revisión del archivo personal de Fabre, una exhaustiva recopilación de notas de prensa y fotografías organizada en varios álbumes, pero sin referencias

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.

No hay carteles que indiquen la existencia de la discoteca. Hay quien viene de lejos, quien ha buscado en la *Guía Filcar* la dirección y quien 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 reemplazan 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

precisas. La descripción del público, las vestimentas y el elenco de hábitos de New York City se condice con las descripciones de las notas de prensa y con las fotografías disponibles en el archivo personal de Ricardo Fabre. También, este relato de espacio recupera la descripción de New York City presente en el libro *Las mil y una noches*, de Cristina Civalé (2011). La cita que abre este relato de espacio 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.

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”.

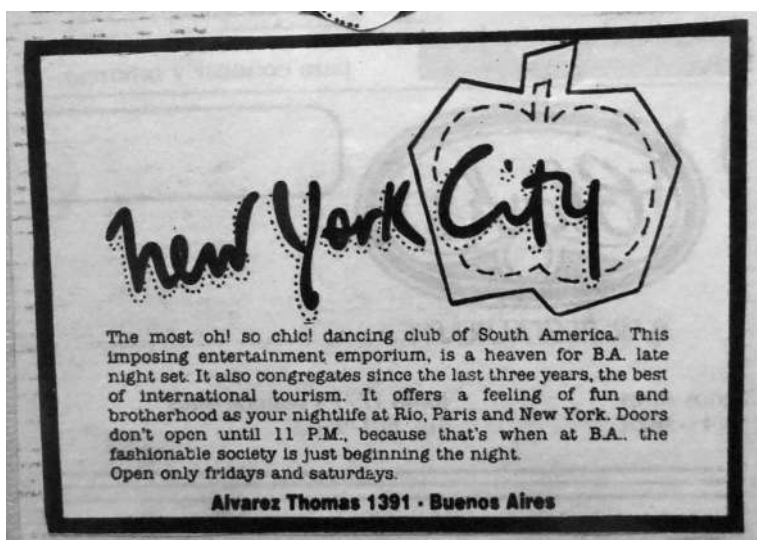


IMAGEN 1. Recorte promocional de la discoteca New York City para el diario *Buenos Aires Herald*. Sin fecha de publicación. Archivo personal de Ricardo Fabre.

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. *Rugbi*ers 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”.

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. El precio de la entrada varía dependiendo de la ocasión, dicen que suele rondar los siete dólares y que el ingreso no se reduce a poder pagarla. 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 de deseo en el que se convierte noche a noche New York City. Nunca entran hombres solos, porque “el solo desconocido es molesto”¹⁹. Tampoco entran quienes son considerados “elementos conflictivos”²⁰: una categoría que se redefine en cada caso. Los más esperados son “los clientes”, los que no hacen cola y, aunque lleguen a la madrugada, son siempre esperados y recibidos como los hacedores del movimiento nocturno de Buenos Aires²¹.

¹⁹ 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 detalles de fecha de publicación. Archivo personal de Ricardo Fabre.

²⁰ Cita de declaraciones de Ricardo Fabre en “Sitios insólitos. New York City”, recorte de prensa sin detalles de fecha y medio de publicación. Archivo personal de Ricardo Fabre.

²¹ 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

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 restaurante. 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 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 doce 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

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).

inauguración de la discoteca en diciembre de 1980, o Los Helicópteros, en la Noche de la Música Pep, un año más tarde).



IMAGEN 2. 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 mesas bajas de vidrios y espejos, superficie ideal para el potencial discurrir de la costosa 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.

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 los que la Junta estuvo dirigida por Jorge Rafael Videla²².

²² 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

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 Abierto²³. 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, p. 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 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 restaurantes y en casas particulares, comenzaron a gestarse nuevas coordenadas de encuentro que, con diferentes propuestas destinadas a públicos también

aparecido enfrentamientos entre las fuerzas y la estructura aparentemente sólida de la dictadura se había resentido (Novaro y Palermo, 2011).

²³ 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 Pellettieri (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. Para un análisis pormenorizado de Teatro Abierto se sugiere ver los trabajos de Irene Villagra (2013) y Ramiro Manduca (2016).

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 noche. Entre otros tantos que 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). Para la historiadora del arte Viviana Usubiaga, el particular nombre elegido por Bueno para denominar esos encuentros hacía “implícita alusión a la necesidad de unirse y comenzar a fortalecer lazos que la vida cotidiana durante la dictadura había desintegrado” (Usubiaga, 2012, p. 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 trasnoche en el restaurante *Le Chevalet*, que compartía con el *Café Nexor* la característica de un lugar para unos pocos enterados. Las primeras presentaciones de grupos punks, que desde finales de los 70 comenzaron a formarse, principalmente, en la zona norte de la ciudad de Buenos Aires integradas por jóvenes en torno a los 18 años como 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 restaurante francés (Cavanna, 2001). 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 al 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/restaurante 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 restaurante abierto a la presentación de artistas callejeros y la proyección de películas *amateurs* en formato Super 8. En palabras de Paulo Russo, artista y joven 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”²⁴, como el artista conceptual y figura porteña Federico Peralta Ramos, el actor Omar Chabán, los músicos Diana Nylon y Daniel Melingo y el *clown* Geniol (Lejbowicz 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.

²⁴ Entrevista a Paulo Russo, 29 de junio de 2016.

En julio de 1981, el músico e ilustrador Horacio Fontova presentó en Altos de San Telmo²⁵ al grupo femenino de música y *performance* Las Bay Biscuits, lideradas por Vivi Tellas²⁶. Mientras tanto, en el Teatro Bambalinas y en el Teatro del Siglo²⁷ 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 repertorios 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.

²⁵ Los Teatros de San Telmo se erigieron en una casona, ubicada en la calle Cochabamba al 360, que había sido 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).

²⁶ Entre 1980 y 1983, un grupo diverso de chicas con inquietudes artísticas formaron Las Bay Biscuits. Vivi Tellas lideraba el grupo que supo estar conformado por Fabiana Cantilo, Mavi Díaz, Diana Nylon, Isabel de Sebastián, Maico Castro Volpe y Lisa Wackolook.

²⁷ El Teatro del Siglo funcionaba en la misma locación de la calle Defensa al 744 donde había funcionado el *café concert* La Rueda Cuadrada, que en 1976 cerró luego de la explosión de una bomba. (Cruz, Alejandro, “Una luz en los pasillos del teatro”, en *La Nación*, Suplemento “Espectáculos”, domingo 3 de febrero de 2002).

Las puntadas iniciales del circuito cultural *underground* porteño de los 80 (1982-1983)

En su disco debut como solista, Michel Peyronel, exbaterista 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?”²⁸. 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 de 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 de Michel Peyronel, 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. Sus gestores (Omar Chabán, Helmut Zieger y Sergio Ainsenstein) compartían la confianza

²⁸ La letra citada pertenece al tema “No puedo parar”, del disco *A toda máquina*, editado en 1984 por el sello Tonodisc.

en el carácter rupturista y novedoso de las experiencias artísticas allí realizadas. Anhelaban hacer confluír y dialogar expresiones 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”²⁹. Los jueves de 1983, podía encontrarse un ejemplo de lo que allí sucedía: la varieté Bulbo Jopo Show³⁰, que combinaba experiencias de *performance*, *rock* y pintura en vivo. En una esquina, era posible encontrar a Vivi Tellas realizando una serie de *sketches* unipersonales³¹. 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.

²⁹ Suplemento “Cerdos & Peces”, “El desopilante Café Einstein”, N.º 1, agosto 1983, p. 13, separata al interior de la revista *El Porteño*.

³⁰ 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 habían 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 y Javier Suárez, reunidos en torno al profesor de teatro Carlos Lorca. Entrevista personal a Javier Suárez, agosto 2016.

³¹ Los *sketches* de Tellas se burlaban del falso glamur local, del tono soberbio, de la *patatería* 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).

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 deben ser considerados en el orden de lo 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 Civale, 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. 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). Pero el carácter juvenil del lugar radicaba menos en el dato etario de sus frequentadores que en su carácter novedoso: muchos eran noveles artistas, nuevos 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, p. 43). No se trataba ya de músicos virtuosos y escuchas atentos, sino de inquietos participantes que buscaban, ellos también, un lugar donde hacer explícitas sus expresiones. Entre el público, abundaban los silbidos, los insultos por lo bajo³². 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, p. 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.

³² A modo de burlón reconocimiento, pero no por ello una retribución menos consagradoria 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 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 CV profesionales.

Por entonces, en el mundo del *rock* se daba una paradójica refundación. El conflicto bélico en Malvinas, y su renovación nacionalista, favoreció el reconocimiento social y la masificación del “*rock nacional*” (Delgado, 2022). 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 Violadores, Los Twist, Sumo y Nylon, su existencia resulta indisociable de los 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 Shams³³. 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 artistas. 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

³³ Muscarsel, Miguel (2011), “Shams. Historias del mundo de la música nacional. Primera parte”, diario *El Cordillerano*, Bariloche, 12 de junio de 2012.

representante de la Nueva Trova Rosarina) y el percusionista y compositor uruguayo Rubén Rada, traían sonidos acuñados en *tiempos difíciles*³⁴ y en regiones distantes de la Capital Federal. 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 musical³⁵.

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 pasadas 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 públicos. Tal fue el éxito del Stud Free Pub que, al poco tiempo, sus gestores decidieron modificar la estructura del lugar con el objetivo de ampliarlo para alcanzar una capacidad máxima de 500 personas.

Conjuntos de rock bailable que comenzaban a ser reconocidos (como Zas, Metrópoli, Cosméticos y Suéter) tenían la exclusividad de los días y horarios centrales. Los gestores del Stud Free Pub contrataban a los conjuntos de los viernes y sábados por cuatro fechas seguidas, asegurando así la exclusividad. Los domingos el escenario era ocupado por conjuntos que comenzaban a dar sus primeros recitales, los gestores se hacían cargo de la barra y el cobro de las entradas

³⁴ *Tiempos difíciles*, primer álbum de Juan Carlos Baglietto, fue publicado en 1982.

³⁵ Revista *Humor*, “Marilina Ross. Un motor que no pudieron parar”, sin fecha.

quedaba a cargo de las bandas³⁶. 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 concerts* o conjuntos integrados por actores travestidos. Entre ellos estuvieron los grupos Caviar y Besos de Neón. Eventualmente, el lugar también ofrecía su escenario escueto del patio, 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, p. 105). En una reseña del recital de los grupos punk Dia D y Los Laxantes, el fanzine *Vaselina*, plagado de extranjerismos en sus crónicas, 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”³⁷.

³⁶ Entrevista a Raúl Romeo, gestor del Stud Free Pub, marzo 2016.

³⁷ *Fanzine Vaselina*, número 3, 1983.

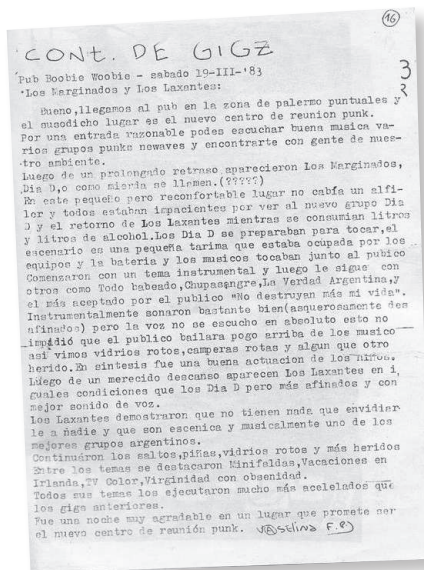


IMAGEN 3. Fanzine *Vaselina*: reseña del recital de Día D y Los Laxantes en Boogie Boogie el 19 de marzo de 1983.

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 habitué 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 coros³⁸.

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 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 vehicularía demandas propias que buscaban ampliar aún más las libertades democráticas.

Relato de espacio. 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.

³⁸ 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.

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 evidencia las modificaciones del antiguo departamento³⁹.

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 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.

³⁹ El Café Einstein inauguró en mayo de 1982 y fue clausurado en abril de 1984. Este relato de espacio se construyó sobre la base de 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 mencionan al lugar en la bibliografía disponible (Lejbowicz y Ramos, 1991; Civalé, 2011; Battistozzi, 2011; Aisenstein, 2016). Las fotografías tomadas en el Café Einstein que circulan públicamente no superan la docena y hasta el momento no se han revelado testimonios audiovisuales. Una descripción más extensa de las presentaciones del trío Loxon en el Café Einstein puede consultarse en Usubiaga (2012) y en Lucena (2014).



IMAGEN 4. Suplemento “Cerdos & Peces”: “El desopilante Café Einstein”, N.º 1, agosto 1983, p. 13. Separata al interior de la revista *El Porteño*.

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 diatéctico, 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 líder⁴⁰.

Un hombre que está solo observa. No se percata ni le interesa pensar 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”⁴¹. 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 admisión⁴². Desde esa posición estratégica, Chabán

⁴⁰ 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 videoclip del tema y con las imágenes de la primera biografía del grupo (Fernández Bitar, 1988).

⁴¹ Suplemento “Cerdos & Peces”, “El desopilante Café Einstein”, N.º 1, agosto 1983, separata al interior de la revista *El Porteño*, p. 13.

⁴² 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 quiénes 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 te 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).

discute con oficiales de policía y trata de persuadirlos para que 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 Ainsestein, 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 bur-lón. 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 5. Los Twist en el escenario del Café Einstein. De izquierda a derecha: Daniel Melingo, Hugo "Pipo" Cipolatti y Luca Prodan, cantante de Sumo, colgado de las vigas del techo. Publicada en suplemento "Cerdos & Peces", "El desopilante Café Einstein", N.º 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, puede que salga 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, integrado por Rafael Bueno, Guillermo Conte y Máximo Okner, 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 integrado, entre otros, por José Garófalo, Cecilia Biaggini, Rosario Bléfari y Marcelo Zanelli, que cuenta con la complicidad de Vivi Tellas, especie de directora y profesora de teatro del grupo. Los Concretos acondicionan todos los espacios del Einstein invitando a recorrer cada habitación, desde el baño en desuso hasta un balcón en el fondo, como un laberinto escénico⁴³. En cierto modo, el Café Einstein no es muy distinto los otros días de la semana: siempre un escenario de paso y un lugar en el que habitués y artistas son invitados a apropiarse de cada recoveco.

⁴³ 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).

| CAPÍTULO 2 |

Primavera cero



BARES

- 02 **Barco María SÍ**
1984 - s/f
Vuelta de Rocha y Caminito
- 04 **Boogie Boogie**
1983 - s/f
Beruti 3100
- 05 **Café Einstein**
1982 - 1984
Córdoba 2547
- 06 **Nexor Café**
1981 - 1984
Riobamba 959
- 10 **El Ciudadano**
1982 - 1984
Costa Rica 4601

- 12 **El Depósito**
1984 - 1985
Cochabamba 508

- 15 **Fandango**
1984 - s/f
Serrano 1640

- 16 **Goce Pagano**
1983 - 1984
Córdoba 5520

- 20 **La Esquina Del Sol**
1984 - 1985
Guatemala 4799

- 23 **La Segunda**
1984 - 1985
Bolívar 668

- 24 **La Zona**
1984 - 1986
Riobamba 959

- 27 **Marabú**
1984
Maipú 365

- 31 **Shams**
1982 - 1988
F. Lacroze 2121

- 32 **Stud Free Pub**
1982 - 1985
Av. Libertador 5665

- 33 **Taxi Concert**
1984-1986
Cuba 2401

- 34 **Vinicius**
1983 - 1985
San Juan 1973

- 35 **Zero Bar**
1983-1984
República de las Indias 2725

DISCOTECAS

- 36 **Airport**
1980 - 1991
Cabildo 4663

- 37 **Area**
1983 - 1989
Junín 1095

- 42 **Contramano**
1984 - 2008
Marcelo T. de Alvear 1252

- 43 **Experiment Discoteque**
1977 - 1980
1981 - s/f
C. Pellegrini 1083

- 44 **Fire**
1984 - 1988
Figuerioa Alcorta 7500

- 48 **New York City**
1980 - actualidad
Alvarez Thomas 1300

SALAS DE TEATRO

- 65 **Teatro del Plata**
1981 - 2002
Cerrito 200

- 67 **Teatro Espacios**
1984 - s/f
Bulnes 1350

- 64 **Teatro Bambalinas**
1947 - actualidad
Chacabuco 947

MAPA N.º 3. Circuito cultural under porteño de los 80 (1984)



BARES

- 09 **Cotorra's**
1985 - s/f
San Juan 1973
- 12 **El Depósito**
1984 - 1985
Cochabamba 508
- 13 **El Taller**
1984 - 2010
Serrano 1595
- 16 **Goce Pagano**
1983 - 1984
Córdoba 5520
- 18 **La Alcantarilla**
1985 - s/f
Serrano 1640
- 19 **La Capilla**
1985 - s/f
Suipacha 842

- 20 **La Esquina Del Sol**
1985 - s/f
Av. del Libertador 6196
- 21 **La Ex**
1985 - s/f
Guatemala 4799
- 23 **La Segunda**
1984 - 1985
Bolívar 668
- 24 **La Zona**
1984 - 1986
Riobamba 959
- 25 **Látex Neo Bar**
1985-1986
Honduras 3800

- 31 **Shams**
1982 - 1988
F. Lacroze 2121
- 32 **Stud Free Pub**
1982 - 1985
Av. Libertador 5665
- 33 **Taxi Concert**
1984-1986
Cuba 2401
- 34 **Vinicius**
1983 - 1985
San Juan 1973

DISCOTECAS

- 36 **Airport**
1980 - 1991
Cabildo 4663
- 37 **Area**
1983 - 1989
Junín 1095

- 41 **Cemento**
1985 - 2004
Estados Unidos 1234
- 42 **Contramano**
1984 - 2008
Marcelo T. de Alvear 1252
- 44 **Fire**
1984 - 1988
Figuerioa Alcorta 7500
- 45 **Flash Back**
1985 - s/f
Balcace 1053
- 46 **Halley Discoteque**
1985 - 1999
Maipú 365

- 48 **New York City**
1980 - actualidad
Álvarez Thomas 1300
- 49 **Paladium**
1985 - 1992
Reconquista 945
- 50 **San Francisco Tramway**
1985 - 1988
Araoz 2424

SALAS DE TEATRO

- 64 **Teatro Bambalinas**
1947 - actualidad
Chacabuco 947
- 69 **Teatro Santa María**
1947 - 1989
Montevideo 800

- 65 **Teatro del Plata**
1981 - 2002
Cerrito 200
- 67 **Teatro Espacios**
1984 - s/f
Bulnes 1350

MAPA N.º 4. Circuito cultural under porteño de los 80 (1985)

La expansión del *underground* y el acecho policial (1984)

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 escenografías⁴⁴.

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 venideros⁴⁵.

Tres días después de haber asumido la presidencia, Raúl Alfonsín decretó el juzgamiento de las Juntas Militares que habían gobernado

⁴⁴ 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” Schwartz 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 Biscuits acompañaron a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota durante 1982 haciendo coros y presentando su *performance*. El artista visual Ricardo Cohen, alias Rocambole, ilustró los telones, escenografías y volantes de promoción de recitales.

⁴⁵ 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>

al país entre marzo de 1976 y diciembre de 1983⁴⁶. 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 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 varios. 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.

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

⁴⁶ Decreto 158, 13 de diciembre de 1983 (citado en Feld, 2002).

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, quienes, a diferencia de los policías de las comisarías, mayormente no solían vestir uniformes, sino que, por el contrario, solían inmiscuirse en los lugares nocturnos mezclándose entre los habitués vestidos “de civil”.

El cierre del Café Einstein, en abril de 1984, ejemplificaba cómo 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 accionaba la policía 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 abril de 1984 en el primer número de la revista *Cerdos & Peces*, Enrique Symms 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 cerrada⁴⁷.

⁴⁷ Revista *Cerdos & Peces*: “Café Einstein y el abuso policial”, N.º 1, abril 1984, p. 21. Al poco tiempo y por pocos meses, Sergio Ainstein inauguró en el local donde había estado

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. El público del Einstein era representado según las metáforas de presencias nocturnas atemorizantes, como “fantasmas” y “monstruos”, desde la mirada de aquellos que se sentían amenazados y buscaban afirmarse como los “propietarios” legítimos de la ciudad y la noche. 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.

el Café Einstein una parrilla-bar llamada Babilonia en la que se hicieron muestras y remates de pinturas.

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 cómicas. 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)⁴⁸. En términos de Marina Suárez (2020), su estilo, que exploraba la sensualidad, la androginia y buscaba la exhibición evidente del artificio vestimentario cargado de coloridos vestidos, abultados peinados batidos, zapatos y botas con plataformas, brillos y leopardo, entre otros elementos, puede caracterizarse como *glam su-daca*. Aunque no era el primer conjunto del estilo, Los Peinados Yoli se destacaban por confundirse con el mundo del *rock* ya desde sus afiches *collages* impresos en papel fotocopiado blanco y negro, distribuidos por postes de la ciudad y disquerías.

⁴⁸ 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.



IMAGEN 6. Nota promocional de Los Peinados Yoli en Taxi Concert. Revista *Pelo*, N.º 213, mayo 1984.

Desde el mes de marzo de 1984 y a lo largo de ese año, el productor de grupos musicales Carlos Rodríguez Ares organizó en el Cabaret Marabú un ciclo de recitales “en el circuito de carnavales” (Fernández

Bitar, 1988, p. 29). En total se realizaron 14 presentaciones de bandas de rock en vivo entre marzo y mayo de 1984 en el Cabaret Marabú, que históricamente había sido un lugar propio del tango y que era rehabilitado para el rock a partir de la acción de un productor de bandas que, inspirado en la creciente aceptación que los bares tenían, apostaba por gestionar un lugar inusual. En esos dos meses, se presentaron Los Twist, Los Abuelos de la Nada y Virus, seguidos de Soda Stereo y otras bandas nuevas, como el grupo de tango rock electrónico RH y otras de apuesta abiertamente comercial 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 de breves números de teatro seguidos de conciertos de rock. En agosto de 1984, este 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 actores y *performers* que hacían monólogos, números breves o recitaban (Dubatti, 1995, p. 60). Entre ellos, Walter Barea, uno de sus integrantes de Los Peinados Yoli, Claudio Gallardou y Pompeyo Audivert. Sumo, RH y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota son algunas de las bandas que fueron parte de la

propuesta musical. Pero, también, El Depósito contaba con una galería de artes visuales que, si bien no ocupaba un lugar central, sí tenía un coordinador, Hugo Furtony. Entre quienes expusieron en El Depósito se encuentran Diego Fontanet y Diulio Pierri⁴⁹.

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 torno a 1984 también, las luces de los nuevos bares y pubs comenzaron a reconfigurar la noche de los barrios residenciales de la zona norte de la ciudad. En Palermo, en abril de 1984, se inauguró La Esquina del Sol. Ubicado en una casona antigua, su propuesta era principalmente musical (Lejbowicz y Ramos, 1991, p. 84). En pleno crecimiento de su público y en una catarata de presentaciones, a lo largo de 1984, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota tocó ocho veces en La Esquina del Sol⁵⁰. Los días centrales eran los sábados: los viernes

⁴⁹ Entrevista a José Glusman, gestor de El Depósito, junio 2017.

⁵⁰ 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://ricoterodealma.blogspot.com.ar/>, redonditosdeabajo.com.ar y

eran para conjuntos intermedios y los domingos se presentaban las bandas nuevas. A pocas cuadras, sintomáticamente, el 30 de diciembre de 1984 cerró La Trastienda, aquel bar inaugurado a fines de los 70 que fue puntapié inicial de una oferta musical diferente y que se pensó como un espacio de encuentro y resistencia cultural. Si bien la decisión del cierre se debía a motivos económicos, esta clausura puede también leerse como un indicio de renovación del circuito de diversión nocturna⁵¹. Las guitarras eléctricas y el pogo ocupaban cada vez más el espacio antes acústico e intimista y abrían Palermo como un territorio para el *rock*.

Frente a la actual Plaza Serrano, en Palermo viejo, la inauguración de El Taller puede ser leída como otro signo del crecimiento del circuito *underground*. 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, arquitecto y 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 Trastienda⁵².

recitalesredondos.blogspot.com.ar, los dos últimos ya no vigentes). 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.

⁵¹ 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 personal a Alicia Romanutti, junio de 2016.

⁵² Entrevista a Eugenio Ramírez, gestor de El Taller, marzo de 2016.

En efecto, en la zona norte de la ciudad a lo largo de 1984 y 1985 continuaron las inauguraciones de bares y pubs para la experimentación artística *underground*. A pocos metros de El Taller, también de cara a la Plaza Serrano y sobre la base del bar Fandango, el 6 de abril de 1985 inauguró La Alcantarilla. Los fines de semana se ofrecían recitales y en la semana funcionaba principalmente como pub y pool. En el barrio de Belgrano, sobre la calle Arcos, abrió Prix D'Ami. 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 disímiles como el trío de música electrónica Los Encargados y la banda de *ska* y *reggae* Alphonso S'Entrega. El principal gestor de Prix D'Ami era Daniel Morano, entonces líder de Alphoso S'Entrega y antes creador junto a Sergio Ainsenstein del programa radial experimental *El Tren Fantasma* (Aisenstein, 2016).

En un rango de siete cuadras se emplazaban Prix D'Ami, Taxi Concert y el Stud Free Pub. Para quienes se sentían convocados por el *rock*, el vaivén Palermo-Belgrano comenzó a dibujarse como un destino de vagabundeo nocturno, una promesa asegurada de recital en el fin de semana. A los fines de acoger esta demanda, incrementar su público, diversificar sus propuestas y sortear los inconvenientes eléctricos de los primeros recitales, entre 1984 y 1985, el Stud Free Pub fue refaccionado.

Desde su apertura, el Stud Free Pub fue consolidándose hasta volverse, en palabras de Raúl Romeo, uno de sus gestores, un “multiespacio” que acogía presentaciones performáticas, proyecciones de películas y recitales⁵³. Con las instalaciones renovadas, mejor ais-

⁵³ Entrevista personal a Raúl Romeo, realizada en marzo de 2016.

lamiento acústico, un escenario de 5 metros por 2 y la inauguración de una pequeña cocina, el Stud Free Pub comenzó a ser ofrecido y arrendado con mayor frecuencia para fines diversos⁵⁴. El lunes 22 de abril de 1985, la discográfica CBS decidió realizar allí, ante un seleccionado 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 recitales porteños. El crecimiento del lugar y el del grupo parecían ir de la mano. Los lugares del *under* podían ser considerados como valiosos y viables no solo por el público y sus gestores, sino también por una discográfica *major* que con la presentación del disco de Sumo se mostraba dispuesta a apostar por una banda emergente en su ambiente natural.

A mediados de los años 80, el *rock* del *under* se afirmaba con fuerza no solo en los lugares, sino también como un horizonte estético y una actitud desenfadada y juvenil que se trasladaba a otras expresiones artísticas. En esta sintonía, se dio el cruce entre el *rock* y la pintura, con varios hitos entre 1984 y 1985, anclado en Barrio Norte, denominación geográfica extraoficial que incluye los barrios de Retiro y Recoleta. Una vez clausurado el Café Einstein, Sergio Aisenstein, uno de sus gestores, continuó con el lugar abierto de manera más o menos clandestina por unos pocos meses, con el nombre de Babilonia, con la ecléctica propuesta de parrilla y restaurante con exposición de pinturas. Poco tiempo después, en 1985, abrió sus puertas La Zona, un taller

⁵⁴ 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.

de pintores que rondaban los 20 años. Martín Reyna, José Garófalo, Carlos Masoch, Majo Okner, Gustavo Marrone y Sergio Avello, los pintores de La Zona, habían sido frequentadores del Café Einstein tanto como espectadores como parte de acciones artísticas. Incluso con música en vivo, se realizaron tres importantes eventos en La Zona: “Sauna en La Zona”, “Los últimos pintores” y “Post a-gogo” (Lucena, 2014). Lejos de las formales gacetillas de las galerías, estos eventos fueron dados a conocer a partir de afiches callejeros, que imitaban la estética de las promociones de recitales, obras teatrales y discotecas: sea con carteles encargados a imprentas comerciales, sea con afiches hechos a mano y luego fotocopiados. Aunque no era un bar ni una sala de teatros, ni mucho menos una disco, La Zona, por su carácter subterráneo⁵⁵ y por su reiteración de habitués, formaba parte del circuito cultural *underground* en consolidación.

Relato de espacio. Stud Free Pub

5 de mayo 1985. Pasada la medianoche. Avenida del Libertador 5665, casi esquina La Pampa. La misma *Pampa* que a pocos metros, y a principios 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

⁵⁵ La Zona se ubicaba en un subsuelo que supo ser la *zona de servicios* de una casa señorial. 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, con el retorno democrático, se fue conformando un grupo de diversos pintores que tomaron La Zona como un espacio propio. Sin proponérselo, se dio en el lugar una paulatina renovación generacional.

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 democrática⁵⁶.

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 del 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 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 treintañeros 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

⁵⁶ 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 de Luca Prodan escrita por Oscar Jalil (2015). En 2019 se estrenó el documental *Stud Free Pub. Una buena historia*, dirigido por Ariel Raiman, que estaba en plena producción cuando contacté a Raúl Romeo para la entrevista.

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 7. Gente despierta en el Stud Free Pub. Ilustración de Paula Maneyro.

Desde la perspectiva de quien 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” musical⁵⁷, un lugar de “músicos y amigos de músicos”⁵⁸. 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 suelen frecuentar 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, p. 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 solo 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

⁵⁷ Entrevista a Raúl Romeo realizada el 22 de marzo de 2016.

⁵⁸ Testimonio de Daniel Moraro, líder de Alphonso S’Entrega y posteriormente gestor de Prix D’Ami (Jalil, 2015).

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)⁵⁹.

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 nombre de la banda 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.

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

⁵⁹ La anécdota de Luca en plena guerra de Malvinas 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). 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 era una más de las tantas que daban cuenta de la importancia de la palabra hablada en los *shows* de Sumo y de la complicidad entre Luca, el cocinero del lugar y el público.

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: su sonido repercute y rebota entre el concreto y la chapa del Stud Free Pub.

Pegar el salto: las ambigüedades de la primavera democrática (1985)

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 de la pareja 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, bailarina 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 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*.

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 instrumental, entre los escombros de una obra que aún no había sido finalizada y en una atmósfera enra-recida por el vaho de la torrencial lluvia que cayó aquella noche y que aflojó el cemento del piso todavía fresco (Lejbowicz y Ramos, 1991; Igarzábal, 2015). Cemento había sido pensado como *discoteque* con una gran pista de baile en la que sonaba hasta el amanecer música *rock*ailable. En Cemento, los ritmos más movedizos de la *new wave* neoyorquina, emparentada con la música disco a partir de los remixes⁶⁰, se sumaban a 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). Las promociones en los diarios llevaban su nombre y con el sello “Katja Alemann presenta” se indicaban en las tarjetas/entradas los nombres de las bandas o del espectáculo del día.

Un ejemplo de este desbalance entre deseo de producción espectacular y posibilidades de realización acotada que caracterizó la propuesta de Cemento en sus primeros años puede ser la atípica “Fiesta Gaucha” realizada en julio de 1985 con motivo de la conmemoración

⁶⁰ Blondie, un grupo rápidamente aceptado en los 80 democráticos en Argentina como parte de la *new wave* neoyorquina, 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).

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 en diversas oportunidades, estuvo plagada de contratiempos: música que entró tarde, público que no se dio por advertido de lo sucedido y siguió en la suya tomando, charlando o bailando, 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*.

Poco a poco la rutina de Cemento fue también armándose. Las noches de los jueves eran noches de teatro. Omar Viola, antiguo profesor de la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, estructuraba la varieté *Subdesarshow* 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 debut⁶¹. A esta lista se sumaban las presentaciones de

⁶¹ 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* al público general (Jalil, 1985). También en 1985, Soda Stereo realizó presentaciones en el Teatro Astros (Fernández Bitar, 1988). Luego de problemas de acuerdos entre el teatro y el grupo, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota aprovechó Cemento como un lugar que tenía

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 más pequeños. 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, postpunks, *new wave* y *heavy metal*, que tenían serias dificultades para conseguir lugares donde tocar, encontraron en La 2da. un espacio donde presentarse (Sainz, 2009). 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 desencoladas. 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 OBRAS⁶².

la capacidad equivalente y que se compartía la ética autogestiva y la impronta artística de la banda.

⁶² 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

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 pubs. Esta situación se podría relacionar con la crisis económica que, a pesar de la implementación del Plan Austral⁶³, se agravó hacia fin de año. Asimismo, podría pensarse que la coyuntura política tampoco favorecía la estabilidad de estos emprendimientos comerciales nocturnos. Si bien el retorno de la democracia quedó signado en diciembre de 1983, y el Nunca Más logró erigirse ya desde el primer año como uno de los puntos centrales de consenso ciudadano, la primavera democrática no fue un tiempo libre de amenazas y contradicciones, sino más bien lo contrario. Diversos episodios de la segunda mitad de los años 80 dan cuenta de la constante sospecha de conspiración golpista según la cual se desempeñó el gobierno alfonsista. Entre octubre y diciembre de 1985, se declaró el estado de sitio, que se levantó tras la lectura de sentencia del Juicio a las Juntas.

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 mortuario 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).

⁶³ 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).

Si bien esta situación no impidió que el circuito cultural *underground* siguiera desarrollándose de manera vibrante, sí es preciso reconocer que estas condiciones históricas colaboraban con el grado de incertidumbre y de peligro inminente que para muchos gestores podía implicar la apertura de un emprendimiento nocturno. Pero, además, es preciso aclarar que los cierres de lugares expresaban también, de algún modo, la renovación del circuito cultural. Porque, así como cerraban unos, también se abrían otros 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. El sostenimiento de la trama de los lugares del *under*, más allá del cierre de los lugares puntuales, debe explicarse por la alta rentabilidad que estos emprendimientos nocturnos comenzaban a tener, así como también como signo de que la apuesta por conquistar la vida pública, nocturna y urbana ganaba cada vez más terreno y se imponía por sobre la incertidumbre y la vigilancia.

Donde supo estar ubicado el Cabaret Marabú abrió la discoteca Halley. En sus comienzos, esta discoteca pasaba música *rock*ailable 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 discográficas⁶⁴. Al tiempo que se multiplicaban, los lugares del *under* iban adquiriendo especificidad y orientado sus ofertas hacia públicos más

⁶⁴ 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 semanalmente en discotecas de la ciudad y del gran Buenos Aires. Fuente: Declaraciones de Mundi Epifanio en Tomás Makaji, *Buenos Aires Hardcore Punk el documental*.

selectos. Los gestores de Halley hicieron de las dificultades de las bandas de *heavy metal* una ventaja por 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 contrato de alquiler a los gestores del “Free Pub”⁶⁵. 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 dueño devenido en gestor intentó sin éxito conservar el prestigio que el lugar había ganado en los casi dos años de su apertura. Pero no tuvo éxito en tal cometido y 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 y en su antiguo local inauguró La Ex, un nuevo pub. 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 el barrio de Constitución y abierto desde 1983⁶⁶, pasó a llamarse Cotorra’s. Si bien el éxito y la sostenibilidad de los lugares no dependía ni exclusiva ni principalmente de la

⁶⁵ Según Lejbowicz y Ramos (1991, p. 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 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.

⁶⁶ 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.” <https://stayfree.blogspot.com/2013/03/sentimiento-incontrolable-14.html>

locación, sino de quienes programaban y hacían sus noches, que nuevos lugares decidieran ubicarse en coordenadas ya reconocidas daba cuenta de que el *under* estaba ganando una espacialidad propia.

Cerrando el año, se inauguró Paladium: una discoteca con capacidad para recibir hasta 2000 personas que rápido se convirtió también en un nuevo y mayor escenario para recitales. Paladium se ubicaba en el edificio de una antigua usina eléctrica del “bajo” porteño, esa zona de la ciudad de gran circulación diurna pero menos cruce nocturno, en la que la avenida Leandro N. Alem se acerca a la terminal de ómnibus de Retiro. Meses antes de la apertura, se publicaron varias notas promocionales en varios diarios y revistas en las que Juan Lepes, gestor del lugar, apareció fotografiado entre los escombros, ideando y proyectando Paladium junto a amigos artistas y referentes de los años 60 como Marta Minujín, Pérez Celis y Renata Schussheim⁶⁷. “Paladium: Un boliche del ‘tercer mundo’” y “Un nuevo centro de la cultura y el espectáculo en la ciudad” titularon respectivamente *La Gaceta hoy* y *Tiempo Argentino*, y así expresaron la voz oficial del emprendimiento nocturno. Tanto la multiplicidad como la extensión de las notas promocionales que buscaron generar expectativa con la apertura de Paladium daban cuenta de un salto de escala en el nivel de planificación.

⁶⁷ 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 Diretes* “Nace Paladium nuevo centro de espectáculos”, N.º 78, sin fecha. Archivo personal de Juan Lepes.

A mediados de los 80, Paladium era el emprendimiento con mayor producción que intentaba sumarse al circuito *underground* porteño de los 80. Su organización se basaba en experiencias previas de gestión y promoción de espectáculos, estaba motorizado por la voluntad de éxito, destinado a un público joven y pensado desde el inicio como un negocio. Tres socios estaban a cargo de Paladium, pero su *alma mater* y gestor era Juan Lepes, quien había estudiado arquitectura y desde los años 60 rondaba la noche porteña y se codeaba con artistas visuales y músicos de *rock* de Buenos Aires. El principal negocio de Lepes era el armado y provisión de estructuras tubulares para espectáculos masivos que necesitaran grandes escenarios. En 1974, Lepes estuvo a cargo, junto al editor y productor Jorge Álvarez, el fotógrafo y diseñador Juan Gatti y la bailarina y actriz Marilú Marini, de la planificación de la puesta en escena de la versión teatral musical del disco *La Biblia*, del grupo de *rock* Vox Dei⁶⁸. Pero también Lepes ofrecía sus servicios para obras teatrales del circuito comercial y eventos oficiales en el espacio público. Pocos años después, Lepes se instaló en Brasil y armó una pequeña discoteca llamada Carmen Miranda Electric Show, en Florianópolis. De regreso en Buenos Aires, no abandonó la premisa de divertirse y ganar dinero con ello.

⁶⁸ “Variedades”, revista *Pelo*, N.º 50.



IMAGEN 8. Opción b. Fachada de Paladium en obra. Archivo de Juan Lepes.

Paladium representaba un cambio en la escala y un tope a la marginalidad, a los pequeños públicos y a las presentaciones “solo para enterados” del circuito cultural *underground*. Ese salto de escala combinado con la voluntad de inscribirse en un circuito alternativo y renovar las lógicas de las propuestas comerciales se apreciaba en los eslóganes del lugar a partir de los cuales Paladium se promocionaba en diarios, revistas y afiches en vía pública como “un estadio de cámara” y como “lo mejor del tercer mundo”. Mientras el primero de esos eslóganes buscaba destacar la inversión hecha en la acustización y en el equipo de sonido, el segundo pretendía inscribirse desde una lectura regional burlona, señalar “una loa a lo berreta” y diferenciarse

así de la celebración del *jet set* propuesta en New York City⁶⁹. Quizás un ejemplo central de ese cambio de escala, del reconocimiento del crecimiento de la capacidad convocante que el *rock* del *under* comenzaba a tener y de la apuesta por la ampliación de los públicos sea el *show* de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en Paladium. La banda que había surgido hacia finales de los años 70 tocando en pequeños teatros según la lógica de la fiesta de iniciados y como parte de una “una conspiración inspirada en la política del éxtasis” (Lucena, 2013) cerraba el año 1985 en Paladium presentando por segunda vez su disco debut, con una puesta en escena cuidadosamente preparada por un director de arte en cine, Abel Faccello, en colaboración con Rocambole, artífice de la propuesta visual del disco y de la banda.

Relato de espacio. Cemento

Invierno, 1986. Jueves, 22 horas. Barrio de Constitución, discoteca Cemento⁷⁰. Una fila se extiende sobre la calle Estados Unidos, hasta su

⁶⁹ Entrevista personal a Juan Lepes, gestor de la discoteca Paladium, realizada el 22 de marzo de 2016.

⁷⁰ El presente *relato de espacio* se basa en las imágenes del filme de Ezequiel Ábalos. Contemporáneamente registró la obra *UORC* que La Organización Negra presentó en la discoteca Cemento en 1986 y en 1987, y en la película *La Organización Negra (ejercicio documental)*, dirigida por Julieta Rocco y estrenada en 2016. Se recurrió también a 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 “Malala” 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.

intersección con la calle 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 9. Publicidad de Cemento, sección espectáculos diario *Clarín*.

El “excelso” galpón que alberga la discoteca Cemento⁷¹ 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 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 10 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 en territorio de una novedosa “conquista espacial”⁷² por parte de La Organización Negra y su espectáculo UORC.

⁷¹ En 1987, Omar Chabán describía a la discoteca Cemento como “un espacio zen, despojado y excelso en dimensiones” (Colina, Vilma, “Algo se está moviendo”, revista *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”, revista *Rolling Stone*, enero 2014, pp. 56-64).

⁷² Pauls, Alan, “UORC (el baile de los zombies)”, revista *Humor*, Buenos Aires, julio de 1987 (citado en González, 2015).

*Teatro de Operaciones*⁷³. Desde su mismo título y en los climas generados a lo largo de 40 minutos, la obra tensa los significantes que flotan en la posdictadura argentina, plagada de noticias e imágenes sobre exhumaciones de cadáveres en fosas comunes o en tumbas sin identificación (Feld, 2010). “El miedo comienza en la puerta del boliche, cuando hasta para los conocidos se hace difícil entrar”, escribirá Jorge Gumier Maier en las páginas de *Cerdos & Peces*⁷⁴. También refuerza la estética posindustrial de las distopías fílmicas que se estrenan por entonces en Buenos Aires⁷⁵. UORC suena como un acrónimo, semejante a las siglas de las uniones obreras, idéntico al sonido de la palabra “trabajo” en inglés. “Atrás quedó la representación”⁷⁶. El espectáculo carece de un hilo narrativo clásico: se presenta como una rutina encadenada de movimientos inspirados en el mundo del trabajo fabril.

⁷³ 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 (González, 2015).

⁷⁴ Gumier Maier, Jorge (1986), “UORC: el miedo y La Organización Negra”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 5, octubre 1986.

⁷⁵ 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). Las reseñas de octubre de 1986 que Mauricio Kurbard y Jorge Gumier Maier publican en la revista *Cerdos & Peces* también ponen a UORC en diálogo con el cine: con la potencia del cine para sus contemporáneos sobre la convocatoria del teatro convencional y a partir de una referencia a *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927).

⁷⁶ Kurbard, Mauricio (1986), “La Organización negra ataca (Cemento, jueves de septiembre)”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 5, octubre 1986.

Los espectadores aguardan en las penumbras en la pista de baile repleta. 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 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: “el público se somete al juego paranoico mientras el vértigo asoma a cada rato”⁷⁷. 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

⁷⁷ Kurcbard, Mauricio (1986), “La Organización negra ataca (Cemento, jueves de septiembre)”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 5, octubre 1986.

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).

El espectáculo de La Organización Negra carece de un escenario concreto, se instala en una “espacialidad periférica a lo teatral convencional”⁷⁸: no hay fosa ni distancia que distinga el punto adecuado para la contemplación. El encadenado de “operaciones teatrales”, el volumen alto de la música electrónica y los ruidos estruendosos movilizan todos los cuerpos. En tamaño encierro, el miedo es la emoción imperante, aunque se disfraza en la adrenalina que provocan el sonido y el movimiento. La representación empuja hacia “estados de angustia negra” y condensa “todo lo oscuro, subterráneo, anónimo, riguroso, sin respiro que sostiene la ciudad”⁷⁹. Más tarde, en ese mismo lugar, se entregarán a otros sonidos, quizás una banda de rock en vivo o el pop de la discoteca. “Todos retoman un buen estado de

⁷⁸ Andrade, Javier, “La Organización Negra es el espejo que refleja la miseria del futuro”, diario *La Razón*, Buenos Aires, 29 de julio de 1987.

⁷⁹ Gumier Maier, Jorge (1986), “UORC: el miedo y La Organización Negra”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 5, octubre 1986.

ánimo”⁸⁰. 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.



IMAGEN 10. “La Organización Negra. La fuerza del trabajo”, entrevista a los integrantes publicada en la revista *Cerdos & Peces* N.º 7, diciembre 1986.

⁸⁰ Álvarez, Eduardo (1986), “La Organización Negra. La Fuerza del Trabajo”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 7, pp. 61-63, diciembre de 1986.

| CAPÍTULO 3 |

Estallando desde el océano



BARES

- 07 **Caras Más Caras**
1986-1989
Billinghurst 1155
- 09 **Cotorra's**
1985 - s/f
San Juan 1973
- 13 **El Taller**
1984 - 2010
Serrano 1595
- 17 **Gracias Nena**
1986-1987
Dorrego 1128
- 19 **La Capilla**
1985 - s/f
Suipacha 842
- 21 **La Ex**
1985 - s/f
Guatemala 4799

- 22 **La Pared**
1986 - s/f
Corrientes 1870

- 26 **Látex Neo Bar**
1985-1986
Honduras 3800

- 28 **Oliverio Mate Bar**
1986 - 1996
Paraná 328

- 29 **Prix D'Ami**
1986-1987
Arcos 2496

- 30 **Scaramouche**
1986 - 1988
Salguero 943

- 32 **Stud Neo Bar**
1985 - 1986
Av. Libertador 5665

- 33 **Taxi Concert**
1984-1986
Cuba 2401

DISCOTECAS

- 36 **Airport**
1980 - 1991
Cabildo 4663

- 37 **Area**
1983 - 1989
Junín 1095

- 41 **Cemento**
1985 - 2004
Estados Unidos 1234

- 42 **Contramano**
1984 - 2008
Marcelo T. de Alvear 1252

- 44 **Fire**
1984 - 1988
Figuerioa Alcorta 7500

- 45 **Flash Back**
1985 - s/f
Balcace 1053

- 46 **Halley Discoteque**
1985 - 1999
Maipú 365

- 48 **New York City**
1980 - actualidad
Alvarez Thomas 1300

- 49 **Paladium**
1985 - 1992
Reconquista 945

- 50 **San Francisco Tramway**
1985 - 1988
Aróz 2424

- 59 **Freedom**
1986-1989
Libertador 7800

SALAS DE TEATRO

- 56 **Centro Parakultural**
1986 - 1990
Venezuela 336

- 64 **Teatro Bambalinas**
1947 - actualidad
Chacabuco 947

- 65 **Teatro del Plata**
1981 - 2002
Cerrito 200

- 69 **Teatro Santa María**
1947 - 1989
Montevideo 800

MAPA N.º 5. Circuito cultural under porteño de los 80 (1986)

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”⁸¹. 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*, firmado por Daniel Capalbo, concluía: “Contestatorio, 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 solo 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 Montserrat. Desde su mismo nombre, el Parakultural demostraba una voluntad de construir un espacio disociado de la cultura

⁸¹ Capalbo, Daniel, “La cultura subterránea irrumpió en Buenos Aires”, diario *La Razón*, octubre de 1986, pp. 22-23.

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.

Abrir el Centro Parakultural demandó tareas de reparación del local que solo atenuaron los problemas más inmediatos, pero no resolvieron los inconvenientes de fondo. La penetrante humedad que surgía desde el suelo e invadía las paredes y el techo no fue eliminada, por lo que 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 los escultores Daniel Mora y Roberto Gómez (Gabin, 2001). Previamente, ese mismo sótano había albergado al Teatro de la Cortada, donde se presentaron obras de Mauricio Kartún, entre otros, y donde, 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 conocidos 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 *Subdesarshow* 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”⁸². Paulatinamente,

⁸² Entrevista personal a Omar Viola, abril de 2016.

las clases fueron quedando relegadas al tiempo diurno junto con 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 espacio para la exposición de fotografías, artes gráficas, instalaciones y pinturas⁸³.

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” según 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, el cuarteto femenino integrado por María José Gabin⁸⁴, Verónica Llinás, Alejandra Flechner y Laura Market, hicieron base en el Parakultural desde 1986. Al igual que otros grupos previos como Las Bay Biscuits y Los Peinados Yoli, Gambas al Ajillo retomaba desde el humor y la parodia referencias

⁸³ 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.

⁸⁴ 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 la actualidad.

en íconos de la década del 60 en histriónicas presentaciones que unían el *playback*, el baile y la actuación. En agosto de 1986, Vivi Tellas coordinó y dirigió el Primer Festival de Teatro Malo en el Parakultural. 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 y antes había presentado sus personajes en el Café Einstein y dirigido obras en el Teatro Espacios (Brownell, 2015)⁸⁵. El Festival de Teatro Malo se estructuró como una sucesión de *sketches* que enfatizaban en el error y que eran protagonizados por actores desconocidos⁸⁶. 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,

⁸⁵ En 1986, podía encontrársela comentando sobre temáticas diversas en la *performance* “Pida tema”: jugando a ser una enciclopedia viva 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. También había presentado sus personajes en el Café Einstein y había dirigido obras en el Teatro Espacios. Para una descripción detallada de los personajes de Tellas en el circuito *underground* se sugiere ver el trabajo de Pamela Brownell (2015).

⁸⁶ Con 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 español 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 (Brownell, 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.

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 propuestaailable, 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 Rock: un concurso de bandas nuevas que se reveló como una clara estrategia de promoción pensada por la 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 editados, estaba grabando un tercer disco y daba conciertos en grandes salas de teatro y microestadios). 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.

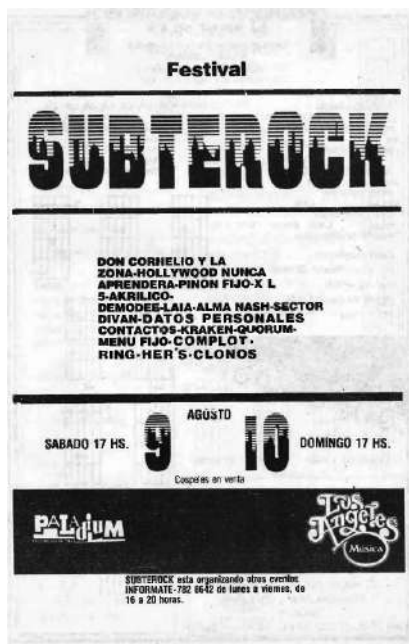


IMAGEN 11. Promoción Festival SubterRock. Revista *Canta Rock* N.º 66, 1986.

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 posapocalíptica, 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 (González, 2015). Ese mismo año se realizaron también otras experiencias artísticas de gran escala como *Crimen*, una obra performática dirigida por José Garófalo y Fernando Fagnani, exintegrantes del grupo Los Concretos que solía presentarse en el Café Einstein, de la cual participó Gaspar Noé. Otro ejemplo en este sentido es la exposición de grandes pinturas de los artistas Diego Fontanet y Gastón Vandam, con complicidad de Pablo Dreizik, titulada “Una analítica del poder” (Lucena, 2018). Pero fue la experiencia de UORC principalmente la que concedió a Cemento su anhelado halo “vanguardista” y convocante, al tiempo que confirmó a la discoteca como el territorio ideal para las expresiones performáticas del *underground* porteño de los 80.

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 territorio.

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, especialmente los artistas visuales y los que realizaban *sketches* y *performances*, comenzaron a encontrar espacios posibles de intervención en el circuito oficial porteño.

El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA)⁸⁷ se convirtió en uno de los puntos significativos de reunión y encuentro de la juventud artística a mediados de los 80. Con 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 Furguiele, y realizada en diciembre de 1986⁸⁸. 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, p. 215).

⁸⁷ 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 Silvestri, 2005). Las obras no se completarían hasta décadas más tarde, por lo que las experiencias que aquí se mencionan acontecieron entre escombros.

⁸⁸ 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 Tritek, 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*.

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 presentándose en el Centro Parakultural. Ambos escenarios predisponían a construir los espectáculos de distinta manera. El crítico teatral Jorge Dubatti 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” (1995, p. 84). Más que opuestos, estos escenarios oficiales que apostaban por la renovación generacional y estética y los lugares del *underground* se complementaban como tiempos distintos para la creación y acción.

En contraste con la creciente visibilidad e incipiente valoración de algunos de los artistas teatrales surgidos en el *under*, los grupos punks y *heavy metal* tenían serias dificultades para armar recitales

y conseguir lugares donde tocar en la Capital Federal. Ya en 1984, el periodista Enrique Symns identificaba a los *heavies* y punks como hostiles, rencorosos y uniformados de negro “con todos los desechos que la humanidad ha dejado a su paso”⁸⁹. Pero, a pesar de que la mirada externa notara puntos en común, entre los distintos grupos se afirmaban las diferencias. Atento a la escucha del discurso de sus entrevistados, todos ellos varones, Symns informaba en el primer número de *Cerdos & Peces* que los *heavies* y los punks no se toleraban entre sí y ofrecía una explicación basada en sus orígenes sociales. Los punks eran, en palabras de Symns al comienzo de 1984, “una minoría muy aislada, de clase media y con una escasa representatividad musical”, sin anhelo de acceso al mercado discográfico; en cambio, los *heavies* reunían una “gran cantidad de jóvenes económicamente marginados (...) que esperan el acceso al éxito” grabando discos y convirtiéndose en estrellas. Para 1987, las expectativas de ambos grupos respecto a la música como medio de acceso a la independencia económica había cambiado, pero no pasaba lo mismo con la mirada externa que los escrutaba en la calle y, no raramente, cerraba puertas de bares y locales.

⁸⁹ Symns, Enrique (1984), “Punks o Heavies: hijos de la violencia”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 1, abril 1984, p.21.



IMAGEN 12. Punks vs. Heavies. *Cerdos & Peces*, N.º 1, abril 1984.

Ante esta situación, con mucha avidez para mostrarse, pero con escasos recursos económicos, diversos grupos punks intentaron unirse en una cooperativa que representara intereses comunes y expusiera el movimiento de bandas y *fanzines*. Si en 1984 los grupos de bandas punks se contaban con los dedos de una mano, para 1987, la lista de grupos listos para tocar superaba la decena y la de entusiastas

fantaseando con aprender los tres acordes básicos para salir por las noches con sus canciones era incuantificable. Con la cooperativa, los punks consiguieron algunos lugares donde presentarse en la zona sur de la ciudad, entre San Telmo y la Boca, y armaron festivales en salones, en el estacionamiento del histórico predio de la Manzana de las Luces, en clubes sociales y en sociedades de inmigrantes (Pietrafesa, 2011; Uría, 2011). También realizaron recitales denominados “las misas punks” en el bar La Capilla. Pero en la mayoría de los casos se trataba de presentaciones únicas, que no lograban renovarse. Fue en el Parakultural y en sus inmediaciones donde los punks crearon un espacio propio, el lugar en el cual lograron asentarse, paradójicamente, en las inmediaciones de iglesias y conventos fundacionales de la ciudad.

Lo que desalentaba a los gestores de los lugares a incluir las propuestas de recitales punks y *heavies* en sus repertorios eran los reiterados episodios de violencia física que se habían instalado como parte de su folklore. Los enfrentamientos estaban motorizados por las diferencias entre estilos y procedencia geográfica entre los seguidores de los grupos, diferencias que arrastraban prejuicios previos y asociaban una imaginada correlatividad entre barrios. Así y todo, los gestores del Parakultural habilitaron el lugar para estas propuestas entendiendo, según sus observaciones y convivencia en la noche, que el mayor peligro era la autodestrucción que los propios punks y *heavies* se propinaban, entre pastillas y alcohol⁹⁰. Pero la violencia física no era un mito, sino más bien parte de la rutina e incluso del espectáculo.

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

⁹⁰ Entrevista personal realizada a Omar Viola en abril de 2016.

las peleas y avalanchas en las puertas del sótano que hicieron que se rompieran las tuberías de gas (Mourin, 1993). Hubo heridos y varios detenidos. Al respecto, una breve crónica del *show* publicada en la revista *Cerdos & Peces* señalaba: “Hubo quilombo como siempre, y Yorio (sic) tuvo otra vez que explicarle a la gilada que metal no significa agarrarse a piñas”⁹¹. Parecido sucedió con las Misas Punks en el bar La Capilla: en un inicio fueron programadas para cuatro viernes seguidos con la coordinación del poeta Fernando Noy y el líder de la banda Genniol con Coca, pero debieron suspenderse tras el escándalo acontecido en la primera velada y la cruda intervención policial en el evento⁹².

En las antípodas de esta situación, algunas bandas surgidas en el *under* no solo tocaban con recurrencia, sino que, en la medida en que sus públicos se ampliaban, tuvieron que buscar lugares más grandes donde realizar sus conciertos. Aunque los teatros del centro eran los principales escenarios a los que aspiraban las bandas en el camino de su afianzamiento escénico, en 1986 solo unas pocas salas (como el Teatro Santa María, Teatro Bambalinas y 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 entre 1500 y 2000 personas, y respetaban el acuerdo de dividir las ganancias en una proporción de 70 % para la banda y 30 % para el local.

⁹¹ Blumetti, Frank, “El sótano del underground”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 8, enero 1987.

⁹² Entrevista personal a Genniol, julio 2016.

El 23 de diciembre, el Congreso Nacional sancionó la Ley 23492, conocida como la Ley de Punto Final. Una semana después, la Corte Suprema de la Nación confirmó la sentencia a los jerarcas 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 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.

Relato de espacio. Paladium

Viernes 16 de mayo de 1986, 21 horas. Calle Reconquista 945. Nueve ventanales de más de 4 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 Paladium⁹³.

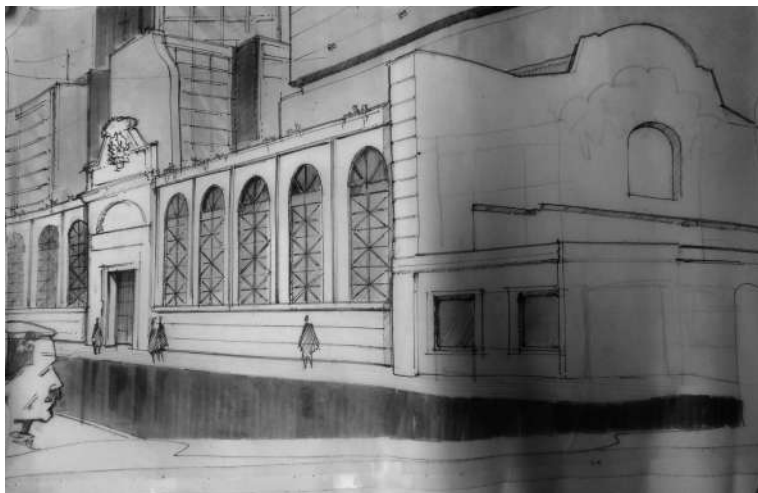


IMAGEN 13. Boceto de la fachada de Paladium para la remodelación de la antigua usina eléctrica. Archivo Juan Lepes.

⁹³ Este relato de espacio 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.

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”⁹⁴. 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, sonríe 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 armazón 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 iluminación, con 36 canales. Circuito cerrado de T.V con pantalla gigante, servicio de escenografía, servicio de bar”⁹⁵. Aquel edificio construido en 1898 por la Compañía Alemana

⁹⁴ Guerrero, Gloria, “Por la defensa del estado de ánimo”, revista *Humor*, N.º 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.

⁹⁵ Descripción promocional de Paladium que se publicó en diarios de tirada nacional (*Clarín*, *La Razón*, etc.) a partir de 1985 (archivo personal de Juan Lepes).

Transatlántica⁹⁶ 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 reivindican: “Tic Tac efímero, luces efímeras... pero te creo”⁹⁷.

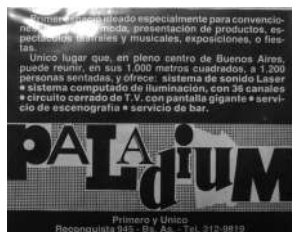
Ahora, mientras el recital se desarrolla, Rocambole pinta, junto a su “troupe platense” de artistas de la escuela de Bellas Artes, una gran tela que se construye en vivo como escenografía para los músicos⁹⁸. “Todo es efímero”: las mismas palabras aparecían dibujadas en blanco y negro en el volante promocional del recital, diseñado por el artista. Rectangular, de composición vertical,

⁹⁶ 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>

⁹⁷ 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.

⁹⁸ 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.º 174, mayo de 1986).

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”.



IMÁGENES 14 y 15. Volante promocional de Paladium y volante promocional del show de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en Paladium, mayo 1986.

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”⁹⁹. 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’Ami. 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 recitado¹⁰⁰. 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 público¹⁰¹.

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 experiencias de renovación escénica y musical que

⁹⁹ Figueras, Marcelo, “Redonditos de Ricota fieles a la música”, diario *La Razón*, Suplemento “Arte y Espectáculos”, 17 de mayo de 1986.

¹⁰⁰ Entre quienes integraron en algún momento la *troupe* de Patricio Rey estuvieron Las Bay Biscuits, Monona, Vivi Tellas, Enrique Symns, Sergio “Muferchu” Martínez, Ricardo “Rocambole” Cohen y un grupo de estudiantes de Bellas Artes de La Plata.

¹⁰¹ Autónomo en relación con otras disciplinas y autónomo en relación con 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.º 174, mayo de 1986).

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



IMAGEN 16. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en El Depósito. Arriba: Skay Beilinson, Carlos "Indio" Solari y Willy Crook. Abajo: Vivi Tellas y Willy Crook (izq.) y Olga Nagy junto a Enrique Symns (der.). Archivo José "Toti" Glusman.



BARES

- 07 **Caras Más Caras**
1986-1989
Billinghurst 1155
- 08 **Container, Club Video Bar Show**
1987 - s/f
Silvio Ruggieri 2734
- 09 **Cotorra's**
1985 - s/f
San Juan 1973
- 13 **El Taller**
1984 - 2010
Serrano 1595
- 17 **Gracias Nena**
1986-1987
Dorrego 1128

- 28 **Oliverio Mate Bar**
1986 - 1996
Paraná 328
- 29 **Prix D'Ami**
1986-1987
Arcos 2496

- 30 **Scaramouche**
1986 - 1988
Salguero 943

DISCOTECAS

- 36 **Airport**
1980 - 1991
Cabildo 4663
- 37 **Area**
1983 - 1989
Junín 1095

- 39 **Bajo Harlem**
1987 - 1988
Rodríguez Peña 1000

- 40 **Bunker**
1987 - 1998
Anchorena 1170

- 41 **Cemento**
1985 - 2004
Estados Unidos 1234

- 42 **Contramano**
1984 - 2008
Marcelo T. de Alvear 1252

- 44 **Fire**
1984 - 1988
Figuerío Alcora 7500

- 46 **Halley**
Discoteque
1985 - 1999
Maipú 365

- 48 **New York City**
1980 - actualidad
Alvarez Thomas 1300

- 49 **Paladium**
1985 - 1992
Reconquista 945

- 50 **San Francisco Tramway**
1985 - 1988
Araoz 2424

- 52 **Freedom**
1986-1989
Libertador 7800

SALAS DE TEATRO

- 55 **Auditorio Gandhi**
1987 - 1999
Montevideo 435

- 56 **Centro Parakultural**
1986 - 1990
Venezuela 336

- 59 **Liberarte**
1987 - 2016
Corrientes 1555

- 64 **Teatro Bambalinas**
1947 - actualidad
Chacabuco 947

- 65 **Teatro del Plata**
1981 - 2002
Cerrito 200

- 68 **Teatro Fénix**
1987 - 1989
Rivadavia 7802

- 69 **Teatro Santa María**
1947 - 1989
Montevideo 800

MAPA N.º 6. Circuito cultural under porteño de los 80 (1987)



BARES

- 03 **Bolivia**
1988 - 1992
México 300
- 07 **Caras Más Caras**
1986-1989
Billinghurst 1155
- 13 **El Taller**
1984 - 2010
Serrano 1595
- 28 **Oliverio Mate Bar**
1986 - 1996
Paraná 328
- 29 **Prix D'Ami**
1988 - 1992
Ciudad de la Paz 2364

- 30 **Scaramouche**
1986 - 1988
Salguero 943

DISCOTECAS

- 34 **Airport**
1980 - 1991
Cabildo 4663
- 37 **Area**
1983 - 1989
Junín 1095
- 38 **Bajo Harlem**
1987 - 1988
Rodríguez Peña 1000
- 40 **Bunker**
1987 - 1998
Anchorena 1170
- 41 **Cemento**
1985 - 2004
Estados Unidos 1234

- 42 **Contramano**
1984 - 2008
Marcelo T. de Alvear 1252

- 44 **Fire**
1984 - 1988
Figuerioa Alcorta 7500

- 46 **Halley Discoteque**
1985 - 1999
Malpú 365

- 48 **New York City**
1980 - actualidad
Álvarez Thomas 1300

- 49 **Paladium**
1985 - 1992
Reconquista 945

- 50 **San Francisco Tramway**
1985 - 1988
Aráoz 2424

- 52 **Freedom**
1986-1989
Libertador 7800

SALAS DE TEATRO

- 55 **Auditorio Gandhi**
1987 - 1999
Montevideo 435

- 56 **Centro Parakultural**
1986 - 1990
Venezuela 336

- 58 **La Verdulería**
1988 - 1989
Av. Corrientes y Riobamba

- 59 **Liberarte**
1987 - 2016
Corrientes 1555

- 60 **Mediamundo Varieté**
1988 - 1990
Av. Corrientes 1872

- 64 **Teatro Bambalinas**
1947 - actualidad
Chacabuco 947

- 65 **Teatro del Plata**
1981 - 2002
Cerrito 200

- 68 **Teatro Fénix**
1987 - 1989
Rivadavia 7802

- 69 **Teatro Santa María**
1947 - 1989
Montevideo 800

MAPA N.º 7. Circuito cultural under porteño de los 80 (1988)

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 oscurecía 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 1987¹⁰², 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 discotecas.

Hacia finales de los años 80, las discotecas ganaron protagonismo no solo como terreno del baile, sino también como escenario para la presentación en vivo de bandas y oportunidad de trabajo eventual para actores, actrices y *performers*. En términos comparativos de su gestión, las discotecas eran emprendimientos comerciales con mayor

¹⁰² 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.

estabilidad económica que los bares. Mientras las discotecas eran gestionadas para maximizar las ganancias y funcionaban sobre la base del cobro obligatorio de entradas, los bares se caracterizaban por una organización económica menos estable y muchas veces desprolija: entradas gestionadas a veces por el lugar y otras veces por quienes organizaban los espectáculos, ganancias inestables, alta rotación del personal, dispar asistencia a los espectáculos, entre otras características. Ante la crisis económica, las discotecas tuvieron mayor margen de acción para sortear la inestabilidad inflacionaria que los bares.

En junio de 1987, el diario *Clarín* publicó un nuevo informe especial titulado “La ‘otra’ noche de Buenos Aires”¹⁰³. 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 Paz¹⁰⁴ y la avenida Corrientes pasada la medianoche, que en las décadas previas habían sido centros de reunión de los jóvenes porteños. “Cemento, Parakultural, Paladium, Freedom son los puntos aglutinantes”, sostenía la reportera Laura Madrid¹⁰⁵. 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

¹⁰³ Madrid, Laura (1987), “La ‘otra’ noche de Buenos Aires”, diario *Clarín*, 7 de junio de 1987, pp. 10-11. Nota central, sección Información general.

¹⁰⁴ 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).

¹⁰⁵ Posible pseudónimo de Laura Ramos, quien escribía columnas sobre “la noche porteña” en el diario *Clarín* tituladas “Buenos Aires me mata”.

y sofisticados espectáculos teatrales”; “Paladium dancing, el espacio que nuclea al ‘jet set’ del *underground*”.



IMAGEN 17. “La otra noche de Buenos Aires”, diario *Clarín*.

Un mes después, la revista *Somos* también publicó un informe, firmado por la periodista Vilma Colina, que rastreaba la existencia de una verdadera “movida porteña”¹⁰⁶. La palabra “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) surgido en la ciudad de Madrid durante la transición democrática,

¹⁰⁶ Colina, Vilma (1987) “Algo se está moviendo”, revista *Somos*, sección Comportamiento, 22 de julio 1987, pp.31.33.

tras la muerte del dictador Francisco Franco, y que luego se extrapoló a las principales ciudades españolas. La etiqueta “movida” para referirse a lo que pasaba en Buenos Aires dotaba al fenómeno local de una filiación extranjera: contribuía a elevar y reconocer las propuestas del *underground* como merecedoras de atención en sintonía internacional. Pero también en ese extranjerismo se revelaba el carácter extraño que los espectáculos del *underground* todavía tenían desde la perspectiva de un medio masivo de comunicación.

Cemento era definido por Colina en *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 para *Somos* “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”.

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 recitado¹⁰⁷. De manera no programática pero sí paulatinamente, el Centro Parakultural fue armando una rutina que permitiera distribuir el uso de su espacio en días y tiempos específicamente asignados para cada propuesta, dividiendo cada vez más el momento de protagonismo de cada disciplina artística.

¹⁰⁷ Entrevista personal a Omar Viola, abril 2016.

Los viernes, se estabilizó un ciclo de presentación de *sketches* cortos y números varios, titulado “Aguantá Viola” o “Viola Presenta”¹⁰⁸. 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 semana¹⁰⁹. 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, que entre otras cosas se expresaba en varias notas en medios de prensa de tirada nacional y el crecimiento de un público cada vez más diverso, hacía crecer también la reputación del lugar. Los días domingo se realizaba el “Semillero Parakultural” para bandas recientemente formadas. Así, la revista *Cerdos & Peces* promocionaba la convocatoria: “Domingo 15. Comienza el SEMILLERO PARAKULTURAL que seguirá todos los domingos con nuevos grupos after punk, hardcore, heavy, etc. También habrá videos”¹¹⁰. La idea de un “semillero” para el *rock*, expresión que permanecerá en las memorias del *under*, 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 pequeñas, de nicho y para públicos específicamente entusiasmados con esos sonidos “de escenas”, como Uno x Uno, La Forma, Los Corrosivos y Los Pillos, entre otras.

¹⁰⁸ La agenda del Centro Parakultural se publicitaba en las revistas *Cerdos & Peces* y *Fin de Siglo*.

¹⁰⁹ No obstante, se reiteraban los nombres de quienes participaban en diferentes lugares del circuito: Vivi Tellas, “Batato” Barea, Los Melli, Alejandro Urdapilleta y Elena Tritex.

¹¹⁰ Revista *Cerdos & Peces*, N.º 10, marzo de 1987.



IMAGEN 18. Omar Viola, María José Gabin y Olga Nagy en Parakultural. "Las catacumbas del underground", *El Periodista de Buenos Aires*.

Durante 1987, entre los gestores de las discotecas comenzó a instalarse la preocupación por dar un sentido particular a sus emprendimientos y diferenciarse entre ellas. Fue así como la presentación de artistas del *under* apareció como una opción viable para renovar repertorios y diversificar las propuestas en y por fuera de la pista de baile. Desde la farandulera y exclusiva New York City hasta la pretendidamente *underground* Paladium¹¹¹, pasando por San Francisco Tramway y Freedom, el territorio de acción en las discotecas se expandió para las y los *performers* y artistas visuales. La selección de artistas

¹¹¹ 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 Spiner.

que realizaban números, *sketches*, presentaban eventos o interactuaban entre el público dependía del criterio y la estima de sus pares más destacados para ser reconocidos y contratados en las discotecas. De la organización de los números performáticos en Paladium estuvo a cargo, por un tiempo, Vivi Tellas (Brownell, 2015), y en otros momentos Willy Lemos, exintegrante de Besos de Neón. Pero además se empleó a artistas visuales, otrora pintores del Taller La Zona, como Sergio Avello, quien realizó maquillaje artístico, Carlos Marsoch y Sergio de Ilzarbe, quienes estuvieron a cargo de la diagramación y el diseño del *La Voz de Paladium*, una especie de diario que reunía noticias falsas o ficcionalizadas de lo que ocurría en la discoteca, junto con *rankings* de las canciones más bailadas en la pista y una agenda de espectáculos.

Las actuaciones en las discotecas eran vividas por los artistas como oportunidades laborales, en tanto implicaban el pago de un cachet por un número establecido de apariciones y disponían de equipo técnico de mejor calidad a su alcance. María José Gabin, integrante de Gambas al Ajillo, recuerda:

De pronto se puso de moda actuar en las discotecas, que estaban en su mejor momento (...) la discoteca era donde mejor se cobraba porque todo era “Mega”, aunque había que trabajar a las tres de la mañana con ese sonido ensordecedor que te dejaba de cama y soportar el riesgo de la maquinaria nocturna que nada tenía que ver con nuestra esencia estética. (Gabin, 2001, p. 132)

Adrenalina, dispersión, riesgo y trabajo en contra de la expectativa del público caracterizaban la acción de los actores y actrices en la disco, y de a poco permitían ganar un dinero para sostener el resto de las otras acciones, apuestas más cercanas a sus expectativas estéticas.

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 concentraban 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 internacionales¹¹². Oliverio Mate Bar ofrecía espectáculos breves y circunstanciales, como los recitales de poesía de "Batato" Barea¹¹³. 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 del público habitual de las discotecas "más tradicionales". Con la creciente especialización, las tres categorías de lugares, bares y pubs, discotecas y salas de teatro se distanciaban cada vez más como territorio de acción para propuestas diferentes y

¹¹² 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).

¹¹³ Desde su actuación en *La Kermesse*, en diciembre de 1986, "Batato" Barea había fortalecido su trabajo de interpretación poética. En 1987, con 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. Para un análisis pormenorizado de la *performance* poética de "Batato" Barea, se sugiere revisar el trabajo de Irina Garbatzky (2013) y el de Jorge Dubatti (1995).

momentos diferentes. Pero en esa especialización y diferenciación se multiplicaban las posibilidades de circulación y acceso a espectáculos y recitales en distintos puntos de la ciudad, que podían encadenarse en una rotación a lo largo de la noche.

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 decadencia de Corrientes como centro de diversión nocturna, desde la segunda mitad de 1987, sobre la avenida misma y en sus cuerdas 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 Gandhi¹¹⁴ 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 bares y otros espacios para el teatro hasta aquí descriptos, ni sus horarios de apertura y cierre tan tardíos, estos nuevos auditorios y lugares se arriesgaron a abrir sus escenarios a las apuestas estéticas del *underground* aprovechando que su principal ingreso provenía de otras actividades. En Gandhi, el respaldo económico provenía de la librería y en Liberarte surgía de la cinemateca, lo que permitía correr riesgos económicos en pos de apuestas estéticas promisorias.

¹¹⁴ 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, diario *Página/12*).

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 boilería, 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 y para tal fin se renombraba en la promoción como Medio Mundo dancing. La gestión estaba a cargo de una cooperativa de artistas jóvenes, que rondaban los treinta años, organizada en torno a la compañía de varieté y comedia musical Dalila y Los Cometa Brás. Los miembros de la cooperativa estaban formados en diversas áreas como teatro, danza, canto, artes visuales y periodismo, y se distribuían el trabajo delimitando áreas de acción. Medio Mundo Varieté contaba con una coordinación general, un área de administración y las relaciones públicas y encargado de la sala y de sonido, así como también contaba con asesores para la coordinación de exhibiciones de artes visuales¹¹⁵. El nombre del lugar respondía a la voluntad de ser “para medio mundo”, y jugaba con las asociaciones

¹¹⁵ Entrevista personal a Leandro Rosati realizada en abril 2016. Según los documentos de la cooperativa, que integran 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 en manos de Mariano Linares y de Carlos Navarro. Daniel Sanjurjo y Hugo Fortuny coordinaban las exhibiciones en el lugar. Además, Daniel Sanjurjo era el encargado del diseño 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.

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 nombrar al repertorio de propuestas teatrales alternativas e independientes. Si bien, al igual que en otros escenarios del *underground*, abundaban los *sketches* sueltos y los números cortos, en Medio Mundo Varieté también 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 por Adrián Blanco¹¹⁶. La mayor organización del equipo de trabajo y la distribución de tareas facilitaba que espectáculos cada vez más producidos pudieran realizarse y daba previsibilidad al sostenimiento del lugar.

Las experiencias performáticas de “Batato” Barea y Alejandro Urdapilleta, en las que el teatro se fundía con la vida cotidiana, también entraron en la rutina de Medio Mundo Varieté. Los días lunes, desde las 23 horas, “Batato” y Urdapilleta comenzaron un ciclo

¹¹⁶ En 1998, el cineasta Leonardo Calderón realizó una adaptación fílmica de la novela. Diego Mackenzi, protagonista del filme, 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”, diario *Página/12*, 7 de agosto de 1998.

llamado primero *Las coperas*¹¹⁷ y luego *Lunes lunáticos*, para finalmente ser conocido como *El banquete teatral* (Garbatzky, 2013; Dubatti, 1995). Sin guion previo, junto a un grupo de recitadores, bailarinas travestis de corsos porteños y otros *performers* del *underground* de los 80, “Batato” y Urdapilleta comenzaban 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 presencias¹¹⁸. A pesar de su naturaleza caótica, el espectáculo logró mantenerse por más de nueve meses en cartel.

También los eventos plásticos y performáticos apostaron 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 evento. Las obras expuestas eran telones de grandes proporciones que se

¹¹⁷ 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 Tortonese una obra de improvisación titulada “Las poetizas” (Dubatti, 1995).

¹¹⁸ 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).

colgaron aprovechando la altura del lugar¹¹⁹. Aunque posteriormente se harán otras exposiciones, los Museos Bailables no lograrán establecerse como parte de la rutina de Medio Mundo Varieté, pero sí se repetirán en otras coordenadas nocturnas de la ciudad.



IMAGEN 19. Mariscos en tu Calipso en Medio Mundo. Revista *Fierro*, junio 1988.

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, agregaría cultural de

¹¹⁹ 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).

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 sobre la base de *sketches* que habían sido presentados en el Parakultural. A pesar de que las salas del Foro Gandhi, del Goethe Institut o de El 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, el éxito porteño de Paladium y su repercusión hicieron posible abrir 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 desarrollo¹²⁰. El certamen tenía un jurado, la competencia era registrada por cuatro fotografías profesionales y se otorgaba un premio (200 dólares) a quien fuese considerado ganador. En total participaron del certamen 83 reconocidos artistas y 111 ignotos concursantes, y asistieron otros tantos curiosos. Aunque los principales

¹²⁰ *La voz de Paladium*, “Arte y locura. Concurso de Body Art”, año 1, N.º 6, noviembre de 1988.

ideólogos del evento eran los artistas Fernando “Coco” Bedoya y Roberto Jacoby (Lucena, Laboureaux y Lemus, 2021), 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 decantación de las experiencias previas en lugares menores redimensionadas en las redes y en las lógicas de su propia apuesta comercial¹²¹.

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 Sumo¹²², 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. Sin embargo, en la medida que las bandas buscaban la profesionalización, también demandaban mejores

¹²¹ 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, con la dirección de Claude Bazin, formaron la Liga de Improvisación de la República Argentina y se presentaron paralelamente en el Centro Cultural San Martín.

¹²² 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).

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 como 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 año: 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 ganando terreno a las apuestas performáticas del pasado. También en Cemento se realizó la presentación oficial del compilado punk *Invasión 88*, producción independiente del sello Radio Trípoli¹²³. Ese recital expresó las tensiones de la pequeña pero dividida escena musical punk, entre bandas de tendencia anarquista formadas a 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.

¹²³ El disco fue grabado en vinilo transparente. Fue editado acompañado de una pequeña pieza gráfica despegable dibujada por Mosquil junto con 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*.

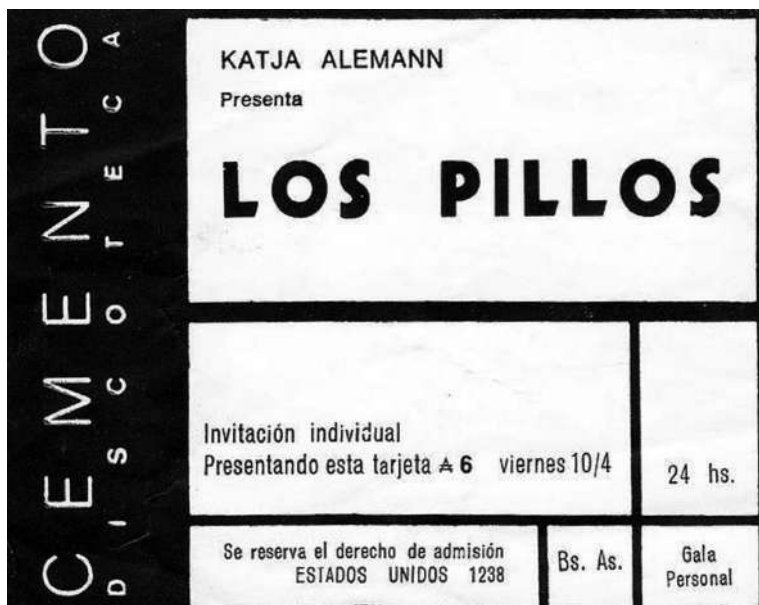


IMAGEN 20. Entrada al recital de Los Pillos en Cemento.

Relato de espacio. 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 prolijas letras mayúsculas, hay un cartel que dice Centro Parakultural¹²⁴. Debajo, una titilante

¹²⁴ Este relato de espacio basa su descripción y reconstrucción en una entrevista personal realizada a Omar Viola, en abril de 2016, y a un conjunto de fotografías caseras recopiladas

bombita de luz amarilla revela, a través de las rejillas 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 colonial¹²⁵. A cada paso dado, a cada peldaño descendido, se acrecienta y asciende desde lo profundo el vaho, la humedad y el polvo acumulado.

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 tablones 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

en diversas páginas webs y redes sociales. Tres de ellas son del fotógrafo y reportero gráfico Eduardo Grossman y fueron parte del programa televisivo de Canal Encuentro *Fotos. Retrato de un país*, estrenado en 2015. Sigue también los relatos de espacio y experiencia presentes en Andrade (2009), Gabin (2001) y Lejbowicz y Ramos (1991).

¹²⁵ 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”, diario *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.

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 zapato 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 barrio¹²⁶ 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 espalda a lo que acontece. Sentado en 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.

“¿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.

¹²⁶ 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”, diario *La Razón*, 8 de febrero de 2005.

“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, p. 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, p. 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”¹²⁷.

¹²⁷ Promoción del Parakultural en “Contratapa”, diario *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”,

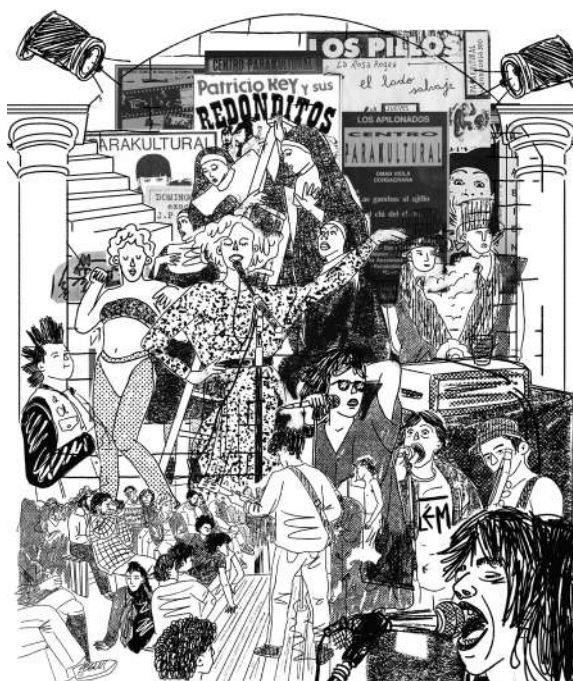


IMAGEN 21. Noches en el Parakultural. Ilustración de Paula Maneyro.

Relato de espacio. 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

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.

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”¹²⁸, “un *black hole* total” (Seedy González Paz en Dubatti, 1995): Medio Mundo Varieté¹²⁹.

En la boletería, junto a un enigmático cartel que representa el nombre del lugar¹³⁰, 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, 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

¹²⁸ Enrique Symms, “Medio Mundo, el far west porteño”, diario *Sur*, sin fecha de publicación. Archivo personal de Leandro Rosati.

¹²⁹ Este *relato de espacio* 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, y a la *performer* Olga Nagy, realizada en octubre de 2018. 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 filme *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; 2015), las *performers* travestis Klaudia con K, La Gran Markova y La Pochocha relatan su participación en el Banquete Teatral. Medio Mundo Varieté inauguró el domingo 8 de mayo de 1988 y estuvo abierto hasta el sábado 18 de junio de 1990.

¹³⁰ 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).

estructura”¹³¹. Quienes van por su cuenta pierden sus miradas solitarias en el escenario a oscuras donde los fines de semana suelen tocar bandas de *rock*¹³². 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.

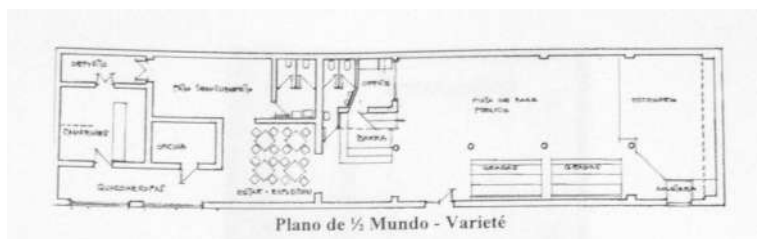


IMAGEN 22. Plano de Medio Mundo Varieté. El alargado salón se encontraba al interior de un edificio PH. Archivo personal de Leandro Rosati.

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, p. 132). El grupo es secundado por un cortejo de transeúntes dispersos que fueron atrapados por la red que “Batato” desplegó por los

¹³¹ Dutti, Carlos, “Medio mundo tras un nuevo espacio”, diario *La Razón*, 2 de febrero de 1988.

¹³² 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), Ataque 77 y Conmoción Cerebral.

bares de la avenida Corrientes¹³³. 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...”.

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 Schvartz, Daniel Sanjurjo o los Mariscos en tu Calipso¹³⁴. El pase por los guardarropas puede devenir en estadía: quien

¹³³ 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).

¹³⁴ 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”, diario *El Observador*, 18 de mayo de 1988.

recibe carteras y abrigos repasa un guion, resalta apuntes de estudio y conversa con quien 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 guardarropa.



IMAGEN 23. Banquete Teatral en Medio Mundo Varieté, 1988. Archivo personal de Leandro Rosati.

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 la calle” se presenten en el lugar¹³⁵.

¹³⁵ Enrique Symms, “Medio Mundo, el far west porteño”, diario *Sur*, sin fecha de publicación. Archivo personal de Leandro Rosati.

Hay actores de teatro comercial que aprovechan que el lunes no tienen función¹³⁶ para sumergirse en este sótano en superficie que por entonces cumple su noveno mes de éxito. Desde la pista, todos los reunidos contemplan cómo sobre el escenario comienza a sucederse un aparente sin-fín de variedades. El futuro parece haber llegado hace rato: muchos son invitados a recibir sus quince minutos de fama en Medio Mundo Varieté.



IMAGEN 24. Walter “Batato” Barea y Alejandro Urdapilleta en la Bienal de Arte Joven, 1989. Archivo Centro Cultural Recoleta.

¹³⁶ Entrevista a Leandro Rosati, realizada en abril de 2016.

| CAPÍTULO 4 |

¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado



BARES

03 Bolivia

1988 - 1992
México 300

07 Caras

Más Caras
1986-1989
Billinghurst 1155

13 El Taller

1985 - 2010
Serrano 1595

14 Eros CLUB SOCIAL, DEPORTIVO Y CULTURAL

1989
Uriarte 1600

28 Oliverio Mate Bar

1986 - 1996
Paraná 328

29 Prix D'Ami

1988-1992
Ciudad de la Paz
2364

DISCOTECAS

36 Airport

1980 - 1991
Cabildo 4663

37 Area

1983 - 1989
Junín 1095

38 Babilonia

1989 - 2001
Guardia Vieja 3360

41 Cemento

1985 - 2004
Estados Unidos
1234

42 Contramano

1984 - 2008
Marcelo T.
de Alvear 1252

46 Halley

Discoteque
1989-1993
Corrientes 2050

47 Nave Jungla

1989-1999
Nicaragua 4346

48 New York City

1980 - actualidad
Alvarez Thomas
1300

49 Paladium

1985 - 1992
Reconquista 945

51 Satisfacción

1989 - s/f
Bernardo
de Irigoyen 1414

52 Freedom

1986-1989
Libertador 7800

SALAS DE TEATRO

55 Auditorio Gandhi

1987
Montevideo 435

56 Centro Parakultural

1986 - 1990
Venezuela 336

57 La Gran Aldea

1989
Pasaje Giuffra 300

58 La Verdulería

1988 - 1989
Av. Corrientes
y Riobamba

59 Liberarte

1987 - 2016
Corrientes 1555

60 Mediamundo Varieté

1988 - 1990
Av. Corrientes 1872

62 Teatro Arlequines

1983 - s/f
Perú 571

63 Teatro Arpeggios

1985 - s/f
Cochabamba 415

64 Teatro Bambalinas

1947 - actualidad
Chacabuco 947

65 Teatro del Plata

1981 - 2002
Cerrito 200

69 Teatro Sta. María

1985 - 1989
Montevideo 800

MAPA N.º 8. Circuito cultural under porteño de los 80 (1989)

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 protoexperiencias de arte relacional: un tipo de arte que, según el crítico francés Nicolas Bourriard, da mayor relevancia a las relaciones que se establecen entre los sujetos que al objeto artístico producido (Bourriard, 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 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”¹³⁷ (Urresti, 1997, p. 253). Urresti ve en Bolivia el desencanto *cool* y *light* del primer menemismo. No obstante, son muchos los indicios que permiten incluirlo todavía en la cartografía del *underground* porteño de los 80. Ubicado en la misma zona, no era raro que Bolivia compartiera el público del Parakultural, que pasaba a cenar o recaía allí luego de las funciones. Al igual que muchas obras de arte, vestuarios y escenografías en los años previos¹³⁸, la ambientación del bar Bolivia se realizó sobre la base de materiales de desecho. Estas características hablan más de los tiempos de escasez de los últimos 80 que del brillo de los 90 por comenzar.

Los jóvenes gestores de Bolivia, cuatro hombres y dos mujeres, habían participado del *under* porteño desde la adolescencia experimentando con el punk, la serigrafía, la fotografía y el video. La sociedad de amigos, integrada por Sergio de Loof, Alejandra Tomei, Alberto Couceiro, Nelson Murad, Alfredo Larrosa y Andrea Sandlein, se distribuía de forma desigual¹³⁹. Sergio de Loof, quien había sido también barman en Cemento, era el socio mayoritario y el resto de los socios

¹³⁷ 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).

¹³⁸ 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 Parakultural (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.

¹³⁹ Entrevista a Alberto Couceiro y Alejandra Tomei, abril 2016.

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 y complicidad con La Organización Negra, en Cemento, en el Teatro Vitral, en el Parakultural y en casas particulares.



IMAGEN 25. Beto Couceiro, Alejandra Tomei y Sergio de Loof, miembros fundadores del bar Bolivia, junto a amigos. Archivo Tomei/Couceiro.

Ese mismo verano de pasaje, inauguró Nave Jungla: una discoteca ubicada en Palermo, ideada por Sergio Ainsstein, antes gestor del Café Einstein y entonces cantante de la banda Hollywood nunca aprenderá. La caracterización de Nave Jungla era oscura y circense (Gorbato, 1997). La ambientación del lugar estaba recargada de elementos espirituales: figuras de diversas religiones, velas, candelabros

y animales embalsamados¹⁴⁰. Sus jefes de seguridad eran enanos, se presentaban *shows* de lanzallamas, cuchillos y otros elementos típicos de las ferias y el circo (Ainsestein, 2016). Si bien se proyectaban videos y fotografías, 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, un ambiente para habitar.



IMAGEN 26. En la Nave Jungla. Fotografía de Paulo Padma Russo.

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

¹⁴⁰ Paulo “Padma” Russo, artista visual y fotógrafo de la discoteca Nave Jungla, 29 de junio de 2016.

(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 migraron hacia otros puntos de la ciudad y pasarían a llamarse Fiestas Nómades.

*

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 Aires, y en el Centro Cultural Recoleta, donde realizaron sus primeras muestras individuales. 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 y Jacoby, 2009, p. 13). La Galería del Rojas 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 (Cerviño, 2012).

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. Y, aunque era todavía incipiente, también el horizonte del sello discográfico propio comenzó a vislumbrarse con las experiencias de Berlín Records, Catálogo Incierto y Radio Trípoli (Di Cione, 2012). 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 vivo¹⁴¹. 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 de discotecas abiertas,

¹⁴¹ 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.

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 positivamente¹⁴². Meses después, cerró

¹⁴² El cierre del Centro Parakultural fue tan significativo que los gestores del lugar junto a un grupo de actores asiduos buscaron 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

también Medio Mundo Variedad, 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.

Relato de espacio. 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 ellos, brillan. Centrado en el amplio ventanal vidriado, se lee en prolija caligrafía cursiva la palabra “Bolivia”¹⁴³.

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 videos” (2007-2016) (López, 2009).

¹⁴³ La descripción del bar y el *relato de espacio* que aquí se presenta se basan 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 del grupo Red Conceptualismo del Sur: www.archivosenuso.org. Bolivia abrió a comienzos de 1989 y cerró a comienzos de 1992.



IMAGEN 27. Andrea Sandlein, integrante del grupo fundador, en el ventanal frontal del Bar Bolivia, 1989. Fotografía de Alejandra Tomei (Tomei/Couceiro).

Entre los recortes de las redondeadas letras blancas¹⁴⁴ 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 pica-rones chilenos, bocaditos de queso, polenta o el postre que se servirá esa noche de jueves (Noy, 2015). Dispone sobre la barra los elementos preciosos. Repasa los ingredientes, realiza un inventario de los faltantes y declama para los presentes la lista de compras por realizar. Sus palabras,

¹⁴⁴ 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.

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

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 solo 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, 2014). 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 decoración¹⁴⁵: “mezcla de versión *yankee* sobre ambientes latinoamericanos y bastidor de teatro donde todo es real hasta que se nota el cartón”¹⁴⁶. 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 neonaturalezas 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 continente¹⁴⁷.

¹⁴⁵ *Una historia del trash rococó* es el título del filme documental sobre Sergio de Loof del director Miguel Mitlag (2009). En la sinopsis del filme, 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.

¹⁴⁶ B. Ode, “Bolivia ¿qué fue de los ochentas?”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 19, octubre de 1989.

¹⁴⁷ En la entrevista realizada en abril de 2016, Alberto Couceiro señaló: “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”.

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 degustar¹⁴⁸), 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), un artesano (Carlos Pelela, herrero y joyero), un amigo o amiga del lugar con inquietudes artísticas¹⁴⁹. 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 otros¹⁵⁰. Los integrantes de La Organización Negra¹⁵¹ son también parroquianos del lugar, amigos de los gestores. “Batato” los agasaja y luego se despide. Parte rumbo a Medio Mundo Varieté, al Centro

¹⁴⁸ “Los reductos”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 18, septiembre de 1989, pp. 22.

¹⁴⁹ 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.

¹⁵⁰ Couceiro y Tomei señalan la presencia esporádica de Guillermo Kuitca, sin embargo, destacan también que, hacia el 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.

¹⁵¹ Manuel Hermelo, Pol Barral, Fernando Dopazo, Alejandro “Pichón” Baldinu, Charly Niejensohn y Carlos Feijoó, Emilio Segundo y Ariel Pumares fueron algunos de los integrantes de La Organización Negra.

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”¹⁵². Bolivia no necesita del mote “gay” en su título para ser un lugar abierto al deseo. Algunos de 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*¹⁵³. 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*.

Cuando la noche parece terminar, entran las Gambas al Ajillo¹⁵⁴, Omar Viola y una *troupe* de actores que proviene del Centro

¹⁵² B. Ode, “Bolivia ¿qué fue de los ochentas?”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 19, octubre de 1989.

¹⁵³ 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 y Andrés Baño, de Loof es premiado como revelación, en el rubro diseño de indumentaria, en la Bienal de Arte Joven de 1989, en el Centro Cultural de Buenos Aires.

¹⁵⁴ 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

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.



IMAGEN 28. Encuentros en el Bar Bolivia. Ilustración de Paula Maneyro.

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, p. 61).

| REFLEXIONES FINALES |

Instantáneas de la ciudad y la noche



MAPA N.º 9. Circuito cultural under porteño de los 80 (1982-1989)

BARES

01 Anchor Inn

1981 - s/f
Paseo Colón
y San Juan

02 Barco María SÍ

1984 - s/f
Vuelta de Rocha
y Caminito

03 Bolivia

1988 - 1992
México 300

04 Boogie Boogie

1981 - 1984
Beruti 3100

05 Café Einstein

1982 - 1984
Córdoba 2547

06 Nexor Café

1981 - 1984
Riobamba 959

07 Caras

Más Caras
1986-1989
Billinghurst 1155

08 Container, Club Video Bar Show

1987 - s/f
Silvio Ruggieri
2734

09 Cotorra's

1985 - s/f
San Juan 1973

10 El Ciudadano

1982 - 1984
Costa Rica 4601

11 El Corralón

1981 - 1983
Pasaje Bollini
2100

12 El Depósito

1984 - 1985
Cochabamba 508

13 El Taller

1985 - 2010
Serrano 1595

14 Eros

CLUB SOCIAL,
DEPORTIVO
Y CULTURAL
1989
Uriarte 1600

15 Fandango

1984 - s/f
Serrano 1640

16 Goce Pagano

1983 - 1984
Córdoba 5520

17 Gracias Nena

1986-1987
Dorrego 1128

18 La Alcantarilla

1985 - s/f
Serrano 1640

19 La Capilla

1985 - s/f
Suipacha 842

20 La Esquina Del Sol

1984 - 1985
Guatemala
4799
1985 - s/f
Av. del Libertador
6196

21 La Ex

1985 - s/f
Guatemala 4799

22 La Pared

1986 - s/f
Corrientes 1870

23 La Segunda

1984 - 1985
Bolívar 668

24 La Zona

1984 - 1986
Riobamba 959

25 Látex

Neo Bar
1985-1986
Honduras 3800

26 Le Chevalet

1981 - s/f
Ecuador 1644

27 Marabú

1984
Maipú 365

28 Oliverio Mate Bar

1986 - 1996
Paraná 328

29 Prix D'Ami

1986-1987
Arcos 2496
1988 - 1992
Ciudad de la Paz
2364

30 Scaramouche

1986 - 1988
Salguero 943

31 Shams

1982 - 1988
F. Lacroze 2121

32 Stud Free Pub

1982 - 1985
Av. Libertador 5665

33 Taxi Concert

1984-1986
Cuba 2401

34 Vinicius

1983 - 1985
San Juan 1973

35 Zero Bar

1983-1984
República de
las Indias 2725

DISCOTECAS

36 Airport

1980 - 1991
Cabilido 4663

37 Area

1983 - 1989
Junín 1095

38 Babilonia

1989 - 2001
Guardia Vieja 3360

39 Bajo Harlem

1987 - 1988
Rodríguez Peña
1000

40 Bunker

1987 - 1998
Anchorena 1170

41 Cemento

1985 - 2004
Estados Unidos
1234

42 Contramano

1984 - 2008
Marcelo T.
de Alvear 1252

43 Experiment Discoteque

1977 - 1980
1981 - s/f
C. Pellegrini 1083

44 Fire

1984 - 1988
Figueroa Alcorta
7500

45 Flash Back

1985 - s/f
Balcarce 1053

46 Halley

Discoteque
1989-1993
Corrientes 2050

47 Nave Jungla

1989-1999
Nicaragua 4346

48 New York City

1980 - actualidad
Álvarez Thomas
1300

49 Paladium

1985 - 1992
Reconquista 945

50 San Francisco

Tramway
1985 - 1988
Aráoz 2424

51 Satisfaction

1989 - s/f
Bernardo
de Irigoyen 1414

52 Freedom

1986-1989
Libertador 7800

SALAS DE TEATRO

53 Altos de San Telmo

1971-1984
E. Unidos 343

54 Auditorio

Buenos Aires
1981 - s/f
Florida 681

55 Auditorio

Gandhi
1987
Montevideo 435

56 Centro Parakultural

1986 - 1990
Venezuela 336

57 La Gran Aldea

1989
Pasaje Giuffra 300

58 La Verdulería

1988 - 1989
Av. Corrientes
y Riobamba

59 Liberarte

1987 - 2016
Corrientes 1555

60 Mediamundo

Varieté
1988 - 1990
Av. Corrientes 1872

61 Sala Planeta

s/f
Suipacha 927

62 Teatro

Arlequines
1983 - s/f
Perú 571

63 Teatro Arpeggios

1985 - s/f
Cochabamba 415

64 Teatro

Bambalinas
1947 - actualidad
Chacabuco 947

65 Teatro del Plata

1981 - 2002
Cerrito 200

66 Teatro

del Siglo
1982 - s/f
Defensa 744

67 Teatro

Espacios
1984 - s/f
Bulnes 1350

68 Teatro Fénix

1987 - 1989
Rivadavia 7802

69 Teatro Sta. María

1985 - 1989
Montevideo 800

70 Teatros

de San Telmo
1981 - s/f
Cochabamba 360

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

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

En 2012, el actor Alejandro Urdapilleta, quizás uno de los máximos exponentes de los escenarios del *underground* porteño de los 80, declaraba: “Nunca supe qué 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”¹⁵⁵. El epígrafe de Lefebvre insiste también en la imposibilidad de reducir por completo un espacio social, una experiencia histórica, a una representación codificada como son los mapas. En sintonía con estas dos advertencias, los cuatro capítulos de este libro intentaron dar cuenta de la dimensión espacial en la constitución de este particular mundo del arte (Becker, 2009), dimensión importante, habilitante y condicionante, que suele verse desdibujada al calor de las actuaciones, las noches y los cambios político-económicos del período.

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 guió 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

¹⁵⁵ Alejandro Urdapilleta en Grinberg, Miguel, “Postales del under porteño”, revista *Caras y Caretas*, enero de 2012.

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), este trabajo indagó en la conformación de un circuito cultural alternativo, parte fundamental de la conquista del espacio urbano en la ciudad de Buenos Aires en los primeros años de la posdictadura.

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. 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, 2021).

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 extendió 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.

El conjunto de mapas permitió ilustrar el despliegue de bares y pubs, salas de teatro y discotecas que fueron identificadas y conectadas como parte de un tejido mayor. Los mapas exponen 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 del conjunto permite observar cómo 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 sur y hacia el norte atravesando y conectando diferentes barrios.

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 sur a norte, 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). Sobre la avenida Corrientes 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.

El subtramado de bares y pubs dentro del *underground* porteño de los 80 concentró su propagación 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 entonces principalmente residenciales, de clase media y clase media alta, como Recoleta, Palermo, Chacarita y Belgrano. 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 los mapas permiten mostrar, devino en una tendencia que se consolidó a partir de la apertura de los lugares del *underground* porteño. Pero también es posible advertir un segundo circuito de bares y pubs que fue tejiéndose en torno al centro y al sur de la ciudad: en Retiro, San Nicolás, Montserrat y San Telmo.

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. Un primer conjunto de salas se concentró hacia el este de la avenida 9 de Julio y hacia el sur de la avenida Corrientes y atravesó los barrios de San Nicolás, Retiro y Palermo. 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. Un segundo conjunto de salas, tomando distancia de ese circuito más tradicional, surgió en los barrios de San Telmo y Montserrat, en torno a las avenidas Independencia y Paseo Colón.

Los mapas revelan que las discotecas estaban mucho más dispersas. Aunque 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. En

Recoleta, Balvanera y Constitución, abrieron nuevos locales bailables. 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 uno), resulta esperable que discotecas con ofertas afines decidieran no situarse próximas las unas de las otras para evitar reforzar la competencia.

Pero, incluso en la dispersión, pueden nombrarse recurrencias. Aquí como en las categorías anteriores, se reitera la tendencia a ubicarse en la franja que va de Avenida de Mayo a avenida Santa Fe y de Paseo Colón a Juan B. Justo. Pero fue en el barrio de Núñez donde se emplazó el mayor número de discotecas. Tal como fue anteriormente enunciado, la expansión del territorio nocturno en dirección norte era tanto para las discotecas como para los bares una novedad de la época.

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 permitieron situar a los lugares en sus coordenadas específicas, espaciales y temporales, e identificarlos como partes de una categoría. Además, estas representaciones cartográficas pueden ser herramientas que habiliten nuevas preguntas sobre las relaciones, los cruces y los entrelazamientos entre los lugares relevados y los actores que por ellos transitaban.

La historia del *underground* porteño de los 80 se construyó entre el bar que abrió a tientas 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 Variedad).

La historización de la trama de lugares del *underground* porteño de los 80 propuesta a lo largo de los capítulos buscó evidenciar la especificidad de cada lugar señalando sus condiciones de existencia diferenciada y sus aportes particulares al tramado. Las temporalidades y singularidades del fenómeno fueron advertidas dentro del marco de posibilidades del proceso histórico, político y económico más amplio.

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 por 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 qué materiales son legítimos de utilizar, de qué forma es esperable que se combinen y cómo han de organizarse de acuerdo con las ideas. Becker (2008, p. 49)

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”. 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 cuáles experiencias artísticas merecían la atención.

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. En 1985, los bares eran los protagonistas de la ampliación de la agenda de espectáculos artísticos del *underground*. La cúspide de este período 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 y permitieron el sostenimiento de las prácticas creativas, el desarrollo de las convenciones artísticas y la formación de un público que comenzaba a identificarse como parte del *under*, como parte de una “movida artística” o, dicho en términos académicos, un mundo del arte. 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.

Luego del 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 performativas 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 período se reduce la cantidad de bares registrados como parte del tramado *underground* porteño.

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 la distinción de roles entre el público y 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. Solo en la mitad de los seis 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

cartografiados¹⁵⁶. Si bien Cemento 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 superadas¹⁵⁷. 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 artística¹⁵⁸. Con el paso de los años, el *underground* dejaría de ser un

¹⁵⁶ La discoteca Cemento permaneció abierta hasta el 30 de diciembre de 2004, Babilonia cerró por decisión 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 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.

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ En 1989, el diario *Buenos Aires Herald* anunciaba la presentación de los pintores Esteban Pages y Máximo Lutz 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),

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 indisociablemente marcada por la experiencia dictatorial que 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.

“Max and ESP: A preview of the Biennial”, diario *The Buenos Herald*, sin fecha de publicación, Archivo Lepes).

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 en 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 represivas¹⁵⁹. 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.

La noche es usualmente asociada, de manera polar, con el descanso y con el peligro. Aunque en apariencia es un tiempo sin jerarquías, la noche tiene también sus órdenes, sus rutinas y sus economías (Mercado Celis y Hernández González, 2020). Desde esta perspectiva, los lugares

¹⁵⁹ 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).

del *underground* porteño de los 80 expandieron la legitimidad de la noche para ser habitada como un espacio artístico y económico. 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 *underground* porteño de los 80 reabrieron 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, p. 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 particularidad de este libro radica en su propuesta específica: reconocer 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 a lo largo del trabajo, 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? Quizás no. 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 momento¹⁶⁰. Para abordar esta nueva línea

¹⁶⁰ 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 porqué 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

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 análisis¹⁶¹. En este sentido, la cartografía de lugares puede también aportar material para plantear nuevas preguntas sobre los lugares en relación con la clase y el género.

En segundo lugar, este trabajo 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

uno" (Pietrafesa, Patricia y Lingux: "Entrevista a Daniel Melero", en *Resistencia fanzine*, N.º 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.

¹⁶¹ 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.

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 posdictatoriales? ¿Qué grado de eficacia tuvieron en la formación de los posteriores esquemas colectivos de representación artística?

Muchos de los nombres que aparecieron a lo largo de estas páginas 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 CV (*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 reconocidos¹⁶². ¿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?

¹⁶² A modo de ejemplo: en los CV 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 CV de María José Gabín y Damián Dreizik se menciona su participación en el Parakultural (web del productor Alejandro Vanelli y sitio Alternativa Teatral).

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?

Estas preguntas no podrían haber sido planteadas sin el trabajo de sistematización de fuentes y el análisis reflexivo realizado en este libro, de modo que también han de ser consideradas como parte de sus resultados. Entre 1982 y 1989, un conjunto diverso de actores culturales se apropió 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.

| BIBLIOGRAFÍA |

- 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”, revista *Arquisur* N.º 9, Asociación de Escuelas y Facultades de Arquitectura Públicas de América del Sur, ediciones UNL, Universidad Nacional del Litoral.
- Ainssestein, 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”, revista *La ciudad futura*, N.º 19.
- Avellaneda, Andrés (2006), “El discurso de represión cultural (1960-1983)”, revista *Escribas*, N.º 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”, revista *Question*, Vol. 1, N.º 14, 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*, N.º 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”, en Bennett, Andrew y Peterson, Richard A. *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 (1997), “Going down the Pub!': The Pub Rock Scene as a Resource for the Consumption of Popular Music”, revista *Popular Music*, Vol. 16, N.º 1, Cambridge University Press, pp. 97-108.
- Benzecry, Claudio (2009), “Introducción: Las artes del mundo”, revista *Apuntes de Investigación del CECYP*, N.º 15, pp. 99-101.
- Benzecry, Claudio (2012), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- 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.
- Bruno, María Sol (2013), “Era medio como un lío: entre músicas, teatros y poesías (Comentado por Daniela Lucena)”, revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, Año III, N.º 13.
- Bruno, María Sol (2014), “Al ritmo de la música. De noche y de día, trayectorias y devenires juveniles en la Córdoba de los ochenta”, revista *Questión*,

Revista Especializada en periodismo y comunicación, Vol. 1, N.º 44, pp. 240-253. ISSN 1669-6581.

- Bruno, María Sol (2015), “Un faro en la tormenta. Apuntes de un local de divertimento juvenil” en *Avá, Revista de Antropología, Programa de Postgrado en Antropología Social*, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, Argentina, N.º 26.
- Bruno, María Sol (2021), “Entre peñas, bares, pubs y discotecas. Circuitos juveniles en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980”, revista *Papeles de Trabajo*, N.º 42, Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural, Universidad Nacional de Rosario.
- Bruno, María Sol (2021b), “Músicas Alternativas. Sobre formas de gestionar y producir músicas durante la década de 1980 en Córdoba- Argentina”, *Arxius*, Valencia, pp. 175-190.
- Bruno, María Sol (2022), “Entre recitales y festivales. Sobre espacios de música en vivo en Córdoba durante la década de 1980”, revista *Papeles de Trabajo*, IDAES-UNSAM, N.º 27.
- Bourriaud, Nicholas (2008), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Brocato, Carlos Alberto (1993), “Cultura y mitos argentinos”, revista *Cuadernos hipanoamericanos*, N.º 517-519 “La cultura argentina. De la dictadura a la democracia”, 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.º 15.
- 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.), *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.
- Cavanna, Esteban (2001), *El nacimiento del punk en Argentina y la historia de Los Violadores*, Buenos Aires, Intrepres ediciones.
- Cerviño, Mariana (2012), “La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura”, en Wortman, Ana (comp.), *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.
- de Certeau, Michel (1996), *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Damore, Damián (2008), *Luces calientes: con Sumo por Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones FADU y Nobuko.
- Di Cione, Lisa (18-22 abril 2012), “Musicología de la producción fonográfica: técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del ‘80 en la Argentina”, *X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, rama Latino Americana (IASPM-AL), Córdoba.
- Di Meglio, Gabriel (comp.) (2022), *Los 80: el rock en la calle*, Argentina, Ministerio de Cultura de la Nación.
- Delgado, Julián (2022), “La Guerra de Malvinas y la nacionalización del rock argentino: algunas reflexiones sobre el Festival de la Solidaridad

Americana”, en Buch, Esteban y Gilbert, Abel, *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

- Dubatti, Jorge (1995), *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Temas de Hoy.
- Dubatti, Jorge (comp.) (2002), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Edición del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, Jorge (comp.) (2003), *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*, Buenos Aires, Edición del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- 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, Emilio (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, El Juglar.
- Fernández Bitar, Marcelo (2006), *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Rock.com.ar.
- Ferrari, Germán, (2013), *1983. El año de la democracia*, Buenos Aires, 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.

- Flores, Marta (1993), *La música popular en el Gran Buenos Aires*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- 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.
- Fuentes, Marcela y Taylor, Diana (Ed.) (2011), *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gabin, María José (2001), *Las indepilables del Parakultural*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Gallo, Guadalupe (2014), “Tener noche y hacer amigos bailando: Transformaciones sociales en la cultura de la noche urbana”, *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica.
- Gainza, María (2005), “El príncipe vagabundo”, en Bléfari, Rosario *et al.*, *Avello*, Buenos Aires, Deriva ediciones.
- Garbatzky, Irina (2013), *Los ochenta reciénvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Garbatzky, Irina (2013b), “Cucaño en retrospectiva. Apuntes sobre un debate en curso”, en *Anuario 2012. Registro de acciones artísticas*. Rosario: Yo soy Gilda, pp. 160-165.
- 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*, Río de Janeiro.
- Garrote, Valeria (2010), “La estrategia de la alegría: espacios tácticos y la relación con el público en la posdictadura de Argentina y España”, ponencia presentada en el *Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, Canadá.
- Garrote, Valeria (2013), *La estrategia de la alegría en los colectivos artísticos de la dictadura y post-dictadura en España y Argentina (1973-1989)*, Nueva Jersey, New Brunswick.
- 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, Jorge (1995), “Coordenadas del imaginario. Protocolo para el uso de las cartografías culturales”, revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, diciembre, año 1, Vol. 1, N.º 002, México, Universidad de Colima, Colima, pp. 135-161.
- González, Jorge (1998), “La voluntad de tejer: análisis cultural, frentes culturales y redes de futuro”, revista *Razón y Palabra*, Primera Revista Electrónica Especializada en tópicos de Comunicación, N.º 10, Año 3.
- González, María Laura (8-10 mayo 2013), “Formas de intervenir en el espacio público: performances e instalaciones por las calles de Buenos Aires (1983-2010)”, *Actas de las V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires.
- González, María Laura (2015), *La organización negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires, Interzona.
- González, Valeria y Jacoby, Máximo (2009), *Como el amor: politizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

- González Bombal, Inés (1995), “Nunca Más. El juicio más allá de los estrados”, en Acuña, Carlos (comp.), *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.), *Juicio, castigos y memorias: derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- 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, *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, *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”, revista *Cuadernos hispanoamericanos*, N.º 517-519 “La cultura argentina. De la dictadura a la democracia”, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 187-194.
- Hiernaux-Nicolas, Daniel (2004), “Henri Lefebvre: del espacio absoluto al espacio diferencial”, revista *Veredas*, N.º 8, pp. 11-25.
- Ingold, Tim (1993), “The Temporality of the Landscape”, revista *World Archaeology*, Vol. 25, N.º 2, Conceptions of Time and Ancient Society, pp.152-174.
- Igarzábal, Nicolás (2015), *Cemento, el semillero del rock (1985-2004)*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

- Jacoby, Roberto (2011), *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*, Barcelona, Ediciones de La Central, Adriana Hidalgo Editora, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red Conceptualismos del Sur.
- 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.
- Katzev, Flavio (2015), *80 y rock. Historias de un fanático del under nacional escrita por sus propios cassettes*, Buenos Aires, autoedición.
- Koselleck, Reinhart (1993), “‘Espacio de experiencia’ y ‘horizonte de expectativa’, dos categorías históricas”, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, pp. 333-357.
- Kovadloff, Santiago (1993), “Un oscuro país”, revista *Cuadernos hispanoamericanos*, N.º 517-519 “La cultura argentina. De la dictadura a la democracia”, 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”, *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 posdictadura”, *VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 30 años de democracia en Argentina. Logros y desafíos*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Laboureau, Gisela y Lucena, Daniela (2012), “La tribu de mi calle. Notas sobre política y alegría”, revista *Crisis*.

- Laboureau, Gisela y Lucena, Daniela (2013), “Nuevas Estéticas de los 80: la dicha en movimiento”, en *Nueva Sion*, Buenos Aires.
- Laboureau, Gisela y Lucena, Daniela (2014), “Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los 80”, revista *Ciencias Sociales*, N.º 85, Buenos Aires.
- 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”, revista *Música Hodie*, Goiania, 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”, revista *Argus-A Artes & Humanidades*, *Arts & Humanities*, Vol. III, N.º 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”, *JIF Primera Jornada de Investigadores en Formación*, FADU/UBA.
- López, Vanina Soledad (2009), “*Llaman 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.
- López, 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.
- López, Vanina Soledad (15-16 mayo 2014), “Los animales menos influenciados. Abordajes de la revista *Cerdos & Peces* (1983-1990)”, *VI Jornadas de Historia, Memoria y Comunicación*, Universidad Nacional de Quilmes.

- López, Vanina Soledad (2015a), “Cerdos & Peces: La revista política de este sitio inmundo”, *Revista de Revista*, N.º 2, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- López, Vanina Soledad (2015b), “Del azar a la práctica. Una cartografía del *underground* porteño de los 80”, revista *Afuera, Estudios de crítica cultural*, N.º 15.
- López, 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 multi-sensorial”, revista *Líndes. Estudios sociales del arte y la cultura*, N.º 4, Buenos Aires.
- Lucena, Daniela (2012b), “Teatro de guerrilla. La organización Negra durante los años de la posdictadura argentina”, revista *Cuadernos de H Ideas*, Vol. 6, N.º 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, pp. 35-46.
- Lucena, Daniela (2013b), “Estrategia de la alegría”, 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 (2013), “Guaridas underground para Dionisios”, en *Arte y Sociedad*, Málaga, pp. 1-16.
- Lucena, Daniela (2014), “La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y cooperación artística durante la última dictadura militar argentina”, revista *El Genio Maligno*, Revista de humanidades y ciencias sociales, N.º 14.

- Lucena, Daniela (2017), “Los murales de la estación Callao: una experiencia de arte público en los 80”, revista *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, N.º 109, p. 195-208.
- Lucena, Daniela; Laboureau, Gisela y Lemus, Francisco (2021). *Actividad de uso sobre Body Art: la imagen viva de Buenos Aires*, Buenos Aires, Actividad de uso.
- Lefebvre, Henri (1974), “La producción del espacio”, revista *Papers: revista de sociología*, N.º 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, Península.
- Lefebvre, Henri (1991), *The production of space*, Oxford, Blackwell.
- Lefebvre, Henri (2004), *Rythmanalysis. Space, time and everyday life*, Great Britain, Continuum.
- Maffi, Mario (1975), *La cultura underground*, Tomos I y II, Barcelona, Anagrama.
- Manduca, Ramiro Alejandro (2016), “Teatro Abierto (1981-1983): un testigo cultural de la transición democrática. Argentina”, *VIII Jornadas de trabajo sobre Historia Reciente*. Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario. Ponencia. Rosario.
- Manzano, Valeria (2010), “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta”, revista *Desarrollo económico. Revista de ciencias sociales*, Buenos Aires, Vol. 50, N.º 199, pp. 363-390.
- Manzano, Valeria (2014), “Rock Nacional and the Revolutionary Politics: The making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976”, revista *The Americas*, Vol. 70, N.º 3, 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*, Año XVII, N.º 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”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, N.º 10, 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.
- Mercado Celis, Alejandro y Hernández González, Edna (2020), *Noche urbana y economía nocturna en América del Norte*, Ciudad Autónoma de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte.
- Milanesio, Natalia (2021), *El Destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- 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", revista *Working Papers*, N.º II, Kellogg Institute for International Studies, diciembre 1983. Disponible en: <http://kellogg.nd.edu/publications/workingpapers/WPS/002.pdf> (última consulta: 8 de julio de 2013). 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", revista *Latin American Theatre Review*, Vol. 25, N.º 2, 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, 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.º 3, pp. 1-23.
- Polimeni, Carlos (1993), *Luca, un ciego guiando a los ciegos*, Buenos Aires, AC editora.
- Pujol, Sergio (2007), "Identidad divino tesoro. La anunciación del rock", revista *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, "Rock, cultura y comunicación", año 6, pp. 14-20.
- Pujol, Sergio (2011), *Rock y dictadura. Crónica de una generación*, Buenos Aires, Booket.
- Pujol, Sergio (2012), *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Biblos y Fundación OSDE.

- Lejbowicz, Cecilia y Ramos, Laura (1991), *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*, Buenos Aires, Aguilar Clarín.
- Reguillo, Rossana (2006), “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros”, Pereira G, José Miguel y Villadiero Prins Mirla (comp.) (2006), *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Cátedra Unesco de Comunicación Social.
- Risler, Julia (2018), *La acción psicológica. Dictadura, Inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- Romero, Luis Alberto (2012), *Breve historia contemporánea de la Argentina, Fondo de Cultura Económica*, Buenos Aires.
- Sainz, Alfredo (2009), “Los Pillos. Viaje sin retorno”, en Andrade, Juan (comp.) (2009), *Gente que no. Postpunks, darks y otros iconoclastas del under porteño en los 80*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Sainz, Alfredo (2011), “Punks en posición adelantada. Alerta Roja en el Teatro del Plata 17 de julio de 1982”, en Flores, Daniel, *Derrumbando la Casa Rosada. Mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina 1978-1988*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Sánchez Trolliet, 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.
- Sánchez Trolliet, Ana (2022), *Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires*, Berna, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Schmucler, Héctor (1975), “La investigación sobre comunicación masiva”, revista *Comunicación y Cultura*, N.º 4, 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, Sudamericana.
- Segura, Ramiro (2021), *Las ciudades y las teorías: estudios sociales urbanos*, San Martín, UnSam Edita, Universidad Nacional de San Martín.
- Sempol, Diego (2013), “La violencia policial hacia la disidencia sexual en la posdictadura”, avances de investigación, presentados en el seminario del Grupo de Estudios Interdisciplinarios del pasado reciente, GIPAR, Universidad de la República, Uruguay.
- Servelli, Martín (2013), *Un Dios del underground*, Buenos Aires, ArTexto.
- 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”, revista *Cuadernos Políticos*, N.º 45, México D.F., Era, enero-marzo de 1986, pp. 5-10.
- Sívori, 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.
- Suárez, Marina (2017), “¿Un Glam sudaca? Estilos y derivas en la escena under rioplatense de los años ochenta. El caso de estudio de Batato Barea”, *Actas de las Jornadas de Jóvenes investigadores UNSAM*.
- Suárez, Marina (2020), “Aquellos raros peinados nuevos. La experiencia liminal del primer grupo punk performático de los años 80”, en Cancellier, Antonella y Barchiesi, María Amalia (comp.) (2020), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina Chile Uruguay*, Padova, Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova.

- 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.), *La historia reciente Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa.
- Trastoy, Beatriz (1991), “En torno a la renovación teatral argentina de los años 80”, revista *Latin American Theatre Review*, Vol. 24, N.º 2, pp. 93-100.
- Urresti, Marcelo (1997), “Los modernos: una nueva bohemia vanguardista”, en Margulis, Mario (comp.), *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, *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”, revista *Latin Music Review*, N.º 10 (1), pp. 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, 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”, revista *Cuadernos hipanoamericanos*, N.º 517-519 “La cultura argentina. De la dictadura a la democracia”, 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*, N.º 3, 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).
- Héctor “Genniol” Rosa, músico, payaso y *performer*, 8 de julio de 2016.
- Javier “Huevos” Miault, músico y editor de *fanzines*, 15 de junio de 2016.
- Javier Suárez, 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 “Aspíx” Giustino, fotógrafo profesional, socio de la agencia Subway y programador del bar Látex, 9 de enero de 2017.

- Juan José Luzzi, gestor de las discotecas Airport y Satisfaction, 5 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”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 7, diciembre 1986, pp. 61-63.
- Andrade, Javier, “La Organización Negra es el espejo que refleja la miseria del futuro”, diario *La Razón*, Buenos Aires, 29 de julio de 1987.
- Bellas, José, “La modernidad hizo clic”, en Suplemento “Sí”, diario *Clarín*, 5 de diciembre de 2003.
- Blumetti, Frank, “El sótano del underground”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 8, enero 1987.
- B. Ode, “Bolivia ¿qué fue de los ochentas?”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 19, octubre 1989.
- Capalbo, Daniel, “La cultura subterránea irrumpió en Buenos Aires”, diario *La Razón*, octubre de 1986, pp. 22-23 (citado en Aisestein, 2016).
- Colina, Vilma, “Algo se está moviendo”, revista *Somos*, sección Comportamiento, 22 de julio 1987, pp. 31-33.
- Cruz, Alejandro, “Babilonia se despide del Abasto”, diario *La Nación*, sábado 3 de febrero de 2001.
- Cruz, Alejandro, “Una luz en los pasillos del teatro”, en Suplemento “Espectáculos”, diario *La Nación*, domingo 3 de febrero de 2002.
- D’Addario, Fernando, “Los desaparecidos de los 80”, en Suplemento “Radar”, diario *Página/12*, 7 de agosto de 1998.
- del Maz, Mariano, Suplemento “Espectáculos”, diario *Clarín*: “El borde de la noche”, 23/12/2001.
- Dutti, Carlos, “Medio mundo tras un nuevo espacio”, diario *La Razón*, 02/02/1988.
- Figueras, Marcelo, “Un imperativo categórico del rock”, diario *La Razón*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1985.

- Figueras, Marcelo, “Redonditos de Ricota fieles a la música”, diario *La Razón*, Suplemento “Arte y Espectáculos”, 17 de mayo de 1986.
- Firpo, Javier, “Rincón porteño. Historia del día: Michelangelo”, diario *La Razón*, 8 de febrero de 2005.
- Kurcbard, Mauricio, “La organización negra ataca. (Cemento Jueves de Septiembre)”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 5, octubre 1986.
- Gambino, Mariano, “Don Cornelio y la Zona. 8 de abril”, revista *Rock & Pop*, abril de 1987, p. 57.
- Grinberg, Miguel, “Postales del under porteño”, revista *Caras y Caretas*, enero de 2012, pp. 9-21.
- Guerrero, Gloria, “Por la defensa del estado de ánimo”, revista *Humor*, N.º 174, mayo 1986.
- Gumier Maier, Jorge, “UORC el miedo y La Organización Negra”, revista *Cerdos & Peces* N.º 5, octubre 1986.
- Madrid, Laura, “La ‘otra’ noche de Buenos Aires”, diario *Clarín*, 7 de junio de 1987, pp. 10-11. Nota central, sección Información general.
- Maidana, Miriam, “Una noche en el Medio Mundo”, blog *Stay Free*, 15 de noviembre de 2008. Disponible en: <https://stayfree.blogspot.com/2008/11/una-noche-en-el-medio-mundo-variet.html>
- Molina, Daniel, “Cortéenla con el bajón”, revista *Fin de Siglo*, N.º 10, abril de 1988.
- Moreno, María, “Era insoportable saber, pero sabíamos”, entrevista a Horacio Tarcus publicada en *Página 12*, Suplemento “Radar Libros”, 25 de marzo de 2001.
- Muscarsel, Miguel, “Shams. Historias del mundo de la música nacional. Primera partey segunda”, diario *El Cordillerano*, Bariloche, domingo 12 de junio de 2012 y 19 de junio de 2011.
- Pauls, Alan, “UORC (el baile de los zombies)”, revista *Humor*, Buenos Aires, julio de 1987.

- Perantuono, Pablo, “El año que salimos del peligro”, en Suplemento “Radar”, diario *Página/12*, 21 de julio de 2013.
- Pietrafesa, Patricia, “Sentimiento Incontrolable”, blog *Stay Free*, 3 de marzo de 2013. Disponible en: <https://stayfree.blogspot.com/2013/03/sentimiento-incontrolable-14.html>
- Pietrafesa, Patricia y Lingux: “Entrevista a Daniel Melero”, en *Resistencia fanzine*, N.º 4, 1988
- Plotkin, Pablo, Revista en *Rolling Stone*: “La confesión de un expulsado”, entrevista a Omar Chabán, enero 2014, pp. 56-64.
- Roca, Enriqueta: “Con vino y choripán preparan la inauguración de Paladium”, diario *Tiempo Argentino*, 7 de septiembre de 1985, p. 20.
- Symns, Enrique, “Punks o Heavies: hijos de la violencia”, revista *Cerdos & Peces*, N.º 1, abril 1984, p.19.
- Symns, Enrique, “Medio Mundo, el far west porteño”, *Diario Sur*, sin fecha.
- Symns, Enrique, “Troccoli y las reglas del juego”, revista *El Porteño*, N.º 29, mayo 1984.
- Symns, Enrique, “Buenos Aires M. Aburre”, revista *Fin de Siglo*, N.º 7, enero 1988, pp. 48-50.

Notas periodísticas sin autor:

- *Clarín*, “Contracultura”, 26 de julio de 2008.
- *El observador*, “Medio Mundo es Variedad y el resto es una alucinación”, 18 de mayo de 1988.
- *La voz de Paladium*, “Arte y locura. Concurso de Body Art”, año 1, N.º 6, noviembre de 1988.
- Revista *Cerdos & Peces*, “Café Einstein y el abuso policial”, N.º 1, abril 1984, p. 21.

- Revista *Cerdos & Peces*, “RH, Cosméticos, Soda Stereo, Virus – Marabú”, N.º 2, mayo 1984, p. 50.
- Revista *Dimes y Diretes*, “Nace Paladium nuevo centro de espectáculos”, N.º 78, sin fecha. Archivo personal de Juan Lepes.
- Revista *Humor*, “Marilina Ross. Un motor que no pudieron parar”. Sin fecha. Disponible en: <http://marilinarossoficial.blogspot.com.ar/2016/03/shams.html>
- Revista *Pelo*, mayo 1982, “Los nuevos circuitos para tocar y oír rock”, en Calderón, 2006.
- Revista *Pelo*, “Antes y después de Las Bay Biscuits”, noviembre 1981.
- Revista *Siete Días Ilustrados*: “Historia, geografía y otras cositas de los Teatros de San Telmo. ‘En este escenario la única vedette es la casa’”, 27 de febrero de 1975. Disponible en: <https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/locales/los-teatros-de-san-telmo.htm>
- Suplemento “Cerdos & Peces”, “El desopilante Café Einstein”, N.º 1, agosto 1983, separata al interior de la revista *El Porteño*, p. 13.
- Suplemento “Cerdos & Peces”, “El rock no es ideología. Escriben: Los Redonditos de Ricota”, N.º 2, septiembre de 1983, separata al interior de la revista *El Porteño*, p. 16.
- Suplemento “Espectáculos”, “El teatro es un lugar de salvataje”, Entrevista a Omar Chabán, diario *La Prensa*, 28 de agosto de 2000.
- Suplemento “Espectáculos”, “‘Gambas al ajillo’, con sal, pimienta y otros yuyos”, diario *La Nación*, domingo 31 de enero de 1988.
- Suplemento “NO”, “El comienzo de la industria pesada”, diario *Página/12*, 7 de agosto de 2008.
- *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.

Películas consultadas:

- *Fuegos de Octubre*, de Mariano Mucci (1986).
- *UORC. La película*, dirigida por Ezequiel Ávalos (1987).
- *El lugar del no lugar* sobre la discoteca Cemento, realizado por estudiantes de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la UBA (2002). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=99Qk5GX_9E (última consulta: mayo de 2015).
- *Luca la película*, dirigida por Rodrigo Espina (2008).
- *Buenos Aires hardcore punk*, de Tomás Makaji (2009).
- *Una historia del trash rococó*, de Miguel Mitlag (2009).
- *La peli de Batato*, de 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.
- *El mundo de Antonio Gasalla*, participación breve de “Batato” Barea y Tino Tinto, 1988. Disponible en Archivo Prisma: <https://www.youtube.com/watch?v=PekXYQ9eiJs>
- “Programa especial sobre Luca Prodan” –en el ciclo *Behind the Music*–, emitido en 2007 por el canal de cable Vh1.
- “Parakultural ‘La jungla subterránea’”, microprograma parte de la serie *Caleidoscopio*, emitido por el Canal de la Ciudad de Buenos Aires en 2014.
- “Los años 80: autogestión y libertad”, ciclo *En escena. Grupos de teatro argentino*, televisado por Canal Encuentro en 2015.

- “Gambas al ajillo”, ciclo *En escena. Grupos de teatro argentino*, televisado por Canal Encuentro en 2015.
- “Parakultural”, ciclo *Fotos. Retrato de un país*, emitido en 2015 por Canal Encuentro.
- *Historias del under*, producido por Tanquilo TV y conducido por Fernando Noy, emitido por Canal (á) en 2004.
- “Subterráneos de Buenos Aires”, dirección de Bebe Kamin, emitido por Canal 7 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 (última consulta: marzo de 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: mayo de 2015).
- Carlos “Indio” Solari, en Bebe Kamín, “Subterráneos de Buenos Aires”, emitido en octubre 1986. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jKvqhVL4n5Y>
- Sumo en el Zero bar, registro casero documental, diciembre de 1983. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nepUp1j7SD4>
- Testimonio de Carlos Jauregui, fundador de la CHA. Disponible en: <https://chamemorias.ar/>
- Blog Vitrola a Go Go: <http://vitrolaagogo.blogspot.com.ar/>
- Archivos en Uso: www.archivosenuso.org
- Archivos en Uso: Cumpleaños de Roberto Jacoby: <https://archivosenuso.org/viewer/978>
- Archivo LFC (Los Fabulosos Cadillacs): <http://archivolfc.blogspot.com.ar>



Cartografía del under porteño de los 80

Una experiencia territorial de la noche

El under porteño de los 80 tuvo un rol clave en la renovación cultural de la Argentina posdictatorial. Muchos de los artistas más destacados de nuestra historia reciente dieron sus primeros pasos en el marco de este fenómeno: bandas de rock como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y Sumo, artistas plásticos como Liliana Maresca y el Trío Loxon, actores teatrales como Batato Barea y Vivi Tellas. Además, el under impulsó nuevas formas del ocio nocturno y legitimó nuevos estilos de vida y formatos comerciales.

En este libro, Soledad López reconstruye la trama espacial que hizo posibles esas transformaciones. Entre 1982 y 1989 abrieron sus puertas en la ciudad de Buenos Aires decenas de bares, pubs y discotecas. Apoyándose en fuentes de la época y en una cuantiosa bibliografía, la autora vuelve a poner (literalmente) a estos lugares en los mapas y compone una serie de relatos de espacio que iluminan los juegos sociales y simbólicos del circuito cultural under porteño de los 80.