



www.revistaafuera.com

Nº de Registro de Propiedad Intelectual: 523964

Nº de ISSN 1850-6267

## Del azar a la práctica. Una cartografía del *underground* porteño de los 80

### Resumen:

*Desde comienzo de los años ochenta, durante la transición democrática y hasta finales de la década, varios grupos de artistas (distintos entre sí en sus actuaciones, performances y estilos musicales) transitaron la ciudad de Buenos Aires conectando diferentes lugares de reunión. Sobre el telón de fondo de un pasado inmediato que consideraba ilegítima la reunión de más de dos personas, bares, pequeñas salas de teatro y discotecas, lograron instalarse y sostenerse como espacios de sociabilidad y experimentación artística. Estos lugares se constituyeron en puntos nodales de un entramado cultural diferenciado (de los espacios del mainstream del espectáculo, las artes y la música rock). Con el paso del tiempo se ha vuelto de común acuerdo referirse a este circuito cultural como el *underground* porteño de los 80, tanto entre pares (Gabín, 2001; Noy, 2015) como en la prensa especializada (Symns, 2011) y en la comunidad académica argentina (Minelli, 2006; Lucena, 2013; Laboureaux, 2013). Ahora bien, ¿cuáles fueron esos lugares específicos que formaron el *underground* porteño de los 80? ¿Cómo se extendió dicho circuito en el territorio urbano de la Capital Federal Argentina? ¿Qué densidades tuvo esa trama a lo largo de la década? El presente artículo se propone indagar en la dimensión espacial del *underground* porteño de los 80 a partir de una reconstrucción cartográfica e histórica del mismo, que identifica los lugares que formaron parte del circuito, distinguiendo entre bares, salas de teatro y discotecas. De este modo se busca contribuir a los estudios de la renovación de las producciones culturales en la ciudad de Buenos Aires entre la dictadura y la postdictadura desde un aporte situado en los contextos y condiciones materiales de producción artística.*

*During the Argentinean democratic transition till the end of the 80s, several artistic groups performed in Buenos Aires night urban settings. While in the recent past the gathering of more than two people was considered illegal, during the democratic period a group of bars, small theaters and nightclubs, managed to settle in and stand as spaces of sociability and*

*artistic experimentation. This cultural circuit has been identified as the underground “porteño” of the 80s, among peers (Gabín, 2001; Noy, 2015), journalists (Symns, 2011) and argentinean academics (Minelli, 2006; Lucena, 2013; Laboureau, 2013). But, which were the specific places that formed the underground porteño of the 80s? How did this cultural circuit spread in the territory of Buenos Aires, Argentina? From a cartographic and historical reconstruction, this paper aims to reasearch the spatial dimension of the Buenos Aires underground “porteño” of the 80s, recognizing and signaling the places that were part of the cultural circuit.*

Desde comienzo de los años ochenta, durante la transición democrática y hasta finales de la década, varios grupos de artistas (distintos entre sí en sus actuaciones, performances y estilos musicales) transitaron la ciudad de Buenos Aires (1) conectando diferentes lugares de reunión. Bares, pequeñas salas de teatro y discotecas, lograron instalarse y sostenerse como espacios de sociabilidad y experimentación artística. Al tiempo que entre las prácticas teatrales proliferaban los espectáculos clown, las performances y los números unipersonales (Trastoy, 1991), en las artes visuales se apostaba por la búsqueda de nuevas formas de expresión colectiva sobre materiales poco nobles -como el cartón, el plástico y la pintura para obra- (Usubiaga, 2012). En el contexto de consagración comercial de la música rock, por estos espacios alternativos también pululaban los primeros grupos de punk, ska y heavy metal (Berti, 2013) colando a Buenos Aires cerca de las expresiones musicales en boga en ciudades como Nueva York y Londres (Gendron, 2002).

La característica común de los espectáculos under era su carácter efímero. La pintura producida eran “menos objeto que acontecimiento” (Usubiaga, 2012: 142) y en muchos casos era subastada, regalada o descartada al final de la noche (Lucena, 2014). Los recitales en vivo se sucedían unos a otros y entre ellos, o antes de ellos, se presentaban performances teatrales de corta duración. Los artistas de las diferentes disciplinas solían relacionarse colaborando mutuamente en sus presentaciones, pero también competían por el uso de los improvisados escenarios y la conquista del público. La noche parecía más larga en los lugares del under; comenzaba cerca de las diez y se extendía hasta la puesta del sol, por lo que era común que las presentaciones acontecieran muy tarde en la madrugada y que los públicos, atentos a específicas disciplinas, se renovasen con el transcurrir de las horas.

Con el paso del tiempo se ha vuelto de común acuerdo referirse a este circuito cultural como el underground porteño de los 80, tanto entre pares (Gabín, 2001; Noy, 2015) como en la prensa especializada (Symns, 2011) y en la comunidad académica argentina (Minelli, 2006; Lucena, 2013; Laboureau, 2013). Investigaciones precedentes han estudiado las particularidades estilísticas y genéricas de los propuestas artísticas del underground porteño de los 80 (Battistozzi, 2011; Dubatti, 1995; Usubiaga, 2012) y han analizado la especificidad del lazo social que permitió la unión y convivencia de diferentes comunidades creativas (Garrote, 2006; Lucena, 2012). En ambas direcciones, dichas estudios coinciden en vincular la renovación de los repertorios culturales con la llegada de un variado y renovado elenco de agentes y actores al aletargado campo cultural argentino, en los años finales de la última dictadura cívico militar.

Ahora bien, ¿cuáles fueron esos lugares específicos que formaron el underground porteño de los 80? ¿Cómo se extendió dicho circuito en el territorio urbano de la Capital Federal Argentina? ¿Qué densidades tuvo esa trama a lo largo de la década?

El presente artículo se propone indagar en la dimensión espacial del underground porteño de los 80. Partiendo de la hipótesis de que ese fenómeno, en tanto circuito cultural, también se basó en la conexión de determinados lugares como puntos nodales de un tejido, se intentará realizar una reconstrucción cartográfica e histórica del mismo. Este trabajo inicial permitirá, en una instancia sucesiva, problematizar los modos en se diversificó el circuito cultural porteño en el período

comprendido entre 1982 y 1989, años en los que funcionaron los espacios más paradigmáticos del underground porteño de la década.

En primer lugar, se analizará la denominación underground abordando la metáfora espacial que ésta encierra. En segundo lugar, se expondrá la propuesta de estudio del underground porteño de los 80 a partir de un mapa que identifica los lugares que formaron parte del circuito, distinguiendo entre bares, salas de teatro y discotecas. En un tercer apartado se presentará la historia de tres destacados lugares de encuentro -el Café Einstein, la discoteca Cemento, el Teatro Parakultural- con el objetivo de rastrear condicionamientos comunes del circuito underground. En ese sentido, y a modo de cierre, se señalarán de las características y problemas que plantea el reconocimiento de ésta espacialidad diferenciada.

Como ha planteado Michel De Certeau, el espacio no es otra cosa que el lugar practicado: apropiado y desviado de los usos prescriptos inicialmente. Mientras el lugar siempre “implica una indicación de estabilidad”, el espacio “carece pues de univocidad y de la estabilidad de un “sitio propio” (de Certeau, 1996: 129). El estudio específico sobre la dimensión espacial del underground porteño de los años 80 ofrece la posibilidad de situar a los actores y sus prácticas, complejizando la comprensión de este fenómeno cultural. Además, se busca, desde esta perspectiva, contribuir a los estudios sobre la renovación de las producciones culturales en la ciudad de Buenos Aires desde la transición democrática.

## II. Definiciones: de la metáfora a la literalidad.

Desde mediados del siglo XX, las denominaciones elegidas para y por los movimientos culturales alternativos y contestatarios de todo el mundo remiten a metáforas espaciales. Por debajo del terreno de producción comercial y oficial, presentado como superficial en ambas acepciones del término, se distingue una territorialidad subterránea caracterizada por el activismo político cultural (Maffi, 1975). A partir de la década del 60 en Argentina, las publicaciones de la prensa alternativa comenzaron a ampararse en el epíteto ‘subte’ como etiqueta propia de un modo de intervención cultural que proponía una visión del mundo contestataria, que formaba parte de una propuesta más amplia de intervención política. Aquí también, la metáfora espacial refería a la necesidad de diferenciar las formas de producción y circulación de los modos comercialmente aceptados (Margiolakis, 2011). Durante la última dictadura cívico militar, entre 1976 y 1983, éste y otro tipo de expresiones factibles de ser consideradas “peligrosas” ante los ojos de la censura oficial profundizaron su pertenencia al margen propiciando la formación de pequeñas agrupaciones y la realización de encuentros ocasionales. Santiago Kovadloff (1982) ha descrito esas reuniones como especies de “catacumbas culturales”; las revistas de la época, por su parte, conservaron el epíteto “subte”. Continuando así con la metáfora espacial, se remitía entonces a lo que procuraba escabullirse del control y quedar por debajo del ángulo de visión del régimen.

Sin embargo, fue en la década del ochenta cuando las referencias espaciales pasaron a designar puntualmente lugares de reunión determinados en los que acontecían prácticas artísticas ligadas a la periferia del mundo del rock, del teatro de performance y de las artes visuales. El término underground, que en estos años se generalizó reemplazando a “subte”, también remitía a las metáforas latentes en los usos anteriormente mencionados, aunque se diferencia de ellos a partir de la apropiación de la palabra en inglés. Como ha remarcado María Alejandra Minelli (2006) por underground suele considerarse a un modo de producción improvisado, motorizado por la escasez de recursos y por criterios experimentales, localizado en los márgenes del campo cultural. La metáfora espacial detrás del término permite pensar, en ese sentido, en relaciones de emergencia, del subsuelo a la superficie, a partir de un conjunto de operaciones culturales desestabilizadoras. Entendido como una forma sociabilidad prioritariamente artística, el underground porteño de los 80 tuvo también una espacialidad específica y diferenciada.

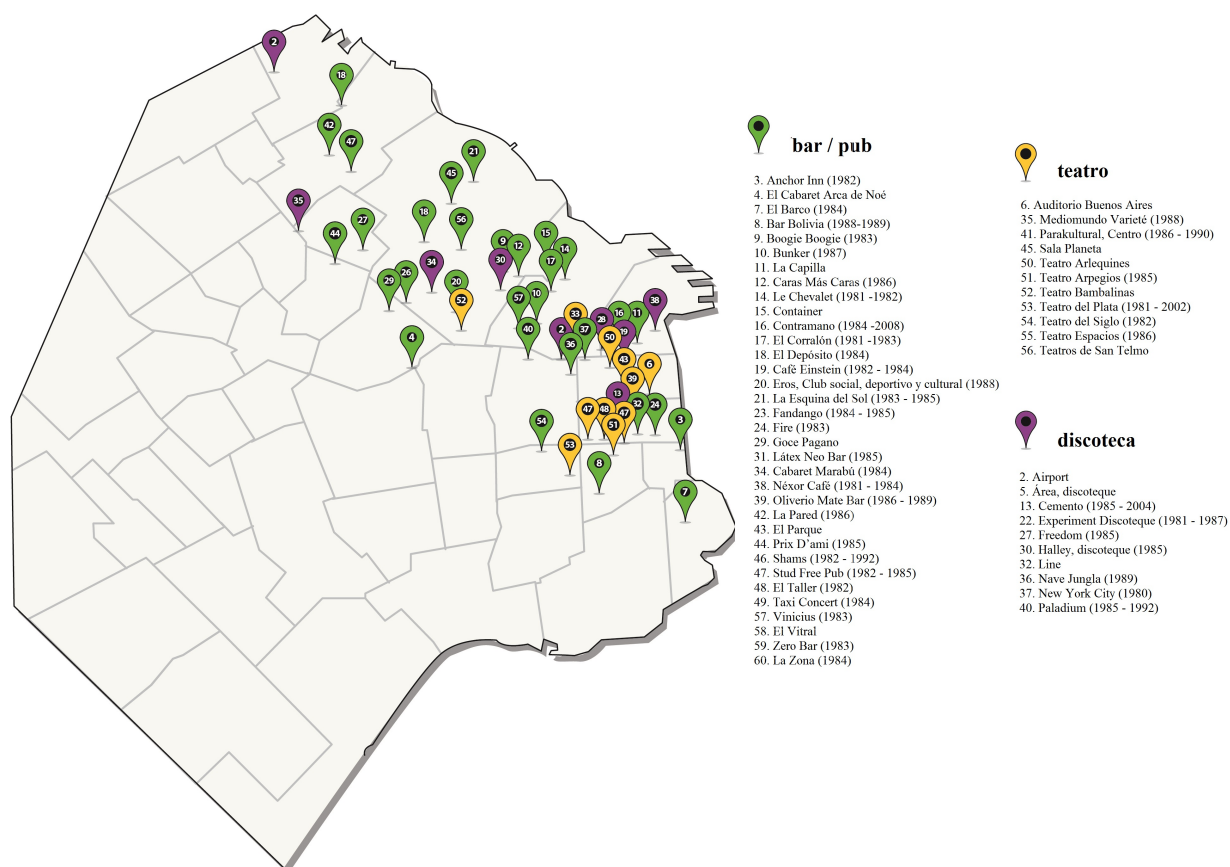
## III. Bares y fondas. La dimensión espacial del underground porteño de los 80.

Desde los primeros años de la década del 80, bares, discotecas y pequeñas salas de teatros abrieron con objetivos diversos pero pocas veces con la intención de funcionar como espacio de expresión artística. Sólo algunos de estos lugares estaban gestionados por agentes privados con intereses artísticos. En la mayoría de los casos eran emprendimientos independientes, situados en casonas,

galpones en desuso, locales en sótanos y otros reductos en edificios de la ciudad, que no contaban con las condiciones edilicias necesarias para la presentación de espectáculos. Sin embargo, fueron rápidamente ocupados por artistas que los utilizaron para sus actuaciones y por un público ansioso por encontrarse y conquistar la noche.

Con recurrencia, los protagonistas del underground porteño de los 80 (Gabín, 2011; Noy, 2015; Flores, 2011) y los investigadores de los movimientos culturales de la historia reciente (Dubatti, 1995; Battistozzi, 2011; Usubiaga, 2012; Lucena, 2013) suelen referirse a prácticas artísticas que acontecieron en tres lugares de reunión: el Café Einstein, la discoteca Cemento y el Centro Parakultural. No obstante, fueron muchos otros los espacios que también integraron el circuito cultural underground porteño en la década del 80. Con el propósito de identificar los lugares específicos que formaron dicho circuito se elaboró una primera cartografía del underground porteño.

Para su confección, se relevó la mención a los distintos lugares en la prensa alternativa y en publicaciones amateurs de baja tirada de la época, así como en la bibliografía sobre el tema. Se establecieron así cinco categorías: años de apertura y cierre del lugar (que, a modo de referencia, se indican entre paréntesis y a continuación del nombre), ubicación, nombre de sus gestores, rutina practicada y capacidad de público. Si bien no todas pudieron ser completadas al momento de escritura de este artículo, los resultados preliminares permiten dimensionar la extensión del entramado underground sobre el territorio de la ciudad de Buenos Aires. En ella se distinguen, ante todo, tres tipos de lugares de reunión: bares y pubs, pequeñas salas de teatro y discotecas.



Entre los lugares identificados predominan los bares y pubs que podían recibir entre 50 y 200 personas por noche. Varios de ellos fueron abiertos antes de diciembre de 1983 (2), en tiempos de dictadura, aunque la mayoría inauguraron a partir de 1984 (3). Muchos de estos bares y pubs fueron administrados por sujetos con inquietudes artísticas (4) aunque se emplazaban en un conjunto variopinto de locaciones que casi siempre carecían de escenarios, vestuarios y bambalinas y ofrecían malas condiciones acústicas para las presentaciones de música en vivo (5). No todos los lugares albergaban el mismo tipo de ofertas pero sí puede decirse que el principal común denominador a lo largo de la década fue la presentación de bandas de rock formadas en el marco propio del escenario post-Malvinas, caracterizado por la apertura comercial y la renovación del paradigma estético del género (Pujol, 2007; Berti, 2013). De este modo, y por primera vez en la historia del rock local, se ofertaban en una misma noche tres o cuatro recitales en los diferentes pubs de la ciudad (6). En los bares también se presentaron jóvenes performers en búsqueda de espacios de libertad expresiva e improvisación por fuera de las dinámicas del teatro (7). Eventualmente, ambos tipos de presentaciones

contaron con el acompañamiento de grupos de artistas visuales (Usubiaga, 2012; Lucena, 2014).

También un conjunto de salas de teatro ya existentes (8) oficiaron desde comienzos de la década del 80 como locaciones para los espectáculos del underground porteño. Si bien algunas salas de teatro funcionaban como escenarios de presentación de las primeras bandas de rock desde finales de los 60 (Calderón, 2006) entonces lo hacían en horarios y días periféricos. En los 80, las bandas y los grupos performáticos se apropiaron de aquellos escenarios (9) por las noches. Las salas contaban con una infraestructura mayor que la de los bares y podían recibir entre 100 y 500 personas. Del listado de lugares identificados en esta categoría, se destacaban dos locales que no eran propiamente salas de teatro pero que fueron creados partiendo de una propuesta teatral y que luego albergaron diversos espectáculos; el Centro Parakultural y Mediomundo Varieté. La cartografía cultural underground se completaba con una serie de discotecas que abrieron sus puertas desde comienzos de la década. Estas eran locaciones que habían sido reformadas para funcionar como salones bailables y recibir entre 1000 y 2000 personas. Las figuras claves de este tipo de lugar eran los discjockey; ellos elegían el tipo música que sonaba y de este modo colaboraban con la creación del ambiente específico de cada discoteca (Civale, 2011). El rock extranjero era la banda sonora de Halley y Cemento, mientras que Experiment, Palladium y New York City ofrecían música popailable. Además, ésta última se destacaba por la organización de fiestas temáticas con escenografías específicas; en ellas las presentaciones de los artistas del underground eran ocasionales y complementaban la propuesta específica de algunas veladas (10).

Ahora bien, ¿cómo pasó un conjunto de lugares de reunión a constituirse en una espacialidad diferenciada, es decir en un circuito cultural? Retomando los argumentos de Michel de Certeau, es posible afirmar que, mientras el “lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia” (de Certeau, 1996: 129), los espacios no “son”, sino que se “fabrican” y diferencian en la errancia, en el vagabundeo. Bajo esta perspectiva puede afirmarse que, con el paso del tiempo y en la medida en que los jóvenes artistas argentinos comenzaron a frecuentar los bares, salas de teatro y discotecas -ofreciendo en ellos sus espectáculos en los cruces entre artes visuales, rock y performance-, comenzó a formarse azarosamente un circuito de espacios de encuentro y creación, una espacialidad específica y diferenciada de los lugares de exposición centrales del campo artístico de la década del 80 (11).

Dicha espacialidad se caracterizó por ser efímera, como las prácticas que en ella acontecían. Los bares, salas de teatro y discotecas abrían por períodos cortos de tiempo, en un promedio de dos a tres años entre 1982 y 1989, y cerraban por causas diversas, entre las que se destacaban las dificultades económicas y el asedio policial. Marcado por la carencia de estabilidad que otorga la pertenencia de un ‘sitio propio’ el circuito de espacios de encuentro y creación titilaba en la noche; cuando los lugares de reunión se encendían y apagaban cómo luces intermitentes.

De los lugares identificados en la cartografía tres se destacan reiteradamente en las fuentes y en la bibliografía analizada como espacios de confluencia e interacción de diferentes prácticas artísticas; el Café Einstein, la discoteca Cemento y el Centro Parakultural. A continuación se presenta la historia de estos tres escenarios, en tanto ejemplos específicos de cada una de las categorías anteriormente elaboradas, destacando las circunstancias de apertura y cierre de los mismos y ofreciendo una breve descripción del tipo de experiencias que en ellos tuvieron lugar. A partir de estas historias se problematizarán los condicionamientos comunes del circuito cultural under y se establecerán recortes temporales para establecer parámetros de análisis de las densidades que tuvo la trama constituida por los lugares del underground de los 80.

#### IV. Tres lugares paradigmáticos del underground porteño de los 80

##### *El Café Einstein*

El Café Einstein abrió sus puertas en mayo de 1982 en un pequeño salón ubicado en el primer piso de un edificio de la calle Córdoba. El local, tenía columnas en el medio que impedían ver el escenario, una tarima a 50 centímetros del piso, y techos bajos atravesado por vigas. En la bibliografía consultada los diferentes testimonios suelen referirse a él como “el único lugar” en el que acontecía algo diferente durante el conflicto bélico en Malvinas; el sitio donde “la movida” comenzó a activarse (Ramos, Lejbowicz, 1991).

Sus gestores, Omar Chabán, Sergio Aisenstein y Helmut Zieger, habían ideado el lugar inspirados en experiencias europeas y aspiraban a colmarlo de público deseoso de conocer lo más novedoso del teatro, la música y las artes visuales. La “época de oro” del Café Einstein se dio en el marco de la transición democrática, cuando comenzó a recibir las prácticas artísticas que caracterizaron al underground porteño de los 80. De martes a domingos, de 20 a 06hs, el bar abría sus puertas y recibía a los “jóvenes ansiosos de encontrar espacios libres y puntos de referencia para juntarse” (Suplemento “Cerdos & Peces”, semanario El Porteño N° 20, 1983).



Aunque no existió una rutina fija sus dueños idearon la propuesta de una olla popular con bandas gratis los días martes; se convidaba con pizza y tocaban bandas recién formadas, entre ellas Soda Stereo. Los miércoles hacían uso del espacio las compañías teatrales tales como Cataplasma Show (de la cual Omar Chabán formaba parte) o se presentaban diferentes performers. Los jueves eran los días de rock en los que, entre otras bandas tocaban Sumo y Los Twist. Ese mismo día los artistas plásticos Rafael Bueno y Guillermo Conte realizaban pinturas en vivo, como telón de fondo de las presentaciones tanto de rock como teatrales, luego recortaban las obras y las remataban o regalaban -ante los ojos de las destacadas visitas ocasionales, entre las que se encontraba el performer Emeterio Cerro- (Lucena, 2014). Los domingos eran las tertulias punks, un género que recién comenzaba a sonar y verse en Buenos Aires.

Durante el primer año la policía interrumpía reiteradamente las presentaciones, llevando detenidos a gran parte de los presentes. A pesar de ser momentos de redefinición del régimen, el estado de sitio continuaba vigente y los mecanismos represivos, como las razzias policiales y las detenciones por averiguación de antecedentes, eran prácticas frecuentes. Con el retorno democrático la intervención policial se circunscribió a los entornos del Café; agentes de las divisiones “narcóticos” y “moralidad” rondaba las inmediaciones de la calle Córdoba desalentando el merodeo del público del bar. Poco tiempo después, en abril de 1984, el Café Einstein fue clausurado por la Municipalidad de la ciudad -por entonces Capital Federal- argumentando la precariedad de las condiciones edilicias. Según Enrique Symns, director de la revista *Cerdos & Peces*, el verdadero motivo de la clausura del bar se basaba en la doble moral que por entonces se vivía, cuándo aquella fiesta o primavera democrática convivía con los rasgos residuales de la censura y la represión (Cerdos & Peces, N° 1, 1984).

En una nota titulada “Café Einstein y el abuso policial”, publicada en el Número 1 de la revista, Symns afirmaba; “Mucha gente debe haberse sentido feliz. El Café Einstein molestaba, inquietaba, afeaba. Había convertido los alrededores de Córdoba y Pueyrredón en una galería de fantasmas, de presencias horripilantes que molestaban a la señora que compraba la pizza, al dueño del bar, al policía de la parada. Se montó una eficaz pantomima y “la cueva de monstruos” fue cerrada.” (Cerdos & Peces, N° 1, 1984). En la cita, el bar aparece conformando un espacio de influencia que se extiende más allá del local. Esa espacialidad es descripta a partir del uso de metáforas que remarcan la oscuridad de la noche y remiten a contextos de encierro -la galería de fantasmas, la cueva-. Al mismo tiempo, el público asiduo al bar es representado a partir de un conjunto de figuras que carecen de un territorio propio, que son propias del tiempo nocturno -los “monstruos”, “las presencias horripilantes”, “los fantasmas”-. A ellas se oponen los “dueños” que se sienten amenazados -la señora, el dueño, la policía-.

El procedimiento llamado “purificador de la ciudad” por el editor se basaba en conversaciones -off the record- con el comisario que había realizado el operativo quien advirtió al redactor “Este destape provisorio ¿sabes cuánto va a durar? Siempre pasa lo mismo cuando cambia un gobierno. Pero de aquí a unos meses, esta ciudad va a estar limpia de toda esta gente...” (Cerdos & Peces, N° 1, 1984). Las palabras del comisario remiten al conjunto de referencias culturales que servían para diferenciar entre los usos “adecuados” del tiempo libre y los que podían amenazar el orden, sin distinción entre el régimen dictatorial y los gobiernos democráticos. En este sentido, el cierre del Einstein ejemplificaba como las condiciones de mayor libertad, propias de la vigencia del estado de derechos, no conllevaban automáticamente a un cambio radical en los marcos culturales de referencia.

### *La discoteca Cemento*

Un año después del cierre del Einstein, Omar Chabán y Katja Alemann, por entonces en pareja, abrieron la discoteca Cemento en el barrio porteño de Monserrat. Mientras al Café tenía una capacidad máxima de 150 personas, la discoteca estaba preparada para recibir más de mil. Era junio de 1985 cuando Cemento inauguró; meses antes se había enjuiciado a la Junta Militar y la primavera democrática parecía florecer. Agrandarse, cambiar las proporciones y en algún sentido pegar el salto y construir espacios mayores para las propuestas expresivas del underground porteño de los 80 eran algunas de las ambiciosas motivaciones de los gestores. En reiteradas ocasiones Omar Chabán expresó su voluntad al respecto: “Buscábamos un espacio de lo excelso, lo magnánimo. Los lugares eran pequeños y Cemento era grande. Allí queríamos vivir una comunión, la fiesta con la gente” (12).

La discoteca estaba diseñada como una sucesión de cajas asimétrica, que servían de aislamiento acústico al mismo tiempo que colaboraban con la estética despojada y fría del lugar (Ramos, Lejbowicz, 1991). Tras pasar la puerta de chapa sobre la calle Estados Unidos al 1200, se entraba a un primer espacio cuadrado, especie de antesala y barra, para a continuación acceder a un pasillo rectangular, más largo que ancho, que comunicaba con un segundo espacio, también de forma cuadrada aunque de mayor tamaño, que oficiaba de pista de baile y de escenario para las presentaciones en vivo.

Durante los primeros años se aprovecharon las proporciones y divisiones del local para albergar diferentes propuestas; la noche comenzaba con presentaciones performáticas y bandas de rock, y continuaba hasta entrada la madrugada al ritmo de la discoteca. Entre las primeras vale destacar las presentaciones de Walter “Batato” Barea, uno de los protagonistas por excelencia del underground porteño de los 80, quién reunía un conjunto de elementos propios de la vida cotidiana, se ubicaba en algún recoveco del local (13) e invitaba a los presentes a meterse en su cama, preparar una ensalada de frutas o tan solo admirar su particular manera de bailar (Dubatti, 1995). En julio de 1986, La Organización Negra presentó UORC (teatro de operaciones) un espectáculo teatral que aprovechaba al máximo las dimensiones de la discoteca, y había sido creado especialmente a pedido de Omar Chabán (Noy, 2015). Si bien la sucesión de “operaciones teatrales” fue pensada para una única presentación, a pedido del público se reestrenó al año siguiente y se mantuvo exitosamente en cartel durante dos años (González, 2011).

En el contexto de expansión comercial de la música rock, propio de la década del 80, Cemento se constituyó como uno de los espacios intermedios, entre los bares y los estadios, para los grupos de rock. Bandas tan disímiles como Don Cornelio y la Zona, Todos Tus Muertos y Los Pillos se presentaron en el escenario de la discoteca (AA.VV., 2009; Flores, 2011). Uno de los hitos en la historia del lugar fue la presentación de Gulp!, primer disco de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota -el 23 de agosto de 1985-. Por su parte, la creciente escena punkrocker de la ciudad ocupó Cemento en 1989 para la presentación en vivo del disco Invasión 88, compilado por la discográfica Radio Tripoli.

La mayor disponibilidad de espacio y la variada propuesta expresiva no se tradujo necesariamente en la afluencia constante de público; los eventos más convocantes eran las presentaciones en vivo de bandas de rock, ya que ninguna otra actividad performática atrajo tanto la atención de los espectadores como las presentaciones de la Organización Negra. Esto generó rispideces entre los gestores y colaboró a que con el paso del tiempo las prácticas expresivas del underground, más ligadas al mundo del teatro y a las artes visuales, quedasen en segundo plano. Si bien Cemento había nacido para ser, en palabras de Omar Chabán, “una mezcla de la discoteca New York City y el Teatro San Martín que dirigía Kive Staiff” (14) estas expectativas sobrepasaban la capacidad de recepción de los públicos de la ciudad en la postdictadura.

Cemento fue el único de los lugares del underground porteño de los 80 que sobrevivió la década en la misma ubicación geográfica. Paulatinamente, en los años siguientes dejó de ser una discoteca y se convirtió, principalmente, en un espacio para la presentación en vivo de bandas de tamaño intermedio y la organización de festivales de bandas menores. A lo largo de las casi dos décadas en las que permaneció abierto, los controles policiales en la puerta y en las inmediaciones del lugar fueron constantes. También lo fueron las amenazas de clausura, que se concretaron en el cierre del lugar por un período corto de tiempo en 1993. La noche del 30 de diciembre de 2004, en la que se produjo el incendio en República Cromañón, fue también la última noche de la discoteca (Igarzábal, 2015).

### *El Centro Parakultural*

En un húmedo sótano del barrio de San Telmo, los actores Omar Viola y Horacio Gabín abrieron el Centro Parakultural en marzo de 1986. Al momento de la apertura el local se encontraba en desuso, acosado por graves problemas edilicios producto de las inundaciones constantes; sin embargo, en la década del 70, el subsuelo del edificio de la calle Venezuela al 336, había albergado al Teatro de la Cortada.

Omar Viola y Horacio Gabín abrieron el local como un espacio para dar clases de teatro, y convocaron a sus amigos a que ensayaran allí. No había una rutina fija sino que sus gestores programaban los espectáculos noche a noche armando el “orden del día” en base a los grupos que

se acercaban a ofrecer propuestas antes de que el lugar abriera sus puertas. Al poco tiempo, el escenario del Parakultural se convirtió en la arena de formación de diferentes agrupaciones teatrales; tales como Gambas al Ajillo, el Dúo Los Mellis y el trío integrado por Walter Salvador Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese (15) En términos de María José Gabín, integrante del grupo Gambas al Ajillo y entonces en pareja con uno de los gestores, el Centro Parakultural fue el “nido de todos los “caranchos” que más adelante, de alguna manera, renovaron la escena teatral tan aletargada por los años de plomo” (Gabín, 2001: 61).

A pesar de las limitaciones espaciales, este espacio funcionó también como galería para la exposición de fotografías, instalaciones y pinturas. Meses después, y al igual que ocurría en otras salas de teatro del underground porteño de los 80, el Parakultural devino también en escenario para las bandas de rock. Si bien los nombres de los grupos se reiteraban en los diferentes lugares del circuito, en el Parakultural con mayor frecuencia podía verse a actores presentando o acompañándolos. Un ejemplo de este tipo de colaboraciones ocurrió en junio de 1986, cuando los músicos de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota tocaron allí junto a Omar Viola y Gambas al Ajillo.

En los días más concurridos en el sótano de la calle Venezuela podía haber hasta 300 personas, entre quienes se destacaban los estudiantes de teatro y los punks. Respecto del público y la relación con los espectáculos, Omar Viola declaró; “Al principio, en el Parakultural, muchas veces el límite no quedaba claro. Porque como el público veía que a veces podía actuar, a la segunda botella de vino todos querían subir al escenario. Solía haber más gente arriba que abajo” (Ramos, Lejbowicz, 1991: 104). Este límite difuso, sumado al elevado consumo de alcohol tensaba la relación entre los públicos del rock y del teatro; y las tensiones solían descargarse arrojando vasos, botellas y escupitajos hacia y desde el escenario.

Durante 1986, los gestores del Parakultural destinaron las noches de los domingos, las menos demandadas por las formaciones teatrales, para la presentación de las bandas punks (16). Esta medida tenía por objetivo restringir la presencia de los grupos más problemáticos. Además de enfrentarse entre ellos (17) y con los seguidores de las bandas de heavy metal, los punks eran centro predilecto de las detenciones policiales; por lo que su presencia era poco estimada por los grupos performáticos (Gabín, 2001). Según declaró Omar Viola, al final del primer recital el subcomisario de la zona amenazó con clausurar el lugar (Ramos; Lejbowicz, 1991), pero esto no aconteció sino tiempo después en 1989.

A través de acuerdos económicos los gestores del Parakultural lograban regular la presencia policial en el lugar y postergar así lo máximo posible la clausura del local que funcionaba en los márgenes de lo permitido por las habilitaciones oficiales. Sin embargo, las rondas nocturnas de patrulleros solían vigilar las inmediaciones del local y detener a quienes concurrían al Parakultural.

En 1990 el edificio de la calle Venezuela fue comprado por parte del gremio de encargados de edificios, entonces el Parakultural debió cerrar (18). A modo de “última cena”, en la noche de cierre se reunieron los gestores y actores que habían formado parte de esa historia y se ofreció el último recital en el que tocaron El Lado Salvaje Harry, (banda formada por ex integrantes de Los Pillos) y Don Cornelio y La Zona.

## V. A modo de cierre

Entre 1982, año de apertura del Café Einstein, y 1989, año de clausura del Parakultural, los lugares del underground porteño de los 80 constituyeron una trama diferenciada de espacios de experimentación y exhibición de prácticas artísticas que diversificó el circuito cultural de la ciudad de Buenos Aires. Sobre el telón de fondo de un pasado inmediato que consideraba ilegítima la reunión de más de dos personas, los lugares del underground porteño de los ochenta propiciaron, durante casi siete años, la apropiación extensiva del espacio urbano por parte de las comunidades creativas.

Las actividades artísticas que acontecieron en los lugares del underground porteño de los 80 pasaron de ser una forma de producción cultural subterránea en dictadura a una forma de producción en los márgenes del campo artístico en tiempos democráticos. El Café Einstein, la discoteca Cemento y el Centro Parakultural funcionaron como faros que irradiaron otros escenarios, en tanto en ellos se formaron grupos que más tarde se presentaron también en otros



lugares del circuito y que renovaron los repertorios culturales en la ciudad de Buenos Aires entre la dictadura y la postdictadura. El mapa aquí presentado permite señalar que las prácticas del underground porteño de los 80, constituyentes de un tipo de sociabilidad que buscaba liberarse del encorsetamiento expresivo propuesto por la dictadura, ocurrieron en lugares que mayormente abrieron sus puertas después de 1984. Mientras las salas de teatro solían estar ubicadas en el centro este de la ciudad, en locales creados antes de los 80, los bares se ubicaron hacia el noreste, en locales que debieron ser readaptados para funcionar como espacios propicios para la presentación de artistas.

Desde la segunda mitad de la década, las comunidades creativas under, especialmente los grupos performáticos y los artistas visuales, fueron convocados por los centros culturales oficiales (19) (Usubiaga, 2012) y aparecieron en los medios masivos de comunicación (Gabín, 2001). A partir del trabajo de gestores y figuras bisagras (20), estos nuevos escenarios funcionaron como espacio de visibilización de los artistas del underground. También hacia final de la década, las presentaciones musicales comenzaron a incrementarse paulatinamente en todos los espacios del circuito en detrimento de las actividades performáticas y las expresiones de las artes visuales.

Aunque la llegada de la democracia supuso un estado de mayor libertad expresiva, el estudio de la espacialidad del underground porteño de los 80 permite rastrear continuidades represivas. Durante la dictadura, bajo el estado de sitio, las agrupaciones de jóvenes en general y de artistas en particular eran poco toleradas, cuando no reprimidas. Sin embargo, ya en democracia, continuar en el margen implicaba también seguir estando bajo el radar de vigilancia actitudinal con el que se regían las fuerzas policiales (Martínez, Pita, Palmieri, 1998). Amparada en la figura de la detención por averiguación de antecedentes la policía asediaba continuamente los lugares del underground porteño. Muchas veces realizaba procedimientos de detención masiva -las razzias-; entraba en bares, salas de teatro y discotecas y llevaba detenidos a los presentes o registraba sus alrededores para demostrar su control sobre el territorio, desalentando así el merodeo de los posibles interesados por saber qué acontecía en esos lugares. Esta situación fue una característica común de los lugares del circuito cultural underground porteño de los 80 e impuso condicionamientos a los usos de los lugares del under.

La reconstrucción cartográfica permitió reconocer la extensión del circuito cultural underground porteño de los 80 en el territorio de la ciudad de Buenos Aires. Esta comprobación del pasaje del underground de la metáfora a la literalidad, propicia una serie de nuevas preguntas que permitirán ahondar en los estudios de la dimensión espacial: ¿Cuáles fueron las dinámicas de circulación de los artistas y los públicos entre los lugares pertenecientes a la misma categoría? ¿Qué relaciones se establecieron entre las tres los lugares de las categorías identificadas? Problematicando aún más ¿Qué tipos de relaciones podrían establecerse incorporando a esta cartografía los lugares centrales presentación de prácticas artísticas? ¿Cuáles incorporando las comisarías?

Como una forma sociabilidad prioritariamente artística, el underground porteño de los 80 tuvo además de una espacialidad diferenciada, una temporalidad marcada: la noche. ¿De qué modo estos espacios de encuentro alcanzaron sus intermediaciones? ¿Acaso los lugares del under modificaron las prácticas cotidianas de los barrios de la ciudad en los que se ubicaron? Responder a estas preguntas requiere analizar los espacios del underground porteño de los 80 desde su especificidad temporal nocturna la noche, esa tarea será objeto de futuras investigaciones.

#### Notas

(1) Hasta 1996 el gobierno de la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Capital Federal, era designado por el Poder Ejecutivo Nacional. En la década del 80, la Policía Federal, dependiente del Ejecutivo Nacional, cumplía funciones de policía local sobre el territorio de la ciudad. ([Volver](#))

(2) Tal fue el caso, entre otros, de Boogie Boogie, Le Chevalet, El Corralón, Café Einstein, La Esquina del Sol, Shams, Stud Free Pub y El Taller. ([Volver](#))

(3) A modo de ejemplo de la extensa lista vale mencionar al Bar Bolivia, Bunker, Caras Más Caras, Contramano, El Depósito, Fandango, Gracias Nena, Látex Neo Bar, Cabaret Marabú, La Pared, Prix D'ami y Taxi Concert. ([Volver](#))

(4) Botto Jordán, gestor del restaurant Le Chevalet, era pintor. Prix D'Ami era gestionado por Daniel Morano creador y productor artístico del programa radial "El Tren Fantasma", además de

guitarrista de Alphonso S'Entrega. El Bar Bolivia era regentado por un grupo de jóvenes estudiantes de bellas artes entre los que se destacaba Sergio de Loof, videasta y diseñador, quien antes había trabajado como lavacopas del bar El Depósito. ([Volver](#))

(5) Le Chevalet era un restaurant francés durante el día y en las noches de 1982 se corrían las sillas y mesas para que el salón comedor sirviera de escenario para las primeras presentaciones de bandas punks. Shams también fue un restaurant en el que por las noches tocaban solistas o bandas invitadas para amenizar las cenas. Boogie Boogie, Cara más Caras y Prix D'Ami se construyeron en casonas antiguas y el Stud free Pub estaba emplazado en una ex caballeriza. Del extenso listado sólo El Corralón ocupó locaciones construidas especialmente para ser bar. ([Volver](#))

(6) Bandas tan disímiles estilísticamente como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, el grupo de ska Alphonso S'Entrega, los darks newwaver Los Pillos, Soda Stereo y Sumo se presentaron en los mismos lugares -en el Stud Free pub, en La Esquina del Sol, en Prix D'Ami y en el Zero Bar- aunque no compartieran programáticamente los escenarios y muchas veces sólo oficiaran de públicos entre sí. ([Volver](#))

(7) En este sentido pueden citarse dos casos paradigmáticos: el del grupo femenino Gambas al Ajillo y el del grupo Los Peinados Yoli, quienes se presentaban en diferentes pubs a lo largo de la misma noche (Gabín, 2001; Dubatti, 1995). ([Volver](#))

(8) En el mapa se destacan la Sala Planeta y los teatros Arlequines, Arpegios, Bambalinas, del Plata, del Siglo, Espacio y el Auditorio Buenos Aires (anteriormente conocido como Auditorio Kraft). ([Volver](#))

(9) Estas salas de teatro era alquiladas por los artistas del under para la presentación de diversos espectáculos. A modo de ejemplo cabe mencionar que el Teatro Bambalinas fue escenario recurrente de la presentación del grupo Patricio rey y sus Redonditos de Ricota, quienes ofrecían durante los primeros años una propuesta interdisciplinaria guiada desde rock pero acompañada de monólogos y pequeñas presentaciones performáticas. Por su parte, el Teatro Santa María fue escenario, en 1986, del Primer Festival de Teatro Malo; un ciclo ideado por Vivi Tellas que estaba compuesto por una trilogía de textos anónimos encontrados en la que abundaban en errores ortográficos y dramáticos. Del festival participaron el dúo Los Melli (Damián Dreizik y Carlos Belloso), Rosario Bléfari, Fabio Suarez y Batato Barea, entre otros. (Battistozzi, 2011). ([Volver](#))

(10) En este sentido fue paradigmático el caso de la discoteca Palladium que contrató a Vivi Tellas, actriz y directora de teatro, para la organización de eventos en los que se presentaron los artistas del under (Civale, 2011). ([Volver](#))

(11) En el caso rock son considerados mainstream los escenarios que congregaban públicos masivos (Estadio Obras, Luna Park, etc.) y que eran promovidos desde la industria de la música (para la presentación de discos grabados por los sellos discográficos de las majors -Universal, Sony y EMI- eventualmente en asociación con radio y televisión (Festival Rock & Pop, 1985) o como parte de festejos oficiales (tales como las presentaciones organizadas por la Juventud Radical durante 1987 y el Festival: "Tres días por cinco años de democracia" de 1988). Respecto de los espacios de los espacios centrales al circuito teatral se considera a las salas de teatro centrales ubicadas en la Avenida Corrientes. Los espacios centrales de exhibición y circulación de las artes visuales estaba conformado por museos y galerías (para mayores referencias remitirse a Cerviño, 2012 y Usubiaga, 2012). ([Volver](#))

(12) Plotkin, Pablo: "La confesión de un expulsado", en Rolling Stone. ([Volver](#))

(13) Muchos de los episodios performáticos realizados individualmente por Batato Barea en Cemento llevaban nombres indicativos; "La cama", "La comida" y "Ensalada de frutas". En otras oportunidades también se presentó acompañando a otros performers; tal fue el caso de "Máscaras japonesas", una especie de happening realizado junto a Marie Luise Alemann, madre de Katja, gestora del lugar. ([Volver](#))

(14) Omar Chabán, citado en: Del Mazo, Mariano; "[Cemento fresco](#)", Suplemento "Radar", Página 12, domingo 20 de octubre 2013. ([Volver](#))

(15) Batato Barea montó allí un taller de clown y se presentó en reiteradas ocasiones, con sus números "Los perros comen huesos", "Cristo Baal", el happening "Vértigo", etcétera), en 1987 dio un show de despedida antes de viajar a Brasil titulado "Bai bai Batato" y a su regreso se presentó

con el dúo Los Mellis, integrado por Carlos Belloso y Damián Dreizik, y la banda TetraBrick. En 1988, Batato Barea, Las Gambas al Ajillo y Fernando Noy se presentaron en conjunto y se realizó la "Fiesta del Clú del Claun". En 1989, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortones se presentaron "Las poetizas". En el año de inauguración el fotógrafo Gianni Mestichelli presentó una muestra. ([Volver](#))

(16) Entre las bandas que se presentaban se encontraban Anarquía Sentimiento Incontrolable, Antihéroes, La Forma, Secuestro, Hemorragia Humana, Kadaveres de Niños y Reviente el Reich. ([Volver](#))

(17) Los ejemplos de estas peleas pueden rastrearse en distintas letras de los grupos, a modo de ejemplo vale citar la letra de "Guacho Pulenta", grabada por el grupo skinhead Comando Suicida para el compilado Invasión 88, en la que puede oírse "De qué te la das, si en el Parakultural vos cobraste", en referencia a un enfrentamiento con la banda Todos Tus Muertos en el Parakultural (Flores, 2011). ([Volver](#))

(18) A partir de 1991, el Parakultural tuvo una segunda época a partir de 1991 en la calle Chacabuco al 1000. ([Volver](#))

(19) Estos lugares funcionaron como espacios intermedios, a mitad de camino entre el under y los teatros de la Avenida Corrientes y los museos ya existentes, para la exposición de diferentes disciplinas. Entre ellos se destacaban el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires y el Centro Cultural Ricardo Rojas (dependiente de la Secretaría de extensión universitaria de la Universidad de Buenos Aires). ([Volver](#))

(20) Artistas y gestores culturales como Osvaldo Giesso, Liliana Maresca, Jorge Gumier Maier, Antonio Gasalla, entre otros, actuaron como figuras bisagras que presentaron artistas y prácticas under en espacios oficiales y comerciales. ([Volver](#))

#### Bibliografía

AA.VV. 2009. *Gente que No. Postpunks, darks y otros iconoclastas del under porteño de los 80*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.

Battistozzi, Ana María, 2011. *Escenas de los 80. Los primeros años*, Buenos Aires, Fundación PROA.

Berti, Eduardo, [1989] 2013. *Rockología, documentos de los '80*, Buenos Aires, Galerna.

Calderón, Darío, 2006. "Yendo de La Cueva al estadio: espacios de encuentro entre el rock y su público" en Franco, Adriana; Franco, Gabriela; Calderón, Darío. *Buenos Aires y el rock. Temas de Patrimonio cultural*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Cerviño, Mariana, 2012. "Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992)", AVATARES de la comunicación y la cultura, N° 3. ISSN 1853-5925.

Civale, Cristina, 2011. *Las mil y una noches, Una historia de la noche porteña 1960-2010*, Buenos Aires, Ed. Marea.

De Certeau, Michel, 1996. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, Dpto. Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Dubatti, Jorge, 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Planeta.

Flores, Daniel, 2011. *Derrumbando la Casa Rosada. Mitos y leyendas de los primeros punks en Argentina, 1978 -1988*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.

Flores, Daniel, 2012. *La manera correcta de gritar. Ska, 2-Tone y rude boys en la Argentina*, Buenos Aires, Piloto de Tormenta.

Gabín, María José, 2001. *Las indepilables del Parakural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Gendron, Bernard, 2002. *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular music and the avant-garde*, Chicago, University of Chicago Press.

Garrote, Valeria, 2009. "La comunidad de la alegría: los afectos en la construcción identitaria

colectiva”, *Congress of Latin American Studies Association*, Rio de Janeiro.

González, María Laura, 2011. “UORC de La Organización Negra: la enunciación de la experiencia según tres autores”, en Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral, N14 diciembre 2011.

Igarzábal, Nicolás, 2015. *Cemento, el semillero del rock (1985-2004)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

Kovadloff, Santiago, 1982. *Una cultura de catacumbas y otros ensayos*. Buenos Aires, Botella al Mar.

Laboureau, Ana 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.

Longoni, Ana - Gustavo Bruzzone, 2008. *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Lucena, Daniela, 2014. “La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y cooperación artística durante la última dictadura militar argentina”, en *Genio Maligno*, Publicación semestral. ISSN: 1988-3927. Número 14, marzo 2014.

Lucena, Daniela, 2012. “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80”, en *Estudios Avanzados* 18 (Dic.2012): pp. 35-46

Lucena, Daniela - Gisela, Laboureau, 2011. “Rock e ditadura: o alegría como estratégica”, en *Travessias* Ed.XI, ISSN 1982-3935.

Maffi, Mario, 1975. *La cultura underground*, Barcelona, Anagrama.

Margiolakis, Evangelina, 2011: “Lo subterráneo y las revistas culturales en la última dictadura militar argentina” en *Revista Argentina de Comunicación*, Universidad Nacional de Río Cuarto, n° 6, 2011.

Martínez, María Josefina - María Victoria, Pita - Palmieri, Gustavo, 1998. “Detenciones por averiguación de identidad: policía y prácticas rutinizadas”, en Inés Izaguirre (comp.), *Violencia social y derechos humanos*. Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

Minelli, María Alejandra, 2006. *Con el aura dele margen (Cultura argentina en los '80/90)*, Córdoba, Alción Editora.

Noy, Fernando, 2015. *Historias del under*, Buenos Aires, Reservoir Books.

Pelletieri, Osvaldo, 1992. “El sonido y la furia: Panorama del teatro de los '80 en Argentina”, *Latin American Theatre Review*.

Pietrafesa, Patricia, 2013. *Resistencia. Registro impreso de la cultura punkrock subterránea Buenos Aires 1984-2001*, Buenos Aires, editorial Alcohol y Fotocopias.

Pujol, Sergio, 2005. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Emecé.

Pujol, Sergio, 2007. “La anunciación del rock. Identidad, divino tesoro”, en *Revista Trampas de la Comunicación*, N° 52 Rock, Cultura y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social Universidad Nacional de La Plata, Mayo 2007.

Ramos, Laura - Cecilia, Lejbowicz, 1991. *Corazones en llamas*, Buenos Aires, Aguilar Clarín.

Rubinich, Lucas, 2009. “Reinventar el fuego: Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby”, en *Apuntes de Investigación del CCEYP*. Oficios y prácticas. ISSN '329-2142 N° 15, pp. 113-158.

Symns, Enrique, 2011. *Cerdos & Peces. La revista de este sitio inmundo. Lo mejor*, Buenos Aires, ed. El Cuenco de Plata.

Usubiaga, Viviana, 2012. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.

Villagra, Irene, 2008. “Teatro Abierto: Conferencia de Prensa del 12 de Mayo de 1981, proyecto cultural de resistencia”, *Revista del CCC*, Edición N° 3 / Año 1, Publicado en Mayo / Agosto 2008,

ISSN 1851-3263 - Publicación Cuatrimestral.

Tiscornia, Sofía, 2004. "Seguridad ciudadana y policía en Argentina. Entre el imperio del 'estado de policía' y los límites del derecho". En: Revista Nueva Sociedad, N° 191 Mayo-Junio 2004, Venezuela.

Trastoy, Beatriz, 1991. "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80" en *Latin American Theatre Review*, 24/2, Spring.

**Fuentes consultadas:**

Revista *Cerdos & Peces*: Agosto 1983 - Agosto 1989.

Fanzine *Resistencia* (N° 1, 2, 3, 4 y 5)

Fanzine *¿Quién sirve a la causa del Kaos?* (N° 1 y 2).

Por: López, Vanina Soledad para [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com) | Año Número |