

## **“EN LA PARTE DE ATRÁS” GRAN BUENOS AIRES Y CULTURA ROCK EN EL FIN DEL MILENIO\***

ANA SÁNCHEZ TROLLET\*\*

Plaza Once. 30 de diciembre de 2004. Jueves. Era una de esas pegajosas noches de verano en Buenos Aires. Alrededor de 3 mil chicas y chicos, en su mayoría entre 14 y 23 años, se habían congregado con ánimo festivo de fin de año para asistir al recital de Callejeros en el local República Cromañón. Las bailantas, la estación terminal del tren del oeste, las infinitas persianas ya cerradas de los comercios al menudeo y la oferta sexual callejera que rodeaban el lugar le daban un tono entrópico a este característico encuentro rocanrolero del nuevo milenio. Sin saberlo, serían los protagonistas de la “mayor tragedia en el país por causas no naturales”, según la definieron los diarios en los días siguientes.<sup>1</sup> La bengala lanzada por uno de los espectadores incendió unas placas de poliuretano que cubrían el techo y que habían sido instaladas con el fin de apaciguar el sonido que escuchaban los vecinos. Con la primera llamarada, los músicos pararon de tocar y, al poco tiempo, las luces se apagaron, los equipos de audio se desprendieron del techo y el aire se convirtió en un tóxico humo negro. La situación se volvió todavía más apremiante cuando los que intentaban escapar constataron que las salidas de emergencia estaban cerradas con candado. La fiesta, advirtieron los diarios, se convirtió en una “trampa mortal”. Unas 180 personas murieron al instante o en el hospital esa misma noche y, con el correr de los días, la cifra ascendió a 194.

Aquel jueves, para los músicos de Callejeros, habían quedado atrás los tiempos en que ofrecían recitales en la vereda de su natal Villa Celina, un barrio de clase media baja ubicado en la periferia suroeste, en los espacios intermedios que traza la inter-

\* Este artículo fue realizado en el marco del seminario de lectura dirigida “Ciudad, cultura y política. Buenos Aires 1990-2004” del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Agradezco a su coordinador Adrián Gorelik y también a Mariano Gruschetsky por las lecturas de versiones previas a este escrito. Asimismo, agradezco los comentarios de Graciela Silvestri y Juan Buonuome, como también a Ernesto Bohoslavsky y Gisela Laboureau por haberme puesto en contacto con distintos informantes clave a quienes entrevisté para este trabajo.

\*\* Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Instituto de Altos Estudios Sociales - Universidad Nacional de San Martín (CONICET-IAES-UNSAM); <absanchezt@gmail.com>.

1 “Conmoción y fuerte reclamo por la tragedia en el recital”, *La Nación*, 2 de enero de 2005, p. 1.

sección de las autopistas Riccheri y la General Paz con las contaminadas orillas del Riachuelo, el mercado central de Buenos Aires y una serie de complejos habitacionales en construcción. Los músicos de Callejeros, que se habían hecho amigos entre las paredes de una escuela secundaria pública de La Matanza durante los primeros años de la década de 1990, habían logrado lo que muchos jóvenes rockeros de su generación soñaban: hacer de la música un trabajo. A diferencia de lo que había ocurrido con los jóvenes rockeros en las décadas previas, para los músicos de Callejeros vivir de la música, antes que un riesgo económico, era una posibilidad de ascenso social. El “oficio” de músico de rock constituía, para muchos de los jóvenes de su tiempo que habían terminado el secundario pero no iban a ingresar a la educación superior, una alternativa concreta al desempleo o a las formas más precarizadas de inserción laboral. En efecto, Callejeros formaba parte de un universo de convocantes bandas de rock cuyos músicos se ubicaban entre los estratos más bajos de la clase media de Buenos Aires. Hijos de obreros, maestras, comerciantes o empleadas domésticas engrosaban las filas de los sectores más golpeados y empobrecidos por las consecuencias de las políticas neoliberales y el compulsivo cierre de las industrias locales (Del Cueto y Luzzi, 2008; Gerchunoff y Torre, 1996; Kessler y Armony, 2004). Esta precarización socioeconómica de buena parte de los músicos de rock se produjo en el marco de una “democratización” de la producción musical posibilitada, paradójicamente, por las mismas causas que los habían empobrecido. La apertura de las importaciones y la paridad cambiaria de la moneda local con el dólar supuso una sustantiva reducción de los precios de los instrumentos y los equipos de sonido que los volvió relativamente accesibles. Este ingreso de los sectores más desfavorecidos a la escena del rock redundó hacia el fin de la década de 1990 en una lírica que combinaba la denuncia a los procesos de fragmentación social como el desempleo, la pobreza y la precariedad de las condiciones materiales de vida, con la exaltación de un estilo de vida juvenil caracterizado por las horas compartidas con los amigos de la esquina, la ingesta de drogas y alcohol, la delincuencia y la pasión por la música rock (Semán y Vila, 1999). Conocido como “rock chabón” o “rock barrial”, este subgénero resultaba de una particular combinación musical que encontraba sus raíces en el estilo de los Rolling Stones, en las versiones locales del punk obrero, en Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y en otros géneros populares como los latinos cuarteto y cumbia, el candombe y la murga rioplatense o el reggae del *Commonwealth* caribeño.

Por otra parte, Callejeros compartía con muchas otras bandas de su tiempo su origen suburbano, pero ello no era una novedad. Desde el surgimiento del rock contracultural en Buenos Aires a mediados de 1960, los músicos oriundos de la periferia urbana fueron un componente relevante de la oferta musical. Desde ese entonces, el circuito de recitales había tenido en los clubes sociales y deportivos de la región suburbana un punto nodal dentro la economía musical. Sin embargo, al iniciarse la década de 1990 esta tendencia se acentuó de tal modo que los músicos de los suburbios llegaron a triplicar a sus pares porteños. Esto no solo reorientó la dirección de los recorridos urbanos entre la zona metropolitana y la ciudad, sino que también inauguró una inédita e intensa imaginación de la ciudad centrada en las diversas localidades del Gran Buenos Aires.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Es necesario aclarar que las nominaciones de “Gran Buenos Aires”, “periferia”, “suburbio” y “Conurbano” remiten a sentidos polisémicos que despertaron variadas controversias entre urbanistas, planificadores urbanos e historiadores de la ciudad. En este artículo se utilizan estos términos de modo

Este artículo analiza la cultura rock porteña de los años noventa a partir del cruce entre los usos materiales de la ciudad, los itinerarios espaciales y las representaciones de lo urbano. Pese a que este género musical se precia de representar a la ciudad moderna (Gillet, 2008; Sánchez Trolliet, 2016), poco espacio se le ha otorgado al estudio del modo en que a partir del rock los músicos y sus seguidores imaginaron la ciudad y se inscribieron en su espacio material y en su economía cultural, política y social. En efecto, en los últimos años, tanto en la Argentina como en América Latina, la cultura rock en su doble acepción de género musical y estilo de vida ha cobrado gran interés entre los investigadores de las ciencias sociales y las humanidades, aunque las perspectivas espaciales y urbanas han tendido, sin embargo, a ser desatendidas. Atraídos por su capacidad de vehicular las ansiedades y las aspiraciones de los jóvenes de clase media y de sectores populares, estos investigadores han indagado en la relevancia de este género musical para la comprensión de la cultura juvenil transnacional, en los estilos de vida que propone, en los diferentes modos en los que el rock se articuló con las identidades políticas, de clase y de género; como también en los dilemas surgidos entre la formación de las identidades nacionales y el carácter cosmopolita del rock, la retórica de la autenticidad y las polémicas culturales derivadas de los procesos de americanización del consumo en Latinoamérica (Barr-Melej, 2017; Dunn, 2001; Manzano, 2014, Pacini *et al.*, 2004; Zolov, 1999).

De todos modos, en los estudios sobre la cultura rock argentina específicos del período aquí considerado, la cuestión urbana fue incorporada como una variable relevante de análisis. Al igual que sucedió en otras áreas de la cultura, en especial en el cine y en la literatura (Del Cueto y Ferraudi Curto, 2014; Vanoli y Vecino, 2010), las recurrentes referencias a la vida suburbana presentes en las canciones y en la gráfica de los discos volvieron imperativa la necesidad de ofrecer explicaciones sobre esta excepcionalidad. Para el caso del rock, investigadores provenientes de la sociología y la antropología encontraron las causas de estas novedosas referencias al Gran Buenos Aires en el ingreso de los sectores populares a la producción artística del rock (Semán, 2006; Semán y Míguez, 2006; Semán y Vila, 1999). No obstante, al no considerar una perspectiva temporal de más largo aliento, estos trabajos tendieron a omitir la temprana importancia que tuvo el área metropolitana en el despegue de la economía cultural del rock y los cruces interclasistas que los recitales habilitaron en esta región (Manzano, 2010). Además, y en consonancia con una serie de investigaciones que surgieron en los primeros años del milenio (Auyero, 2001; Svampa, 2001), estas investigaciones estuvieron signadas por una interpretación de la periferia suburbana que la caracterizaba como un territorio polarizado entre ricos y pobres ajeno a la cultura mesocrática que, desde principios del siglo xx, había impulsado la expansión urbana y el desarrollo económico de esta región (Gorelik, 2015; Kessler, 2015).

El artículo indaga en los procesos que dieron en llamarse la "conurbanización" de la cultura rock a partir del cruce entre perspectivas urbanas, sociales y culturales, es decir, la presencia de músicos y seguidores en el Gran Buenos Aires, como así también la conurbanización de las representaciones urbanas en la cultura rock. Como ha advertido Patrick Geddes (1915) en su clásico estudio sobre la ciudad de

---

indistinto y sin problematizarlos para nominar los anillos periféricos de Buenos Aires que se extienden hacia fuera de la avenida General Paz. Para indagar en las disputas que las diferentes nominaciones suscitaron, véanse Gómez Pintos (2015) y Kessler (2015).

Londres, la “conurbación” remite a una serie de procesos socioespaciales vinculados con el crecimiento de las ciudades por fuera de sus límites jurisdiccionales. En esta expansión, generada por el crecimiento demográfico y físico de la ciudad, se avanza sobre las áreas rurales y se conforma un agrupamiento de población continuo que fusiona las ciudades cercanas y genera una unidad urbana de nuevo tipo. Con todo, la conurbanización a la que el rock asiste hacia la década de 1990 no puede ser entendida únicamente a partir de la expansión de los músicos y de los lugares del rock desde el centro hacia la periferia urbana. Si bien en esta década se incrementa la cantidad de músicos oriundos del Gran Buenos Aires y se multiplican los lugares de recitales en la periferia, esta tendencia ya tiene antecedentes en las décadas previas. La conurbanización del rock debe ser entendida también en relación con cambios producidos en la dirección de los itinerarios urbanos puestos en marcha por los recitales –que ahora revierten el tradicional recorrido desde el centro hacia la periferia– como también a la emergencia de una profusa imaginación poética y visual centrada en la zona suburbana. Como se verá, este proceso se explica por la particular configuración de la expansión urbana. A diferencia de Londres, la conurbación no estuvo apuntalada por la anexión de ciudades preexistentes sino que estuvo dada por el avance de la trama urbana sobre la pampa (Gorelik, 2015). Esto configuró un particular estilo de crecimiento metropolitano que otorgó a la ciudad de Buenos Aires un lugar central en la estructuración de la dinámica urbana, pues fijó el horizonte de expectativas al que aspiraban las zonas urbanas emergentes y, a la vez, entabló con ellas una relación de subordinación que fue definitoria en la elaboración de un imaginario suburbano identificado por los habitantes de la ciudad como una región externa y ajena.

Por tanto, se explorará cómo a partir de los distintos itinerarios que los músicos y seguidores de rock emprendieron entre la Capital y la zona suburbana, la ciudad se erigió en un centro de luchas políticas y culturales entre los distintos actores sociales involucrados con la cultura del rock que redundaron en disputas por la ocupación del espacio público y la regulación del entretenimiento juvenil. Para esto, se indagará especialmente en los recitales –el ámbito principal de la sociabilidad rockera–, pues en estas presentaciones en vivo, la sociedad y la cultura se ponen en acto. Desde arriba del escenario, se proponen modelos de conducta y se forja una toma de posición respecto del presente. Desde abajo, entre el público, se despiertan emociones y se establece un marco colectivo de referencia identitaria signado por la intención de poner en marcha usos disidentes del espacio metropolitano que materializan la actitud de vida inconformista que la cultura rock promueve como ética de vida. Por ello, los recitales constituyen una fructífera vía de entrada para indagar en las condiciones en que los bienes culturales se distribuyen en la ciudad, en las reacciones de las fuerzas del orden y de los gobiernos municipales, como también las impugnaciones de los vecinos que habitan en las inmediaciones de los recitales y las visiones de los músicos y sus seguidores sobre las condiciones en las que se dan sus encuentros.

Por otro lado, se estudia el modo en que los seguidores de este género musical procesaron las transformaciones más generales de la sociedad argentina. Se plantea que la presencia del Conurbano bonaerense en las dinámicas del rock vehiculizaron imágenes de la región metropolitana como un espacio signado por carencias. Si bien no todas las representaciones urbanas del rock que surgieron en la década del noventa transmitieron una imagen desfavorable de la periferia urbana, esta visión fue la predominante. Los factores que contribuyeron a forjar este imaginario degradado se

definieron en función de la permanencia de la ciudad capital como ámbito de consagración artística pese al notorio predominio de artistas suburbanos, de las precarias características materiales de los espacios disponibles para asistir a un recital y de la marginalidad del circuito rockero respecto de los principales espacios de consagración de la cultura porteña.

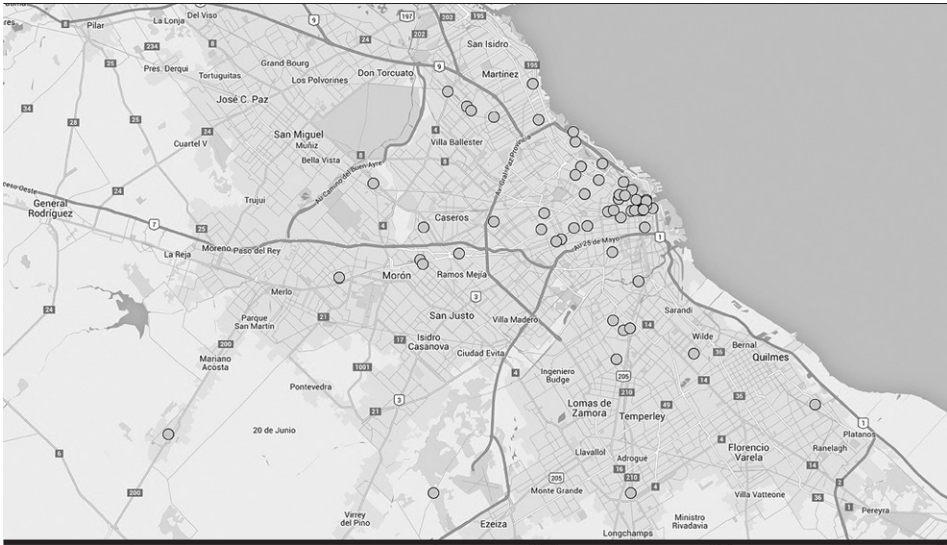
En este marco, la trayectoria del grupo Callejeros y su trágico desenlace en 2004 constituyen un punto de partida desde donde resulta posible comprender las coordenadas más generales que delinearon las condiciones de inserción de los rockeros en la ciudad de Buenos Aires, en especial, en su economía social y cultural a lo largo de la década de 1990. Para esto, el artículo se centra en cuatro fenómenos relevantes: las características del circuito cultural de música rock en la periferia urbana, los itinerarios metropolitanos que esta economía de la música rock demandó, las características materiales de los lugares de representación de este género musical y, por último, el nuevo estatuto de la periferia urbana en la evocación de las identidades urbanas rockeras.

### Características del circuito cultural de música rock en la periferia urbana

Desde los primeros años del desarrollo del circuito de rock contracultural local, la Capital y sobre todo su centro histórico, administrativo y comercial, fue el espacio privilegiado para la consagración de músicos y para el consumo de este género musical. Si bien fue allí donde se concentró la mayor cantidad de locales para asistir a un concierto de rock, esto no impidió que en las zonas suburbanas se asistiera a un sostenido aumento en la oferta de lugares de concierto: de los 19 locales que se pudieron contabilizar para fines de los años sesenta (diagrama 1), se pasó a 21 en los ochenta (diagrama 2) y a 43 en los noventa (diagrama 3). Las sucesivas crisis económicas del país no llegaron a torcer la expansión de los locales destinados a este género musical. Los precios relativamente bajos de las entradas de recitales de rock local –en comparación con otros espectáculos culturales– y los requerimientos del público que se solían imponer a los músicos hicieron de las salas de rock un negocio muchas veces problemático a causa de las actitudes del público pero rentable para sus dueños. En la periferia urbana, los lugares tendieron a situarse en las inmediaciones de las estaciones de tren, los núcleos que activan la vida social, económica y cultural de los centros suburbanos. Esto hizo posible que la escena del rock en la periferia urbana asumiera una forma tentacular que desde temprano alcanzó las distancias más lejanas. Así, la economía del rock replicó, aunque de modo acelerado, los procesos de expansión suburbana que caracterizaron al área metropolitana desde fines del siglo XIX al compás del tendido de las vías del ferrocarril. Por ello, ya en la segunda mitad de los años sesenta, Berazategui, Burzaco, Marcos Paz, Ituzaingó y Garín habían sido los lugares más distantes donde habían tenido lugar los recitales. En los años siguientes estas distancias casi no fueron sobrepasadas sino que los lugares de concierto ganaron en densidad y especificidad.

Cuando los primeros grupos de rock contracultural surgieron a mediados de la década del sesenta, buena parte de sus músicos eran oriundos de distintos puntos de la periferia bonaerense: Quilmes (Vox Dei), El Palomar (Arco Iris), Ranelagh (Javier Martínez), Munro (Miguel Abuelo), Olivos (Moris) y Caseros (Tanguito). No obstante, estos músicos encontraron su lugar de encuentro y su ámbito de difusión en los itinerarios centrales de la ciudad. Fue sobre todo en el eje de la avenida Corrientes y

## DIAGRAMA 1 Locales disponibles para recitales de rock en Capital y Conurbano (1960-1965)

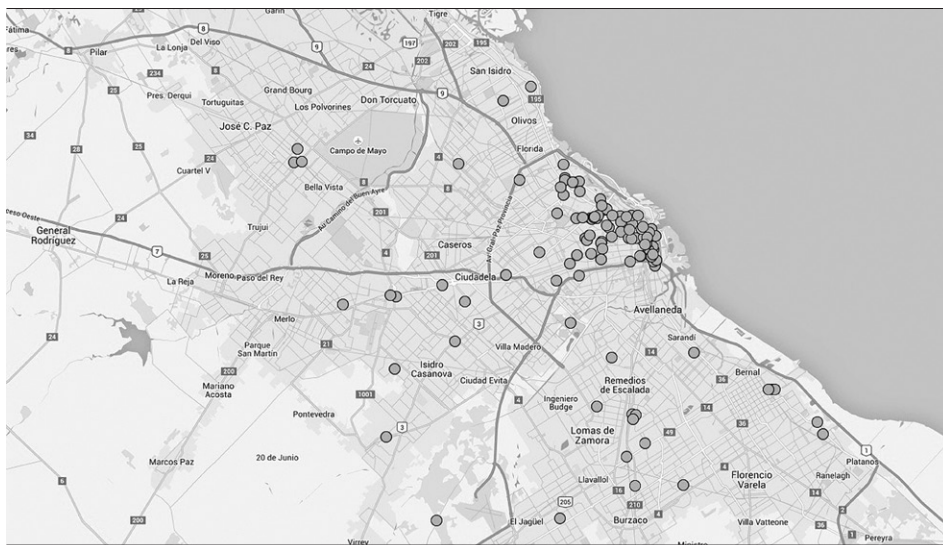


Fuente: Elaboración propia a partir de las agendas culturales de las revistas juveniles *Cronopios*, *Pinap*, *Pelo* y *Panorama*.

la calle Florida donde desplegaron un “rock de teatros” que consideraban el formato de escucha más adecuado para una música que requería silencio y contemplación y que se oponía a las versiones bailables del *rock and roll*. En cambio, en los barrios porteños y en las localidades del Conurbano, donde los músicos de rock aspiraban a presentarse para ampliar su poder de convocatoria, tuvieron que acoplarse al formato convencional de difusión de música juvenil: los bailes populares. Realizados por lo general en los clubes de fútbol o en las asociaciones deportivas, las funciones de rock formaban parte de un repertorio variado en el que participaban artistas que ejecutaban diversos ritmos musicales mientras el público bailaba (Pujol, 1999). De modo que los recitales realizados fuera del circuito de teatros del centro de la ciudad eran vividos por los músicos con frustración. En primer lugar, porque estos espacios no se ajustaban a sus expectativas de generar un ambiente para la escucha y la contemplación, como sucedía en el circuito de teatros del centro, y, por otra parte, porque la audiencia no siempre reaccionaba como se esperaba, puesto que aspiraba a encontrarse con músicos que ambientaran el salón para el baile.

En los años ochenta –y al compás de la masiva difusión del “rock nacional”– el circuito del consumo en la periferia urbana se expandió como contrapartida de la multiplicación de reconocidos grupos oriundos de estas localidades. Fue sobre todo en la Zona Oeste (V8 en Caseros, MAM y Sumo en Morón y Hurlingham o M.I.A. en Villa Adelina) donde se realizaron recitales de modo recurrente. Sin embargo, la ausencia

## DIAGRAMA 2 Locales disponibles para recitales de rock en Capital y Conurbano (1980-1985)

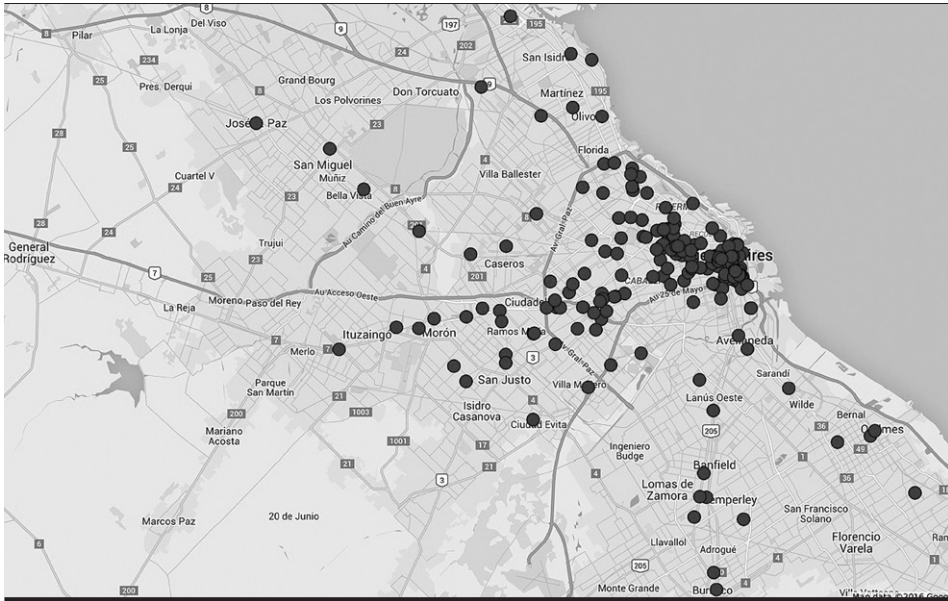


Fuente: Elaboración propia a partir de las agendas culturales de las revistas *Expreso Imaginario*, *Cerdos & Peces* y *Humor*.

de inversiones para la instalación de locales dedicados específicamente al consumo de rock –como sí ocurría en la Capital– requirió de la utilización de espacios ya existentes y destinados a otras actividades como los antiguos clubes deportivos, las sociedades de fomento locales y las discotecas que proliferaban al compás del auge de la música disco, sobre todo después del éxito de la película *Fiebre de sábado por la noche*, estrenada en 1977. En discotecas como Le Paradise de Temperley, Impulso de Lanús Oeste, Pinar de Rocha de Ramos Mejía o Midnight de Rafael Castillo, entre otras, se presentaban recitales de grupos con estéticas dispares como Riff, Soda Stereo, Sumo o La Torre. No obstante, estos escenarios de la periferia seguían siendo vistos como inadecuados. La discoteca y su pista de baile representaban para la mayoría de los rockeros un estilo de vida cuestionable asociado con la cultura del consumo y los etéreos valores de la fama y el dinero (Pujol, 2007).

En la década de 1990 y al compás de la multiplicación de grupos de rock oriundos de la región metropolitana se instalaron en el Conurbano bonaerense nuevos locales dedicados con exclusividad a las presentaciones in vivo de rockeros como El Hangar en Hurlingham, El Mocambo en Haedo o El Borde en Temperley, entre otros. Con todo, esta oferta seguía sin satisfacer a sus jóvenes vecinos quienes optaban la mayoría de las veces por viajar hasta la Capital para escuchar a su grupo predilecto. Como destaca Dante G., quien nació en La Boca y vivió desde los ocho años en José C. Paz,

### DIAGRAMA 3 Locales disponibles para recitales de rock en Capital y Conurbano (1990-2004)



Fuente: Elaboración propia a partir de las agendas culturales publicadas en los suplementos *Sí (Clarín)* y *No! (Página12)*.

el Oeste y el agite del Oeste no tenía lugares adónde ir casi, o sea, había lugares pero muy reducidos, no promocionados y, sobre todo, nunca famosos. Había alguna movida de tipos que tocaban, por ahí algún loco que ponía la casa de la abuela a disposición y hacían una suerte de bar y café *concert*, ponían a uno que recitaba, otro que hacía una obra de teatro [...] pero no tenía mucha trascendencia [...]. Los grupos grandes como La Renga o Hermética venían, tocaban y después no venía nadie más hasta ocho meses después.<sup>3</sup>

Este era, según un activo concurrente a recitales en los años noventa, el paisaje del rock en el segundo cordón del Conurbano bonaerense. Para él, la vida del rockero encontraba un quiebre en la General Paz. En las cercanías de su casa, los lugares nocturnos eran, por lo general, boliches bailables y, cuando se escuchaba rock, se trataba de prácticas del pasado. Por ejemplo, en No se dice, ubicado en la estación de José C. Paz, los concurrentes bailaban al compás de los clásicos de Creedence de fines de los años sesenta. Por esto, sus viajes a la Capital para asistir a un concierto de rock formaban parte de su cotidianidad y, si bien destaca que “por una muestra de

<sup>3</sup> Entrevista personal con Dante G., La Boca, 14 de mayo de 2015.



arte no me muevo de mi cama", para asistir a un recital de rock estaba dispuesto a viajar hasta tres horas en la línea de colectivo 53, que conectaba a José C. Paz con los barrios porteños de Flores, La Boca y Constitución. Los recuerdos de Dante pueden equipararse con el de muchos otros que fueron jóvenes en los años noventa, vivían en el Gran Buenos Aires y se interesaban por el rock.

De modo que el considerable aumento en la cantidad de músicos oriundos de la periferia urbana que se registró a partir de los primeros años de 1990 y la consecuente ampliación de un público propio no llegaron, sin embargo, a transformar la distribución espacial de la oferta de locales disponibles para asistir a un recital de rock, ni tampoco alteraron la imagen desfavorable del Gran Buenos Aires dentro de la economía cultural de este género musical. Por ello, este crecimiento en la cantidad de músicos y de público oriundos del Gran Buenos Aires inauguró una nueva dirección en los itinerarios artísticos del rock. Si hasta entonces los recitales en la periferia habían formado parte de un recorrido que los músicos emprendían desde la Capital con miras a convocar a un nuevo público, a partir de los primeros años de la década de los noventa la periferia se convirtió en un punto de partida desde el cual los músicos, una vez que contaban con cierta trayectoria, buscaban consagración en la Capital. Hacia allí movilizaban sus recursos: los músicos, los instrumentos y, también, su público.

### Itinerarios metropolitanos

Callejeros da cuenta de las trayectorias típicas de los músicos de rock oriundos del Gran Buenos Aires en los años noventa. Sus primeras presentaciones en vivo en 1995 conocieron los improvisados escenarios montados en las calles del barrio, luego, le siguió la cancha de básquet del Club Riachuelo de Villa Celina y los recitales en barrios aledaños. Con la ayuda del *manager* y de la grabación de un casete casero con sus primeras composiciones –como hicieron en 1997– pudieron presentar su producción musical ante gerenciadorees de locales.

Al igual que lo hacían otros músicos oriundos del sector oeste de la periferia urbana, las primeras estaciones porteñas para ofrecer recitales de rock se ubicaban en los barrios aledaños a la avenida de circunvalación. En Liniers, Mataderos, Villa Devoto, Floresta y Flores existía un circuito con al menos veinte lugares con capacidad para albergar entre 200 y 600 personas que abrían sus puertas todos los fines de semana. Para los que venían del sur, el ingreso a la ciudad se salteaba la zona que se ubica entre el Riachuelo y la línea divisoria que actualmente traza la autopista a Ezeiza, una de las áreas más pobres de la ciudad y de escasísima infraestructura para eventos culturales. Los rockeros desembarcaban entonces en barrios como el histórico San Telmo o el Microcentro, donde existía una oferta mucho más abultada que en el oeste de la ciudad, aunque con dimensiones todavía más acotadas. Si los recitales en estos espacios lograban convocatoria, el siguiente paso eran los "estadios cerrados", galpones techados con capacidad para más de mil personas, entre los que se destacaban El Hangar en Liniers, el club All Boys en Floresta, el Autopista Center en Mataderos y Cemento en Constitución. El éxito en estos lugares llevaría a los espacios más grandes y masivos como los recitales en el campo de hockey al aire libre del estadio Obras Sanitarias, los festivales internacionales o los organizados por la municipalidad y los estadios de fútbol de primera división, donde podían alcanzar una convocatoria que superaba las 25 mil personas por fecha.

En diciembre de 2004, Callejeros había ingresado en el camino de la consagración después de casi una década de recitales en locales chicos y de tres discos editados. Callejeros encarnaba bien el modelo de músicos que se forjaron una trayectoria “desde abajo”. Para ellos, el recital en República Cromañón era prueba de su inminente éxito musical. El ciclo de recitales que allí ofrecieron era una fecha más en una seguidilla de encuentros multitudinarios. Ese año ya se habían presentado en Cemento, en El Hangar, en el Ashbury Rock del barrio de Flores, en el Club Excursionistas en Belgrano y en Obras Sanitarias con públicos que rondaron entre las 6 mil y 12 mil personas.

República Cromañón había sido inaugurado en abril de ese mismo año por el histórico gerenciador de locales *under* Omar Chabán. Desde fines del último gobierno militar, este multifacético artista y heterodoxo gestor cultural se había caracterizado por un afán innovador tendiente a aceptar expresiones culturales emergentes que en otros espacios artísticos eran rechazadas. En lugares como el Café Einstein de principios de la década de 1980, en Cemento, inaugurado tras la recuperación democrática en 1985 –y todavía activo en 2004– y en Die Schule, una corta experiencia inaugurada en 1994, Chabán había puesto en práctica un “capitalismo cultural precarizado” que pretendía amalgamar las contradictorias relaciones que el arte experimental y la cultura rock establecían con el mercado y las llamadas industrias creativas (Szpilbarg y Saferstein, 2014).

La gestión de estos espacios no estaba circunscripta únicamente a las lógicas mercantiles de la administración cultural, sino que allí se hacía lugar a los cruces entre distintas disciplinas artísticas, se promovía la experimentación estética y se creaba un ambiente social que parecía adecuarse bien a la constante búsqueda de vivencias alternativas a la cotidianidad que desde sus orígenes la cultura del rock promovió como estilo de vida. Son recurrentes las rememoraciones de las colectas que emprendía Chabán en la puerta de Cemento o Die Schule para conseguir el dinero que les faltaba a aquellas personas que se habían quedado sin entrar, la organización de festivales a beneficio de distintas causas sociales o la combinación de artistas desconocidos con los más consagrados para darles visibilidad. Cemento, entonces, absorbía muchas veces las pérdidas económicas que suponían los siempre inciertos primeros pasos de los artistas. Por todo esto, Chabán parecía constituir una excepción, según recuerdan muchos de los músicos que pasaron por su escenario, “a un ambiente en que los productores de eventos y discográficos suelen valerse de la desprotección para hacerles firmar a los músicos contratos leoninos” (Sánchez *et al.*, 2006: 96).

Con la apertura de Cromañón, Chabán se proponía crear un nuevo ámbito de consagración para los músicos capaz de albergar a un público más extenso que en Cemento y que sirviera, además, como una alternativa a los recitales masivos gestionados por las grandes compañías como la argentina Pop Art Music o las multinacionales Sony o Warner. Cromañón era, según él mismo lo describía,

una versión extra-large de Cemento. Acá quiero traer bandas más grandes, que antes solo iban a Obras. Tengo planes de traer *DJ's* para que toquen, quiero hacer un homenaje a Bob Marley. En el estreno va a tocar Callejeros y la semana siguiente habrá un festival con El Otro Yo, Las Manos de Filippi, Massacre y otras bandas. Después vendrán Las Pelotas, Intoxicados, Almafuerte, Divididos. También me gustaría tener performances, obras de teatro. Todo el que quiera va a tener su lugar. Caben entre 3.000 y 3.500 personas. Si lo mirás bien, parece un

cubo, desde todos lados se ve bien. Acá abajo hay un estacionamiento enorme y en la terraza tres canchas de fútbol.<sup>4</sup>

En esta entrevista, Chabán también advertía que Cromañón estaba a dos cuadras de la Ciudad Cultural Konex. Un centro cultural montado en las instalaciones de lo que había sido una fábrica de aceite quebrada en 1992 y que había sido remodelada por el consagrado estudio de arquitectura de Clorindo Testa. El predio contaba con un gran espacio al aire libre, una sala cubierta y un pequeño cine-teatro para alojar a los ejemplos más destacados de la escena cultural local. Pero el complicado tránsito peatonal que se generaba al pasar por las vías del tren y la aglomeración de cartoneros que esperaban para ingresar por la entrada trasera de la estación para abordar el "tren blanco" que los llevaba con sus carros de recolección a la periferia oeste, convertían a esos escasos metros en distancias simbólicamente más largas y sin contactos.

Por otra parte, Cromañón estaba instalado en una zona que era ajena al circuito de música rock. Esto no siempre había sido así. Unos cuarenta años atrás, a menos de tres cuadras, en el baño del bar La Perla, Félix "Litto" Nebbia y Alberto "Tanguito" Iglesias habían fundado míticamente el rock argentino cuando dieron forma a los primeros acordes en guitarra y a la poesía de la canción "La Balsa". Sin embargo, en las postrimerías del milenio, la cultura del bar que tendía puentes entre rockeros, intelectuales y artistas de vanguardia había quedado atrás (Sánchez Trolliet, 2014). República Cromañón, con su estratégica ubicación en una de las zonas de trasbordo de pasajeros más importante de la ciudad, buscaba aprovechar las nuevas coordenadas espacio-culturales que definían el perfil y las prácticas de buena parte de los consumidores y productores de música rock.

Plaza Miserere y las manzanas que la rodeaban eran uno de los puntos nodales del *boom* de lo que por aquel entonces se conocía como la movida tropical, con concurridos locales como Fantástico Bailable, El Reventón o Latino Once. 11 de Septiembre, como otras populares estaciones de tren en Buenos Aires –sobre todo Constitución, Pacífico y Liniers–, se habían convertido en los lugares predilectos de lo que era la música tropical (Elbaum, 1997; Semán y Vila, 2011). En 1999, el diario *Clarín* remarcaba el éxito comercial de estas "bailantas" y calculaba un promedio de 1.500.000 personas que asistían por fin de semana.<sup>5</sup> Entre sus consumidores se contaban a hombres y mujeres de sectores populares, migrantes internos, pobladores de villas e inmigrantes de países limítrofes –en especial Bolivia, Paraguay y Perú– que habían llegado atraídos por la paridad cambiaria del peso con el dólar y por las posibilidades laborales que tenían en los rubros de la construcción, la costura, el servicio doméstico o la venta de frutas y verduras al menudeo. La instalación de estos boliches en áreas con alta densidad de transporte público la convertía en una estrategia inmejorable para que su público, habitante en su gran mayoría de la periferia urbana, pudiera llegar.

Esta gran cantidad de medios de transporte era igualmente atractiva para el público rockero que también provenía de los puntos más variados de la ciudad y su área metropolitana. En los días posteriores al accidente, se conocieron los itinerarios que los seguidores de Callejeros habían emprendido. Los concurrentes al recital

4 Alejandro Martinelli, "Se agrandó Chabán", *La Razón*, 23 de marzo de 2004.

5 Gabriela Almi, "La bailanta, un negocio que produce millones", *Clarín*, 8 de febrero de 1999.

podían llegar desde los distantes Florencio Varela, Isidro Casanova o José C. Paz, como también de los más cercanos barrios de Almagro o Floresta.<sup>6</sup>

En grupo o en solitario, el viaje para asistir a un recital se había convertido en una pieza clave de la sociabilidad rockera. El trayecto a un recital arrastraba sedimentos emocionales ligados a la sensación de libertad inaugurada en 1969 con Woodstock y las camionetas decoradas con paisajes psicodélicos, flores e insignias de la paz, cuyas imágenes se diseminaron por el mundo. Con todo, en el contexto local, el viaje había tomado otra forma de realización más adaptada a las posibilidades económicas de los jóvenes que dependía, la mayoría de las veces, del transporte público.

La intensidad emocional del trayecto al recital corría paralela al nivel de ritualidad que se encontraba en el espectáculo. Grupos como Callejeros definían sus encuentros como “misas”, multitudinarias liturgias paganas en las que el público y los músicos compartían una serie de pautas de comportamiento más o menos regladas.<sup>7</sup> Esta deriva del recital en culto había sido inaugurada en buena medida por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota cuando las excéntricas y acotadas presentaciones que combinaban muchos músicos en escena con bailarinas, artistas plásticos y efusivos discursos durante los últimos años del gobierno militar del Proceso de Reorganización Nacional fueron reemplazadas, a partir de 1989, por convocantes recitales en estadios (Guerrero, 2005: 124).

A principios de los noventa, Los Redondos habían hecho de sus recitales un carnavalesco fenómeno musical de multitudes. La institución policial y sus servicios de inteligencia siguieron de cerca al “fenómeno más extraño y taquillero que dio la cultura alternativa en la última década”, según sus propias palabras.<sup>8</sup> Las pedradas con la policía antes y después del recital eran solo una parte de un ritual que se completaba con una enérgica visibilidad del público, una “multitud apasionada” que se hacía ver a través de fuegos artificiales, de cantos, del pogo (“un jueguito bailable [...] durante el cual saltan y se empujan entre hombres en forma muy violenta”), avalanchas, banderas donde los seguidores escribían mensajes a los músicos y anunciaban sus barrios de origen, junto con un folklore que combinaba el vívido sentimiento de pertenencia con situaciones delictivas que incluía a punquistas, peleas entre grupos y desmanes en las inmediaciones del recital.<sup>9</sup> Estas situaciones de violencia se producían por lo general entre aquellos que no habían podido entrar, a veces, porque la capacidad del lugar estaba colmada, y otras, por enfrentamientos entre los encargados de la seguridad y el grupo de jóvenes que esperaban que los dejaran entrar gratis porque no contaban con

<sup>6</sup> “La vida, el milagro y la muerte, tres destinos para las hermanas Novoa”, *Clarín*, 2 de enero de 2005, p. 48; “La familia que se salvó porque vio venir el desastre”, *Clarín*, 2 de enero de 2005, p. 49; “El milagro fue para otras personas”, *Página/12*, 8 de enero de 2005, p. 8; “Callejeros”, 9 de enero de 2005, p. 2; “Un barrio diezmado, familias destrozadas y Nico, un desaparecido”, *Página/12*, 17 de enero de 2005, p. 2.

<sup>7</sup> Martín Correa y Alejandro Wolf, “Un sentimiento. Los Redondos. Misa en el mar”, *La García*, 17 de junio de 1999, pp. 12-15.

<sup>8</sup> Delegación Inteligencia de la Policía de Azul, Asunto: Olavarría, Recital de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, 12 de agosto de 1997. Fuente: Archivo de la Comisión Provincial por la Memoria. Fondo DIPPBA, Mesa “D(s)”, Carpeta Varios, Legajo 37558. Agradezco a Mariana Nazar por advertirme sobre la existencia de esta fuente.

<sup>9</sup> La definición de “pogo” le pertenece a Omar Chabán en “Bailando con la muerte”, *Página/12*, 15 de mayo de 1993, p. 11.

el dinero suficiente para pagar la entrada. La extracción social de los espectadores era variada. Como remarcaba el cantante Carlos "Indio" Solari en una entrevista,

[...] originalmente, los Redondos no eran una banda que nutría a ciertos barrios, que nos siguen ahora [...]. Era todo lo contrario, era medio elitista. Porque la gente que iba a estos reductos *under* no eran chicos de Laferrère ni obreros, eran, en general, artistas. Gente que podía ir a las 4 de la mañana a cualquier sucucho. Ahora hay de todo. Pero, digo, hay una buena cantidad de gente que nos sigue que vive en barrios desangelados. Lo notás cuando vas por ahí y ves las pintadas en Laferrère, en Lugano (Guerrero, 2005: 126).

En efecto, los lugares de residencia que declararon a la policía los arrestados a la salida de un recital de los Redonditos en el Microestadio de Lanús en mayo de 1992 ilustran las largas distancias que los jóvenes recorrían para concurrir a un recital (diagrama 4). Si bien una gran cantidad vivía en las inmediaciones del estadio del Club Atlético Lanús (Lanús Oeste y Este, Gerli y otras ciudades más o menos vecinas como Avellaneda, Valentín Alsina, Villa Fiorito, Montegrande, Temperley y Florencio Varela), una buena parte de los jóvenes detenidos venía de la Capital –en el informe policial no se especifica de qué barrio– y de localidades del primer y el segundo cordón de la Zona Oeste y Norte (San Justo, Morón, Caseros, Olivos y Pilar), desde donde se requería, por lo menos, hacer un trasbordo en colectivo o tren, puesto que los transportes que conectan a ciudades distantes de la periferia entre sí de modo directo son muy escasos.

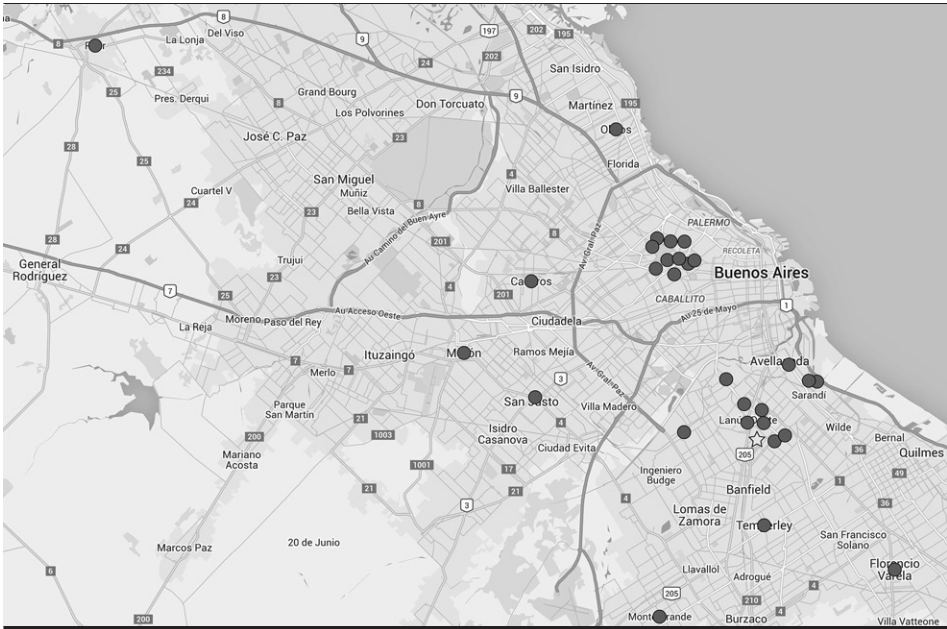
Este recital mostraba un itinerario todavía posible hasta que en 1996 comenzó a regir en la provincia de Buenos Aires una restricción que imponía horario de cierre a los locales nocturnos, para cambiar los hábitos de los jóvenes, reducir su consumo de alcohol y evitar que "sigan trasnochando después del cierre de los boliches bailables".<sup>10</sup> Sin embargo, en la ciudad esta normativa nunca se aplicó –e incluso se inauguró un ciclo llamado "Buenos Aires no duerme" que dialogaba irónicamente con esta reglamentación–. De modo que esta asincronía entre la ley bonaerense y la porteña terminó reforzando aun más los itinerarios de los jóvenes de la periferia hacia la ciudad. Por esto, una vez terminado el recital, los jóvenes esperaban en la calle, en una estación de servicio o en un bar a que se hiciera de día para volver a su hogar. Para quienes vivían en la periferia urbana, la vuelta después de un recital constituía la peor parte de su travesía nocturna: el cansancio corporal, los eventuales mareos ocasionados por el consumo de alcohol y el frío en las noches de invierno se acentuaban entre quienes tenían que esperar un colectivo que tardaba demasiado en la madrugada o un tren que no venía a horario y dejaba colar el frío entre sus ventanas rotas, para desandar las decenas de kilómetros que los separaban de sus hogares.

Al igual que en las décadas anteriores, el hecho de asistir a un recital contenía una cuota potencial de riesgo otorgada por las fricciones con las fuerzas del orden. En tanto que la ciudad es el territorio que está bajo control y dominio policial, las tareas de patrullamiento cotidiano están orientadas a garantizar el orden público y a combatir todo aquello que la institución considere como potencialmente peligroso

<sup>10</sup> "Desde hoy habrá tope horario para bares y restaurantes bonaerenses", *Clarín*, 1 de octubre de 1996. Se trata del Decreto N° 1.555/96 que estuvo acompañado también por la Ley N° 11.748/96 que prohibía la venta de alcohol a menores de edad y restringía la venta de bebidas alcohólicas en los quioscos y estaciones de servicios.

### DIAGRAMA 4

#### Detenidos después del recital de Patricio Rey en el Microestadio de Lanús (2 y 3 de mayo de 1992)



Fuente: Elaboración propia según datos del reporte policial, Comisión Provincial por la Memoria, Fondo DIPBBA, Mesa D(s), Carpeta Varios, Legajo 33918. La estrella corresponde al Microestadio de Lanús.

para la vida urbana (Caimari, 2012; L'Hueillet, 2009; Tiscornia, 2008). En la década de los noventa, la preocupación por la peligrosidad de los jóvenes rockeros no solo se dirimió en el plano político o moral, como había acontecido con las generaciones de rockeros anteriores, sino que también se delineó en función de las lábiles fronteras que, para muchos jóvenes, existían entre el mundo de la legalidad y el delito como respuesta a los procesos de exclusión social (Kessler, 2002 y 2010). En este marco, la visión negativa que la policía tenía de los seguidores de rock se fundaba en su ideología “antisistema” y antipolicial, tanto como en sus actitudes de “barras bravas” del rock, en los hechos de violencia y en el “alto consumo de drogas de todo tipo y alcohol, previo a los encuentros musicales” (Kessler, 2002: 244). Ante estos supuestos peligros, la policía respondía con distintos dispositivos represivos que iban desde los edictos policiales –vigentes hasta 1996–, las detenciones y pernoctes en comisarías por averiguación de identidad o de antecedentes y las razias en las inmediaciones de los recitales que derivaban en intensos enfrentamientos, donde la policía respondía con gases lacrimógenos, balas de goma y fuertes golpizas.

Los integrantes de Patricio Rey, después de la muerte de Walter Bulacio en manos de la policía durante una razia en las inmediaciones del estadio Obras Sanitarias en

abril de 1991, y ante la creciente violencia que se generaba en torno a sus recitales, decidieron dejar de tocar en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores con el fin de reducir la cantidad de público y minimizar los recurrentes episodios de represión policial. Por ello, entre 1993 y 1997 solo realizaron presentaciones en distintas ciudades de mediana escala del interior del país pero ciudades centrales en la red vial nacional, en las provincias de Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba (Rosario, San Carlos Centro, Santa Fe, Concordia, Mar del Plata, Villa María y Tandil). Sin embargo, en cada uno de estos encuentros estas ciudades eran literalmente ocupadas. La noche del viernes previa al recital desembarcaban contingentes que rondaban entre las siete y diez mil personas. En estas fechas la demanda de transporte aumentaba sustantivamente. Las empresas de colectivos de larga distancia reforzaban los servicios de línea convencional que llegaban a esos destinos; desde las estaciones Miserere y Liniers salían micros particulares con escaso control estatal para transportar a los peregrinos y, además, la sección turista del tren se convertía en el "tren ricotero". Durante esos fines de semana, la situación de desborde cobraba tal magnitud (vidrios rotos, hurtos en comercios, heridos, corridas con la policía, balas de goma, gases lacrimógenos, cabinas telefónicas dañadas) que en 1997 el intendente de Olavarría decidió prohibir el recital al advertir sobre la participación de barrabravas y "los hechos de violencia generados por sus seguidores más jóvenes que siguen al grupo a distintos lugares del país".<sup>11</sup>

### Características materiales de los lugares de representación del rock

República Cromañón se instaló en el mismo local donde antes funcionaba el boliche tropical El Reventón. Con el objetivo declarado de "ganarle espacios a la bailanta", este local replicaba en una zona poco transitada por el rock las características más sobresalientes del circuito de consumo de este género musical en Buenos Aires: estaba ubicado en una zona depreciada de la ciudad, alejado de los espacios de consagración de las artes consideradas de vanguardia y contaba con una marcada precariedad en sus instalaciones.

Como en tiempos anteriores, las transformaciones urbanas de la ciudad implementadas a lo largo de la década del noventa tuvieron el objetivo de equiparar a Buenos Aires con las grandes capitales del Primer Mundo. En esta oportunidad y, en consonancia con lo que ocurría en otros ámbitos de la economía, esto supuso privatizar lo público en función de consignas que reclamaban por la eficiencia de los mercados en detrimento de los mecanismos de gestión del Estado. Durante los años noventa, en Buenos Aires primó una retórica de la globalización y transnacionalización del capital a partir de operaciones urbanas emprendidas por capitales privados que combinaron de un modo novedoso el espacio público con la gestión privada, a partir de una modernización selectiva de ciertas zonas de la ciudad (Cuenya, 2011). Algunos baldíos urbanos, por ejemplo, fueron refuncionalizados en "simulacros de ciudad de servicios en miniatura" (Sarlo, 1994: 14), como los *shoppings* en el caso del antiguo mercado de Abasto, el Spinetto o el Paseo La Plaza (Silvestri y Gorelik,

<sup>11</sup> "Patricio Rey y los Redonditos de Ricota", Delegación Inteligencia Azul, 12 de agosto de 1997, Fondo DIPBBA, División Central de Documentación Registro y Archivo, Comisión Provincial por la Memoria. Mesa "D(s)", Carpeta Varios, Legajo 37758.

1990). También predominaron otras tipologías que pretendieron insertar a Buenos Aires en los nuevos tiempos de una economía globalizada y así fue como proliferaron en estos años los hipermercados y las torres *country*. Otra de las operaciones urbanas de mayor renombre fue la renovación del antiguo puerto. En sus *docks* abandonados, se configuró un polo de consumo sofisticado –sobre todo gastronómico– destinado, principalmente, al turismo y a quienes trabajaban en las sedes de las filiales extranjeras que habían ubicado sus oficinas en los mejorados galpones del puerto (Jajamovich, 2016). En cambio, otros espacios quedaron por completo ajenos a estos procesos de renovación y, antes que asimilarse a las grandes ciudades europeas y norteamericanas, parecían estar más cerca de las latinoamericanas. Esta nueva geografía polarizada entre centros pujantes y márgenes rezagados rompió con el modelo de integración urbana que había guiado en Buenos Aires la extensión de la ciudad desde fines del siglo XIX (Silvestri y Gorelik, 2000). Complejos habitacionales derruidos, villas miserias y desinversión en transporte, entre otros, eran la contracara de una ciudad que combinaba espasmódicamente el lujo y la miseria.

Los locales para asistir a recitales de rock en la ciudad tendieron a ubicarse en zonas depreciadas y alejadas de estos procesos de renovación urbana (diagrama 5). Fue, en particular, el centro comercial y administrativo de la ciudad, aledaño al casco histórico, donde se concentró la mayor cantidad de locales. Esta porción de la ciudad no perdió la relevancia cuantitativa ni simbólica que había tenido desde los primeros tiempos para los cultores del rock, sin embargo, para el conjunto de la sociedad había perdido buena parte de sus cualidades culturales. Calles como Florida y Lavalle, que históricamente habían funcionado como los motores del imaginario de la modernización porteña, asistieron a un continuo proceso de degradación material que las convirtió en paradigma de la decadencia urbana. Los cines que antiguamente las poblaban se habían transformado en bingos, en locales de videojuegos o en iglesias evangelistas y, a la noche, cuando la multitud de oficinistas volvía a sus casas y los negocios de los alrededores que los abastecían cerraban, este rincón de la ciudad, sobre todo hacia finales de la década de 1990 y principios del 2000, permanecía habitado por cartoneros que buscaban, entre los desechos de las oficinas, papeles y cartones para su sustento. Fue en este paisaje donde se instalaron los lugares más emblemáticos para escuchar rock en la noche de los años noventa: Die Schule, Arpegios, Superclub, El Dorado, La Ideal, entre muchos otros.

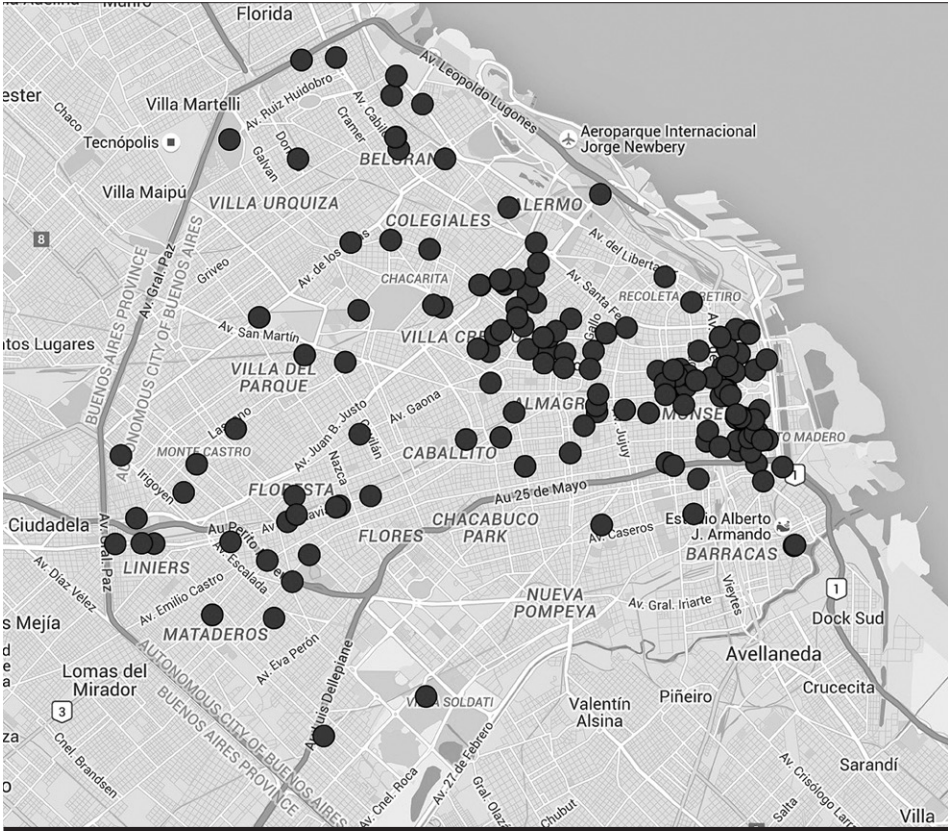
A diferencia de lo que había ocurrido en los años anteriores, los lugares del rock se ubicaron en los márgenes de lo que se consideraba como la modernidad cultural. El Centro Cultural Recoleta, el Teatro San Martín, el Centro Cultural Rojas, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, entre otros, que habían sido nodales en la conformación de un circuito cultural porteño (Martínez, 2014), no habían tenido al rock como participante activo de sus actividades. Para los ilustrados jóvenes que transitaban por estos circuitos, el rock se estaba convirtiendo en un género del pasado.<sup>12</sup>

Esta marginalidad respecto de los centros de consagración de la cultura local se volvió evidente con la instalación del local República de Cromañón en Plaza Once. Aquí, al igual que en muchos otros locales, la precariedad del entorno se replicaba en

<sup>12</sup> A propósito de las nuevas interpretaciones sobre la decadencia de la música rock y la necesidad de encontrar nuevas formas sonoras, consultar el manifiesto del músico Pablo Daçal, "Asesinato del rock", publicado por primera vez en 2006 y reproducido en Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2008, pp. 207-208.



DIAGRAMA 5  
Locales disponibles para recitales de rock en Capital (1990-2004)



Fuente: Elaboración propia a partir de las agendas culturales publicadas en los suplementos *Sí* del diario *Clarín* y *No!* de *Página/12*.

el interior del local como folclore. Sus usuarios hacían de la fragilidad de las instalaciones una mística. Esto no resultaba un fenómeno nuevo, pues desde los tempranos sesenta los lugares del rock siempre se habían acondicionado con los materiales que estaban a la mano e hicieron de esta pobreza un manifiesto estético (Lucena, 2013; Sánchez Trolliet, 2016). Pero en los años noventa, esta estética de la degradación habilitó una particular combinación entre diversión y peligro que se volvió constitutiva de la sociabilidad rockera.

Quienes rememoran su paso por Cemento, como por muchos otros locales dedicados al consumo de rock, combinan descripciones que aluden tanto a lo repulsivo –por las ratas, las inundaciones y la suciedad– como también a una sensación de refugio y comunidad. La nobleza del material con el que estaba construido el local,

el concreto, lo convertía en un espacio irrompible aunque maltratado y, a la vez, cargado de marcas históricas. En los años noventa, Cemento se había convertido en un ícono de la cultura *under*. Como recuerda Flavio Cianciarulo –bajista de Los Fabulosos Cadillacs–, Cemento “era un caos, la parte técnica dejaba mucho que desear, pero el trato era de familia. Todo el mundo tocó ahí”.<sup>13</sup> Así, para los grupos emergentes, la posibilidad de tocar en el escenario de Cemento se había convertido en un signo de estatus, aunque también podía ser un peligro los días de lluvia, cuando el agua que se filtraba por el techo invadía el escenario y los cables y los equipos de amplificación de sonido podían llegar a electrocutar a los músicos.<sup>14</sup> Aunque al final de los conciertos explotara la caja de electricidad y todo el local quedara a oscuras, los asistentes al recital asociaban esta precariedad con la situación crítica del país en términos sociales y económicos. Como evocan distintos habitué del lugar en una serie de entrevistas realizadas para un documental, Cemento era el “peor lugar de Buenos Aires” pero a la vez el mejor lugar para tocar rock.<sup>15</sup>

La comisión de vecinos del barrio de Constitución, donde Cemento estaba instalado, se había esforzado por hacer notar su desprecio por la vida nocturna que allí se propiciaba.<sup>16</sup> Sus reclamos lograron llegar a la Legislatura de la Ciudad y, en una sesión de mayo de 1992, se ordenó por unanimidad su clausura. La ordenanza incluyó a las bailantas Terremoto y Metrópolis, donde también se registraba un público que consumía altas dosis de alcohol y derivaba en violentas peleas. Para los legisladores que participaron del debate donde se resolvió la clausura, los problemas se originaban entre quienes “van a buscar un espacio cultural” y “se exceden en la búsqueda poniendo en peligro la seguridad y la tranquilidad de los vecinos y de su barrio”.<sup>17</sup> Se reclamaban horas de sueño de vecinos perdidas a causa de los ruidos molestos, la acción de las patotas descontroladas, escenas de sexo callejero, rotura de autos y pintadas en las paredes. Pero no solo se impugnaban las acciones visibles en la calle, sino que también se advertía sobre los riesgos que suponía la ausencia de normas de seguridad internas, los baños insuficientes para la cantidad de gente, el despacho de bebidas alcohólicas a menores de edad y la ausencia de una salida de emergencia adecuada.<sup>18</sup>

Mientras los vecinos acusaban a la municipalidad por otorgar habilitaciones en dudosas condiciones y a los propietarios de esas habilitaciones por su afán de lucro, quienes frecuentaban el lugar organizaron un pequeño recital en la puerta de Cemento sobre la calle Estados Unidos para denunciar la “caza de brujas” y las actitudes discriminatorias de una sociedad poco tolerante a lo diferente.<sup>19</sup> Cemento finalmente reabrió sus puertas con algunas mejoras edilicias pero las impugnaciones de los

13 Nicolás Igarzábal, *Cemento. El semillero del rock*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015, p. 123.

14 Sergio Chotsourian (cantante de Los Natas) en Nicolás Igarzábal, *op. cit.*, p. 179.

15 *Cemento. El documental*. Disponible en <[www.youtube.com/watch?v=imNhjVhTbHM](http://www.youtube.com/watch?v=imNhjVhTbHM)>, consultado el 14 de septiembre de 2017.

16 Sergio Chotsourian y Nicolás Igarzábal, *Cemento. El semillero del rock*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015, p. 179.

17 Declaraciones del concejal Calvo, versión taquigráfica, Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 13 de mayo de 1993.

18 “Bailando con la muerte”, *Página/12*, 15 de mayo de 1993, p. 11.

19 “Cemento se endurece”, *Página/12*, 19 de mayo de 1993, p. 27.

vecinos no cesaron, ni tampoco las peleas callejeras, las clásicas escenas de enfrentamiento con la policía, ni las dudas sobre las condiciones en las que se otorgaban las habilitaciones de este tipo de locales.

La degradación generalizada de las infraestructuras urbanas en los años noventa tendió a naturalizar la precariedad de las construcciones dedicadas al rock. Es por esto que resulta comprensible que la noche del jueves 30 de diciembre de 2004 nadie se haya asombrado por el amontonamiento, ni por el ingreso de menores de edad, la falta de matafuegos o el mal funcionamiento de las puertas de emergencia, ni tampoco por el uso de pirotecnia en un lugar cerrado. Por el contrario, para los asistentes a Cromañón –y a cualquier recital–, el amontonamiento y las bengalas no impedían que un recital pudiera ser una celebración para compartir con la familia.

Al día siguiente de la tragedia, las históricas falencias en los locales de esparcimiento público se presentaron como un tema que de tan evidente nadie podía explicarse cómo se había pasado por alto. El 5 de enero de 2005, el gobierno municipal –liderado por Aníbal Ibarra, quien había construido buena parte de su imagen de político de centro-izquierda al compás de sus acciones de denuncia a la represión policial ejercida contra los rockeros a lo largo de la década previa– puso en marcha una masiva clausura de los locales de esparcimiento público y se propuso revisar exhaustivamente una normativa cuya sanción se había hecho antes de la existencia de los Beatles y, por tanto, resultaba por completo obsoleta.<sup>20</sup> Hasta entonces, las actualizaciones vinculadas con la regulación de las “actividades de baile” –que en su redacción no marcaban sustantivas distinciones con los prostíbulos– se vinculaban con las actitudes de las personas y no con las condiciones de los espacios. Las enmiendas apuntaban a la regulación de la venta de alcohol, a los horarios de apertura o a los agentes de seguridad que controlaban la entrada.<sup>21</sup> Pero, a partir de enero de 2005, “el trágico siniestro [que] provocó la muerte de más de ciento ochenta personas y gran cantidad de heridos, ocasionando, en el seno de nuestra sociedad, un inmenso dolor”, alentó a la distinción entre los locales de baile de los destinados a la representación de música en vivo, la reglamentación de planes de evacuación, la determinación del factor de ocupación de personas por metro cuadrado y la consignación de una serie de obligaciones vinculadas con la seguridad –contratación de seguro de responsabilidad civil para los asistentes, contratación de servicio de bomberos y ambulancia– hasta entonces inexistente.<sup>22</sup> El único género musical al que se le concedió un carácter excepcional fue el tango, pues se consi-

<sup>20</sup> A propósito de las acciones de Ibarra en defensa de los jóvenes rockeros, consultar “Siguen detenidos los 9 jóvenes que fueron a un recital de Los Redonditos”, *Clarín*, 6 de mayo de 1992, p. 47.

<sup>21</sup> Decreto N° 480, “Establécese un mecanismo de identificación para las personas que cumplen funciones de seguridad o portería en locales bailables y espectáculos públicos”, 12 de diciembre de 1996, *Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires*; Ordenanza 51.189, “Obligatoriedad de máquinas expendedoras de preservativos en los baños de hombres y mujeres ubicados en bares, confiterías, restaurantes, discotecas y demás lugares públicos”, 5 de diciembre de 1996; sobre el control de ingreso con armas de fuego, consultar Ordenanza N° 51.845, 7 de agosto de 1997, *Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires*.

<sup>22</sup> Decreto N° 6, “Fija requisitos para la habilitación y reinicio de las actividades en locales de baile”, 5 de enero de 2005, *Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires*; Decreto N° 174. “Crea una comisión asesora en materia de incendios, siniestros y prevención”, 11 de febrero de 2005, *Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires*. A partir de entonces, la normativa vinculada con estas habilitaciones fue sucesivamente enmendada, ampliada y especificada.

deraba que para Buenos Aires era una “parte integrante de su patrimonio cultural”.<sup>23</sup> En cambio, los otros géneros musicales tuvieron que plegarse, sin excepción, a una normativa que venía a transformar radicalmente las costumbres en los modos de gestionar y presenciar un concierto de música. Los grandes festivales de rock auspiciados por las compañías de gaseosa, cerveza o de telecomunicaciones programados para el verano de 2005 no se suspendieron. Sin embargo, las condiciones del desarrollo del rock alternativo y de sus “cuevas” tuvieron que ser rediseñadas mientras sus locales permanecían cerrados y sus promotores denunciaban el cierre de sus puestos de trabajo.

### Nuevo estatuto de la periferia urbana en la evocación de las identidades urbanas rockeras

Después de la noche del 30 de diciembre, los sobrevivientes y los familiares de las víctimas instalaron sobre la calle Bartolomé Mitre un santuario improvisado con el objetivo de fundar un lugar para la memoria, el encuentro y el reclamo por justicia. Con la irrupción de los piquetes a mediados de los años noventa, la interrupción de la circulación urbana se había vuelto una de las formas más visibles y efectivas de protesta social (Svampa y Pereyra, 2003). En un inicio, el santuario se formó a partir de la acumulación de los objetos que los deudos colocaban sobre las vallas instaladas por la policía para aislar el sitio, pero con el paso de los años, devino en un pilar de cemento con bancos y una estructura de chapa que se convirtió en prueba de su inamovilidad.<sup>24</sup> Allí “había clima de asamblea pero también de misa”: cientos de peregrinos iban a recordar a sus hijos, a sus hermanos, a sus padres y a sus amigos perdidos.<sup>25</sup> Se instalaron velas, flores, fotografías de los muertos, imágenes del “Che” Guevara, estampitas y estatuas de santos –desde la renacentista *Pietà* hasta el popular correntino Gauchito Gil–, las zapatillas que los jóvenes perdieron tratando de escapar del local convertidas en ícono de la estética rock barrial y ofrendas de cerveza, vino, cigarrillos o botellas rotas (figura 1). La selección de los objetos allí dispuestos, antes que inspirarse en las tradicionales consignas del rock, se nutría de la popular iconografía religiosa católica que Callejeros difundía en la gráfica de sus discos. El santuario emergía en la ciudad como una nueva operación del constante movimiento transcultural característico del rock a través del cual se combinan y mezclan los más variados elementos provenientes de la alta y baja cultura (Schanton, 2013). Al mismo tiempo, era la huella visible del movimiento espacial que la cultura rock transportaba desde el Conurbano hacia la Capital. Un fragmento de ciudad se incrustaba dentro de otro para mostrar sus elementos más precarios: se traían desde los “barrios desangrados” de la periferia a la Plaza Miserere las ofrendas para recordar a los “ángeles del rock” –como podía leerse en las paredes aledañas al santuario–. Instalado en

<sup>23</sup> Decreto N° 104, “Excluye a las milongas del ámbito de aplicación del Decreto N° 6-GCBA/05”, 28 de enero de 2005, *Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires*, p. 5.

<sup>24</sup> Los familiares y los sobrevivientes aceptaron abrir el paso de la calle en el año 2012, cuando otra tragedia –una formación de trenes que no llegó a frenar a tiempo– volvió evidente la inconveniencia del corte de la calle para las actividades de rescate.

<sup>25</sup> “Un santuario a cielo abierto para rezar y acompañar tanto dolor”, *Clarín*, 4 de enero de 2005, p. 37.

FIGURA 1  
La primera versión del santuario en Bartolomé Mitre



Fuente: Ana D'Angelo, suplemento *No!*, *Página/12*, 6 de enero de 2005, p. 4.

medio de la calle y en una zona de trasbordo clave para las trayectorias suburbanas, el santuario venía a obturar la continuidad de la circulación.

No es el lugar aquí para indagar en los convocantes debates que se inauguraron a propósito de la legitimidad del cierre permanente de una calle de alta circulación como forma de volver públicas las demandas de justicia de un grupo en particular, ni tampoco de estimar qué tanto de particular o de colectivo tenían las memorias y los reclamos que se evocaban en este altar (Gorelik, 2006; Flaschland y Rosenberg, 2008). La intención, en cambio, es la de dejar planteadas algunas claves de interpretación para comprender de qué modo esta herida en la ciudad –que es el santuario– constituye en sí misma una forma de representación del Conurbano y una marca física de los itinerarios entre la periferia y el centro promovidos por la cultura del rock.

La siempre presente pretensión del rock local de forjarse como una música capaz de darle identidad musical a la ciudad de Buenos Aires, antes que haber desaparecido en estos años, había expandido notablemente sus opciones imaginativas hacia un nuevo territorio: el suburbio. No era la primera vez que ciudades de la periferia urbana eran tematizadas. Pero hasta ese momento, las representaciones sobre el suburbio habían sido producidas en su mayoría por porteños y expresaban el asombro del forastero que explora con idealización y extrañeza un territorio que conoce poco. Así fue, por ejemplo, el caso de la industrial "Avellaneda Blues" (1970) o el

bucólico Castelar en “¿Qué te pasa Argentina?” (1984).<sup>26</sup> Sin embargo, para quienes eran oriundos del Gran Buenos Aires en los años en que estas canciones tenían gran difusión, su lugar de origen parecía no ser de interés. Esta tendencia se transformó por completo en la década de los noventa. Los músicos de la periferia urbana –ahora mayoría numérica– trazaron un mapa que describía con precisión a sus barrios de origen y los constantes itinerarios que los conectaban con la Capital.

La aparición de la periferia urbana como objeto de enunciación cultural de identidades sociales y urbanas formaba parte, como explicó Adrián Gorelik (2015), de un proceso de más largo aliento iniciado en los años setenta pero recién visible en los noventa, en el que la región extramuros fue viendo cómo se debilitaban –tras el desmantelamiento del Estado de bienestar– los recursos materiales que garantizaban su integración con la ciudad capital. Así, en la periferia urbana se fue forjando un nuevo paisaje que dejaba como marcas más características a las industrias abandonadas, la caída en los estándares de los servicios urbanos (transporte, alumbrado, asfalto y electricidad) y una extrema diferenciación de circuitos para ricos y pobres en un territorio que históricamente había estado caracterizado por sus aspiraciones mesocráticas.

En este marco, desde principios de los años noventa la cultura del rock inició un proceso de construcción de identidades suburbanas que emergía con originalidad en un territorio hasta ese momento apenas diferenciado culturalmente por los clubes de fútbol (Gruschetsky, 2015). Si bien amplios sectores del mundo del rock se apropiaron de una buena parte de los rituales futboleros –desde las bengalas y las banderas hasta la participación de barrabravas– (Alabarces, 2004), el barrio que el rock imaginaba tenía un tono crítico y denunciante que no estaba presente en los elementos que configuraban a la identidad social del hincha. En las alusiones al barrio forjadas por el rock se superponían el espacio de los afectos (la familia o los amigos) con la denuncia a la falta de esperanza de los llenos “sin nada”.<sup>27</sup> El barrio era un territorio fértil para continuar con la tradición de “reveldía” (*sic*) de la que se consideraban

<sup>26</sup> En el primer caso, la canción corresponde a Manal que hacia 1970 encontraba en Avellaneda y en su combinación de industria, puerto y ferrocarril una imagen adecuada al estilo de rock “pesado” que el grupo pretendía difundir. Esta asociación entre suburbio, industria, cultura obrera y rock pesado sería luego continuada por Pappo en su canción “El hombre suburbano” (Pappo’s Blues, *El hombre suburbano*, 1971) y por otras versiones del *heavy metal* local (V8, Riff), un estilo relativamente marginal en Buenos Aires inspirado en los desarrollos de un género musical propio del “sonido de la industria pesada”, oriundo de los suburbios industriales británicos (Harrison, 2010; Flores, 1993; Svampa, 2000). Por otra parte, en “¿Qué te pasa Argentina?”, David Lebón (*Desnuque*, 1984) narra los problemas que tenía en Castelar para conseguir un taxi que lo devolviera a su casa en Capital. La canción refería a la experiencia cotidiana que Lebón tenía para llegar a la cabaña del músico y productor musical Gustavo Gauvry en el bucólico escenario del barrio Parque Leloir. Allí se había instalado un moderno estudio de grabación que transformó el modo de registro musical en Buenos Aires. En aquella casona se inauguró un modelo de grabación a “estudio cerrado”, donde los músicos podían instalarse con sus familias durante todo el tiempo que durara la grabación. Este estudio esperaba convertir al momento del registro en una parte más del proceso de creación. Se trataba de algo impensable hasta ese entonces porque los discos solo se grababan en los estudios del Microcentro donde, según recuerdan los músicos, la experimentación resultaba difícil a causa de la rigidez de los técnicos de sonido y del tiempo disponible, pues los estudios de grabación se alquilaban por hora; también, por las restricciones físicas del lugar, ya que muchas veces tenían que salir del estudio para pagar el parquímetro o debían suspender la grabación cuando pasaba el subte para que sus ruidos no quedaran registrados (Kristof, 2007).

<sup>27</sup> Callejeros, “Una nueva noche fría”, *Presión*, Pelo Music, 2004.

herederos.<sup>28</sup> En los años noventa, los ecos de la marginalidad cultural que las generaciones pasadas de rockeros evocaban habían cobrado la forma de demandas sociales, de cuestionamiento a los políticos y de reivindicación de los delitos de poca monta.

Esta sensibilidad sobre los procesos de territorialización de la pobreza propia de los años noventa fue replicada en la literatura y en la producción cinematográfica. Se trataba de producciones culturales que, en buena medida, emprendían visiones autobiográficas o memorialistas de la propia experiencia –por ello tal vez el recurrente recurso de actores “reales” en el cine o la superposición entre ficción y autobiografía de la llamada literatura del Gran Buenos Aires–.<sup>29</sup> Pero, a diferencia de lo que acontecía en estos variados registros donde el realismo encontraba carnadura en una monótona cotidianidad barrial de la que no parecía posible ni deseable salir –basta recordar los interminables “picaditos” de fútbol o las charlas entre amigas en Ituzaingó tematizadas por el cineasta Raúl Perrone–, el rock ofreció una visión de la vida del suburbio en constante movimiento. La identidad barrial forjada por el rock tenía fronteras móviles. Las visiones de la ciudad no estaban escindidas de la dinámica urbana que caracterizaba a la circulación de la música y los recitales. Así, en las canciones se narraban múltiples recorridos en colectivo, en tren, en moto o en bicicletas, donde se conectaba a Tapiales con Parque Patricios, a Morón con Caballito, a la General Paz con el Microcentro, a Hurlingham con la estación Retiro, Pilar y San Martín, o la estación de Liniers con Villa Tesei, entre muchos otros.<sup>30</sup>

El barrio de Callejeros, por ejemplo, estaba conformado por las inmediaciones del lugar de crianza de los músicos en La Matanza: Villa Celina, Tapiales, Aldo Bonzi e Isidro Casanova, en los que se “agitan rocanroles irresistibles” y se sobrevive a la “rueda de la desilusión”.<sup>31</sup> En sus calles se describen escenarios donde se combinan la droga, el alcohol y la pobreza de quienes tienen que “secar la yerba al sol”.<sup>32</sup> Las canciones daban vida a descripciones de un “pibe” de barrio “distinto” y crítico de la sociedad.<sup>33</sup> Sus personajes replicaban convencionales formas de interrelación

<sup>28</sup> El uso de la palabra rebelde con “v” refiere a la popular canción de La Renga (“El Revelde”, *La Renga*, Polygram, 1998).

<sup>29</sup> Entre las tempranas canciones de rock dedicadas a barrios del Gran Buenos Aires en los años noventa: 2 Minutos, “Valentín Alsina”, *Valentín Alsina*, Polygram, 1994; 2 Minutos, “Ya no sos igual”, *Valentín Alsina*, BMG, 1994; Almafuerite, “El pibe tigre”, *Mundo Guanaco*, Belgrano Norte, 1995; Babasónicos, “Chingolo Zenith”, *Vórtice Marxista*, Bultaco Discos, 1998; Caballeros de la Quema, “Con el agua en los pies”, *Manos Vacías*, BMG, 1993; Caballeros de la Quema, “Patri”, *Manos Vacías*, BMG, 1993; Divididos, “15-5”, *Otro le Travalanda*, Interdisc, 1995; Divididos, “Dame un limón”, *La era de la boludez*, Polygram, 1993; Divididos, “Paisano de Hurlingham”, *La era de la boludez*, Polygram, 1993; Flema, “Surfeando en el Riachuelo”, *Resaka*, Ying Yang, 1998; Hermética, “Gil Trabajador”, *Ácido Argentino*, Tripoli, 1991; La Mancha de Rolando, “Chuchu”, *La ley del gomero*, Sony BMG, 1996; Los Caballeros de la Quema, “A lo de Garú”, *Sangrando*, BMG, 1994; Los Caballeros de la Quema, “Me vuelvo a Morón”, *Sangrando*, BMG, 1994; entre muchísimas otras.

<sup>30</sup> Callejeros, “Parte menor”, *Rocanroles sin destino*, Pelo Music, 2004; Callejeros, “Todo eso”, *Rocanroles sin destino*, Pelo Music, 2004; Divididos, “Paisano de Hurlingham”, *La era de la boludez*, Polygram, 1993; Los Caballeros de la Quema, “Con el agua en los pies”, *Manos Vacías*, BMG, 1993; Los Caballeros de la Quema, “Me vuelvo a Morón”, *Sangrando*, BMG, 1994.

<sup>31</sup> Callejeros, “Los invisibles”, *Sed*, Pelo Music, 2001. Callejeros, “La cuadra”, *Demo*, 1998.

<sup>32</sup> Callejeros, “Monarca”, *Demo*, 1998.

<sup>33</sup> Callejeros, “Otro tiempo menor”, *Presión*, Pelo Music, 2004; Callejeros, “Distinto”, *Rocanroles sin destino*, Pelo Music, 2004; Callejeros, “Rebelde, agitador y revolucionario”, *Rocanroles sin destino*, Pelo Music, 2004.

entre la periferia y el centro de la ciudad, donde se alojaban los necesarios destinos del trabajo y el ocio.<sup>34</sup> Estas canciones iniciaban recorridos en una periferia urbana descripta como decadente, en un territorio de maleantes, “transas” y políticos corruptos de poca monta que se continuaban en los barrios populares de la ciudad en un continuo caracterizado por la pobreza. En la ciudad de Buenos Aires, la “capital del infierno” como la caracterizaban, el paisaje no parecía cambiar demasiado (“y llego hasta el centro que es todo protesta, el excluido reclama y el Congreso que apesta, yo solo quiero patear el sistema hacia otro lugar pero hoy ficho igual”).<sup>35</sup>

En una ilustración incluida en el interior del disco *Presión* se vuelve visible el ambiente urbano típico de estas narraciones (figura 2). Esta imagen acompañaba la letra de la canción “Fantasía y realidad”, una historia de amor que transcurre en Isidro Casanova entre “la hija de un honorable senador” y un carterista de billeteras recién salido de la cárcel sin otra vocación “que no fuera de caño”. Mientras el romance prosperaba, la pareja veía crecer sus bolsillos vendiendo droga en el partido político del padre. Como en otras canciones, Callejeros encontraba la causa de la pobreza generalizada en la corrupción de los políticos. En el dibujo, en cambio, se ponían en contraste las diferencias entre la periferia y el centro. De un lado, un ambiente semirrural poblado de casillas precarias, techos volados y un estropeado tendido eléctrico; del otro, unos edificios vidriados característicos de las torres de oficinas en una prolija y señalizada calle que desemboca en el puerto –la proa de un barco–. Desde un balcón, un hombre contempla los marcados contrastes de este solitario paisaje dividido por una avenida-zanja repleta de árboles secos y caídos. Con estos elementos Callejeros tematizaba las distancias materiales entre sus lugares de origen y los sectores más modernizados de la ciudad.

Sin embargo, las representaciones del Gran Buenos Aires no fueron exclusivas de los músicos de estética popular. Otros subgéneros como los “sónicos”, un conjunto de músicos también oriundos de la periferia urbana, fueron críticos de este estilo de rock que apodaron como el “marketing de la rebeldía”.<sup>36</sup> Las típicas dicotomías entre rockeros de tendencias estéticas divergentes también tuvieron su estación entre los músicos del Gran Buenos Aires. Los “sureños”, como se denominaba a grupos como Babasónicos, El Otro Yo, Juana La Loca y Los Brujos, eran oriundos de ciudades cercanas al ramal eléctrico del ferrocarril Roca (Lanús, Temperley, Adrogué y Turdera) e impugnaban la demagogia musical del “rock chabón”, su estilo musical formulaico y lo que consideraban como la contradictoria actitud de ser portavoces de una lírica popular y grabar sus discos con las grandes compañías discográficas. En contraposición, los “sureños” defendían la autogestión discográfica y la experimentación musical, con la inclusión de sonidos caóticos, el uso de sintetizadores e instrumentos *vintage* a partir de los cuales aportaron novedosos elementos para caracterizar el paisaje suburbano.

Hijos de comerciantes, profesionales, artistas e intelectuales, los músicos sureños narraron las trayectorias de los sectores medios integrados a la economía del

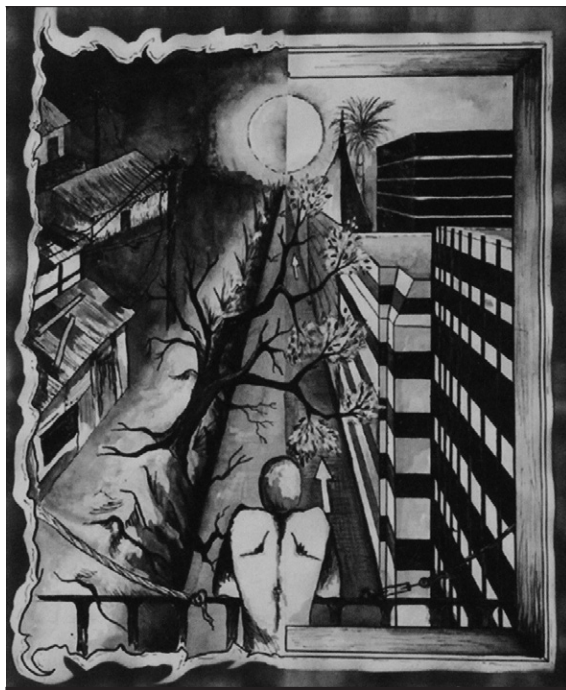
<sup>34</sup> Callejeros, “Parte menor”, *Rocanroles sin destino*, Pelo Music, 2004; Callejeros, “Tratando de Olvidar”, *Rocanroles sin destino*, Pelo Music, 2004; Callejeros, “Imposible”, *Presión*, Pelo Music, 2004.

<sup>35</sup> Callejeros, “Parte menor”, *Rocanroles sin destino*, Pelo Music, 2004.

<sup>36</sup> Roque Casciero, *Arrogante rock. Conversaciones con Babasónicos*, Buenos Aires, Zona de Música, 2007.



FIGURA 2  
Ilustración interior del disco *Presión*



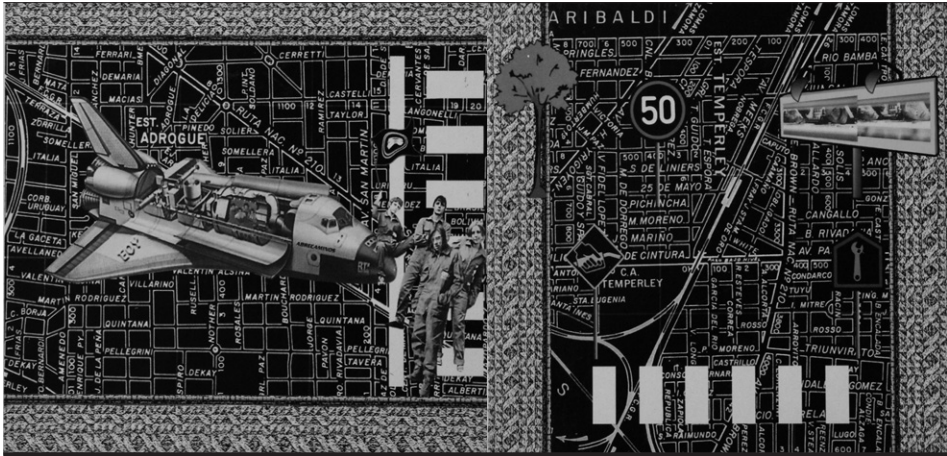
Fuente: Callejeros, *Presión*, Pelo Music, 2004.

menemismo. Babasónicos, en sus canciones, tematizó al aspiracionista "chico *dandy*" del suburbio, las promotoras de marcas, los aeropuertos y las azafatas, los perfumes importados, los viajes a Miami y los shoppings.<sup>37</sup> Esto no impidió que otros músicos de esta corriente aludieran a las desventajas de la precariedad material y urbana, aunque estas referencias servían de inspiración para el despliegue de estéticas fantásticas. El disco *Abrecaminos* de El Otro Yo constituye un buen ejemplo de esta operación. En su arte gráfico se incluye un desplegable con varias solapas donde pueden verse unos planos de la zona donde convergen las estaciones Adrogué y Temperley (figuras 3 y 4).

Estas imágenes, que copian el estilo de las típicas guías de calles de la ciudad, ilustran la zona del "triángulo", un baldío generado por las vías del tren, donde los hermanos Aldana, principales músicos de la banda, habían pasado su infancia. Se

<sup>37</sup> Babasónicos, "4 am", *Miami*, Sony BMG, 1999; Babasónicos, "Chingolo Zenith", *Vórtice Marxista*, Bul-taco Discos, 1998; Babasónicos, "Fizz", *Jessico*, Popart, 2001; Babasónicos, "El Shopping", *Miami*, Sony bmg, 1999; El Otro Yo, "La música", *Abrecaminos*, Besótico Records, 1999.

### FIGURAS 3 Y 4 Arte del disco *Abrecaminos*



Fuente: El Otro Yo, *Abrecaminos*, Besótico Records, 1999.

trataba, según su descripción, de un “lugar industrial pero a la vez muy natural”, poblado por “las usinas gigantes del tren”, “máquinas eléctricas”, “muchos perros, tierra, pocos autos, ni un edificio, ni un colectivo” y “pajaritos”.<sup>38</sup> El “triángulo” aparecía como el confín de la urbanización. Allí lo industrial, materializado en las vías y en los galpones oxidados del ferrocarril, dialogaba con la naturaleza y habilitaba una imaginación que, sin olvidar las promesas no cumplidas de la expansión metropolitana en el suburbio (“Mi casa está todavía sin asfaltar –reconocía Cristian Aldana–. Cuando me pongan gas y no tengamos que pedir más garrafa, ahí sí voy a respetar al gobernador”), construía un relato poblado de imágenes que fugaban hacia el juego, lo onírico y la infancia.<sup>39</sup> Este es el sentido que también tiene el videoclip de una de las canciones del disco. En “La música”, puede verse a los miembros de la banda ataviados con mamelucos naranjas y cascos amarillos generando disturbios en una construcción callejera. Sin embargo, sus ropajes no aluden a una reivindicación de la identidad obrera, sino que son portados como un disfraz que les permite hacerse notar, romper con la cotidianidad y “abrirse” nuevos caminos para experimentar una historia de amor adolescente.<sup>40</sup>

Estas visiones estuvieron lejos de tematizar al suburbio como escenario del despojo y la crisis social. No obstante, la tragedia de Cromañón y el santuario tendieron a obturar en la cultura rock la consolidación de una imagen diversa de la periferia

<sup>38</sup> Pablo Schanton, “La rebeldía pasa por cambiar el rock”, suplemento *Sí*, diario *Clarín*, 23 de abril de 1999.

<sup>39</sup> *Ib.*

<sup>40</sup> Leandro Donozo, “Nuevos caminos”, *La García*, 17 de junio de 1999, pp. 30-35.

urbana que se adecuara a la multiplicidad de situaciones socioeconómicas que allí se alojaban. La cultura del rock agonizó exponiendo las visiones de un suburbio que buscaba su identidad a partir de la recuperación de los mismos elementos que lo habían estigmatizado como "la parte de atrás", una tierra de nadie donde la "muerte solo es cuestión de suerte".<sup>41</sup>

## Conclusiones

En este artículo se han ofrecido claves para analizar las mutuas relaciones entre cultura rock y Gran Buenos Aires a lo largo de la década del noventa. El trágico episodio de Cromañón en diciembre de 2004 durante el recital de Callejeros ha servido como punto de partida para indagar sobre las condiciones que delinearón la vida cotidiana de los músicos y los seguidores de este género musical a lo largo de la década previa. En particular, se han estudiado los itinerarios espaciales requeridos para poner en acto el recital, el modo en que la economía cultural del rock se inscribió en la trama urbana y en la novedosa imaginación espacial que la cultura rock desplegó sobre el Gran Buenos Aires.

A partir de estas indagaciones, se pudo ver cómo el notorio crecimiento del público y de los músicos de rock oriundos de la periferia urbana en relación con los años previos no fue suficiente para trastocar ni la imagen negativa del Gran Buenos Aires en el circuito cultural del rock, ni la tradicional hegemonía del centro histórico y administrativo de la ciudad como centro relevante para la consagración de la cultura rock. En efecto, el centro administrativo de la ciudad que había perdido su relevancia como centro para la cultura porteña en general siguió conservando sus virtudes consagradoras dentro del mundo del rock. Esto derivó en un distanciamiento de los tradicionales vínculos que el mundo del rock había mantenido con la vanguardia cultural porteña y, al mismo tiempo, en la conformación de un nuevo itinerario vinculado con la cultura popular de la ciudad.

La visión negativa que los seguidores de rock suburbanos tenían respecto de los locales de concierto en sus barrios de origen no fue suficiente para trastocar el sentido de los recorridos cotidianos entre la periferia y el centro, en un contexto de creciente expansión de la población rockera en la periferia. La escasez de una oferta musical acorde a sus expectativas redundó en la puesta en marcha de largos itinerarios que convirtieron al viaje suburbano en parte central de su experiencia cotidiana. Estos viajes que, en su mayoría, eran realizados en una infraestructura de transporte público por completo abandonada, al combinarse con la precariedad de las estructuras arquitectónicas y los degradados entornos urbanos que daban cobijo a los recitales, configuraron una estética social y cultural de la precariedad que convirtió al peligro en folklore.

Por otra parte, esta potencial peligrosidad definida por las precarias condiciones físicas del espacio del recital se combinó con otros riesgos cotidianos generados, en particular, por las fricciones con las fuerzas del orden. Al igual que había ocurrido en

<sup>41</sup> Declaraciones de Adrián Dargelos en Roque Casciero, *Arrogante rock. Conversaciones con Babasónicos*, Buenos Aires, Zona de Música, 2007, p. 116. Los Piojos, "Pistolas", *Ay Ay Ay*, Del Cielito Records, 1994.

décadas pasadas, las disputas entre rockeros y policías se estructuraron en torno a las contrarias interpretaciones que ambos poseían acerca de las formas consideradas legítimas de ocupación material y simbólica del espacio urbano. En estos años las fuerzas policiales incorporaron una nueva interpretación sobre la potencial peligrosidad del joven rockero delineada en torno a prejuiciosas asociaciones entre cultura rock y delincuencia juvenil derivada del contexto de exclusión social y económica que, para muchos de los jóvenes más empobrecidos, desdibujó las fronteras entre el mundo de la legalidad y el delito durante los años noventa en Buenos Aires.

Por otra parte, se planteó que si bien la presencia de la periferia urbana no constituyó una novedad dentro de la economía cultural y urbana del rock respecto de las décadas anteriores, las específicas condiciones en las que estos itinerarios se desarrollaron fueron determinantes para inaugurar nuevas sensibilidades e imaginarios sobre este sector de la ciudad. La tradicional voluntad representativa del rock sobre Buenos Aires abandonó en los años noventa su preferencia por las zonas más céntricas de la ciudad y derivó en una imaginación de la periferia urbana que fue definida como un espacio de carencias tanto culturales como económicas. Estas visiones que enfatizaban en la precariedad del Gran Buenos Aires y desatendían la variedad de situaciones socioeconómicas características de la periferia urbana, si bien no fueron las únicas dentro de la producción del rock, terminaron por cristalizarse como visiones hegemónicas. La instalación del altar de Callejeros como un espacio para la memoria, el encuentro y los reclamos por justicia fue definitoria para la cristalización de un imaginario degradado del Gran Buenos Aires.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALABARCES, Pablo, y VARELA, Mirta (1988). *Revolución mi amor. El rock nacional (1965-1976)*. Buenos Aires: Biblos.
- (2004). *Crónicas del aguante. Fútbol, violencia y política*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- AUYERO, Javier (2001). *La política de los pobres. Las prácticas clientelares del peronismo*. Buenos Aires, Manantial.
- BARR-MELEJ, Patrick (2017). *Psichedelic Chile: Youth, counterculture and Politics on the road to Socialism and Dictatorship*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- CAIMARI, Lila (2012). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires. 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CUENYA, Beatriz y CORRAL, Manuela (2011). "Empresarialismo, economía del suelo y grandes proyectos urbanos: el modelo de puerto madero en Buenos Aires", *Eure*, vol. 37, N° 111, pp. 25-45.
- DEL CUETO, Carla y FERRARI CURTO, Cecilia (2015). "Made in conurbano. Música, cine y literatura en las últimas décadas", en Kessler, Gabriel (comp.), *Historia de la Provincia de Buenos Aires. Tomo 6: El Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 549-578.
- DEL CUETO, Carla y LUZZI, Mariana (2008). *Rompecebazas. Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)*. Los Polvorines: Universidad Nacional General Sarmiento.
- DUNN, Christopher (2001). *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- ELBAUM, Jorge N. (1997). "Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular", en Margulis, Mario (comp.), *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos, pp. 181-210.
- FLASCHLAND, Cecilia y ROSEMBERG, Violeta (2008). "El santuario de Cromañón", *La Biblioteca*, N° 7, pp. 102-109.
- FLORES, Marta (1993). *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GEDDES, Patrick ([1915] 1960), *Ciudades en evolución*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- GERCHUNOFF, Pablo y TORRE, Juan C. (1996). "La política de liberalización económica en la administración de Menen", *Desarrollo Económico*, vol. 36, N° 143, pp. 733-768.
- GILLET, Charlie (2008). *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- GÓMEZ PINTUS, Ana (2015). "La configuración histórica del Gran Buenos Aires: transformaciones y debates en torno al objeto", *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*, vol. 24, N° 1, pp. 173-191.
- GORELIK, Adrián (2006). "El romance del espacio público", *Block. Revista de Cultura de la Arquitectura, la Ciudad y el Territorio*, N° 7, pp. 8-15.
- (2015). "Terra Incognita. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires", en Kessler, Gabriel (comp.), *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 21-69.
- GRUSCHETSKY, Mariano (2015). "Clubes de fútbol y desarrollo urbano en el siglo XX de Buenos Aires", *Revista El Topo*, N° 5, pp. 84-109.
- GUERRERO, Gloria (2005). *Indio Solari. El hombre Ilustrado*. Buenos Aires: De Bolsillo.
- HARRISON, Leigh M. (2010). "Factory Music: How the industrial geography and working-class environment of post-war Birmingham fostered the birth of heavy metal", *Journal of Social History*, vol. 44, N° 1, pp. 145-158.
- JAJAMOVICH, Guillermo (2016). "Ecos de Puerto Madero", *Plot*, N° 7, pp. 20-25.
- KESSLER, Gabriel (2002). "De proveedores, amigos, vecinos y 'barderós': acerca del trabajo, delito y sociabilidad en los jóvenes del Gran Buenos Aires", en Beccaria, Luis et al. (comps.), *Sociedad y sociabilidad en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: Biblos-Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 137-1270.
- (2010). "Trabalho, privação e experiência portenha", *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, vol. 23, N° 2, pp. 79-99.
- y ARMONY, Víctor (2004). "La fin d'un pays de classe moyenne. Fragmentation, paupérisation et crise identitaire de la société argentine", *Problèmes d'Amérique Latine*, Paris, pp. 83-112.
- KRISTOF, Candelaria (2007). *El cabildo del rock*. Buenos Aires: Tomo Publishing.
- L'HUEILLET, Hélen (2009). *Baja Política, Alta Policía. Un*

- enfoque histórico y filosófico de la policía*. Buenos Aires: Prometeo.
- LUCENA, Daniela (2013). "Guaridas underground para dionisios. Prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años ochenta en Buenos Aires", *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, N° 4, pp. 1-16.
- MANZANO, Valeria (2010). "Ha llegado la nueva ola. Música, consumo y juventud en la Argentina. 1955-1966", en Cosse, Isabella; Felitti, Karina y Manzano, Valeria (eds.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 19-60.
- (2014). *The Age of Youth in Argentina. Culture, politics and sexuality from Perón To Videla*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- MARTÍNEZ, Margarita (2014). *La tensión entre la "ciudad real" y la "ciudad letrada" en la década de 1990: Cambios estructurales y poéticas urbanas*, tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- MERKLEN, Denis (1997). "Un pobre es un pobre. La sociabilidad en el barrio, entre las condiciones y las prácticas", *Sociedad*, N° 11.
- PACINI HERNÁNDEZ, Deborah et al. (2004). *Rockin' Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- PUJOL, Sergio (1999). *La historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- (2007). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket.
- SÁNCHEZ, Christian; PANELLA, Ariel y SÁNCHEZ, Miguel (2006). *El otro Omar Chabán. Cuando el arte ataca*. Buenos Aires: Demo Editores.
- SÁNCHEZ TROLLET, Ana (2014). "Buenos Aires Beat. A topography of rock culture in Buenos Aires, 1965-1970", *Urban History*, vol. 41, N° 3, pp. 517-536.
- (2016). "Las ciudades del rock. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en Buenos Aires, 1965-2004", tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- SCHANTON, Pablo (2013). "El rock como cultura: ¿aún un proyecto inconcluso?", en Ingrassia, Franco (comp.), *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora-Centro Cultural Parque España, pp. 41-56.
- SEMÁN, Pablo (2006). "Vida, apogeo y tormentos del rock chabon", en Semán, Pablo (comp.), *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla, pp. 61-77.
- y MÍGUEZ, Daniel (eds.) (2006). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo (1999). "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal", en Filmus, Daniel (comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: FLACSO-EUDEBA, pp. 225-258.
- (comps.) (2001). *Nación, étnica y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.
- SILVESTRI, Graciela y GORELIK, Adrián (1990). "Paseo de compras: un recorrido por la decadencia urbana de Buenos Aires", *Punto de Vista*, N° 37, pp. 23-28.
- (2000). "Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión", en Romero, José L. y Romero, Luis A. (dirs.), *Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos. Tomo 2. Desde la Ciudad Burguesa (1880-1930) hasta la Ciudad de Masas (1930-2000)*. Buenos Aires: Altamira, pp. 461-499.
- (2005). "Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitectura y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente", en Suriano, Juan (dir.), *Nueva Historia Argentina. Dictadura y Democracia, 1976-2001*, t. x. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 443-506.
- SVAMPA, Maristella (2000). "Identidades astilladas: de la patria metalúrgica al heavy metal", en Svampa, Maristella (ed.), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- (2001). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.
- y PEREYRA, Sebastián (2003). *Entre la ruta y el barrio: la experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos.
- SZPILBARG, Daniela y SAFERSTEIN, Ezequiel (2014). "De la industria cultural a las industrias creativas", *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, N° 2, pp. 99-112.
- TISCORNIA, Sofía (2008). *Activismo de los derechos humanos y burocracias estatales. El caso de Walter Bulacio*. Buenos Aires: Del Puerto-CELS.
- VANOLI, Hernán y VECINO, Diego (2010). "Subrepresentación del conurbano bonaerense en la 'nueva narrativa argentina'. Ciudad, peronismo y campo literario en la Argentina del bicentenario", *Apuntes de Investigación*, N°s 16/17, Buenos Aires, pp. 259-274.
- ZOLOV, Eric (1999). *Refried Elvis. The rise of the Mexican counterculture*. California: University of California Press.

## RESUMEN

*El artículo toma como punto de partida el trágico incendio en el local República de Cromañón en diciembre de 2004 para indagar en las mutuas relaciones entre cultura rock y Gran Buenos Aires a lo largo de la década del noventa. A partir del cruce entre perspectivas urbanas, sociales y culturales se estudian los procesos que dieron en llamarse la conurbanización del rock a lo largo de estos años. El propósito es comprender, por un lado, cómo el espacio urbano se erigió en un centro de luchas políticas y culturales entre los jóvenes de clase media baja y otros actores sociales involucrados con la cultura del rock, que redundaron en disputas por la ocupación del espacio público y la regula-*

*ción del entretenimiento juvenil. Por otro lado, se estudia el modo en que los seguidores de este género musical vehiculizaron sus ansiedades y expectativas respecto de los procesos de exclusión y fragmentación social que delinearon a la sociedad argentina en los años noventa. Para esto, se analizan cuatro fenómenos relevantes: las características del circuito cultural de música rock en la periferia urbana, los itinerarios metropolitanos que esta economía de la música rock demandó, las características materiales de los lugares de representación de este género musical y, por último, el nuevo estatuto de la periferia urbana en la evocación de las identidades urbanas rockeras.*

## SUMMARY

*The article takes as its starting point the tragic fire in República de Cromañón rock venue in December 2004 to analyze the mutual relations between rock culture and Greater Buenos Aires throughout the 1990s. Through the intersection of urban, social and cultural perspectives the article studies the processes that became known as the conurbanization of rock culture during this decade. The purpose is to understand, on the one hand, how the urban space became a node of political and cultural struggles among lower middle class youth and different actors involved with rock culture that led disputes over the occupation of public space*

*and the regulation of youth entertainment. On the other hand, the article examines the way in which the followers of this musical genre conveyed their anxieties and expectations about the processes of exclusion and social fragmentation that characterized Argentine society in the nineties. To do this four relevant phenomena are analyzed: the characteristics of the cultural circuit of rock music in the urban periphery, the metropolitan itineraries that this economy of rock music demanded, the material characteristics of the rock venues and, finally, the new status of the urban periphery in the evocation of urban rock identities.*

## REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

SÁNCHEZ TROLLET, Ana

"En la parte de atrás". Gran Buenos Aires y cultura rock en el fin del milenio". *DESARROLLO ECONÓMICO – REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES* (Buenos Aires), vol. 58, N° 226, enero-abril 2019 (pp. 459-489).

Palabras clave: <Gran Buenos Aires> <Cultura rock> <Noventa> <Usos e imágenes de la ciudad> <Clase media> <Juventud>.

Keywords: <Greater Buenos Aires> <Rock culture> <Nineties> <Urban images and urban uses> <Middle class> <Youth>.