



**UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO**

Facultad de Filosofía y Humanidades

Diez Años de *Punk* en Chile

De los circuitos del *Underground* artístico a la autogestión (1986 - 1996)

Tesis para optar al Título de Magíster en Musicología Latinoamericana

Por

Jorge Canales Cabrera

Profesor Guía: Juan Carlos Poveda Viera

Santiago, Chile

2017

	Página
Índice	
Resumen	5
Agradecimientos	6
Presentación de la investigación	
Presentación del problema de investigación	8
Objetivos	9
Hipótesis	10
Aspectos metodológicos y bibliográficos	10
Capítulo I: Marco Conceptual	
1.1 Contracultura	16
1.2 <i>Underground</i>	20
1.3 Una definición del concepto <i>Punk</i>	22
2.3.1 Visualidades. Esos raros peinados nuevos	23
2.3.2 Sonoridad. Son hermosos ruidos...	
voces escépticas que cantan de política	25
2.3.3 Una actitud ¿Más que música?	28
1.4 Autogestión Cultural	30
Capítulo II: “Uno, dos, Ultravioleta”. Latinoamérica y el <i>Punk</i> :	
Primeros antecedentes	34
2.1 Una historia desde Europa	35
2.2 Latinoamérica y sus nuevas estéticas de resistencia	41
2.3 Las grandes urbes. Nicho del <i>Punk</i> latinoamericano	47
2.4 Clotario Blest. Una juventud sin partidos	52
2.5 “No necesitamos banderas”. Nuevas estéticas y sonoridades, el caso de Jorge González	56

Capítulo III: Los inicios del <i>Punk</i> en el Chile de los 80: 1986 – 1990	74
3.1 “Nadie para de bailar la música del General”	
Espacios de resistencia cultural	75
3.2 Sonoridades modernizantes: Experimentación del sonido	81
3.3 <i>Underground</i> artístico	88
3.4 Nace la emergencia de la grabación. Nuevas vinculaciones artísticas	99
Capítulo IV: Intentos y desencuentros con la Industria Discográfica 1990 – 1996	105
4.1 “Yo quiero ser artista”. Música y juventud en el Chile de los noventa	106
4.2 “Libertad vigilada”. El Punk chileno en la industria musical	111
4.3 “Vamos bien... mañana mejor”. <i>Hardcore - Punk</i> , la generación del recambio	123
4.4 Grábalo tú mismo. Por fin llego la música fotocopiada	129
Conclusiones	
Bibliografía	141
Discografía	147
Índice de ilustraciones	149

Agradecimientos

A mis compañeros y profesores del Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado con quienes compartí gratos momentos, además de valiosas conversaciones que sirvieron para dar cuerpo a este trabajo de investigación.

A mi familia y amigos quienes me apoyaron en todo momento para dar los frutos esperados.

Un especial agradecimiento a quienes dedicaron tiempo en que este trabajo rindiera los frutos esperados, aportando en la investigación con material audiovisual, revistas, soportes sonoros, investigaciones, libros e infinitas conversaciones Juan Carlos Poveda, Juan Pablo González, Javier Osorio, Juan Pablo Abalos, J. Patrice McSherry, Nayive Ananías, Viviana Silva, Javier Paredes, Sergio Araya, Emiliano Aguayo, Gorlak, Miguel Conejeros, Jorge González, Joseffa Orozco y el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional.

Resumen

La presente investigación tiene por objeto abordar, de qué manera, el movimiento punk (1986 – 1996) logra generar, difundir y hacer circular material sonoro, bajo los últimos años de régimen militar y en los primeros años del proceso de post dictadura. Conformando una práctica alternativa de producción a la industria *mainstream*. Concentrándonos en espacios *underground* en los cuales, basándonos en su postura con características de contracultura, desarrollaron prácticas musicales con intencionalidad de independencia artística durante la década anteriormente anunciada.

El movimiento *Punk* chileno surge a mediados de la década de los ochenta, con individualidades que provienen de distintos sectores de la capital, así como también, provenientes desde el extranjero, principalmente hijos de exiliados (Guillermo, j. 2016), concentrándose en espacios ligados a las artes plásticas, el teatro y la pintura.

A fines de los 80, nace la emergencia de agrupaciones *Punk* en generar sus primeras grabaciones, las cuales se caracterizaron por producirse de forma independiente, sentando por lo demás un precedente para el estudio del fenómeno.

De esta manera y gracias al formato ‘casete’ que permite una democratización en la distribución de las obras, distintas agrupaciones *Punk* logran masividad a comienzos de los noventas. En paralelo a este fenómeno, se evidencia la incorporación de sellos discográficos multinacionales y sus Sub-sellos a fichar con algunas agrupaciones de *Punk rock* a sus catálogos. Así como también, el Sello discográfico independiente Alerce y su concepto de Nuevo Rock chileno incorporando a bandas emblemáticas del fenómeno de estudio.

Entre los años 94 y 95, surge una nueva camada de jóvenes, los cuales toman distancia de las prácticas anteriormente descritas, incorporando nuevas temáticas al fenómeno de estudio en su formación identitaria.

Posterior a lo anteriormente descrito, nacen sellos discográficos independientes y autogestionados que sustentan gran parte del catálogo de *Punk*. Destacando en la investigación a C.F.A. Corporación Fonográfica Autónoma (1995-) y MASAPUNK (1996 –). De esta manera, se presenta una mirada a una parte de la juventud que supo reinventarse desde la independencia, en un contexto permanente de crisis y marginalización social, permitiéndonos entender una parte de la industria musical chilena en cuanto a su producción, circulación y recepción, visibilizando nuevas formas de asociatividad y articulación de redes autónomas en el contexto local.

PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Presentación del Problema de investigación

El *Punk*, desde la década del 70, se ha constituido como un movimiento musical altamente significativo, teniendo repercusiones a nivel global. En su relación con la industria musical, el Punk representó una postura alternativa frente a los modos de organización de los sellos discográficos multinacionales. Esta postura constituye una construcción identitaria que se presenta, en algunos casos, como una forma de resistencia. Dentro de este panorama, se presentan, por un lado, las discográficas multinacionales, las que tienen un alcance a nivel nacional e internacional. Por otro lado, se encuentran un sinnúmero de propuestas de producción en las que se apela a la autogestión, es decir, al “hazlo tú mismo” o “grábalo tú mismo” (Reynolds, 2013). Como consecuencia, la influencia de esta práctica marcaría diferentes dimensiones de enfrentar la música desde su circulación y producción en distintos espacios sociales. Esto diversificaría la capacidad de generar producciones independientes, incluso, algunos sellos alcanzarían principios políticos cercanos a ideologías libertarias (Del Solar, 2008).

No obstante, a pesar de lo planteado, se considera que la musicología nacional no ha problematizado suficientemente la relación entre el Punk y la industria, lo cual entendemos como un paso fundamental para aproximarse a los modos de generación de material musical en la industria contemporánea local.

En virtud de lo anteriormente expuesto, esta investigación pretende abordar de qué manera y bajo qué circunstancias un sector de la juventud chilena se apropia del fenómeno Punk como manifestación artística y generadora de material sonoro y musical, lo que genera una práctica alternativa en la industria musical *mainstream*. Esta forma de abordar el fenómeno permitirá tener una mirada documentada de un aspecto fundamental para

entender las prácticas musicales en el siglo XX, vale decir, la relación de la música con la industria.

Objetivos

Objetivo General

Comprender el desarrollo del movimiento Punk en Santiago de Chile durante los años 1986 – 1996 en cuanto a su creación, circulación y consumo de material fonográfico.

Objetivos Específicos

1. Conocer los espacios donde se desarrolla el movimiento Punk en Santiago a lo largo de la década de 1986 a 1996.
2. Evidenciar e identificar sellos discográficos que estuvieron ligados al Punk durante la década de 1986 – 1996.
3. Describir el contexto social, cultural y político en los que se desarrolla el Punk en los años comprendidos entre 1986 – 1996.

Hipótesis

Como hipótesis de trabajo se plantea que debido al tipo de gobierno dictatorial que tenía Chile (1973 – 1990) y su periodo de post dictadura hasta 1996, la juventud comenzó a generar instancias de independencia artística y cultural, las que se manifestarían fuera de la institucionalidad, dando cabida a demandas de organización autogestionada y de resistencia cultural. Es a partir de este contexto que esta investigación evidencia la configuración de diferentes espacios de reunión de la juventud (1986 – 1996), la cual articuló un circuito *Underground* en la capital con características de contracultura e incidió en la generación de material discográfico de manera independiente y autogestionada, fuera de las lógicas del *mainstream* o corriente principal de la industria musical chilena.

Aspectos metodológicos y bibliográficos

Tal como se mencionó anteriormente, el Punk es un fenómeno relativamente desconocido y poco explorado en el ámbito académico local. A partir de esta realidad, se pretende aumentar el grado de familiaridad con el objeto de estudio, permitiendo conceptualizar y otorgar valor al fenómeno investigado a partir de una perspectiva interdisciplinaria. La investigación se desarrollará desde el área de la musicológica y la historia, esta última permitirá ordenar los hechos a partir de su temporalidad y, de este modo, resaltar sus hitos más relevantes para dar una coherencia cronológica a los resultados.

La investigación realizada es de tipo descriptivo y exploratorio, lo que permite profundizar en materias que tiene que ver con la imagen, los soportes sonoros, los eventos y los hitos más relevantes de la investigación. Además, posibilita evidenciar las

características particulares de cada uno de los diferentes individuos que participaron en la construcción histórica del movimiento Punk. En este sentido, Hernández *et al*, evidencian la utilidad de este tipo de estudio:

Los estudios exploratorios nos sirven para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos de llevar a cabo una investigación más completa sobre un contexto en particular de la vida real, investigar problemas del comportamiento humano que consideren cruciales los profesionales de determinada área (Hernández *et al*, 2005, p. 59).

Se consultaron textos académicos que permitieron tensionar conceptos relativos a prácticas performáticas que se relacionan con el fenómeno y la industria musical. Por otra parte, se aplicaron entrevistas semi-estructuradas y extracciones de relatos de documentales, libros, medios electrónicos y medios audiovisuales de quienes participaron tanto el movimiento musical como en los espacios de reuniones culturales. Esta recolección de datos permite dar una idea global de cómo se manifestó este movimiento musical en el país en sus primeros años de existencia.

El estudio efectuado ha sido realizado desde diferentes referentes teóricos y testimoniales, lo que permite indagar el problema de investigación a partir de miradas interdisciplinarias: desde la historia, la música, los antecedentes periodísticos, los textos literarios y los productos audiovisuales, entre otros. Para poder sistematizar la información y con ello desarrollar una metodología adecuada, se consultaron fuentes primarias de investigación, así como también, fuentes secundarias, las que corresponden a artículos de investigación académica.

La revisión de trabajos disponibles se abordó desde cuatro etapas de acercamiento. En primera instancia, se enfocó en trabajos que permitieron obtener amplios panoramas introductorios sobre el fenómeno de estudio. Al respecto, el libro de Mariano Muniesa (2007), *Punk Rock, historia de 30 años de subversión* entrega un aporte detallado sobre los

inicios del Punk en Inglaterra y en EEUU. Además, propone que este posee influencias de movimientos artísticos como el Dadá y el Situacionismo, así como también, adherencia con ideologías libertarias, específicamente, en el llamado *Rock radical vasco* de Euskadi, de España, tema que el autor abarca en un capítulo de su libro.

Desde una perspectiva más vivencial, está el libro *Escritos sobre Punk 1977-1992. En el baño del Fascismo* de Griel Marcus (2013). Este libro entrega una aproximación sobre reseñas y escritos realizados en las revistas *New West*, *Artforum*, *Village Voice* y *Rolling Stones* entre los años 1977 y 1992. Esta recopilación permite evidenciar el clima social, musical y político que se construyó discursivamente desde los medios en los albores del movimiento Punk en Inglaterra y los EEUU.

En segunda instancia, desde una apertura académica, se afrontó el fenómeno y sus inicios en Sudamérica desde la investigación *De la modernidad a la posmodernidad: estudio de las subjetividades producidas por grupos de resistencia juvenil en Uruguay vinculados al canto popular uruguayo y la música punk* de Leticia Arena (2014). Esta investigación, para optar al título de pregrado de Psicología de la Universidad la República de Uruguay, entrega herramientas sobre el clima político en la sociedad de los 60 y 70 y, además, evidencia de qué manera estos conflictos afectan la transición de la sociabilidad juvenil en los 80 en Latinoamérica.

También dentro de los textos teóricos enfocados en Latinoamérica, se utiliza la tesis de postgrado para optar al grado de Doctor en Filosofía de la Universidad de Columbia, *Pertenencias pasajeras. La escena subterránea en Perú durante los años ochenta* de Olga Rodríguez (2015). En esta, Rodríguez entrega resultados de estudios centrados en áreas no convencionales y marginales, centrándose y profundizando conceptos de *underground* y contracultura.

Un tercer elemento a desarrollar, el que ocupa una importancia central en la investigación, es el levantamiento de información realizada en el plano local, para ello se recurrió a diferentes instancias de acercamiento. Como primer intento de aproximación al fenómeno local, se consideraron sitios *web*, entre los que destacan *musicapopular.cl* y *archivopunk.cl*. En ellos es posible encontrar biografías y un amplio catastro de agrupaciones que se adscriben al objeto de estudio, así como también, la circulación de diferentes sellos discográficos por los que pasaron diversas agrupaciones a los largo de los años que este estudio considera.

Ahora bien, un trabajo que posee una mayor carga reflexiva y crítica es *Anarquistas, presencia libertaria en Chile* de Felipe del Solar y Andrés Pérez (2008), quienes abordan dentro del contexto chileno una panorámica sobre las inclinaciones artísticas, políticas y culturales del fenómeno Punk desde un plano local, entregando interesantes aportes sobre la década de los noventa.

Uno de los trabajos más interesantes que aborda el fenómeno del Punk local y su impronta de independencia hacia la industria cultural es el trabajo de tesis de Pedro López (2001) *Del no future al hazlo tú mismo, un esbozo histórico acerca de la discursividad del punk en Chile*, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Esta es quizás la primera tesis universitaria en abordar el fenómeno, la que entrega resultados sobre aspectos vinculados a lo socio cultural y cómo se articula una respuesta política desde la juventud tanto en los años ochenta como en los noventa. Aunque esta investigación por un lado, carece de reflexiones críticas, por otro apela al testimonio y el rescate de la memoria social. Lo anterior se debe a que el autor fue parte del objeto de estudio (fue guitarrista desde 1991 hasta la fecha de la agrupación Punk BBs Paranoicos). Por consiguiente, desde

esta perspectiva entrega interesantes aportes y reflexiones al fenómeno de estudio desde lo vivencial.

El cuarto y último elemento que se utilizó para la elaboración de la investigación tiene que ver con el levantamiento testimonial, el que está efectuado a partir del rescate de la memoria social de una parte de la juventud. Para abordar el fenómeno se consultaron biografías que hablan en primera persona, argumentando inquietudes e intereses, así como también su fijación estética hacia el fenómeno de estudio. Entre ellas, se encuentra el texto de Leonardo Aller (2011) *Dadá, Underground en dictadura* y el libro de Miguel Conejeros (2008) *Los Pinochet Boys, Chile 1984- 1987*. En ellos se aprecia cómo diferentes fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales se relacionan de una u otra manera con este fenómeno musical, apelando a la memoria desde sus protagonistas.

Junto con esto, se utilizó un rescate testimonial desde producciones audiovisuales, las que permiten conceptualizar el fenómeno, además, de entender su contexto, lo que posibilita configurar un discurso desde perspectivas amplias del objeto de estudio. En este sentido, se consultó el documental *Hardcore, La revolución inconclusa* de Susana Díaz (2012) y *Malditos, la historia de Fiskales Ad Hok* de Pablo Insunza (2004). Ambos casos entregan como resultados las diferentes perspectivas para enfrentar a la industria discográfica y los sellos multinacionales, tensionando sus relaciones. Para ello, muestran los primeros referentes de sellos autogestionados en Chile desde la vertiente del Punk y además, introducen al concepto de autogestión una carga política como declaración de principios en algunos casos. De esta manera, configura identidades culturales en el contexto de la globalización de una juventud que tránsito en la última década del siglo XX.

Capítulo I

MARCO CONCEPTUAL

En el siguiente capítulo, se revisarán algunos conceptos que permiten entender de mejor manera el objeto de estudio. Para llevar a cabo esta tarea, se desarrolló conceptualmente el término de Contracultura y su impronta subalterna frente a la sociedad; así como también el de *Underground* y sus espacios alternativos de independencia artística, para luego revisar las diferentes características y componentes que tiene la autogestión cultural como modo de solventar las diferentes instancias de trabajo.

Además, se revisó lo que se entiende por Punk. En este sentido, se abordó al fenómeno de estudio desde su performances, su visualidad estética, su sonoridad y sus inclinaciones ideológicas. De esta manera, se pretende entender cómo este tipo de manifestación juvenil ha tenido alcances tanto en el plano musical como en el mundo social.

1.1 Contracultura

En la medianía del siglo XX, comienzan a manifestarse diferentes modos de expresión desde la juventud, los que se presentan con características subalternas al mundo adulto. Entre ellas existen tendencias estéticas, valóricas y formas sociales opuestas a la establecida por la sociedad, tal como lo afirman diferentes autores: Roszak (1968); Seca (2004); Griel (2005); Del Solar (2008); Reynolds, (2013); entre otros.

El Punk como fenómeno social y musical ha sido investigado desde amplias miradas. Desde las ciencias sociales, el análisis suele centrar su atención en las expresiones estéticas y culturales que adquieren los *punks* u otros grupos juveniles. Estos intentan profundizar en sus investigaciones la comprensión de dichas expresiones.

El término Contracultura debe ser uno de los más recurrentes y usados a la hora de dar un tratamiento conceptual del fenómeno. Al parecer, quien instala el concepto en el mundo académico es el historiador estadounidense Theodore Roszak (1968) en su libro *El nacimiento de una contracultura*, el cual toma como objeto de estudio a la juventud que aparece como un nuevo sujeto social que surge en período de postguerra, diferenciándose de su generación anterior por tener una construcción discursiva crítica y desafiante. Así lo afirma Roszak:

Pero ha de quedar claro que cualquier justificación de esas excepciones en un debate sobre la juventud esta habrá de basarse en que la contracultura de los jóvenes posee importancia suficiente tanto por su alcance numérico como por su fuerza crítica, y merece una atención particular e independiente (1968, p.11).

En referencia a lo anteriormente expuesto, la forma de expresión que tienen los jóvenes y su manera de revelarse, se manifiesta a través de diferentes lenguajes y estéticas, ajenos a los utilizados por la cultura dominante. Este fenómeno lo explica Roszak: "Concedo que esta alternativa viene vestida de modo extravagante y abigarrado, con prendas y colores de muchas y exóticas fuentes: Ideología de izquierda, religiones orientales y la teoría social anarquista" (1968, p.11).

En este orden de ideas, también se puede citar a Marcus Greil, en su libro *Rastros de Carmín*, quien indica lo siguiente respecto al rol de los jóvenes en el contexto de la contracultura y su fuerte vinculación con la música: "La juventud era una actitud, no una edad. Para los jóvenes, todo procedía del rock'n'roll (la moda, la jerga, los estilos sexuales, las drogas más en boga, las poses); el rock lo organizaba y lo sancionaba todo" (2005, p. 65).

Es posible aseverar que este tipo de lenguaje ajeno a los patrones de conducta establecido, se debe a un rechazo de los paradigmas modernos de organización social y su

sistema democrático, el que, según los autores, estaría definido de manera manipulada por la cultura dominante. Esta manipulación se evidencia en el siguiente fragmento: “Relacionadas normalmente con hechos consumados de los fabricantes de decisiones, en cuyas manos está siempre la posibilidad de prefabricar la votación a la medida de sus fines” (Roszak, 1968, p. 30). En referencia a lo anterior, el autor profundiza en el funcionamiento del sistema privado para generar su control social: "Las sociedades anónimas comienzan ya a comportarse como autoridades públicas encargadas de racionalizar el conjunto de la economía" (1968, p. 32).

Existe desde esta nueva juventud un descontento materializado hacia el movimiento capitalista y su control económico por sobre la ciudadanía, viéndose manifestada por una minoría de jóvenes que se sienten excluidos y excluidas de la toma de decisión de los diferentes procesos que atañen a la sociedad en su conjunto. Incluso afirma Roszak, que estas minorías estarían al margen de la izquierda tradicional:

En este sentido, la contracultura de la que yo hablo solamente atañe a una estricta minoría de jóvenes y a un puñado de sus mentores adultos. (...) Excluye también la diáspora de grupos de jóvenes marxistas de la vieja escuela cuyos miembros, al igual que sus padres antes que ellos, siguen atizando las ascuas de la revolución proletaria a la espera de una ocasión propicia para echarse a la calle (Roszak, 1968, p. 10).

En este mismo orden y dirección, se asoma una nueva generación que busca, al parecer, cambios radicales a su forma de organización, mostrando su descontento con los paradigmas impuesto. Roszak (1969) afirma: “«Rechazo total» es una frase que les viene en seguida a los labios, muchas veces antes incluso de que la inteligencia provea ni tan siquiera una borrosa imagen de la nueva cultura que ha de desplazar a la vieja” (p. 59).

Según lo anteriormente descrito, existe una necesidad de revelarse ante la sociedad, los adultos y las formas tradicionales de hacer política. En la juventud se logran identificar

patrones comunes, aunque también, se crean conductas alternativas a la de sus pares: "Intentan inventar una base cultural para la política de la Nueva Izquierda" (Roszak, 1968, p. 81), como por ejemplo, nuevas costumbres que se relacionan con lo familiar, lo sexual y la estética.

Da la impresión, por un lado, que estas prácticas juveniles tienden a enfrentarse de forma subalterna con el mundo adulto. Por otro lado, la industria cultural pretende amoldar la vida de los jóvenes desde un punto de vista conservador en cuanto a su moral. De esta manera, conductualmente parte de la juventud se revela ocupando códigos diferentes a los de la clase dominante ya sean verbales y estéticos, como por ejemplo, la música.

Por conclusión, el término contracultura se presenta de manera alternativa a la cultura dominante, además, se manifiesta a través de una búsqueda identitaria desde la juventud, expresada en formas sociales, valóricas, estéticas y culturales, desentendiéndose del poder político partidista, desarrollando una construcción discursiva de crítica frente a ella, expresándose en diferentes manifestaciones. Desde el fenómeno de estudio, se expresa desde la diferencia en su construcción identitaria, destacando su estética del cuerpo, junto a una sonoridad desprolija, contextualizada en una construcción poética discursiva de protesta frente a los patrones de conducta que tiene la sociedad. Destacando temáticas de crítica hacia la política partidista, instituciones de Estado (anti militares), Iglesia, racismo, fronteras geográficas, ecologismo, violencia, reflejando historias de vínculos sociales desde una construcción discursiva con un lenguaje ajeno a los tradicionales.

1.2 *Underground*

El movimiento Punk suele estar al margen de la corriente dominante de la industria musical, en ella los involucrados se desenvuelven en espacios sociales alternativos, como por ejemplo: encuentros culturales, persas¹ o casas okupas². En estos espacios es donde, usualmente, se distribuye el material sonoro, lo que difiere de los canales oficiales de distribución.

Este tipo de correlación va forjando circuitos con características propias, conformando sitios alternativos a la cultura dominante, de lo anterior se desprende el concepto de *Underground*. Según Racionero (1977), el *underground* consta de tres corrientes de pensamiento que lo nutren: “Estas son las filosofía individualista antiautoritaria de los románticos y anarquistas, la filosofía oriental y la filosofía psicodélica” (p.18). Estas corrientes, según el autor, niegan el racionalismo. Sin embargo, no rechazan sus aplicaciones a la ciencia y la tecnología, ni niega su utilidad como uso sistemático de la mente sino que "Se rebelan contra el dogma de considerar el modo racional como la única forma correcta y válida de usar el cerebro" (1977, p.18).

Bajo esta misma línea, con una visión actualizada, Seca (2004) aporta al concepto *underground* desde la plataforma del artista y su vinculación con la industria. El autor lo entiende “como sinónimo de «aficionado» o «novato» al que se le añaden las propiedades de «deseo de subversión, oposición o rebelión en materia musical» y de «insumisión a los dictados del marketing y de las grandes discográficas»” (p.26). El *underground*, también, se explica desde la autodeterminación en cuanto a poder solventar las necesidades de

¹ Se refiere a espacios sociales de venta de diferentes artículos, los que pueden ir desde muebles, electrodomésticos, así como también música, estos espacios suelen estar asociados a la venta informal de productos, sin intermediarios o pagos de impuestos.

² Se refiere a toma de terreno de casas desocupadas, las cuales generalmente están administradas por colectivos inorgánicos para generar talleres, conversatorios, eventos artísticos y musicales.

expresión de las personas que participan de ella, desprendiéndose del apoyo estatal o privado: “La otra característica distintiva del *underground* es su tendencia a cortocircuitar los sistemas y organizaciones autoritarios” (Racionero, 1977, p. 11).

Resulta oportuno indicar que el *underground* está compuesto por jóvenes de diferentes estratos, los que convergen en espacios sociales determinados. En relación a esto, Seca (2004) comenta sobre la pertenencia social de los músicos que participan de estos espacios: "Los jóvenes en paro o los procedentes de las capas más pobres están tan implicados como los miembros de las clases media o superior" (p.14). Una de las categorizaciones que representa Seca (2014) para identificar los diferentes componentes que configuran los artistas *underground* son el escaso reconocimiento comercial de su producción; la dependencia cognitiva y afectiva con respecto a las estrellas; voluntad de convertir a los demás a su originalidad estilística (p.14).

En los espacios *underground*, en la década de los ochenta, confluyeron tres grandes tendencias musicales que son: el *Rock*, Rap y la música *Techno* (también denominada como electrónica), encontrando en ellas los espacios más adaptados para su desarrollo (Seca, 2004). Además, las afinidades de pensamiento político en el *underground* se dan en los espacios que tienen una rígida crítica a los formas de organización verticalista y de coerción hacia los pares: “Si el *underground* es antiautoritario, individualista, descentralizante y comunitario, sus afinidades políticas se darán con mayor aproximación en la rama del socialismo llamado utópico y del comunismo libertario” (Racionero, 1977, p.65). Cabe agregar que los movimientos contraculturales que componen el *underground* crean espacios alternativos, en los que puedan manifestar tanto sus inquietudes y críticas como también solventar y autogestionar sus producciones. Del Solar reafirma las ideas anteriormente

planteadas: “Existía un ímpetu libertario centrado en la autonomía, en la transgresión y en la utilización de espacios alternativos a la cultura política hegemónica” (2008, p.128).

Por consiguiente, el *underground* da pie para que jóvenes tengan capacidad de auto determinar diferentes decisiones que atañen a su entorno, de una manera novedosa utilizan las artes como contraposición a las prácticas de la sociedad y sus formas de consumo. Así se manifiesta una nueva forma de organizar y autogestionar su vida artística, de esta manera, el Punk, entra en sintonía con el *underground* creando espacios alternativos y subalternos de organización, buscando fuera de la música espacios donde convergen diferentes corrientes artísticas en las cuales dialoguen en la búsqueda de generar instancias de contracultura en estos lugares subalternos.

1.3 Una definición de Punk y su *performance*

Un concepto importante para el desarrollo de esta investigación, es comprender qué se entiende por Punk. Este fenómeno socio cultural se presenta desde su *performance*, es decir, sus aspectos interpretativos, la producción de sus representaciones escénicas, su relación músico – público, y su construcción discursiva enmarcada en el contexto en el cual se desarrolla.

En música popular, son cada vez más frecuentes los estudios de la *performance*, (González, 1996). Lo anterior trae como resultado que la musicología se hace cargo de un estudio sistemático para las músicas populares, intentando dilucidar el rol que cumplen

dentro de un género en particular. En este sentido, la riqueza de mestizaje que tiene América Latina, puede entregar interesantes aportes desde esta vertiente³.

Además, la *performances* identifica cada una de sus características para llegar a conclusiones acabadas en cuanto a su quehacer artístico, escénico y estético de un estilo de música en particular. En relación a lo anterior, Juan Pablo González (1996) define la *performance* como un “estudio sistemático”:

No es posible traducir en una sola palabra castellana el término *performance*, pues este engloba tanto aspectos interpretativos, como de escenificación y representación. En este concepto entran en juego, por ejemplo, el desempeño del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo. Asimismo, aspectos compositivos, como el arreglo y la improvisación están íntimamente ligados al proceso de *performance* (p. 1).

El siguiente apartado se centra en dar un contexto general sobre el Punk desde la escena internacional, para luego entender las características generales de la *performance* local.

1.3.1 Visualidades: "Esos raros peinados nuevos"

Esta expresión juvenil nace en la década del 70, en un primer momento se desarrolla en EEUU, para luego llegar a Inglaterra, manifestándose desde circuitos *underground*. Los jóvenes partícipes de este fenómeno hacen hincapié en el concepto “hazlo tú mismo/a” o “edítalo tú mismo” (Reynolds, 2013). Frente a esto, la autoedición y la independencia artística hacen que el Punk se convierta en una corriente musical con elementos únicos dentro de los movimientos juveniles de las últimas décadas.

³ La sonoridad de la canción Rio Abajo (BMG; 1996) de la agrupación Fiskales ad – hok, entrega interesantes cruces de instrumentalización moderna con música étnica Mapuche. Desde lo discursivo podemos encontrar a la agrupación Los Miserables abordando temáticas Mapuches con las canciones: Canto eterno (1997; Alerce), Leo Catan (1999; Warner), Mapuche (2001; Warner). En ambos ejemplos se logra evidenciar aspectos performáticos compositivos e interpretativos sobre temáticas locales.

La estética Punk despierta un interés de análisis desde sus inicios. En este sentido, los peinados serían una de las características más vistosas que se destaca desde los medios gráficos y audiovisuales. Estos sujetos ocupan pelos parados y de colores, este tipo de peinado recibe el nombre de “mohicano” o cresta⁴, también en el cuerpo o en la ropa utilizan alfileres de gancho, estas características son una marca simbólica que representa la resistencia del movimiento frente a la sociedad de libre mercado (Feixa, 1999). Otra indumentaria que se ocupa de manera adicional a la ropa son las cadenas⁵, así como también, la ocupación de calzado, denominado bototos⁶, acompañada de jeans, poleras ajustadas y rotas. También resaltan chaquetas de color negro (en su preferencia de cuero) con remaches y en algunos casos con insignias o parches alusivos a agrupaciones musicales (Cooper, 2007).

En el plano local, además de lo anteriormente planteado, la vestimenta, en primera instancia, fue influenciada por la *New Wave*⁷. No obstante, a fines de los 80 y comienzos de los 90, la estética se reconfigura nuevamente de manera muy marcada por los patrones extranjeros. Jonathan Lukinovic (2015) en su libro *La canción Punk de los 80 en Chile*, afirma: “Debemos recordar que en los primeros años del punk en Chile, esta no se presentó con características idénticas, la vestimenta se complejizaría ya a principios de los 90” (p. 111).

La demostración simbólica que realizan dentro del sistema, fundamentan la utilización de patrones de belleza que ocupa la sociedad, tensionando el orden social y

⁴ Se entiende por cresta a la protuberancia que presentan los gallos en la parte superior de la cabeza.

⁵ Es un objeto construido mediante eslabones, generalmente metálicos, que se entrelazan unos a otros.

⁶ Calzado que cumple con la particularidad de cubrir el tobillo, por lo general se asocia a indumentaria ocupada por las fuerzas militares.

⁷ En el documental “Guerreros pacifistas” de Gonzalo Justiniano (1984) se encuentran algunos de estos ejemplos en su vestimenta. <https://www.youtube.com/watch?v=sY4LN924HRE>

cultural de la apariencia bajo este tipo de prácticas subalternas. Cabe destacar, que la estética del cuerpo descrita anteriormente se remite solo a estéticas ocupadas por el llamada punk clásico, quedando fuera de esta categoría a agrupaciones *hardcore*, *anarcopunks* y *Straight Edge*.

1.3.2 Sonoridad: "Son hermosos ruidos (...) voces escépticas que canten de política"

La reconfiguración estética desde la juventud Punk causó un impacto mediático en los medios de comunicación. En ellos se identificó a estos jóvenes con los más variados enunciados, criticando su indumentaria y su lenguaje (Cooper, 2007). Desde el área musical, se produce, según Sierra (1978) una refundación de la música, acompañada del movimiento *underground* y el resurgir del *rock*. El mismo autor afirma (1978): “el Punk quedo ahogado por la carga eléctrica de un tiempo muy importante y que cambió el más significativo cambio de orientación musical desde la aparición de los Beatles” (p.106). Cabe agregar, según Sierra (1978), que el cambio de sonoridad desprolija, minimalista y su escaso virtuosismo, harían del Punk un heredero de un sonido “básico” y sin mayor virtuosismo en la ejecución de los instrumentos: “Los punkeros podían ocultarse entonces en el underground, como fue en realidad, sonar mal tenía excusa en aquellos días de que el responsable fuera un vanguardista, cuando en realidad era solo un refugio para la falta de calidad” (p.106).

En el contexto de la década del setenta, el Punk en sus interpretaciones musicales carece de elementos instrumentales relacionados a teclados y sintetizadores, lo que generó un distanciamiento con el *rock* progresivo y psicodélico de la década anterior, estilo musical que se aproxima a la música clásica y el *jazz*. Shuker (2009) en relación al estilo

rock progresivo y psicodélico, indica: “Críticos tempranos lo vieron como un intento por resaltar el virtuosismo musical sobre la intensidad emocional” (p. 263). En contraposición, el Punk rechaza la idea de virtuosismo y el estrellato. En este sentido, Marcus (1993) afirma: Una nueva música que a falta de un nombre mejor se llamó “punk” como traición a la música de las súper estrellas que supuestamente adoramos pero que solo podemos ver de lejos (p. 2).

En referencia a lo anterior, muchas de sus composiciones que se identifican con este estilo llamado *rock* progresivo sobrepasan los seis minutos. Esta práctica performática desde el Punk en su gran mayoría no sobrepasaría los tres minutos. En este sentido, deja una marca identitaria en su durabilidad, tomando distancia a efectuar desde su performances solos de guitarra o batería que alargue la perpetuación de la canción, al parecer, la música comercial que sonaba en las radios tenía una durabilidad por sobre los cuatro minutos. De este modo, surgen en Norteamérica prácticas que llevaron a la composición de las canciones a que durasen menos de tres minutos, posterior a este momento, la juventud de Londres adopta este mismo desafío, convirtiéndose en una marca distintiva en su sonoridad. Esta durabilidad, se podría entender desde variadas miradas o teorías. Una de ellas tiene que ver con su performances en cuanto a su relación músico público, lo anterior, debido a la bailabilidad que este produce (pogo), esta práctica demanda un desgaste de energía física que sería insostenible con canciones que sostengan esta tensión. Por el lado de la ejecución de instrumentos, esta demanda una velocidad inusitada en la práctica, lo cual produciría una tensión física importante. De esta manera, se continúa la tradición impuesta por la agrupación Ramones de canciones cortas y rápidas (Juliá, I. 1993).

Para ejemplificar lo anterior, en el primer disco de la agrupación londinense The Clash (1977; CBS) de las 14 canciones solo una sobrepasa los tres minutos, esta sería "Police & Thieves" un cover de Junior Murvin y Lee Perry con 6:04 minutos. El primer disco de Ramones (1976; SIRE) ninguna de las 14 canciones sobrepasa los tres minutos.

Por lo anteriormente descrito, este estilo musical se desenvuelve con una instrumentalización de guitarra, bajo y batería. Por su parte, la voz se convierte en uno de los elementos sonoros más importantes en la ejecución performática, utilizándola y entregándole diferentes matices, ocupándola para generar disonancias con ruidos y gritos, además del canto. En esta expresión generalmente se utilizan altos volúmenes vocales.

En cuanto a su ejecución de instrumentos, estos llevan en su gran mayoría un pulso acelerado, con un pronunciado sonido de la batería en su accionar rápido y siempre intenso. Las guitarras se caracterizan por su sencillez y estridencia con un alto volumen de electrificación, compases y tempos rápidos y repetitivos, de esta manera, entrega en la escucha un sonido agresivo, desprolijo y en algunos casos "amateur". Así lo describe Shuker (2009): "La actitud del punk respecto al ritmo fue crucial para su sentido de diferenciación de otros géneros populares. Tendía a sumergir lo sincopado en sus patrones rítmicos: la razón principal para la "no bailabilidad" de buena parte del *punk rock*" (p. 247).

Las producciones Punk suelen tener un sonido relacionado a las grabaciones en directo, dando una estética distintiva a otros géneros derivados del *rock*. Se adoptaron técnicas de grabación y de arreglos que pretendían significar el compromiso "en directo" del disco (Shuker, 2009). "En pocas palabras los discos punk generalmente suenan a directo, como si el estudio no hubiera mediado entre las intenciones de los músicos y su público oyente" (Shuker, 2009, p. 246).

Como conclusión, podemos indicar que las diferentes vertientes dan un sinnúmero de riqueza teórica a la sonoridad que se utiliza, en ella podemos encontrar tópicos que tiene que ver con una apariencia de músicos amateurs, los cuales cuentan con una escasa preparación musical, pero demostrando por otro lado, una energía en la ejecución, tomando distancia con corrientes musicales que provienen del *rock* progresivo, pero asimilando una continuidad sonora con las agrupaciones de garaje de la década del sesenta.

1.3.3 Una actitud, ¿más que música?

Para entender el Punk y su diversidad de pensamiento, se verán las diferentes vinculaciones sociales y sus alcances. Malcom MacLaren, ex *manager* de la agrupación Sex Pistols, en sus inicios entrega diferentes elementos al fenómeno de estudio. Muniesa (2011) afirma que fue MacLaren quien “introdujo en el grupo de manera clara la idea de ruptura, de provocación, de ataque contra todo lo establecido, bien fuera en lo musical, en lo estético o en lo político” (p. 63).

Es importante ejemplificar los inicios del Punk y sus nexos sociales y culturales, así como también, su impronta frente a la sociedad y bajo qué contexto este fenómeno irrumpe en la década de los setenta. Para Lentini (2003), “El punk se desarrolló como un género musical híbrido y de identidad sub-cultural mediante un proceso de intercambios culturales entre americanos y británicos” (citado por Shuker, 2009, p.247). Según lo indicado, se deja entrever dos vertientes que marcarían a este movimiento en sus comienzos. Desde el lado británico Shuker, quien cita a Marcus (1898): “lo sitúan contra las políticas económicas (...) y la alineación y desencanto de gran parte de la juventud británica; en especial aunque no exclusivamente, los hombres de la clase obrera” (2009, p.247). En contraposición a

Europa "el punk estadounidense tenía unas conexiones más bohemias y ninguna vinculación con la clase obrera, al contrario de sus equivalentes británicos" (Shuker, 2009, p. 248). lo anterior, nos da un interesante acercamiento a la construcción discursiva que se da desde estas dos vertientes, entregando elementos discursivos desde EEUU con sintonía en relaciones sociales desde el margen, al contrario, en Inglaterra, nos entrega elementos ligados a fenómenos políticos de izquierda, así como también, de ideología anarquista.

Este movimiento, además, integra conceptos interesantes a la música y el arte, uno de sus pilares sería el "hazlo tú mismo", de esta manera, se crean expectativas extra musicales en la escucha. Esto debido a la libertad en el quehacer artístico y la actitud con la cual se plantea, tomando distancia en algunos casos de la industria cultural vinculada a las empresas transnacionales.

El fenómeno de estudio, hace que se identifique cómo una música subalterna, lo que trae como resultado construirse con un discurso de sospecha al modelo hegemónico, así como también, este canaliza su crítica en la estética como una resistencia visual (Cooper, 2007). No obstante, aunque se presenta en sus comienzos de manera radical, este fenómeno sería absorbido por la corriente principal de la industria cultural, aflorando la comercialización de esta expresión juvenil. En este sentido, el *mainstream*, hace al Punk entrar en una catarsis ideológica, ya que ingresa a las lógicas de consumo con las cuales opera el sistema económico. La rebeldía y la oposición a la sociedad, aliada a la estética de resistencia se comercializa cada vez más en las economías de libre mercado (Seca, 2001). Esto genera que las minorías acaben por convertirse en un componente de la sociedad en su conjunto (Seca, 2001).

Como se puede observar, la industria musical toma un rol importante a la hora de dialogar con este movimiento musical. Debido a ello, muchas agrupaciones comienzan a

ocupar el concepto de autogestión, como una manera de mantener independencia frente a las grandes empresas disqueras multinacionales.

1.4 Autogestión cultural

Durante el siglo XX, una parte de la juventud ha tenido como respuesta al modelo económico organizarse de manera alternativa dentro de la industria cultural. Estos se manifiestan en la creación de procesos alternos, obteniendo autonomía de sus espacios. Bajo estas líneas de trabajo de autogestión se encuentran las producciones artísticas, soportes sonoros, organización de eventos, arte de discos, realización de obras audiovisuales, afiches, entre otros.

Cabe agregar que la independencia individual o colectiva se ha dado desde tiempos remotos. Tal como lo describe Castoriadis (1997), quien afirma: “La creación por los griegos de la política y la filosofía es la primera aparición histórica del proyecto de autonomía colectiva e individual” (p.10). Zibechi (2010) comenta sobre los procesos históricos de enfrentamientos entre manifestaciones de autogestión y cultura popular por parte de la institucionalidad. Así, siempre se empeñarán en eliminar o controlar los espacios sociales autónomos de los oprimidos (desde las barracas donde dormían los esclavos hasta las tabernas, cervecerías y mercados donde concurren las familias proletarias), porque saben que allí se tejen las rebeliones. El mismo autor afirma que: “En Europa, a fines del siglo XIX se destruyeron deliberadamente muchos circuitos de la cultura popular, con siniestras consecuencias en el proyecto de disciplinar y domesticar culturalmente al proletariado” (2010, p. 12).

En el presente, el concepto de autogestión comienza a ser incorporado por movimientos juveniles contraculturales, como oposición al libre mercado. Así lo

ejemplifica Reynolds (2013) en la juventud creativa y autónoma Londinense de los 70, los que "querían decir derrocar el establishment de la industria de la música gracias a la posibilidad de que la gente se hiciera cargo de los medios de producción y creara su propio entretenimiento" (p.55).

David Byrne, profundiza esta oposición de conceptos entre autogestión e instancias iniciadas desde la institucionalidad:

El acto de hacer música, ropa, arte o incluso comida tiene un efecto muy diferente, y posiblemente más beneficioso en nosotros, que ser simple consumidor de todo eso, pero durante mucho tiempo, la actitud del Estado respecto a enseñar y subvencionar las artes ha ido en dirección, opuesta a promover la creatividad entre la población (2014, p. 291).

Como consecuencia de lo anteriormente descrito, en diferentes lugares de occidente se generan diversas instancias de autonomía, en este sentido Latinoamérica no fue la excepción. Así como comentó Reynolds (2013) de la juventud de los setenta, Juan Pablo González (2013) lo afirma por este lado del mundo en la juventud de los ochenta, quien también toma prácticas alternativas a las entregadas por el Estado y el privado: "En los años ochenta se intensificó un discurso por la demanda de independencia, mientras se busca radicalizar la propuesta estética e ideológica desde la propia práctica" (p. 249). Como resultado de esta práctica y para llevar a cabo la forma de autogestionar diferentes instancias, la juventud logra incorporar lógicas de organización de carácter horizontal en la música. Secas (2000) indica: "Una característica sintomática de estas prácticas es la negación de las jerarquías. Las bandas de *Rock*, los grupos de Rap, y las tribus *Tecno*, están obsesionadas por las ideas de igualdad y fraternidad" (p. 68).

En su contexto, los jóvenes cuentan con información inmediata en la denominada Aldea Global⁸. En consecuencia, se produce un distanciamiento con prácticas culturales anteriores. Como resultado, se hace partícipe de la generación de material musical, distanciándose de las formas verticalistas de funcionamiento de las empresas disqueras. Seca afirma:

Los cristales de masas *Underground* forman conjuntos de individuos más informados, más embebidos en las culturas musicales, y más comprometidos en la fabricación de un producto. La negación de la jerarquía no es más que la manifestación paradójica de una regla no escrita en esos ambientes (Seca, 2000, p.71).

Ante la situación planteada, la autogestión como práctica independiente a la corriente principal de la industria, se instala como contraposición de esta última adentro de la industria cultural, entrando a disputar espacios de control. Por consiguiente, su finalidad es tener autonomía artística en su funcionalidad y reflexión estética, enfocándose a formas de organización alternativas al *mainstream*, así como también, de financiamiento de instituciones estatales.

La autogestión se plantea el trabajo desde la libertad en el hacer, anteponiéndose a ser regulada como un objeto comercializable. En referencia a lo anterior, Jara (2011) indica: “Por lo tanto la industria cultural no cumple una función social como antaño lo hizo el arte, solo se preocupa de que su producción “arte” sea comercializable” (p.62).

En la actualidad, se observa de qué manera el *mainstream* o la corriente principal estandariza la producción artística, manejándola intencionalmente hacia una producción funcional al modelo capitalista. De esta manera, se resta notoriedad a las manifestaciones artísticas que se guían por la experimentación o corrientes alternativas de creación. Shuker

⁸ El término Aldea Global busca describir las consecuencias socioculturales de la comunicación, inmediata y mundial de todo tipo de información, lo que posibilitan y estimulan los medios electrónicos de comunicación.

da un ejemplo comparativo entre estas dos dimensiones, reflejada en las grandes compañías y las independientes, según la lista de sencillos de la *Billboard* estadounidense:

Durante los periodos de mayor concentración de mercado, hubo pocos discos de los más vendidos. A la inversa, durante periodos de mayor competición en el mercado, con una rivalidad visible de compañías discográficas más nuevas o pequeñas (las independientes) hubo una cantidad mayor de discos de los más vendidos en las listas (Shuker, 2009, p.180).

Por lo anterior, se evidencia la importancia sobre formas de consumo alternativas dentro de la industria discográfica, la cual ayuda a dar movilidad a los ciclos de ventas del mercado. Así como también, se genera diversidad de géneros y estilos musicales para los escuchas. De esta manera, la independencia de producción discográfica se contrapone a la cultura de consumo. Restrepo (2005) da un ejemplo desde el fenómeno de estudio:

Se desarrolló la filosofía del “hazlo tú mismo”, inspirada en la autogestión y en contra de la cultura del consumismo. Esta maduración del punk dio origen a otro tipo de bandas como The Crass, Discharge entre otras, las que a través de la música pretendían dar soluciones a la crisis proponiendo la acción política a seguir (p.13).

A modo de conclusión, la autogestión se manifiesta desde el lado cultural con la finalidad de autodeterminar todas las decisiones, tanto de producción estética (afiches, carátulas, fotografía, entre otros) como sonoras. Si bien este tipo de manifestación se da a menor escala, cumple con la independencia en el poder hacer, en algunos casos, entrega una intencionalidad de desarrollo fuera de los márgenes regulados por la institucionalidad. De esta manera, se desarrollan prácticas de autonomía política (autodeterminación), económica y estética, todas ellas entendidas bajo el rótulo: Hazlo tú mismo/a o grábalo tú mismo/a.

Capítulo II

“Uno, dos Ultraviolento” Latinoamérica y el Punk, primeros antecedentes

2.1 Una historia desde Europa

“Si punk es basura, miseria y violencia, entonces no hay por qué importarlo de Europa, pues somos ya la vanguardia del punk en todo el mundo” Chico Buarque⁹.

El Punk en Latinoamérica comienza a manifestarse como movimiento musical masivo a comienzos de la década de los 80, con insinuantes aportes a fines de los 70. No obstante, existen fundadas teorías que se anteponen a la interrogativa sobre los primeros antecedentes en su relación del Punk y esta parte del mundo. A continuación se evidenciará cómo se configuran los orígenes de este movimiento musical desde una perspectiva europea y, también, latinoamericana.

Algunos medios de prensa señalan a la agrupación peruana Los Saicos como el precursor del Punk en el año 1964 (Vera, 2012; Serrano 2010) y no en la década de los setentas como lo indican las innumerables biografías sobre esta temática. Lo anterior, entrega nuevos paradigmas referentes a los inicios del fenómeno musical. Así lo comenta el diario español *El País*, en el que se destaca la participación del *manager* de los Sex Pistols, quien aprueba sindicarse a Los Saicos como la primera agrupación en adscribirse al fenómeno de estudio, autorizando la colocación con una placa memorial en plena ciudad de Lima, Perú. En ella se afirma que el Punk había nacido en la intersección de las calles Miguel Iglesias y Julio C. Tello (Vera, 2012).

⁹ Frase extraída del documental “Botinada: El Origen del Punk En Brasil” (2006).



Imagen 01 Placa memorial titulado: “Aquí nació el movimiento punk en el mundo”¹⁰

Esta versión sobre los inicios del Punk en Latinoamérica, no solo deja la controversia en esta parte de mundo, sino que también, el debate se abre en tierras europeas. Lo anterior se debe a la comercialización del libro editado en España *El diccionario de: Punk y Hardcore, (España y Latinoamérica)* (2011). Esta investigación se inclina hacia la teoría de que el Punk fue iniciado en Latinoamérica. De esta manera, se abre un interesante debate histórico - musical sobre sus orígenes.

A partir de lo anterior, es importante añadir que en España se edita el disco *Wild Teen Punk from Perú*, en 1999, por el sello discográfico *Electro-Harmonix*¹¹. Como resultado de esta publicación en Europa, los oídos de músicos, periodistas y melómanos, prestaran atención a ritmos provenientes de Latinoamérica, con la novedad y sorpresa de que estos sonidos provenían de 1964, o sea, trece años antes de la masificación del Punk. De esta manera, se abre la discusión en cuanto a los inicios de este estilo musical.

¹⁰ Extraído de: lamula.pe, (2017). El mito de los Saicos. [Imagen] Disponible en: <https://christianpantoja.lamula.pe/2014/11/29/el-mito-de-los-saicos/chris26rock/> [Anexado 26 Nov. 2016].

¹¹ Sello filial de Munster Records especializado en investigar grupos españoles y sudamericanos de los años 60.

Mientras tanto, desde 1999 con la reedición de este álbum, las opiniones de protagonistas del fenómeno ratifican, en cierta medida, la connotación que tendría la agrupación peruana, aportando una pieza más para la conformación de la historia del Punk. Así lo describen algunos responsables según el diario electrónico *ABC.es* de Madrid, los que concluyen que: “definitivamente eran una banda punk”¹². Esta afirmación la realizan expertos en la materia como el periodista John Holmstrom¹³ y el músico y realizador Don Letts¹⁴, o de gurús del género como Iggy Pop¹⁵ o Lux Interior¹⁶, quienes reconocieron en Los Saicos a los “verdaderos pioneros” (Serrano, 2010).

Un aspecto relevante en la configuración de los orígenes del Punk es la penetración cultural y musical foránea en la década del cincuenta y sesenta, la que es alimentada por el cine, con temáticas juveniles y matices de rebeldía, lo que influye en gran parte de Latinoamérica¹⁷. El *Rock and roll*, por su parte, abre nuevas líneas de ejercicio musical para las nuevas generaciones que se inclinan con este género musical¹⁸. El medio madrileño *ABC.es* también destaca lo novedoso de la agrupación peruana:

Mientras los Beatles desembarcaban en Estados Unidos, levantando el imperio del pop a golpe de mojigatería con “Quiero coger tu mano”, miles de kilómetros más al sur, en una

¹² Serrano (2010). Extraído de: <http://www.abc.es/20101021/cultura-musica/peru-punk-rock-201010211054.html>

¹³ Fue co-fundador de la revista *Punk* a finales de 1975, la labor de Holmstrom se convirtió en la representación visual de la época Punk.

¹⁴ Director de cine y músico directamente involucrado con el surgimiento del movimiento Punk en el Reino Unido a fines de los años 1970. Su obra audiovisual la componen: *The Punk Rock Movie*, *Westway to the World (The Clash)*, trabajó como DJ en el *Roxy* durante la primera ola del punk en Inglaterra. Sin embargo, dada la limitada cantidad de música punk disponible durante los primeros años del movimiento, el DJ incluyó frecuentemente *reggae* y *dub* en sus sets.

¹⁵ Integrante de la agrupación The Stooges considerada como una de las bandas más influyentes del movimiento Punk, actor y cantante directamente involucrado con el surgimiento del movimiento Punk en el Reino Unido a fines de los años 1970. Su obra audiovisual la componen: *The Punk Rock Movie*, *Westway to the World (The Clash)*, trabajó como DJ en el *Roxy* durante la primera ola del punk en Inglaterra. Sin embargo, dada la limitada cantidad de música punk disponible durante los primeros años del movimiento, el DJ incluyó frecuentemente *reggae* y *dub* en sus sets.

¹⁶ Lux Interior (nombre real *Erick Lee Purkhiser*) vocalista del grupo de punk rock The Cramps (1976).

¹⁷ Películas como: *Semilla de maldad* (1955), *Rebelde sin causa* (1955), *Love Me Tender* (1956) entre otras entrega este tipo de características.

¹⁸ Serrano (2010). Extraído de: <http://www.abc.es/20101021/cultura-musica/peru-punk-rock-201010211054.html>

barriada de Lima, cuatro jóvenes aterrorizaban al público peruano con una música nunca antes tocada, sórdida, violenta, provocadora, salvaje, avivada por gritos y alaridos casi animales, cuerdas retorcidas hasta el límite y letras que hablaban de asesinatos pandilleros, de fugas carcelarias, de volar estaciones de tren, de incendiar, demoler, destruir y matar (Serrano, 2010).

Tras estas declaraciones, Erwin Sánchez, vocalista de Los Saicos, es consultado por los medios sobre su posible adscripción al fenómeno Punk. Frente a esto comenta que, si bien no se sienten identificados como una banda fundadora del movimiento, si considera a su agrupación como una banda transgresora y original para la juventud de la década de los 60, como lo señala el diario *El País*: Nuestros temas eran surrealistas, dadaístas, nada locos. Tanto jodían con eso que en un momento dije que éramos un grupo de proto punk. Es el calificativo que mejor nos describe (Vera, 2012)¹⁹. Como se puede entender, hablar de destrucción, junto a sonoridades distorsionadas con tempos rápidos, en la década de los 60 desde Latinoamérica, dio pie para que se redescubriera desde Europa y comenzara el mito, afirmado por personajes relevantes de la cultura Punk.

Frente a los datos recopilados, es interesante manifestar, de qué manera, se abren interrogantes que tiene que ver con la reapropiación de obras sonoras, las cuales tensionan y cuestionan con el tiempo diferentes ámbitos interpretativos y estéticos. De esta forma, Los Saicos se transforma en ser una agrupación emblemática bajo este objeto de estudio. Aunque, su paso por el estrellato tardío, quedó sin dejar consecuencias directas en las diferentes agrupaciones que se adscriben al fenómeno. Lo anterior, lo podemos entender bajo la hegemonía que ocupan los países del norte para posicionar diferentes corrientes de pensamiento, obras literarias, artísticas y sonoras. Ya que por un lado, no se le reconoció en la década del sesenta, y por otro lado, se destaca su trayectoria en la actualidad, desde

¹⁹ Vera (2015). Extraído de:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/22/actualidad/1350915029_276436.html

Europa, mediatizando patrones o teorías extranjeras, las que luego de ser validadas en estas latitudes, dejaron consecuencias en territorios locales.

Latinoamérica tiene más de una historia que aportar al desarrollo de este estilo musical. En este sentido, la agrupación 101'ers (1974-1976), formación que antecede a The Clash, cuenta con la participación del chileno Álvaro Peña. Bob Stanley (2015) señala la influencia de los sesenta en su paso por esta agrupación de clase obrera del oeste y sur de Londres del siguiente modo: El cantante Joe Strummer, se unió a The Clash tras dejar a los 101ers, banda de pub rock y antes de eso anduvo metido en el mundillo de los okupas hippies (p.445). Joe Strummer, que se hacía llamar Woody Mellor, en alusión a Woody Guthrie²⁰, y el latinoamericano de nacionalidad chilena Álvaro Peña vivían en una casa ocupada en la calle *Walterton 101*. Peña fue a trabajar a Londres y una vez acaecido el Golpe de Estado en Chile no pudo volver. Los medios indican que de él provienen ideas que se plasmarían en el disco de The Clash "Sandinista" de 1980, en el que se hacen alusiones a Víctor Jara²¹ y Salvador Allende²².

Álvaro Peña era quien contaba con un mayor rango etario que sus compañeros de banda, así como también, contaba con la experiencia de participar en diferentes agrupaciones de *Rock and Roll*. Las agrupaciones chilenas de Álvaro Peña que antecedieron a 101'ers, son: Los Dandys (1961); Los Challingers (1963) y Los Bumerangs (1967), en Inglaterra también actuó mayoritariamente en pub de localidades cercanas,

²⁰ Fue un prolífico e influyente músico folk estadounidense, conocido por su identificación con la gente común, los pobres y los oprimidos, militó también durante algunos años en el sindicato de tendencia anarquista - socialista, *Industrial Workers of the World*. Su música influyó a cantautores como Bob Dylan.

²¹ Víctor Lidio Jara Martínez (1932 - 1973) fue un músico, cantautor, profesor, director de teatro, activista político y militante del Partido Comunista de Chile. La figura de Víctor Jara es un referente internacional de la canción protesta y de cantautor, y uno de los artistas más emblemáticos del movimiento musical llamado «Nueva Canción Chilena».

²² Salvador Guillermo Allende Gossens fue un médico cirujano y político socialista, presidente de Chile entre el 3 de noviembre de 1970 y el día de su muerte, 11 de septiembre de 1973 tras el golpe de Estado.

codeándose con agrupaciones afines a su inclinación musical, dejando influencias en Strummer.

David Ponce (2008), en relación a este personaje musical, indica que tocó en escenarios como: Las Tinajas, La Rueda de Viña del Mar, en shows de la Nueva Ola, El Fortín Prat, actuó en el provinciano Festival de Viña, el restaurant La Tórtolas y malones de Liceos, compartiendo con agrupaciones como: Higs Bass (Los Jaivas), Luis Dimas, Cecilia y Los Ramblers. Para luego en Europa debutar el 06 de septiembre de 1974 con la agrupación 101'ers, como teloneros del grupo de *reggae* y raíces africanas Matumbi en un concierto de solidaridad con Chile tras el golpe militar. Además de lo anteriormente descrito, compartió escenario con Sex Pistols en el pub Nashville Rooms el día 3 de abril de 1976, una de las agrupaciones emblemáticas del movimiento Punk (Singleton, 2015)²³.

La periodista Cecilia Fuentes (2011), en el medio electrónico chileno *Pánico.cl*, afirma que Peña fue el primer Punk latinoamericano. Incluso la agrupación se llamó por un tiempo El Huaso and the 101'ers, para después pasar al nombre de The 101ers, ya que Peña se apodaba “El Huaso”, que gracias a él The Clash canta sobre el Golpe de Estado en la canción “Washington Bullets” del álbum *Sandinista*²⁴. Debido a esto, la agrupación The 101ers será de gran influencia para los inicios de The Clash. Afirma Strummer, que por esta agrupación comenzó a interesarse en el movimiento Punk (The Clash: Westway to the World, 2000).

Posterior a lo mencionado, The Clash se convierte con el tiempo en una de las bandas representativas del movimiento Punk, y en ella, un latinoamericano dejó una marca para una de las agrupación de mayor influencia del fenómeno de estudio.

²³ Singleton (2015). Philjens.plus.com. Extraído de http://www.philjens.plus.com/pistols/pistols/pistols_dates.html

²⁴ Fuentes (2015). Extraído de <http://www.paniko.cl/2011/01/introduccion-a-alvaro-pena>

2.2 Latinoamérica y sus nuevas estéticas de resistencia

Latinoamérica en la década del sesenta y setenta, estaba inmersa en diferentes dictaduras militares: Chile, Argentina, Uruguay, Brasil y Perú. Frente a estas circunstancias, Latinoamérica tenía menos democracia en los 70 que en la década de los 50 (Fukuyama, 1992). Lo anterior, configura en la región una niñez-juventud impregnada de elementos morales conservadores y funcionales al mercado impuesto por EEUU. Países como Chile, Argentina, Bolivia, Brasil y Uruguay fueron afectados, según lo que afirma Arratia (2010): “Sufrieron una represión muy violenta dirigida a eliminar partidos y cualquier tipo de organización social, e indiscriminada para sembrar el miedo en toda la población. El terror de Estado dejó miles de asesinados, desaparecidos, torturados, presos y exiliados” (p. 37).

Los conflictos políticos se mantuvieron en el tiempo. Debido a esto, los 80 comienzan con un clima social de incertidumbre en cuanto a su futuro, tanto en Chile como en Argentina. Este proceso fue acompañado del subdesarrollo a nivel industrial y agrícola. Afirma Lowe (1993): “Problemas de pobreza, analfabetismos (...). Las revoluciones, los golpes militares, los asesinatos eran comunes y no había ninguna mejoría significativa, cuando hacia 1980 dictadores tales como Pinochet y Videla se colocaron a la cabeza de regímenes militares represivos” (p. 436).

Este tipo de gobierno deja un sentir de malestar en la juventud, el que será transmitido a la música y su construcción discursiva. Fenómeno que se evidencia, por ejemplo, en Caetano Veloso y sus canciones anti sistémicas de sus LPs *Araca Azul* (1973) y *Joia* (1975) según González (2013). El mismo autor afirma que en esa época “Se manifiesta la ruptura de la tendencia orgánica integradora dialogante de la cancionística de fusión de los años

setenta, destruida por la interrupción de las utopías durante el reinado de las dictaduras militares en América del Sur” (2013,p.246). Como ejemplo, Perú presenta en esta misma década su inestabilidad política en época de dictadura. Di Tella (1993) indica: En 1975, un golpe interno alejó a Velasco Alvarado, sustituido por el más conservador Francisco Morales Bermúdez que decidió reconciliarse con los partidos políticos y preparar un gradual retorno a la normalidad (p. 303).

Debido a la inestabilidad política en la región, prospectivamente, trae consigo como respuesta un malestar reflejado en el quehacer social de una parte de la juventud de la década de los ochenta, de esta manera, demuestra su descontento y rebeldía, ya no desde una plataforma exclusivamente militante de izquierda, sino que desde una perspectiva cultural. Como consecuencia de esto último, se abren fisuras desde la contracultura, sumergiéndose en espacios *underground* desde donde poder ejercer la política sin orgánicas. Al parecer, esto se realizaría desde la estética, desde el baile, desde la corporalidad. Rodríguez, describe a la juventud peruana de los ochenta:

Las canciones concentran en sus dos o tres minutos los afectos de la escena: ira, descontento, rebeldía, confusión. Estos se ven justificados y exaltados por las condiciones políticas y económicas del país. La violencia, la falta de oportunidades, la discriminación son objeto de crítica de esta cultura juvenil que cuenta con jóvenes de barrios bajos y obreros, así como con aquellos de sectores privilegiados (Rodríguez, 2015, p.9).

En función de las consideraciones anteriores, en los comienzos del Punk en Venezuela se encuentra a la banda Seguridad Nacional, la que toma este nombre debido a su contexto y las condiciones de régimen político que le tocó vivir a la en las décadas anteriores. Así describe Corma (2012): su nombre lo toman del cuerpo represivo que operó

en Venezuela durante la dictadura liderada por el general Marcos Pérez Jiménez entre los años 1952 y 1958, ya que donde ellos llegaban, debido a su aspecto, la gente se asustaba²⁵.

Como ya se ha aclarado, debido al estancamiento de dictaduras militares en el Cono Sur, se le otorga un importante puesto a la música como práctica disidente, así como también, a sus soportes sonoros, dándole especial énfasis en sus comienzos a la imagen bajo el soporte visual explorado por revistas. Osorio (2011) indica en relación a este fenómeno: “En tanto ella podría actuar como espacio alternativo de comunicación mediante los conciertos, las revistas y la circulación clandestina de casetes a través de la cual se articularon las identidades colectivas y disidentes de los sujetos” (p.257).

Debido a las consideraciones anteriores, la represión, la violencia sistemática hacia la población, la precariedad de derechos civiles y de libre expresión de las artes, se va conformando un panorama social único. En la década siguiente se muestran representaciones colectivas subversivas desde diferentes ámbitos. El arte y la música en el campo contracultural no estuvieron ausente de estas expresiones. Así describe González (2013) a la escena de los ochenta: “Con la generación de relevo de los años ochenta, aumenta el rango de influencias y cruces, muchos de ellos aparentemente contradictorios, estamos ante la formación de un nuevo puente entre lo vulgar de la cultura de masas y lo elitista de la cultura artística” (p.247). De esta manera, se construye el campo contracultural de la vanguardia ochentera.

A pesar de lo anterior, Colombia se instala en los ochenta bajo otro clima político y social, diferentes a los regímenes autoritarios impuestos por golpes militares que se gestaron en la región, aunque el nivel de represión por parte del Estado se dejó sentir en la

²⁵ El general Marcos Pérez Jiménez, fue depuesto por un Golpe de Estado en 1958 por un sector de las fuerzas Armadas que no estaba de acuerdo con la represión que imperaba en la población.

comunidad, al parecer, de igual manera. Así, se constituyen ejes históricos como el narcotráfico, intentos fallidos de procesos de paz, el paramilitarismo y el término de gobiernos de corte social. Estos cuatro ejes interactuaron en medio del desarrollo de una cruda política anti izquierdista, estableciendo las bases para que desde el Estado pudiera atacar las protestas de los sectores populares (Restrepo, 2005).

Debido al contexto político y social que vive Colombia, la juventud de los ochenta se desarrolla bajo otras características. El narcotráfico, ocuparía un papel central en su dimensión político social, el cual penetraba de manera gradual en todas las esferas, como se manifiesta en el siguiente fragmento:

El punk coincidió también con el desarrollo del fenómeno del sicariato, en estos sectores de la ciudad, a raíz de la aparición del narcotráfico. El sicariato, al igual que diversas formas de delincuencia juvenil y el uso y comercialización de la droga, se impusieron en esta década como alternativas de subsistencia para la juventud de las comunas. Esta situación evidencia el nivel de descomposición social de estos sectores y refleja la ineficacia del Estado en la promoción del desarrollo social (Restrepo, 2005, p.17).

Cabe agregar que las agrupaciones que comienzan a manifestarse con estas nuevas sonoridades, llegaron con una fuerte influencia de revistas, destacando la fotografía como medio de impacto visual. Debido a esto se presenta en la década de los ochenta un cierto interés por cubrir estas formas de manifestarse de la juventud europea y norteamericana. En el documental *Botinada: Los orígenes del punk en Brasil* se refleja las impresiones del sentir de la juventud de comienzos de los ochenta. Ariel, integrante de la escena Punk brasilera, comenta: “El punk en Brasil comienza a manifestarse en revistas, una de ellas es la revista Pop, con un reportaje de 5 o 6 páginas” (Botinada, A Origem do Punk no Brasil, 2006).

Según se ha señalado, la importancia de la revista como soporte visual y plataforma de difusión de ideas y estética se dio tanto en Inglaterra como en EEUU. En Latinoamérica

eso se refleja en la revista *Ave Rok* en Perú, revista *Pelo* en Argentina y la revista *La Bicicleta*²⁶ en Chile.

En Brasil: “La revista POP lanzó el primer disco editado en Brasil de punk, un compilado de bandas que incluían, The Clash, Ramones, Sex Pistols, The Jam, Ulltravox, Cherry Boms, Stinky Toys (banda francesa), y otros” (Botinada, A Origem do Punk no Brasil, 2006). Según lo planteado anteriormente, se podría considerar este vinilo como uno de los primeros editados en Latinoamérica. No obstante, conseguir este tipo de soporte que se vendían en la tienda WOP- BOP en el año 78 era muy difícil. Afirma Ariel: “Por otro lado para conseguir un vinilo de alguna agrupación punk, este tenía un costo de un sueldo de un mes, por lo tanto escuchar este tipo de música en los setenta era de muy difícil acceso” (Botinada, A Origem do Punk no Brasil, 2006).

En Argentina, la visualización gráfica también tuvo un importante vínculo con las primeras agrupaciones que se manifiestan dentro de este estilo musical, al igual que en Brasil, las revistas ocupan un lugar importante en las influencias, tal como comenta Pil Trafa de Los Violadores: “Yo me enteré del *Punk* por las revistas, como la revista *Pelo*” (Ellos son Los Violadores, 2006). De esta manera, la influencia estética generada por las revistas se convierte en un tema central en sus inicios. Gustavo Cerati comenta, a su vez, sobre sus vestimentas y la resignificación que esta agrupación entrega: “Representaban el *Punk* como ellos lo veían, y con la influencia estética de lo que venía como anglo, pero con una onda concreta de lo que estaba pasando en el país, que era necesario decirla” (Ellos son Los Violadores, 2006).

²⁶ Revista que comienza a circular a fines de los 70 y duro hasta 1990, la gran mayoría de sus números fueron dedicados hacia tendencias musicales provenientes de La Nueva Canción Chilena y el Canto nuevo, en menor medida fueron difundidos expresiones del Pop- Rock y el *Punk*. Destacando el cubrimiento periodístico del Primer Festival *Punk* de 1986.

La estética de las revistas representa una forma de oposición a los regímenes autoritarios, así como también, demuestran su oposición hacia otros estilos musicales. Debido a lo anterior, se percibe una especie de “militancia sonora”, en Argentina se mantenía una fuerte confrontación con artistas como: Serú Girán, León Gieco y Spinetta Jade. Afirma Pil (2006), de Los Violadores: “El principal "enemigo" de la banda era el régimen militar y, en segundo término, la ideología hippie. Si bien compartían ese enemigo en común, mantenían una fuerte confrontación con los músicos líderes del momento” (Ellos son Los Violadores, 2006).

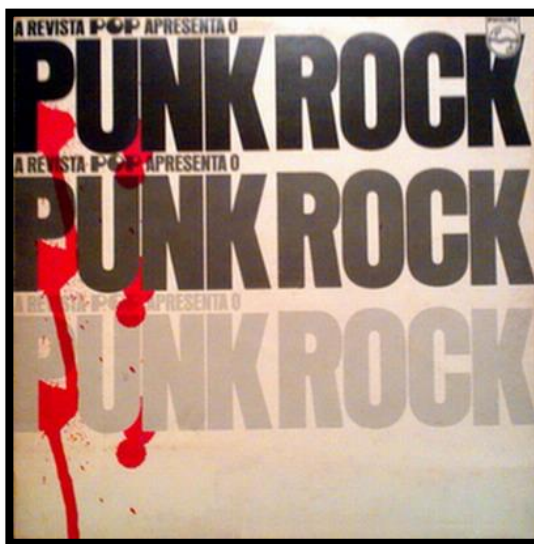


Imagen 02. Vinilo de Punk, producido por la revista Pop, Brasil. (1977, Philips – 6300 288).
Extraído del documental “Botinada. A Origem do punk no Brasil (Gastão Moreira, 2006).

De esta manera, se conforma en la región una antipatía hacia los regímenes militares, por un lado, visualizada en su estética y su construcción discursiva y, por otro lado, hacia la generación anterior, tomando distancia de sus prácticas musicales y sonoras. Esto en Chile se dio con el llamado Canto Nuevo (lo que se profundizará en los próximos capítulos) y en Brasil con la Tropicalia, aunque esta última, ya contaba con medios de expresión *underground* como alternativa desde lo marginal. Ariel destaca sus contrastes

con el punk: La diferencia con el movimiento punk radica básicamente en tres elementos: contexto económico, actitud frente al sistema hegemónico y formas estéticas (Botinada, A Orígem do Punk no Brasil, 2006).

De este modo, se plantea la estética como una de las formas visuales que conforman la expresividad de descontento, lo que también ocurre en Uruguay a mediados de los ochenta. Así lo describe Arena (2014): “La estética de lo grotesco, lo feo y desagradable como frente de rebeldía de la movida punk en sus formas de vestir andar, hablar y de hacer música se manifiesta en las letras de canciones” (p.31).

Resulta oportuno indicar que esta disconformidad se manifiesta en otras expresiones artísticas como las artes visuales y el teatro. De esta manera, se conforma en diferentes países de Latinoamérica un frente juvenil (inorgánico), que incorpora diferentes elementos artísticos subalternos para expresar su rebeldía. Afirma González:

Tanto en Santiago (Chile) como en Sao Paulo (Brasil) la escena musical de vanguardia de masas estuvo ligada a otras manifestaciones de avanzada, en especial el teatro y las artes visuales contando con espacios administrados desde el interior de la propia escena contracultural, se destacaron como epicentros de este fenómeno los teatros Lira Paulista de San Pablo y El Trolley de Santiago que podemos considerar como los nuevos Cabaret Voltaire de los dadaístas de los años diez (2013, p.248).

Por lo anterior, se percibe una reconfiguración estética en la década de los ochenta, la que fue influida por su contexto económico y su inestabilidad política, ocupando manifestaciones subalternas frente a la sociedad, expresadas bajo diferentes formas estéticas.

2.3 Las grandes urbes. Nicho del Punk latinoamericano

En la región Latinoamericana, las primeras agrupaciones que se identifican con el movimiento Punk, se dan en las capitales, lo anterior, se puede entender debido a la

apertura comercial y el poder adquisitivo que estas detentan por sobre las provincias. No obstante, Brasil presenta una interesante tesis con respecto al surgimiento del fenómeno, según el periodista de *rock* Paulo Marchetti indica que: “El Punk nació al mismo tiempo en Brasilia y también en Sao Paulo. En Brasilia, ayudo que algunas personas de la pandilla tuviesen contacto con hijos de maestros, de diplomáticos” (Botinada, A Origem do Punk no Brasil, 2006). En este sentido, en Argentina hacen mención de los inicios del Punk en la capital federal. Afirma PIL de Los Violadores, (*Ellos son los Violadores*, 2006): “Empieza como un buen virus, a extenderse en el mundo, Sao Paulo, Buenos Aires (...) Y nosotros lo agarramos bastante tempranito, en el '81, cosa que en España tardaron más en agarrar esto”.

Así como también, en Perú se dan las condiciones para que el surgimiento de bandas se dé en la capital, de esta manera la prensa demuestra interés por esta nueva forma de ver la vida de la juventud limeña, ya que en 1985 se dan numerosos conciertos en los inicios del movimiento, todos en Lima, destacando “El Rock subterráneo vuelve a atacar Lima” organizado también por “Ave Rok” en la concha acústica del Parque Salazar en Miraflores. Rodríguez (2015) afirma: Estos son dos años de gran exposición en los medios masivos, la cual comprende desde artículos en suplementos culturales hasta reportajes televisivos en canales de señal abierta, en los que también empieza a utilizarse y difundirse el adjetivo de subterráneo.

Por otro lado, en Uruguay, y su capital Montevideo, es donde comienzan a expresarse estas nuevas posturas relacionadas con la música contracultural, bajo las medidas castrenses del gobierno dictatorial. Arena (2014) indica: “Los *punks* en un principio establecieron puntos de encuentro en lugares de calles cortadas o calles pequeñas poco transitadas para desplegar encuentros, esquivando las razzias por parte de la policía, principalmente en la zona de Pocitos” (p.35).

Aunque en Colombia, el fenómeno se da paralelamente en dos ciudades, consolidándose como movimiento en Medellín, esta inclinación se da por los medios de comunicación y clases altas y medias que traían material desde Europa y EEUU. Restrepo (2005) comenta: “Se comenzó a difundir en los núcleos urbanos, sobre todo en Bogotá y Medellín, y si bien llegó en la misma época a las dos ciudades, fue en esta última donde se consolidó como un movimiento” (p.13).

Las capitales suelen mostrar una gran diversidad cultural, así como también, se evidencian diferentes clases sociales, estas convergen en espacios geográficos medianamente específicos y delimitados. El Punk, tiene un acercamiento en primera instancia con jóvenes de clase media acomodada. Para ejemplificar lo anterior, está el caso peruano, donde se afirma que no fue un tema menor su condición de clase, incluso diferenciando a agrupaciones y públicos. Lo anterior, dependía de su espacio geográfico de procedencia. Para finales de 1986, se producen una serie de rupturas, conformando microescenas divididas. Afirma Rodríguez (2015): “Siguen formándose nuevas bandas y esto es paralelo a un periodo de radicalización ideológica dentro de lo subte, se forman dos grandes facciones: los misio-punks (de clase baja y trabajadora) y los pitu-punks (de clase alta o “wannabes”). No por ello la escena deja de expandirse. Todo lo contrario,” (p.17).

Además de las consideraciones anteriores, en Uruguay al igual que en Perú, se encuentran estos mismos efectos de identificación de diferentes estratos sociales, dependiendo de sus espacios geográficos de procedencia. Comenta Arenas (2014), como parte el Punk en Montevideo: “Tuvo cabida en un comienzo en zonas de Montevideo de alto nivel adquisitivo. Fue a partir de mediados de los años ochenta en adelante que fue tomada por jóvenes de otras zonas de Montevideo de nivel económico más bajo (p.36).

Por su parte, en Brasil, hacen la diferenciación de clase que hay entre Sao Paulo y la capital Brasilia, describiendo a esta última: “Muchos eran hijos de empresarios y políticos, fue una rebelión paternal, que digamos, lo importante era ser anarquista, no politizado, era odio a la política, anti-política, anti-globo, esas cosas” (Botinada, A Origen do Punk no Brasil, 2006). También en Perú, se da en uno de los barrios más acomodados de la Capital limeña. Afirma Rodríguez (2015): “En junio de 1984, tiene lugar el Festirock en la concha acústica del parque Salazar en Miraflores, un distrito de la clase media y alta limeña. Así como también, se dan los primeros festivales de música organizados por la revista *Ave Rok* bajo el nombre de “El Rock Subterráneo Ataca Lima” donde las primeras agrupaciones comienzan a mostrarse y se dejan entrever diferencias entre las bandas. Indica Rodríguez (2015) “En él participa Leuzemia, un grupo visiblemente más mestizo, pobre e inexperto, pero que no por ello deja de criticar a las otras bandas por cantar en inglés” (p.15).

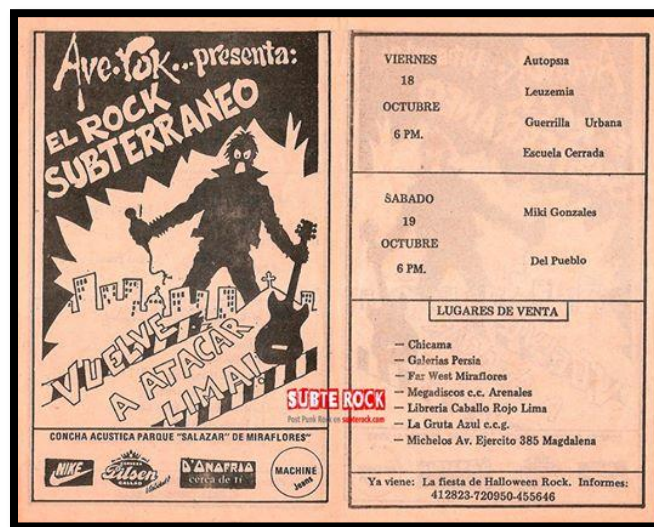


Imagen 3. Afiche del primer concierto organizado por la revista Ave Rok. Perú 1985.
Extraído de <http://subterrock.com/patsy-adolph/>.

Esta diferencia de estrato social se puede entender debido a las condiciones económicas que había en Latinoamérica, el hecho de comprar instrumentos al contado, (no había crédito en esos años), hace que las posibilidades de acceso no sean iguales para todos, hijos de obreros o hijos de profesionales, igualmente asalariados, tenían niveles de acceso diferentes. Restrepo comenta el caso de Colombia:

Pero la industria rockera que se consolidó en Medellín involucró directamente a jóvenes de sectores altos y medios, ya que esta era la parte de la juventud que contaba con las posibilidades económicas para acceder a los equipos, al estudio de la música y a viajar para ver las producciones culturales de los otros países (Restrepo, 2005, p.14).

Según lo documentado, podemos indicar que las diferentes similitudes que tuvo la región latinoamericana en cuanto a su contexto musical, político y social, acentuada y regulada por dictaduras militares y gobiernos autoritarios. Estos se acentuaron en la década de los sesenta, y setenta, para decaer en los ochenta en número. Se observa, que hay una historia en común que une a una juventud, claro, con sus características particulares, pero ellas quedan de manifiesto en el sentir de una parte de la juventud en los ochenta, la cual presenta su malestar frente a los regímenes autoritarios. Con una escasa afinidad sobre las prácticas musicales de la década de los setenta, este descontento se dio en espacios geográficos y sociales de sectores acomodados, para luego quedarse en espacios marginales de la sociedad latinoamericana.

Otra característica, es que estos fenómenos se dieron en espacios geográficos urbanos, con énfasis en las capitales, para luego quedarse esta práctica en los márgenes de las ciudades. Es por ello por lo que las revistas de alcance medianamente masivos se encargarían de difundir estas ideas, a través de llamativas fotografías, lo que resaltaría su visualidad estética del vestir, la cual repercutiría de manera significativa en las primeras agrupaciones que crecieron en los circuitos *underground* de los grandes centros urbanos.

2.4 Clotario Blest. Una juventud sin partidos

Luego de las primeras aproximaciones del movimiento musical en Latinoamérica, de igual manera estas ideas llegan al país a contar de 1979, en parte por individualidades provenientes desde el extranjero, acompañadas de revistas y soportes sonoros como vinilos o casetes. Munsell afirma como afecta al escenario cultural del país: “se provocaron divisiones generacionales exasperadas por la entrada de productos culturales foráneos a través de la economía neoliberal y la llegada de los hijos de exiliados a Chile” (Munsell, 2009, p.11).

De esta manera, en su etapa inaugural, se proyectan ideas de territorios extranjeros, principalmente desde Londres y Nueva York que llegarían a la juventud local. Oscar Ortiz²⁷ comenta este fenómeno que se da en una convocatoria organizada por el sindicalista chileno Clotario Blest en 1979: “Nosotros hicimos un acto por Gandhi, que era frente a la Indisa donde está la plaza India y sorprendentemente aparecen 5 *punkies*, mostrándose públicamente como *punkies*, llegó a exclamar a Clotario: “que valiente que son estos niños” (Casete, historia de la Música Chilena, 2016). Complementando lo anteriormente descrito.

Castro afirma:

A partir del año 1979, hasta 1981, asisten a los actos que preside el grupo de Clotario Blest como del 1° de mayo, día del trabajador. Algunos de ellos frecuentan la casa de Don Clotario para informarse de las actividades y llevarse algunos boletines. Participaban de ciertas simpatías hacia el pacifismo y figuras como *Martin Luther King*, *Gandhi*, pero asimismo *Che Guevara*, *Malcom X* y *los Panteras Negras* (Estados Unidos de la década de los '60). Luego de 1981, sus posturas políticas se orientan hacia acciones más radicales. (Castro, 2004, p.215).

²⁷ Historiador chileno autor y coautor de numerosos libros relacionados con sindicalismo, anarquismo y movimientos sociales, considerado por Clotario Blest como su discípulo y compañero en la lucha social y sindical.

Los primeros *punks* inclinan su atención en la inserción de conflictos sociales presentes en el país: Castro; (2004); Guillermo; (2016). Así como también, surge una simpatía por personajes que en su mayoría no tienen relación con partidos políticos. La figura que representa Clotario Blest, dirigente sindical, quien sentía empatía por esta juventud que se desentendía de los partidos políticos, línea que Clotario siempre defendió, ya que a estos los consideraba contrarios a defender a la clase trabajadora (Echeverría, 1993), en base a lo anteriormente descrito, explica Echeverría:

Clotario Blest percibe en la gran mayoría de la juventud que no se siente interpretada por los partidos políticos. Intrigado por este fenómeno, decide participar directamente en los eventos que atraen a los jóvenes de entonces. ¡Qué mejor para eso que asistir a los conciertos de *rock* de Los Prisioneros! (...) Blest permanece durante horas acompañado por su discípulo (*Oscar Ortiz*) aplaudiendo las letras subversivas de las canciones (Echeverría, 1993, p. 409).

Desde los comienzos, se aprecian los primeros nexos entre el mundo político no partidista, y esta nueva tendencia juvenil minoritaria, antes que se convirtiera en movimiento articulado de agrupaciones musicales. Así da a entender Blest, al referirse a estos “nuevos jóvenes” que no están alineados con prácticas de la izquierda tradicional: “mi deber como luchador es conocer la forma de expresar el repudio a la dictadura que tiene esta masa de muchachos marginados, aprendo mucho de ellos” (Echeverría, 1993, p.409). Para graficar la juventud de cambio de década, por un lado, se encuentra una ‘nueva’ juventud marginada, y por otro, a jóvenes vinculados a movimientos sociales partidistas, con simpatía en la izquierda, este movimiento musical recibiría por nombre de Canto Nuevo (Bravo, G & González. C., 2009).

Este movimiento musical viene del rescate de la Nueva Canción Chilena²⁸ el cual fue desterrado por el golpe militar efectuado el 11 de septiembre de 1973. Debido a la represión que sufrieron una importante cantidad de músicos y artistas, muchos de ellos fueron torturados, asesinados, exiliados y auto exiliados, desarrollando su carrera artística en el extranjero. Los mecanismos de opresión y manipulación de terrorismo como prácticas de Estado fueron comunes durante todo el régimen militar 1973 – 1989. Como consecuencia, la música se vio afectada en su desarrollo estético, así como también, en el desarrollo de espacios donde poder manifestar una expresión artística de manera abierta a la comunidad. El movimiento musical que se vio mayoritariamente afectado por la represión fue el Canto Nuevo.

Por consiguiente, se consideró a las peñas, parroquias y centros universitarios como la única forma de poder transmitir el repudio al acontecer político, no sin polémicas y represiones, “Esta cultura del miedo repercutirá directamente en las peñas santiaguinas, por cuanto el carácter sistemático de la represión impedirá que las relaciones de estos recintos se realicen abierta y libremente” (Bravo, G & González. C, 2009, p.44).

En este mismo orden y dirección, los artistas del Canto Nuevo tienen dificultades para su desarrollo artístico. Por un lado las políticas de Estado no dan cabida a esta forma de presentar la música a través de la juventud, y por otro, para los artistas estaría latente la posibilidad del exilio, como le había pasado a muchos artistas de la Nueva Canción Chilena. Por lo anteriormente explicado, se pueden entender la construcción discursiva de sus canciones. Así lo explica Bravo: “en un momento, la metáfora se convirtió en un

²⁸ Movimiento musical considerado el más importante surgido en Chile, este se desarrolla a mediados de la década del '60, teniendo una fecha de término en Chile el 11 de Septiembre de 1973, luego del golpe de Estado, algunos de sus integrantes desarrollarían sus carreras en el extranjero, principalmente en Francia e Italia.

recurso muy valioso a la hora de transmitir contenidos sin expresarlos abiertamente” (Bravo, G & González. C, 2009, p.142).

El miedo en el cambio de década, se dejaba sentir en la forma de expresión a través de las letras de sus canciones, la juventud se sentía oprimida y empiezan a darle una resignificación al lenguaje. No había un muy buen ánimo en las poesías, era todo negro, no se hablaba de lo que había pasado, todo era simbólico, la primavera que se fue y todo el mundo entendía clarito de que se trataba. (Muñoz, 2006, p. 34).

Según lo anteriormente expuesto, en el ambiente juvenil se percibía un futuro incierto en el cambio de década, el régimen militar en nombre de la unidad nacional, censuraba el arte, el derecho a reunión, coartando libertades individuales y colectivas (Echeverría, 1993).

En este contexto, la imagen manejada por estos jóvenes ligados a la izquierda tradicional y al Canto Nuevo, desarrollan una estética particular, según la descripción de Munsell (2009): “si bien ciertas manifestaciones culturales tales como el Canto Nuevo, la pintura figurativa de las brigadas muralistas y el pelo largo, fueron reconocidas en el Chile de los ochenta como una estética de resistencia a la dictadura” (p.19). De todo esto se desprende que estos jóvenes eran quienes se organizaban en diferentes espacios, conformando una resistencia cultural, ocupando la música un sitio dominante como herramienta de reunión y comunión de ideas.

Al mismo tiempo, las primeras manifestaciones organizadas de resistencia en el espacio público, donde Clotario Blest jugó un papel significativo, encontramos que paulatinamente empieza a reconfigurarse un cambio paradigmático en las lógicas de resistencia social en el Chile de comienzos de los 80. Lo anterior se explica, por los hechos ocurridos desde el 11 de Mayo de 1983, donde se produce la primera gran protesta contra el

régimen militar, generándose uno de los primeros enfrentamientos masivos entre la población civil y los militares.

Posteriormente a los hechos descritos, los medios de comunicación comienzan a dar cobertura a diferentes manifestaciones callejeras de protesta en diferentes espacios del país, siendo estos efectuados tanto por la población civil, estudiantes, trabajadores y pobladores, reflejándose estos hechos mediáticamente tanto en la televisión como en los medios escritos de oposición²⁹.

De esta forma, comienza a cambiar la forma de enfrentar al régimen militar, ocupando diferentes herramientas subalternas para enfrentar a la oficialidad, de igual manera, la música acompañada de su texto - contexto, tomara nuevos ribetes subalternos en la actividad social y cultural, mediante la cual la juventud ocupara nuevos espacios de reunión, acompañado de una estética visual de descontento, construyendo de esta forma nuevas performances en la música popular chilena.

2.5 “No necesitamos banderas” Nuevas estéticas y sonoridades en Chile, el caso de Jorge González

A comienzos de los ochenta, el arte y la cultura se presentan como plataforma para que en diferentes espacios sociales se desarrollen temáticas reivindicativas. De este modo, comienza a configurarse una juventud que a través de expresiones artísticas, toma esta línea como bandera de lucha de cultura-protesta y resistencia cultural.

²⁹ En los ochentas comienza a configurarse una oposición desde los medios de comunicación, tal es el caso de APSI (1976), HOY (1976), Análisis (1976) Teleanálisis (1982) y CAUCE (1982) entre otras.

Asimismo, se utilizará un vocabulario simple y sin metáforas, alejándose en su construcción discursiva de espacios con afinidades a la izquierda tradicional, utilizando elementos como la desprolijidad en la ejecución de instrumentos; un vocabulario directo contra el régimen, una automarginalización de parte de la juventud hacia la cultura adulto-centrista, creando y generando espacios alternativos, donde convergen las diferentes corrientes artísticas *underground*.

Lo políticamente correcto para un joven que quiera expresar su oposición y/o rebeldía hacia la dictadura militar estaba muy lejos de lo que se sentía en el naciente ambiente *underground* de comienzos de los 80. Afirma Munsell (2009): “En estos tiempos ser militante contra la dictadura implicaba no ser *rockero*, sino estar dentro de una estética y movimiento como La Nueva Canción Chilena y después en el Canto Nuevo o en la Trova (sea cubana o latinoamericana)” (p.34).

En este sentido, las escuelas de artes, tuvieron un papel importante al momento de redefinir la estética y música con la cual se sentirían identificados para hacer frente a los conflictos políticos y sociales de un país bajo dictadura militar. Continúa Munsell: “La juventud confrontada por un ambiente cultural transformado en los ochenta, buscó una salida estética para poder afinar un sentido de pertenencia a través de la visualidad colectiva” (2009, p.35).

En este mismo orden de ideas, Hugo Cárdenas pintor del colectivo Contingencia Sicodélica afirma: “fue tan simple como cambiarse de moda para imponer un cambio general de identidad: antes éramos un país latinoamericano hippie, comunista, que usaba barba, pelo largo (...) después de eso, empezó a ser mal mirada esa estética” (Munsell, 2009, p.35).

Según las consideraciones anteriores, el rol que ocuparían los jóvenes de la nueva generación, sería estéticamente opuesta a la anterior, tanto en su sonoridad, como en su visualidad. “Algo grande está naciendo, en la década de los ‘80” cantaba el grupo Los Prisioneros y su compositor Jorge González a quien se le atribuye gran parte de las composiciones de la carrera de esta agrupación. Su diversidad de estilos musicales, además de una actitud que se escapaba a sus contemporáneos del Canto Nuevo no pasaría inadvertida para la escena musical del país. La generación Punk que arremetió a mediados de los 80 gritaba con desgano "No estábamos ni ahí con andar en peñas y esas cosas. Queríamos desorden", indicaba Jorge González a principios de los 80 (Vergara, 2014).

También, se evidencia la incipiente vinculación de jóvenes músicos con espacios ligados al arte experimental nacidos en los ochenta, tales como Matucana y El Trolley. Uno de los medios especializados en música de los noventa, la revista *Rock & pop*, hace referencia a este momento para la juventud de la década anterior. Fortuño afirma³⁰:

En Chile sus orígenes son difusos, hay registros de punks en el país durante la primera mitad de los ‘80, y ciertamente Los Prisioneros sabían de música *punk*, antes de grabar sus primeras canciones en 1983. Avanzada la década muchos jóvenes *punks* podían ser vistos en Plaza Italia, o en locales como Matucana 19, El Trolley, aparecían en fiestas, conciertos, obras de teatro *underground*, e incluso en concentraciones políticas contra el gobierno de Pinochet (Fortuño, 1998).

Los primeros antecedentes musicales ligados al Punk que se tienen en Chile, serían la agrupación Los Vinchukas (1982 – 1983), integrado por Claudio Narea, Miguel Tapia, Gonzalo Beltrán y Jorge González³¹, agrupación conocida mediáticamente en la década del

³⁰ Extraído de Fortuño, S. (1998). Punks chilenos, Rebeldes sin límites. Revista Rock and Pop. (52), p.18.

³¹ Encasillar a Jorge González en un solo estilo en particular o a Los Prisioneros como una banda *punk* sería limitar el accionar musical de este compositor, quien ha ocupado diferentes estilos o géneros musicales de la Canción Popular. En Los Prisioneros: Punk, Rock, New Wave, Rockabilly, Synthpop, Electrónica, y en su etapa como solista: Balada pop, minimal, electrónica, Rock, Hip Hop, Rock experimental, Cumbia electrónica y House.

90 por el disco *Ni por la razón Ni por la fuerza*³² (EMI, 1996), un compilado de “rarezas” y grandes éxitos de la agrupación Los Prisioneros. El sitio electrónico *sudamericanhardcore*³³ indica: “Se juntaron a componer canciones influenciados por The Clash y bandas punks de los 70`s. Años más tarde, estos tipos pasarían a formar la archiconocida banda Los Prisioneros” (Los Vinchukas, n.d.).

Esta agrupación cuenta en su repertorio con *covers* de la agrupación Punk The Clash (“*Should I Stay or Should I go*”; “*Clash City Rockers*”; “*Lovers Rock*”). De esta manera, se evidencia como primer antecedente de una banda chilena en inclinarse hacia el fenómeno de estudio, ocupando dentro de su repertorio canciones adscritas bajo este estilo musical. Comenta Narea la impresión que dio en él la primera canción de 1982 que abordaba temáticas sociales, su nombre “¿Cuánto vale el show?”: “Su letra tenía mucha más cercanía con la temática de las canciones de los *Clash* (...) era mi banda favorita y por lo que sabíamos, abordaba en sus letras precisamente temáticas sociales y anti militares” (Narea, 2009, p.36). La canción “¿Cuánto vale el show?” cuestiona el patriotismo del cual se habla desde la comodidad de la clase dominante: “Mientras en su cómodo sillón/ Se sienta para hablar con gran pasión/ El mandamás de aquella gran nación/ Acerca de la patria y del valor/ Pero él solo habla y nunca irá a combatir/ Inútil patriotismo, nunca llegara a sentir” (Los Vinchukas, 1982).

El 14 de agosto de 1982, debutan Los Vinchukas, incluyendo en su repertorio “¿Cuánto Vale el Show?”, la versión en español de la canción de The Clash (1982),

³² Prisioneros, los. *Ni por la razón, ni por la fuerza*. EMI. 1996. CD.

³³ Disponible en: <http://www.sudamericanhardcore.wordpress.com>. Recuperado el 23 junio 2014.

“*Should I Stay or Should I go*” (debo ir o quedarme)³⁴. Además de “Orgullo”³⁵, una canción de desamor y finalmente la acelerada “King kong el mono”.

En su primera actuación, el público pidió el bis y cantaron dos canciones más: “Clash City Rockers” (1977)³⁶ y “Lovers Rock” (1979), ambas de la agrupación Punk The Clash. Luego sumarían a su repertorio la acelerada canción “Dejen respirar”, que tocarían en su segunda presentación.

Describe Narea esta segunda actuación: “La segunda noche de la jornada terminaría con nuestro vocalista tratando de estúpidos al público: todo está mal, nada está bien, improvisando en la canción “Dejen respirar”³⁷. Esta era una canción muy Punk” (Narea, 2009, p.46).

Tal como se observa anteriormente, la marcada influencia de la agrupación de inglesa The Clash, se dejara sentir en los albores del Punk en Chile, Jorge González su vocalista y compositor, deja su impresión sobre la influencia de la banda y lo que significó para Los Prisioneros:

Existía una radio FM que cada noche a las 12 pasaba un álbum completo, el que con los amigos grabábamos cuando valía la pena, porque emitían mucho rock sinfónico y eso era malo para mi educación musical. Una de estas noches pasaron el triple álbum “Sandinista” de *The Clash* y Rodrigo Beltrán, un muy buen amigo, lo grabó en casete de cromo. Al poner atención y escuchar “*Washington Bullets*”, que mencionaba a *Allende* y a *Victor Jara* los amé para siempre. La audaz mezcla de rap (*magnificent seven*, el primer rap grabado por blancos), *Calypso*, *Reggae espacial*, *Rockabilly* humorístico, *Remixes Dub*, *Inclasificables*

³⁴ Versionada en español por los Vinchukas y cantada por Miguel Tapia su baterista.

³⁵ Orgullo (letra): Mis palabras y mis gestos no coinciden /Con lo que yo siento en realidad /Digo que ya no me importas, que tu cuerpo no me excita /Pero nada de eso es verdad /Solo en mi cama pienso y me arrepiento /Como un hombre trato de sentir /Tengo sed y me contengo, disfrazo mis sentimientos /Y me quedo solo una vez más.

³⁶ Es la primera canción del primer disco de la agrupación *The Clash* de 1977 (CBS), El álbum era musicalmente muy variado para una banda punk ya que contenía canciones con influencias *reggae*, *dub* y *pop*, entre otras.

³⁷ Dejen respirar (letra): Salgo a la calle y miro, no me vayan a empujar /los camiones y la gente se pelean por mi cara pasar/ son las ocho dos minutos, ya no alcanzo a llegar /atrasado y en el liceo tratarán de hacerme estallar /Ya no quiero problemas no me inventen sistemas /me aburren los dilemas /dejen respirar dejen respirar.

canciones me hizo creer por primera vez que valía la pena hacer música ...y tenían muy buena pinta los colegas... me caían muy bien”(Jorge González, Comunicación personal. 07 nov. 2008).

Esta agrupación sera la antesala de la formación de uno de los conjuntos más representativos de la música popular chilena. En 1983 aparecen las agrupaciones Los Prisioneros y Goma de Pegar (ambas cuentan con la participación de Jorge González), además de Orgasmo, a quienes podríamos denominar como las primeras agrupaciones que se desmarcan de las sonoridades que dominaban a la juventud de comienzos de los 80³⁸. Aunque, todas ellas no cuentan con un circuito determinado, por lo mismo, para esta investigación, a estas agrupaciones las identificaremos como “grupos islas” ya que no son parte de un circuito y no se autodenominan como *Punks*. Lo anterior, cambiara con la organización del primer festival Punk realizado en 1986, donde las agrupaciones se auto identificaban dentro del fenómeno de estudio.

La agrupación Orgasmo (1983 – 1990), salida del colegio Nido de Águilas de Santiago³⁹, aparece con una estética que no fue indiferente para la época. Sin siquiera saber cómo a cabalidad que eran realmente estos incitantes sonidos reconocidos bajo el nombre de Punk, ya que ciertamente este nombre no figuraba como un modelo a seguir para la sociedad. Sin embargo “Orgasmo” podía acceder a bandas como Sex Pistols y Ramones que darían un giro completo en sus vidas (Aguayo, S.F).

Esta agrupación tuvo que cambiar el nombre para poder ser exhibido en televisión, haciéndose llamar “Censurado”. Comenta *Micky* Serrano cómo fue la recepción de la gente por las calles de Santiago: La gente se cambiaba de vereda con tal de no pasar cerca de

³⁸ En el Nuevo pop chileno es destacada la participación del grupo Banda Metro (1982) con su primera publicación en 1984 por RCA Víctor.

³⁹ Exclusivo Colegio particular, ubicado en la comuna de Lo Barnechea, sector nororiente de la ciudad de Santiago.

nosotros, y digo toda la gente con la sola excepción de los pacos que nos miraban como bichos raros, por andar con ropas rajadas y chaquetas rayadas, pelo corto, la gente se aterraba (Aguayo. S.F).

En diciembre de 1984 se graba el disco *La voz de los '80* de Los Prisioneros bajo el sello discográfico independiente Fusión⁴⁰. Esta producción, difundida en formato casete, marcara una nueva tendencia entre la juventud, así como también, en las futuras agrupaciones de Punk chilenas. Jorge González deja su impresión al respecto:

Me acuerdo que en diciembre de 1984, finalmente editamos ese disco. La última canción que grabamos fue “Nunca quedas mal con nadie”, cuando ya estábamos mezclando. Nuestro sonido fue un poco producto de los instrumentos que teníamos, pero también cómo queríamos sonar. Yo quería trabajar con sintetizadores, pero era muy caro, era más fácil tocar guitarra, y entonces sonamos guitarra, bajo y batería y la gente nos conoció así, bien rockeros, bien punks (Home Video Grandes Éxitos, Los Prisioneros, 1991).

De esta manera, esta juventud con influencias extranjeras, no deja indiferentes a la prensa y a sus pares, ya que estos tomarán una posición política no tradicional frente a la dictadura militar, provocando algún grado de confusión. Así comenta Jorge González en la revista *La Bicicleta*: “La gente de izquierda cree que somos fachos, la gente de derecha cree que somos de izquierda, la verdad nosotros tenemos nuestras ideas y nuestras tendencias bien claras, pero hasta el momento no estamos inscritos en ningún partido” (Vizcarra & Lettuche, 1986).

Bajo un régimen de dictadura militar y llamarse Los Prisioneros, no pasaría inadvertida para los medios de comunicación, incluso esta agrupación pasó por otros nombres aún más comprometedores para una futura vida artística con proyección, por un

⁴⁰ Sello discográfico FUSION, etiqueta chilena formada por el entonces gerente y productor de Los Prisioneros Carlos Fonseca a mediados de los 80 en Santiago. También funciono como Fusión Discos a finales de los años 90, y relacionado también con la empresa Fusión Producciones.

momento se llamaron: Los Aborto y Los Criminales (Narea, 2009). Stock, complementa el contexto de la época:

Para ninguna transnacional era fácil grabar a Los Prisioneros, dueños de un nombre y de un mote de grupo anárquico y antisistémico. (...) la política de las multinacionales era no inmiscuirse en problemas locales, no meterse con músicas de “protesta” que acarrera líos comerciales (1999, p.93).

Según lo anteriormente expuestos, esta nueva disidencia desarrollada en el país se instala con letras contestatarias, irreverentes e irónicas, además de una estética diferente. En este sentido, Los Prisioneros son una de las bandas más representativas en la música nacional que simbolizó este accionar. El sitio de investigación histórica del fenómeno *Archivo punk* indicaría: “Los Prisioneros son uno de los grupos más representativos de la escena Punk chilena de principios de los 80. Sus canciones, con el paso del tiempo se transformaron en verdaderos himnos de rabia y descontento” (Archivopunk.cl, 2016)⁴¹.

Cabe agregar que los primeros escenarios donde se presenta González, no fueron precisamente en las comunas periféricas de la ciudad, sino más bien, fueron espacios ligados a centros de estudio universitarios, como la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, el Campus Oriente, el Campus El Comendador de la Universidad Católica, *Goethe-Institut* Chile y el Instituto Chileno Francés de cultura. En estos sectores es donde su puesta en escena comienza a llamar la atención. Afirma Narea:

Querían que nos bajáramos del escenario y nos gritaron de todo, Jorge les dijo: Quieren escuchar a Led Zepelín, ¿Qué quieren huevones? ¡Despierten mierdas! Luego se dirigió a mí (Narea) y me dijo: Date vuelta toca mirando hacia Miguel. Terminamos tocando muy molestos, de espaldas al público y luego nos fuimos. El público estaba dividido algunos nos aplaudieron y otros nos odiaron (Narea, 2009, p.67).

La escena musical chilena de mayor notoriedad de mediados de los 80, se le denominó Nuevo Pop Chileno. Ella contó con el apoyo de la industria *mainstream*. Como

⁴¹ Disponible en: <http://archivopunk.cl/sitio/2011/10/los-prisioneros/> Recuperado el 26 Mar. 2016.

resultado de esto, la gran mayoría de artistas tuvo circulación en radios, programas de televisión y el Festival de Viña del Mar. Un rol importante tuvieron los sellos discográfico RCA Víctor, CBS y EMI. Este último se encargó de fichar un sinnúmero de bandas, entre ellas UPA!, una de las bandas más representativas de este movimiento musical, quienes compartieron escenario con Los Prisioneros. Pablo Ugarte (UPA!) comenta la actuación del 14 de julio de 1984 en la embajada de Francia: “Ellos eran como The Clash, o sea, venían de Gran Avenida, y se sentían representantes de una sociedad Post Industrial, movían masas, nosotros estábamos más relacionado con los estudiantes que con los cabros de los barrios” (Pancani, 1999, p.165).

A los efectos de este, comienzan a vincularse con otros sectores sociales del país, esto a diferencia de Los Vinchukas, que tocaron solo en la comuna de San Miguel. La ruptura estética y musical de estos “nuevos” jóvenes llamó la atención en los sectores medianamente acomodados, lo cual no dejó de ser indiferente para sus integrantes. Jorge González afirma: Al comienzo éramos como lo queridos del ambiente intelectual, porque conocimos gente muy interesante, pero era parte del *show*, o sea, éramos un grupo *punki* nosotros y realmente salir y no pintar un mono es como un poco fome (Colodro, 2001).

Debido a lo expuesto anteriormente, contar con un público de estrato social acomodado, causaría tensiones en sus diferentes presentaciones. Frente a ello, González se encargaría de dejar clara su postura frente a esta situación. Stock señala que en el Campus Oriente de la capital, un recital organizado por el centro de alumnos de la Facultad, indicaron frente al público:

Los Prisioneros fueron especialmente apáticos con los estudiantes (...) Jorge ensayó sus mejores andanadas contra los ricachones, decidieron pegar *La voz de los '80* con

*Generación de mierda*⁴², un tema virulento contra los hijitos de su papá, que robaban dineros de sus casas para comprar drogas (Stock, 1999, p.55).

La canción hace alusión directa contra artistas de vanguardia que bajan de los barrios altos a espacios marginales de la capital como Matucana. De esta manera, se instala el fenómeno con características rebeldes y contestatarias. Claudio comenta en el disco *Ni por la razón, ni por la fuerza* (EMI; 1996): “refleja lo curiosas que fueron las relaciones público adinerado-grupo de pobla en nuestra primera época”.

Se deduce que en sus inicios tienen un acercamiento con las clases acomodadas de sectores universitarios ligados al arte, generando tanto simpatizantes como detractores en el público, su música y su postura desafiante hace que jóvenes se sientan identificados con estas nuevas posturas y sonidos extranjerizantes para la música chilena, incorporando elementos sonoros como el Punk, pop, *ska* y *reggae*, tensionando estos espacios en su sonoridad, ya que en estos mismos recintos componían el paisaje sonoro la Trova Cubana, el Folklore y el Canto Nuevo.

Es por ello, que este tipo de propuesta, se entendió de diferente manera por una parte de la juventud. Así comenta Luciano Rojas (*La Ley*), al ver por primera vez a Los Prisioneros:

Se corrió la voz dentro de la facultad que tocaba una banda *Punk*. Y no había nadie, había cuatro o cinco personas, y ahí estaban el Jorge, Claudio y Miguel, tocando todos los temas del primer disco, súper agresivo, muy parado y de hecho habían unos lanas del poco público que había y le empezaron a gritar: ¡Fuera de acá influencia gringa extranjerizante! Porque tenían guitarras eléctricas y empezaron a tirarles cosas y ellos empezaron a devolvérselas, fue un desastre (Casete, historia de la Música Chilena, 2016).

⁴² Generación de Mierda (letra): Estás robando de la casa de tus viejos /para poder comprar algunas gomas /mientras te acuerdas que estudiaste en el Grange School /tienes que pagarme para poder bailar tienes que pagarme o te vas a la cresta con tus ganas de ver/ Nos aplaudes porque nos crees vanguardia pero cuando aplauda el pueblo, te arrancarás / y tus viejos tienen la mansión en Vitacura y tú vas a huevear a Matucana / lloras la pobreza / y a jugar al perseguido por la sociedad...

Además de los circuitos universitarios, Los Prisioneros se presentan en escenarios céntricos de la capital como el Taller Latino en calle Portugal, así como también, en espacios marginales y acomodados del país: “tuvimos muchos conciertos en lugares llenos de pintores e intelectuales como El Trolley o la discoteque *Neo*” (Narea, 2012, p. 62).

La ligazón de las escuelas de artes con músicos es una constante en las microhistorias de la música popular. Este vínculo conformaría una resistencia cultural al régimen de Pinochet, ahora desde el *Rock-pop* como plataforma de contra información y crítica hacia la sociedad:

Después del modernismo de los años cincuenta que alcanzó predominio en la música chilena hasta mediados de los años ochenta, una práctica artística menos críptica y elitista que la moderna, comenzó a desarrollarse también en Chile, ella se manifestó en el teatro (Ramón Griffero) las artes plásticas (Bororo), la arquitectura (edificio del Congreso Nacional), el video (Gloria Camiruaga), la música popular (Fulano), la literatura (Marco Antonio de la Parra) y la crítica cultural (Nelly Richards), “*ahí viene la fuerza la voz de los '80*” cantaba el grupo pop chileno *Los Prisioneros* al comenzar la década posmoderna en Chile” (González, 1993, p.175).

Entre 1984 - 1985 comienza a configurarse un nuevo movimiento musical, con presentaciones de masividad, pasando de colegios a circuitos alternativos ubicados en el centro de Santiago, como el Instituto Chileno Francés de Cultura, así comenta su experiencia Narea y su relación con pintores de vanguardia:

Aquella vez tocamos en un escenario llenas de obras de arte realizadas por nuestros fans pintores y compartimos escenario con las *Banda 69* y *La Goma de Pegar*. Esta última era una banda de amigos nuestros que duró muy poco, eran dos hermanos de Melipilla que conocían un montón de música, lo más cercano a un grupo *Punk* que hubiera visto nunca antes, actitud y letras directas. Jorge tocó la guitarra junto a ellos, pero disfrazado con lentes, gorro y abrigo largo (Narea, 2014, p.56).

Esta agrupación, *La Goma de Pegar* (1984), estaba compuesta por Aldo Ávila (Voz), Luis Ávila (Bajo), Jorge González (Guitarra) y Tan Levine⁴³ (Batería), quien más tarde sería parte de la agrupación *Punk Pinochet Boys*. Recuerda Jorge González:

⁴³ Este artista ha participado en diferentes agrupaciones como: Primeros Auxilios, electrodomésticos, la banda del Gnomo, Supersordo y la etapa solista de Jorge González.

“Ensayábamos en casa de mi mamá, yo tocaba la guitarra y estaba Tan Levine, que hasta ese día no era nada de Punk” (Aguayo, 2005, p.71).

Carlos Fonseca, manager de Los Prisioneros y director del sello independiente Fusión, se refiere a esta agrupación como una de las primeras en manifestarse dentro de las vertientes del Punk en Chile:

Ellos fueron legendarios, son la primera banda de *Punk* chileno, previos a los “Pinochet Boys”, como esta propuesta era vanguardista y previa al *punk* que luego todos conocíamos más, luego que toca la “Goma de Pegar”, habían muchos rockeros en el público y como que no entendían la propuesta, no les gustó (Aguayo, 2012, p. 71).

Sebastián Tan Levine, recuerda una de las presentaciones de su agrupación La Goma de Pegar, cuando actuaron como teloneros de la agrupación Los Prisioneros:

Taloneamos a Los Prisioneros por lo que Jorge no podía salir con nosotros, ya que este estaba disfrazado de inspector ardilla, con un abrigo largo y lentes negros, totalmente irreconocible, una lástima que no pudiéramos continuar, Jorge estaba muy comprometido con su banda Los Prisioneros (Aguayo, 2005, p. 71).

Levine, recuerda a los hermanos Aldo Ávila y Luis Ávila de La Goma de Pegar. tenían la idea de la banda incluso el nombre era de ellos, tenían los temas listos y todo con Jorge solo tuvimos que ensayar y ponerle nuestro estilo, que en mi caso fue bien *Hardcore-Punk*, muy acelerado y mecánico (Aguayo, 2005, p. 71).

"Viene la fuerza, la voz de los '80": Diversión y yerba para lolos pirulos y de medio pelo

New wave al ataque

¡Jipi asqueroso, córrete!, en los años 70 eso lo habría gritado un formal hombre de gris; sin embargo, hoy es un lolito de 17 años que mientras baila al ritmo del new wave y con algo de humo en su cerebro, interpela al anticuado progresista jipi. Esa es la fuerza, la voz de los '80.

El grupo musical "Los Prisioneros" organizó un concierto en el Teatro Cariola con el propósito de mostrar los temas de su primera cassette, próxima a ser editada. A las 20.00 horas la sala estaba casi repleta por lolitos, lolos y lolosaurios, vestidos en gran diversidad de estilos, desde pelucones hasta melenas cortadas punk y con lentes de sol, pese a la oscuridad del recinto.

Abrió el fuego el conjunto "La Planta Baja", según ellos, intérpretes del Beat con influencias Reggae. De a poco comenzó a tomar "vuelo" el espectáculo, más que por el nivel, por la cantidad de volados que empiezan a bailar al ritmo de la sincopada música. Algunos muchachos se van a los rincones del teatro y encienden los "pitos" o "huiros". De pronto un lolo onda artesa saca una foto, lo que molesta a uno de los "chicos con corde" que le gritó "jipi asqueroso, córrete". Entonces nos acercamos para conversar con el enardecido lolo y él respondió: "No quiero hablar con Uds. Primero deben pegarse a nuestra movida, después hablamos". Un amigo del joven lo interrumpe y acota: "Son mala onda, váyanse".



ESTO ES ESPECTACULO de alto vuelo.

"EXIJO UNA EXPLICACION"

Después del incidente quedamos a la expectativa, hasta que un treintón vestido de blanco, después de conversar con los "new wave chilenos" da la salvadora explicación, pero antes pide no revelar su identidad, porque "tengo dos vidas".

El lolosaurio comienza: "Esos cabros son estudiantes de artes y son los que dibujaron la escenografía. A ellos les gusta mucho esta onda. El "new wave" surgió en Londres como una respuesta al rock progresista que se comercializó y se hizo inalcanzable para los jóvenes marginados. Con el punk empieza esta revolución musical que trata de decir y protestar por las cosas que los rodean en ese momento sin importar mucho si la música es buena. Las letras hablan de cesantía, racismo y esas cosas. Se podría resumir que el rock empezó a mirar hacia arriba y perdió comunicación con su origen. Esta música, en cambio, recupera la vitalidad y sirve para bailar", cuando



"LA PLANTA BAJA" en la onda beat con influencias del Reggae. En el fondo, el mural pintado por los lolos "new wave". Abajo, los chicos del '80 se divierten de lo lindo.

insistimos en su identificación sale corriendo porque en ese momento comenzaba la actuación de "Los Prisioneros", el esperado grupo musical.

"Los Prisioneros" indudablemente mostraron un dominio musical superior al anterior grupo y sus textos directos y mejor logrados, pese a lo poco que se entendía, por la potencia de los equipos.

El grupo imitador de la cultura anglosajona en sus temas ataca, paradójicamente, a uno de los países gestores del new wave, y a la Isla Británica, su canción "Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos" fue aclamada por el público que en su mavo-



ra usaba jeans y poleras de universidades norteamericanas. Otros temas: "Mi profesor se está volviendo loco" o "Mentalidad televisiva" eran la protesta que estos muchachos enrostran a la sociedad. Pero es en "La voz de los '80" cuando el recinto se convierte en una hoguera de voces que enarbolan este tema como un himno: "Ya viene la fuerza, la voz de los '80".

Imagen 04. Extraído del diario: La tercera. Noviembre 1984. Pág. 61.

Teatro Cariola. Los Prisioneros y Planta Baja: En el reportaje se hace mención a la escenografía: "En el fondo el mural pintado por los lolos New Wave" (...) "Estos cabros son estudiantes de arte y son los que dibujaron la escenografía a ellos les gusta mucho esta onda, el New Wave".

Prospectivamente, Los Prisioneros actúan en la plaza Mulato Gil en el centro de Santiago. Llama la atención del público esta nueva propuesta estética y las letras directas de Jorge González. Dentro de la audiencia se encuentra Pablo Barrenechea, diseñador, estudiante del Instituto de Arte Contemporáneo, quien comenta su primera impresión al ver la performance: “Atrajo a la mayoría de gente joven artistas, intelectuales, como para bailar, sin embargo fue variando el público que tuvo, de una cuestión intelectual de pequeños café concert a toda una cuestión mucho más popular” (Biografías de Canal 13, 2002).

En relación con este último, se presume que a las presentaciones de esta agrupación, comienzan a ser intervenidas por estudiantes de artes en su *performances*. Rodrigo Cabezas⁴⁴, artista visual de la Universidad Católica, en 1983 cuenta con la participación en recitales de Los Prisioneros, un ejemplo es la obra denominada “Mural Colectivo”⁴⁵. González comenta: “Salió gente súper valiosa de ahí, (...) en la facultad de Arte, evidentemente, la recepción a todo esto era súper rara, porque a los artistas eran a los que los miraban súper feo en la época de la dictadura” (Aguayo, 2005, p.158).

La participación en estas primeras presentaciones deja de manifiesto la puesta en escena de la agrupación con artistas plásticos, hecho que continuaría con las primeras agrupaciones que se autodenominan Punk y sus nexos con las diferentes expresiones

⁴⁴ Su nombre se dio a conocer en el área de las artes gráficas hacia fines de la década del setenta junto a compañeros de generación como Bruna Truffa, Pablo Barrenechea, Sebastián Leyton y Roberto Di Girólamo. En serigrafías mostraba imágenes de figuras musicales de *rock* pesado y dibujos de comic *underground* mezclados con determinados íconos de la historia del arte generados por computador y que resultaban en una especie de historieta dentro de historietas que visualmente destacaban por el amplio uso de contrastes blancos y negros.

⁴⁵ Extraído el 21 de noviembre del sitio: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=833>

artísticas, particularmente artistas plásticos de la facultad de artes de la Universidad de Chile (se profundizará esta conexión en el próximo capítulo). Afirma Stock:

Entonces Barrenechea junto con su equipo de muralistas en el segundo piso del Trolley y armados de pinturas sintéticas, se daba a la tarea de hacer el mural más enfermante mente cuico, que se le podía ocurrir. Los Prisioneros llegaron a tocar y se encontraron que detrás de la batería había un *cadillacs* rosado de ocho metros de longitud, (...) jóvenes que manejaban a toda velocidad el auto del papa, impunes a la realidad, riendo y escuchando música (1999, p. 65).

La vinculación de esta agrupación y personajes ligados al arte se da con el grupo de performances Las Cleopatras⁴⁶, con quienes logró articular lazos. Jorge González, quien conoce a la agrupación por recomendación de Barrenechea. Este último las invita a ver a estos músicos comentado: “Este es un grupo increíble, *punky*, pendejos alucinantes” (Biografías de Canal 13, 2002). Las Cleopatras están compuestas por Patricia Rivadeneira (actriz), Cecilia Aguayo (futura integrante de Los Prisioneros) y Jacqueline Fresad (diseñadora), quien entró a la escuela de teatro en la Universidad de Chile, y será la responsable de dar vida al diseño de la carátula del casete *La Cultura de la Basura* (1987; EMI).

En estos mismos círculos, estaba Vicente Ruiz, quien vincularía en la Bienales *Underground* a diferentes tendencias artísticas, para su obra de teatro *Hipólito* de 1984, se creó la canción “¿Por qué no se van?”. González comenta: “El tema estaba hecho para el disco anterior, porque yo la había compuesto para una obra del Vicente Ruiz. Siempre pasaba algo bueno cuando hacía música para él” (Álvarez, 2014).

Por las consideraciones anteriores, comienza a conformarse un tejido social de expresiones artísticas, en ella se reconoce un rol importante a las diferentes instancias musicales que generó Jorge González. Zapata afirma:

⁴⁶ Jorge González por su parte participo con la agrupación Las Cleopatras en la creación y producción de canciones, véase Cleopatras (hueso records; 2016).

Encarnó un estado anímico de quiebre con la generación anterior, tomó la herencia punk en su esencia básica, que no es precisamente, ni los peinados, ni la música monótona o primitiva, sino, un grito rebelde, inconsciente, (...) por medio de la new wave, con una marcada estética anti-peña o estética de oposición al Canto nuevo, a los ricachones disfrazados de pobres, pero fundamentalmente al grupo de los que se consideraban artistas, ellos representaron un símil de la rebelión punk en nuestro país (Zapata, 2003, p. 9).

De esta manera, se presenta a los estudiantes de artes con un fuerte compromiso, incursionando en nuevos espacios sociales donde manifestar sus inquietudes artísticas y también aprender a autogestionar su arte. Luego de los primeros pasos que comienzan a dar relación entre artistas y músicos, ya en 1986 comienza configurarse agrupaciones que comparten elementos en particular, conformando de esta forma un “movimiento” musical que tendrá una vertiginosa escalada de hitos, los cuales pasaran a atender una corriente más de la música popular chilena, Novoa indica:

Otro grupo de jóvenes pintores debe enfrentar una formación atrincherada en la práctica de la pintura al interior de la escuela de artes de la *Universidad de Chile*, en un contexto marcado por la violencia de las transformaciones sociales, políticas y económicas derivadas del golpe de estado, en 1973, y una rebeldía ante el sistema imperante mezclada con la asimilación de una estética ligada a una visualidad anglosajona *new wave* de traducción local (Novoa, 2014, p.10).

En consecuencia, los intereses de la juventud popular y la universitaria comienza a cimentar vínculos significativos, de esta manera, se dan los primeros indicios desde una plataforma contestataria, con tintes de ironía, con la incorporación de la corporalidad en cuanto al baile como manifestación disidente, sumada a temáticas sociales, con una clara influencia de música extranjerizante, distribuyéndose territorialmente en espacios alternativos, cimentando la posibilidad para que nuevos jóvenes realizaran música en español con instrumentos y sonoridades modernas y electrificadas. Lo anterior, coincide con las primeras manifestaciones de protesta contra el régimen militar. De esta manera, se deja sentir variadas manifestaciones artísticas,

llegando a confluír en espacios compartidos con la pintura, la danza, el performances, la fotografía, el teatro y la música, donde se relacionarán para conformar una nueva etapa en la historia social y del arte en el Chile de los ochenta.

Por su parte, la incursión de Jorge González en agrupaciones como Los Vinchukas, Goma de Pegar y Los Prisioneros dejaron influencias en diferentes agrupaciones de Punk, *hardcore* y *electro - punk*. El disco *La voz de los '80* (Fusión; 1984), fue tributado íntegramente por la agrupación Los Miserables (Feria Music; 2010), en la dedicatoria indica: “Este disco es en homenaje a Los Prisioneros y su mítico álbum, inspiración y razón fundamental por la cual nacieron Los Miserables como banda”. También en su disco *Miserables* (Warner; 1998), tributan la canción “Por Favor” del disco *Pateando Piedras* (EMI; 1986).

La agrupación Fiskales ad Hok tributa las canciones “Pa pa pa” en su disco *Fiskales Ad Hok* (Batuta Records; 1993) y “La cultura de la basura” en su disco *Antología* (CFA; 2004), ambas canciones del disco *La Cultura de la Basura* (EMI; 1987).

La agrupación *Hardcore Punk*, Fuerza de Voluntad tributa la canción “Maldito Sudaca” del disco *La Cultura de la Basura* (EMI; 1987), en su disco *Valor humano* (Opción Real Réconds; 2001).

La agrupación *electro-punk* KNTI (Ke Nunca Te Importe) tributa la canción “Noche en la ciudad” del disco *Corazones* (EMI; 1990) en su disco *Perversa la Life* (Independiente; 2014). Estas son algunas de las manifestaciones de tributo desde el punk

hacia esta agrupación y en particular a Jorge González compositor de todas las canciones tributadas⁴⁷.

⁴⁷ ¿Quién mato a Marilyn? del disco *La voz de los 80* (Fusión; 1984) compuesta por González y Tapia, tributada por Los Miserables (Feria Music; 2010).

Capítulo III

Los inicios del Punk en Chile: 1986 – 1990

3.1 “Nadie para de bailar la música del General”. Espacios de resistencia cultural

El Punk con influencias del estilo *New Wave* y *Post Punk* comienza a manifestarse con las primeras fiestas antidictatoriales en espacios determinados. En ellos, las performances, el teatro, la pintura, la poesía, la fotografía y la música, ocupan un rol importante para reflejar el sentir de una época y de una juventud.

Es importante aclarar que en el plano local, se da en primera instancia la *New Wave* y el *Post Punk* antes que el Punk surgiera como indicador en la medianía de los ochenta. A diferencia de EEUU e Inglaterra países en los cuales surge en primera instancia el Punk, para luego esta corriente influir en los venideros géneros o estilos musicales como los nombrados anteriormente (Shuker, 2009).

Espacios *underground* comienzan a aparecer en la capital, entre estos sitios se encuentra El Trolley, la Galería Bucci, y el Garaje Internacional Matucana 19, entre otros⁴⁸, los cuales fueron ocupados por diversos exponentes de la música popular local. Los estilos musicales ligados a estos espacios fueron: el *Punk rock*, el *Jazz rock* y el *Electro Pop* o *Techno Pop*⁴⁹.

Es preciso indicar que se produce un hito importante para el estudio del fenómeno. Por primera vez, se juntan diferentes agrupaciones que se sienten identificadas por un estilo musical, organizando un festival Punk, el cual se realizó en el Sindicato de Taxistas de la calle El Aguilucho⁵⁰, en la comuna de Ñuñoa.

⁴⁸ En menor medida se presenta también el Centro Cultural Mapocho, el cual se inaugura en 1981. Su primera sede se ubicó en calle Lastarria, para luego emigrar a Merced, hasta establecerse en Victoria Subercaseaux.

⁴⁹ Surgió como estilo musical en los 80, vinculado con las nuevas tecnologías de sonido, la cual permitió nuevas formas de realizar composiciones. Uno de los referentes más importantes es la banda alemana Kraftwerk. 1970 –.

⁵⁰ También el 28 de diciembre de 1985 se realiza en el sindicato de taxistas de El Aguilucho el primer festival de Thrash Metal, conocido como “*Death Metal Holocaust*” en ellas participaron: Masacre, *Pentagram*, *Nimroad*, *Rust*, *Cript* y Belial de Valparaíso.

En junio de 1986 se realiza el “Primer Festival Punk” organizado en Chile. Indica Lalo Adller, integrante de la agrupación Dadá: “Ese lugar era súper amplio, esta tocata nunca la voy a olvidar, lo que se realizó ese día era lo más punki (sic) que se había hecho en onda música en el país, aquí empezó todo lo que vendría” (2011, p.24).

Yerko Yankovic⁵¹, realizador audiovisual, quien fue partícipe de este evento, recuerda lo sucedido en este festival y los personajes que participaron: “Adornado por nuestros amigos artistas plásticos, que aprovechaban de mostrar sus obras, pues no tenían espacio en la cultura dominante, (allí estaban Pablo Barrenechea, la Marcek, la Vero Astudillo y otros visuales pintando mientras sonaban horribles y gritonas guitarras eléctricas)” (Aller, 2011, p.24).

El ejemplo anterior descrito refleja este primer encuentro de música Punk en Chile, en el cual participaron artistas plásticos, además de variadas agrupaciones como: Niños Mutantes, Zapatillas Rotas, Pinochet Boys, Dada, Índice de Desempleo, Corruption y Picunche (una alianza de los Pinochet Boys con las vocalistas del grupo Primeros Auxilios), esta última agrupación no pudo aparecer en escena. La revista La Bicicleta describe parte de este festival: “Un loco se apoderó de un micrófono y comenzó a gritar: "Muévanse mierdas" (...). Después otros rayados se subieron al escenario, y otros se subieron a sacarlo y comenzó a pudrirse todo” (Godoy, 1986).

Como afirmaremos, entra en escena una nueva juventud, la cual se manifiesta con influencias extranjeras, esta se opone con igual fuerza que la generación de jóvenes vinculados al Canto Nuevo. Munzzel, describe este choque generacional entre la juventud:

⁵¹ Entre 1977 - 79 Ingresa a la Universidad Austral de Valdivia como alumno regular de la carrera de Bachillerato en Artes con mención en Artes Plásticas, especialidad Grabado, entre 1982 – 1988 trabajo en TELEANALISIS y en 1984 fue Director/Realizador del Videoclip “La voz de los 80” del grupo musical Los Prisioneros.

Mientras que la izquierda organizada dirigía el movimiento de la oposición política de forma jerárquica, los jóvenes subculturales nombrados políticamente reaccionarios y extranjerizantes, contribuyeron a la creación de una cultura visual de disconformidad con la dictadura, la cual ayudó a conformar la base masiva de la oposición. No había líderes sociales ni estéticas dominantes para estos jóvenes; dominaba la competencia anárquica de quien salía más de los marcos (Munzzel, 2009, p.11).

El toque de queda⁵² aplicado a la población, restringió a la sociedad a realizar actividades recreativas y culturales, por consiguiente, los espacios donde poder realizar presentaciones artísticas eran escasos. Las peñas, donde predominaba el Canto Nuevo fue uno de los variados espacios perjudicados por esta normativa (Bravo, G & González. C., 2009). Por consiguiente, generar actividad cultural en estas condiciones, se convierte en una tarea de resistencia para poder dar continuidad a diferentes actividades artísticas.

En estas circunstancias, a mediados de 1983 se inaugura El Trolley, un galpón que se ubica al final de la calle San Martín en la comuna de Santiago Centro. En este espacio se dejaría sentir la omnipresente estética *New Wave* (Contardo. O & García. M, 2005).

Continúa Contardo en su comparación estética con la generación anterior:

Así surgió el relevo de la generación de la peña y el vino navegado. Las chascas largas, la barba, la chaqueta café y la chomba lila que abundaban en los cultores de esos cantos nostálgicos, sería remplazados por el pelo corto, la ropa sintética y la músicaailable en inglés (Contardo. O & García. M, 2005, p.192).

Pablo Lavín y Guillermo Griffiero quienes llegan de Francia y de Bélgica respectivamente, son los responsables de refundar el Sindicato de Ex-trolebuseros de la calle San Martín. Este local estaba ubicado entre una cárcel, prostíbulos, la oficina de la policía de investigaciones y a cuerdas de la Casa de Gobierno. Griffiero recuerda lo que significó El Trolley para la época en la refundación de la cultura *underground* de los 80:

⁵² Prohibición de circular libremente por las calles de la ciudad, esta normativa se aplicó en Chile en el gobierno militar.

Lo que se producía allí es que era una imagen artístico-cultural que no se identificaban con la imagen ideológica que tenía la disidencia. No conocían esto, porque no era Quilapayún, ni una peña folclórica, era el inicio de la cultura posmoderna en Chile (...). La ironía era el lenguaje. empezaron a llegar los Índice de Desempleo, los Pinochet Boys, Los Prisioneros, los Fiskales Ad Hok, ya no era necesario recurrir a la metáfora andina y llamarse Inti Illimani o Illapu, había que reírse un poco del cuento (Contardo. O & García. M, 2005, p.192).

Estos espacios alternativos de arte se dieron en sectores sociales comunitarios, los cuales se presentan al margen de las políticas culturales de Estado. Por consiguiente, para la juventud, estar comprometido con este tipo de sitios se transforma, por un lado, en una práctica subalterna, y por otro, correría peligro de ser perseguido por la fuerza pública (Del Solar, 2008; Lukinovic, 2015).

Debido a lo anteriormente expuesto, estos sitios son identificados como espacios sonoros “ocultos” para la cultura de masas. De esta manera, este tipo de sitios serán identificados dentro del circuito *underground* de la ciudad de Santiago.

De esta forma, la juventud va generando espacios sociales disidentes y contraculturales. De esta manera, los espacios *underground* tienden a identificarse con discursos subalternos, convirtiéndose en lugares de “Resistencia cultural”, es decir, una oposición activa a la imposición de la subordinación y domesticación de la clase dominante. En este sentido, se identifican dos dimensiones de resistencia, una consciente, planificada y orgánica, y otra oculta, fragmentada e inorgánica. Ambas esconden una crítica al sistema dominante, conformando formas de resistencia juvenil (Contreras, Guajardo & Zarzuri, 2005). Los mismos autores, explican la participación de esta juventud inorgánica:

Tal vez no estemos en presencia de un movimiento manifiesto y permanente de resistencias. Sin embargo, las acciones que en forma de hitos marcan el camino de la participación juvenil en Chile contemporáneo, están expresando críticas y por sobre todo la negación a formar parte del sistema político, económico, social y cultural hegemónico y dominante (Contreras, Guajardo & Zarzuri, 2005, p. 5).

Uno de los espacios *underground* que se presenta bajo estas características es el Garage Internacional Matucana 19, ubicado en la comuna de Estación Central, fundado por Jordy Loret. Este espacio realizaría las primeras instalaciones o *performances*⁵³. Rodrigo Aller, integrante de la agrupación Dadá, describe su impresión sobre los riesgos de frecuentar este tipo de sitios:

Matucana 19 poco a poco empezó a andar en boca de todos, recuerdo la primera vez que tocamos ahí. El Jordi organizó una bienal donde juntó todo: el arte, la pintura, el teatro, la danza, la fotografía y por su puesto la música rock. Fue todo el día, el galpón se veía increíble, lleno de pinturas por todas partes y esculturas (...) Después de haber tocado para variar llegaron los pacos. El primer intento por hacer algo bueno y los pacos ya estaban hueviando. Pero había que luchar, aunque fuera con música (Aller. 2011, p.31).

A pesar de las dificultades, estos espacios siguieron dando continuidad a trabajos artísticos, configurando una resistencia cultural desde la música y el arte como manifestación disidente ante el gobierno. No obstante, estos espacios sufrieron una coerción desde los círculos de poder para restar continuidad a las diferentes actividades que se llevaban a cabo.

Uno de las instancias multiculturales que conformaron este tipo de manifestaciones, fueron las bienales *underground*, las cuales se presentaron tanto en El Trolley como en Matucana 19. En base a las consideraciones anteriores, Pedro Lemebel apela a su memoria y nexos con esta comunidad, recordando sus pasos y sus *performances* en el Garage Internacional Matucana 19 junto a su colectivo Las Yeguas del Apocalipsis:

Por allí pasó casi toda la subversiva movilización antidictadura, animada por el Jordy, la rosa Loret y la familia amiga de pintores, poetas, teatreros y soñadores que reventaban la eléctrica música los viernes de Matucana. Siempre con cucas de pacos en la puerta, por reclamos con la bulla, por las peleas, por los botellazos, por todo el tráfico de ideologías destapadas y resentimientos bailables, tomables o fumables que acontecían en ese galpón periférico (Better, 2015).

⁵³ Según Sánchez (2013) también se formaron las primeras revistas contraculturales como: Beso Negro, Trauko, Abusos Deshonestos, El Espíritu de la Época, Pájaro de Cuentas, De Nada Sirve y Matucana.

Desde 1988 hasta finalizar la década, surge una nueva dimensión de espacios vinculados al Punk, entre ellos se encuentran la Sala Lautaro, ubicado en el paradero 2 de Gran Avenida y el Gimnasio Manuel Plaza en la comuna de Ñuñoa, el paseo Las Palmas en la Av. Providencia y el persa Bio - Bio, entre otros. Estos ocuparían en el ocaso de los ochenta nuevas formas de encuentro y su sonoridad dará un giro a otros estilos musicales vinculándose a la juventud con inclinaciones en el *Thrash Metal* y con influencias extranjeras derivadas de agrupaciones como *Slayer*, *Venom*, *Iron Maiden* y *DIO*, entre otros, los cuales ocuparían una nueva etapa en el movimiento Punk (Del Solar, 2008).

Cabe destacar que paulatinamente se identifica otra dimensión de espacios, las que van más allá de presentaciones de agrupaciones. En este sentido, disquerías, centros comerciales y ferias libres ocupan un lugar importante como influencia de nuevas sonoridades. Roli Urzúa de Fiskales Ad Hok indica: “Franklin, El Persa Bío Bio, había cosas que pasaban por esos lados, Gran Avenida también fue un foco fuerte, había un gran intercambio de material por los barrios sobre todo. Pero la mezquita de esa huevía era El Paseo Las Palmas” (Sánchez, 2014, p.40).

Estos espacios comunitarios presentan fracturas sociales, replicadas en su público, obteniendo como resultado la separación del público *Thrash* con los *punks*. Estos conflictos, se manifestaron hacia formas diferentes de vestir, (los que dependían del estilo musical con el cual se sintieran identificados), además, dependiendo de lugar geográfico de origen. Lo anterior, trae como resultado, el desarrollo de prácticas musicales cada vez menos integrales y más segregadas. De esta manera, sostener este tipo de instancias se hacía cada vez más complicado. En estos términos, afirma Roli Urzúa cómo se fue configurando el terreno en este contexto:

Hubo patotas brígidas como La Manga del Perro que eran de Plaza Italia, había ciertos conflictos con La Torre del 25. La Manga del Perro eran todos thrashers y los de La Torre eran todos *punkies* y quedaba la embarrada. Esa huevía como el ejercicio de las pelea se empezó a transportar a las tocatas, más la desaparición del Manuel plaza, mas también La Sala Lautaro estaba de capa caída; empezaron a haber muy pocas tocatas, el thrash empezó a desaparecer, en cambio el punk se mantuvo. (Rojas & Silva, 2011, p.43).

Debido a la contingencia política de la época, estos espacios fueron alterados. Lo anterior se debe a la campaña del Sí y del No a efectuarse en octubre de 1988. En ella se debía decidir a través de una participación ciudadana si continuaba el gobierno militar en el poder. Así lo describe Roli Urzúa como el Paseo Las Palmas se vio afectado:

Pa las caravanas de Sí, pasaban por esa zona por providencia. Y los thrashers y los punkis no estaban ni ahí con pinocho⁵⁴, entonces los huevónes le hacían frente y era en El Paseo Las Palmas... aparecían huevónes muy violentos (...) aparecían con corvos y rajaron piernas, fue súper violento y ahí afectó ene lo que fue El Paseo Las Palmas (Rojas & Silva, 2011, p.44).

La Sala Lautaro, el Gimnasio Manuel Plaza y El Paseo Las Palmas, además de los cierres definitivos del Garage Internacional Matucana 19 y El Trolley a comienzo de la década de los noventa, formaron un sistema de “resistencia cultural” donde diferentes expresiones dieron su mirada bajo prácticas culturales desarrolladas en un país sumido en violencia y desapariciones de personas como políticas de Estado, forjando una juventud con una identidad particular bajo un contexto social y político adverso.

3.2 Sonoridades modernizantes: Experimentación del sonido

Una parte de la juventud, comienza a incorporar nuevos elementos que se suman a dar una amplia gama de matices sonoros a una parte de la escena en la década de los 80. Estos fueron acompañados por elementos tecnológicos, ayudados en parte por la escucha de

⁵⁴ Lenguaje despectivo para referirse al presidente de la junta militar que gobernaba el país.

nuevos géneros musicales que provenían del extranjero. De esta manera, al Punk se le impregnan características locales, tanto en su discursividad como en su sonoridad.

En su contexto, la *New Wave* surge en Inglaterra y Estados Unidos para identificar nuevas sonoridades que comienzan a desarrollarse a fines de la década de los setenta y comienzos de los ochenta. Ellas se identifican en primera instancia con el Punk, así como también, esta deja su legado en la música electrónica o *Techno pop*.

Salas, afirma la importancia del Punk en este contexto:

La opción contestataria del periodo de reciclaje ya no es la misma de los sesenta. Al endurecimiento y fascistización se le responde con una propuesta anarquizante, violenta y autonomista, centrada fuertemente en el estado de opresión de la vida cotidiana, la tendencia que arrancaron esta pauta es la “New Wave” y esta es iniciada por el “Punk Rock” (Salas, 1998, p. 115).

Aunque, Shuker indica que el concepto *New Wave* viene de EEUU por las compañías de discos para evitar las connotaciones negativas del Punk (Shuker, 2009). El mismo autor complementa: “por consiguiente los grupos que eran estilística e ideológicamente Punk fueron comercializados como *New Wave*” (Shuker, 2009, p.222).

Por su parte, Blanquez comenta sobre la influencia de la música Punk y su vinculación a ritmos como el *Dub* y la música jamaicana, además de futuros géneros musicales como la electrónica: “Potenció la actitud del “hazlo tú mismo” que mucho antes que estallara en el acid house, permitió que niños se compraran un sintetizador barato, una caja de ritmos, un cuatro pistas, y se lanzaran al ruedo de la composición” (2002, p. 199).

A lo largo de los planteamientos hechos, el Punk en sus comienzos contiene variadas influencias musicales. En el plano local, en sus comienzos se desarrolla con una marcada experimentación con influencias extranjerizantes. De esta manera, la agrupación

Pinochet Boys (1984 – 1987), quienes son considerados como uno de las primeras bandas que se adscriben al fenómeno de estudio (Lukinovic, 2015; Salas, 1998; Del Solar, 2008). En el momento en que nace esta agrupación, es cuando el Punk comienza a asumirse como un posible movimiento musical que se puede desarrollar en la capital, después de esta agrupación comienzan a efectuarse diferentes actuaciones entre grupos afines.

Esta agrupación se presenta con una sonoridad basada en la experimentación. Los Pinochet Boys conducían su interpretación hacia otras latitudes sonoras y estéticas con una clara intención de improvisación en su ejecución. Comenta Iván Conejeros: “Ensayábamos lo que podíamos y cuando podíamos, con instrumentos prestados, y tocábamos en vivo, cuando no podíamos ensayar improvisábamos, nos subíamos al escenario y comenzábamos a crear nuestra música” (Conejeros, 2007, p.20). Así como también, el mismo autor recuerda una presentación en Casa Constitución: “para ese día nos llevamos todo tipo de materiales para ser usados como percusiones, cadenas, tambores de aceite, botellas, latas y fierros” (Molina, 2014).

En sus inicios, la vinculación de la agrupación estuvo marcada por personajes de diferentes corrientes artísticas como actores, pintores, directores de teatro y músicos. Lo anterior puede explicar las diferentes facetas por las cuales paso esta agrupación. Así como también, en su sonoridad utilizó instrumentos poco tradicionales para la música Punk como una batería electrónica. Miguel Conejeros afirma que se intercambiaron con Jorge González, este instrumento por su amplificador de bajo (2007).

Carlos Fonseca⁵⁵ *mánager* de Los Prisioneros en ese periodo, le llamó la atención esta agrupación, a la que les solicitó ser su representante, siempre y cuando se cambiaran el nombre, a lo que los Pinochet Boys decidieron negarse (Biografía, Pinochet Boys, 2011). Fonseca, da su impresión sobre ellos: “Tomaron la actitud punk, y son recordados como un grupo punk por todo lo que les pasó, en el fondo ellos eran como Dani Puente su compositor principal, eran un grupo universal de música *Rock*” (Biografía, Pinochet Boys, 2011).

En este mismo sentido, Rolly Urzúa de Fiskales ad hok, deja su impresión sobre esta agrupación y su sonoridad: “Los pelos, las tenidas, tenían su onda, o sea, a mí me llamaron la atención, pero así como música punk, no era muy Punk, era como misceláneo y era más techno que análogo en el fondo” (Nuez TV, 2011).

En este mismo orden de ideas, Sebastián “Tan” Levine de los Pinochet Boys, comenta sobre el proceso de experimentación que albergaba a la agrupación en su sonoridad: “Siempre experimentamos mucho con las primeras baterías programadas, y con un sintetizador que ahora es de culto, el CZ101 que tenía un arpegiador, y construíamos bases electrónicas e improvisábamos en vivo, teníamos ideas y las desarrollábamos en vivo” (Conejeros, 2007, p.30). Para dar continuidad a esta idea, Miguel Conejeros comenta:

Como en esos días no teníamos baterista nos decidimos rápidamente por una “batería programable” Korg, un sintetizador monofónico Roland SH101, que nos pareció lo más raro que habíamos visto y que hacía unos ruidos increíbles, además que a través de un sistema de sincronía anterior al MIDI lo podíamos sincronizar con la batería, lo que era muy novedoso e ideal para nuestros planes de no parecernos a nadie (Conejeros, 2007, p.28).

Se observa, que el manejo de conocimientos musicales no se convierte en un tema relevante. Por el contrario: la improvisación, la ocupación de instrumentos modernos y

⁵⁵ Carlos Fonseca fue manager de: Los Prisioneros, Aparato Raro, Nadie, Emociones Clandestinas, Inti Illimani, Los Morton, Elso Tumbay, La ley, Jorge González, Anita Tijoux, Manuel García, Teleradio Donoso y Pablo Herrera.

poco tradicionales para el Punk (guitarra, bajo, batería), la tenencia de un nombre provocador, la experimentación sonora y letras contestatarias hacia el régimen, serían sus características.

Un ejemplo es la canción “Pinochet Boys” de 1985, la cual refleja en su letra el descontento hacia el gobierno militar. Esta contiene en su sonoridad la base de un sintetizador, batería electrónica, guitarra eléctrica, bajo y voz. Su discursividad subversiva se evidencia en el siguiente fragmento: Dictadura musical, nadie puede parar de bailar/ Música del general, música del general/ Hijo - de – pu – ta/ Nada en el cerebro, nada en el refrigerador/ El carbón en las caras, el gatillo en los dedos/ Yo no tengo miedo, yo no tengo miedo⁵⁶.

En 1986 debuta la agrupación para la obra de teatro *Medea, Melodrama Pop* de Vicente Ruiz, estrenada en El Trolley. En ella su sonoridad electrificada marcada por la modernización en su representación estética y performática, incorporaba nuevos elementos al teatro experimental. La posición de “no-músico” hacían sacar de estos instrumentos sonidos no convencionales, concepto utilizado por Jorge González quien explica su *performance*:

Miguel Conejeros usaba un *Korg Drum Machine* que se conectaba a un minicomputador interno que modificaba los controles del SH101 (haciendo arte a la manera de los “no-músicos”), por otro lado el Bianchi no sabía hacer acordes ni arpeggios, el disonaba, percutía, chirriaba y exploraba en la más Cabaret Voltaire, Danny Puente con el bajo, con una voz tipo italiano rasposo perfecta para cantar *rock* y Tan Levine en la batería quien muchas veces se negaba a apoyar el beat (Conejeros, 2008, p.132).

Debido a las consideraciones anteriores, se percibe en esta agrupación una experimentación sonora con la utilización de instrumentos que miraban tanto al *post* -

⁵⁶ Letra extraída de: Conejeros, M (2008). Los Pinochet Boys, Chile 1984- 1987. Santiago. Media Comunicaciones.

*punk*⁵⁷ como la *New Wave*. Reynolds complementa el fenómeno *post – punk*, indicando que se trata de una producción especializada (espacial) y ritmos sofisticados los que cabían en el rango de experimentación que perseguían estas agrupaciones (2013).

En este mismo orden y dirección, la agrupación Dadá (1985 – 1987) integrada por: *TV Star* (vocalista y artista plástico), Leonardo Lalo Aller (guitarra), Alberto Roa (batería) y Rodrigo Hidalgo (baterista y pintor, miembro del colectivo de arte Contingencia Sicolédica), también se manifestó con improvisaciones y letras contestatarias. Comenta Aller su experiencia cuando entraron a una sala de grabación: “Ocupamos los instrumentos, pero ni ahí con aprender a tocar, nuestra movida era otra, en uno de esos ensayos grabamos como tres temas” (Aller, 2011, p.24)⁵⁸.

Esta agrupación no contaban con instrumentos, ni formación musical, hasta la incorporación de Rodrigo Hidalgo quien ya tenía nociones de música. Contardo describe la *performance* de su vocalista:

En comparación con los Pinochet Boys, este era un conjunto mucho más marginal, de partida no tenían instrumentos, pero el líder TV Star, encarnaba a la perfección el espíritu *punk*: gritaba sobre el escenario, se tiraba de rodillas, se cortaba con vidrios y usaba una bolsa de basura como polera, alfileres de gancho incrustado en la nariz y orejas, y un collar de perro incrustado en el cuello (Contardo. O & Gracia. M, 2005 p, 218).

Además, es importante destacar el exiguo nivel de circulación que tuvieron estas agrupaciones en el temprano desarrollo del Punk local. Desde 1983, la radio Universidad de Chile emitió el programa *Melodías Subterráneas* los días viernes. La conducción la realizaba Rolando Ramos, Karin Yanine y Bernardita Ramos, quienes ocupaban los seudónimos *Spot*, *Karin* y *Berni*, respectivamente. En 1985 se integra Mario Carneyro, más

⁵⁷ Estilo musical que surgió a partir del Punk. Este estilo musical tomo distancia de las prácticas producidas por el punk, desde su mensaje político y su tradicionalismo sonoro, su instrumentalización se caracteriza por usar, guitarra, bajo, batería, teclados y sintetizador.

⁵⁸ Solo se conocen dos grabaciones de Dadá “Yo Odio a los Políticos” y una versión del bolero “Pérfida”, ambas grabaciones independientes.

tarde conocido como “Pogo”, futuro integrante de la agrupación Fiskales Ad Hok (1987 - presente) y Peores de Chile (1990 – 1998).

Este programa radial fue el primer espacio que se encargó formalmente de la difusión de música Punk, el cual sirvió como vitrina de exposición en los nuevos sonidos locales. La única vez que la agrupación Dadá circulo en radio, fue a través del programa “Melodías Subterráneas” con la canción “Yo Odio a los Políticos”. La letra dice “Yo odio a los políticos” en interminables oportunidades, acompañada de una improvisación instrumental de fondo⁵⁹. Así recuerda Rolando Ramos a este programa radial pionero en inclinarse hacia estos sonidos: “Como habían hijos de parientes exiliados, de alguna forma te mandaban algo, te llegaban revistas (...) Lo otro son las bandas con las que tuvimos contacto los Dadá, los Pinochet Boys, y el primer sencillo de Fiskales Ad Hok” (Tilo, 2010).

Esta última agrupación, se inclinó en sus actuaciones por espacios alternativos y marginales de la capital, así como también, en los medios de difusión donde comenzaron a circular. El sitio electrónico *Musicapopular.cl*, lo describe así:

Los Fiskales miraron a lo lejos el llamado "boom" del pop chileno, y luego vieron cómo esas mismas bandas caían una a una. Quizás la principal cercanía ideológica se daba, en su caso, con Los Prisioneros; pero los Fiskales jamás pensaron en sí mismos como un grupo apto para las radios ni la televisión. Su primera emisión radial se dio dentro del programa "Melodías subterráneas", de Rolando Ramos: "Apestan los burgueses", cantaban en ese primer demo mostrado al país (Musicapopular.cl, 2016).

De acuerdo a los razonamientos que se han realizado, las inclinaciones sonoras están ligadas a la experimentación, además de estar alejadas de manifestaciones locales como latinoamericanas de décadas anteriores, da la impresión que lo importante para estas agrupaciones era no parecerse a nada de lo anteriormente escuchado, desprendiéndose de la

⁵⁹ Dadá “Yo odio los políticos” (1987), extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=EAhDG2PC2Vo> el 15 nov. 2016.

generación anterior en hacer recalcar sus influencias y reconocimiento en géneros musicales o artistas de trayectoria.

3.3 *Underground* Artístico

La vinculación de jóvenes Punk junto a la *New Wave*, se manifiesta en diferentes circuitos de resistencia cultural, ellos comienzan a mezclarse con otras corrientes artísticas, configurando nuevas forma de manifestación contra el gobierno militar.

De esta manera, se compone un panorama interdisciplinario desde el arte. En ella el Punk y la *New Wave* marco un punto de inflexión para una parte de la juventud teatral y plástica sintiéndose representada bajo estas nuevas tendencias que llegaban al país.

Leonardo Aller, integrante de la agrupación Dadá afirma: “El TV (integrante de Dada) había terminado de estudiar, saco cuarto medio y al loco se le notaba la tendencia por la pintura, ingreso a un lugar donde enseñaban dibujo y pintura” (Aller, 2011, p.12). En este mismo sentido, la pintura ocupó un cometido estético en los primeros años de presentaciones de estas nuevas agrupaciones que se desvinculaban de la música protesta de esos años.

Un grupo de pintores de la escuela de artes de la Universidad de Chile hace frente a las transformaciones sociales, políticas y económicas. La academia se ve influenciado por estéticas foráneas. Soledad Novoa⁶⁰ afirma esta tendencia: “una rebeldía ante el sistema imperante mezclada con una asimilación con la estética ligada a una visualidad anglosajona

⁶⁰ Investigadora en arte, cultura visual, espacio público y filosofía política, doctorando en estética y teoría del arte (becaria conicyt) y profesora en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

ligada a la *New Wave*, de traducción local” (Araya, C., González, J., & Jofré, M. 2013. p.10).

Dadas las condiciones que anteceden, la juventud comienza a configurar nuevas estrategias de manifestación de protesta. De manera espontánea, surgen vínculos que se hacen necesarios para hacer frente a las políticas de represión del gobierno militar. Elisa Cárdenas⁶¹ indica: “En Chile se venía dando una cultura-protesta y una cultura-resistencia, que coexistía movilizándolo a distintos públicos, distintas corrientes, pero todos pensando en lo mismo: como salir de la barbarie y como desarticular al enemigo de todos, el dictador” (Araya, C., González, J., & Jofré, M. 2013, p.17).

En este mismo sentido, se deja entrever una nueva estética contracultural. La cual representa códigos diferentes para la izquierda opositora al régimen, tal como el Canto Nuevo, las brigadas muralistas, chaleco de lana, el pelo largo entre otras características (Munzzel, 2009). Así lo describe Munzzel: “la estética subcultural *punk - New wave* que surgió en esta misma década – la ropa de colores, la músicaailable, el pelo parcialmente rapado – generó en su transmisión más confusión (desorientación semiótica), que un mensaje que claramente indicaba su oposición” (2009, p.19).

La contracultura que acompañaba a estas manifestaciones colectivas en su sonoridad y expresividades de descontento social se daba con variantes provenientes del extranjero, con expresiones locales de música, teatro, performances y fiestas. Juan Pablo González lo describe así:

La *New Wave* con bandas como Los prisioneros y el Punk como los Pinochet Boys (...) El Trolley se legitimaba artísticamente con sus montajes teatrales, mientras que las fiestas - y sus sorpresivas *performances* artísticas y desfiles de moda - le daban un carácter contracultural (González, 2013, p.251).

⁶¹ Periodista, dedicada al área cultural y las artes visuales, ha escrito en medios como La Tercera, El Mercurio, La Nación y La Época, además de la revista de arte y cultura La Panera.

De esta manera, se articulan colectivos ligados al arte con una mezcla de *New Wave* y Punk en su estética. Lo anterior se entiende debido a la inmediatez temporal con la que llegaron estos estilos musicales a nuestro país⁶². En sus comienzos se puede asociar tanto la *New Wave* como el Punk a jóvenes que vienen desde circuitos *Underground*, así, la juventud manifiesta su descontento con su estética *Punk - New Wave* en diferentes corrientes artísticas.

En este contexto, nace el colectivo Contingencia Sicodélica de la Universidad de Chile, integrada por: Carlos Araya (Carlanga)⁶³, Mauro, Rodrigo Hidalgo⁶⁴ (bajista de los Dadá) y Hugo Cárdenas. Este último, autodefine el colectivo de arte:

La Contingencia Sicodélica fue paralelo a los *Pinochet Boys*. Éramos ciento por ciento punk, anarquismo callejero, no creíamos en nadie mayor a los 30 años. Había muchos que estábamos en la misma parada. Nosotros lo que hacíamos era repetir las arengas punk. En esa época, era difícil no ser punk. Uno es hijo de su época (Gallo, 2014).

En este mismo sentido, indica Araya, integrante de este colectivo artístico: “Queríamos hacer una mezcla nueva para ese momento, el *rock*, el carrete, la política y la creación pictórica. De ahí viene el nombre de Contingencia Sicodélica. Nuestra manera se aparentaba más al espíritu Dadá que a un partido político” (Soto, 2011, p.95). También, deja de manifiesto sus inquietudes musicales: “Teníamos las mismas ganas de parar de escuchar folclor chileno y cantautores llorones de principios de los ochentas y también estábamos en absoluta oposición a la cultura militar, derechista, conservadora y ultra católica que proponía el otro lado de Chile” (Soto, 2011, p.95).

⁶² En su temporalidad, aparece en primera instancia el Punk y luego la *New Wave*. En Chile se da en caso que mediáticamente aparece la *New Wave* y luego el Punk. Para profundizar véase: Salas, F. (1998). El Grito del Amor. Una actualizada historia temática del Rock. Santiago. LOM.

⁶³ Pintor Neo Expresionista, vivió en París, expuso en 1992 en la sala de arte en Vitacura y en 1996 y 1997 en el Museo de Arte Contemporáneo.

⁶⁴ También fue músico de las agrupaciones: Los Parkinson, Carlos Calor, Anilina, Los Artistas, Piedra Liquida, Trayeguen.

Se sumaron diferentes pintores que colaboraron en las diferentes instancias de resistencia con la Contingencia Psicodélica. Entre ellos se pueden nombrar a: Pablo Domínguez, pintor, Pancha Núñez, escultora, *TV Star*, líder de la banda "Los Dadá" y pintor, Charly boy, pintor y andinista, Miguel Hiza, músico, pintor y escritor que luego sería el cantante de Parkinson (donde colaboraron Conejeros e Hidalgo), actual productor televisivo (Soto, 2011).

En este mismo orden y sentido, describe la investigadora Soledad Novoa, la influencia de la *New Wave* en las escuelas de artes: “La sub cultura *new wave*, significó un nuevo marco de referencia para quienes entonces estudiaban en las escuelas de artes o acababan de egresar de ellas, era una alternativa a los imaginarios que había instalado la izquierda cultural” (Araya, C., González, J., & Jofré, M. 2013, p.36). Además comenta:

La música y el estilo *new wave* se tomaron ciertos talleres que agrupaban a artistas jóvenes en el centro de Santiago y barrio República, en particular. En estos espacios cotidianos de camarería y producción se incubaron una serie de micro-comunidades que tendieron a converger en eventos de mayor envergadura que se realizaron en galerías del circuito local, universidades y lugares no institucionales (Araya, C., González, J., & Jofré, M. 2013, 2013, p.36).

De esta manera, Contingencia Psicodélica marcaría un referente para la juventud y el movimiento contracultural, ocupando espacios de resistencia cultural, vinculados con colectivos e individualidades de teatro, poesía, performances, músicos y fotógrafos⁶⁵, conformando vínculos que enriquece la historia social y cultural de Chile. Este grupo de vanguardia marcó el ambiente artístico durante los últimos años de la dictadura militar. Entre sus obras y su alcance con agrupaciones musicales, Araya comenta:

Nueve murales sobre la historia del Hombre en el 'Garage Matucana', la exposición 'Papa d'ont preach' y la exposición 'Contingencia Psicodélica' en la Galería Bucci. Dos lugares míticos de la exploración artística de la época dictatorial. Este periodo delicado para la

⁶⁵ En la fotografía se encuentra Gonzalo Donoso de destacada trayectoria. Además de retratar la escena local, en el plano internacional ha trabajado con músicos como: David Bowie, Marilyn Manson, Sting, Manu Chau y Charly García, entre otros. También, esta Hugo Pineda, Licenciado en Bellas Artes, en 1998 emigra a España y se radica en Madrid, actualmente vive en París.

libertad de expresión da origen a grupos contestatarios de rock tales como los Pinochet's Boys, Los Fiscales Ad Hoc (sic) o Los Prisioneros (Araya, 2016).⁶⁶

Resulta oportuno indicar que, El Trolley se convierte en el primer espacio en dar cabida a estas nuevas expresiones artísticas. Una de las *performances* presentadas en este espacio, fue la obra de teatro *MEDEA, Melodrama pop*, en la dirección participa Vicente Ruiz, además del colectivo Las Cleopatras, grupo de performance que mezclaba la danza el teatro y la música *rock*, quienes armaron cerca de cuatro espectáculos, cada uno de ellos de solo una función. Además, de la participación de la agrupación Pinochet Boys. Así comenta Miguel Conejeros:

La primera vez que tocamos en público y con el nombre Pinochet Boys escrito en un cartón con lápiz de pasta azul, que colocamos estratégicamente encima de la tabla de planchar donde se apoyaba el teclado, fue para una obra de teatro llamada “Medea, Melodrama Pop”, dirigida por Vicente Ruiz (Conejeros, 2007, p.30).

⁶⁶ Araya, C (2016) Biografía. [online] Carlos Araya / Carlanga. Recuperado de <http://carlosaraya.com/biografia/> el 19 abril 2016.

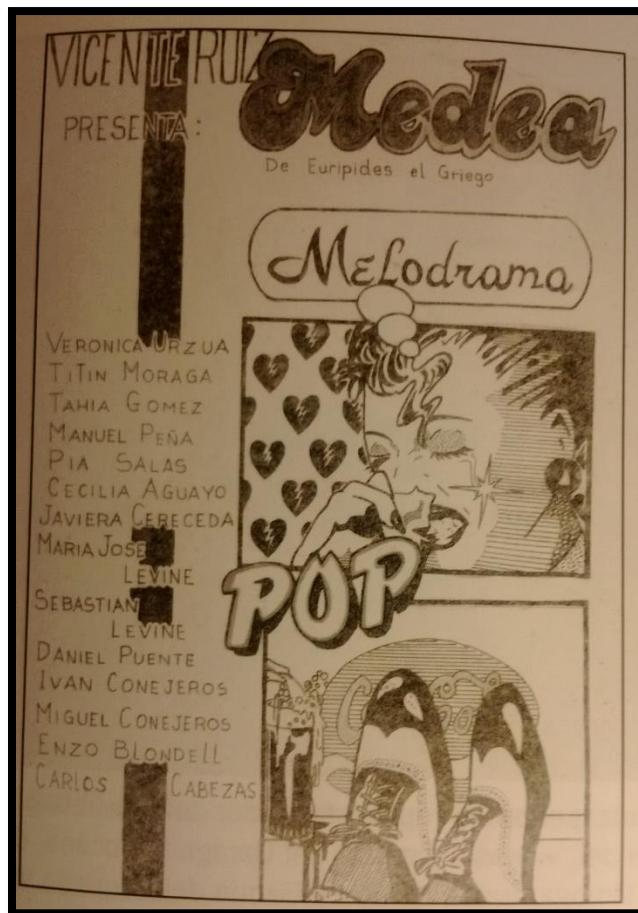


Imagen 8. Afiche de la Obra de Teatro “Medea melodrama pop” musicalizada por los Pinochet Boys junto a otros músicos. 1985.
Extraída del libro “La era ochentera, TV, pop y under en el Chile de los ochentas”
Contardo, O & García M. (2005).



Imagen 9. Parte de la obra de teatro Medea, Melodrama Pop.

Extraída de https://www.flickr.com/photos/daniel_puente_encina/6316421993

Para graficar el sentir de la juventud, Ramírez complementa lo importante que tenía esta expresión como representación simbólica de disidencia hacia el gobierno militar: “Si eras estudiante, participar de esto te cambia la vida, te dabas cuenta que bailar y apoyar una obra de teatro era hacer política también, veías lo que pasaba en Santiago, y te motivaba a hacerlo en regiones” (2006, p.2).

Una de las instancias de organización de eventos artísticos interdisciplinarios, lo realizó Vicente Ruiz, estos se efectuaron en El Trolley y en el Garage Internacional Matucana 19. En ellas la presencia de grupos *Punks* fue numerosa, destacando el debut de una de las agrupaciones más representativas del fenómeno de estudio, su nombre Fiskales Ad Hok. El sitio *Musicapopular.cl* describe así este momento del *underground* santiaguino:

El grupo debutó en uno de esos encuentros de rockeros, pintores, actores y bailarines que el entonces activo director teatral Vicente Ruiz se encargó de organizar durante los años 80. Los Fiskales se presentaron por primera vez en vivo durante una "Bienal underground", montada en el desaparecido Trolley (Musicapopular.cl, 2016).

La tercera Bienal Underground, descrita en el párrafo anterior, se organizó en homenaje a *TV Star* vocalista de la agrupación Dada, tras su trágica muerte. Recuerda Vicente Ruiz “quien unos días antes había realizado una performance (*Theorema*), en la que el joven pintaba mientras Patricia Rivadeneira, corría con una manguera mojando al público de Matucana 19” (Contardo. O & García. M. 2005. p.220).

Vicente Ruiz, es considerado un personaje trascendental para entender la movida *underground* de los 80. En este mismo sentido Contardo afirma:

Ruiz tuvo la ocurrencia de reunir a todos los que quisieran participar en un homenaje al fallecido, el lugar elegido fue El Trolley, y el evento se tituló Bienal Underground. A Ruiz lo torturaba la idea de que TV Star no hubiese alcanzado a mostrar su verdadera faceta artística, la de pintor, la que al parecer, lo motivaba aún más que la música Punk. (Contardo. O & García. M. 2005. p.192).

De esta manera, y tal como se ha venido indicando, Vicente Ruiz se convierte en un personaje importante en el desarrollo y apoyo a estas nuevas agrupaciones. Comparte una nueva forma provocadora de irrumpir desde las artes, a la cual se encarga de dar colores de rebeldía y movilidad corporal desde las fiestas organizadas. El doctor en historia, Felipe del Solar comenta lo siguiente: “Quien además puede ser considerado padre del Punk criollo, fue Vicente Ruiz, quien por medio de la *performance* y la estética, influyo en la generación de jóvenes que comenzaron a encantarse por esta nueva dimensión de realidad” (Del Solar F & Pérez. A, 2008, p.147).



Imagen 10. Diario presentando la Bienal Underground organizada por Vicente Ruiz.

Extraído de: El Mercurio, lunes 28 de septiembre 1987.



Imagen 11. Afiche Bienal Underground 1987, dedicado. Cristián Sáez Jara TV Star

Extraído del libro: Dadá, Underground en dictadura. Aller, L. (2011).

Tal como se comentó en los párrafos anteriores, una de las agrupaciones que participo de esta Bienal *Underground*, organizada por Vicente Ruiz, se convertiría en una de las más representativas del Punk nacional, su nombre es Fiskales Ad Hok, compuesta en sus comienzos por Álvaro España, voz (1987 -) Rubén Roli Urzúa, bajo (1987 -) Pogo, guitarra (1987-1991), Cyril, guitarra (1987) y Lagarto, batería (1987). Su vocalista, Álvaro España comenta los diferentes colectivos y agrupaciones con las cuales compartían espacios:

Lo que se generó culturalmente en ese tiempo, que era como ya a finales de la dictadura, hubo toda una explosión de contracultura, una cosa que iba al margen, donde salió “Contingencia Sicodélica” que salió de la Chile, que eran un grupo de pintores, estaba el Pedro Lemebel y la Pancha que eran “Las Yeguas del Apocalipsis”, de ahí también nacimos “Los Fiskales”, habían otras bandas como “Los Índice de Desempleo”, estaba “Zapatillas Rotas”, Los “Pinochet Boys”, los “Dada” que fueron como las primeras bandas que habían de Punk (Malditos, La historia de Fiskales Ad- Hok, 2005).

La aparición repentina en la escena chilena de estos espacios de resistencia, aparece como una vía para poder generar arte de manera alternativa. Los artistas tuvieron la posibilidad de expresarse en un contexto de restricciones de libertad, por ende, individualidades de jóvenes tuvieron que generar a través de sí mismos, este tipo de espacios. Así comenta Álvaro España: “Como había tan pocos espacios, uno tenía que inventarlos, había “n” (sic) fiestas, en casas particulares, o en galpones, todo ilegal, ósea íbamos a fiestas cuando todavía había toque de queda, quedabas encerrado en la wea hasta el otro día” (Malditos, La historia de Fiskales Ad- Hok, 2005). En este mismo sentido, argumenta España: “Había de todo, fiestas artísticas multiculturales donde había de teatro, *Punk Rock* y pintura, había una tendencia de ya no sentir miedo a la calle, a la dictadura, a la policía, a la represión” (Malditos, La historia de Fiskales Ad- Hok, 2005).

De esta manera, la vinculación de espacios *underground*, ligados a la pintura, la performances y la música, toma posición para manifestarse desde esta perspectiva contra el régimen. Fiskales Ad Hok, luego de su debut en El Trolley, seguirían las actuaciones en el Centro Cultural Mapocho, lugar donde actuaron anteriormente Los Prisioneros en dos ocasiones en los años 1984 y 1985. En este espacio también se realizó el encuentro Punk titulado: Festival Corazones Duros en 1987 (Iglesias, 2014). Su tercera presentación se realizó en la Galería Bucci, sumando a este sitio en el circuito de espacios de resistencia cultural: “Ya en los años 80, la galería Enrico Bucci, cambia su concepción como espacio de exhibición y comienza una nueva noción de incorporar propuestas de artistas jóvenes y experimentales que se estaban gestando en la época” (UNDERMARC, 2015, p18).

Para la inauguración de esta galería de arte ubicada en pleno centro de la ciudad, se presenta Fiskales Ad Hok, exhibiéndose tras las rejas en plena vía pública. Este tipo de prácticas divergentes podía tener altos costos en la década de los ochenta. Enrico Bucci los invita a realizar una tocata en la galería, pero encerrados en una reja, para evitar conflictos con las fuerzas especiales es que se realiza este acto encerrados (UNDERMARC, 2015).

En el apartado de la revista CAUSE en Septiembre de 1988, hace mención a la actuación de Fiskales Ad Hok junto al grupo de pintores de la “Contingencia Sicodélica” en la galería Bucci:

A la inauguración asistieron más de 500 personas, este público, uno de los más numerosos que ha venido a una actuación nuestra, se dispuso en la calle Huérfanos frente a la Galería Bucci y tocamos solo 8 canciones, la gente se alegró y bailo, el show duro como media hora (Bucci, 1988).

Bajo este mismo ejemplo, Soto comenta lo ocurrido una vez que llego la fuerza policial a reprimir al público transeúnte del céntrico espacio capitalino: “Acto seguido

apareció la policía dejando a quienes asistieron a esta improvisada tocata presos” (Soto, 2011, p.18).

Álvaro, detalla su presentación en esta galería de arte: “había una inauguración de pintores jóvenes, y llevábamos los instrumentos apuntando hacia la calle, bajamos la reja y llegaba todo el público a Huérfanos, nos tomábamos la calle de forma ilegal” (Malditos, La historia de Fiskales Ad- Hok, 2005).

Carlanga, de la Contingencia Sicodélica comenta sobre el valor de la galería Bucci, además se refleja la conexión de corrientes muralistas y músicos:

Como Contingencia Sicodélica debutamos con una expo de pintura y cómics en la Galería Bucci, donde también hubo recitales de Hidalgo, Conejeros, Hiza y los Dadá. También se participó como muralistas en el primer encuentro de arte punk en la calle el Aguilucho, donde tocaron los Pinochet s Boys y Los Dada junto a otros grupos de la época (Soto, 2011, p.96).

De esta manera, se deduce que, la experimentación sonora en estos espacios de reunión y la vinculación con las artes, hacen conformar los inicios del Punk en espacios no tradicionales. Ellas tendrán como características la disidencia y la contracultura desarrolladas desde el margen, con fuertes referentes extranjeros.

3.4 Nace la emergencia de la grabación. Nuevas vinculaciones artísticas

A fines de los 80, nuevas agrupaciones entran a escena, la experimentación queda de lado, así como también, la vinculación con espacios artísticos de reunión. Además, surge la necesidad de grabar y dejar un registro, encontrándose el Punk con la escena *Thrash Metal* en sus espacios de reunión.

Aunque las vertientes e influencias musicales vienen desde diferentes latitudes, privilegiando lo extranjero de igual manera, el *Thrash* a diferencia del Punk, tiene

elementos locales de influencia. Afirma Rojas que existen precedentes nacionales que los vincularían: “La escena *thrash* tiene un pequeño precedente que está más ligado al *Hard-Rock* con grupos como *Feedback*, *Panzer*, *Arena movediza*, *Tumulto*, entre otros, los cuales comenzaron a gestar la actividad de bandas con un sonido más “metal” como *Chronos*” (Rojas y Silva, 2011, p. 32).

Por el contrario, el *Thrash* tendría una mayor repercusión en sonoridades extranjeras, afirma Sánchez: “De esta forma, se privilegiaban bandas como Van Halen, Kiss, Judas Priest, Iron Maiden, Motorhead por sobre *Tumulto*, *Arena Movediza*, *Sol y Medianoche* o cualquier otra banda chilena de *Rock*” (Sánchez, 2014, p.70).

Otro de los aspectos fundamentales para entender el desarrollo del *Thrash* en Chile, serán las importaciones de soportes sonoros. A través de la venta de casetes principalmente llegaron a albergar inquietudes de jóvenes que se reúnen en torno a estos nuevos patrones sonoros. Un fuerte número de disquerías se concentran en el Paseo Las Palmas. Sánchez afirma: “pues serían los únicos sitios donde se importaba música directamente desde Europa y Estados Unidos, ante lo cual se podía acceder a información debidamente actualizada de las producciones y bandas” (Sánchez, 2014, p.71).

En este mismo sentido, gracias a la circulación de grabaciones a través de este soporte, además, del advenimiento de nuevas agrupaciones, las cuales comienzan a coincidir y compartir espacios *underground*. Lo anterior, trae como resultado una vinculación entre estas dos tendencias musicales.

Desde 1988 – 89, el arte y la experimentación serán reemplazadas por una sonoridad “clásica” de guitarra, bajo y batería, sin improvisaciones en la ejecución. Además, nace la emergencia por dejar registros sonoros de sus canciones en el soporte de la época el “casete”, esto se llevó a cabo a través de la autoedición.

En este sentido, aparecen producciones de casetes de agrupaciones como: Los KK con *KK Urbana*, Anarkia con *Censurado*, CAOS con *¿Caos o Democracia?*, todas las grabaciones fueron realizadas por José Luis Corral en Estudios REC en 1989⁶⁷. Así como también, grabaciones no formales de agrupaciones como Fiskales Ad Hok, Índice de desempleo o Vandalik entre otras.

En este mismo orden de ideas, describe bajo qué condiciones la agrupación Los KK, logro realizar su primer y único casete bajo la supervisión técnica de José Luis Corral. Carlos Kretschmer bajista de BBs Paranoicos y de la agrupación Los KK afirma que:

Era el ingeniero que tenía a su cargo las bandas de *rock* que se grababan en la noche, así medio clandestino, se dio la oportunidad y partimos para allá a grabar, sacamos un casete que se llamó KK Urbana, que eran diez temas, todo lo hicimos nosotros, la producción la conseguimos por ahí también, de un favor, carátula de blanco y negro a todo fotocopia y empezamos a distribuir afuera del *Rock Shop*, a venderlo a la gente que se juntaba afuera a 500 pesos (López, 2011, p.109).

De esta manera, y según los antecedentes previos, comienzan a surgir nuevas tendencias en el desarrollo del movimiento Punk en Santiago. Aunque en su sonoridad se percibe una precariedad en cuanto a la ejecución de instrumentos, así como también, en la calidad de la grabación. Afirma Pedro López: “En lo que a estilo musical específico se refiere, el sonido de las bandas es precario, así como la calidad de la ejecución, lo que denota en cierta medida que los integrantes de las agrupaciones no posean por una parte una formación musical definida” (2001, p.49). En este mismo sentido, López gráfica la precariedad en cuanto a su instrumentalización y ejecución: “la baja calidad de recursos técnicos de esa época, así como la dificultad de acceder a ellos por su precio o por la imposibilidad de encontrar buenos materiales en el mercado, es una realidad palpable” (López, 2001, p.49).

⁶⁷ En la quinta región está la grabación del demo *Trabajo Duro* de la agrupación 8 Bolas de 1989.

En el *Thrash*, comienzan a aparecer nuevas agrupaciones, las cuales comparten espacios de encuentro con el Punk. Afirma López: “Junto a las más destacadas bandas de ese tiempo, Massacre, Vastator, Pentagram, Attomic, Aggressor, Sadism, Rust, comienzan también a coincidir bandas con un sonido más punk dentro de esos espacios (2001, p.47).

De esta manera, se conforman nuevos vínculos colaborativos entre el Punk y el *Thrash*. Fiskales Ad Hok ensayaba en Yungay, con Pablo Clarence un chileno que llegaba de Chicago, fue quien después fundó *Atomic Aggressor*, otra banda de *Thrash* (Rojas & Silva, 2011). Luego esta misma agrupación ensayaría en una casa patronal, que en su tiempo fue de Diego Portales, ahí se juntaba: Pentagram, Squad, Chaos, My Little Pony que era una banda de *thrashers* con *Punkies*, estaba gente de Chaos y Necrosis, luego todos ellos tocarían en el Gimnasio Manuel Plaza (Rojas & Silva, 2011).

En su contexto, se dio circulación de material bajo el soporte del casete, la gran mayoría de ellos grabados y/o regrabados para duplicar álbumes, además de animar fiestas. Este soporte facilitó la circulación de estas músicas que no contaban con apoyo de grandes disqueras. Como consecuencia, el casete se transformó en un símbolo para las músicas de resistencia de la época. Laura Jordán indica:

Gracias a la ductilidad del casete fue factible crear compilaciones domésticas, duplicar álbumes e incluso autorregistrar sonidos. (...) la facultad de manejar los contenidos del casete es una de las cualidades más prominentes de este dispositivo, la que, por lo demás, se conecta profundamente con las necesidades de la resistencia (Jordán, 2009, p.96).

De esta manera, este soporte se identifica con movimientos musicales desarrollados en los ochenta, en una juventud que adquiere de manera ascendente influencias extranjerizantes. Como ya se ha advertido, este formato facilitaría la circulación de material extranjero como la *New Wave*, el Punk y el *Techno pop* y el *Thrash*, así como también,

beneficiaria la circulación de material local, alentando procesos de autogestión en la juventud para llevar a cabo sus autoproducciones. En este sentido, Shuker afirma:

Las cintas de casetes se convirtieron en los principales transportistas de sonidos a países en vías de desarrollo. (...) En cuanto a tecnología portátil de grabación, la cinta de casete se ha utilizado en la producción, duplicación y disseminación de músicas locales y en la creación de nuevos estilos musicales, sobretodo el punk y el rap, de modo que han tendido a descentralizar el control sobre la producción y el consumo, el termino cultura del casete se ha aplicado a la ética del “hágalo usted mismo” que está en la base de dichas prácticas y a la red de músicos y oyentes que abarca (Shuker, 2009, p.58).

Por esta razón, gracias al casete, por un lado, irrumpen mecanismos de expresión política de descontento a través de la música, esto permitió y alentó a agrupaciones Punk poder realizar las primeras grabaciones, las cuales tuvieron una circulación limitada en algunos sectores de la capital. Por otro lado, permite emerger una industria musical independiente; bajando los costos de producción, descentralizando el proceso de grabación, reproducción y distribución. Lo anterior, traerá como resultado para las próximas décadas que la industria independiente y la autogestión tome un papel relevante en la circulación de música grabada independiente.

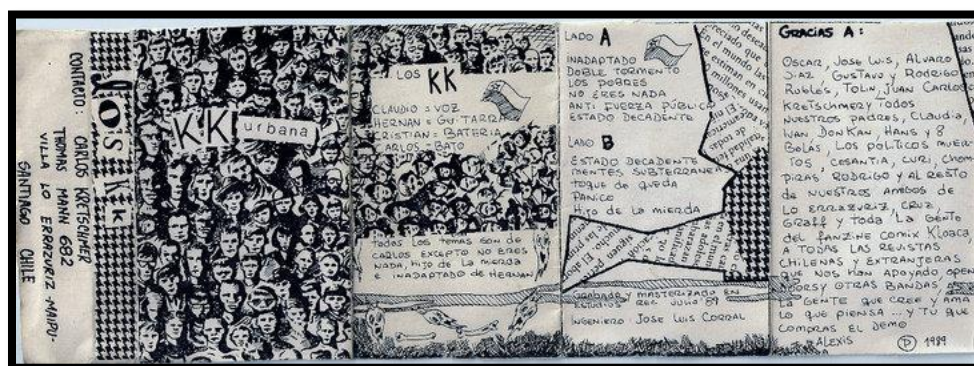


Imagen 5 Carátula: Los KK – KK Urbana
Grabación Original realizada por José Luis Corral en Estudios REC 1989.



Imagen 6 Carátula: Anarkia – Censurado.
Grabación Original realizada por José Luis Corral en Estudios REC 1989.

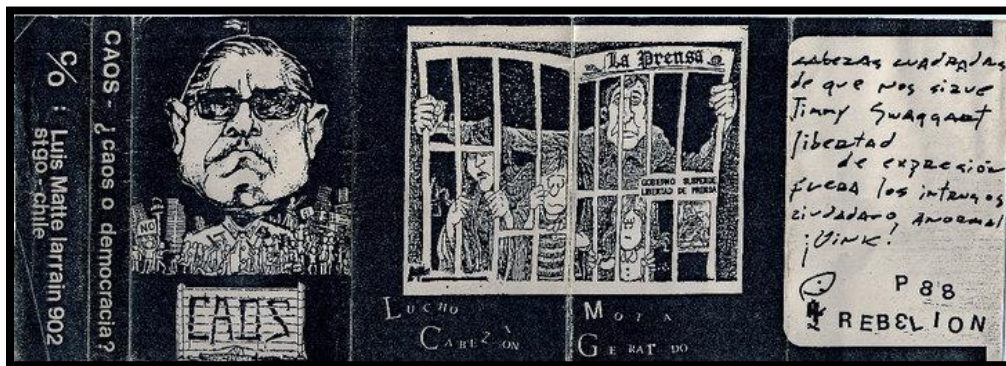


Imagen 7 Carátula: CAOS - ¿Caos o Democracia?
Grabación Original realizada por José Luis Corral en Estudios REC 1989.

Capítulo IV

Intentos y desencuentros con la Industria Discográfica 1990 – 1996

4.1 “Yo quiero ser artista”. Música y juventud en el Chile de los 90

Esta nueva década comienza con un hecho histórico para el país. Luego de 17 años de dictadura militar es elegido un presidente a través de la vía democrática, situación que traerá importantes cambios en el desarrollo del país, tanto en el campo social, cultural y económico. Esta última definición se desarrolla con una apertura en el mercado y una continuidad en la privatización de los recursos económicos. Fukuyama indica sobre el proceso chileno: “La privatización y el libre comercio se han convertido en las nuevas consignas en lugar de la nacionalización” (Fukuyama, 1992, p.63).

La apertura económica, acompañada de cambios culturales, trae al país una importante camada de músicos extranjeros⁶⁸. El primer evento con relevancia para la escena sería la ENART (Encuentro Nacional de Arte y la Cultura), dicho evento se realizó entre el 31 de agosto y el 15 de septiembre de 1990 en el Centro Cultural Estación Mapocho, el programa estaba compuesto por las áreas locales de Teatro, danza, pintura, artesanía, literatura, cine, fotografía y música. En ella participaron agrupaciones de diferentes estilos musicales como Congreso, Illapu, Fiskales Ad Hok, Josefina *Rock* entre otras. Esta iniciativa prometía una apertura y preocupación desde la institucionalidad hacia manifestaciones juveniles en el campo de la cultura. Finalmente, la ENART solo se realizó ese año.

El nuevo gobierno se manifiesta con cambios sustanciales que atañen a la sociedad en su conjunto. Desde 1987 no había toque de queda, aunque, la detención por sospecha fue eliminada en 1998, este hecho fue un tema relevante para la juventud de los 90. La canción

⁶⁸ Rod Stewart el 25 de marzo de 1990, Joan Manuel Serrat 26 abril de 1990, Silvio Rodríguez el 31 de marzo 1990, Guns n' Roses 2 de diciembre de 1992, Michael Jackson octubre de 1993, el “Rockin' in Chile” que congregó a artistas de la talla de Eric Clapton, Bryan Adams, David Bowie y Mick Taylor. Entre otros, todos ellos realizados en el Estadio Nacional de Chile.

de la agrupación Los Miserables refleja lo descrito: “Detenido en la esquina me patean sin motivo/ y me suben a la yuta/ me apalean en la espalda y se burlan en mi cara/ con su risa de borracho/ continúa la paliza y me meten de cabeza a una celda/ hedionda a mierda”⁶⁹.

Opinar en público sobre diversos aspectos políticos ya no es un impedimento, así como tampoco, militar en algún partido político⁷⁰. Sin embargo, Salazar indica que el papel de los jóvenes de los noventa sería de una inclinación cultural en su quehacer, más que en su componente político partidista, a diferencia de la generación de los ochenta. En cambio, no es (por de pronto) esencialmente política, sino cultural (...) esta tarea a la inversa de la anterior, no requiere de una rígida participación selectiva y jerárquica, sino dialéctica abierta, asociativa y dialogante. Horizontal, cara a cara (Salazar, 2002).

Realizada la observación anterior, podemos indicar que gracias a la apertura económica, se accede con mayor facilidad a las nuevas tecnologías, las que dejan su influencia en el ámbito cultural. Si consideramos los usos que se le asignan a los aparatos de grabación, además, de la llegada de un nuevo formato para los escuchas; el CD (disco compacto), hace que el casete baje de precio, así como también, las cintas regrabables, por lo cual la circulación de música para escuchas de bajos recursos vaya en aumento, permitiendo llegar a más personas interesadas en la búsqueda de nuevas sonoridades.

De esta manera, se concentran nuevos elementos al desarrollo de la escena nacional, la incorporación del CD, acompañada de la globalización, coinciden con el surgimiento de la escena local de agrupaciones juveniles. Estas nuevas sonoridades, estarán alejadas de baterías electrónicas, teclados y sintetizadores mezclados con guitarras eléctricas, característica del llamado Nuevo pop chileno de la década anterior.

⁶⁹ Letra de la canción: Detenido por sospecha, de la agrupación Los Miserables (1994; Alerce)

⁷⁰ Desde 1988 vuelven a ser legalizados los partidos políticos en el país.

Por su parte, el video clip, da un realce en la carrera artística de agrupaciones de los noventa en el plano local. Lo anterior, ayudado por la tecnología y su cada vez mayor accesibilidad como plataforma de difusión. Un ejemplo de ello, es el canal de televisión MTV Latino, el cual comenzó con sus emisiones el primero de octubre de 1993, a través del video clip “We are south american rockers” de Los Prisioneros, realizado por el director Cristian Galaz. De esta forma, se dio la partida a la señal Latina de este canal de televisión, el que marco un punto de inflexión en la escucha, incorporando elementos estéticos y visuales a la sonoridad.

Como resultado, este formato cobra una relevancia inusitada, cambiando paradigmáticamente su relación en cuanto a su producción, circulación y consumo. Shuker, complementa la función de los video clips musicales, a quien lo compara con las convenciones del sencillo de 45 RPM en su modo de promoción: “Duran aproximadamente entre dos y tres minutos y actúan, tal como lo definen la industria, de manera de mecanismo promocionales, que fomentan la venta de discos, y la presencia en las listas (Shuker, 2009, p.300).

La Aldea Global, permitió a esta cadena en particular ser un ícono en la industria musical, posicionándose en los ochenta como la mayor plataforma de exhibición de bandas. Esto influyó incluso en las ventas de discos. Según Shuker (2009), el canal se posicionaría en diferentes países de la orbe, luego de sus resultados de la prometedora televisión por cable en Estados Unidos: “El éxito de MTV engendró una multitud de imitadores en Estados Unidos, y una buena cantidad de franquicias nacionales e imitaciones alrededor del mundo, incluyendo MTV Europa (1988), MTV Asia (1991) (p.206).

En el contexto local, se comienza a dar el fenómeno de la internacionalización, apoyada por los medios de comunicación, donde agrupaciones y solistas chilenos no son

ajenos a esta nueva plataforma de circulación y consumo. Algunos artistas locales llegaron a ser prioridad, como fue el caso de Jorge González con la multinacional EMI, esto debido a los buenos resultados de obtuvo su ex agrupación Los Prisioneros. Un ejemplo de ello, sería el video clip: “Tren al sur” de su disco *Corazones* de mayo de 1990, el cual estuvo nominado entre los cuatro mejores videos latinos en los MTV *Music Video awards*⁷¹. Además, tenemos la internacionalización de Myriam Hernández quien ya en 1990 tenía la categoría de artista internacional por la misma casa discográfica, al parecer, los oídos de Sudamérica lentamente se ponían en Chile.

En este contexto, a comienzo de los noventa se constituye la SCD (Sociedad del derecho de autor) en 1992 como una sociedad autónoma, la cual funcionaba desde 1987 con la finalidad del bienestar de los artistas y el resguardo de la protección de sus derechos. Así como también, surge la organización: Asociación de Trabajadores del *Rock* (ATR) en 1994, la idea es dar apoyo a las agrupaciones emergentes de la escena local. Si bien su proyección se puede considerar limitada, en comparación a las diferentes plataformas que tenían las multinacionales o *Mayors*⁷². De esta cantera participan agrupaciones como: Lucybell, Los Tres, Fulano, La banda del pequeño vicio y Los Miserables, entre otras⁷³.

Dentro de esta instancia, surge la preocupación de dar apoyo técnico y de circulación a bandas emergentes de la escena local. De esta manera, se suma a la difusión y formación pública de audiencias, Las Escuelas de *Rock* quienes inician su trabajo en 1994, con el soporte institucional de la ATR, posicionándose en los noventa como la institución que apoya a la juventud en el desarrollo y promoción de bandas emergentes.

⁷¹ En ella también estuvieron nominados Soda Stereo con “Cuidad de la Furia”, Franco de Vita con “Louis” y el ganador sería Gloria Estefany con “Oye mi canto”.

⁷² Entiéndase este concepto a las grandes empresas disqueras multinacionales.

⁷³ Disco: Con el corazón aquí (1992). Producción realizada entre la Asociación de Trabajadores del Rock, Ministerio de educación y el Instituto Nacional de la Juventud.

Otro de los medios importantes que sirvieron como plataforma de difusión de inquietudes y gustos juveniles, fueron las revistas y las radios. Quien ocupó un destacado espacio en la década de los noventa fue la frecuencia radial *Rock and Pop*⁷⁴, la cual se preocupó de hacer circular diferentes vertientes musicales que inquietaban a la juventud, transformándose, de esta manera, en un referente para la escucha de estilos musicales provenientes del género *rock* y en algunos casos *Indie*⁷⁵.

Además de esta plataforma, se sumó la revista *Rock and Pop*⁷⁶, editada como extensión de los contenidos de la emisora, informando sobre sus programas y especiales musicales, los cuales contenían desde música de estudio, hasta presentaciones en directo, entrevistas a artistas nacionales y extranjeros, noticias vinculadas a la industria musical y crítica de discos. Destacando este último aspecto como un elemento distintivo para las futuras revistas de revisión de material de música especializada.

También marco a esta década la revista *Zona de Contacto* del diario El Mercurio. Esta revista en 1993 dio un salto de independencia en un formato de 8 páginas, para luego terminar en 12 páginas. En ellas se desarrollaban temáticas juveniles, abarcando desde la literatura y el periodismo por jóvenes profesionales, donde la información musical nunca estuvo ausente.

Asimismo está la revista *Extravaganza!*, la cual inicialmente nace en 1989 como un fanzine. No obstante, desde 1993 se transforma en una revista impresa por la editorial del diario *La Nación*. Esta revista dedicada a abarcar diferentes estilos musicales con una

⁷⁴ Sus transmisiones comienzan en diciembre de 1992, a ella se le adjudica de una gran relevancia en la llamada “boom del rock chileno” en los 90, promocionando bandas como Los Tres, Lucybell, Los Tetas, Pánico, La Ley, Chancho en Piedra, entre otros.

⁷⁵ Se refiere al concepto de música promocionada por pequeños sellos discográficos, los cuales son independientes a las grandes compañías.

⁷⁶ Ella tuvo una circulación de abril de 1994 hasta 1998, en ella se trataban temáticas relativas a música, tendencias, moda, tecnología, entre otros, siguiendo el estilo de la radio y el Canal de televisión de la misma marca.

inclinación a músicos *indie*. Ella tenía lazos directos con la disquería que recibiría el mismo nombre, transformándose con el tiempo en una revista icono de la década de los noventa, además, de tener una distribución gratuita.

En este mismo sentido, la *Rock & Pop* saca su propio canal de televisión en 1995, en ellas las temáticas juveniles acompañadas de videos musicales y presentación en directo de músicos locales, fueron parte de una fuerte plataforma de difusión para agrupaciones independientes, así como también, las vinculadas a sellos discográficos multinacionales.

De esta forma, se incorporan de manera incipiente diferentes plataformas de difusión que se compenetran con el clima social y político, unificando tendencias y lenguajes de la música juvenil de la década de los noventa, convirtiéndose este nuevo modelo de negocio local: radio, revista y televisión en una tribuna masiva que dio lugar de preponderancia a las diferentes agrupaciones, con ello se llegó a un público masivo dando vitrina a una juventud que apostó por la mediatización bajo estándares de música comercial.

Además de los variados sellos discográficos multinacionales que se instalan en el país: EMI, Warner, BMG, Universal, Sony Music, entre otros. Además del sello independiente Alerce (que veremos en el próximo capítulo), influye de manera sustancial entre la demanda popular debido a las estrategias de *marketing* que impone la industria para su circulación en los escuchas, incluso agrupaciones consideradas contestatarias, serán parte del *mainstream* local.

4.2 “Libertad vigilada”. El Punk chileno en la industria musical

A fines de los 80, en el movimiento Punk nace una emergencia por dejar registros en un soporte sonoro, y los inicios de estos se manifiestan a través de agrupaciones que estaban más bien ligadas a sectores como la Sala Lautaro y el Gimnasio Manuel Plaza.

Estos registros, se realizaron bajo el formato del casete, este tipo de grabación permite hacer copias de manera ilegal para la industria y para la ley del Estado, esto hace que su circulación se produzca de manera rápida en los circuitos *underground*.

Comenta Miguel Conejeros de los Pinochet Boys, de qué manera, fue su primera experiencia en un estudio de grabación, la cual se desarrolló en 1984 en la Universidad Arcis en la calle Pedro de Valdivia para el examen de grado de unos amigos de la banda: “Allí grabamos un tema llamado “Dinero” y era una secuencia sincronizada de la Korg y el SH101, mas unos ruidos y el bajo medio *Slap* del Dani, era un tema bastante rítmico y con vocación dance” (Conejeros, 2007, p. 29).

El mismo autor, da su percepción cuando se grabaron los demos “Botellas contra el Pavimento” y “Música del General”⁷⁷: “Ambos tracks se grabaron en una única sesión. Las bases las habíamos trabajado y ensayado, no así los arreglos que fueron tomando forma final en el estudio” (Entrevista personal 14-09-2015). Además, deja su impresión sobre su hipotética relación con un eventual sello discográfico: “Nosotros queríamos pertenecer a un sello, que nuestra música y punto de vista se conozca, pero desde luego sin transar, ni censura ni autocensura” (Entrevista personal 14-09-2015).

De esta manera, las ventajas que generaba el casete para el momento y las condiciones económicas en las cuales se desarrollaba el incipiente movimiento Punk, ayudó en la circulación de música para un limitado número de nuevos escuchas.

⁷⁷ Ambas canciones fueron financiadas para la grabación por Carlos Fonseca manager de Los Prisioneros.

En este sentido, comenta Carlos Krestchmer de qué manera comenzaron a circular las primeras grabaciones y lo difícil que era de conseguir: “Yo conocía un par de ensayos de Fiskales Ad Hok que circulaban, (...) había por ahí un registro de los Pinochet Boys, que eran dos temas, pero era todo muy *underground* (López, 2011, p.108).

Por un lado, tenemos las inquietudes predominantes en la juventud ligada a los márgenes del *Mainstream* de cambio de década, estas se manifestaron en algunos casos desde una mirada individualista, así como también nihilista en cuanto a lo discursivo (Cooper, 2012). Este tipo de construcción discursiva llevaría al Punk a firmar con diferentes sellos discográficos, ahora el mensaje de las agrupaciones tendrá una circulación a nivel nacional, ya sea a través de sellos discográficos multinacionales, así como también, desde la independencia de Alerce. La agrupación BBs Paranoicos, gráfica este momento de descontento en la nueva década con la canción: *Skasi un chiste que te maten por la patria* (1993; Alerce) critica a diferentes sectores políticos del país: “En los `70 peleaban su derecho/ rojos y fachos por este privilegio/ pues morir por la patria era muy bien mirado/ aunque el Patito Aylwin llamara a los soldados/ y al final, pese a todo quedaron con las ganas.../ Y los fascistas muriendo por la patria/ en atentados y en emboscadas/ Jaime Guzmán fue el último de ellos/ los gusanos vomitaron en el cementerio”.

Por un lado, Felipe Del Solar, complementa la información, graficando la escena surgida a fines de los 80 y comienzos de los 90, con una construcción discursiva existencialista, con tintes de individualismo: “Centrada en la exteriorización de problemáticas generales y en la negación de instituciones de sujeción, tales como: la policía, el estado, la iglesia y la familia. Sin embargo este discurso estaba lejos de representar un ideario político bien definido” (Del Solar, 2008, p.148).

Por otro lado, Torres comenta sobre la juventud *mainstream* de la década de los 90: “nos mostraran un imaginario distinto. Sin embargo, para muchos intelectuales, y científicos, o cuentistas, sociales, los '90 son casi el sinónimo de la no-rebeldía, de la anomía, del “nahísmo” juvenil” (Torres, 2007, p.45).

Luego de lo anteriormente expuesto, el discurso se ve alterado en su intención y búsqueda, este hecho, se le atribuye al incipiente cambio de espacios en los cuales el Punk comienza a experimentar. Nace una vinculación con otros sectores de la sociedad, los que están sumidos en conflictos laborales y sociales, comenzando de esta manera, un nuevo paso en la historicidad de este movimiento musical.

El resultado de esto, se da con la interrupción de los espacios “antiguos” para comienzos de los noventa. Por un lado se da el cierre del Garage Internacional Matucana, El Trolley, el Centro Cultural Mapocho. Además, los nuevos espacios presentan altos precios para una escena incapaz de generar recursos propios (López, 2001). Como resultado de lo anteriormente descrito, Roli Urzúa argumenta como se dieron estas nuevas vinculaciones con espacios politizados de raíz sindicalista:

En este momento se venían buscando lugares alternativos, lo que en un momento lleva a relacionarse dentro de la búsqueda de espacios con orgánica de carácter gremial, que puedan poseer locales donde continuar tocando (por ejemplo la sede del sindicato de trabajadores de la construcción, ubicado en calle Serrano 444, en el centro de Santiago, que se ocupa en forma más o menos habitual hasta el año 1992 (López, 2001, p.55).

En este mismo sentido, la búsqueda de nuevos horizontes llevaría al Punk hacia la periferia de la ciudad, especialmente a barrios obreros de los suburbios, tal es el caso de los sectores de Gran Avenida, Santa Rosa, Maipú, Ñuñoa, Peñalolén por ejemplo, zonas en las que en general, hasta antes de eso no sucedían grandes cosas (López, 2001).

En este mismo sentido, Felipe del Solar comenta la significancia que tuvo el cambio de espacios para el desarrollo discursivo y estético del movimiento Punk: “la consecuencia de eso fue el desplazamiento de los recitales hacia la periferia, (por motivos de costos) y la proletarización del movimiento Punk, un antecedente clave para comprender su politización” (Solar, 2008, p.149).

De los anteriores planteamientos, se deduce que se suman nuevas escuchas en diferentes comunas de la capital. Lo anterior, estará acompañado desde el fichaje de sellos discográficos, ávidos a experimentar con un estilo musical poco explorado desde estas plataformas. En los noventa existe una variedad de agrupaciones que se encuentran activas, por ejemplo Fiskales Ad Hok, Políticos Muertos, los Insurgentes, Represalia, Los Miserables, Santiago Rebelde, Los Burgueses, BBs Paranoicos, Cirrosis y Supersordo, además de esa misma época el Punk logró expandirse a provincias donde surgió un sinnúmero de bandas como Desorden y Patria (Iquique), NN (Antofagasta), Villa Alemana Rock (Valparaíso), Guakatela (Curicó), CNI (Temuco), entre otras, en esa nueva oleada ya estaba presente un discurso político y social más definido (Del Solar, 2008).

El cambio de régimen político, acompañó la masificación de agrupaciones *Punks*, sin embargo, este nuevo escenario para el fenómeno de estudio, es el que se ve más afectado por el fin de la dictadura. Torres afirma:

El *punk* es una música confrontacional que necesita tener enemigos contra quienes vomitar todo el odio y la rabia. ¿Pero ahora contra quienes? Algunas bandas como *Los Miserables* y *Los Fiskales Ad Hok* siguieron protestando y lanzando dardos contra la Concertación, pero al parecer ya no era lo mismo (Torres, 2007, p.52).

Una de las agrupaciones con una construcción discursiva politizada son Los Miserables, quienes con su primer casete, “¿Democracia?” (1991; Liberación)⁷⁸ se instalan como una de las agrupaciones iconos del movimiento Punk en los noventa. Claudio García cuenta los conflictos ideológicos con la militancia formal de izquierda y su agrupación: “el Amapola y yo militábamos en la Juventudes Comunistas, y gente del partido nos dijo que el *rock* era música capitalista, que no podíamos usar bototos de milico. Nunca entendieron que era una burla al ejército vestirse como ellos” (Musicapopular.cl, 2016).

Continuando con esta misma agrupación, para graficar su vinculación con este sello independiente, y la falta de sellos donde realizar grabaciones de otras bandas emergentes, se convertirían en temas centrales en los comienzos de los noventa. Zapico, afirma la relación entre la agrupación Los Miserables y el Sello Liberación:

No están muy claras las condiciones contractuales que firmó el grupo, con el sello independiente Liberación, ya que los miembros del grupo eran jóvenes y no tenían experiencia en lo que a contratos musicales se refería, por lo que al momento de firmar con el sello, no supieron llegar a un buen acuerdo, y después tampoco supieron hacerlo cumplir (Zapico, 2008).

Para contextualizar, Juan Pablo González comenta sobre la vinculación independiente de los sellos y su papel en América Latina: “La dislocación más evidente que se ha producido en la circulación de música popular en América Latina surge de su producción independiente, que circula parcialmente fuera de la industria musical, mediante la iniciativa de sellos independientes, la autoproducción” (González, 2013, p.125).

Dadas las condiciones que anteceden, un sello discográfico independiente Alerce, “la otra música”, ocupó un rol significativo en la producción de bandas de *rock* de la escena local desde la década de los noventa.

⁷⁸ Sello discográfico independiente que cuenta con dos producciones, Los Miserables, “¿Democracia?” (1991) y Panteras Negras “Lejos del centro” (1991).

Este sello comienza con trabajos relativos al rescate de música de raíz folclórica, así como también, de la música prohibida en tiempos de dictadura, incluso este se convirtió en sello discográfico emblema del llamado Canto Nuevo, iniciativa independiente que nace al alero del locutor radial, Ricardo García (1929-1990).

La preocupación de Alerce por hacerse cargo de la juventud con inclinaciones contestatarias, sería llevada a cabo por la hija de García: Viviana Larrea, quien toma la dirección artística de Alerce (posterior al fallecimiento de su padre). Con este cambio, el sello dará una nueva mirada a la música juvenil con tendencias a temáticas sociales, manifestándose con nuevas sonoridades para su catálogo. Ahora el *rock*, el *punk*, *Hardcore*, el *Funk* y el *Hip hop*, serían parte de su catálogo. En el año 1993, editan el compilado *El sonido de los suburbios*, entre las agrupaciones se encuentran diferentes estilos musicales como Congreso (*rock fusión*), La Pozze Latina (*hip hop*), Schwenke y Nilo (Canto Nuevo), BBs Paranoicos (*hardcore*), Los Miserables (*punk*).



Imagen 12 Carátula disco El sonido de los suburbios. Sello Alerce

Fotografía gentileza Archivo de música.



Imagen 13 Afiche del sello Alerce para la promoción de bandas de la escena local en 1993.

Extraído de: Revista el Carrete 1993.

Para entender esta inclinación desde el sello discográfico Alerce, podemos adentrarnos en dos dimensiones de análisis. Por un lado, tenemos aspectos discursivos y sonoros. En el primero, tenemos una continuidad discursiva en cuanto a una construcción poética subversiva, con una fijación en resaltar aspectos sociales, el Canto Nuevo apelando a la metáfora y el autonostrado Nuevo Rock chileno con letras directas de denuncia hacia las políticas de Estado. Viviana Larrea, directora artística de los noventa indica:

Eso fue un giro que en su época fue bien criticado, pero en esas líneas musicales no nos desviamos de nuestro objetivo principal: siempre elegimos la música que tuviera que ver con la realidad social del momento. Generalmente, son canciones de contenido político, de crítica, de denuncia, lo que ha sido nuestro sello (Alarcón, 2016).

Por otro lado, en su sonoridad, se evidencia fisuras que irrumpen con nuevos códigos musicales, incorporando elementos modernos y electrificados, los cuales utilizan como medio la amplificación para los espacios de música en vivo que ofrece el circuito urbano de la década de los noventa, por el contrario, el Canto Nuevo apela a una sonoridad

acústica, la cual está enmarcada en un gran número al rescate de instrumentalización de música de raíz.

De esta nueva camada de agrupaciones, se suma una de las más destacadas debido a su trascendencia y longevidad, agrupación ya mencionada en capítulos anteriores, Fiskales Ad Hok con su casete homónimo (1993; Batuta *records*⁷⁹; distribuido por Alerce). Es importante destacar que esta agrupación logró pasar por diferentes instancias, desde sus primeros escenarios vinculándose a las primeras vanguardias y artistas en El Trolley o Matucana, para luego dar paso a escenarios como el Manuel Plaza o la Sala Lautaro, ahora luego de casi seis años de mantenerse al margen de los medios masivos, edita su primer casete con Alerce como distribuidora en 1993.

Resulta oportuno mencionar, que luego de la visita del conjunto The Ramones en el país (1992) (teloneada por esta agrupación local), les ofrecen grabar un disco, producto que la gran mayoría de los asistentes conocían las canciones, sin siquiera este grupo haber editado algo oficial a través de un sello discográfico. Hasta la fecha solo se compartían grabaciones no tradicionales de esta agrupación, las cuales se transportaban de mano en mano. Afirma Roli de qué manera, se produce esta vinculación a un sello discográfico y su grabación, ahora de manera profesional: “Tocamos con los Ramones y las ofertas llovían mucho, y decidimos trabajar con gente de la Batuta, y armar un sello que se llamaba Batuta Records, o sea trabajamos con ellos y lo distribuía Alerce (López, 2001, p.140).

En el mismo orden de ideas, la agrupación BBs Paranoicos, también firma contrato en 1993 con el sello Alerce⁸⁰, de esta manera, se nombra a esta campaña de fichajes como

⁷⁹ Este sello discográfico solo cuenta con una producción en su catálogo.

⁸⁰, Esta agrupación llega a término con Alerce en 1994, su segundo casete *Fábricas Mágicas... Lápidas Tétricas*, fue lanzado en 1995 a través de Toxic Records.

*El Verdadero Rock chileno*⁸¹, no obstante, la presentación de su primer disco *Incierto Final* de 1993, Alerce continuo con la convicción de mezclar estilos musicales ya que: “El lanzamiento oficial de *Incierto Final*, para ello Alerce nos invita a tocar en el liceo del 27 de Gran Avenida junto a Sol y Lluvia y Congreso” (López, 2001, p.166). Al parecer, el conjunto no queda conforme con la forma de proceder que tenía el sello en cuanto a su difusión y promoción. Comenta López, guitarrista de Bbs Paranoicos: “No conseguimos todo el apoyo ni toda la prensa que esperábamos, así como tampoco, llenaban nuestras expectativas al pensar que debían funcionar tan bien como productora, cosa que en la realidad no estaba dentro de los términos del contrato” (López, 2001, p.167).

La exposición mediática de agrupaciones vinculadas al Punk, hace que sellos discográficos multinacionales quieran trabajar con ellas, de esta manera, agrupaciones ligadas a este sello, así como también nuevas bandas, comienzan a aparecer en la escena *Mainstream*, un ejemplo es la agrupación Fiskales Ad Hok, quien deja de tener vínculo con Alerce como distribuidora y comienza a trabajar con Culebra⁸² un subsello de BMG, esta asociación dio como resultado el Disco Compacto *Traga* (1995; BMG).

La multinacional BMG que entonces pretendía encauzar la música de bandas locales poco amables con el mercado (Entrekllles y Los Peores de Chile, por ejemplo). (...) El acuerdo de la banda con la etiqueta no duró demasiado. El paso de Fiskales por BMG les dejó algunas lecciones, pero sobre todo la convicción ineludible de que la gran escala no se ajustaba a sus pretensiones (Musicapopular.cl, 2016).

Diferentes sellos discográficos multinacionales, toman un papel significativo en el fichaje de agrupaciones Punk, en este sentido, tenemos a la ya mencionada unión entre Fiskales Ad Hok y BMG con la subsidiaria Culebra (1995), Los Peores de Chile con la

⁸¹ Algunas de las agrupaciones adscritas bajo este concepto son: Panteras negras, La Pozze latina, Los Miserables, Bbs Paranoicos, Fiskales Ad Hok entre otras.

⁸² Etiqueta especializada en rock pesado y música alternativa en español. Fue lanzado en 1992 por BMG en México. En 1994 también se introdujo en Chile. Hoy en día la etiqueta es propiedad de Sony Music Entertainment. Fuente www.discogs.com.

misma compañía (1994), EMI firma con Machuca (1995) y Los Miserables luego de varios trabajos editados por Alerce, terminan firmando por Warner y la subsidiaria Bizarro Records (1998).⁸³ Además de Sony Music con Krater⁸⁴, quien trabajo con otras agrupaciones nacionales. En este mismo sentido López, comenta la relación de este momento para la música Punk y su relación con los sellos discográficos:

Los masivos niveles de convocatoria alcanzados por la escena en el transcurso de este momento particular, así como una tendencia desarrollista del rock criollo, entre los medios de comunicación masiva, generaron el interés de las grandes transnacionales de la música quienes se mostraron interesados en incluir dentro de sus catálogos a las bandas más destacadas del momento (López, 2001, p.71).

Siguiendo con la idea anteriormente planteada, el desarrollo de estas agrupaciones en los sellos discográficos multinacionales fueron efímeros, no obstante, cumplen con dar atisbos a un momento especial de la historia de la relación de bandas disidentes y/o anti sistémicas con los sellos discográficos multinacionales. López, concluye:

Les dieron una exposición que constituye un aporte valido a su propia consolidación, asunto que con el correr del tiempo perfectamente hubiese podido quedar dentro de lo anecdótico, ya que en muchos casos las relaciones con el sello no se prolongaron demasiado en el tiempo (López, 2001, p.59).

Al alero de esta exposición mediática del fenómeno de estudio, en diferentes medios de comunicación comienza a circular una gran cantidad de agrupaciones españolas, estas acompañarán al Punk local en todo su desarrollo e influencia. Cabe decir, que el ingreso del Rock Radical Vasco, con bandas como Eskorbuto, Kortatu, Negu Gorriak como un componente político de izquierda radical, además del aprendizaje ideológico, que fue más expansivo con la banda española La Polla Records⁸⁵ que prontamente se convirtió en el

⁸³ La multinacional comienza a trabajar con la subsidiaria Bizarro Records, oriundo de México.

⁸⁴ Trabajo en Chile con las agrupaciones y solistas como: Mauricio Redobles (1996), Bobe Al Camp Troupe (1996), La Rue Morgue (1997) y La frecuencia Rebelde (1999).

⁸⁵ En 1997 el Sello discográfico Alerce editaría los títulos de la agrupación punk La Polla Records: “No somos nada” (1987), “Bajo presión” (1994), en 1998 editarían: “Ellos dicen mierda, nosotros amen” (1990),

decálogo ideológico de los *Punks* chilenos de la primera mitad de esos años (Del Solar, 2008).

Por otro lado, comienzan a circular agrupaciones extranjeras adscritas a este movimiento desde el *Mainstream*, aumentando el nivel de escuchas, ícono de esta tendencia sería Green Day (1989 –; Reprise Records)⁸⁶, The Offspring (1989 –; Epitaph Records)⁸⁷, Rancid (1991 –; Epitaph Records), entre otros.

Este salto cuantitativo de agrupaciones que se adscribieron a sellos discográficos multinacionales replica en cierta medida como el Punk se adscribió a sellos discográficos *Mayors* en la segunda mitad de los setentas, apostando por una masividad que no perduro sino hasta los primeros años de la década de los ochenta. En el plano local, no dio los frutos comerciales esperados, aunque se desprende una masificación de este movimiento musical, esto nos permite entender el gran aumento de escuchas que logro obtener este estilo de música en el país, ayudados desde diferentes plataformas, entre ellas podemos encontrar revistas especializadas de música, programas de radio de grandes consorcios, y programas juveniles, destacando el canal de televisión *Rock and Pop*.

No obstante, nuevos sonidos, aún más acelerados vendrían llegando desde latitudes extranjeras, produciendo una catarsis dentro del movimiento Punk, ahora el llamado *Hardcore*, renegaría las practicas del Punk, sintiéndose identitariamente como algo distinto, este llegara con nuevos mensajes y con preocupaciones ajenas a las temáticas del Punk local.

“Donde se habla” (1988), “en tu recto” (1998) en 1999 distribuirían “En directo” (1998), “Los Jubilados” (1990), “Hoy es el futuro” (1993).

⁸⁶ Reprise Records, distribuido en Chile por Warner.

⁸⁷ Epitaph Records, distribuido en Chile por Epic.

4.3 “Vamos bien...mañana mejor”. *Hardcore - Punk*, la generación del recambio

Luego del repliegue de la masificación de la escena y su exposición mediática en medios de comunicación, una nueva generación de jóvenes comienza a tomar distancia con las prácticas performáticas producidas anteriormente. Sonoridades con tempos aún más rápidos harán replantear la mirada del “Hazlo tú mismo”. De esta manera, el *Hardcore* santiaguino deja su legado, uno contestatario, crítico y autogestionado en la medianía de los 90.

Para contextualizar, en el plano internacional, las primeras experiencias de *hardcore* se pueden rescatar de prácticas musicales realizadas a fines de los 70, las que vienen de una influencia directa de agrupaciones adscritas al Punk. Aunque estas tendrán en su composición sonora una marcada aceleración en sus tempos, originalmente más duro y más rápido que el *Punk Rock*, siendo esta práctica una de sus principales características, es importante destacar que todos (las primeras) bandas estaban en sellos independientes (Shuker, 2009).

Entre las agrupaciones emblemáticas podemos nombrar a Dead Kennedys (California, 1978), Bad Brains (formados en 1978 Washington D.C.), Middle Class (California, 1978), y Black Flag (California, 1976), este estilo musical se desarrolla con una mayor presencia en Estados Unidos, su época de mayor masividad se da en la medianía de los 80.

En el caso del *Hardcore* local, la influencia extranjera no fue la excepción de la regla, incorporando tanto las sonoridades, como las problemáticas presentadas por estas agrupaciones. En los noventa, el mayor acceso y facilidad en obtener material sonoro

foráneo, así como también, revistas que expliquen el contexto, fueron importantes referentes para la formación de la escena.

Para entender sus características, una de sus tendencias es el concepto *Straight Edge*, ya que por un lado, reprocha el abuso sobre el uso de ciertas sustancias y conductas como; drogas, alcohol y la promiscuidad sexual. Ahora tener conciencia sobre el cuidado del cuerpo y lo maliciosa que puede resultar el abuso de ciertas sustancias adictivas, serán temas centrales para esta parte de la juventud. Además, desde esta vertiente se critica la ascendente violencia que se producía en los conciertos *Punks*. En este sentido, también esta tendencia se vincularía con el veganismo y el vegetarianismo, además de temáticas afines a movimientos animalistas.

Lo anterior suma una nueva tendencia al fenómeno de estudio. Así lo describe Bob Stanley “y había *anarkopunks*: veganos, casi luteranos en su severidad, más cercanos a los hippies de lo que estaban dispuestos a reconocer” (Stanley, 2015, p.449). Una de las agrupaciones en llevar estas ideas como estandarte en sus composiciones, sería la agrupación norteamericana Minor Threat (1980).

Por su parte Raúl Jiménez, de la agrupación Asunto (1995), comenta: “El *Straight Edge* tiene que ver con una cuestión política, con el no consumo de ciertas sustancias, porque implican en algún modo una alineación del ser, es construir una subjetividad que va en contra posición a esa producción que realiza el capitalismo” (Hardcore, La revolución inconclusa, 2012).

El cuestionamiento político, se ve traducido en esta nueva camada de músicos, los cuales ven nuevas ideas en las cuales poder desarrollar un discurso subalterno. Gabriel Salazar comenta que esta generación de los noventa, cuenta con la particularidad sobre su reformulación en la sociedad, en esa derrota que ya estaba asumida (2002). El mismo autor

continua: “han enfrentado un desafío inédito: convertir la derrota en un horizonte cultural de esperanza y este horizonte en un nuevo proyecto de sociedad. Sin duda es la tarea más compleja de todas” (2002, p.234).

La influencia de sonoridades extranjerizantes, tendrían una cabida importante en las diferentes preocupaciones sociales que tendría la juventud en los noventa. En este sentido, el Rock radical vasco, toma una relevancia inusitada para esta juventud. Muniesa (2011), nos habla de la importancia y originalidad que este movimiento tuvo en España: “El hincapié que significo en lo social, político y culturalmente en Euskadi, donde fue un germen de un movimiento único en la música europea por su combatividad, por la forma en que fue reprimido, y por como movilizo a toda una generación” (p.151).

Bajo este mismo contexto, Carlos K, bajistas de los BBs Paranoicos comenta que 1994, era un año de inflexión dentro del movimiento, llegando desde el extranjero: revistas, bandas estadounidenses, los okupas y la experiencia española con agrupaciones como Kortatu, Negu Gorriak y la Polla Records, donde sus letras apuntaban hacia lo que era una gestión distinta de la escena *underground* (López, 2002).

Nuevos planteamientos vendrán a reformular la escena local, la crítica se transforma en propuestas políticas más definidas. En este sentido, Carlos de la agrupación COLICO (Colectivo de Prensa y Comunicación Libertaria)⁸⁸ apunta a: “El mayor cambio, la generación del 95-96, mejor dicho la del HxC (*Hardcore*) puso varias ideas en el tapete, y lucho por ellas, y se enfrentó a la gente que no era políticamente correcta en esos términos (López, 2002, p.119). La politización de esta nueva generación de músicos, tendría como consecuencias desmarcarse de prácticas que se identificaban con el Punk en algún aspecto.

⁸⁸ Este colectivo también conto con una periódico de difusión de ideas Anarquistas su nombre Acción Directa.

De esta manera, ya casi en la medianía de los 90, las agrupaciones casi todas sin un sello discográfico, buscarían nuevos aires en los cuales poder desarrollar su música, ahora los espacios, los medios para ocupar y promocionar dependería de ellos y no de un sello discográfico. López, pone en contexto, este punto de inflexión para el fenómeno de estudio quien indica que desde 1995 aproximadamente el *hardcore* se consideraba algo diferente el Punk, luego se trabajaron estos conceptos ya que vienen de la misma raíz, y se terminó considerando que era lo mismo (López, 2011). En este sentido, explica Cortez las similitudes del *hardcore* y el Punk: “incluso si uno ve el sentido de la palabra *hardcore-punk* es como el núcleo duro del punk, el hardcore históricamente no era algo distinto del punk”, el mismo entrevistado argumenta lo distintivo de su sonoridad: “el núcleo original de lo que era el Punk se resistía a morir, y en ese sentido el *hardcore-punk*, era más rápido” (Hardcore, La revolución inconclusa, 2012).

Julio Cortez de la agrupación Disturbio Menor (1995) indica esta nueva forma de enfrentar la música dentro de la escena *Hardcore – punk*:

Se hablaba del fin de las utopías, de todo ese panorama, nosotros creíamos que había que apostar por una revuelta, o formas de pensamiento de acción crítica, que aunque fueran minoritarias por algún tiempo iba a ser importante de asumirla desde ya, la importancia del *hardcore-punk* como mensaje, como acción, iba en ese sentido, es decir como una especie de testimonio de no conformidad y una apuesta a que van a volver disturbios mayores (Hardcore, La revolución inconclusa, 2012).

Por un lado, la relativa masividad que el Punk ocupó en los medios, decantó en una gran cantidad de público que llegó a estos encuentros, en ellos la violencia se transformó en un tema relevante. Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, dentro del movimiento Punk se organizó un colectivo llamado Escuadrón negro, este tenía como objetivo rebajar los niveles de violencia que sucedieran en los distintos espacios donde se efectuaran los recitales.

Esta violencia sería una de las diferencias que provocó una mayor distancia en los primeros años entre el Punk y el *hardcore* en Chile. Julio Cortez indica:

Yo siempre había visto ocupar la violencia con los fascistas, con la misma policía, no entre las mismas personas que supuestamente están en la misma, y estos conciertos tradicionales de Fiskales, Miserables, terminaban al final a cuchillazos... por lo menos lo que nosotros queríamos hacer era algo que fuera pacífico (Hardcore, La revolución inconclusa, 2012).

En este mismo sentido, Roli comenta la experiencia de esta orgánica, organizada por diferentes agrupaciones: “aquí nos juntábamos los BBs, gente de Disturbio, hubo un montón de gente, Crisis, eso fue en el año 94, utilizamos métodos tan simples como parar de tocar mientras quedaba una pelea y causo bastante efecto” (López, 2001, p142).

De esta manera, se da una rearticulación en la escena *underground* incorporándose una nueva camada de jóvenes con intereses distintos a la generación anterior. Como consecuencia de esto, comenta Roli de Fiskales Ad Hok:

La aparición del 94 de todas estas bandas, ósea como ya organizadas, ya que venían un poco más de gentes a sus conciertos, su cuento, era bastante más de una línea, pero creo que era mucho más fácil, porque ya estaba todo hecho, ya era mucho más fácil poder funcionar dentro de una escena que ya estaba hecha, y la misma escena ya se estaba fraccionando entre muy aburridos del punk rock que ya estaba muy violento, había como mucha gente que estaba buscando otra cosa, que terminaron en esta otra cosa (López, 2001, p143).

Por lo anterior, comienzan a gestarse instancias con visiones e intencionalidades diferentes, los primeros encuentros no superaban las doscientas personas. Por consiguiente, nuevos sitios comienzan ser parte de estas sonoridades. Espacios *underground* como El Cimarrón (Irrázaval/Manuel Montt), Serrano 444 (misma dirección), La Paila marina (Santa Isabel/Lira), La Pica de On ‘Chito, Taller Sol (Agustinas 2071) y el Barrio Bellavista, comienzan a presentar sonoridades con nuevos mensajes.

Un ejemplo de ello ocurrió el 07 de octubre de 1995, se juntaron a tocar Silencio Absoluto, Canutos Presos y Donfango a las 19:00 horas en el Galpón Lautaro, en ella

llegaron aproximadamente doscientas personas (Hardcore, La revolución inconclusa, 2012). Por lo anterior, muchos jóvenes ven que poco a poco está emergiendo una nueva escena musical en Santiago.

Como consecuencia de lo anteriormente citado, este evento dará pie para la organización del llamado “Primer Encuentro *Hardcore*”, el cual se realiza el sábado 13 de enero de 1996 en la Quinta Ecuador, Catedral #1897 a las 23:00 horas. De este evento fueron parte las agrupaciones: Disturbio Menor, Insuficiencia Radial, Octopus, Alternocidio, Silencio Absoluto y BBS Paranoicos. (Evento organizado por esta última agrupación). De esta forma, por un lado, se presenta una nueva generación de jóvenes, a quienes impregnan nuevas problemáticas, las cuales van más allá de las locales, por otro lado, su sonoridad se traduce en una aceleración en sus tempos, lo anterior, trae como resultado una nueva impronta juvenil subterránea identificada bajo un circuito específico de la capital.



Imagen 14 Afiche del Primer encuentro Hardcore realizado en Chile 1996
Extraído de <https://sudamericahardcorepunk.wordpress.com/2008/07/22/primer-encuentro-hardcore-stgo-chile/>.

4.4 Grábalo tú mismo. Por fin llegó la “música fotocopiada”

La industria musical, entendida como una multiplicidad de factores que tiene que ver con la creación, divulgación, venta de música, la prensa musical, el equipo que incluye instrumentos musicales, grabación de sonido, tecnología reproductiva, además de organización de eventos, póster, camisetas, *merchandising*, entre otros. En este sentido, uno de los grandes factores serán las compañías discográficas multinacionales o *Mayors*, así como también, las independientes. Estas últimas han permitido facilitar el proceso de grabación, reproducción y distribución hacia los consumidores, bajando costos económicos y diversificando la oferta de géneros y estilos musicales.

Si bien, en el trabajo de investigación se habla de la independencia y autonomía en el hacer de las diferentes agrupaciones bajo el lema “hazlo tú mismo”, no es sino, posterior a la incursión de diferentes agrupaciones por los sellos discográficos *mayors* que se le entrega una carga simbólica, ocupando este concepto de autogestión como un referente de tránsito y devenir estético y político en su actuar.

De forma independiente, Fiskales Ad Hok sustenta su propio sello discográfico autogestionado, entrando nuevamente a ser uno de las agrupaciones pilares que describen el fenómeno de estudio, su nombre es Corporación Fonográfica Autónoma. Felipe Del Solar indica: “Las primeras experiencias autogestionadas, en materia musical fueron los sellos independientes, Corporación Fonográfica Autónoma (CFA) y Masapunk, (...) el segundo puede ser considerado, como el primer proyecto *anarcopunk* surgido en Chile” (Del Solar, 2008, p.151).

En este sentido, en la búsqueda del replanteamiento luego de la experiencia de Fiskales Ad Hok de trabajar con la multinacional BMG, nace la necesidad de reformulamiento desde esta vereda. Como resultado, se funda el sello discográfico autogestionado en 1996. Así comenta Álvaro España de Fiskales Ad Hok el nacimiento de esta gestión: “junto con Masapunk Records por ejemplo, hicimos eso. Era justo un tiempo en donde todavía necesitabai (sic) la presencia de un sello pa’(sic) sacar un disco, nos dimos cuenta de que el Punk *rock* debía producirse desde lo alternativo” (Montes, 2015).

De esta manera, la autogestión se convierte en un concepto central en la medianía de los 90. La organización de espacios donde poder desarrollar su arte y generar material sonoro a través de estos sellos. En este mismo sentido Roli, comenta las características y finalidad que tiene la autogestión en el desarrollo artístico “en términos profundos es libertad, libertad de acción y es responsabilidad, con lo que tú haces, es como el amor máximo que puedes tener hacia algo y que te impulse a dar el todo por el todo por él (López, 2001, p.68). Complementa su idea, en el rol que cumple la autogestión en el plano social, indicando que es cultura en fondo, de gente que se organice como experiencia de vida, más allá de sacar un disco, armas cosas que pueden ser de provecho para la sociedad en su conjunto (López, 2011).

En este mismo sentido, el sello discográfico Masapunk (1996), se convertiría en un referente para autogestionar un sello independiente en la escena local. Así se auto describe este colectivo independiente en su intencionalidad artística: “Está orientado a la difusión de proyectos musicales ligados al pensamiento crítico y a las ideas libertarias (...) es una herramienta de apoyo para las expresiones contraculturales que busquen establecer un trabajo autogestionado, distantes de censuras o fines de lucro” (Del Solar, 2008, p.158).

Siguiendo con la misma referencia, también este sello manifiesta su pensamiento político:

Nuestra tendencia es abiertamente *anarcopunk*, en tanto propiciamos la ética del “hazlo tú mismo” y nos sentimos cercanos al pensamiento ácrata (...) los límites que hemos determinado para la edición o difusión de material se relaciona solo con actitudes o formas de pensamiento que consideramos contrarias a nuestras ideas, por ello no editamos material de contenido sexista, fascista, racista, nacionalista, homofóbico, patriotero o militarista, de hecho consideramos como enemigo a quienes difunden o abalen este tipo de actitudes (Del Solar, 2008, p.158).

Existe una concordancia desde estas dos nuevas plataformas, sobre una definición clara y acabada con intención política y estética. De esta manera, podríamos considerar que entra en diálogo con el sello de la agrupación Buzzcooks (1977), New Hormones, quienes entregan una carga simbólica, disidente y contestataria a la autogestión inspirando a muchas bandas en el futuro con el lema: “Hazlo tú mismo” o “edítalo tú mismo”, con su primera producción *Spiral Scratch* (1977), incluso producido antes que Sex Pistols (1977), The Clash (1977) y Crass (1978). Este disco es considerado un ataque regionalista contra el capital, queriendo que la gente se hiciera cargo de los medios de producción. La consigna sería: Grábalo, edítalo, distribúyelo, por fin llega la música fotocopiada (Reynolds, 2013).

El historiador Felipe del Solar (2008) comenta la composición de este sello discográfico, la cual está integrada de individualidades provenientes de diferentes colectivos vinculados al anarquismo de los años noventa. Así El sello Masapunk nace de militantes anarquistas de la primera mitad de la década de los 90. Todas ellas vinculadas a las distintas agrupaciones o colectivos de aquel entonces (CAE, Acción directa, COLICO, M.A.L.O.) (Del Solar, 2008). Además, nos comenta sobre la idea de la cual nace esta iniciativa: “La idea surgió luego del experimento de un local anarquista instalado en la feria persa Bío- Bío en Santiago cuya idea era ser un motor de difusión de ideas libertarias” (Del Solar, 2008, p.159).

Como resultado, estos jóvenes con inclinaciones subalternas, se organizan fuera de las lógicas del *mainstream* para poder lograr sus objetivos artísticos. De esta forma, comienzan a aparecer distintos sellos discográficos autogestionados como Corporación Fonográfica Autónoma⁸⁹ (1995), MASAPUNK⁹⁰ (1996), Takesale⁹¹ (1996), Deifer records⁹² (1996), ANadie Records⁹³ (1997), Larva Records,⁹⁴ Ahimsa Records,⁹⁵ Creando Autogestión Records⁹⁶ y Anarko Proleta Records⁹⁷ (1999).

Una de las características que tiene la autogestión en el plano local, es la precariedad económica con la cual se levantan este tipo de proyectos. Por lo tanto, dependiendo de las necesidades y capacidades de una agrupación o colectivo en particular, comienzan a surgir prácticas fraternas para poder enfrentar dificultades económicas. En 1997 se lleva a cabo la organización DSI, Distribuidora de sellos independientes. Esta iniciativa nace, según López con la finalidad de: “optimizar la labor que se desarrollaba subterráneamente y dándole cobertura nacional a la distribución, lo cual venía a subsanar uno de los más grandes problemas que presentaba la línea ascendente en la escena” (López, 2001, p.89). De esta forma, se validan este tipo de prácticas, alterando el nicho de consumo y circulación de música popular local.

Para subsanar este aspecto, y las dificultades económicas, se generan instancias de unión entre dos bandas para la realización de una producción discográfica, con ello se

⁸⁹ Su primera producción fue un compilado “Uno” en ellas aparecen bandas como: Fiskales Ad Hok, Insuficiencia Radial, Vadca, Desenlace fatal, Mosca travesti, Políticos muertos y Supersordo en 1997.

⁹⁰ Su primera creación fue “Hardcore para las masas” un Split que contiene las agrupaciones Disturbio Menor y Silencio Absoluto en 1996.

⁹¹ Es un Sello productora virtual, el cual está asociado a BBs Paranoicos.

⁹² Sello independiente fundado en 1996 asociado a agrupaciones hardcore y metal del país.

⁹³ Sello asociado a la agrupación Los Mox, su primer casete fue “Se me apago la tele” de 1997 solo fueron 400 copias.

⁹⁴ Sello discográfico asociado a Vadca y Desenlace Fatal.

⁹⁵ Sello discográfico asociada a la agrupación Asunto.

⁹⁶ Sello asociado a las agrupaciones Shankara y Sin Perdón.

⁹⁷ Su primera producción es *El comienzo de la lucha* de la agrupación Sin Perdón, este cuenta con 14 temas.

persigue bajar los costos de producción y distribución, fomentando de esta manera, la circulación de la música de manera cuantitativa. Este tipo de práctica se llama *Split*, el cual cuenta con la característica que suelen ser publicados por sellos pequeños, de esa manera, se forma reciprocidad entre agrupaciones, bajando los costos por un lado, y por otro, aumentando la demanda de escuchas.

Los géneros musicales que se ocupan de generar *Split* no son muy populares y están asociados a sellos discográficos independientes y autogestionados, (estas prácticas se dan desde el *Hardcore*, así como también la música electrónica)⁹⁸. Cabe agregar, que este tipo de experiencias no son nuevas en la música, si bien su significancia y sentido tiene diferentes intencionalidades, ya que, al parecer, más que conseguir fama de un artista, busca sacar una producción musical, casi como un fin en sí mismo.

Los *Split* nacen con los discos de vinilo, y con el descenso de la venta de estos últimos, continúa con la grabación de casete y disco compacto posteriormente, posicionándose esta corriente en los noventa a través de este soporte sonoro. Este tipo de prácticas se utiliza en sellos discográficos independientes, usualmente en estilos como el *Punk*, *hardcore*, *Metal*, *Noise* y la música *Indie*, posicionándose de esta manera fuertemente en circuitos *underground*.

⁹⁸ Un ejemplo desde la música electrónica sería el *Split* de Abstrakt Knights v/s Fiat600 (Ex-Pinochet Boys) año 2004.

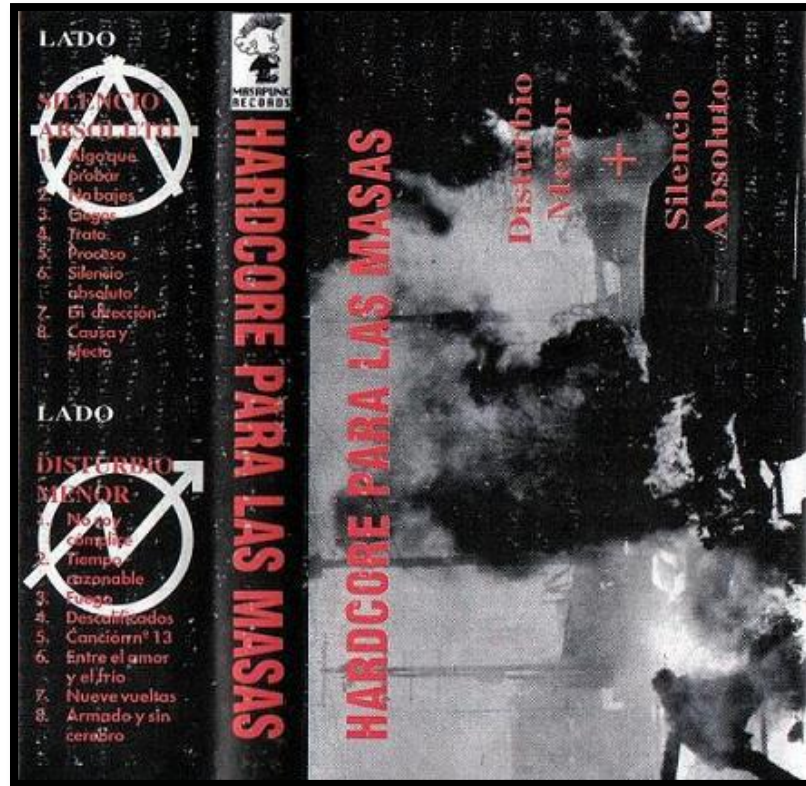


Imagen 15. *Split* de las agrupaciones: Silencio Absoluto y Disturbio Menor (1996: Masapunk)

De acuerdo con lo descrito, a comienzos de los noventa, la masificación de sellos discográficos independientes y autogestionados ira en ascenso. Tal es el caso de: Jungle Records (1991) de Santos Dumont con su disco *Hipnotizándote*; Picoroco e Inferno Records (1992), ambos de la producción de la banda Criminal; Combo Discos (1994) de la agrupación Pánico; Crisis (1995) de la agrupación Artekknia; también la incipiente música electrónica en Chile ya se movía a la par con el movimiento *Hardcore* Punk en generar sellos independientes como lo fueron: *Background*⁹⁹ (1995) quien trabajo con Los Mismos en 1996, QUEMASUCABEZA (1998), Discos G con Fiat 600 agrupación de Miguel

⁹⁹ Iniciado en 1995 por el productor Hugo Chávez y reabierto en 2002 con un nuevo catálogo, Background fue uno de los pioneros sellos independientes chilenos dedicados a la música electrónica de los años '90, publicó discos de Los Mismos, Plan V, Shogún (en su primera etapa), Monne Automne, Chord, Original Hamster y Cenzi (en la segunda). Fuente Músicapopularchilea.cl

Conejeros (ex integrante de los Pinochet boys) y su disco *Empleado del mes* (1998)¹⁰⁰, cabe destacar que este sello fue iniciado bajo la gestión independiente de Jorge González quien dio un tiraje de 1000 copias para este disco y Mundovivo (1999) de Andrés Condón. De esta manera, el “Hazlo tú mismo” o “Grábalo tú mismo”, se manifiesta en diferentes estilos de la música popular en Chile, tanto a mediados de los noventa como a comienzos del siglo XXI.

Por consiguiente, podríamos considerar a estos nuevos sellos discográficos independientes como organizaciones que son conformadas por diferentes individualidades e intereses artísticos. En ellos podemos encontrar a músicos, diseñadores gráficos, diseñadores audiovisuales, fotógrafos, técnicos de sonido, ingenieros de sonido, ilustradores y otros. De esta manera, se forman instancias de creación de material artístico musical como alternativa a los sellos discográficos multinacionales. Esto se traduce en la fabricación de material sonoro en formatos como: casete, cd, mp3 y vinilo. Lo anterior circula en convocatorias de ferias libres y recitales producidos por los mismos artistas, conformando nuevas prácticas que nos permiten entender la multiplicidad de instancias que conforma la industria cultural a nivel local.

Conclusiones

La musicología en los últimos años, ha experimentado una preocupación por abordar prácticas musicales relativas a la música popular. Gracias a la “revuelta multidisciplinar” (González, 2013), se ha experimentado un acercamiento sistematizado para profundizar esta posición. No obstante, el acercamiento desde la musicología hacia

¹⁰⁰ Extraído de <http://www.mus.cl/entrevista.php?fId=134> el 15 de agosto del 2015.

algunos de los géneros que engloban a la música popular está en un desmejorado número de investigaciones. Así lo comenta Juan Pablo González:

Sin embargo, los musicólogos latinoamericanos hemos ahondado poco en el *rock*. Han sido más bien sociólogos, historiadores, antropólogos y periodistas quienes han abordado con cierta plenitud el tema (González, 2013, p.119).

En esta misma dirección comenta Shuker:

Hasta hace muy poco, los musicólogos académicos han obviado en general la música *pop-rock*, en parte por la escasa disposición a ocuparse por una clase de música a la vez que se concede un valor cultural bajo en comparación con la música “seria” (Shuker, 2009, p.216).

De esta manera, el trabajo ha querido dar a conocer, desde la musicología, aspectos referentes a un fenómeno musical derivado del género *rock* y como este se desarrolló en sus primeros años en la escena local y latinoamericana. En definitiva, abarcar una de las riquezas que entrega Latinoamérica en su variada y diversa cultura popular desde una mirada multidisciplinaria.

Esta investigación se escapa a lo que se puede denominar musicología “tradicional”, la cual acentúa la descripción de la música (la partitura) y eleva la estructura rítmica y armónica a un plano principal en su corpus. No obstante, las conclusiones de la investigación en la que se ocupó el método científico, se centra en procesos de desarrollo y hechos de arte musical y su relación con el ser humano. En otras palabras, la relación de la música como manifestación de mediación social, concibiéndola como un sistema tripartito ocupándose de: comportamientos, conceptos y sonidos. Obteniendo estos resultados mediante diversas fuentes; libros, tesis, entrevistas, documentos académicos, proyectos audiovisuales, grabaciones sonoras de diferentes procedencias, la cual se desarrolló en espacios *underground* determinados, donde resaltan la creación, circulación y consumo de producción artística.

Adicionalmente, se concluye, que el movimiento Punk llega a Latinoamérica a fines de la década del setenta, promoviéndose en espacios urbanos *underground*, de preferencia en las capitales, iniciándose de manera parcial en sectores acomodados de las capitales, para luego migrar hacia espacios periféricos. En ellos se identifica a los medios de comunicación, en especial revistas que cumplieron un rol importante en hacer circular las primeras manifestaciones que se generaron en EEUU e Inglaterra.

Uno de los primeros objetivos trazados en la investigación, en cuanto al desarrollo de su historicidad, se identifica a la agrupación Los Vinchukas (1982- 1983) la cual es identificada como la primera con inclinaciones a este estilo musical que se registra en el país, desmitificando algunas biografías que se ocupan de esta temática: (Aller, 2011; Conejeros, 2008; Lukinovic, 2015; Salas, 1998). En este mismo sentido se logra constatar grupos que, si bien tienen acercamientos a este estilo musical, no son parte de un circuito adscrito a este movimiento, entre ellas están: Los Vinchukas (1982-83); Orgasmo (1983); La Goma de pegar (1984).

Una vez configurada la escena, se logran identificar espacios donde se agrupa un sinnúmero de jóvenes que se sienten identificados identitariamente como parte de este movimiento musical, logrando la investigación dar como resultado identificar un circuito *underground* del fenómeno de estudio, entre ellos se encuentra: Garage internacional Matucana 19, El Trolley, Galería Bucci y en Centro Cultural Mapocho, entre otros, a fines de los 80 se encuentra la Sala Lautaro y el Gimnasio Manuel Plaza.

Luego del periodo de dictadura militar, se evidencia que se produce un repliegue y escases de espacios, con una migración de agrupaciones hacia comunas periféricas de Santiago. Originando vinculaciones con el mundo social, ocupando espacios relativos a organizaciones sindicales y/o estudiantiles. Lo anterior, se traduce en una politización del

movimiento por un lado, y por otro, en una masificación del movimiento, desbordándose fuera del centro de la capital y de los circuitos *underground*. Para luego, desde la catarsis del *Hardcore – punk* se vuelven a replegar a espacios pequeños como el Taller Sol, La Pica de On ‘Chito, Serrano 444, El Cimarrón, entre otros, todos ellos sumidos en el *underground* de la ciudad de Santiago.

Como resultado en su vinculación con la grabación, se distingue en las primeras agrupaciones una propuesta estética que está más bien ligada a un carácter experimental con instrumentos no tradicionales para el Punk (Aller, 2011; Conejeros, 2008). Además, ellas se manifiestan con posturas de negación hacia la sociedad y el mercado cultural, implantándose una conciencia de inutilidad de todo proyecto proveniente de la institucionalidad, ocupando la provocación por la provocación, estableciendo ciertas afinidades con el nihilismo (Cooper 2012).

A fines de los ochenta, se identifica una nueva intencionalidad, dándose a conocer un punto sobresaliente en la investigación, nace una emergencia en la grabación. Identificando como resultado la producción de material sonoro en formato casete. Así como también, se logra afirmar una tendencia conservadora o clásica en su sonoridad (Guitarra, bajo, batería). Identificando fuertes vinculaciones con el movimiento *Thrash*, evidenciando una dimensión diferente a lo ocurrido con la generación anterior.

Pasados los inicios de los noventa, se evidencia la masificación del fenómeno, así como también, se identifica que no se cumple una de la hipótesis esbozada en la tesis. Esto habla sobre el planteamiento al cual se enfrenta el Punk, y su independencia frente a los medios y su lógica de estar fuera del *mainstream* o corriente principal de la industria

musical¹⁰¹. Esto debido a que el fenómeno de estudio se instala en una masificación en los noventa, a través de los diferentes sellos discográficos multinacionales con sus correspondientes subsidiarias. Identificando a BMG con Culebra¹⁰², Sony Music con Krater y Warner que dio origen a Bizarro records¹⁰³, además de EMI¹⁰⁴, de lo anterior se desprende que el Punk apostó por desenvolverse dentro de la corriente principal de la industria.

Como resultado, se dan a conocer temáticas globales, como lo son materias relativas al veganismo, vegetarianismo, animalismo y sobre el cuidado del cuerpo de ciertas sustancias adictivas. Por lo anterior, se percibe en el trabajo de investigación una politización en su discursividad, otorgando de esta manera, una carga simbólica a la autogestión, organizando y solidificando nuevas formas de afrontar la producción de material discográfico.

Como resultado, se ejemplifica en la tesis con dos sellos discográficos independientes y autogestionados: C.F.A. (Corporación Fonográfica Autónoma) (1995 - presente) y MASAPUNK (1996 – presente), entre otros. En este último, se evidencia que surge de instancias políticas libertarias y/o anarquistas, convirtiéndose en el primer sello discográfico del país con estas inclinaciones ideológicas.

Uno de los aportes logrados en la presente investigación, es la identificación de la autogestión, entendiendo esta como una organización autónoma de autofinanciamiento, involucrando procesos de producción artística, auto determinando una estética, la cual

¹⁰¹ Se debe entender la industria musical no como un concepto homogéneo, ya que esta implica diversos sectores como: Disqueras, radio, televisión, prensa escrita, medios de internet, agencias de distribución de productos, casas discográficas, productoras de conciertos, y otros.

¹⁰² Fiskales ad hok; Traga (1995)

¹⁰³ Los Miserables; Miserables (1998).

¹⁰⁴ Machuca; Hogar dulce hogar (1995).

enriquece la diversidad de propuestas que pueden generar los diferentes territorios locales según sus capacidades y necesidades, democratizando en cierta medida la industria discográfica local, convirtiéndose en un precedente para futuras generaciones.

A los efectos de este, la capacidad que tiene la autogestión en influir en el ser social, lograría crear una diferenciación con las expresiones que se difunden en la corriente principal de la industria, las que dan como resultado, la venta de grandes cantidades de productos, de esta forma, incorpora al arte en una estandarización numérica, comercializable, transable y vendible.

Por el contrario, la autogestión puede ofrecer contribuciones a la transformación de procesos económicos, políticos, sociales y culturales, generando cambios sustanciales de una comunidad en particular. De esta manera, se generarían cambios estructurales en la escucha, ya que la autogestión estaría enfrentada como manifestación disidente hacia el *mainstream*. En este sentido, el trabajo de investigación pretende ser un aporte al campo o disciplina musicológica, evidenciando las diferentes aristas que puede tener la industria musical, generando material y movilidad social.

No obstante, una de las limitantes que presenta la investigación, son los alcances que este tipo de prácticas pueda tener en la sociedad, esto debido a que las personas que las ejercen son de un número limitado, por lo cual solo logra extenderse hacia espacios locales, limitando su circulación en el terreno nacional o internacional.

La música, como indicador de procesos sociales, da interesantes perspectivas de análisis, bajo un contexto de producción, circulación y recepción de música y como esta es recibido en la sociedad, contribuyendo desde esta investigación a la generación local de formas alternativas de producción de material sonoro, queriendo ser un aporte a la diversidad y riqueza que tiene Latinoamérica desde un plano musicológico.

Bibliografía

- Aguayo, E. (2012) *Las Voces de los '80, conversaciones con los protagonistas del fenómeno Pop-Rock*. Santiago. RIL Editores.
- Aguayo, L. (s.f.). No hay futuro: La importancia del *punk* como fenómeno de estudio y la llegada y construcción del *punk* en Chile (1981-1988). Recuperado de http://www.udp.cl/descargas/facultades_carreras/historia/revista/loretoaguayo_2.pdf el 25 agosto 2015.
- Araya, C., González, J., & Jofré, M. (2013). *La ruta Trasnochada*. Santiago. Andraos Ltda.
- Arena, Leticia. (2014) *De la modernidad a la posmodernidad: estudio de las subjetividades producidas por grupos de resistencia juvenil en Uruguay vinculados al canto popular uruguayo y la música punk*. Tesis para optar al título de pregrado de Psicología, Universidad la República de Uruguay. Montevideo. Uruguay.
- Aller, L. (2011). *Dadá, Underground en dictadura*. Santiago. La Calabaza del diablo.
- Arratia, Alejandro. (2010) *Dictaduras Latinoamericanas. Revista Venezolana de análisis de coyuntura*. Vol. XVI, (1), 33 – 55.
- Blanquez, J & Morera O. (2002). *LOOPS Una historia de la Música Electrónica*. Barcelona. Grupo editorial Random House Mondadori.
- Bravo, G & González. C. (2009) *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*. Santiago. LOM.
- Byrne, David. (2014) *Como funciona la música*. Barcelona. España. Reservoir Books.
- Castoriadis, Cornelius. (1997). *Poder, política, autonomía*. Altamira. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.cuestiondepiel.com/castoriadis.PDF> el 20 de marzo 2016.
- Castro, C. (2004) *Micro identidades culturales urbanas emergentes: jóvenes, punk e identidad cultural, una mirada al paraíso ciudadano de hoy en día, desde un grupo de jóvenes punk de Santiago de Chile*. Tesis de pregrado para optar al grado de Licenciado en Antropología Social. Universidad Bolivariana. Escuela de Antropología Social. Santiago. Chile.
- Contardo, O & García M. (2005) *La era ochentera, TV, pop y under en el Chile de los ochentas*. Santiago. Ediciones B.
- Conejeros, M (2008). *Los Pinochet Boys, Chile 1984- 1987*. Santiago. Media Comunicaciones.

- Contreras, T., Guajardo, S. & Zarzuri, R. (2005) *Identidad, participación e hitos de la resistencia juvenil en Chile contemporáneo*. Santiago. Centro de estudios socioculturales (CESC).
- Cooper, Doris (2012) *Ideologías y tribus urbanas*. Santiago. LOM Ediciones.
- Del Solar & Pérez (2008) *Anarquistas. Presencia libertaria en Chile*. Santiago. Ril Editores.
- Di Tella, Torcuato. (1993) *Historia de los Partidos políticos en América Latina, Siglo XX*. Buenos Aires. Breviarios Fondo de Cultura Económica
- Echeverría, M. *Antihistoria de un luchador. Clotario Blest Rifo (1823- 1990)*. Santiago. LOM.
- Elies, Joan. (1997). *La Música en la Era Digital, la cultura de masas como simulacro*. Barcelona. Editorial Milenio.
- Feixa, C. (2017). De *punks*, de jóvenes, bandas y tribus. *Antropología de la juventud*, 1st ed. Barcelona: Feixa Carles, pp.148 - 181.
- Fukuyama, F (1992) *El fin de la historia y el último hombre*. Nueva York. Editorial DOUBLEDAY.
- Gari, Clara (2005) *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*. Orquesta del Caos. Barcelona. España. Extraído de <http://www.antropologia.cat/files/DOSSIER%20ESPACIOS%20SONOROS.pdf> el 07 marzo 2016.
- González J.P (1996) Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. *Revista musical chilena*. N°185 pp 25-37.
- González, J.P (2013) *Pensar la música desde América Latina, problemas e interrogantes*. Santiago. Ediciones Alberto Hurtado.
- González, J.P (2001) *Música popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. *Revista Musical Chilena*. N°195 pp 38 – 64.
- Iglesias, Margarita (2014) *Centro Cultural Mapocho: Una historia por contar*. Santiago. CEIBO Ediciones.
- Jordán, Laura. (2009). *Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino*. *Revista Musical chilena*. 63 (212), 77 – 102.
- Juliá, Ignacio. (1993) *RAMONES*. Ediciones Catedra S.A. Madrid. España.

- Lowe, Norman. (1993) *Guía Ilustrada de la Historia Moderna*. Paris. Londres. Fondo de Cultura Económica.
- Lukinovic, Jonathan. (2015) *La canción Punk en el Chile de los 80*. Santiago. Editorial Oximoron.
- López, Pedro. (2001) *Del no future al hazlo tú mismo, un esbozo histórico acerca de la discursividad del punk en Chile*. Tesis para optar al título de profesor de Estado, mención en Historia, Geografía y educación Cívica. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Santiago. Chile.
- Marcus, Griel (1989) *Rastros de Carmín*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- Marcus, Griel. (2013) *Escritos sobre Punk 1977-1992. En el baño del Fascismo*. Londres. Editorial Paidós Entornos.
- Maira. M (2012) *Canciones del fin del mundo. Muisca chilena 2.0*. Santiago. RIL Editores.
- Munsell. L (2009) (Sub) culturas visuales e intervención urbana Santiago de Chile 1983-1989. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades Centro de Estudios Latinoamericanos. Santiago. Chile.
- Muniesa. M. (2011). *Punk Rock: Historia de 30 años de subversión*. Madrid. T & B Editores.
- Muñoz. T. (2006) *ACU, Rescatando el asombro*. Santiago. Editorial Calabaza del diablo.
- Narea. C (2009) *Mi vida como prisionero*. Santiago. Editorial Norma.
- Osorio. J. (2011). *La bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984*. *Revista a contra corriente*. 8. (3). 255 – 86.
- Pancani. D (1999) *Los Necios, conversaciones con cantautores latinoamericanos*. Santiago. LOM Ediciones.
- Ramírez. J.C. (2006) *Lugares emblemáticos de la movida nocturna. Santiago Underground*. Centro de estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile. Extraído de http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0229.pdf el 10 marzo 2016.
- Restrepo, Andrea. (2005) *Una lectura de lo real a través del punk*. *Revista Historia Crítica*. 29, 9 – 37.

- Reynolds, Simon (2013) *Post Punk*, romper todo y empezar de nuevo. Ciudad autónoma de Buenos Aires. Argentina. Caja negra editora.
- Rodríguez, Olga. (2015) *Pertenencias pasajeras. La escena subterránea en Perú durante los años ochenta*. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía. Universidad de Columbia. Nueva York. Estados Unidos.
- Rojas, Carlos & Silva (2011) *Vínculos colaborativos entre el punk y el thrash en Santiago de Chile*. Tesis para optar al grado académico de Profesor de artes musicales. Facultad de pedagogía en artes de la Universidad tecnológica de Chile – INACAP. Santiago. Chile.
- Roszak, T. (1968). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona. Ed Kairos.
- Salas, F. (1998). *El Grito del Amor. Una actualizada historia temática del Rock*. Santiago. LOM.
- Salas, F (1998). *La primavera terrestre, cartografía del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago. Editorial Cuarto Propio.
- Salazar, G, & Pinto, J. (1999). *Historia Contemporánea de Chile V, Niñez y juventud*. Santiago. LOM.
- Salazar, G. (2011). *El conflicto de las memorias en el espacio público (Chile, siglos XIX AL XXI)*. Ponencia, Auditorio de la facultad de artes. Sede Las Encinas. Universidad de Chile.
- Sánchez. M. (2014) *Thrash Metal, del sonido al contenido*. Santiago. RIL Editores.
- Sampieri, R. (2005). *Metodología de la Investigación*. Ciudad de México. ed Mc. Graw Hill.
- Shuker. Roy (2009). *Rock Total: Todos los conceptos claves del Rock y la música popular, desde los géneros musicales a las subculturas*. Barcelona. Ediciones Robinbook.
- Seca, J. (2004). *Las Músicas Underground*. Barcelona. España. Editorial Grafiques.
- Sierra, J. (1978). *Historia de la música rock, de la gran crisis al punk rock*. Barcelona. Editorial Música de nuestro tiempo.
- Stock, F. (1999) *Corazones Rojos*. Santiago. Editorial Grijalbo.
- Torres, R. (2007) *El imaginario de rebeldía y disconformidad a través de la música rock en los años '90. Desadaptados/as chilenos/as dejan su mensaje*. Tesis de pregrado para optar al grado de Licenciado en Historia. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades Departamento de Ciencias Históricas. Santiago. Chile.

UNDERMARC. (2015). Museo de arte contemporáneo facultad de artes Universidad de Chile, [online] p.18. Recuperado de: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_de_contenidos_sobre_undermac_ok.pdf el 26 May 2015.

Zapata, A. (2003). La voz de los 80, nuevos estilos de baile. Pensamiento Crítico, (3), p.9. Extraído de http://www.pensamientocritico.cl/upload/est/est_031215221028_42.pdf el 15 diciembre 2015.

Revistas

Better, J (2015) Pedro Lemebel o el cuerpo castigado. La Noche, (76), p.5.

Bucci, E (1988) Fiscal rock. Revista CAUCE, (175), p, 41.

Fortuño, S. (1998). *Punks* chilenos, Rebeldes sin límites. Revista *Rock and Pop*. (52), p.18.

Godoy, A (1986) Pop y Canto Nuevo, frente a frente. La Bicicleta, (73), p.14.

Godoy, A (1986) Festival *punk*, reyes en su selva. La Bicicleta, (73), p.22.

Vizcarra, G. & Lettuche, C. (1986). Los Prisioneros, acorralados. La Bicicleta, (70), p.15.

Audiovisual

Cristian G. (1991) Home Video Grandes Éxitos, Los Prisioneros. EMI. Santiago. Chile.

Guillermo. Juan (2016) Casete, historia de la Música Chilena. Cine1. Santiago. Chile.

Díaz, Susana. (2012) *Hardcore*, La revolución inconclusa. Corte Irracional Producción Independiente. Santiago. Chile.

Insunza, Pablo. (2005) Malditos, La historia de Fiskales Ad- Hok. Chile. Punto Ciego, Producciones de películas. Santiago. Chile.

Justiniano, Gonzalo (1984) Guerreros pacifistas. Independiente. Santiago. Chile.

Letts, D. (2000). The Clash: *Westway to the World*. Sony Music Entertainment. Nueva York. EEUU.

Moreira, Gastón. (2006) Botinada, A Origem do Punk no Brasil. Productora ST2. Brasil.

Nuez TV. (2011) Biografía, Pinochet *Boys*. The Clinic TV. Santiago. Chile.

Riggirozzi, Juan. (2009) Ellos son Los Violadores. Argentina. Distribuidora Independiente. Buenos Aires. Argentina.

Sepúlveda. J & Valenzuela. I (2002) Biografías de Canal 13. Santiago. Chile.

Consulta de sitios web

Alarcón, Rodrigo (2016) La otra música: la Biblioteca Nacional guardará el archivo del sello Alerce. [online] recuperado de: <http://radio.uchile.cl/2016/04/02/la-otra-musica-la-biblioteca-nacional-guardara-el-archivo-del-sello-alerce/> el 22 de diciembre 2016.

Álvarez, R (2014) Jorge González desglosa "Pateando Piedras" de principio a fin. [online] LaRata.cl. Recuperado de <http://larata.cl/jorge-gonzalez-desglosa-pateando-piedras-de-principio-a-fin/> el 23 Mar 2015.

Archivopunk.cl. (2016). Los prisioneros | Archivo *Punk*. [online] Disponible en: <http://archivopunk.cl/sitio/2011/10/los-prisioneros/> Recuperado el 26 Mar. 2016.

Araya, C (2016) Biografía. [online] Carlos Araya / Carlanga. Recuperado de <http://carlosaraya.com/biografia/> el 19 abril 2016.

Corma, G. (2012) Seguridad Nacional. Tendencias *rockeras*, lo mejor del rock latino. [online] <https://tendsrock.wordpress.com/tag/gustavo-corma/> Recuperado el 04/05/2015.

Fuentes, C. Introducción a Álvaro Peña. Paniko. [online] <http://www.paniko.cl/2011/01/introduccion-a-alvaro-pena/>. Recuperado el 14 junio 2015.

Gallo. M (2014) Hugo Cárdenas (50), ícono del arte underground de los 80. *The Clinic*. [online] <http://theclinic.cl/hugocardenas>. Recuperado el 21 noviembre 2014.

Los Vinchukas. (n.d.). [Blog] *Sudamerican hardcore*. Disponible en: <http://www.sudamericanhardcore.wordpress.com>. Recuperado el 23 junio 2015.

Saavedra, L (2015) La ruta de Fiat 600. [online] Extraído de <http://www.mus.cl/entrevista.php?fld=134> recuperado el 15 agosto del 2015.

Soto, M. (2011). Repositorio sobre el colectivo de arte chileno 80 o una buena excusa para hablar del “*under*”. 1st ed. [ebook] Santiago: Gorlak, p.95. Recuperado de: <http://es.calameo.com/read/0002321146fb72cbf7543> el 26 Junio 2015.

- Serrano, I. (2010) Perú. Cuna del Punk. 21 de Octubre. www.Abc.es. [online] Madrid. España. <http://www.abc.es/20101021/cultura-musica/peru-punk-rock-201010211054.html>. Recuperador el 02 Febrero 2015.
- Singleton, P (2017). *Good Save the Sex Pistols. Live dates 1975 – 1978* [blog] http://www.philjens.plus.com/pistols/pistols/pistols_dates.html Recuperado el 15 marzo 2015.
- Molina, I. (2014) Un ex miembro de la primera banda punk en Chile recuerda la porquería que fue vivir en la dictadura. *NOISEY* [online] Recuperado de: https://noisey.vice.com/es_mx/article/rzxekx/un-ex-miembro-de-la-primera-banda-punk-en-chile-recuerda-la-porquera-que-fue-vivir-en-la-dictadura el 10 agosto 2016.
- Montes, C. (2015). Álvaro España de Fiskales Ad-Hok: “Nosotros nunca hemos tenido fe en ningún hueón”. *El Ciudadano*. [online] Recuperado de: <http://www.elciudadano.cl/2015/04/18/159097/alvaro-espana-de-fiskales-ad-hok-nosotros-nunca-hemos-tenido-fe-en-ningun-hueon/> el 26 Jun. 2016.
- Musicapopular.cl. (2016). Fiskales Ad-Hok | MusicaPopular.cl. [online] Recuperado de: <http://www.musicapopular.cl/grupo/fiskales-ad-hok/> el 26 Oct. 2016.
- Musicapopular.cl. (2016). Los Miserables | MusicaPopular.cl. [online] Recuperado de: <http://www.musicapopular.cl/grupo/los-miserables/> el 26 Feb. 2016].
- Vergara, C. (2003) No necesitamos banderas. *La Nación*. [online] Recuperado de: <http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretencion/notas/no-necesitamos-banderas/2003-01-18/213705.html>. Recuperado el 15 agosto 2014.
- Vera, Y. (2012) El Punk nació en Perú. 22 Octubre. *El País*. [online] España. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/22/actualidad/1350915029_276436.html. Recuperado el 10 Febrero 2015.
- Zapico, C. (2008). Historia de un disco, ¿Democracia? Los Miserables. [Blog] *Industrias de la información y la entretención 2008*. Recuperado de: <https://industrias2008.wordpress.com/2008/10/23/historia-de-un-disco%C2%BFdemocracia-de-los-miserables/> de 26 Agosto. 2016.

Discografía

- 101'ers, The. (2005). *Elgin Avenue Breakdown*. Astralwerks, [CD]. EEUU: EMI.
- Anarkia. (1989). *Censurado*. [CAS]. Santiago, Chile: Grabación independiente
- Bbs Paranoicos. (1993). *Incierto final*. [CAS]. Santiago, Chile: Alerce Producciones Fonográficas.

CAOS (1989). ¿Caos o Democracia? [CAS] Santiago, Chile: Grabación independiente.

Clash, The. (1977). The Clash. [LP] Londres, Inglaterra: CBS.

Clash, The. (1979). London Calling. [LP]. Londres, Inglaterra: CBS.

Clash, The. (1981). Sandinista. [LP]. Londres, Inglaterra: CBS.

Fiskales ad hok. (1993). Fiskales Ad hok. [CAS] Santiago, Chile: La Batuta Records, distribuido por Alerce Producciones Fonográficas.

Fiskales ad hok. (1995). Traga. [CD]. Santiago, Chile: Culebra, distribuido por BMG Chile.

Fiskales ad hok. (1998). Fiesta. [CD]. Santiago, Chile: CFA. Corporación Fonográfica Autónoma.

Fiskales ad hok (2004). Antología [CD]. Santiago, Chile: CFA. Corporación Fonográfica Autónoma.

Fuerza de voluntad (2001) Valor Humano [CD]. Santiago, Chile: Opción Real Records.

Disturbio Menor. Silencio Absoluto (1996). Hardcore Para Las Masas. [CAS]. Santiago, Chile: Masapunk Records.

Disturbio Menor. Enfermos Terminales. (1997). Vamos Bien... Mañana Mejor. [CAS]. Santiago, Chile: Masapunk Records.

Dadá. (1987). Yo odio los políticos, single [MP3]. Santiago, Chile: Grabación independiente.

KK, Los. (1989) KK Urbana. [CAS]. Santiago, Chile: Grabación independiente.

KNTI (2014) Perversa la life [Mp3] Santiago, Chile: Grabación independiente

Leuzemia. (1985). Leuzemia. [CD]. Lima, Perú: Virrey.

Miserables, Los. (1991) ¿Democracia? [CAS]. Santiago, Chile: Liberación.

Miserables, Los. (1992). Futuro esplendor. [CAS]. Santiago, Chile: Alerce Producciones Fonográficas.

Miserables, Los. (1998). Miserables. [CD]. Santiago, Chile: Bizarro records, distribuido por Warner.

Miserables, los (2010) La voz de los 80 [CD]. Santiago, Chile: Feria Music.

Peores De Chile, Los (1994). Los Peores De Chile. [CD]. Santiago, Chile: Culebra, distribuido por BMG Chile.

Pinochet Boys. (1984). Botellas contra el pavimento, single. [MP3]. Santiago, Chile: Grabación independiente.

Prisioneros, los. (1984). La voz de los 80. [CAS]. Santiago, Chile: Fusión, Producciones.

Prisioneros, los. (1996). Ni por la razón, ni por la fuerza. [CD]. Santiago, Chile: EMI.

Ramones. (1976) Ramones. [LP]. EEUU: Sire Redords.

Saicos, los. (1999) Wild Teen-Punk From Perú. [CD]. España: Electro Harmonix.

Sex Pistols. (1977). Never Mind The Bollocks Here's. [1977]. Londres, Inglaterra: Virgin Records.

Violadores, los. (1983). Los Violadores. [LP]. Buenos Aires, Argentina: Umbral.

Vinchukas, Los. (1982). Dejen Respirar, single. [MP3]. Grabación independiente.

Varios. (2003) Clásicos Del Punk Chileno. [CD]. Santiago, Chile: Alerta diskos, distribuido por Alerce.

Índice de ilustraciones

Imagen 01. lamula.pe, (2017). El mito de los Saicos. [Imagen] Disponible en: <https://christianpantoja.lamula.pe/2014/11/29/el-mito-de-los-saicos/chris26rock/> [Anexado 26 Nov. 2016].

Imagen 02. Extraído del documental “Botinada. A Origem do punk no Brasil (Gastão Moreira, 2006).

Imagen 03. Leo Escoria, (2017). Afiche del concierto “El rock subterráneo vuelve a atacar Lima. [Imagen] Disponible en: <http://subterrock.com/patsy-adolph/> [Anexado 18 Jun. 2016].

Imagen 04. Extraído del diario: La tercera Noviembre 1984

Imagen 05 Archivo punk, (2016). Anarkia. [Imagen] Disponible en: <http://archivopunk.cl/sitio/2011/09/anarkia/> [Anexado 26 Jul. 2016].

Imagen 06 Archivo punk, (2016). KK. [Imagen] Disponible en: <http://archivopunk.cl/sitio/2011/09/kk/> [Anexado 26 Jul. 2016].

Imagen 07 Archivo punk, (2016). Kaos. [Imagen] Disponible en: <http://archivopunk.cl/sitio/2011/09/kaos/> [Anexado 26 Jul. 2016].

Imagen 08 Extraída del libro “La era ochentera, TV, pop y under en el Chile de los ochentas” Contardo, O & García M. (2005).

Imagen 09 Donoso, G. (2017). Pinochet boys. [Imagen] Disponible en: https://www.flickr.com/photos/daniel_puente_encina/6316421993 [Anexado 26 Mar. 2017].

Imagen 10. Extraído de El Mercurio, lunes 28 de septiembre 1987.

Imagen 11. Extraído del libro: Dadá, Underground en dictadura. Aller, L. (2011).

Imagen 12. Extraído del Archivo de música de la Biblioteca nacional. DIBAM.

Imagen 13. Extraído de Revista el Carrete. (1993)

Imagen 14. sudamericahardcorepunk, (2008). PRIMER ENCUENTRO HARDCORE (Stgo-Chile). [Imagen] Disponible en: <https://sudamericahardcorepunk.wordpress.com/2008/07/22/primer-encuentro-hardcore-stgo-chile/> [Anexado 26 Jun. 2017].

Imagen 15. Discogs (2016) disponible en <https://www.discogs.com/es/Disturbio-Menor-Silencio-Absoluto-Hardcore-Para-Las-Masas/master/585908> [Anexado 22 agosto. 2016].