



Departamento de Ciencias Sociales.

Licenciatura en Historia.

Título de la tesis:

Culturas Juveniles punks en Quilmes

(1989-2001).

*Cambios y permanencias en la construcción de las
identidades juveniles en el estilo del punk rock.*

Alumna: Marcela Gabriela Costilla.

Director: Dr. Martin Liut.

2018

Agradecimientos:

En primer lugar quiero manifestar mis agradecimientos a la Universidad de Quilmes, institución que me permitió profundizar mis conocimientos en Historia, como así también me instruyó en el campo de la investigación.

Agradezco a mi director de tesis, Martín Liut, por las sugerencias, la supervisión y el seguimiento de mi trabajo de investigación. Su acompañamiento y paciencia fue fundamental en la construcción de mi tesina.

Quiero agradecer también a la Directora de la Licenciatura de Historia, Silvia Ratto por incentivar me como investigadora, y por brindarme toda la contención posible en dicho trayecto.

Agradezco a Patricia Berrotarán, por ser la primera en creer que mi tema de investigación sería posible.

Agradecida estoy con Osvaldo Graciano, por iniciarme en el camino de la investigación, de forma clara y concisa durante la cursada del Taller de Tesis.

Mis agradecimientos también van dirigidos a mis compañeros de la carrera, quienes me aportaron sus conocimientos en estos años de cursadas.

Por último, quiero dedicar mis más sinceros agradecimientos a Ero Javier Pesquero, a Guillermo Mármol y a Hugo Irrisari, por brindarme su tiempo, y por compartir sus historias de vida.

Dedicatorias:

Este trabajo de investigación va dedicado a mi hija Arianna, mi principal fuente de inspiración para seguir adelante.

A mi esposo Héctor, por su apoyo incondicional en todo momento, y por confiar en mi capacidad de superación.

A mis padres, Alfredo y Mariela, y a mi hermano Rodrigo, quienes me motivaron día a día a ser perseverante con mis proyectos.

A mis amigas de toda la vida y a las recientes, por sus palabras de aliento que me ayudaron a continuar en estos años de la carrera.

INDICE

1-Resumen.....	6
2-Introducción.....	6
3-Desarrollo.	
Capítulo 1: Conociendo al punk en diversas escalas temporales.....	18
3.1- El punk y sus definiciones.....	18
3.2- Breve historia del movimiento punk.....	19
3.3- El desembarco del movimiento punk en Argentina.....	24
3.4- El punk del Conurbano sur como un fenómeno global anglosajón y su inclusión del rock nacional.....	28
3.5- Entre el Conurbano y la Capital: el under como un espacio para escuchar y tocar punk rock.....	31
3.6- El punk en Quilmes: un pequeño acercamiento a los grupos punks en estudio.....	33
Capitulo 2: Música, fanzines y otras cuestiones en el punk de los ‘90 como ejes en la crítica política y social de la Argentina neoliberal.....	35
3.7- Continuidades en la crítica hacia las “fuerzas del orden”.....	35
3.8- El cuestionamiento hacia otras instituciones: el rol de la Iglesia y el poder jurídico/político.....	45

3.9- Una mirada sobre la sociedad: la incorporación de otros actores en las canciones en las canciones punk.....	47
3.10- La crítica hacia el rol del Estado.....	58
3.11- Crisis socioeconómica en los '90: perspectivas de la juventud punk.....	61
3.12- Jóvenes punks y espacios de recreación.....	65
3.13- Los modos de producción: continuidades en la autogestión.....	71
Capítulo 3: el análisis musical: cambios y continuidades.....	74
4-Conclusión.....	83
5-Bibliografía.....	89
6-Anexos.....	92

1-Resumen:

En referencia al movimiento punk de la localidad de Quilmes en el periodo 1989-2001, se estudiarán las vinculaciones de la juventud con el punk en el lugar y tiempo que los sitúan. Para tal fin revisaremos los orígenes del punk en Argentina, como así también el desarrollo de éste en los márgenes del conurbano bonaerense en la década de 1990. Esto significa que se debe analizar la forma en la que los jóvenes punks de Quilmes han incorporado las características de los punks que han surgido en los '80. Dicha cuestión implica destacar la existencia de continuidades dentro del movimiento, mediante las re-significaciones de los valores del punk de primera generación (que surgió a principios de la década de los '80), que construyeron la experiencia de los jóvenes quilmeños. Por este motivo, es necesario estudiar nuestra problemática desde una perspectiva histórica, sociológica y antropológica para comprender las particularidades del movimiento punk en la localidad de Quilmes.

2-Introducción. Estructura de la tesis.

Las identidades de los jóvenes punks quilmeños en el periodo 1989-2001 se inscriben en la crítica hacia el neoliberalismo, desde una perspectiva contestataria, continuando así con el legado de la juventud punk-rocker de la década de 1980. En la presente investigación describiremos cambios y continuidades en relación al argumento que estuvimos planteando desde un principio.

En este sentido, el recorrido que realizará nuestro trabajo considerará las siguientes temáticas, que serán organizadas en tres capítulos:

En primer lugar, comentaremos brevemente los orígenes del punk en Inglaterra y Estados Unidos, considerando por un lado, el enfoque teórico de Dick Hebdige (2004) en el que se utiliza el concepto de hibridación de Claude Levi-Strauss como parte de una subcultura. Y por el otro, la descripción de Juan Carlos Kreimer (1993) sobre el desarrollo de la escena punk. Luego, continuaremos desarrollando la historia del punk en su llegada hacia nuestro país, explicando los modos en la que los jóvenes argentinos de la década de los '80 incorporaron el punk como un estilo de vida, desde los principios del *Hazlo tú Mismo*.

El segundo apartado, relacionado con la temática anterior, se abordará el desembarco del punk en el conurbano bonaerense, profundizando las particularidades desde el sur de la región. En este sentido, se explicará los vínculos entre lo local y lo

global. En un principio, hablaremos del punk como un subgénero dentro del rock nacional, en un proceso en el cual aquel busca diferenciarse del primero en la construcción de sus identidades, a pesar de las características que comparten en común.

Además, lo local y lo global también podrá observarse la existencia de espacios físicos del underground, centrados en su mayoría en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en los cuales, el punk ha logrado tener presencia como una cultura juvenil. Más importante aún, es el gran atractivo que ejercieron estos lugares en los jóvenes de distintas zonas que querían presenciar algún recital, tanto de capital como de provincia en el decenio de 1980. Ya en la década siguiente se introducirían algunos cambios, a tal punto que la juventud punk de los '90, podrá ser parte de un concierto en lugares más cercanos a sus ciudades de origen. Los testimonios que participaron en la investigación, nos comentaron el modo en el cual los circuitos dentro del conurbano comenzaron a ramificarse en zona sur.

Luego de haber estudiado el marco histórico del punk dentro de lo global y lo local, se caracterizará a los grupos punks que formarán parte de nuestra investigación: Sin Ley, Doble Fuerza y Eterna Inocencia. Explicaremos la importancia de la autogestión como parte del movimiento del "Hazlo tú mismo", que consiste en la producción de discos y de la circulación de los mismos a través de medios independientes como flyers (volantes) y publicaciones propias (fanzines). Como veremos más adelante, este tema será desarrollado por investigadores como Pablo Cosso (2015), que explican los orígenes y re-significaciones de acuerdo a las temporalidades estudiadas. De hecho, en el desarrollo del trabajo, consideraremos las entrevistas y fuentes musicales, analizando el significado de las letras, considerando el periodo de estudio. De allí, dividiremos en varias temáticas como la perspectiva de estos jóvenes en relación al Estado y a sus instituciones, a los Derechos Humanos, y a los espacios de recreación, que también constituyen sus identidades.

En el tercer y último capítulo, nos dedicaremos a la interpretación de la composición musical de la discografía de los grupos estudiados. Se enfatizará diferencias y similitudes en la utilización de instrumentos de los que forman parte, duración, y las voces. De este se deriva el idioma utilizado (inglés, además de castellano), o bien de la participación de otros integrantes (por dentro y fuera de las bandas) que se complementan a la voz principal.

De todas formas, es necesario advertir que, los componentes dentro del análisis de las canciones, junto con la interpretación de las composiciones no podrán estudiarse

por separado, dado a que en algunos momentos de nuestra tesis se observarán las vinculaciones presentes.

Finalmente, luego de haber realizado el desarrollo de nuestro trabajo, se finalizará con las conclusiones en las cuales se podrá observar los resultados de nuestras hipótesis de trabajo. Allí también observaremos el modo en el cual nuestro marco teórico, objetivo, y metodología aplicada han contribuido en el desenvolvimiento de la presente investigación.

Estado de la cuestión:

En una primera instancia, describiremos los trabajos que se aproximaron a nuestra investigación, dado a los conceptos que coinciden con los postulados teóricos que serán desarrollados a lo largo de nuestra investigación:

Además nos encontramos con la investigación de Dimitrova, Valentina (2015), cuyo título se denomina *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo*. En el mismo, Dimitrova realiza un desarrollo histórico del movimiento punk desde sus orígenes, y como este se adaptó en diversas partes del mundo. No obstante, la pertinencia del trabajo de Dimitrova en nuestro trabajo solamente cumple el fin de aportar información de las características que asumió el punk en los '70 y en los '80 dentro de un marco histórico.

Y en Argentina, con el reporte de escena del punk anglosajón de Juan Carlos Kreimer, en *Punk: la muerte joven*, del año 1993 (1978). La perspectiva de este periodista, nos permite situarnos en tiempo y en espacio las características del movimiento punk en Gran Bretaña y en Estados Unidos. Kreimer narra la cotidianeidad de los jóvenes que se identificaron con el punk con respecto a los modos de costear gastos en instrumentos, salas de ensayos y lugares para presentarse con sus grupos. Incluso comenta sobre el rol del manager y los medios de prensa, y su contraparte, que representarían los medios alternativos. La pertinencia del trabajo de Kreimer a la presente investigación nos permite ubicar en tiempo y en espacio el desarrollo del punk desde sus comienzos.

Con respecto al mundo del punk en Argentina, es necesario comenzar con el número especial sobre el tema en cuestión, elaborado por la Revista Mala Difusión (2016), que desarrolla las experiencias de este género musical desde fines de los '70 y

principios de los '80. En el informe se desarrollará el funcionamiento de los medios de comunicación alternativos en la difusión de la música punk, y el cuestionamiento de los jóvenes seguidores del género hacia las instituciones estatales.

El libro de Pablo Cosso y Pablo Giori (2015), *Sociabilidades punks y otros marginales*, presenta una serie de tres artículos en los que se describe la recuperación de la memoria del movimiento punk en Argentina en el periodo 1977-2010:

-En el artículo de Adriana Petra, se destacan varios puntos de su estudio con respecto a su tesis doctoral *Anarquistas: Cultura y lucha política en Buenos Aires* (2015). Allí se describe la relación de las juventudes con respecto al anarquismo, desde la llegada de dicha corriente a fines del siglo XIX, hasta llegar a las transformaciones que ha atravesado el pensamiento anarquista en distintas etapas. En relación a este tema, nos interesa destacar la importancia de la autogestión como fundamento del anarquismo, como uno de los valores que se identificaron los jóvenes punks combativos de los '80. En este contexto, uno de los pilares de aquellas juventudes fue el *Hazlo Tú Mismo*.

A pesar del reconocimiento que destacamos en su trabajo de tesis de doctorado, Adriana Petra no describe la articulación entre juventud, punk y anarquismo, en la segunda y tercera generación de bandas punks en espacios locales (o barrios). Es decir, este fenómeno no ha sido ajeno a los jóvenes punks de Quilmes. Pero sí cumple con la función de introducirnos en la explicación de aquel vínculo.

-*El movimiento Punk de Buenos Aires entre la Dictadura y la pos-dictadura*, escrito por Pablo Cosso (2015), se desarrolla la crítica hacia las estructuras del Estado por parte de los jóvenes que se identificaron con el punk, que se articularon con la presencia de actores sociales, marginados por las mismas instituciones estatales. El contexto histórico en el cual se describe este proceso es la transición hacia la democracia, en la cual la represión se manifiesta a través de las fuerzas policiales. Las denuncias realizadas por aquel colectivo, se manifestaron en la música y en los fanzines. Más allá de las dificultades expuestas, los punks “primigenios”¹ contribuyeron en la construcción de una identidad contestataria.

Si bien el artículo de Cosso contribuye a explicar los orígenes del punk en Argentina, no describe que las siguientes generaciones también han recreado y resignificado espacios de resistencia. Los jóvenes punks de Quilmes incorporaron desde

¹El antropólogo Pablo Cosso utiliza el concepto de “primigenios” para hacer referencia a los jóvenes punks de la primera generación, que surgieron en nuestro país a finales de la década de los '70 y principios de los '80.

sus propias experiencias, pensando en su contexto, el sentido del punk considerando el periodo en el cual viven.

-Por último, tenemos el abordaje realizado por Martín Locarnini y Máximo Tuja (2015), *Medios y contracultura: el caso de los fanzines punk en Buenos Aires*, que especifican el desarrollo de los fanzines en Buenos Aires, en el transcurso de las décadas de los '80 y '90. Para abordar dicho tema, se parte de la historia del movimiento punk en Argentina, más precisamente en Buenos Aires, con el fin de relacionar a las juventudes punks con aquellos canales alternativos de comunicación. La función de los fanzines no era solamente comunicar novedades sobre música y recitales, sino también eran espacios para el intercambio de ideas, dentro de un marco cooperativista.

En la década de los '90, las siguientes generaciones se alejaron de los objetivos y valores de aquellos punks que iniciaron este movimiento en Argentina. Una de las causas que explicaría este fenómeno, fue la irrupción de bandas punks cercanas al circuito comercial, tras la aparición del disco *Invasión '88*, producido por la discográfica Radio Trípoli. No obstante, Tuja y Lucarnini señalan que a pesar del ingreso de los grupos punks de la segunda generación al mercado, no ha desplazado a los punks primigenios de sus iniciativas.

En el libro de Jacki Cassais (2015), *Nunca será poesía*, se puede apreciar una serie de poemas y ensayos acerca de la obra de Ricky Espinosa, cantante fallecido de la banda punk de Gerli (Avellaneda), Flema. Entre los contenidos que nos interesa destacar uno de los ensayos sobre la obra "espinosiana", como el de Pablo Cosso, que realiza un análisis discursivo sobre las canciones de Flema. El objetivo de la reflexión de Cosso, es destacar dentro del "nihilismo" de Espinosa, la vocación política del cantante.

Con respecto al escrito de Estaban Cavanna (2015), *Uno, Dos, Ultravioleta: la historia de Los Violadores*, narra la historia de la banda desde sus comienzos, hasta el año 2013. Del enfoque biográfico, solo nos interesaría la primera parte de la historia de Los Violadores, pues contribuye a explicar la llegada del punk a nuestro país, brindándonos su perspectiva acerca del cuestionamiento hacia la sociedad argentina en los primeros años de la democracia.

Los artículos analizados cumplirían la función de ser ejes para la discusión, que se pueden visualizar en las hipótesis de trabajo. Otros se complementarán en la explicación de las apropiaciones que tendrá el movimiento punk en el periodo 1989-

2001. Pero estos trabajos necesitan ser contextualizados dentro del mundo del rock nacional, pues no por el hecho de que el punk sea una derivación de aquel, sino porque también comparten la percepción de una juventud como agentes del cambio de una sociedad oprimida.

Marco teórico:

Entre los conceptos a utilizar como marco teórico del presente proyecto de investigación es el de *culturas juveniles*, acuñado por el español Charles Feixa, para describir las características de las identidades de las juventudes punks de Quilmes en los '90. También son importantes los conceptos de *contracultura* y *subculturas*, ya que explica la historia del movimiento punk en otros contextos. Los conceptos mencionados están enmarcados bajo el desarrollo de los *estudios culturales*.

Antes de abordar los conceptos mencionados es necesario explicar en qué consiste el despliegue de los *estudios culturales*. Éstos tienen como objetivo comprender las luchas producidas por las desigualdades que se reproducen entre diversos grupos sociales, ya sea desde el concepto de clase, género, en referencia a cuestiones raciales, políticas, económicas, entre otras (O' Sullivan y Hartley, 1997). En sí, los Estudios Culturales han logrado conformar un corpus multidisciplinar para estudiar el desarrollo de la cultura. Entre los referentes de la primera generación se puede encontrar a Richard Hoggart, Raymond Williams, y a E. P. Thompson. Y entre sus sucesores, hallamos a Stuart Hall y a Dick Hebdige, de quienes tomamos los términos que contribuyen a definir el problema de investigación.

En el primer apartado de *Rituales de Resistencia*, "Subculturas, culturas y clase", John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts (2014) abordan el concepto de *contracultura* como una iniciativa de las clases medias. Éstas se distanciaron de los valores establecidos de la misma sociedad tradicional, cuestionando los valores de las instituciones que forman parte de ella. En relación a nuestro trabajo, Pablo Cosso, Máximo Tuja y Martin Locarnini (2015), explican que el movimiento punk en nuestro país fue incorporado por los jóvenes de la clase media de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y de la zona norte del conurbano bonaerense, quienes comenzaron a interesarse por el punk, a través de la lectura del libro *Punk, la muerte joven*, de Juan Carlos Kreimer (1993), y de la experiencia de Pedro Braun, (conocido como Hari-B,

miembro fundador del grupo Los Violadores) al haber viajado en Inglaterra, con el punk del '77 en pleno desarrollo.

Con respecto a la *subcultura*, un concepto formulado en la década de 1950, en el cual se aplica a las culturas juveniles de clase obrera, que se distanciaron de sus respectivas culturas parentales (es decir, de los modos de vida de sus progenitores, o de otros grupos juveniles de tiempos anteriores), es la clave para entender a los jóvenes punks de los '90. En teoría, las subculturas son “estructuras más pequeñas, localizadas y diferenciadas, dentro de una u otra de las redes sociales más amplias” (Clarke et al., 2014: 66), que en nuestro trabajo se entiende en la existencia de espacios que ocupan los jóvenes punks, ya sea dentro de lo público o lo privado.

El binomio subcultura-contracultura se comprende en tanto y en cuanto se entiende en qué consiste el concepto de identidad. En este caso, en *Introducción: ¿quién necesita “identidad”?*, Stuart Hall (1996), valiéndose en Foucault (desde el concepto de agencia), explica que concepto de *identidad* se construye “a través de la diferencia, no al margen de ella” (Hall, 1996: 18). En este sentido, puede decirse que la identidad se constituye en el interior del binomio nosotros-ellos, en el cual se basa en una oposición de ciertos caracteres que se enfrentan en la lucha por el poder. Hall, al mismo tiempo, explica que la identidad es adquirida por los sujetos en el momento que éstos realizan la toma de decisiones, sabiendo que son representaciones constituidas mediante una diferenciación o carencia desde la otredad. Considerando este concepto, los punks de los '90, como así también sus predecesores, han construido su identidad en oposición a la crisis de valores, que impera en la sociedad argentina.

El trabajo de Dick Hebdige (2004), *Subcultura, el significado de un estilo*, producido originalmente en el año 1979, forma parte de la tercera generación de los Estudios Culturales, continuando las investigaciones de Richard Hoggart, y Stuart Hall. Esta investigación también hace referencia al concepto de subcultura, como la que desarrolla en torno a los punks de origen británico, que se nutre de otras subculturas juveniles, dentro del proceso de hibridación. Este se debe a los elementos simbólicos y materiales que los punks adquirieron de otras subculturas, ya sean por parte del reggae, de los mods, teds, skinhead, entre otros. Con un panorama similar, aunque dentro de un contexto diferente, el trabajo de Hebdige nos permite comprender la forma en la cual los punks de la década de los '90 re-significan elementos de otros conjuntos juveniles (en distintos tiempos y espacios) en sus prácticas habituales.

Dentro de América Latina, nos encontramos con el trabajo de Rossana Reguillo Cruz, *Emergencia de las Culturas Juveniles*, del año 2007 (2000). Reguillo Cruz es una investigadora que trabaja con culturas juveniles conformadas por jóvenes mexicanos. De todas maneras, su pertinencia a nuestra investigación nos aproxima a la comprensión del fenómeno punk en la construcción de sus identidades. Así, el concepto de otredad, en relación al binomio “nosotros-ellos”, nos explica que las identidades de una cultura juvenil se consolida diferenciándose de otra.

Perteneciente también a los estudios culturales, pero desde un enfoque antropológico, se encuentra la caracterización de las culturas juveniles por parte de Charles Feixa (1999). Este antropólogo directamente utiliza el concepto de *culturas* en vez de *subculturas*, tal como lo desarrollaron Hall y Hebdige, para evitar “desviaciones” (1999: 85) de aquel término. A su vez, Feixa utiliza un sentido plural del término, con el objetivo de destacar la heterogeneidad presente en las culturas juveniles. En este punto, es necesario resaltar dicho concepto, pues nos permite analizar al movimiento punk en Quilmes en el contexto social y político de la década de 1990. Feixa trabaja varias categorías de análisis, que nos ayudan a comprender la estructura identitaria de los punks que son de nuestro estudio: entre ellas se encuentra de *generación*, que explica (referenciando a Pierre Bourdieu²), la existencia de acontecimientos que influyen a muchos jóvenes, concientizándolos en la construcción de su propia identidad. Entre otros de los términos que Feixa utiliza, son *clase*, *territorio* y *estilo* (que a su vez incluyen varias subcategorías, tales como música, lenguaje, estética, productos culturales, y actividades focales).

Los conceptos mencionados se encuentran en el capítulo 3 del libro *De culturas, subculturas y estilos* en el cual Feixa (1999) nos explica en qué consiste cada uno de ellos, para luego describir las características de la identidad de los jóvenes punk de Quilmes en la década de los ‘90. Las mismas categorías que se desarrolladas a continuación, nos ayudará a interpretar y comprender las fuentes (como la producción discográfica de las bandas, y las entrevistas a sus referentes), que serán utilizadas en el trabajo de investigación.

El modo en el cual Feixa encuadra a las culturas juveniles, consiste en el enfoque de Hall y Jefferson:

² Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinción*, París, Minuit (Trad. Cas., *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1991).

- a- Dentro de una cultura hegemónica: en referencia a las contradicciones que produce en los jóvenes el sistema de dominación impuestos por la cultura dominante, como el Estado, los medios de comunicación, la Iglesia, las fuerzas militares y policiales.
- b- En relación a las culturas parentales: los jóvenes punks comienzan a tomar distancia de los valores y costumbres aprendidos en la infancia, no solo por medio de sus progenitores, sino también dentro del vecindario, la escuela, entre otros agentes.
- c- Vinculada a las culturas generacionales: en la medida de que los jóvenes punk se visibilizan en diversos espacios públicos e institucionales, se relacionan con otros jóvenes compartiendo los mismos intereses, para la legitimar su identidad punk frente a otros grupos.

En líneas generales, Feixa señala la heterogeneidad de las culturas juveniles, elemento que nos permite explicar que en el interior del movimiento punk existen tales diferencias, no solo a nivel *generacional*. Por este motivo, es necesario destacar que las características de los jóvenes punks, pueden ser observadas desde varias aristas: dentro de una estructura de *clase*, desde el *territorio*, y en la construcción de un *estilo*.

Cuando hablamos de las *generaciones*, hacemos referencia a la complementación de “biografías, estructuras e historia” (Feixa, 1999: 88). En realidad, simboliza la experiencia de los jóvenes que comparten gustos en común, a lo largo del tiempo, construyendo las biografías de los sujetos. En este punto, Feixa toma como referencia a Bourdeau, para explicar que la distinción entre una generación a otra responden a determinados procesos históricos. En este sentido, en nuestro tema, se podría notar las diversas experiencias entre la primera generación de punks (atravesada por la represión en tiempos democráticos), y la de sus sucesores (los objetos de estudio, que han sido atravesados por el neoliberalismo en Argentina).

Con respecto al concepto de *clase*, Feixa (1999) destaca la vinculación de las culturas juveniles con sus respectivas culturas parentales, en relación que aquellas mantienen con sus familias, aprendiendo los roles que corresponden socialmente, lenguajes, historia, gustos, entre otras cuestiones. La cuestión de clase (ya sea baja o media) fue la base para responder a las contradicciones impuestas por las relaciones de dominación, que se desarrollan a gran escala (crítica a las instituciones y empresas).

Con respecto al concepto de *territorio*, Feixa (1999) explica el espacio físico en donde se destaca la presencia de las culturas juveniles. En el caso de los jóvenes punks

de Quilmes, el barrio, fue el espacio en el cual el punk se instaló en la década de los '90. De esta manera, estos jóvenes del conurbano sur bonaerense, se adaptan y se apropian del territorio, convirtiéndolo en un lugar de pertenencia. En definitiva es el *barrio*, un elemento cohesionador de estas juventudes. En este sentido, el punk del conurbano bonaerense sur se enmarca en el concepto de *glocalidad* de Roland Robertson (2000), en el cual el punk dentro de las culturas juveniles, se aleja del fenómeno globalizante de su lugar de origen (Gran Bretaña y Estados Unidos), de la cultura marketinera de los medios de comunicación masivo y de las discográficas, e inclusive se distancia del mismo rock argentino, para resignificarlo a su propia realidad, a modo de resistencia hacia las culturas dominantes establecidas por el mercado.

Por último, nos encontramos con el *estilo*, en el cual, solo es posible comprenderlo como la manifestación de una cultura juvenil, en el cual confluyen coherentemente, elementos materiales y simbólicos, que los identifica frente a las demás culturas juveniles. Antes de hacer referencia a tales elementos, es necesario abordar la construcción de dicho estilo. Al respecto, Feixa (1999) utiliza un concepto de la semiótica como *bricolaje*, de Claude Lévi-Strauss³, que consiste en el reordenamiento, y utilización de objetos, que no tenían una conexión previa, para ser luego resignificados. En estos casos, se expresan al combinar, o exagerar los significados de los elementos, que usualmente pertenecieron a otras subculturas.

En sí, el estilo se constituye a través de un conjunto de elementos, de los que solamente analizaremos algunos de ellos:

- a- Música: La producción musical forma parte de las culturas juveniles. Representa el modo de identificación de los jóvenes para diferenciarse de sus respectivas culturas parentales.
- b- Producciones culturales: encontramos la realización de producciones que se manifiestan en la música, como así también en la producción literaria. En nuestro caso de estudio se materializan a través de canales informales como la realización de fanzines, recitales, discos (sin injerencia de los grandes sellos discográficos) por medio de la autogestión.
- c- Actividades focales: se refiere a las rituales pertenecientes a cada grupo. En el caso de nuestro trabajo, se hace énfasis en los recitales como manifestación de las actividades realizadas por los grupos punks de Quilmes.

³ Lévi-Strauss, Claude, 1971, *El pensamiento salvaje*, Barcelona, Edicions 62 (*La pensée*, Paris, Plon, 1962).

A modo de cierre, se puede decir que las categorías relacionadas al concepto de culturas juveniles son adecuadas para caracterizar las identidades de los jóvenes punks de Quilmes, resolviendo los objetivos planteados a raíz de la problemática propuesta en el proyecto de investigación.

Más allá de los estudios alrededor del tema de la juventud, nos proponemos estudiar la obra musical de las bandas punks de Quilmes desde la *semiología de la música*. Tomamos para tal fin la conceptualización realizada por el musicólogo Philip Tagg, quien define como *Non-Musso* a aquellas personas que no tienen ningún entrenamiento formal en música, que se dedicaran en forma profesional, o semi-profesional en dicho arte. Pero que, sin embargo, poseen una frecuentación tal que les permite distinguir características salientes del discurso musical que, en el caso de las músicas populares involucra la relación música, texto, performance e imagen (por ejemplo a través del estudio de video clips o artes de tapa)⁴. Debido a nuestro conocimiento empírico de este tipo de música que venimos apreciando desde nuestra adolescencia, nos ubicaremos desde la perspectiva del *Non Muso* para analizar algunos aspectos de lo musical que resultaron relevantes para nuestro trabajo de investigación.

Metodología de Trabajo:

Con respecto a la metodología se realizará el análisis de fuentes, que se distinguen en los siguientes tipos:

- *Fuentes escritas:* en nuestro trabajo de investigación se encuentran los fanzines, que se reúnen en la compilación realizada por Patricia Pietrafiesca denominado *Resistencia: registro impreso de la cultura rock Subterránea*. Algunas características de la presente compilación es que Pietrafiesca representa a los punks primigenios, no sólo registrando intereses musicales, manifestando su oposición hacia las relaciones de dominación impuestas por las instituciones (Iglesia, Estado, fuerzas policiales, entre otros), a los que los jóvenes punks cuestionan. Se extraerá algunas secciones de dicha compilación con la finalidad de establecer paralelismos con los punks de los periodos en comparación.
- Artículos periodísticos de los suplementos juveniles (*No*), y de la sección de cultura (*Radar*), del diario *Página 12*.

⁴ Frith, Simon, *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires, Paidós, 2014.

- En las fuentes escritas mencionadas indicaremos tiempo y espacio en la que las mismas fueron elaboradas. Luego se identificará a los destinatarios, el canal del mensaje, las intenciones del emisor, considerando el contexto en el cual la fuente fue elaborada. Se prestará mayor atención a algunos fragmentos de la compilación de fanzines “Resistencia”, para el presente estudio.
- *Fuentes materiales*: en este caso se manifestarían en Cassetes, LP’s, o Cd’s, pero el hallazgo de este material, es poco viable para encontrarlo, dado al tipo de producción (independiente) de la que se asocia. No obstante, no es impedimento encontrar la obra discográfica de las bandas que serán parte de nuestra investigación, a través de la descarga (vía internet) de los materiales en cuestión.
- La discografía perteneciente a cada banda será estudiada desde la perspectiva de un *Non Musso*, propuesta por el musicólogo Philip Tagg. Las cuestiones en las que haremos foco se centran en las formas en las que suena esta música: qué instrumentos y de qué modo suenan, como es la voz del cantante principal, qué “grano de la voz”⁵, qué tipo de performance realiza con su voz, como se diferencia el modo del canto dentro del género punk y respecto de otras músicas populares, qué duración tienen las canciones, etcétera. Luego analizamos los diversos tipos de relación música-poesía.
- Por último, trabajaremos con *fuentes orales*, que se representan en su mayor parte mediante entrevistas. Si bien la idea original era trabajar con los referentes de los tres grupos punks de Quilmes, solo logramos concretar con dos de estas agrupaciones. Sin embargo, en cambio, este inconveniente no ha interferido en la obtención de nuestras fuentes orales: de hecho, por el lado de Eterna Inocencia además de Guillermo Mármol, nos entrevistamos con Ero Javier Pesquero, el integrante con quien tratamos por parte del grupo en cuestión. Al mismo tiempo, también pudimos concretar la entrevista con Hugo Irisarri, como representante de Doble Fuerza.

⁵ El grano de la voz es un concepto de Roland Barthes que manifiesta que la voz tiene “propia materialidad” (Ferreirós, 2004) en la garganta del intérprete como instrumento que permite dotar un significado al tema interpretado por el cantante.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1679-2004-09-23.html>

3- Desarrollo:

Capítulo 1: Conociendo al punk en diversas escalas temporales.

3.1- El punk y sus definiciones: diferentes visiones y una perspectiva en común.

Me parece que tiene que ver con la crítica. Que tiene que ver con la autogestión. Y que tiene que ver también con una propuesta digamos...cultural. (Entrevista a Guillermo Mármol de Eterna Inocencia, 17/08/17).

Para mí es como una forma de ver la vida. De afrontar diferentes situaciones, como se nos presentan a todos nosotros. Pero digamos, por lo menos a mí el punk o el hardcore me generó inquietudes. Me generó la inquietud esa de decir “¿este tipo por qué está diciendo esto en una canción?”, “¿qué quiere decir todo este tipo de cosas?”. Esas inquietudes me llevaron a que yo me vaya formando como persona ¿no? Y son inquietudes que son muy difíciles de encontrar en la mayoría de los adolescentes de 14 o 15 años que tenían en ese momento que comencé a concurrir a esos lugares, y a ver todas estas cosas. (Entrevista a Ero Javier Pesquero de Eterna Inocencia, 17/08/17).

En una primera instancia, podemos señalar que las interpretaciones del punk se basan en un estilo de vida que cuestiona la realidad que viven muchos jóvenes. Tal como dice Guillermo Mármol, se trata de una “propuesta cultural”, que se propone romper todas las estructuras, incluyendo el estudio de la música, de la elección de nombres que buscan diferenciarse del resto, y a lo sumo, de una vestimenta diferente a las “modas” del momento.

Tanto las personas que brindaron su testimonio de sus vivencias en la década de los ‘90, como así también los jóvenes de la primera generación de los ‘80, se introdujeron en el punk escuchando a las bandas pioneras del género, y al mismo tiempo, incorporando sus particularidades. Esto significa que el punk, según Dick Hebdige, se caracteriza por un llamativo estilo “monocorde, primario y directo” (2004: 151) que no requiere de conocimientos musicales. De manifestar su marginalidad en la elección de los nombres de los grupos, y en las letras de sus canciones. Del *pogo* como un estilo de baile en solitario, pero con embestidas a modo de interacción entre quienes participan. Y por último, de la elección de medios alternativos en la producción musical y de prensa, alejados del mercado. Esas cuestiones hicieron del punk que se lo asociara con un estilo provocador, que produjo rechazo en unos, y atracción en otros.

Escapa del objetivo de esta tesis analizar si éstas características fueron llevadas adelante total o parcialmente en distintas partes del mundo, y en diversas etapas, pero sí podemos corroborar como aquellas se conservan y/o se re-significan, en nuestro presente trabajo de investigación.

3.2- Breve historia del movimiento punk.

Antes de desarrollar nuestro tema de estudio, es necesario explicar la historia del movimiento punk, que tuvo como punto de partida en la Inglaterra de fines de la década de 1970. De hecho, en la presente investigación nos encontraremos por un lado la perspectiva de Dick Hebdige, quien continúa la línea de los estudios culturales como Richard Hoggart, Raymond Williams, y Stuart Hall. Por el otro, las observaciones del periodista Juan Carlos Kreimer, quien describe de forma detallada la escena punk tanto de Inglaterra, aunque también se ocupa en menor parte, la de Estados Unidos.

Desde el enfoque de Hebdige, podemos decir que ha tomado los conceptos estudiados por Hall (perteneciente a la segunda generación de los estudios culturales) al encuadrar a los punks dentro de las culturas juveniles. En primer lugar, analiza a dicha cultura dentro de un proceso de hibridación⁶, que consiste en la combinación de elementos de diversas culturas re-significando a los mismos en su propia esencia. Y fue dicha premisa con la que los punks tomaron herramientas de otras culturas juveniles en la creación de un estilo propio.

Para describir los elementos que confluyeron en la constitución del punk, es necesario rememorar las particularidades de las culturas juveniles que le precedieron:

-El reggae: surgió a partir del lenguaje “dread”⁷ o temor, con un mensaje de liberalización, o de advertencia hacia las minorías dominantes blancas. Dicho lenguaje se fundaba en las premisas del pensamiento rastafari sobre la emancipación del “África deportada” (Hebdige, 1979, pág. 51) que incorporaron los pueblos de las Antillas (tanto los de Kingston, o aquellos que emigraron a Gran Bretaña), al igual que lo hicieron con la Biblia (agente civilizador de los blancos), como una proyección en las enseñanzas de valores. Los componentes mencionados, fueron predicados por el “rastaman”, quien

⁶ Dick Hebdige y Charles Feixa utiliza el concepto de *hibridación*, tomado de Claude Levi-Strauss, para desarrollar la combinación de elementos simbólicos y materiales de otras culturas.

⁷ El termino dread tiene origen en el pensamiento rastafari, cuya premisa es la reivindicación de los valores de la negritud.

además de explicar las causas de dominación, también incentivaba a sus seguidores a regresar al África como el camino hacia el “éxodo” (Hebdige, 2004).

El **pensamiento rastafari** se trasladó hacia la música reggae a través de una esencia africana, no solo en las letras, sino también en los sonidos, y en los lugares donde dicha música se transmite, es decir los “sound-systems” (Hebdige, 2004). Estos espacios subterráneos, sinónimos de libre expresión, eran los elegidos por los jóvenes antillanos desempleados, para evitar las potenciales confrontaciones con las fuerzas policiales. Sin embargo los enfrentamientos entre jóvenes negros y la policía fueron notorios a tal punto que fue inspiración para la música reggae en la composición de sus letras, con la finalidad de crear temas vinculados a los “problemas sobre raza y clase y a resucitar la herencia africana” (Hebdige, 2004: 57).

No obstante, existía una relación de convivencia entre jóvenes blancos y los inmigrantes antillanos, entre los cincuenta y setenta, a través de redes de intercambio vinculadas a tráfico de drogas ilícitas, o en relación a la música jazz, o bien, por el respeto hacia “sus compartidas lealtades a la familia y a la calle, al pub y al barrio” (Hebdige, 2004: 61). Aun así, con las crisis que marcaron en los primeros años de la década de 1970, renovaron ciertas rispideces entre ambas culturas, y más con las aspiraciones de los sucesores de los migrantes antillanos⁸.

-Skinhead: movimiento juvenil que se constituye a partir del estilo proletario de los blancos ingleses (los “mods⁹”), y de las comunidades antillanas, en la música y en los bailes. Estos dos mundos confluyen en un sentido territorial de pertenencia, y de la búsqueda de “chivos expiatorios en otros grupos ajenos” (Hebdige, 2004: 83), o bien, en la crítica hacia el aburguesamiento producido por el Estado de Bienestar. Sin embargo, dicha alianza comenzó a resquebrajarse con la llegada de una segunda generación de migrantes antillanos, muy comprometidos con los valores de la “negritud”, al igual que sus antecesores.

⁸ En este sentido, Hebdige hace referencia a mejorar la calidad de vida. Por lo menos, dicha tendencia se observa en la primera oleada inmigratoria de los antillanos hacia Gran Bretaña. Con la segunda generación de migrantes aquellas aspiraciones se fueron diluyendo con el avance de la crisis de principios de los setenta.

⁹ Una de las subculturas juveniles que convivieron con las comunidades de los setenta con las comunidades antillanas. Se diferenciaron de sus predecesores, los “teddy boys” en un comportamiento más sutil que aquellos. Los “mods” llevaban una vestimenta caracterizada por la pulcritud en sus trajes (como los de oficina), y en sus peinados, con su cabellera prolijamente corta.

Sin embargo, dicha vinculación no necesariamente fue siempre estable, pues los la joven clase trabajadora blanca no se sentía completamente identificada con los valores de la “negritud”¹⁰ de los inmigrantes antillanos.

-Glitter rock: entre sus seguidores se hallan los jóvenes blancos de clases trabajadora (como en los dos estilos anteriores), muchos de ellos, adolescentes. Con un tipo de representación de la masculinidad sexualmente ambiguo, representado por David Bowie, se proponía huir a las crisis de su tiempo. Sin embargo dicha notoriedad comienza a entrar en crisis a mediados de los setenta, cuando los seguidores del glitter (o glam) rock comenzaron a dividirse entre bandas que siguen al mismo género, y aquellas consideradas del culto. De esta manera, el glitter comenzó a desintegrarse, debido a la lejanía con el público que caracterizaba a dicho estilo, fundado en la extravagancia, y en la indiferencia en relación a las preocupaciones de la vida cotidiana. De esta manera, el punk comienza a hacerse un lugar entre los adolescentes.

Luego de haber brindado una breve descripción de las características de las culturas juveniles que antecedieron al punk se puede decir que existe una característica en particular de aquellas ha influido en la construcción identitaria del género: la clase obrera británica. Sin embargo, una de estas culturas, desde el enfoque de Hebdige, se destacaría por sobre el resto.

Dick Hebdige afirma que “el *reggae* atrajo a aquellos punks que querían imprimir una forma tangible a su alienación” (2004: 91). Es decir, el *reggae* brindaba una forma de expresión contestataria, que otros géneros musicales como el *glitter rock* no ofrecía. El *dread*, aquel lenguaje en el cual los blancos percibían tanto admiración (desde una mirada cristiana), como temor (dentro de una perspectiva “chauvinista”), llamó la atención de los punks. También sucedió lo mismo con la concepción del exilio en el rastafarianismo (pensado como solución para la liberación del África), en el cual para los punks alienados en el *No Future*, eligieron identificarse, aunque estuviesen sujetos “al tiempo presente” (Hebdige, 2004: 93) . A pesar de esta contradicción, el punk ha incorporado del *reggae* la estética (que se manifestó en la cresta, al asemejar los *dreadlocks* o el estilo *natty* de los negros), y por sobre todo en la música, a partir del uso de consignas políticas en las composiciones.

En este sentido, fue fundamental el retroceso del glam rock, para que el *reggae* influyera en su forma más contemporánea (como la de Bob Marley) en el estilo del

¹⁰ La negritud hace referencia a la lucha por la liberalización del África, a través del exilio.

punk “para dar con una música que reflejase más fielmente su sentimiento de frustración y opresión” (Hebdige, 2004: 89).

Si bien los jóvenes punks construyeron su identidad complementándose de otras culturas, también lo hicieron en oposición a otros, ya sea hacia otros conjuntos juveniles, o bien, a nivel generacional. Este argumento lo extrajo Charles Feixa del mismo Hebdige (y el último de Stuart Hall), para comprender el desarrollo de las culturas juveniles. En este sentido, lo que difiere en la percepción de las juventudes de una etapa u otra, depende del contexto en el cual se hallan inmersos. Es decir, no es lo mismo la actitud de los jóvenes de la segunda posguerra, que los que transitaban la década de los setenta. La diferencia reside en que los primeros vieron un periodo de gran prosperidad finalizada la Segunda Guerra Mundial; en cambio los segundos, en medio de la crisis del petróleo del ‘73, y de regímenes conservadores, no pudieron adaptarse a este nuevo contexto, por lo que se inclinaron hacia el *No Future*. Este lema surgió a partir de la crisis social y económica de la Inglaterra neoliberal. La misma se manifestó en el estancamiento de la economía, el crecimiento del desempleo y de la marginalidad, e inclusive dicha crisis se manifestaba en la juventud con estudios superiores que no encontraba puestos de trabajo cualificados acorde a su formación. Así, de esta manera, comenzó a gestarse en los jóvenes un sentimiento de apatía, que consistía en el descreimiento en que una educación de calidad influiría en la obtención de un mejor trabajo (Kreimer, 1993).

Al mismo tiempo, estos jóvenes no solo se diferenciaron de aquellos que vivieron en la sociedad de confort (establecida gracias al Estado de Bienestar), sino que también se diferenciaron de las juventudes de los sesenta, quienes se caracterizaron por manifestarse en contra de la sociedad de consumo. Y una década más tarde, es el *No Future* el lema de los jóvenes ingleses, quienes “resignados al fatalismo o a la destrucción” (Kreimer, 1993: 57), representaría al movimiento punk en su máxima expresión. Es en el campo música en el cual el *No Future* plantea desenmascarar todas las actitudes relacionadas al conformismo producto del aburguesamiento.

En este contexto el *Do it yourself* (o el “Hazlo tú mismo”) emergería como uno de los emblemas de las juventudes punks de Inglaterra, y que se extendería al resto del mundo (Petra, 2015). Dicha consigna no solo se manifestaría en la música, sino también en la estética y en las producciones culturales. De hecho, en el primer caso Hebdige (2004) describe el vestuario como estrafalario (con reminiscencias antillanas), en el que combina con otros objetos residuales y crests de colores diferentes. Mientras que en lo

segundo, la elaboración de fanzines (publicaciones independientes)¹¹ y volantes, en conjunto con la organización de los *gigs* (o recitales) se realiza de manera autogestionada.

Inglaterra no fue el primero, pero no el único lugar en donde se desarrolló el punk. De hecho, Kreimer también se dedicó a describir el mismo dentro de la costa este estadounidense. Allí se encontraban sus representantes máximos como The Stogges, como una de las primeras bandas que introdujeron el punk en la ciudad de Detroit, y a ellos les siguieron The Ramones, Patti Smith, Talking Heads, Blondie, entre otros, al finalizar la primera década de los '70 (Dimitrova, 2015). Los artistas mencionados, (y otros que buscaban consolidarse en la escena), tenían espacios de expresión tanto en la costa este, como el CBGC de Nueva York, como también en el oeste, siendo la ciudad de Los Ángeles, uno de los focos creativos de la región.

Kreimer, destaca las diferencias entre el punk inglés y el norteamericano, dentro del contexto en el que surgió cada uno: “El punk británico es hijo de un colapso económico. El norteamericano nace de un colapso social” (1993: 193). Esta cuestión hace que cada uno continúe diferenciándose en la construcción de sus identidades. De hecho, para el periodista el primero si se ha comprometido con la realidad que los sitúa, renunciando a las tentaciones del mercado. En cambio el segundo, transformó la crítica social en actividades más redituables, como conciertos, giras, o contratos con discográficas. Y por último, en cuestiones estilísticas, los punks norteamericanos no lograron destacarse del común de la población, ya que las grandes cadenas de tiendas han transformado el estilo punk en moda.

No obstante, no podemos definir al punk norteamericano con generalidades pues presenta sus diferencias a lo largo de su país. En este sentido, Dimitrova nos permite comprender que mientras a principios de los ochenta el punk estadounidense deja de “ser noticia”, comienza a resurgir una nueva tendencia dentro de este estilo, en la costa oeste de aquel país. Este se caracteriza por ser más crítica a toda forma pacifista de vida, rechazando lo que Kreimer define como “un modo de vida utópico”, (1993: 197). Este periodista agrega que a inicios del '77 aparecen jóvenes con una vestimenta muy diferente a la que usan los hippies, pues no son sueltas, y prefieren llevar el pelo corto. Se los llama *weirds* o “raritos”, al igual que una banda punk rock de la región, The

¹¹ Juan Carlos Kreimer (1993) define a los fanzines como “revistas de punk-rock hechas a mimeógrafo y especializadas en un determinado grupo y estilo”. (1993, pág. 6). Esta definición será desarrollada en las siguientes páginas de la presente investigación.

Weirdos. Éste es un ejemplo, en el cual se aleja del mundo de las grandes discográficas, y se manifiestan en forma crítica a través de la producción de su propio fanzine llamado *Search & Destroy*, “con preocupaciones proletarias” (Kreimer, 1993: 199). Más adelante, en la década de los ‘80, los valores originarios del punk en su forma contestataria y autogestionada, tomaron forma de hardcore (Dimitrova, 2015). Entonces, a los principios del “Hazlo tú mismo”, se incorpora una actitud política que no solo se traslada en la composición de las canciones, sino que también se traduce en la construcción de los lazos de solidaridad y compromiso entre sus seguidores. Dentro de la línea del hardcore, hallamos entre sus máximos representantes a Minor Treat, Black Flag, Agnostic Front, y mismo Bad Religion, una de las influencias de grupos argentinos de hardcore punk como Eterna Inocencia.

Mientras tanto, el punk tradicional inglés tiene también sus derivados, como el estilo Oi!, conocido como el street punk, que se identifica con las clases trabajadoras, y con los skinheads. Si bien se incorporan a este mismo grupo formaciones neonazis, vale aclarar que ninguna de las bandas punks que representan el estilo Oi! se identifican con ideas de derecha ni de izquierda (Dimitrova, 2015). En este sentido, grupos como Doble Fuerza, que forman parte de nuestro objeto de estudio se encuentra muy afín a dicho pensamiento.

De todas formas, todas las manifestaciones mencionadas hasta aquí fueron (y son hasta aún hoy) influyentes para las bandas que eligieron e incorporaron el punk como estilo de vida en distintos contextos y espacios. En una primera instancia, la identidad punk en Argentina se adecua al concepto de contracultura, dado a los orígenes que aquel tuvo en nuestro país. Y si bien continúa con dicho postulado, también se ajusta al concepto de subcultura, ya que el punk no es ajeno al mundo del rock “nacional”, a pesar de las tensiones existentes dentro del mismo¹².

3.3- El desembarco del movimiento punk en la Argentina.

El puente entre el punk anglosajón y su llegada a nuestro país fue el mismo libro de Juan Carlos Kreimer, *Punk, la muerte joven* (1993). Kreimer, un periodista que se exilio en Inglaterra en el contexto de la última dictadura militar, describió en forma detallada la escena punk inglesa y norteamericana. En su libro caracterizó de que

¹² En el trabajo observaremos dos acontecimientos, uno de ellos fue la negativa del grupo punk Los Violadores a la presentación del Festival de la Solidaridad de 1982. El otro se trata de una canción del disco debut de Doble Fuerza (1988), “A vos Stone”.

manera incursionaban los jóvenes dentro de una banda, en relación a la adquisición de instrumentos, ensayos, grabación de demos, y presentaciones en los pubs/bares locales. En este sentido, se debe considerar que en medio de una Inglaterra en crisis, el único medio para costear los gastos mencionados, era mediante la ayuda de los progenitores de los jóvenes, o bien, de los salarios y/o indemnizaciones, exiguos.

Si existiera la suerte de que se le presentara un manager y un productor, las ventajas económicas se dirigían a éstos, en vez de los músicos, y un proporcional para el dueño del local en donde la banda realizaba sus conciertos. Sin embargo, más allá del negociado, los jóvenes punks se desempeñaron en actividades alternativas, bajo el lema “Hazlo tú mismo”. Una de estas actividades fue la prensa independiente, manifestada en los fanzines, publicaciones que contienen un conjunto de hojas, diseñadas mediante el uso del collage, la máquina de escribir y fotos en diferentes escalas de grises. La cantidad de ejemplares que surgen es limitada, y su distribución circula de “mano en mano”, aunque se podría recibir por correo, o encontrar algún que otro ejemplar en alguna librería. Tanto éstos, como la entrega de flyers (volantes) en la vía pública, permitieron el desarrollo musical de aquellos grupos que estaban iniciándose en el mundo punk.

Al igual de Kreimer, otro observador de la escena fue también otro joven argentino, Pedro Braun (Hari B), quien más tarde sería uno de los fundadores de la banda punk *Los Violadores*. El interés de Braun, lo llevo a contactarse con otros jóvenes en su misma situación, en la cual la comunicación fue por carta, a través de la Revista Pelo, una de las revistas dedicadas a informar sobre el mundo del rock. La misma fue el canal para encontrar personas con iguales inquietudes. Así, logró contactarse con Sergio Gramática, con quien conformaría el grupo punk Los Testículos, antecesor de Los Violadores. La primera presentación de aquella banda fue el 2 de Diciembre de 1978, organizado por un estudiante de la escuela secundaria, Robert Wojtehk Zelazek¹³, el Polako, quien conocía a Hari-B, por medio de la madre de este último. En medio de las presentaciones que realizaban esta agrupación, sumado a algunos cambios en dicha formación y las represiones por parte de las fuerzas dictatoriales, llevó a que uno de los miembros del grupo, Gramática, cambiara el nombre de Los Testículos, por el de Los Violadores.

¹³ Fue bajista de Los Violadores desde el año 1984 hasta 1996.

Entretanto, otro joven, Enrique Chalar, conocido como Pil, seguía a esta banda muy de cerca. Para ese entonces, Gustavo Fossa, alias Stuka se había integrado en Los Violadores en el bajo, ante la ausencia de uno de los miembros del grupo, acompañando a Hari-B y a Gramática. La incorporación de Pil en las voces de la banda se vincula al contacto que establece el primero con Stuka en el recital mencionado. De esta manera, Los Violadores tocaron con dicha formación muchos años, aunque es necesario señalar que también hubo cambios en los integrantes de la banda, sumado a separaciones, y posteriormente discos solistas. De todas maneras, se destacaron por sus letras de fuerte contenido social y político, tales como *Represión*, y *Uno, dos, ultraviolento*.

Así como surgieron Los Violadores, otras bandas también comenzaron a surgir en la escena punk de nuestro país. Algunas duraron por poco tiempo, y otras, lograron consolidarse. En ese contexto surgieron Los Laxantes, Todos Tus Muertos, Alerta Roja, entre otros. José Francisco Caballero (2016) menciona a través de testimonios de la época, algunas curiosidades del punk en Argentina durante los primeros años: se dice que entre las bandas mencionadas, Alerta Roja, fue la que grabó el primer demo de música Punk, desmitificando el hecho de que Los Violadores, habían sido los pioneros. Lo que se les reconoce a éstos últimos fue que las grabaciones sí lograron salir a la venta, cuestión que en los primeros no pudo ser posible por cuestiones económicas. Tampoco los aquellos fueron los que se adelantaron en presentarse a un programa de televisión, sino que lo hicieron Los Baraja, otro grupo punk. Al margen de todo esto, Los Violadores fueron los que se destacaron de los grupos mencionados, no solo con la incorporación de Stuka, sino también por su llegada a los medios de comunicación en un recital de la banda, realizado en la Universidad de Belgrano, siendo que tomó mayor protagonismo los disturbios entre la banda y el público, que se dividía entre punks y “rockeros”. Más allá de ese acontecimiento, que derivó en la detención por parte de la policía, el grupo llegó a grabar su primer disco en 1983, y seguir siendo respetados más allá de under.

El libro de Kreimer también se hizo eco en otros jóvenes, quienes además de prestar atención en la música punk inglesa y norteamericana, y sobre las bandas emergentes, manifestando además sus opiniones a través de los fanzines. De esta forma, la contracultura punk estaba asomando por nuestro país, ya que no solo se hablaba de la escena local y del exterior, sino también de la represión ejercida por las fuerzas policiales en plena primavera democrática. El hecho de ser joven, vestirse de forma

llamativa, repartir volantes, o simplemente pasar mucho tiempo en las calles, era motivo suficiente para ser arrestado.

Una de las primeras en realizar este tipo de denuncias fue Patricia Pietrafiesca en su fanzine *Resistencia*. En las publicaciones del mismo, notas editoriales, correo de lectores, y las letras canciones de diversas bandas del género, cumplieron dicha función. Al mismo tiempo, el *Resistencia* (como así otros fanzines) fue un canal de comunicación para transmitir el surgimiento de bandas punks, y así consolidar los canales de la autogestión, que en este caso, trata de la no intervención de los grandes medios de comunicación, o de las discográficas más reconocidas.

Como se verá más adelante, la autogestión es uno de los principios del anarquismo, que apareció en Argentina a fines del siglo XIX. Más allá de la crítica de dicha ideología hacia el estado, en la que la mayoría de la juventud puede llegar a coincidir, es necesario advertir que no todos los jóvenes punks se identifican con aquel pensamiento, pero sí con la propuesta mencionada. Además del “Hazlo tú mismo”, otra de las metodologías del anarquismo que encontró adeptos fue el de la “acción directa”, expresada en huelgas, y en el escrache en instituciones públicas, a modo de manifestar las formas de opresión hacia organizaciones estatales y privadas.

Llevar a la práctica los valores que inspiraron al punk no fue sencillo. En este sentido, la manifestación de aquellos en los medios de comunicación alternativos, se complejizaba dentro de la transición hacia la democracia, y por su carácter minoritario. Esto significa que además que solo unos pocos conocían al punk, a través de publicaciones independientes internacionales (como el fanzine *Maximum Rock and Roll*), además los intercambios de discos de bandas como Sex Pistols, The Clash y Ramones, que pasaban de mano en mano. Además solo la Capital Federal era uno de los pocos lugares donde el underground halló espacio.

No obstante, el hecho de que sean pocos los punks que conocían al movimiento, “tenía la ventaja, de estar compuesta por un grupo de personas con un conocimiento mutuo” (Locarnini y Tuja, 2015: 153). De a poco el punk, con la música, el interés por los fanzines, y las ideas vinculadas al anarquismo (aunque no todos comulguen con la ideología en sí), fue construyéndose en su carácter contestatario. Obviamente, para que este comience a expandirse, fueron de vital importancia las prácticas autogestivas, como la conformación de cooperativas, siendo Patricia Pietrafiesca una de sus fundadoras, con el objetivo de gestionar los recitales y la feria de fanzines.

A medida que avanzan los ochenta, el movimiento punk comienza a tener mayor visibilidad, en el cual el disco *Invasión '88* marcaría la llegada de una nueva camada de grupos, entre los que se encuentran bandas como *Ataque 77*, y *2 Minutos*. Estos mismos ejemplos son los que brindan Locarnini y Tuja para explicar que dichas bandas además de atraer un nuevo tipo de público, los describe como “la cara que vende más y es contratada por discográficas, la que suele estar en los rankings de numerosas radios” (2015: 158). De todas maneras, coincidimos con los comunicadores sociales en que no todos los grupos punks estén vinculados a la masividad. Sin embargo, es necesario destacar para estos comunicadores sociales que:

La segunda generación de punks argentinos no implica la desaparición de los primeros, ni de sus prácticas, sino que implica una convivencia sobre diferentes definiciones de los que es el punk, relacionado con la recuperación de diferentes elementos de la tradición de este movimiento. (Locarnini y Tuja, 2015: 158).

En el marco de nuestro trabajo, se demostrará que existen casos en el sur del conurbano bonaerense, que se identificaron aquellos valores dentro del “Hazlo Tú Mismo”. Es decir, se destaca en ellos el compromiso por la producción de discos y de medios de comunicación alternativos alejados de los medios masivos de comunicación. En las acciones mencionadas, se presenta la posibilidad de que nuevos grupos puedan ser conocidos dentro de la escena punk. De esta manera comienza a desarrollarse todo un entramado en el cual existe el intercambio de ideas, discos, fanzines, y otras actividades en donde el punk defiende la importancia de la autogestión.

3.4- El punk del conurbano sur como un fenómeno global anglosajón, y del rock nacional.

Como se expresaba anteriormente, los primeros tiempos del punk en la Argentina, la actividad se concentró en la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires. A medida que fue circulando la información sobre música y fanzines, la cultura juvenil punk fue consolidando su presencia en el conurbano bonaerense a fines de los ochenta y principios de los noventa.

Para entender la transición espacio-temporal de los momentos de la cultura juvenil punk, es necesario utilizar el concepto de *glocalidad* de Roland Robertson

(2000), con el objetivo de comprender las relaciones entre lo global y lo local, en el cual el segundo está incluido dentro de lo primero. De hecho, tales cuestiones pueden observarse desde sus orígenes con respecto al punk inglés (y/o norteamericano) por un lado, que puede ser analizado en las características que adquieren y re-significan los punks quilmeños. Y por el otro, como un subgénero dentro del rock argentino, en el cual se ha despegado de aquel a través de su carácter contestatario.

En el primer caso, los orígenes del punk en Inglaterra pueden pensarse como un fenómeno global, mientras que al realizar su desembarco con Argentina a fines de los '70, para luego llegar a los barrios del conurbano bonaerense, representarían al punk dentro del espectro de lo local. Con respecto al segundo, al ubicar al punk como un subgénero del rock nacional, es necesario pensar dichos vínculos según el contexto político y socioeconómico en la que Argentina estaba inmersa.

Lo expuesto en esta segunda línea puede ser comprendido a través del trabajo de Cristian Secul Giusti (2014), en la cual describe los vínculos entre rock y juventud en tres etapas: en los '70 el vínculo entre rock y militancia, los '80 y su nexo con el arte, y en los '90 con la crisis, que hizo del rock y sus variantes, un espacio para la crítica social, económica y política.

-En los '70, las relaciones entre rock y juventud se evidenciaron en el compromiso político a través de la militancia, no solo desde la planificación y realización de proyectos, sino que también con la necesidad de transformar la realidad en la que viven.

-En los '80, el vínculo se manifiesta por medio del arte para cuestionar las violaciones hacia los derechos humanos en la última dictadura militar. Al mismo tiempo, la propuesta artística se proponía discutir el desarrollo de las libertades en la naciente democracia.

En el caso de los jóvenes punks de la primera generación, su "arte" se materializó de forma independiente. Esto se manifestó en la creación de fanzines y sus respectivas ferias, reuniones en la biblioteca José Ingenieros para discutir ideas, la creación de cooperativas para continuar gestionando recitales, a pesar de la represión policial heredado de la última dictadura.

Al mismo tiempo se diferenciaron de otras tendencias del rock, diríamos la más "popular" si se quiere, con respecto a la Guerra de Malvinas. Mientras que éstos se

presentaban en el Festival de la Solidaridad Latinoamericana¹⁴ en nombre de la paz, los punks y otros artistas vinculados al *under* por el contrario, optaron por no participar en el mismo. Para Esteban Cavanna, la oposición de no presentarse se debe a la actitud de los artistas de rock reconocidos, “que tenían mayor visibilidad en los medios no aprovecharon la oportunidad histórica para decir algo de frente, en vivo, ninguno alzó su voz para denunciar ilícitos y violaciones masivas, sino que hablaban por medio de metáforas poéticas que nadie comprendía” (2015: 56).

-Finalmente, en los ‘90, el vínculo entre el rock y los jóvenes debe pensarse en medio de un contexto en el cual la desconfianza hacia los partidos políticos aumentaba, al igual que la desigualdad social. Dichas cuestiones influenciaron en la composición de canciones, ya no posicionadas en la posición del héroe, sino en la del vencido. El mismo Secul Guisti, citando a Vila y Semán (1999)¹⁵, el rock en general, enfoca a los jóvenes en las violencias producidas por las crisis de valores de la Argentina neoliberal.

Además es necesario destacar que el rock desembarcó en el conurbano bonaerense, en el cual el “barrio” o la “calle” se erigen como “espacio de disputa”, como lo diría Secul Guisti. De hecho, este comunicador social explica que:

El barrio se re-significa como asunción y relectura de una pertenencia social, interpelando constantemente a una generación y sector popular que apreciaba el llamado ‘rock chabón’. Las canciones idealizan, critican y muestran un lugar de lucha e impugnación que remarca representaciones sociales en torno a lo contestatario y a las experiencias inestables, informales y desvalorizadas propuestas por un estado ausente y de política liberal. (Secul Guisti, 2014: 14).

Y en este sentido, el punk no fue la excepción. Entre sus exponentes más reconocidos encontramos a Dos minutos representando a Valentín Alsina (ciudad/barrio a la que bautizó su primer disco), y Flema, presentes en Gerli. Los primeros, representaron las problemáticas de la sociedad desde la perspectiva de los más desfavorecidos, como los obreros sobreexplotados dentro del menemismo. Por parte de

¹⁴ El Festival de la Solidaridad Latinoamericana se realizó en el Estadio Obras, el 16 de Mayo de 1982, transmitido por Canal 9. Contó con la participación de Charly García, Nito Mestre, Litto Nebbia, Juan Carlos Baglietto, entre otros.

¹⁵ Semán, Pablo y Vila, Pablo (2008) “Rock Chabón e Identidad Juvenil en la Argentina Neoliberal”. En Daniel Filmus (comp.), Los Noventa: Política, Sociedad y Cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo, FLACSO, Buenos Aires.

los segundos, representados en la voz de Ricardo (“Ricky”) Espinosa, se los relacionan, más a la voz del grupo, como el punk nihilista. En este sentido, Pablo Cosso define al nihilismo como “la negación de los sentidos, significados y prácticas hegemónicas que otorgan seguridad ontológica (tranquilidad existencial) a grandes conglomerados humanos, los cuales, en función del beneficio sumamente obtenido, le asignan una creencia y una eficacia inapelables” (2015: 194). Es decir, la negación hacia todo poder o institución por parte de algún individuo o grupo, que no se hallan influenciadas por aquellas prácticas que representan a los poderes y/o dogmas de turno. No obstante, más allá de dicha tendencia en Flema, es necesario reconocerle a dicha banda la importancia por ceder los espacios a bandas en pleno ascenso, como Sin Ley (en las que versiona distintas canciones de los quilmeños en su disco Underpunk) y Doble Fuerza (con los que canta la canción “Sale de vos”, en el año 2002).

3.5- Entre el conurbano y la capital: el under como un espacio para escuchar y tocar punk rock.

En cuanto a los lugares públicos para manifestarse musicalmente, sea para escuchar bandas de la escena, o mismo para tocar, en el retorno hacia la democracia, a principios de los ‘80, solo se acotaba a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. A lo sumo, se pueden mencionar tres lugares icónicos: el Café Einstein, Cemento y el Centro Parakultural¹⁶.

El Café Einstein, siendo Omar Chabán uno de sus creadores, estuvo pensado como un espacio para el desarrollo de distintas expresiones artísticas, desde el rock, artes plásticas, o bien, pensado en la presentación de compañías teatrales independientes. En este espacio, la juventud punk empezaba a aparecer en la escena under los domingos. Si bien el contexto en el cual surgió coincide con la transición democrática, no significaba que estuviese exento de controles vinculados a la represión. Tampoco tuvo la aceptación por parte de los vecinos del lugar, que reclamaban a las autoridades municipales, mayor control del lugar.

A diferencia del anterior, Cemento, creado también por Chabán, contaba con una capacidad mayor que el primero, en el que cabían aproximadamente más de mil personas. Al igual que su predecesor, se presentaban múltiples escenarios artísticos, el

¹⁶ La descripción completa del artículo puede encontrarse en López, Vanina Soledad para www.revistaafuera.com Año X Número 15 Diciembre 2015

que alternaban las noches de rock con las de discoteca en una misma noche. Más allá de la oferta cultural del local, solo la presencia de las bandas de rock convocaba una mayor cantidad de público. Y fue así que logró perdurar desde su creación en 1984 hasta la tragedia de Cromañon en 2004, sobreviviendo a los controles policiales, y a las quejas vecinales que influyeron en la clausura del boliche en varias oportunidades. Mientras existió Cemento, el punk logró ser reconocido en el ambiente del rock nacional, con la presentación en vivo del compilado *Invasión '88*. Este disco, grabado por el sello Radio Trípoli, incluía la presentación de bandas como *Ataque 77*, *Comando Suicida*, *Exeroica*, y *Flema* en su primera formación, antes de que Ricardo (Ricky) Espinosa se convirtiera en la voz de la banda.

Entre los testimonios de los que tocaron en ese local, encontramos el de Hugo Irisarri, quien reconoce la importancia que tiene dicho espacio para *Doble Fuerza*:

Era el lugar donde te dejaban ser. Yo iba a bailar antes de tocar con *Doble Fuerza*. Empezamos en 1987 y el segundo show fue ahí, en enero de 1988, con *Mal Momento* y *Ataque 77*. Siempre llevé un mango a mi casa, incluso en los primeros tiempos, cuando no convocábamos mucha gente. Es un lugar que bien podría ser hoy una suerte de museo de rock, con cuadros fotos, objetos de época... ¿Qué *Hard Rock Café*? ¡Tienen que hacer *Cemento*!
(Igarzábal, 2015: 79).

También fueron parte de este espacio *Eterna Inocencia* y *Sin Ley*. Los primeros compartieron escenario con *2 Minutos*, en una función a beneficio de la fundación *Hare Krishna*¹⁷. Con respecto a *Sin Ley*, existe el registro del primer disco en vivo de la banda llamado “*Avivate*” en el año 2003, grabado el 23 de agosto de ese año. El disco finalmente salió a la venta en 2005.

El caso del *Centro Parakultural*, creado en 1986, se orientó hacia curiosidades teatrales, también bajo la esencia del *under*. Al igual que los dos ejemplos anteriores, las muestras de teatro convivían con las noches de rock, al mismo tiempo que se establecían acuerdos para evitar su clausura.

El punk logro tener un día a la semana para sus presentaciones, con el objetivo de evitar conflictos con los seguidores pertenecientes a otras culturas juveniles. A pesar

¹⁷ Nicolás Igarzábal publicó el volante del recital mencionado (de la fecha 13-05-2001), en su libro *Cemento, el semillero del rock*, dentro de la página 110.

de la búsqueda de alternativas, en medio de la presencia policial en el lugar, el *Parakultural* finalmente fue adquirido por un consorcio de edificios en 1990, obligando a sus anteriores dueños a realizar un cierre simbólico de otro de los espacios que representaron al under.

Además de los tres lugares mencionados en la década de los '90 existieron otros espacios en donde los jóvenes punks se podían presentar con las bandas, siempre en capital federal, como por ejemplo *Mac Arthur* (que también se llamó años más tarde como *Zona Cyborg*), y el *Teatro Arlequines*, ubicado en el barrio porteño de San Telmo.

No obstante, el sur también se hacía notar para las presentaciones de las bandas que estaban comenzando, y para todos aquellos que querían escucharlos sin necesidad de viajar hacia Capital Federal. Por ejemplo, en Quilmes, los músicos Ero Pesquero y Guillermo Mármol mencionaron la existencia de *Torremolinos* como uno de los espacios en donde el punk comenzó a ser escuchado por zona sur. Lo mismo sucedió en otros distritos como Berazategui y Avellaneda.

Esta breve descripción del desarrollo de la escena punk dentro de Capital, y más tarde en Quilmes, demuestra la presencia de lo local como parte de lo global. Es decir, que “está esencialmente incluido”, (2000: 14), en palabras de Robertson.

3.6- Conociendo al punk en Quilmes: un pequeño acercamiento a los grupos en estudio.

En las tres bandas que hemos estudiado, se puede observar a través de sus canciones, la visión de los jóvenes punks de la zona de Quilmes en la década de los '90. Tales reflexiones tienen relación con el panorama que estaba atravesando nuestro país dentro del neoliberalismo, que se extendió en realidad, a fines de los ochenta, y se extendió hasta el 2001.

Surgieron en primer lugar, Sin Ley y Doble Fuerza, a finales de la década de 1980, mientras que Eterna Inocencia, aparece a mediados de los noventa. Los tres casos comparten cambios en su conformación como así también en el estilo musical, tanto en cuestiones sonoras específicas como en las temáticas de sus letras. Al mismo tiempo se refleja en todos ellos la decisión de la autogestión como forma de la producción de sus discos y recitales.

Sin Ley surge en el año 1988, siendo testigos (al igual que Doble fuerza) de las contribuciones de los jóvenes punks de la primera generación. Es decir, han presenciado

el malestar de aquellos que se expresaron a través de bandas nacionales como Los Violadores, o Todos Tus Muertos, más la aparición de otros medios de protesta, que manifestaron su inconformidad ante la reciente democracia, heredera del sistema represivo de la última dictadura.

Con respecto a Eterna Inocencia, un grupo que surgió a mediados de la década de 1990, podemos decir que se inició en un contexto diferente en comparación a las demás bandas punk en estudio, con un menemismo consolidado tras la reelección de 1995. Aún así la diferencia es mínima, pensada únicamente en parámetros temporales. Recordemos que Sin Ley y Doble Fuerza surgieron al finalizar los ochenta, pero se consolidaron en los '90.

Eterna inocencia comparte la mayoría de las características de los “punks primigenios” (Cosso, 2015), en relación a la producción musical, y en la importancia de resaltar el rol que cumple el fanzine, tanto en la crítica de la realidad social de nuestro país, como así también en la difusión de bandas que se inician dentro de escena. Diego Fernández Romeral define de manera certera la esencia de la banda:

El núcleo desde el que creció esta banda pergeñada de las calles de Quilmes fue un catalizador que sintonizó frecuencias lejanas: un sonido furioso que bajaba de la costa oeste de Estados Unidos, el pensamiento anarquista de Bakunin y Kropotkin, letras inspiradas en las canciones de Yupanqui y Zitarrosa, tareas comunitarias en hogares de niños del sur bonaerense, el despertar de una conciencia antiglobalizadora y un escenario marcado a fuego por el desguace neoliberal en la Argentina de los '90. (2017: 4).

En relación con este punto, en las primeras producciones de Sin ley, nos encontramos con una continua visión de estos jóvenes con respecto a las ideas de sus antecesores, que criticaron a través de sus composiciones, la represión de la dictadura y en la reciente democrática, el uso de la violencia de las fuerzas policiales, o el accionar de la Iglesia, entre otros. Pero también podemos hallar la introducción de otras temáticas, como el rol de la familia, la introducción de otros actores sociales, como los niños, y los trabajadores, diferenciándose de sus predecesores. De hecho, en este punto, la inclusión de los actores mencionados, podrá observarse en las canciones de Doble Fuerza y de Eterna Inocencia.

En la primera parte, estaremos haciendo referencia al sentido histórico de las canciones de las bandas, en relación al panorama político y social de la Argentina. Luego continuaremos con cuestiones afines al campo de la música, en cuanto a los tiempos de las canciones, voces, entonaciones, estética de los discos, entre otros elementos. Es fundamental realizar un análisis musical ya que forma parte de la construcción de la identidad de estos jóvenes.

Todos los campos a analizar residen en la construcción identitaria de los jóvenes punks mediada por el concepto de otredad. En este sentido, Stuart Hall explica que las identidades se construyen a partir de su diferencia con el “otro”, cuyas características marcan un contraste de una unidad que necesita de algo o alguien distinto.

El concepto de *otredad* también fue trabajado por Locarnini y Tuja, al analizar el contenido de los fanzines producidos por los jóvenes punks de la década de los '80. La investigación de dichos científicos sociales nos permite comprender una de las continuidades entre los grupos punks que son nuestro objeto de estudio, con sus predecesores. En este sentido, podemos anticipar que la construcción de un “otro” son las fuerzas armadas y sus sucesoras, quienes utilizan la represión como un mecanismo de control, a pesar del régimen político que predomine.

En sí, dentro de nuestro trabajo el concepto de *otredad* se aplica en los binomios joven punk diferenciándose de las dictaduras y las fuerzas policiales, hacia el sistema capitalista, en contra del Estado/gobierno o de otras instituciones como la Iglesia. Aunque también, como parte de esa diferenciación no debemos olvidar que el concepto de otredad está presente en lo cotidiano, como en el barrio, en pos de defender el territorio de aquellos que lo quieren transformar, o bien desde el fútbol, que se expresa a través del binomio hinchada local/hinchada visitante. Todos estos ejemplos estarán presentes en los análisis de las canciones de las bandas punks a estudiar.

Capítulo 2: Música, fanzines y otras cuestiones en el punk de los '90 como ejes en la crítica política y social de la Argentina neoliberal.

3.7- Continuidades en la crítica hacia las “fuerzas del orden”.

Al igual que las bandas punks de la primera generación, Sin Ley también escribió canciones referidas al descontento de los jóvenes con respecto a los resabios de la última dictadura militar, como la Guerra de Malvinas, o bien al servicio militar obligatorio.

El conflicto por la recuperación de las Islas Malvinas comenzó el 2 de abril de 1982, cuando las Fuerzas Armadas ordenaron la ocupación de dichos archipiélagos. Esta situación se remite a una necesidad por parte del gobierno militar de obtener una cierta legitimidad en medio de la denuncia de las organizaciones defensoras de los derechos humanos por los desaparecidos. A esto se sumaron la creciente crisis económica, y la inminente reorganización de partidos políticos y sindicatos. Entretanto, la llegada de las tropas argentinas a las islas generó masivo apoyo popular, reunido en Plaza de Mayo. Sin embargo dicho acompañamiento no fue suficiente, pues el gobierno militar esperaba el apoyo Estados Unidos, que si bien en un principio actuó como mediador, se posicionó en favor de Gran Bretaña. Al mismo tiempo fueron infructuosos los intentos de establecer alianzas con países pertenecientes al Tercer Mundo, y con otros de tendencias comunistas, “que lo alejaban definitivamente de la ilusión de ingresar al Primer Mundo” (Romero, 2007: 234). Ni siquiera el acompañamiento de los países latinoamericanos, pudo salvaguardar a la Argentina de su inminente fracaso en la contienda con la ex primera potencia mundial.

La situación de nuestro país empeoró con los ataques de las fuerzas británicas, superiores en tecnología armamentística, a pesar de la resistencia de la aviación argentina, y de los jóvenes combatientes sin experiencia en este tipo de conflictos. Los mismos se encontraban desprovistos de armamentos de mejor calidad, y de artículos de primera necesidad para afrontar la contienda en mejores condiciones (Romero, 2007).

El desenlace de la guerra finalizó el 14 de junio de 1982, con la rendición de las tropas argentinas, dejando en evidencia el ocultamiento por parte de los medios de comunicación en transmitir lo que realmente ocurría. El fracaso chauvinista de las Fuerzas Armadas por obtener el apoyo popular, sumado a las marchas conformadas por los organismos defensoras de los Derechos Humanos, partidos políticos y organizaciones gremiales, culminaron finalmente en la transición hacia la democracia.

Considerando este panorama, ofrecemos los siguientes ejemplos, comenzando por el tema *A Malvinas*:

*A Malvinas me fui
un día de abril
A Malvinas me fui
un día de abril
Ahí aprendí a quererte,
ahí aprendí a odiarte,
ahí me di cuenta que,*

yo por vos no quiero morir.

*Mataron a muchos
todos como yo
Ellos murieron por tu culpa
jamás tendrás mi perdón*

En los dos primeras estrofas nos encontramos con la relación amor-odio hacia a las islas. Es decir, por un lado reflejaba el orgullo por la defensa de nuestra soberanía. Pero por el otro, el rechazo hacia la guerra y la muerte de quienes estuvieron en pleno combate. Muchos eran jóvenes que no tenían formación militar, y que apenas contaban con la experiencia de haber atravesado el servicio militar obligatorio.

En las estrofas siguientes se ubican en el lugar de quienes sobrevivieron a la contienda, qué tienen que enfrentarse a una nueva “guerra”, que consiste en reinsertarse en la sociedad:

*La batalla se terminó
la batalla recién empezó
Allá me espera la sociedad
en otra guerra voy a entrar*

En esa sección, la banda continúa (al igual que en las primeras estrofas), hablando en primera persona, como si hubiese sido testigo directo de la contienda, y que ha sobrevivido a ella. Sin embargo, el desamparo del estado lo padece como excombatiente, al no conseguir trabajo, ni tampoco otro tipo de contención.

*Y ahora estoy aquí,
sin trabajo y sin ti.
De Malvinas vine de luchar,
y hoy no tengo un pedazo de pan.*

La última parte, se desliga del rol del testigo, y se dirige a los sobrevivientes de la guerra, expresando su desacuerdo hacia aquellos que no atendieron a las consecuencias de haber participado en ella.

*Te cagaron
Te cagaron
Te cagaron
Otra vez!
(x4)
Te cagaron
Otra vez!
(x2)*

En relación a la crítica de las estructuras belicistas de la etapa post-dictatorial de nuestro país, Sin Ley complementa la letra recientemente analizada con la canción *S.M.O.*¹⁸

*Ese día madrugaste y todos estaban pendientes de vos,
prendiste la radio y te sentaste a escuchar el sorteo con resignación.
Mientras terminabas el mate cocido tu número apareció,
y pusiste cara de espanto, un número alto te tocó.*

*Te presentaste en un edificio y un oficial te atendió,
un médico te tocó los huevos y como apto te delató.
Te raparon la cabeza y te pusieron un uniforme,
te dieron un baño helado y mierda de morfar.*

*Ya hace tres meses que estás adentro y tu odio aumentó,
tenés ganas de fugarte y hacerte desertor.
Ahí adentro todo es distinto, no podés ir a un recital,
no ves ninguna minita y no hay nada de fumar.*

*Cuando ya estás en la calle, recién ahora te despertás,
aunque todavía no lo creas, recobraste tu libertad.
Servicio militar, servicio militar, servicio militar,
servicio militar, servicio militar, servicio militar.*

Cada parte de la canción, recorre todas las rutinas hacia los destinatarios (varones mayores de 18 años) del servicio militar, conocida también como Ley Richieri, que tuvo vigencia desde el año 1901 hasta 1994¹⁹. En sus orígenes, dicha ley implicaba una mayor presencia del Estado en la vida de los hombres para ser “controlados, disciplinados y argentinizados” (Romero, 2007: 27).

Por otro lado, esta postura anti-bélica observada en las dos canciones anteriores, se complementa con una perspectiva anti-estatista también en una composición tal como *Nos mintieron*, que refleja el cuestionamiento hacia la reciente democracia:

*Desde chicos nos mintieron
y creímos su falsa libertad,
nos dijeron que hay futuro
y que se puede vivir acá.*

¹⁸ Servicio Militar Obligatorio

¹⁹ Luego del asesinato del Soldado Carrasco, en una guarnición militar de la localidad de Zapala, provincia de Neuquén, se dejó sin efecto el SMO.

*Nos taparon bien los ojos,
nos encerraron en un mundo irreal,
nos sacaron del cerebro
cosas que no pudimos pensar.*

El cuestionamiento al modelo democrático, se basaba en la defensa de los derechos humanos violentados por la dictadura. Sin embargo la renacida democracia mostró la continuidad de las acciones represivas, manifiestas en las fuerzas policiales. En relación a este tema, en la confrontación entre el movimiento punk y las fuerzas policiales, Pablo Cosso (2015) afirma que los jóvenes punks de los '90, retomaron la lucha contra aquellos remanentes de la dictadura militar, que emergieron a partir del retorno a la democracia. Con respecto a éstas últimas, puede decirse que también recibieron la crítica del grupo a través de composiciones como *Mi ex amigo Alberto*, y *No me sigas más*:

*Esta es la historia
de un muchacho muy correcto
esto le ha pasado a mi ex amigo Alberto*

*Pasábamos todo el día
jugando al chorro y al policía(x2)*

*Siempre fue muy raro
siempre hacia de policía
tenía 20 años y su padre le decía
es una carrera con futuro
Nene fijate como está el mundo(x2)*

*Un día desapareció
y a Albertito no lo vi más
según me dijo el viejo
se fue al liceo militar
y se marcha
se marchó
se marchó
se marchó
se marchó
semarchó
no lo vimos mas(x2)*

*En la calle un día a Albertito lo encontré
le pregunte qué hiciste*

y me dijo deja joder!

*Tenía el pelo bien cortado
recién afeitado
y abajo relucía su lindo calzado(x2)*

*Albertito se nos hizo militar
de nosotros nadie lo volvió a saludar*

*Albertito es el teniente general
Albertito si es por mi te puedes matar(x2)*

Esta canción cuestiona el ingreso hacia este tipo de carreras como una posibilidad de ascenso social, manifestándose en la frase “es una carrera con futuro, nene fijáte como está el mundo”. El personaje en cuestión elige renunciar a su identidad barrial por una vida signada por el confort y la conformidad, que le puede brindar la pertenencia a las fuerzas de seguridad.

En *No me sigas más*, se expresa directamente la relación “nosotros-ellos”, en la cual el “otro” es la policía, el que recibe el rechazo por parte de los jóvenes punks. Esta actitud de diferenciación, que plantean Hall y Reguillo Cruz, es para los punks un modo de construir sus identidades. De más ésta decir que dicha actitud de rechazo tiene sus razones. Como se explicaba anteriormente, cualquier actividad “sospechosa”, desde andar por la calle, armar un recital o bien repartir volantes en la vía pública, era un “delito”:

*Yo no sé porque vos me perseguís
y a mis espaldas vos vivís
a mi da para pensar
que mi odio es lo que te molesta*

*No me sigas mas
No me sigas mas
No me sigas mas
No me sigas más*

*De noche yo venía
otra vez la policía!
te odio con alma y vida
a vos sucio, sucio policía
y vos,*

no me sigas mas (x4)

Los aspectos analizados también pueden verse en las letras de Doble Fuerza y de Eterna Inocencia. Aquí encontramos algunos ejemplos, como en *No seas botón*, Hugo Irrisari, se ubica en el lugar de un narrador protagonista del altercado con la policía:

*Yo venía por la calle
Y un amigo me encontré
El me invito a una fiesta
Y con todo gusto fui
No había más cerveza
Eso no lo entendí
Fuimos a lo del Huevo
Salimos por ahí.*

*Al vernos me di cuenta
Y no me pude equivocar
Lo que me imaginaba
Estaba por pasar.
En ese momento un cana apareció
Pidió los documentos
Y a todos nos llevo.*

*No seas botón, hace el favor
Que la cerveza no se termino.
Si sos botón, hace el favor
Que la cerveza no se termino.*

*Esta historia termino
Esta historia termino
En cana terminamos
No había solución
Aquí pase la noche
Escribiendo esta canción
Entre cuatro paredes
Mirando a mi reloj.*

Aquí se habla del concepto de “otredad” que diferencia al “nosotros” las culturas juveniles punks, de los que quieren invadir su espacio, es decir del “ellos”, los que se denominan como “agentes del orden”. Si bien la confrontación no es directa, el hecho de decir *No seas Botón* hace referencia a un trato “conciliador” con los oficiales. El hecho de pedir identificación era una práctica habitual heredada de décadas anteriores, por lo que cualquier persona alejada de los estándares sociales (desde la vestimenta, o

en el momento de relacionarse con sus pares), era tildada de “sospechosa” o “subversiva”, aún en tiempos democráticos (Cosso, 2015).

Por otro lado, Eterna inocencia describe otros aspectos de la dictadura, en cuanto a los interrogantes de aquellos niños y niñas que nacieron y crecieron a finales de los setenta, y principios de los ochenta, sobre las violaciones de los derechos humanos en aquel periodo. Aquí encontramos composiciones como *My Family (Mi Familia)* o *Looking for the sun (Buscadores del Sol)*:

*Cuando llegué a este mundo mi madre me dijo
que era lo que estaba bien y lo que estaba mal
mientras mi padre me decía que a la bandera debía yo respetar
por eso decidí, ser un chico políticamente correcto,
pero me di cuenta, que de nada sirve.*

*Mi familia nunca me dijo
por qué 30.000 personas murieron en los 70's
Y dónde estaba ese Dios,
que ellos me prometieron que me llevaría al paraíso
y por qué lloran todos esos chicos detrás de las armas
oh! por favor padre!!! No quiero ser parte de todo esto!!!*

*La verdadera familia tradicional....
es la que te asesina.....*

*Mi familia nunca me dijo
por que 30.000 personas murieron en los 70's
Dónde estaba ese Dios
que ellos me prometieron que me llevaría al paraíso
y por qué lloran todos esos chicos detrás de las armas
Oh! por favor padre!! No quiero ser parte de todo esto!!*

En *Buscadores del Sol (Looking For The Sun)*, Eterna Inocencia continúa con su compromiso hacia la consigna en la búsqueda de la memoria, la verdad y la Justicia por los 30.000 desaparecidos. El rol del narrador se ubica en el lugar de las madres que perdieron a sus hijos en manos de las fuerzas militares, por medio de la privación ilegítima de la libertad, torturas y asesinatos. Y que como colectivo, conformaron organizaciones por la búsqueda de justicia en nombre de sus seres queridos, tales como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que se unieron a las ya existentes como la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH). Es necesario aclarar que más allá de la heterogeneidad que caracteriza al movimiento por los Derechos

Humanos, ya sea a la búsqueda de familiares directos, o en solidaridad de aquellas agrupaciones, además de si se encuentran o no vinculados a alguna ideología política (Jelin, 2005), los une en común la lucha por mantener la memoria de aquellas personas víctimas de las violaciones por parte de la Junta Militar.

Al mismo tiempo, se manifiesta desazón por parte de los familiares de los desaparecidos en la falta de respuestas por parte del Estado en hallar a sus seres queridos y en juzgar a los responsables. Quizá una de las alternativas posibles fue (y lo es aún hoy) la conformación de movimientos sociales, como las mencionadas anteriormente. Recién en 1985 comenzarían los juicios a las juntas, luego de que la ley de reforma del Código Militar de 1984 permitiría que los miembros de las Fuerzas Armadas fueran juzgados por tribunales civiles. Finalmente fueron condenados a prisión Jorge R. Videla, Emilio Massera y Roberto Viola. De ahí en más se hallaría el camino para el juzgamiento de los responsables en otros escalafones de la jerarquía militar. Sin embargo los levantamientos militares de 1986 y de 1987 condujeron a la sanción de la Ley de Punto Final, en 1986, y Obediencia Debida al año siguiente²⁰ que significaría para el gobierno de Alfonsín “el fracaso de su intento para resolver de manera digna el enfrentamiento del Ejército con la sociedad” (Romero, 2007: 251). En este panorama, Jelin (2005) agrega que con las insurrecciones de 1988 y 1990 fueron producidas por descontento militar hacia las acusaciones de los derechos humanos, sumándose además los conflictos en el interior de dicha corporación. A todo esto, en 1989, Carlos Saúl Menem utilizó el indulto, liberando a los militares responsables de los delitos de lesa humanidad en la última dictadura, de las acciones realizadas en Malvinas y de los levantamientos del año 1987. Con la implementación de esta prerrogativa presidencial, en 1990 se liberó a los ex comandantes de la junta militar, como así también a algunos de los líderes de la guerrilla. En consecuencia, la Ley de Obediencia Debida, como así también los indultos, desmoralizaron a las organizaciones defensoras de los derechos humanos. Sin embargo, la lucha de aquellas aún sigue inquebrantable, a pesar de la implementación de políticas que solo promueven el olvido.

*Caminando a través de la oscuridad
tratando de no llorar
sigo en este camino:*

²⁰ La ley de Punto Final se trata de las continuas citaciones a los enjuiciamientos, lo cual produjo los levantamientos de los oficiales. Como consecuencia, la Ley de Obediencia Debida, liberó de las acusaciones a los responsables de aquellos hechos.

*voy en busca del sol
no pararé hasta poder besar tus manos;
oh, cómo deseo ese día, cómo extraño tus ojos*

*30.000 personas en busca del sol
30.000 personas ya no están con nosotros
y ahora que sé que se han ido
espero que hayan encontrado un lugar mejor
porque tantas torturas han sufrido sus cuerpos...
sí, sé que han desaparecido
pero sólo trato de alcanzar
el día en que pueda volver a encontrarlos...*

*Muchos años han pasado
y todavía no tengo noticias de ellos
pero los asesinos caminan entre nosotros
y el eterno dolor
pienso en tus lágrimas, en tus ojos...
no puedo imaginarme
lo que han hecho contigo*

*Pero ahora que sé que te has ido
espero que hayas encontrado un lugar mejor
aunque yo sólo quería besar tu cara!*

*Sé que esto no es una causa
sino una consecuencia
de este sistema que es violado.
Día a día por aquellos que te torturaron a ti y a mí
pues entonces seguiré en este camino, sí!
Trataré de besar tu cara
aunque sé que jamás volveré a verte...*

En este contexto, una de las reivindicaciones presentes en los jóvenes durante la década de los '90 se basó en la búsqueda de justicia en nombre de los 30.000 desaparecidos, a través de las organizaciones defensoras de los DDHH, representadas en Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y también en aquellas que las precedieron.

Esta misma lucha contó con la presencia de la agrupación H.I.J.O.S.²¹, organización que reúne a hijos de desaparecidos, exiliados y presos políticos de las dictaduras latinoamericanas, “cuyo objetivo fundamental es el juicio y castigo a los

²¹ Corresponde a la sigla de *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*.

militares y torturadores que instrumentaron el genocidio y el terrorismo de Estado” (Biagini, 2012: 392). Dicha agrupación lleva a cabo su búsqueda de la verdad y la justicia por medio de charlas y medios alternativos, con el fin de continuar develando las verdades de las violaciones hacia los derechos humanos, producidos en la última dictadura militar. Tanto aquella agrupación, como los jóvenes punks (mayoritariamente en las composiciones musicales) en nuestro estudio comparten la forma de manifestar sus ideas a través de medios autogestionados.

3.8- El cuestionamiento hacia otras instituciones: el rol de la Iglesia y el poder jurídico.

La crítica hacia otras instituciones se extiende hacia la Iglesia Católica en *Papa*, haciendo alusión directa al poder del Vaticano:

*Falsa, falsa religiosidad
Si no crees podrías pecar
Contra las costumbres y la moralidad,
Viejas, gordas falsas
De esta sociedad.
Papa, Papa, te vamos a hacer puré.
Papa, Papa, engaño de la fe.
Papa, Papa, te vamos a matar.
Papa, Papa, te vamos a coger.
Su Cristo es otra víctima fatal
De su propia sociedad,
Y su culto paso de mano en mano,
Desde el occidente hasta los propios romanos.
Papa, Papa, te vamos a hacer puré.
Papa, Papa, engaño de la fe.
Papa, Papa, te vamos a matar.
Papa, Papa, te vamos a coger.
El santo sudario era falso,
Y la iglesia prohibió investigar,
Otros objetos muy venerados,
Que son todos falsos,
Como esta sociedad.
Papa, Papa, te vamos a hacer puré.
Papa, Papa, engaño de la fe.
Papa, Papa, te vamos a matar.
Papa, Papa, te vamos a coger.*

En la canción se manifiesta que a través de las imágenes y rituales, la Iglesia ha manipulado a la sociedad a través de la moral y las buenas costumbres.

No cabe duda de que Sin Ley continúa con la crítica realizada por el movimiento punk en los ochenta, que se opuso por ejemplo a la llegada de Juan Pablo II en su rol de mediador al conflicto por el Canal de Beagle y por la Guerra de Malvinas. Ejemplo de dicha continuidad, la hallamos cuando el grupo Todos Tus Muertos creó su nombre para contrastar la encíclica *Totus Tuus*, *Todos Tuyo*s en latín, en rechazo hacia la autoridad papal (Biagini, 2012).

La misma banda también cuestiona el rol de la justicia en casos de femicidios, en donde la resolución de este tipo de casos tiende a proteger a los victimarios en vez de las víctimas, y más cuando los responsables son los hijos de funcionarios públicos. La situación mencionada la encontramos en *Fiesta de la Quebrada*, del disco *Un Kilme Resucitado* (1995):

¡Ay guachita!, vamos a una fiestita!
Tengo plata, papá es diputado nacional.
Fiesta de la quebrada concha pelada para garchar.
Erke charango y bombo mi buen porongo te voy a dar.
¡Morochita! Estas muy borrachita.
Con un saque, joya vas a quedar.
Fiesta de la quebrada concha pelada para garchar.
Erke charango y bombo mi buen porongo te voy a dar.
¡Mi putita! ¿Por qué no te despertás?
Está muerta y no se despierta mas.
Fiesta de la quebrada concha pelada para garchar.
Erke charango y bombo mi buen porongo te voy a dar.
Tírala allá, en el medio de la ruta
¡El auto lavá!
¡Que no queden huellas!
Fiesta de la quebrada concha pelada para garchar.
Erke charango y bombo mi buen porongo te voy a dar.
¡Que me culpas! Yo no hice nada jamás.
Que lo diga el juez.
¡Esta es su nueva quinta!
Fiesta de la quebrada concha pelada para garchar.
Erke charango y bombo mi buen porongo te voy a dar.

El poder político (que en este caso, desde un cargo público en el Congreso), demuestra la impunidad para manipular al poder judicial desde lo económico, en el

momento de ocultar un crimen. Recordemos que esta situación fue una realidad que tomó estado público a nivel nacional a partir del asesinato de una joven catamarqueña, María Soledad Morales, en 1990.

Más allá del análisis de la letra de la canción mencionada, *Fiesta de la Quebrada* cuenta con dos particularidades, relacionadas con la canción popular *Carnavalito*. La primera es el hecho de que la versión original se encuentra en el comienzo de la canción de Sin Ley. De allí podemos analizar qué instrumentos se hace mención en la letra y como se concreta en realidad. Sobre ambos temas podemos decir que comparten en común la frase “Erke, charango y bombo” como parte del estribillo, aunque si uno escuchara la instrucción en aquellos, podrá observar que el erke no es el instrumento que se escuche originalmente, sino la quena. La segunda, es que aquel tema tradicional se está presente dentro de un sonido punk, ágil y veloz, gracias al trabajo en conjunto del bajo, la batería, las guitarras, y la voz áspera de Curly Curley. El estilo musical que se caracteriza dicha canción representa al mismo tiempo el femicidio producido en manos del Estado.

3.9- Una mirada sobre la sociedad: la incorporación de otros actores en las canciones punk.

El rol político que asumieron los jóvenes al unirse en las marchas del colectivo LGTB y trabajadoras sexuales, se sumó en los primeros años de la democracia, al igual que la música y los fanzines. Estas minorías se unieron para denunciar la represión por parte de la policía, que se asumía como detentora de la moral y de las buenas costumbres, coartando las libertades de aquellos grupos marginados a los que consideraba personas “indeseables” para la ciudadanía (Cosso, 2015). Así como los jóvenes punks de los ochenta se unieron a defender las reivindicaciones de los colectivos mencionados, aquellos que transitaron su adolescencia a fines de la década y a comienzos de los ‘90, comenzaron a incorporar otros actores sociales en la composición de sus canciones.

En el caso de Doble Fuerza, con *Grito de Revolución* demuestra su identificación con la clase obrera, solidarizándose con las problemáticas que los rodean, tales como la explotación laboral, salarios bajos, que derivan en la obtención de la plusvalía por parte del empresariado:

*Muy cansado estas de que te exploten
Ellos creen en tu esclavitud
Muchas son las horas de trabajo
Y tu cuerpo se cansa más y más.
Hoy estas de nuevo en tu trabajo
Y miras de nuevo tu reloj
Ya no sos el dueño de tus horas
Y tu sueldo que baja más y más.
Demasiado esfuerzo que no te sabrán pagar
Quieren que trabajes sin cobrar!?!
Ya va siendo hora de que empieces a exigir
Y de que comiences a luchar!!!
Se escucha el grito ¡revolución!
Viene directo del corazón
Y nunca más te dejes pisar
Siempre lucha por tu libertad*

En la identificación con aquellos actores, la banda propone, al final de las dos estrofas proponen reclamar por los derechos del trabajador. En *Vamos*, el cantante Hugo Irisarri se cuestiona la carencia de las fuentes de trabajo, a pesar de la gran demanda de muchas familias que necesitan superar los márgenes de la pobreza:

*Vamos, ¿qué está pasando con el trabajo?
Porque los hombres solo quieren trabajar
Ya no quiero seguir esperando
Nuestras familias ya no pueden esperar*

*“Ser o no ser” esa no es la cuestión
tanto tiempo y tantas cosas para cambiar*

*Las ilusiones nunca se pueden matar
esta vida sigue dando vueltas
y es que algún día todo tiene que cambiar.*

Cuando hacemos referencia a las acciones, la propuesta de Doble Fuerza se relaciona al igual que *Grito de Revolución*, la reflexión sobre la explotación laboral, gira en torno a la conciencia de clase. En este sentido, recordemos las medidas aplicadas por Carlos Saúl Menem en torno a las políticas del empleo como la flexibilización laboral, y la precarización del empleo, a favor de los grandes sectores empresariales. A este panorama es necesario acotar la desprotección por parte de los grandes sindicatos, desintegrados en medio de una puja de intereses (entre la confrontación y la

conciliación con el gobierno menemista)²², por lo que los derechos de los trabajadores dejaron de ser su prioridad. Por estas mismas razones, los únicos que pueden luchar por mejores condiciones laborales son los mismos trabajadores.

Eterna inocencia también hace referencia a la explotación de la fuerza de trabajo en el tema *Cuando pasan las madrugadas*. La canción se busca identificarse con aquellos que tienen conciencia de dicha situación, y que no encuentran alguna alternativa que supere la desesperanza ante la explotación hacia los trabajadores.

*Despreciable es el frío,
que golpea de madrugada
Varios años han pasado ya,
sobre mi cara*

*Me pregunto si tal vez,
ellos han pensado hoy,
en mis brazos ya cansados,
de entregarles plusvalor...*

*Esta sombra, sé que es,
la angustia y la sinrazón,
de estos tristes días,
sometido a las grises y frías cadenas...*

*Sintiendo cada atropello y cada mal,
como una daga abriendo mi corazón,
durante años entregando mis esfuerzos,
y ni siquiera sé cuál es mi rumbo...*

*Pero aquí voy
Aquí voy, hoy...*

*Los ojos inyectados esta madrugada,
de sangre que rechaza el frío de mi alma
mis niños condenados ya sin esperanza...
el tiempo acaba, déjame...*

*Mis días van contados...
Me veo al fin desmembrado
... el insomnio de la decepción
Es lo único que siente hoy mi corazón*

²² Para profundizar la situación del sindicalismo en Argentina durante la década de 1990 recomendamos leer a: Palomino, Héctor (2005) Los cambios en el mundo del trabajo y dilemas sindicales. En Suriano, Juan, *Nueva Historia Argentina, Tomo X, Dictadura y democracia (1976-2001)*, Buenos Aires, editorial Sudamericana.

Este sentimiento de resignación, en el cual trasciende hacia las futuras generaciones se ve reforzado con el tema *I wish i could play with you (Desearía Poder Jugar Contigo)*:

*.. a medida que el tiempo pasa veo mis manos,
parecen ser
dos víctimas de la realidad,
dos víctimas del duro trabajo
que aplico día tras día
entonces, qué le diré a mi hijo?
"estoy muy cansado,
no podré jugar contigo hoy..."*

*lo que produzco desaparece
en las manos del propietario de la tierra
y, por qué? si yo pongo lo mejor de mí
para resguardar así mis manos*

*y poder jugar contigo todo el día...
sí, tenerte en mis manos todo el día..*

A su vez el concepto de plusvalía se ve asociado con el de tiempo, que se ve reducido a favor de las ganancias del dueño del capital, o en este caso, del propietario de la tierra. Además de la presencia del trabajador explotado, aparece además la figura del niño que busca contención en el hombre de familia, superado por una extensa jornada laboral que no se corresponde a salarios bajos, que recibe a cambio del ofrecimiento de su fuerza de trabajo²³.

En la canción de Eterna Inocencia aparecen implícitamente, la figura de los niños, que en este caso en particular, buscan afecto en su familia, como consecuencia de la extenuante rutina de trabajo. En otros casos, los menores se encuentran desamparados de quienes deberían estar a cargo, ya sean los mismos progenitores, o el mismo Estado. El ejemplo puede observarse en Inocencia:

*Tus zapatillas sin cordones,
para comer no hay nada, me oyes?
Ya no hay abrigo, ni un amigo que es peor.
No vas a casa, hoy dormís en la estación*

²³ Las canciones de Eterna Inocencia generalmente utilizan un léxico proveniente de la teoría marxista. Ejemplo de esta tendencia es la presencia del concepto de "plusvalor" en el tema *Cuando pasan las madrugadas*.

*Y eso a vos no te va a gustar!
el sufrimiento que afrontás,
no te ayuda a enfrentar
las violaciones cometidas*

*Ya ni siquiera comprendes,
que es amor y que es rencor,
cuando en tus ojos, se refleja el dolor
y la continua indiferencia de la gente como yo..*

*Pero ha llegado el gran día
y esto no es revolución
yo quiero dar mi amor por vos,
quiero que vivas mejor...*

Como contraparte a la indiferencia en las que están situados los niños en situación de calle, una pequeña parte de la sociedad busca contenerlos tanto en la satisfacción de sus necesidades básicas, como así también, desde el contacto emocional. Fue este el objetivo de un Guillermo Mármol en plena adolescencia, al colaborar con el hogar de niños de Villa Argentina Quilmes, a pesar de que la economía familiar se encontraba en crisis. A pesar de la incertidumbre, la acción de Mármol contrasta con la actitudes de otros jóvenes que no tenían interés en cuestionar problemas reales en torno al gobierno neoliberal de Menem, y de buscar alternativas que respondan a tales problemáticas.

La elección del nombre de la banda se vincula con el trabajo de Guillermo Mármol y de sus amigos de la adolescencia, en colaborar al hogar de niños con el que actualmente, continúan colaborando. En esa situación coincide con una actitud de la escena punk más activa en pos de la consolidación de reivindicaciones sociales. Al respecto Mármol responde los motivos de la elección del nombre de Eterna Inocencia:

(...) eso salió porque nosotros veníamos escuchando este tipo de bandas, y bandas de acá también como Fun People. Veíamos que había toda una escena muy proactiva, con ganas de colaborar. Y nosotros trabajábamos... algunos de nosotros en un hogar de niños, con el que todavía seguimos colaborando, la Casa del Niño, acá en Villa Nueva Argentina, y bueno, a partir de ahí... como compartíamos un espacio en común. Y un amigo que es más grande que

nosotros, escuchaba esta música, entonces fue él el que nos acercó a todo.
(Entrevista A Guillermo Mármol, 17/08/17)

En relación a los nombres de grupos, podemos notar una coincidencia en la elección en los nombre de bandas punk. No solo Eterna Inocencia se inspiró en los niños con tal fin. En los '80, y con Patricia Pietrafiesca en el bajo y en plena escritura del *Resistencia*, surgía el grupo Cadáveres de Niños. En la entrevista realizada por un fanzine en junio del 1987²⁴, los integrantes de la agrupación²⁵ responden el significado del nombre elegido:

Patricio: Tiene dos significados: la juventud somos cadáveres, los adultos quieren que así sea para controlarnos mejor.

Ariel: Cuando vas creciendo, vas muriendo, sos el cadáver de un niño.

Patricia: Los niños son cadáveres, es la etapa de tu vida en la que la manipulación más te hostiga. (Pietrafiesca, 2013: 78)

En definitiva, Cadáveres de Niños, denuncia la opresión de los infantes por parte de los adultos al explicar las razones en definir el grupo de la banda. Eterna Inocencia realiza la misma acción a través de sus canciones, como lo ejemplifica el tema Inocencia, siendo los niños expuestos a los intereses de los adultos sin considerar los derechos de aquellos.

Hasta aquí hemos reconocido la participación de obreros y de niños que están presentes en las canciones realizadas por los jóvenes punks. A ellos, también se incorporan los pueblos aborígenes, que han sido despojados de sus derechos desde la dominación del territorio americano. En el contexto en el cual se conmemoraron los 500 años de la conquista española, los jóvenes punks comenzaron a cuestionar lo que hasta ese entonces se consideraba desde la perspectiva eurocentrista como “el encuentro entre culturas”.

En este caso tenemos dos canciones de Sin Ley, al denunciar en canciones como *500 criminales años* y *Matan indios* en el disco *Y vos que mierda festejás* (1991), el genocidio a aquellas minorías:

²⁴ En el compilado *Resistencia*, se menciona que la nota fue realizada por “Charlo del zine 74 Metros, cantante EKP”

²⁵ Cadáveres de Niños estaba conformada por Patricia Pietrafiesca en bajo, Ariel en guitarra, Patricio en batería, Carol en voz. La información aportada es extraída de la compilación de fanzines *Resistencia*.

*Y vos que mierda festejas, y a quien mierda alabas,
sangre india corre por donde vos estas y también pisas.
No fue ni uno, ni fue tres,
No fueron seis, tampoco diez,
Y fueron miles y miles, carne de tus fusiles.
La democracia ya volvió,
Y el pueblo así lo festejo,
Pero no se devolverán las vidas que fueron segadas.*

En ambas composiciones, Sin Ley cuestiona la concepción de “celebración” del “descubrimiento” de América, indicando que se trata de la visión de los vencedores de la conquista del continente, cuando en realidad existió la matanza, expropiación de recursos, y esclavización hacia la población aborígen. En *Matan Indios*, la banda sigue criticando la llegada de los conquistadores, como una de las causas del genocidio a los pueblos aborígenes. En dicha composición, también se cuestiona el descubrimiento de América no fue a favor de la civilización, sino de los intereses del viejo continente.

*1492 fue el año en que llegaron,
1492 fue el año en que mataron.
Ellos vinieron y todo se llevaron,
ellos vinieron y a nuestros indios mataron.
No, no, no.*

*La luna y el sol, esos son sus dioses,
pero creen en algo que ven
y no en algo que desconocen.
Matan indios sin razón,
matan indios por no gustarle su religión.
No, no.*

*Ellos se fueron y los nuestros se quedaron,
se quedaron en el suelo masacrados.
Me cago en su descubrimiento, me cago en su evolución,
me cago en Pedro de Mendoza y me cago en Colón.
No, no, no.*

Casi en simultáneo, en el número 7 del fanzine *Resistencia* (verano del año 1992/1993), también se cuestiona la glorificación del encuentro entre culturas. En la

sección *Resuciten Indios*, de Eduardo “El Profe” Valenzuela²⁶, manifiesta su rechazo hacia la “historia de los vencedores”:

(...) y ahora, con el 5º centenario del ‘descubrimiento’, nos están llenando las bolas de actos y discursos ensalsando cosas que fueron crímenes atroces, robos masacres, destrucción” (...)“Los poderosos siempre tienen la razón, por las buenas o por las malas. Eso lo aprendemos en la escuela, la comisaría, el laburo, en todas partes.

Es cierto que la historia la escriben los que ganan. Pero nosotros no creemos en otra historia que no sea la verdadera (eso no nos hacen iguales a nosotros). (Pietrafiesa, 2013: 230)

En el paréntesis incluido dentro de la cita, como así también en la canción “Matan indios”, se hace referencia al binomio “nosotros-ellos”, en la cual las identidades de “los vencidos” y/o “marginados” se construyen por la oposición a quienes detentan el poder. Es decir, el “nosotros” representa a los marginados de la historia escrita por los vencedores (ellos), en el pasado, y en el presente.

Además este activista reflexiona las consecuencias de 500 años de dominio en el pueblo latinoamericano:

La conquista de América no ha terminado. Nos sigue imponiendo su economía, su cultura y su moral, su progreso. Siguen vampirizando las riquezas sin importar el daño que hacen a la naturaleza. Siguen regalándonos pestes cada vez más sofisticadas (ayer la viruela, hoy el sida). Siguen llenándose los bolsillos a costa del hambre y la mortalidad infantil. Pero por sobre todas las cosas nos roban la libertad de intentar vivir a nuestra manera. (Pietrafiesa, 2013: 231).

Años más tarde, en el disco *A los que se han apagado* (2000), Eterna Inocencia también manifestó su compromiso hacia aquellas víctimas del vaciamiento de los conquistadores europeos por medio de *América*:

*América en mis ojos,
su pueblo entre mis manos*

²⁶ Eduardo el “Profe” Valenzuela era un activista político gay, representante del movimiento homo-core, en el que se promulga la coexistencia de la identidad gay y la música hardcore-punk.

*El nido de mis notas eres,
y mi calor*

*Las sonrisas culpables,
de los que mucho ostentan
pero que nada sienten ya
de tu dolor...*

*Dolor...
tus venas y tu dolor...
tus brazos cansados, ya!*

*Los pies al desnudo
de los niños hambrientos
no conmueven ni conmovieron
a quienes creen
ser los dueños de este mundo
ser dueños de los sueños
hasta que de tu boca brote
la lava ardiente!!!*

*Que nadie abra más tu corazón...
basta ya, basta de dolor...*

*... y yo he visto que del pilar
de las ilusiones
sólo han crecido soles que no calientan
ni luces que brillen*

*La derrota es total
mi alma quiere no cantar
sólo desea le den un minuto
para respirar...*

*Y el más grande anhelo,
dio paso a la esperanza
la idea y el fuego reclaman
la rebelión!!!*

*Rebelión!!!
de los hombres sin nombre
de los que nada tienen;
sino de los que ganan
tu abrazo fraternal,*

América...

*Contemplamos
con abrasadora impotencia
esa masacre
de víctimas inocentes...y con rabia*

Este tema de Eterna manifiesta que las reivindicaciones de los derechos de los pueblos americanos deben concretarse a través de la protesta. En este caso (como así también en la apropiación y de recuperación de espacios locales), la letra de *América* responde a la desterritorialización²⁷, mediante la “invención de territorio” (Reguillo Cruz, 2000: 145), para defender su espacio de todo intento de dominación y de exclusión por parte de los vencedores de la conquista, y sus descendientes

La banda, en el lugar que ocupan como jóvenes, siente el compromiso de visibilizar la situación de las comunidades aborígenes, y de hacer notar las diferencias existentes en el binomio nosotros-ellos desde el arribo de los conquistadores españoles al continente. En sí, ambos grupos, en representación de las culturas juveniles, se identifican con los aborígenes americanos en la necesidad de cuestionar las desigualdades producidas por la globalización, que solo ha beneficiado a ciertos estados, en perjuicio de otros, explotados bajo relaciones de dependencia.

Su preocupación por las minorías, que trasciende las temporalidades de la historia de la humanidad, también se encuentra presente en un fragmento de *Golpes Secos*:

*La violencia impregna todos los ámbitos
y no viene desde lejos; puedo seguir su rastro
y la sangre volcada marca el camino
golpes secos, desde arriba hacia la base
son los necios, los odiados
los culpables de este olvido
y de esta saga interminable
que es el sufrimiento de los pueblos...*

La situación de los sectores subalternos también se expresa en una de las canciones de Sin Ley, *Guerrilla en Tucumán*, en la cual la explotación hacia los campesinos del norte argentino, fue una de las razones para llevar a cabo la ejecución de la guerrilla:

²⁷ El avance de la globalización por sobre las resistencias a nivel local, imponiendo una tendencia hacia una ideología eurocéntrica, sentando las bases del poder capitalista.

*Guerrilla en Tucumán, pelea y pelea
El campesino sufre, su eterna miseria
El hombre de la ciudad
Que está libre de mente
Se fue para los montes,
a buscar su muerte.
Guerrilla en Tucumán y la sangre se hierve
El fusil se dispara, al ver al enemigo
Quizás no haya amigos, en medio de la selva.
Gendarmes asesinos que dejan sus huellas
Guerrilla en Tucumán, heridas muy abiertas
Que sangran y sangran bañando esta tierra
No quieras que tus hijos aun las recuerden
Y que vengan los hilos
De este títere de muerte.
Guerrilla en Tucumán...*

Dicha composición plantea el rol de la juventud de fines de los '60 y principios de los '70, que vieron en la guerrilla una alternativa para luchar en contra la represión ejercida por las dictaduras, y el poder económico de empresarios agrícolas e industriales. En el fragmento que hace referencia a “el hombre de ciudad, que está libre de mente”, se vincula a aquellas personas tienen vocación política, e inclusive se han desarrollado académicamente en las universidades, y que coincide con un posicionamiento social relacionado a las clases medias. Las ideas de revolución, en medio de la Guerra Fría, y con el avance de las ideas comunistas que avanzaron en Cuba, y en toda América Latina, influyeron a éstos jóvenes intelectuales a conformar movimientos guerrilleros. En Argentina, los más conocidos fueron el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), y Montoneros. La resistencia de aquellos se desplegó tanto en las ciudades como en zonas rurales. No obstante, a pesar del retorno del peronismo como símbolo del retorno democrático, algunos gobiernos provinciales se resistieron al avance de estas guerrillas, tal como sucedió en Tucumán. Ante la realización del Operativo Independencia en 1974, el accionar de las organizaciones guerrilleras, por sobre todo dentro de las filas del ERP se vio estancado con el avance de la Triple A.

Considerando esta breve contextualización de la canción, podemos decir que nuevamente el punk se ocupa de describir el rol de otros actores sociales, que en este caso trata sobre las juventudes de un periodo histórico diferente. Con un claro objetivo:

el de reivindicar los derechos de los campesinos explotados por otros agentes vinculados al poder económico.

3.10- Las críticas hacia el rol del Estado.

Las instituciones como el Estado o la Iglesia recibieron el rechazo de los jóvenes punks a través de la letra *Siempre hay plata* de Sin Ley, en la cual podemos interpretar las deficiencias en el rol del Estado, en el momento de administrar los recursos.

*Para las armas y para la guerra,
Siempre hay plata, siempre hay plata
Para el pueblo que se caga de hambre,
Nunca hay plata, nunca hay plata
Para la Iglesia y para las velas,
Siempre hay plata, siempre hay plata
Para la gente que pasa miseria,
Nunca hay plata, nunca hay plata*

*Y hay una manera de vivir (De vivir!)
De vivir en esta Tierra
Es el cuento de (De que!)
Siempre hay plata, siempre hay plata
Nunca hay plata, nunca hay plata
Siempre hay plata, nunca hay plata
Siempre hay plata, nunca hay plata*

*Para sus negocios y sus drogas,
Siempre hay plata, siempre hay plata
Para el idiota que trabaja,
Nunca hay plata, nunca hay plata
Para sus putas y sus fiestas negras,
Siempre hay plata, siempre hay plata
Para los chicos de la calle,
Nunca hay plata, nunca hay plata*

*Y hay una manera de vivir (De vivir!)
De vivir en esta Tierra
Es el cuento de (De que!)
Siempre hay plata, siempre hay plata
Nunca hay plata, nunca hay plata
Siempre hay plata, nunca hay plata
Siempre hay plata, nunca hay plata*

Aquí se destacan los actores sociales más afectados por el modelo neoliberal: el “pueblo”, en alusión a los sectores populares, de los que derivan según la canción, a los trabajadores y a los niños en situación de calle. La canción en sí utiliza el recurso de la ironía, para expresar que el Estado tiene recursos para los más poderosos, y no tanto para aquellos que más lo necesitan. En este sentido, la receta neoliberal impone el recorte del gasto público como así también el congelamiento de salarios y la inflación. Además en la Argentina de los ‘90, se profundizaron las privatizaciones de las últimas empresas estatales, al mismo tiempo que pequeñas y medianas empresas debieron cerrar²⁸.

El carácter antiestatista de los jóvenes punks también se reafirma con la canción de Eterna Inocencia con *Demoler el Dolor* (o *Demolish Pain*, en su versión original), en la cual se admite la utilización de la acción directa (huelgas) como una de las herramientas para enfrentar el poder estatal. Se puede interpretar la existencia de lineamientos anarquistas en la crítica hacia las leyes impuestas por el Estado (que perjudican a los sectores más desprotegidos de la sociedad), al dominio del capitalista, y a la injerencia de otras instituciones como la Iglesia en la imposición de valores.

*Esta es la historia de un hombre
cuyas convicciones eran:
no más explotación
no más dioses ni naciones/estados*

*El era un hombre
que peleó por una mejor vida
sé que usó la violencia
pero eso está bien para mí*

*Porque todos los días tu país
aplica violencia sobre vos
cuando das tu esfuerzo
al mismo que nos oprime día tras día!*

*La Bestia Capitalista
ha creado realidades
como las cárceles
para aquellos que sólo
quieren cambiar todo esto...*

²⁸ Para profundizar las características del neoliberalismo en la década de los 90, recomendamos leer a: Quiroga, José (2005) La reconstrucción de la democracia argentina. En Suriano, Juan. *Nueva Historia Argentina, Tomo X, Dictadura y democracia (1976-2001)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

*Hijos de la violencia
trata de alcanzarlos...*

*Demoler el dolor
demuele los muros
y verás sus caras*

*Víctimas del odio
víctimas de las leyes que
responden al gobierno y las autoridades
que viven inculcando gente
porque no tienen respuestas a sus propias mentiras...*

Al mismo tiempo, el cuestionamiento de la banda hacia el Estado continúa criticando a la educación en la canción *End of Education* (*Fin de la Educación* en castellano) como un instrumento de manipulación utilizada por aquella institución.

*Estuve pensando en
las diversas maneras de oprimir
que el gobierno utiliza
para mantener firme su estructura
de violencia y odio*

*La educación es uno de estos problemas
y comienza en las escuelas,
cuando nos enseñan a odiar a nuestros hermanos
amar a nuestra bandera
Y dar nuestra vida por cosas tan estúpidas
como las guerras
que son la máxima expresión,
del poder económico, consecuencia del capitalismo
eso no es educación
sino represión legalizada*

*Y aunque deba llamarte "maestro"
te llamaré "maldito"
parece que no tienes
un punto de vista crítico
hablas y no escuchas,
y así lo chicos no tienen alternativa
eres el único
crees que tienes razón..
Pero no es así...*

Aquí se analiza los objetivos del Estado para dominar a la sociedad a través de la escuela, promoviendo el respeto a la patria, defendiéndola si es necesario a través de la guerra. O bien, defendiendo el nacionalismo, que ocasiona la negación hacia el “otro”, y la indiferencia hacia la diversidad.

Dentro de la misma letra, si bien se critica el rol del maestro en la enseñanza de valores referidos al Estado-Nación, como el referente de los educandos debe transformar aquellos valores que favorecen la dominación en favor de intereses particulares. La manera posible de lograr tal objetivo, es que como educador, debería revisar su práctica docente, y enseñar desde un enfoque crítico y constructivo.

3.11- Crisis socioeconómica en los ‘90: perspectivas de la juventud punk.

La situación social y económica de la Argentina entre 1989-2001, se caracterizó por políticas del empleo que no lograron fomentar el empleo joven, frente al avance de medidas que promocionaban la flexibilización laboral. Entre los más afectados de dicha situación fueron más que nada los jóvenes, situados entre la precarización del trabajo y el desempleo en la mayoría de los casos.

Desde una vivencia particular (o hipotética), dos de las estrofas de la canción *Solos y aburridos* de Sin Ley, puede describir la mirada de la juventud sobre la situación laboral en el contexto de estudio:

*Y vino la noche,
y no sé qué hacer
no tengo plata para ir a un bar
Apenas tengo para cigarrillos
mientras camino un vino tomar!*

*Hace meses que no tengo laburo
y debes en cuando alguna changa hago yo,
justo en eso estaba pensando
cuando en la plaza te vi a vos.*

El problema del empleo entre 1989-2001 debe ser explicado a partir de los planes económicos que se llevaron a cabo durante las presidencias de Carlos Saúl Menem. Una de ellas fueron las privatizaciones, en la cuales las empresas del estado pasaron a manos privadas, trayendo consigo numerosos despidos. Y la otra medida que se destacó en aquel periodo fue la convertibilidad, una medida en la cual si bien generó momentos de estabilidad en los primeros años de los noventa, derivó hacia el final del

periodo en el incremento de la deuda externa. A pesar de la implementación de tales medidas en la primera presidencia, logró obtener el consenso de la sociedad y del justicialismo, para luego postularse para una segunda gestión, que le dio el triunfo en 1995.

Como consecuencia de las políticas neoliberales, en buena parte de la década de los '90, se establecen la desocupación y el trabajo precarizado. Ambas problemáticas, sumadas al subempleo favorecieron la aparición de “nuevos pobres” (Minujin, 1992), que vienen de las clases medias, sumándose de este modo, a los “pobres estructurales”, es decir, a los sectores que vivieron en permanente situación de desfavorabilidad. Aquellos tenían pequeños o medianos emprendimientos, los han perdido con la crisis, debido a que sus productos no podían competir con los precios de las grandes cadenas de supermercados extranjeros, o con las importaciones que no pagaban ningún tipo de impuestos. Este panorama lo vivieron tanto Guillermo Mármol como Ero Javier Pesquero, al comentar que sus respectivos padres debieron cerrar los emprendimientos familiares como consecuencia de las políticas mencionadas anteriormente.

El problema del empleo, trajo como consecuencia la pérdida de “la cultura del esfuerzo y del trabajo” (Balsa, 2001: 237), ya que la familia y la escuela, no se adaptan bajo los parámetros de la Argentina neoliberal. La brecha social se extendió aún más entre las personas de un buen nivel adquisitivo, con las que vivían al límite de la marginalidad. Ejemplo de este panorama, la encontramos en una de las canciones de Sin Ley, en la que narra el perfil de personas que priorizan sus intereses individuales por sobre la de los demás. En *Modelo '96*, se relata el pasatiempo de los jóvenes de buen pasar económico, que pueden adquirir bienes costosos, además de dedicarse al tiempo de ocio, según su posicionamiento en la sociedad:

*Este es un auto modelo 96
recién salió de la fabrica.*

*Tanto tiempo esperandolo y ahí está
lo vas a sacar a correr
y cómo anda
tiene nuevo el motor
y cómo anda
y lo ves
y lo ves
y lo ves
Como anda!*

*Vibra hacia a 100
como anda!
Parece en el aire
en el aire!
Y más contento no puedes estar
vas a buscar a tu chica
y los dos juntos salen a probar
la potencia de la maquina
y anda
Y el asfalto evitas
en el aire, sentís que volas
que volas
Y anda
que cómodo que es
cómo anda
Ya sos el rey del asfalto*

*Pero como puede ser
que se cruce una chica en moto
pero si yo era el rey!
Ahora sos fugitivo de la ley*

*Y eso seguro te va arruinar
tu status y tu posición social
por eso vamos rápido rápido
aceleradores en marcha*

Marcha

Marcha

Marcha

Marcha

Marcha

*Este es un auto modelo 96,
lo guardo adentro de casa
porque si la policía lo ve
seguro me manda en cana y lo sé
y no anda
yo no vuelvo a subir
y no anda
y lo evito
lo evito
y lo oculto
y no anda*

*seguro que la mate
y no anda
la moto y la chica*

*No se de mi vida lo que va hacer
me voy para Punta del Este*

*Por un tiempo desaparecer
hasta que se enfríe el caldo
Y lo siento
ella quedo tirada ahí
y lo siento
Si quedo alguna secuela
y espero,
que la vallan a ayudar
Yo me voy
rápido
rápido
rápido*

*Pero como puede ser
que se cruce una chica en moto
pero si yo era el rey!
Ahora sos fugitivo de la ley*

*Y eso seguro te va arruinar
tu status y tu posición social
por eso vamos rápido rápido
aceleradores en marcha
Marcha
Marcha
Marcha
Marcha*

Marcha!!!

Los jóvenes de este relato, tienen mayor preponderancia a mostrar sus últimas adquisiciones, que en este caso es un nuevo automóvil, que en la estética y en velocidad solo puede ser adquirido por pertenecer a las clases media/alta. El tema es que, cuando llega algún imprevisto, predomina la preocupación por el estatus social sobre la vida ajena, por lo que podemos interpretar que esta situación es una muestra de la crisis de valores que ha predominado en buena parte de los noventa.

Además del desempleo, se buscó sanear dicho problema con programas de empleo como el Plan Trabajar²⁹, o bien el “Proyecto Joven”³⁰, apuntado a personas en situación de vulnerabilidad social, entre ellos, jóvenes en búsqueda de trabajo, y personas que se han quedado sin empleo. Sin embargo la aplicación de tales iniciativas ha tenido sus objeciones, dado a que no siempre se adaptaba a situaciones concretas.

3.12- Jóvenes punks y espacios de recreación.

Como parte del estilo que constituye la identidad de los jóvenes punks, encontramos actividades complementarias, o focales como las denomina Charles Feixa, tales como el fútbol, o bien, el skate. En el primer caso, tanto Sin ley como Doble Fuerza, le dedicaron al fútbol un espacio de reunión de la juventud además de la música. En el caso de los primeros, le dedica una oda al fútbol en *Vamos los Cervecedores*, en homenaje al club Quilmes:

*Sábado es hoy y a la tarde estaremos
y a la tarde estaremos en el estadio
sobre él para avalancha subido a los carteles
tirando de los trapos y arriba del tablón
te alentamos campeón!*

*Vamos los cervecedores!!!
Aunque ganes o pierdas no me importa una mierda
yo soy del cervecero porque a Quilmes lo quiero
porque a Quilmes lo quiero!!*

*El vino se acabó mucho no nos calienta
porque todavía la birra no se murió
a todos esos giles, los vamos a matar
y a la salida los trapos le vamos a robar
le vamos a robar!*

*Vamos los cervecedores!!!
Aunque ganes o pierdas no me importa una mierda
yo soy del cervecero porque a Quilmes lo quiero
porque a Quilmes lo quiero!!*

²⁹ El plan trabajar tenía como objetivo brindar una ayuda no remunerativa a trabajadores desempleados.

³⁰ Generar diversos oficios a jóvenes de bajos recursos que buscaban su primer empleo y que aún no tenían experiencia laboral.

*Porque tenemos aguante no hacemos la amistad
Y alentamos a Quilmes siempre hasta el final
Yo nací en una villa con paredes de chapa
Y aunque no tenga plata, siempre voy a la cancha
Siempre voy a la cancha*

*Vamos los cerveceros!!!
Aunque ganes o pierdas no me importa una mierda
yo soy del cervecero porque a Quilmes lo quiero
porque a Quilmes lo quiero!!*

"Huracán botón! Y Morón buchón!"

Al escuchar el tema mencionado se distingue la melodía del tema de Víctor Heredia *Todavía cantamos*, originalmente una canción que reclamaba por el destino de los desaparecidos y que luego de ser utilizadas en manifestaciones políticas su melodía fue tomada por las hinchadas de fútbol, en este caso la del club Quilmes, del cual la banda es oriunda. Al mismo tiempo observamos una impronta de la esencia local en términos de Robertson, en el cual se defiende el fanatismo por aquel club de fútbol, que justamente se ubica en el sur del conurbano bonaerense.

En cuanto al contenido en sí del tema se describe los rituales de los seguidores del club antes de llegar al estadio. Entre aquellos se distingue colgar los “trapos” (es decir las banderas para alentar al equipo), beber alcohol, y alentar al equipo sin importar el resultado. También implica seguir yendo a la cancha, a pesar de los condicionamientos económicos relacionados a la pobreza.

Por el lado de Doble Fuerza, el ejemplo, lo encontramos en *Fútbol*:

*Estoy en mi barrio cerca del estadio
La cancha se empieza a llenar
El partido está por comenzar
Y en las tribunas no queda lugar
La hinchada empieza a cantar
Esperando que entre el equipo local
La emoción esta por estallar
Futbol pasión ganar o ganar.
El caldo se pone pesado
Y las hinchadas se invitan a pelear
La local se la banca mas
Mas que todas las demás
El partido está por terminar
Y todos se juntan para pelear*

*Cuando están todos listos para luchar
Los que boquearon ya no están más.*

*Visitante sos un vigilante
Visitante no tenés aguante
Visitante sos un vigilante
Por boquearla vos cobraste.*

*Este es el final de esta historia
El partido ya termino
Vinieron con mucho entusiasmo
Y nuestro equipo es el que gana
Esto es futbol, futbol acción
Es una gran emoción
El contrario se puso a llorar
Y el nuestro las llevo de ganar.*

*Los que boquearon ya no están más
Visitante no te la bancaste
Por boquearla vos cobraste
Visitante sos un vigilante
Visitante afuera no te la bancaste.*

En ambas temas, vuelve a aparecer el binomio “ellos-nosotros”, en la construcción de las identidades punks. El “nosotros” se manifiesta en los seguidores del equipo local, mientras que el “otro” representaría a la hinchada “visitante”, que recibe los epítetos “vigilante”, “botón”, “buchón”, los mismos que reciben las fuerzas policiales. El desenlace de las rivalidades se manifiestan desde robar las banderas del equipo contrario, o bien, a través del enfrentamiento físico.

Por otro lado, alejados de las rivalidades, Eterna Inocencia tiene como referencia entre sus actividades complementarias al skate, asociado como espacio de reunión entre los jóvenes punks quilmeños. No obstante es necesario tener en cuenta que la actividad mencionada fue el canal para conocer géneros musicales como el punk y el hardcore. En *Sk8 For Life*, se puede interpretar, la comunión entre el skate y la música, en el fortalecimiento de los lazos humanos:

*Sk8 for life!!!
Sk8 for life!!!
A special drug
a special sound
then, nothing else matters...*

Por otro lado, en *Skaterbording These Days*, nos brinda un panorama de los lugares propicios para salir a practicar aquel deporte:

*Well skateboarding is to me
just what it should be
total expression, a release of aggression
it's just like surfing but, you know in the street...*

*La Plata stairs to pope shove it,
Don Bosco mini ramp
always offers something new to learn
with all my friends...*

*At night some beers and a concert
where punk rock boys show what they've learned
everything's happy, sometimes misunderstanding
people say it's dangerous but, you know, fuck off them!!!*

Las canciones citadas describen la comunión existente de jóvenes skaters del partido de Quilmes (y de otras localidades), tenían a la ciudad de La Plata como punto de reunión para andar en skate, y posteriormente, asistir a un recital. En este sentido, Ero Javier Pesquero y Guille Marmol lo describen de este modo:

Entonces fue el Skate lo que primero nos unió. Después fue la música, y cuando empezamos a ir a recitales todos juntos, empezamos a conocer también un montón de gente que compartíamos los mismos gustos. Y empezamos a ir en skate por La Plata. Entonces, íbamos todos los de Don Bosco por un lugar, o los de otro lugar venían a Don Bosco. Hacíamos un intercambio, si se quiere, de lugares para ir a andar. (Entrevista a Ero Javier Pesquero, 17/08/17)

Lo que nos manifiesta Pesquero en la entrevista es que fueron sus amigos con los que compartía el gusto de andar en skate el nexo para conocer la música punk y hardcore. Y a este panorama, Mármol agrega:

La Plata era el podio para encontrarnos con la gente de distintos lugares, era una ciudad muy linda para hacer street en el skate por las estructuras que tiene (...)
Los recitales en La Plata los hacían los domingos generalmente y empezaba con un día de Skate (...)

Seguramente, muchos almorzábamos con nuestras familias, y después íbamos en tren. Vos fijáte ¿no? Sin celulares... pero como ya sabíamos que el tren pasaba a las 12, tomábamos el de 12 y 5. Ya en Don Bosco empezaba a levantar gente (...) En Quilmes otra tribu. En Bera, levantaba más pibes. Estábamos todos en el mismo tren. Andábamos en skate toda la tarde y a la noche un concierto. Y volvíamos a casa a las 12 de la noche. (Entrevista a Guillermo Mármol, 17/08/17).

A pesar del atractivo de las estructuras que ofrecía la ciudad de La Plata, Quilmes no dejó de ser el lugar del encuentro de los jóvenes skaters como la Plaza San Martín, el paredón de Bernal y el de Don Bosco. Al respecto, Mármol agrega:

En Quilmes andábamos en un lugar en lo que hoy es el supermercado Coto. Eso era un gran playón antes (...) Y también eso tenía uno de los pavimentos más lindos de Quilmes para andar, y a la noche se andaba siempre en el SIC. Era como un punto de encuentro. (Entrevista a Guillermo Mármol, 17/08/17).

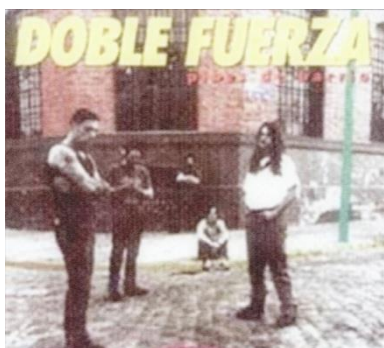
En las canciones citadas cabe destacar a Quilmes como lugar de referencia, ya sea el estadio de fútbol, o bien, las rampas y/o paredones de la localidad de Bernal y de Don Bosco. Estos lugares de pertenencia es lo que Feixa denomina territorialidad, como parte de las culturas juveniles en estudio. Es un factor estructural, que coincide con el ambiente social que rodea a estos jóvenes. En este sentido, se hace referencia al barrio como agente que define el territorio, y por lo tanto los jóvenes que se identifican con aquellos espacios, terminan otorgándoles significados propios. Ejemplo de ello, encontramos la letra *Pibes de Barrio* de Doble Fuerza:

*Yo de pibe me crie en un barrio al cual siempre ame
Algunos querían ocuparlo nunca los deje
Hoy como ayer lo seguimos queriendo
Lo vamos a defender
No vengan de nuevo por acá
O van a tener que correr.*

*Yo soy un pibe de barrio
De chico siempre labure
Soy un pibe de barrio
De chico siempre luce!!
A vos te digo gil no me vengas a joder!!*

*Porque me crié en el barrio OiOiOi!!
En el barrio me crié OiOiOi!!
Tengo aguante, sé que no puedo perder!*

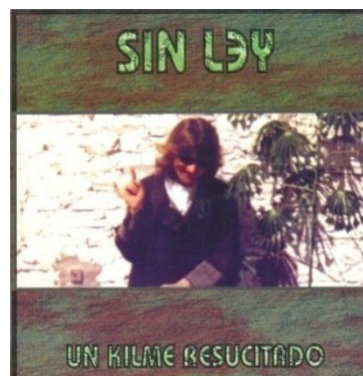
*El pibe de barrio podés ser vos
Sé que me vas a entender
Acordate siempre de las cosas del barrio
Nunca las olvides
Recuerdos del barrio donde me crié
Que nunca voy a olvidar
Del corazón las cosas de mi infancia
Jamás se van a borrar.*



Tapa del disco *Pibes de Barrio*

Como se anticipaba antes, en la estrofa principal, puede observarse de que el barrio, dentro de lo local, se convierte en un lugar visible para estos jóvenes. Tal como dice Feixa, éste representa la creación de “un espacio propio, apropiándose de distintos espacios urbanos que distinguen con sus marcas: la esquina, la calle, la pared, el local de baile, la discoteca, el centro urbano, las zonas de ocio, etc.” (1999: 96).

De hecho, el significado que adquiere “el barrio” para Doble Fuerza son los recuerdos de la infancia, que se ven asociados con sentimientos de nostalgia de aquel pasado vivido con mucho afecto. Por este mismo motivo, todo aquel que no pertenezca a ese lugar, y más con intenciones de transformar su esencia, será expulsado sin mediar diálogo. Es más, podemos agregar que la misma tapa del disco *Pibes de Barrio* (1994) se observa la importancia de la reunión entre jóvenes que tienen intereses en común, y que justamente se reúnen en una esquina/calle/vereda como punto de encuentro. Otro ejemplo lo encontramos en el disco *Un Kilme Resucitado* (1995) de Sin Ley, en el cual el protagonista de la tapa del álbum es “Churrinche”³¹, una persona en situación de calle, elegido por los integrantes del grupo para ilustrar el disco en cuestión. La elección de “Churrinche” en el disco representa de algún modo a los barrios del partido de Quilmes,



Tapa del disco *Un Kilme Resucitado*

³¹ “Churrinche” (cuyo nombre de pila era Julián Ismael) falleció a la edad de 47 años en septiembre del 2016. Fuente:

<https://www.diariopopular.com.ar/quilmeno/churrinche-partio-su-simpatia-al-cielo-n267025>

transformándose en un ser muy querido no solo por quienes hayan escuchado el disco en cuestión, sino también por los mismos vecinos quilmeños (Mileo, 2017).

Como dice Rossana Reguillo Cruz, la necesidad de defender el territorio emerge tras el proceso de “desterritorialización”, que abarca varios fenómenos tales como la relación entre centro periferia, el avance de la globalización y de internet. De hecho, los punks, como parte de las culturas juveniles, realizan una “invención del territorio” (Reguillo Cruz, 2007: 145) a modo de apropiarse un espacio que los identifique como tal. No se trata únicamente de defender un espacio de pertenencia, sino también de reafirmar su identidad perteneciente a la clase obrera, al grito del estilo punk proletario del OI! británico (Dimitrova, 2015).

3.13- Los modos de producción: continuidades en la autogestión.

Los jóvenes punks quilmeños, al igual que los punks de la primera generación, priorizaron el lema “Hazlo tú mismo”, uno de los pilares de la autogestión. En este sentido, dicho concepto es uno de los principios del anarquismo, ideología surgida a fines del siglo XIX. En el artículo de Adriana Petra, se destacan varios puntos de su estudio con respecto a su tesis doctoral *Anarquistas: Cultura y lucha política en Buenos Aires* (2015). Allí se describe la relación de las juventudes con respecto al anarquismo, desde la llegada de dicha corriente a fines del siglo XIX, hasta llegar a las transformaciones que ha atravesado el pensamiento anarquista en distintas etapas, marcadas por el ocaso, y el resurgimiento de la lucha política, con el regreso de la vida democrática.

Con el retorno democrático en Argentina, los jóvenes (con cercanías a los postulados anarquistas) comenzaron a manifestar la inconformidad hacia modelo neoliberal, como así también el rechazo hacia las “fuerzas del orden”. La iniciativa se vio reflejada en los movimientos por la lucha de los *Derechos Humanos*, junto con otros colectivos que proponen la autogestión, y la defensa de las reivindicaciones de aquellos grupos marginados por la sociedad. Su organización quedaría enmarcada en otras prácticas vinculadas a la música punk rock, y a la creación de fanzines, bajo un modo autogestionado.

En este sentido, la articulación entre anarquismo, juventud y punk en Argentina se basa en la búsqueda de los jóvenes no solo en la construcción musical, sino también en el hallazgo de un conjunto de prácticas que manifiestan su rechazo a estructuras

jerárquicas y de formas de producción independientes, alejado de los dictados de las industrias culturales.

Se puede decir que tanto las manifestaciones anarquistas, como así también otros grupos ajenos a dicha corriente (como los movimientos sociales) siguen dos principios fundamentales. Uno de ellos es la autogestión, tratado anteriormente, con un rol activo de las cooperativas, y el otro es la acción directa, que consiste en la lucha (armada o pacífica), mediante la prensa o estrategias revolucionarias.

Dentro de estas cuestiones teóricas, “la calle” es el espacio donde los jóvenes hacen visibles sus reclamos, o para la realización de las ferias, lugar en el cual se producen los intercambios de ideas. Aunque la biblioteca, los correos, y los recitales, también cumplieron la misma función que los espacios mencionados.

De hecho, la feria fue el lugar que conectó a los jóvenes punks de distintos puntos del conurbano bonaerense con la capital, a través del intercambio de discos y fanzines que ocuparon el rol de comunicar las ideas políticas, el surgimiento de nuevas bandas, y sobre la organización de los próximos recitales. Al respecto, Hugo Irisarri reafirmaba una de las funciones del fanzine:

Los fanzines eran fundamentales en esa época. Eran los que te hacían una nota. Los que les mandabas tus producciones y las comentaban. (Entrevista a Hugo Irisarri de Doble Fuerza, 3/10/17).

De manera similar, en el fanzine Resistencia nº6 del año 1991, en la sección “Indies”, se reconoce el trabajo identificado con la autogestión en la realización del tape Solos y Aburridos de Sin Ley. Allí, si bien se admite no haber escuchado el disco, es necesario atender la frase “producido, distribuido, etc., por ellos mismos” (Resistencia, 2013, pág. 212), en la cual se admite la existencia de una práctica vinculada a la autogestión como la producción de discos. De hecho, en una entrevista, Hareza comenta que la autogestión fue el modo de trabajo que caracterizó al grupo, sin mediar con el mercado de las discográficas, ni de los grandes medios, por lo que hace meritoria la trayectoria del grupo. (Mileo, 2017).

Por el lado de Doble Fuerza, manifiesta su tendencia hacia la autogestión en una entrevista realiza por Alianza Fanzine. En el medio citado, se hace referencia a la producción del disco *Pibes de Barrio* (como su predecesor *Doble Fuerza*), en la cual Hugo Irisarri, la define como independiente. Siempre en este tipo de prácticas, se

sostienen gracias a las relaciones de compromiso y de solidaridad entre sus miembros. De hecho, la misma banda admite haberse negado que las grandes discográficas le produjeran sus temas, pues daba como resultado una vinculación desigual (en perjuicio de la banda), en el momento del contrato. De esta manera, podemos decir que la autogestión en la realización de discos, desafía el mercado de las discográficas reconocidas.

Al igual que Sin Ley y Doble Fuerza, Eterna Inocencia, también sigue la línea de la autogestión en la producción de sus discos. Al respecto, Guillermo Mármol nos describió en una entrevista para nuestro trabajo, como fue el proceso de grabación del primer disco *Punkypatyn*:

Y eso lo hicimos con dos amigos (...) con Sebastián y con Mariano, dos chicos que habían impulsado un sello independiente, que se llamaba la Unión Records. Y lo grabamos de manera súper precaria, como se grababan los demos entonces, porque las cosas todavía no estaban digitalizadas (...) lo hicimos en una puerta de estudio de cuatro canales, que era lo más parecido a un grabadorcito en mano (...) pero no era mucho lo que nos importaba en el momento, sino el primer demo, salió en cassette. Y la verdad es que bueno, apostaron por eso los chicos... ¡y mal no nos fue! A los dos años estábamos de nuevo editando el segundo disco *Días Tristes*, y ya los estábamos grabando en un lugar un poquito mejor. Pero está bueno, me gusta el desafío de grabar así... yo grabé la voz en el baño. (Entrevista a Guillermo Mármol, 17/08/17).

La autogestión también se visibiliza desde los medios cuando Guillermo destaca el rol del fanzine y de los flyers para “difundir los recitales”, y por lo tanto, la emergencia de bandas punks, como uno de los recuerdos de su adolescencia:

Cuando vos salías de un recital, solían llenarte de esos flyers y después más o menos planificabas lo que ibas a hacer en el próximo fin de semana, hasta dentro de un mes. (Entrevista a Guillermo Mármol, 17/08/17).

Más allá de estar relacionados en la producción independiente de discos y medios de prensa, es necesario destacar el compromiso de Guillermo con el pensamiento anarquista, como el nexo para comprender el significado de la autogestión.

En sí, hemos encontrado el paralelismo que surge entre Eterna Inocencia (en la voz de Mármol) con los punks primigenios, al proponer la libre circulación de ideas y de acciones en búsqueda de un cambio, de salir de los márgenes.

Mirá, nosotros tocamos el punk desde el “Hazlo tú mismo” básicamente, hacer las cosas por nuestros medios. Fue como una premisa con la que ya partíamos. Y quizá ya nos dimos cuenta que eso venía del anarquismo. Que la A de anarquía de los Pistols era un poco más profunda. De hacer las cosas un poco más autónoma. Que había un hilo conductor. Creo que la propuesta cultural parte de ahí, del anarquismo. (...) Hasta el día de hoy es una forma de trabajo que seguimos conservando. Todo lo que está en la banda les pertenece a todos (...), se va a pensando siempre en el grupo humano. No se piensa en individualidades. Me parece que es la idea principal de este pensamiento ¿viste?
(Entrevista a Guillermo Mármol, 17/08/17).

En este último punto, es necesario resaltar el trabajo comunitario como uno de los pilares del pensamiento anarquista, que E.I. lo asume como propio. Es decir, la importancia del trabajo como si fuese una cooperativa del que Cosso destaca en la labor de Patricia Pietrafiesca, y del que también Hugo Irisarri valora por formar parte de la trayectoria en la historia de Doble Fuerza. Si pensamos en Robertson, el “Hazlo tú mismo” se manifiesta defiende lo local por sobre lo global, en el cual la autogestión ha logrado resistir a los embates del mercado de las discográficas, de las radios y de los canales musicales más populares.

Capítulo 3: el análisis musical: cambios y continuidades.

El estudio que se desarrollará a continuación tendrá en cuenta la propuesta del musicólogo Philip Tagg, que es asumir la perspectiva de un *Non Musso*, es decir, una persona que no posee estudios asociados a la codificación de la música (La partitura), pero que, sin embargo, conoce con profundidad un género específico a partir de su frecuentación en la escucha (Tanto en vivo como en diferentes soportes analógicos y digitales. Con el fin de cumplir con nuestro objetivo, se procedió a escuchar la discografía completa de las tres bandas en cuestión, para luego compararlas para

describir elementos que los asemejan y los diferencian. Como ya se había anticipado antes, dentro del enfoque del *Non Muso*, pudimos destacar los siguientes criterios:

- La duración de los temas :

En este subtema nos encontraremos con la duración de las canciones de los grupos en cuestión, para luego hallar una línea que caracterice la discografía de cada una de las bandas, y a su vez, elementos dentro de este análisis que compartan en común. En este punto podemos anticipar que en promedio la duración de los temas ronda los dos minutos aproximadamente³², aunque podemos encontrar algunas excepciones:

-Sin Ley:

Encontramos en el disco *Tarde para todo* (1989) un promedio que apenas supera los dos minutos a excepción de la canción *Vamos los Cerveceros* (3:25). En el siguiente disco, *Solos y Aburridos* (2000), se repite dicha proyección, salvo en algunos temas que van más allá de los tres minutos, y otras que no llegan al tiempo general mencionado, tal como el cóver *Vida Monótona*. Aquella tendencia vuelve a reiterarse con el disco *¿Y vos qué mierda Festejás?* (1991).

A lo sumo, en *No pasa naaa* (1993), se presenta una meseta en la duración de las canciones, pues aquellas duran en su mayoría más de un minuto.

A partir del disco *Un Kilme Resucitado* (1995), comienza a notarse una mejora en la calidad de sonido, y con este mismo, la variación en el tiempo de los temas del álbum, entre el minuto hasta casi los cuatro minutos. Lo mismo encontraremos en la duración de las canciones en *In Feliz* (1998) con la excepción de *Morir Quizás*, que incluye una versión de *Lágrimas de Sal* (5:51), que incorpora instrumentos de percusión. Por último, en el disco *A 1000 del 3000* (2000), cuenta con la particularidad de tener una canción de corta duración (0:50), como *Sí, déjalo correr*.

-Doble Fuerza:

En el primer disco del grupo, *Doble Fuerza* (1988), la duración de las canciones son más extensas, excepto, *Condenados a luchar*, que no llega a superar los dos minutos (1:42). De todas maneras cabe señalar que no existe una tendencia que predomine en

³² En general, una de las características de la música punk es la brevedad de sus canciones. Sin ir más lejos, un grupo de Valentín Alsina, 2 Minutos, tomo como referencia dicha particularidad para llamar así a su banda.

cuanto al tiempo del álbum. En cambio, en el álbum siguiente, *Pibes de Barrio* (1994), encontramos un predominio que se extiende más allá de los tres minutos. La única canción que supera dicho promedio es *Falsa Humanidad* (4:37).

En *Edrev Lobert* (1996) se reitera la tendencia del primer disco, con una duración entre los dos y tres minutos aproximadamente, salvo con dos de ellas, que superan la extensión del promedio: *Otra vuelta de cerveza* (5:52), y *Coco el mozo* (5:20).

Con respecto a *Ganar o Perder* (1999) la excepción en el tiempo de la canción, la encontramos en *Ya no estás sorprendiéndome* (1:50).

-Eterna Inocencia:

En *Punkypatin* (1995), existen cinco canciones que no llegan a los 2 minutos: *Inocencia*³³ (1:44), *Reflexion* (1:33), *Whast`s up whit your life* (1:52), *Roy* (1:08), y *Chagas* (1:46). El resto de los temas supera dicho tiempo: *Let`s start* (2:24), *Country Song* (2:51), *City Man* (2:30), *Superalikal* (2:19).

En cambio, en *Dias Tristes* (1997), solo dos canciones no llegan a superar los dos minutos, tales como *Forgotten Cause* (1:36), *Sk8 For Life* (1:54). El resto llega a superar dicho tiempo.

En *Recycle* (1999), la mayoría de las canciones (seis dentro del disco), superan los dos minutos, salvo *Missed Revolution* (1:45), y otras canciones que va más allá de los 3 minutos como *Looking For The Sun* (3:12), *The Power*, *The Coertion* (3:00), *Unkoun Soul* (3:30), y *Germinal*, la única canción en castellano del disco en mención (3:14).

Con respecto a *Los que se han apagado* (2000), se repite la misma tendencia que en el disco anterior, con las excepciones de *Inconmovibles* (1:43), *Las distancias no son nada a veces* (3:10), y *Le pertenezco a tus ojos* (5:10). Las dos últimas, son canciones que invitan a la reflexión sobre los propios sentimientos, ya sea en cuanto a la necesidad de luchar por un mundo mejor o, hacia a una relación que se mantiene a pesar de las distancias. Por otra parte, las canciones mencionadas se caracterizan por poseer un tiempo más lento, por sobre todo la canción *Le pertenezco a tus ojos*, una característica que forma parte del hardcore punk melódico, y que será incorporado de los siguientes discos de Eterna Inocencia.

³³ Inocencia es el único tema en castellano del disco Punkypatin.

En los casos de Sin Ley y de Doble Fuerza, si bien están alejadas del hardcore melódico, la extensión en la duración de sus canciones se debe a las introducciones de tiempos más lentos³⁴, aunque dicho ritmo cambia en el desarrollo del tema. Como lo observaremos en otro apartado, en la duración de los temas influye la incorporación de instrumentos como guitarras criollas (como sucede con Doble Fuerza), en una versión de guitarras eléctricas con tiempos más lentos (como sucede con Eterna Inocencia) o de la percusión (en el caso de Sin Ley).

- La cuestión instrumental: la hibridación como proceso de cambio, y las continuidades en la música punk.

En los tres casos notamos el protagonismo de los instrumentos al inicio de los temas (introducción instrumental previa a la entrada de la voz):

-En Sin Ley:

En *Tarde para Todo* (1989), los comienzos instrumentales están marcados en algunos casos por las guitarras (*Ella baila pogo*, *S.M.O.*, *Papa*, *Mala vida*), y en otros, por la batería (*Vamos los Cervecedores*, *A Malvinas*). En el disco siguiente, *Solos y aburridos* (1990), en las trece canciones de las que forman parte (incluidos los temas del disco anterior), en los temas que se incorporaron en el mismo, podemos notar también la presencia de las guitarras en la introducción de aquellas. Aunque en *Demasiado tiempo*, existe una pequeña diferencia con las mismas con los palillos, para sonar luego con los instrumentos de cuerda.

En el álbum, *¿Y vos que mierda festejás?* (1991), los comienzos instrumentales siguen siendo mayoría (con el notorio protagonismo de las guitarras), pero es necesario destacar una excepción, con el tema *Una vez más*, que comienza directamente con las voz de Dudú, y que se caracteriza por un tiempo más “lento”, y un sonido más acústico.

En *No pasa naa* (1993), se destaca la distorsión en cuatro canciones como *Ahora o Nunca*, *Sin Solución*, *Moriré*, y en *A los chicos de mi Barrio*. En cambio, en *Siempre hay Plata* (batería), y en *Lolita* (guitarras), se destacan por ser excepciones del disco.

En los discos siguientes, Sin Ley comienza a incorporar en dos de sus discos otro tipo de estilos musicales diferentes del característico punk, como es el caso notable del reggae. Si bien en el disco *Un Kilme Resucitado* (1995) se puede escuchar

³⁴ Aquí se puede dar una salvedad: la canción *Otra vuelta de cerveza* de Doble Fuerza no cumple con esta tendencia, ya que no es una canción melódica.

un acercamiento al estilo mencionado, recién en *In Feliz* se incorporan instrumentos ligados a la percusión. Entre los utilizados encontramos ejemplos al cencerro (un instrumento en forma de campana), las claves (en los cuales el sonido se produce a través de barras), el bongo, y el timbal (cuyas membranas permiten la transmisión de sonido gracias a la tensión de aquellas). Otra característica del reggae en *Sin Ley* es la aparición del órgano Hammond, en canciones como *Cuanto mal*, mientras que en *Lágrimas de sal* (en las dos versiones que se encuentran dentro del álbum) encontramos la presencia del cencerro y de las claves.

El sonido reggae se ausenta en *A 1000 del 3000* (2000), para volver a la esencia punk de los primeros discos. Lo instrumental es una constante en el disco (al igual que en los anteriores), pero con la excepción del tema *Sí, déjalo correr*, al tono de los “gritos” punks de Dudú.

-Doble Fuerza:

En su disco debut, *Doble Fuerza* (1988), cuenta con la característica de tener inicios instrumentales en todas las canciones del mismo: si bien no hay un criterio en común sobre el instrumento en el que predomina en el disco, en todas ellas, la voz recién aparece luego de la “intro” musical. En este disco también se introduce el género del ska, y el saxofón en *A vos Stone*. En el disco siguiente, la melodía se reitera reversionada en el tema *No seas botón*, pero con el cambio de los instrumentos de viento, en los cuales se destacan las trompetas y se incorporaron cencerros en dicha interpretación.

En relación al disco *Pibes de Barrio* (1994), las introducciones musicales se destacan las baterías en canciones como en *Fútbol*, *Monika*. *No seas botón*, *Ya no salgo más con vos*, en donde aparecen mínimamente los platillos antes de que se escuchen el resto de los instrumentos. Aún así, la mayoría de los temas del álbum empiezan con las guitarras. Otra de las particularidades del álbum es la introducción de guitarras criollas en *Falsa Humanidad*. Y por último, la conversación de un grupo de personas en *Tito*, *El apestoso*, antes de comenzar la canción.

Con respecto a *Edrev Lobert* (1996), algunas tendencias comienzan a reiterarse como la utilización de guitarras criollas en *Soñando*, y en *Coco, el mozo*, en los inicios de dicha canción. También en el cover *The Wild Rover*, el sonido de copas y de personas brindando, nos da la posibilidad de creer que estamos participando en dicha escena. Las guitarras eléctricas también forman parte de la introducción instrumental en canciones como *Tenés que despertar*, *Otra vuelta de cerveza*, *Volvés a empezar*, *Yo ya*

te olvidé, y en *Grito de Revolución*. Luego encontramos otras en las cuales lo instrumental se combinan guitarras batería y bajo tal como *No salgo más con vos*. Lejos de esta tendencia instrumental, el tema *No debes caer* la introducción queda a cargo de la voz de Hugo Irisari.

En el último disco a analizar, *Ganar o Perder* (1999), las introducciones de las canciones se escuchan la presencia de los instrumentos. De hecho, se destacan los comienzos con las guitarras en temas como *Ella*, *Ganar o Perder*, *Ya no estás sorprendiéndome*, *Vamos*. También estos instrumentos se destacan mediante el sonido de la distorsión al escuchar *Ya no me importa* y en *La vida se va*. Sin embargo en la cuestión instrumental encontramos una excepción en la canción *Libres*, en la cual nuevamente Irisari, comienza a cantar dicho tema.

-En Eterna Inocencia:

Con respecto a *Días Tristes* (1997) no aparece un criterio en común. Sin embargo comparte una particularidad en común con su predecesor *Punkypatin* (1995): la voz de Guillermo Mármol aconsejando a Tatán (Pablo Sebastián Barbera), en el momento de comenzar a grabar tanto en *Superalikal* y en *Sketerboarding These Days*.

En *Recycle* (1999), todos los instrumentos suenan en los inicios de las canciones del álbum, aunque en algunas puede arrancar con un solo instrumento. Eso sucede en *Germinal*, cuando comienza con los platillos, y continúa con la voz de Guillermo Mármol. En *Stop This War*, la canción comienza directamente con el bajo.

Generalmente, en *Los que se han apagado* (2000), los temas empiezan con la batería, pero en *Golpes Secos*, todos los instrumentos se hallan presentes al sonar la canción, con consonancia con la voz de Mármol. En *Cuando pasan las madrugadas* (junto a la voz del referente de la banda mencionado), y en *Le pertenezco a tus Ojos*, las guitarras son las protagonistas.

Considerando la puntualidad del presente análisis, en el cual notamos un desarrollo constante en el arte musical de cada grupo, es necesario recurrir al concepto de hibridación como agente de cambio, tomado en los estudios culturales. El mismo hace referencia a la combinación de elementos simbólicos y materiales, brindando un nuevo sentido. Esta breve definición puede ayudarnos a explicar que el punk se ha nutrido de otros estilos que en el presente apartado, lo abordaremos desde la música.

Dicha apreciación la podemos encontrar en las tres bandas, aunque si nos tenemos que limitar en el periodo de estudio (1989-2001), la excepción la encontramos en Eterna Inocencia. Dicho grupo se aproximó al reggae al realizar covers de Bob

Marley en *Tómalo con Calma*, *No Woman No Cry*, y *Estoy herido en mi interior*, dentro del hardcore punk melódico después del 2001.

Lejos de esta excepción, Doble Fuerza y Sin Ley incursionaron en otros estilos a mediados de los '90. En el primer disco de los primeros, *Doble Fuerza* (1988), encontramos un acercamiento hacia el ska en *A vos Stone*, versión que luego cambiaría en *No seas Botón* en el disco *Pibes de Barrio* (1994). En ambos temas, se pueden escuchar claramente el protagonismo de la trompeta y del saxofón. Con *Edrev Lobert* (1996), los sonidos se adaptan a la tradición irlandesa con la introducción del banjo en *The Wild Rover*. En el mismo disco, las guitarras acústicas estuvieron presentes en la introducción de canciones como *Soñando* y en *Coco, el mozo*. Más allá de la distinción en la variedad de los instrumentos utilizados, Hugo Irisarri asume la presencia de la hibridación musical como parte del estilo de Doble Fuerza:

Nunca nos interesó cerrarnos en algún estilo. Por eso hay variedad en las canciones en los discos de Doble Fuerza ¿no? Ha estado presente siempre, una gran mixtura de estilos, que tienen como punto de partida el rock & roll de los '50-'60, pasando por el punk rock, street punk y... un poquito de rockabilly por ahí ¿no? (Entrevista a Hugo Irisarri, 3/10/17)

Por otra parte, Sin Ley, se inmiscuye en la tradición norteña del carnavalito norteño (cuyos instrumentos utilizados son la quena y el charango), cuando utiliza dicha introducción para Fiesta de la Quebrada dentro del disco *Un Kilme Resucitado* (1995). Dentro del mismo, incorpora el reggae en sus canciones en *Raros* y en *Porroro*. También se deja seducir por dicho estilo musical en el álbum *In Feliz* (1998), en composiciones tales como *Cuanto Mal*, y en *Lágrimas de sal* (tanto en la versión que aparece a primera vista dentro del disco, y la continuación del tema *Morir Quizás*). Por último, además del reggae, la cumbia también dejó huellas en el grupo. De hecho, esta situación se puede explicar con dos ejemplos. En un compilado³⁵ en la que Sin Ley participa con otros grupos, existe la canción *Mi amor*, con una introducción con cercanías a la cumbia, a pesar del uso de las guitarras, el bajo y la batería. Otro ejemplo de esta situación la hallamos en el tema *Hoy te ví* del grupo *Los Leales*, que en el disco

³⁵ El compilado en el que se hace referencia pertenece al sello discográfico Sick Boy, disco en el cual no será parte de las fuentes para nuestro objeto de estudio. Sin embargo, el hecho de mencionar el tema *Mi Amor*, se ha realizado como carácter explicativo para ejemplificar uno de los procesos de hibridación dentro de la música punk.

A *1000 del 3000* la canción se llama *Una vez más*, y es interpretada por el guitarrista Santiago Rossi, dentro del estilo musical que es característico del punk.

En conclusión, la mixtura en la música punk, por lo menos en la cuestión instrumental, fue un complemento de los estilos musicales de las dos bandas en referencia, ya que en los discos que los sucedieron³⁶, la tendencia punk volvió con mayor presencia, tanto o igual que sus primeros discos. No obstante, del lado de Eterna Inocencia, esta hibridación sería en todo caso de manera más sutil, al volver a componer y cantar sus canciones en castellano, en parte al acercamiento a compositores latinoamericanos tales como Atahualpa Yupanqui o Daniel Viglietti, dándole forma al disco *A los que se han apagado* (2000).

- El idioma:

Por lo general, en las canciones de los discos estudiados, Sin Ley solo canta en castellano, mientras que en las otras dos bandas, existe una mínima presencia de canciones en idioma extranjero. En el caso de Doble Fuerza, la única canción que figura en su repertorio es *The Wild Rover*³⁷, presente en el disco *Edrev Lobert*. Por otra parte, con respecto a Eterna Inocencia, el hecho de cantar en inglés se vincula con la formación escolar de su cantante Guillermo Mármol, quien asistió a una escuela bilingüe. Es este es el motivo en que los tres primeros discos de EI (*Punkypatyn*³⁸, *Días Tristes*, y *Recycle*³⁹), predomina dicho idioma.

- Las voces:

En los primeros discos de Sin Ley, la persona enfrente de la voz es Dudú (Norberto Hareza). No obstante, dicha tendencia se modifica con la grabación del disco *Un Kilme Resucitado*⁴⁰, en la que Curly Curley se presenta en dos canciones del disco

³⁶ En Doble Fuerza, lo hallamos en el disco *Ganar o perder* (1999), mientras que Sin Ley, se encuentra en *A 1000 del 3000* (2000).

³⁷ Una canción tradicional irlandesa. Versionada en formato punk rock.

³⁸ Excepto en Inocencia, y en un mínimo fragmento de Brisa Nocturna. También se puede escuchar en Roy, canción en la cual existe únicamente presencia de la guitarra de Roy Ota, otro de los miembros estables de Eterna Inocencia además de Guillermo Mármol.

³⁹ En Recycle, la única canción que aparece en castellano es Germinal.

⁴⁰ Lo llamativo de la utilización de la letra "k" en la palabra "Kilme" en el disco, coincide con dos cuestiones: una de ellas es el nombre del pueblo aborigen de los Valles Calchaquíes que llegaron a la

como *Guerrilla en Tucumán*, y en *Fiesta de la Quebrada*. Su voz también aparece en *Infeliz*, con la canción *Morir Quizás*, y más tarde en el álbum siguiente *A 1000 del 3000*, al cantar *Modelo '96*. Otra de las voces que aparece en aquel álbum fue Santiago Rossi, uno de los guitarristas de la banda. Anteriormente, habíamos hecho referencia que este tema en sí es un cóver de Los Leales, y que en la versión de Sin Ley figura como *Una vez más*. De todas maneras, la participación de las voces puede ser escuchada en los coros.

En el caso de Doble Fuerza, la única voz protagonista en los discos es Hugo Irisarri, salvo alguna que otra participación como en *Harry de Belfast*, que cuenta con la voz de Federico Pertusi⁴¹.

Por último, en el manejo de las voces, y al igual que el grupo anterior, Eterna Inocencia tiene un solo vocalista, y en los discos en análisis, no existe la presencia de voces invitadas, a no ser la participación de los coros de los demás integrantes del grupo.

Más allá de las participaciones de las voces, es necesario tener en cuenta que desde el enfoque del *Non Musso*, también se puede analizar la entonación de las voces, que nos quieren decir los intérpretes en el momento de cantar. Esto quiere decir que si lo llevamos a nuestra investigación, los tres cantantes de las bandas en estudio proyectan su mensaje de distinta manera.

Norberto Hareza (Dudú) refleja en su áspera voz el punk contestatario de la década de los '70, tan emparentado a bandas como Sex Pistols y The Clash. Aquella representa aquellos sentimientos de inconformidad de la realidad de nuestro país, aunque también lo realiza en una escala latinoamericana al cantar *500 Kriminales años*.

Hugo Irisarri se ubica en el rol del narrador omnipresente, es decir, como un observador participante de las historias que reflejan cada una de las canciones de Doble Fuerza. No obstante, también propone consignas de lucha, en representación de una clase social con la que el mismo se identifica (los trabajadores), o bien, dirigiéndose a sus receptores en momentos de crisis, palabras motivadores, como por ejemplo *Tenés que levantar*, y en *No debes caer*.

Guillermo Mármol lleva sus canciones dentro de un tono de protesta. De hecho, el mensaje de sus canciones representa dicha intencionalidad, continuando así el legado

ribera quilmeña en el siglo XIX. La otra se refiere a que en los fanzines punks se reemplaza la letra "q" por la "k".

⁴¹ Federico Pertusi fue la voz principal de Ataque 77 en sus comienzos, hasta el disco *Dónde las Águilas Se atreven*, donde deja el grupo y lo sucede su hermano, Ciro Pertusi.

del hardcore punk de la costa oeste estadounidense, de bandas como Bad Religión. Además encontramos en el tono de su voz el sentimiento de tristeza al cantar *Looking For The Sun*, ubicándose en la posición de los familiares de los desaparecidos, o bien en *Ali*⁴², en la que se cuenta la pérdida de un ser querido muy cercano a los integrantes de la banda.

En sí, Hareza, Irrisari y Mármol, representan tres casos en los cuáles nos brindan la posibilidad de analizar la entonación de las voces. En las mismas podemos comprender el posicionamiento de aquellos sobre la realidad, más allá del contenido de las composiciones. Son representantes de una “voz con grano” (Ferreirós, 2004), que se manifiesta en la garganta de los intérprete, siendo esta la herramienta en la cual se materializa el sentido de los sonidos producidos por la voz de los cantantes. Dicha particularidad le permite al oyente comprender el significado del arte de aquellos, sin recurrir a las interpretaciones de aquellas voces afinadas que manifiestan en cada nota sus sensibilidades de manera tan explícita.

4-Conclusión:

Las culturas juveniles punks de Quilmes que se desarrollaron el periodo 1989-2001, surgieron en medio de una crisis social, política y económica, propio del neoliberalismo. Considerando este panorama, aquellos jóvenes comenzaron a manifestar su descontento a través de la música punk, en sus distintas variaciones. A partir de allí nuestro punto de partida ha sido estudiar la construcción de las identidades de la juventud punk, que han tomado elementos de otras culturas juveniles de distintos periodos. Este argumento nos hizo pensar tanto en la heterogeneidad como así también en el hallazgo de elementos en común presentes en las bandas que son objeto de estudio.

En una primera instancia, con el objetivo de comprender en qué consiste la heterogeneidad presente en Sin Ley, Doble Fuerza y Eterna Inocencia, se ha procedido a escuchar y analizar la discografía en alusión al periodo estudiado. También fue fundamental la realización de lecturas de numerosos trabajos para la realización de dicho análisis. A partir de allí, podemos decir que tal diversidad es sinónimo de la heterogeneidad característica del punk, que lo observamos en su estilo, ya sea clásico, street punk, o bien marcado “a fuego” por el hardcore. No obstante, las tres bandas

⁴² La historia de la canción “Ali” se puede leer en la página oficial de la banda www.etermainocencia.com

comparten en común procesos de hibridación en su estilo musical, como así también ciertos procedimientos en la producción de discos, y en las maneras de comunicarse con sus pares. De hecho, tales mecanismos corresponden a las vivencias de las juventudes punks anglosajonas, y las de nuestro país. A partir de ahora, demostraremos las hipótesis que propusimos al principio de nuestro trabajo.

En el primer capítulo hemos realizado un breve recorrido de los orígenes del punk, y de las características que este adquirió en Inglaterra y en Estados Unidos. De esta manera, los jóvenes punks a partir de los '90 demostraron las continuidades de sus predecesores dentro de este movimiento. Recordemos que el punk en Inglaterra surge en medio de una crisis económica y social, que repercutió en el pensamiento de la juventud de ese país. De igual manera, los jóvenes argentinos encontraron en bandas punks como Sex Pistols o The Clash, el canal para manifestar su inconformidad hacia las problemáticas que Argentina estaba sumergida desde fines de los setenta, y que se afianzó en los noventa. Si bien el punk inglés fue en un principio el más influyente por su carácter contestatario, grupos norteamericanos como The Ramones han dejado su legado en la impronta musical, a tal punto que lograron tener más adeptos en Argentina que en su propia tierra. De todas maneras, observaremos que el punk de la costa oeste de Estados Unidos, que se diferencia de las bandas punks de la costa este, también ha contribuido de la misma forma que sus pares ingleses, ya que ha incorporado el “Hazlo tú mismo” como principio de vida.

Más allá de las variaciones, el punk como alternativa influyó en dos sentidos, uno en cuanto a la producción de los discos, y el otro en cuanto a la composición de las letras de las canciones. En relación a la elaboración de los discos uno de los valores fundamentales fue la autogestión. Este principio, asociado con el pensamiento anarquista surgido a principios del siglo XX, fue fundamental para que cada una de las bandas mantuviera la libertad de creación. En las entrevistas realizadas a Guillermo Mármol, Ero Javier Pesquero y a Hugo Irrisari dan cuenta de la importancia de este principio que se manifestó en los discos, fanzines, y difusión de recitales. Gracias a la autogestión, las grupos punks como Sin Ley, Doble Fuerza y Eterna Inocencia no tuvieron mediación con discográficas reconocidas, ni tampoco con las grandes cadenas de televisión como la MTV. Quizás no fueron aquellos artistas que llevaron miles y miles en cada concierto, pero la transmisión del “Hazlo tú mismo” fue suficiente para que su público siguiera de cerca su trayectoria. Por lo general estos grupos se presentaban en

espacios que estaban formándose en el arte underground, y que aún siguen presentes (como por ejemplo *Cemento*) en la memoria colectiva de la cultura del rock en general.

Los tres grupos en común comparten el modo de producción independiente, siempre basado en el principio de la autogestión. A través de las biografías que han surgido de las entrevistas, se pudo conocer sobre los medios para gestionar el alquiler de la sala de ensayos, instrumentos, recitales y otros, que requirió de los salarios de trabajos que algunos de sus miembros ya tenían, o bien de la ayudas de sus progenitores. A medida que se fueron ampliando los circuitos de música punk por Quilmes y sus alrededores, se generaron mayores posibilidades de grabar sus discos en otros estudios de grabación, aunque esto no signifique que éstos sean de compañías discográficas comerciales. En todo caso, se mantuvo dentro del circuito del under, al igual que los espacios en donde los grupos se presentaban, como así también los canales de comunicación representados en los fanzines y los flyers (volantes), como las voces de las bandas emergentes dentro del punk. Fanzines como *Resistencia* de Patricia Pietrafesa allanó el camino para que otras publicaciones independientes siguieran comunicando a otros jóvenes interesados por el punk y la autogestión. De esta manera, nuestra investigación ha logrado corroborar la existencia de las continuidades de los grupos punks de los '90 con respecto a las generaciones que iniciaron este movimiento en nuestro país.

En el segundo capítulo hemos abordado la crítica de los jóvenes punk hacia el neoliberalismo desde la relación letra-música, analizando el contenido de la composición, como así también algunos de los fragmentos de las entrevistas realizadas para esta investigación. En este análisis fueron fundamentales los trabajos del antropólogo Pablo Cosso, quien desarrolla la acción política de los punks de la primera generación, que han cuestionado las aberraciones sucedidas en la última dictadura militar. Y uno de esos canales por lo que manifestaron su inconformidad fue por medio de la música, cuyos ejemplos los podemos encontrar en canciones como *Represión* de Los Violadores, o *El Chupadero* de Todos Tus Muertos. La crítica de los jóvenes punks de los '80 también ha continuado en otras temáticas en la que generaciones posteriores, tal como lo proponíamos en una de las primeras hipótesis. La lectura de las canciones que son objeto de estudio nos han demostrado de la permanencia con respecto a las juventudes punks que las precedieron. Sobre las violaciones hacia los Derechos Humanos, se ha abarcado la lucha por la identidad de los hijos de los desaparecidos, como lo hizo Eterna Inocencia en *My Family y Looking For The Sun*. Y cuando

hablamos de continuidades, también nos estamos refiriendo al cuestionamiento hacia los resabios de las fuerzas represivas representadas en la policía, como lo han abordado Sin Ley y Doble Fuerza.

En cuanto a las reivindicaciones por los derechos de la ciudadanía, la preocupación de la juventud punk los une a las minorías, que comprende a las mujeres, a la comunidad LGTB, y los aborígenes durante la década de los ochenta. En el periodo que estamos investigando, a los actores sociales mencionados se incorporan la clase trabajadora, y los niños en situación de des-favorabilidad. Dicha tendencia hizo que los grupos que son objeto de estudio nos demostraran otra de las coincidencias que comparten en la composición de sus canciones.

Tampoco debemos olvidar de la existencia de una juventud que sigue sin creer en las promesas de futuro, basadas en los planes de asistencia social, en convivencia con una sociedad que no piensa en el bien común. Estas temáticas nos permiten abordar cuan contestatario sigue siendo el punk, como lo hizo en sus orígenes, pero dentro de un contexto diferente. De hecho, pudimos demostrar que la re-significación de las identidades punks se ha basado en la crítica hacia la crisis de valores, la falta de solidaridad hacia los sectores más desprotegidos, la desigualdad ejercida por el Estado y el sistema capitalista, en la Argentina de la década de 1990. En este sentido, la re-significación en una postura crítica de las juventudes quilmeñas punks acorde a su contexto en el que las sitúa, también es otra de las hipótesis que ha sido corroborada.

Las actividades complementarias también formaron parte de la identidad de las culturas juveniles punk. Entre ellas se encuentra el fútbol, actividad que nos permite entender la construcción de las pasiones por un equipo. Por su parte, el skate reforzó las relaciones de amistad entre pares, que influyeron más tarde en el acercamiento hacia la música hardcore punk. En ambos casos, hemos observado la relevancia de los lugares de pertenencia que le dan sentido a sus identidades. Nada mejor que los testimonios brindados por Guillermo Mármol y por Ero Javier Pesquero para que nuestra mente reconstruyera el escenario en el cual los jóvenes construyeron sus imaginarios.

Así, los jóvenes punks quilmeños continuaron con el camino que abrió el punk de las primeras generaciones, tanto anglosajonas como las que surgieron en nuestro país, re-significando todo lo aprendido al contexto en el cual se hallan inmersos. Así adquirieron los modos de producción y comunicación ajenos a los grandes mercados discográficos, ya que de eso se trata el *Hazlo tú mismo*.

En el capítulo final podemos decir que en estilo punk hallamos algunas coincidencias en el momento de escuchar la discografía. Las similitudes se basan en el protagonismo de las voces de los referentes de las bandas, a pesar de la participación solista de otros miembros del grupo, o con las colaboraciones de otros músicos. En el primer caso se puede escuchar a Curly Curley en *Sin Ley*, o cuando Roy Ota, guitarrista de Eterna Inocencia hizo un “solo” de guitarra en *Why?(Roy)*, dándole la voz a su instrumento. En el otro caso, las contribuciones de otras bandas/solistas que han sido analizadas en *Doble Fuerza*. En este sentido, la observación que comenzó siendo una similitud, derivó en un componente que puede ser comprendido en el marco de la heterogeneidad que caracteriza la trayectoria de las bandas en cuestión cuando mencionamos la colaboración de otras voces en los temas.

Por último notamos que dicha heterogeneidad la encontramos en la incorporación de instrumentos pertenecientes a otros géneros musicales, que en algunos casos fueron complementarios al punk (en el que observamos la presencia del reggae, y el ska), y otros ajenos al mismo, como el uso de canciones tradicionales del norte argentino tal como el *Carnavalito*. La complementación instrumental no incluye el caso de Eterna Inocencia, pues continúa con la utilización de dos guitarras, bajo, batería, y por supuesto la voz de Guillermo Mármol. Sin embargo, es necesario hacer una salvedad, ya que la vinculación de la banda con el reggae sería posterior en el reversionamiento de canciones populares de Bob Marley, dentro de un estilo hardcore punk a partir del 2002, en el EP *Lados B*. Más allá de estas salvedades, en sí los grupos punks, en uno u otro momento incorporaron el estilo musical de la misma forma que sus predecesores anglosajones. Este proceso puede ser explicado desde el concepto de hibridación de Néstor García Canclini, acuñado en la década de los ‘90. En el mismo se enfatiza que “el fácil acceso actual a músicos de diversos continentes, aún desde sociedades periféricas, ayuda a compositores, intérpretes y audiencias a conocer hallazgos de otras culturas y fusionarlos con sus propias tradiciones” (1997: 125). Esto significa que el hecho de compartir e intercambiar discos, grabar y re-grabar cassettes ha posibilitado que muchos jóvenes conocieran exponentes del rock (y de otros géneros) a pesar de las distancias, e incorporarlos dentro de un estilo musical propio. Podemos decir entonces que gracias a la hibridación, la presencia de otros géneros musicales han logrado influir en las trayectorias de los grupos punks quilmeños.

A pesar de las diferencias que presentan los grupos en estudio, en los tres casos han atravesado por este proceso de hibridación en el transcurso de sus carreras, ya sea

en la incorporación de instrumentos, o interpretando algún clásico dentro de su propia esencia. En sí, la hibridación es una de las cuestiones que han permitido comprobar una tercera hipótesis de trabajo, al igual que la introducción de problemáticas sociales en sus canciones, como así también la presencia de los mecanismos de autogestión en la producción de sus discos y difusión de conciertos.

Es proceso de cambios y de continuidades en las que los jóvenes punks de Quilmes construyeron sus identidades también puede ser estudiado desde un periodo más actual. Por lo tanto puede ser una problemática a ser analizada para futuras investigaciones, y compararlas con el presente trabajo. Pensar esta problemática en otra línea temporal nos impulsa a continuar investigando a las juventudes, considerando las siguientes problemáticas:

- las repercusiones de la hibridación en la música en relación a la durabilidad de los temas, partir de la incorporación de otros los géneros musicales y de los instrumentos utilizados por éstos (como el reggae) dentro del punk;

- la influencia del punk en otros géneros, como la cumbia, siendo que ambos géneros se retroalimentan no solo en lo rítmico, sino también en la relación música y poesía, a tal punto que comparten el abordaje de problemáticas sociales.

- la relación letra-música en el periodo 2001 hasta el presente, con el objetivo de comprender la construcción del movimiento punk en un nuevo contexto sociopolítico de la Argentina;

- cambios y continuidades en los mecanismos de autogestión, y su relación con grandes las discográficas y los medios masivos de comunicación.

Con el análisis de los elementos mencionados nos permitirán seguir estudiando las trayectorias particulares de los grupos en cuestión y compararlas entre sí. Además se podría investigar la red de relaciones de los grupos punks mencionados, hacia otros puntos del conurbano bonaerense. En otra escala, se podría investigar las vinculación de los grupos punks quilmeños con otros ubicados en el interior del país. En uno o en otro caso sería novedoso desarrollar los cambios y permanencias en el intercambio entre pares, en donde se puede seleccionar un periodo en particular, 1989-2001/2001-hasta la actualidad, o estudiarlo en su conjunto. Para este tipo de temáticas debe considerar a las bandas emergentes, fanzines, y discos que se producen de manera independiente, en donde la cooperación y la autogestión son valores que continúan arraigados en las juventudes punks.

Quizás las sugerencias a investigar no hacen referencia a los jóvenes en particular, pero sí problematizan al punk como un estilo de vida. En sí, uno de sus logros es su adaptación a distintos contextos, además de atraer a nuevos adeptos, convencer a los indecisos y afianzar los vínculos con los fieles seguidores a través de la música y de su carácter contestatario. En este sentido, debemos aclarar que lo “contestatario” en el punk no es solo musical, aunque se haya animado a jugar con otros estilos tan rebeldes como aquel. Es oponerse también a formas de producción afines al “sistema”, y el “Hazlo tú mismo” demostró ser la alternativa para generar espacios para la creación de discos, publicaciones, y fomentar el debate. Por lo tanto es tarea de las nuevas generaciones continuar con su legado, escuchando a las bandas que defienden la autogestión como un principio rector.

5-Bibliografía:

- Balsa, Juan Javier (2001), El estado democrático y la gobernabilidad. Sus efectos en la sociedad y en la economía. En Girbal, Noemí M., Zarrilli, Gustavo y Balsa, Juan Javier, *Estado, sociedad y economía en la Argentina*, Bernal, provincia de Buenos Aires, Universidad de Quilmes.
- Belmartino, Susana (2005), Crisis y reformulación de las políticas sociales. En Suriano, Juan, *Nueva Historia Argentina, Tomo X, Dictadura y democracia (1976-2001)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Biagini, Hugo (2012), Capítulo 15 Juventud e identidad. En *Contracultura juvenil. De la emancipación a los indignados*, 1ª ed., Capital Intelectual.
- Cavanna, Esteban (2015), *Uno, dos, ultraviolento. La historia de los Violadores*. 1º Edición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ediciones Pilotos de Tormenta.
- Cassals, Jacki (Comp.), (2015), *Nunca seré Poesía. Obra poética de Ricky Espinosa*, 1º Edición. Milena Caserela.
- Cosso, Pablo (2015), El movimiento Punk de Buenos Aires, entre la dictadura y la postdictadura. En Cosso, Pablo y Giori, Pablo (Compiladores), *Sociabilidades punks y otros marginales. Memorias e identidades (1977-2010)*, 1º edición, Temperley, Tren en Movimiento.
- Dimitrova, Valentina Ivaylova (Septiembre de 2015), *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo*. Institut Universitari de Cultura. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona.

- John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts (2014), *Subculturas, cultura y clase*. En: *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), Madrid, España, Traficantes de Sueños.
- Feixa, Charles (1999), Capítulo 3: De culturas, subculturas y estilos. En *De tribus, Jóvenes y Bandas*, Editorial Ariel, 1999.
- García Canclini, Néstor (1997), *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II. Vol. III. Num. 5, Colima, junio 1997, pp. 109-128.
- Hall, Stuart, Introducción: ¿quién necesita identidad? En Hall, Stuart y Du Gay, Paul, *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003 (1993).
- Hebdige, Dick, *Subcultura, el significado del estilo*. Paidós. 2004 (1979)
- Jelin, Elizabeth, Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad. En Suriano, Juan, *Nueva Historia Argentina, Tomo X, Dictadura y democracia (1976-2001)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Kreimer, Juan Carlos, *Punk, la muerte joven*, 2da edición. Distal, 1993 (1978).
- Igarzábal, Nicolás (2015), *Cemento. El semillero del rock (1985-2004)*. 1ª. Ed. Ciudad de Buenos Aires. Gourmet Musical.
- Locarnini, Martín y Tuja Máximo (2015), *Medios y contracultura: el caso de los fanzines punk en Buenos Aires*. En: Cosso, Pablo y Giori, Pablo (Compiladores), *Sociabilidades punks y otros marginales. Memorias e identidades (1977-2010)*, 1º edición, Temperley, Tren en Movimiento.
- López, Vanina Soledad (2015), *Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80*. Año X. Número 15. Consultado en: www.revistaafuera.com
- Minujin, Alberto (1992), *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*, UNICEF/LOSADA, Buenos Aires.
- O' Sulliva, Tim; Hartley, John; Saunders, Danny; Montgomery, Martin; Fiske, John. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.
- Petra, Adriana (2015), *Anarquistas: cultura y lucha política en Buenos Aires. El anarquismo como estilo de vida*. En: Cosso, Pablo y Giori, Pablo (Compiladores), *Sociabilidades punks y otros marginales. Memorias e identidades (1977-2010)*, 1º edición, Temperley, Tren en Movimiento.

-Reguillo Cruz, Rossana, *Emergencia de las culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2007 (2000)

-Robertson, Roland (2000), *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad y heterogeneidad*. Consultado en: www.cholonautas.edu.pe/ Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales.

-Romero, Luis Alberto (2007), *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. 2ª ed. 14ª reimp. Buenos Aires. Fondo de la Cultura Económica.

-Secul Giusti, Cristian (2014). *Rock de libre vivir: un juego dialéctico entre juventudes y resistencias*. Consultado en: www.sedici.unlp.edu.ar

- Tagg, Philip, "Music analysis for 'non musos'. Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification".

<http://tagg.org/xpdfs/CardiffLBH2.pdf>

<http://www.tagg.org/mmmsp/NonMusoinfo.htm>

Revistas y suplementos culturales/juveniles:

-Ferreirós, Hernán (19 de Septiembre de 2004), Björk: vos y yo. Radar, Página 12. Consultado en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1679-2004-09-23.html>

-Fernández Romeral, Diego (13 de Junio de 2017), Todo lo que sucede es porque remamos y remamos, *Suplemento No*, Página 12, pág. 4.

-Mileo, Julián (22 de Noviembre de 2017), Éramos la oveja negra. La banda que nadie quería agarrar. *Revista Soy Rock*. Consultado en:

<https://revistasoyrock.com.ar/entrevista/sinley/>

-Provéndola, Juan Ignacio (2016), *El cambio violento: la historia del Punk en Argentina*. Revista Mala Difusión. Año 3. N° 6.

Fuentes escritas:

-No queremos que nuestro disco aparezca en Musimundo al lado de Luis Miguel. *Alianza Fanzine*. Pág. 17 y 18. N° 1. Abril

-Resistencia N° 3, Año 1987. En: Pietrafies, Patricia. *Resistencia. Registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires 1984-2001*.2013. Pág. 78.

-Resistencia N° 6, Año 1991, página 34. En: Pietrafies, Patricia. *Resistencia. Registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires 1984-2001*.2013. Pág. 212.

-Resistencia N° 7, Verano 92-93, páginas 14 y 15. En: Pietrafies, Patricia. *Resistencia. Registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires 1984-2001*.2013. Págs. 230 y 231.

Fuentes orales:

- Entrevista a Ero Javier Pesquero, 17/08/17
- Entrevista a Guillermo Mármol, 17/08/17
- Entrevista a Hugo Irisarri 03/10/17

Discografía:

Sin Ley:

- Tarde para todo (1989)
- Solos y Aburridos (1990)
- Y vos que mierda festejás? (1991)
- No pasa naa (1993)
- Un Kilme Resucitado (1995)
- In Feliz (1998)
- A 1000 del 3000 (2000)

Doble Fuerza:

- Doble Fuerza (1988)
- Pibes de Barrio (1994)
- Edrev Lobert (1996)
- Ganar o Perder (1999)

Eterna Inocencia:

- Punkypatin (1995)
- Dias Tristes (1997)
- Recycle (1999)
- A los que se han apagado (2001)

Para escuchar la discografía de los grupos que son parte de nuestro objeto de estudio, los invitamos a ingresar al siguiente blog:

<https://www.culturasjuvenilespunksenquilmes.blogspot.com.ar/?m=1>

Anexos

Entrevista a Ero Javier Pesquero.

17-08-2017

Antes de comenzar las preguntas, prendo el grabadorcito para asegurarme de que funcione, mientras hablaba con Ero, no recuerdo lo anterior de lo que estábamos hablando, pero bueno, la entrevista comienza de la siguiente manera:

Ero Javier Pesquero: Las bandas...eso y ya la de los discos eso mejor que te lo cuente Guille

Marcela Gabriela Costilla: Claro

E.J.P: Eh hh que bueno, te lo va a ir respondiendo mejor

M.G.C: Bueno... ¿Empezamos? ¿Cómo y cuándo comenzaste a estudiar música?

E.J.P: Bueno, yo empecé, en realidad en forma autodidacta aproximadamente a los 14 años... Emm... empecé digamos motivado por el hecho el que justamente había ido a ver a unas cuantas bandas de hardcore y punk en esa época que tocaban en un sucucho, un sótano que se llamaba Mac Arthur, y motivado por lo que había visto ahí, y también motivado por algunos amigos, y por mi hermano que también tocaba la guitarra y demás, empecé de forma autodidacta a tocar.

Con el tiempo, eh hh, empecé a estudiar en la escuela de Bellas Artes de Quilmes, música clásica y folclore. Eh hh... y bueno, eh hh, después de eso fue el comienzo, y después dejé ahí porque no era lo que me gustaba, el folclore y la música clásica, por lo menos en esa época. Después me empezó a gustar un poco más...

Pero...este...

Con el tiempo comencé a estudiar en la Universidad de Quilmes, Música Electroacústica... eh... y eso fue, bueno, mi trayecto de estudios con el instrumento y con la música.

M.G.C: ¿A través de quienes o de qué te empezó a interesar el punk y el hardcore?

E.J.P: Bueno, un poco de lo que te venía diciendo recién. Pero más que nada de dos amigos, que me... que me... por los cuales me llegaron los primeros discos, que bueno, eran los discos clásicos de punk, discos de los Pistols, Ramones, o ese tipo... como los Clash y ese tipo de bandas. Y después específicamente me llegó un disco de Bad

Religion, y del otro lado un disco, un cassette. En esa época, lo grabábamos, nos pasábamos esos cassettes.

Y me pasaron uno de Bad Religion, y que del otro lado estaba el de La Polla Records, una banda española muy contestataria

M.G.C: Si, si...

E.J.P: Unas letras geniales, eh, y bueno, ese fue como mi acercamiento, a través de amigos, digamos. Con ellos, también empecé a ir a los primeros conciertos de punk, hardcore... Ehhh, y bueno, son amigos que hasta el día de hoy los sigo viendo.

M.G.C: Sí, ¿Y a donde ibas a esos recitales, hacia donde empezaste a concurrir?

E.J.P: Bueno, los primeros recitales que fui eran ente lugar que se llamaba Mac Arthur, después se llamó Zona Cyborg

M.G.C: Si...

E.J.P: que era un sótano de la calle Brasil, eh... y Defensa creo que era o estoy mal, bueno, no importa...

M.G.C: No importa...

E.J.P: La dirección te la debo, pero era por ahí... En San Telmo, eh... era un sótano. Era un reducto donde todas esas bandas empezaron a tocar. Bandas como DAJ (Diferentes Actitudes Juveniles), NDI (No Demuestra Interés), ITA (Intereses Totalmente Adolescentes)... Eran bandas todas con siglas en ese momento, y esos fueron los primeros shows de ese lugar, que era un lugar muy pequeño como para 200 maso, 200 personas, 300 personas...

Ehhh...

Todas estas bandas, como empezó a ir más gente, tocaron en otro lugar, Teatro Arlequines, que estaba en la calle Perú al 500, sigue estando pero ahora funciona como teatro solamente. Creo que no tocan más bandas. Que era un lugar más grande, y bueno ya esteeeee, digamos, todas las bandas se pasaron ahí porque comenzó a ir más gente, y bueno, todo se hizo un poco cada vez más grande toda esa movida.

M.G.C: Si... (Asiento lo que dice)

Eh... bien, entonces, eh... ¿acá en Quilmes no había nada de la “movida”?

E.J.P: En Quilmes había recitales de bandas, más que nada punk, no tanto hardcore por ahí... creo que si no, si no me falla la memoria las primeras bandas hardcore de acá de Quilmes, creo la banda en la que tocaba yo, antes de Eterna, que se llamaba Opción Crucial, ya por el año ‘92 empezamos a tocar, y en el ‘93 ya ‘94 empezamos a hacer los primeros recitales, y lo hicimos ahí en Quilmes, y fuimos uno de los que empezamos a generar el movimiento ese más de hardcore punk de Quilmes.

Pero acá había, había recitales de punk en un lugar que se llamaba Torremolinos, sobre Yrigoyen, acá en Quilmes, en donde tocaban un montón de bandas de punk, también de hardcore... Esteeee... y bueno, nosotros en esa época, cuando empezamos a tocar y vimos como se organizaban los shows en esa época y demás, entonces un poco nosotros mismos empezamos a generar una especie de circuito por acá en el sur, eh, acá en Quilmes. Pero después también se generó un circuito en lugares como Barrio Marítimo por ejemplo, La Plata, eh, bueno, Berazategui, en Bernal, Avellaneda y demás.

M.G.C: ¿Y qué definición le das al punk? ¿O qué te representa el punk?

E.J.P: Para mí es como una... como una forma de ver la vida. Es una forma de decir. De afrontar diferentes situaciones que te representan en la vida. Como se nos presentan a todos nosotros, pero digamos por lo menos a mí el punk o el hardcore me generó inquietudes. Me generó la inquietud esa de decir “¿este tipo porqué está diciendo esto en una canción?”, “¿qué quiere decir todo este tipo de cosas?”. Esas inquietudes me llevaron a que yo me vaya formando como formando como persona ¿no? Y son inquietudes que son muy difíciles de encontrar en la mayoría de los adolescentes de 14 o 15 años que tenían en ese momento que comencé a concurrir a esos lugares, y a ver todas estas cosas.

Emmmmm... creo que... creo que nos formó como personas de alguna manera ¿no? A nosotros el punk o el hardcore.

M.G.C.: De los referentes musicales, eso está, eso ya estuviste hablando... eh... Dentro de tu... del barrio, digamos, vos sos de Quilmes...

E. J. P.: Yo soy de Don Bosco. Ahora vivo en Berazategui, está acá dentro del sur.

M.G.C.: ¿Te juntas? Emm, ¿Tus amigos también son de la zona? ¿Había lugares aparte de los recitales? ¿Había lugares para juntarse aparte de los recitales?

E.J.P.: Mirá algo, algo, algo que nos juntaba mucho en el hecho de nadar en skate porque en realidad el grupo de amigos que yo tenía en Don Bosco... eh... nos juntábamos porque andábamos en skate, y eso era lo que nos unía, digamos, de alguna manera. También, después nos unió la música, después del skate.

Entonces fue el Skate lo que primero nos unió. Después lo que nos unió fue la música, y cuando empezamos a ir a recitales todos juntos y demás, empezamos a conocer también un montón de gente que, digamos, compartíamos la misma música, y gustos por el skate, o un montón de otras cosas. Y empezamos a ir en skate por ahí por La Plata. Entonces, íbamos todos los de Don Bosco por un lugar, o los de otro lugar venían a Don Bosco. Hacíamos un intercambio, digamos, si se quiere, de lugares para ir a andar.

Éramos todos del mismo lugar. Después se fueron incorporando personas, gente de todos lados y que paraban con nosotros en Don Bosco en este caso. Y en otros lugares fue pasando algo parecido porque cuando te encontrabas y hablando con compañeros de La Plata por ejemplo, a ellos también les pasaba lo mismo. Y como que sucedió algo parecido en varios lados.

M.G.C.: Claro... eh... a ver (pausa)... se conformó (hablando sola, leyendo alguna pregunta que me haya faltado por preguntar). Me parece que son las preguntas que te puedo hacer.

E.J.P.: Perfecto.

M.G.C.: Eh... mirá... por ejemplo, recordatorio, o sea de cómo recordás la escena punk-hardcore, ya me estuviste describiendo algo... A no ser que me quieras agregar algo más...

E.J.P.: Era una escena bastante heterogénea, porque había gente de todo tipo, digamos, gente que venía del palo del punk. Gente que venía del palo del hardcore. Gente que no tenía nada que ver con el rock y flasheó con eso y le gustó también. Y también gente que veía de palos de la ultraderecha, por ejemplo había cosas como de una mezcla...

M.G.C.: ¿Como el tema de los skinheads decís?

E.J.P.: Por ejemplo los skinheads, eh... y había skinheads que eran buenos, y otros que no tanto. De ultraderecha, y otros que nada que ver. Eran totalmente lo contrario. Era toda una movida extraña. En principio que fue decantando...

M.G.C.: Cada uno por su lado, ¿pero dentro de todo hubo conflicto?

E.J.P.: Y hubo algunos conflictos, había en los recitales. Y a veces agarradas a las trompadas entre punks, hardcores y skinheads, ¿viste? Sí, había conflictos.

M.G.C.: ¿A vos nunca te pasó de estar en el medio de una...de este tipo de conflictos?

E.J.P.: Sí. Sí. Estuve en un recital en este lugar, Zona Cyborg, que era un sótano en donde... en donde bueno, se agarraron a trompadas un par de skinheads, un par de punks, y... terminó cayendo la policía, y nos llevó a todos presos por ejemplo, este...

M.G.C.: ¿Eras menor de edad?

E.J.P.: Yo era menor de edad. No caí preso por suerte. Esteeee... porque si caía preso, no me interesaba mucho. Me preocupaba mucho que iban a decir mis padres, porque no les decía que iba a esos lugares, obvio, con 14 años. Este que así, que si no te digo que pasaban todo el tiempo, pero pasaban estas cosas.

M.G.C.: ¿Cuál era el motivo que siempre los llevaba a enfrentarse? ¿Cuáles eran los motivos que los llevaban a enfrentarse? O de repente, algunos... Por ahí vos no los provocabas... te provocaban... o algunos de tus amigos los buscaban...

E.J.P.: Y a veces había alguna provocación por ahí, en el medio del pogo y se podría todo, eh... y a veces por el simple hecho de que te vestís diferente, o estás raro porque no se qué. Todas esas cosas de los adolescentes, digamos, que hoy sigue pasando ¿no? Las trompadas eran por esas cosas. Y pensar que la gente más grande tenía 22 años, 25 creo como mucho, y éramos todos adolescentes la mayoría. Esteeee... todas esas cosas pasaban por ideas diferentes...eh... “vos sos un no sé qué”, “vos le cantas a no sé... contra la matanza de animales”. Y pasaban todo este tipo de cosas digamos.

M.G.C.: Que interesante lo que decís lo que fue la escena.

A ver si te puedo preguntar algo más... porque de la primera banda en donde estuviste ya te pregunté, ¿Fuiste a un recital de Eterna antes de integrarte?

E.J.P.: Sí

M.G.C.: ¿En qué etapa?

E.J.P.: Yo tocaba... Mi relación con Eterna fue de... A mí me llega... yo ya estaba tocando con esta banda y a mí me llega un día un cassette. En realidad no me llega un cassette... El baterista de la banda en la que yo tocaba empieza a tocar con Eterna, porque se les había ido el batero, y bueno, empezó a tocar con ellos. Y ahí conocí la banda. Y ahí me llega un cassette que graban, con que ya digamos el primer demo de Punkypatin, del primer disco de Eterna

M.G.C.: Ah, ya del '95, '94, '95, ya más o menos...

E.J.P.: Claro, entonces, esteeee... yo flashee cuando los escuche, porque era como la primera banda que escuchaba que... eh... tocaban más hardcore melódico... eh... con el ritmo hardcore melódico típico que hace Bad Religion por ejemplo ¿entendés? Yo no había, yo no había escuchado bandas de acá tan, tan, tan puristas en ese estilo de hardcore melódico.

Por ejemplo, en la banda en la que yo tocaba...era...era... por ahí un poco más hardcore que por momentos más pesados, por momentos más melódico, pero más punk. Y Eterna ya hacía algo, muy, muy reconocible, que en ese momento me agradó por demás. Me acuerdo que la persona me dio el cassette me dijo “¿esta banda está buenísima!”, que sé yo... Y después bueno, conocí a los chicos y tocamos en varios recitales, acá en Quilmes. Algunos en Capital, porque compartíamos la misma escena en este momento. Así que a los chicos los conozco de esa época. Después empecé. Yo formé otra banda, y después esa banda se separó después, y bueno, después los chicos estaban buscando otro guitarrista para tocar, y ahí me llamaron, 2005.

M.G.C.: Y anterior a eso ¿no? Cuando comenzaste tu carrera dentro de las otras bandas, ¿cómo hacían para producir los discos? ¿Para conseguir los instrumentos? Era todo a pulmón...

E.J.P.: Era todo a pulmón, y “hacer uno mismo”. Vos pensá que en esa época, todavía era muy difícil editar un disco. Hoy en día es mucho más fácil porque la tecnología digamos te permite grabar un disco hasta en tu casa ¿no? Y por ahí, con pocos conocimientos de lo que es la grabación, podés hacerlo. Y hacerlo de una forma muy

decente. En esa época había muy pocos estudios económicos en donde no podía acceder para ir a grabar. Pero pensé que éramos todos adolescentes y no teníamos... teníamos el dinero de nuestros padres. Algunos trabajábamos ya, pero no contábamos con el dinero suficiente para ir a un estudio de grabación, de esos grandes que hay en capital, porque valían una fortuna. Era muy difícil poder grabar. Grabábamos en salas de ensayo que había por la zona y demás. Y editábamos los discos, esteeeee, juntando peso por peso, y haciéndolo nosotros mismos. No había otra forma.

En esa época aparecía un sello discográfico que se llamaba Frost Bite, que es el que editó a NDI, o el primer disco de Fun People, que se llamaba en esa época Anesthesia. Eh... ¡perdón! La banda se llamaba Anesthesia primero, pero cuando edita el disco tiene que cambiar el nombre, y le pone Fun People. Y el disco... al disco lo llama Anesthesia⁴³. Eh... Entonces, bueno, ellos tuvieron la posibilidad de grabar en estudios un poco mejores, había un sello discográfico atrás. Que era un sello discográfico independiente. Tampoco era un sello discográfico multinacional que vino a buscarlos, porque las bandas, eran, era una escena muy chica. Entonces si no hace, si no los hacías vos por tus propios medios era muy difícil, no lo hacía nadie, digamos. En un punto no nos quedó otra que, que hacerlo de forma autogestionada para expresar nuestro arte de la mejor forma, y como nosotros lo pensábamos. Porque si venía un sello discográfico, no sabíamos lo que podía pasar, y que te podían decir. Tampoco existió esa posibilidad de estar con un sello, entonces siempre lo fuimos haciendo nosotros. Y así lo aprendimos. Y así lo hicimos hasta el día de hoy, digamos. Parece que la autogestión es lo mejor. Autogestionar tu propio proyecto va a hacer que no caigas en tentaciones que tiene que ver más con...

M.G.C.: De la fama.

E.J.P.: Sí, o con la fama o con el mercado de la música ¿no? Eso es también en muchos casos uno se entera de que hay cambio de integrantes, que son mejores músicos y así sonar mejor.

M.G.C.: O de algún “frontman” que llame más la atención.

E.J.P.: Claro.

M.G.C.: Frente al público.

⁴³ De esta manera figura uno de los discos más reconocidos de Fun People.

E.J.P.: O cambiar una letra porque “¿cómo vas a decir esto?”, “¿cómo vas a hablar mal del gobierno?”, por ejemplo, por decirte algo.

M.G.C.: Pero últimamente, o sea, la mayoría de las letras “roqueras”, de distintos estilos, siempre ha tenido una tendencia contestataria en algún punto.

E.J.P.: Sí.

M.G.C.: Con sus diferencias... con sus diferencias pero... bueno...

E.J.P.: Obviamente. Es que el rock... no te digo el hardcore-punk, obviamente, tiene una, un principio contestatario. Eh... pero el rock es una cultura que digamos, dice muchas cosas acerca de la vida de cada uno. Y nosotros venimos del punk, y el punk se genera de alguna manera ¿no?. En una Inglaterra devastada laboralmente con jóvenes que no tenían futuro, que no tenían trabajo. Entonces, el neoliberalismo en su pleno apogeo, fines de los setenta, eh... derivó creo en ese estilo musical, en donde la gente se expresaba, eh... y no importaba si sabías o no sabías tocar, o si podías afinar o no. Lo que importaba era lo que decías, y lo que estabas diciendo y lo de que te estabas quejando. Y creo que con ese espíritu, eh... fue una forma que con Eterna Inocencia lo seguimos teniendo. Con la otra banda con la que tocamos, que se llama Los Ingobernables, que es tal vez más extremo que Eterna Inocencia.

Eterna tiene un costado más metafórico en las letras. Pero hablamos de otras cosas, con otra lírica digamos. Los Ingobernables es todo más directo, y es todo más vomitivo, por decirlo, de alguna forma eh... pero digamos, las dos bandas conservamos ese espíritu, que lo que también nos llamó la atención cuando éramos jóvenes y vimos las primeras bandas acá, que decían lo mismo. Así que, eso es lo último que podés perder. Pero hay muchas bandas que le restan importancia a esas cosas, y bueno, hablan de cosas más banales tal vez. Pero bueno, que sé yo... cada uno...

Entrevista a Guillermo Mármol 17/08/17

Marcela Gabriela Costilla: Bien, eh... ¿Cuándo empezaste a estudiar música? ¿De qué manera?

Guillermo Mármol: Qué interesante ¿no? O sea es que nunca. Yo... no... toco la guitarra desde... empecé a los 25 años a tocar la guitarra, y no sé música. No...

M.G.C.: Nunca fuiste a un conservatorio.

G.M.: No. No. Fue como autodidacta. Y realidad, canté. O sea... Pero yo hago música igual, pobres, ellos me sufren. Les traigo un tema porque toco la guitarra. Los primeros tiempos, era digamos señalando acordes que tenía en la cabeza, digamos, me dan una mano para construir una canción. Pero... No. No. Nunca.

Es como, que no... en algún momento. Por ahí debería haber abordado, pero yo me formé en historia. O sea, entonces, como que estudié eso.

Y esto lo usé más bien como un pasatiempo, algo más para divertirme, ¿viste?, y entonces no, nada... ¡¡jajaja!!

M.G.C.: Bueno, entonces...

G.M.: Tiene que ver con el punk ¿viste? porque es como la antítesis del estudio por ahí. El punk es como que nace, como respuesta al rock sinfónico imposible de hacer a Queen, Captain Beefheart... te nombro bandas digamos que hacían un rock imposible para un montón de gente. Eso sumado a la crisis de los setenta, eh...dio, dio al punk yo creo que soy un poco hijo de eso... o sea...

A mí por ejemplo me gusta mucho por ejemplo Sumo, que es una banda de acá digamos, eh, digo, de acá obvio ¿no? para nosotros, pero si la contraste con lo que fue el punk inglés, aunque Luca Prodan también vivió en Inglaterra, tengo como esa, esa idea del punk como una antítesis de muchas cosas, digamos ¿no? De, de espontáneo también, así que... esa es la respuesta. ¡Yo! El resto si sabe...

E.J.P.: De la necesidad, de la necesidad de expresarse también.

G.M.: Exacto.

M.G.C.: Y...

G.M.: Sin la necesidad de que las cosas suenen bien. Digamos.

M.G.C.: Claro Y desde que edad, ¿no? ¿O de qué manera te comenzaste a acercarte al punk?

G.M.: Y por mí hermano mayor empecé. Mi hermano mayor escuchaba bandas como Joy Dision. Emmm, también los Ramones, Sex Pistols, The Cure... y bueno, eh...ahí cuando era chiquito ya, ya escuchaba esa música. Digamos.

Entonces es como que lo naturalicé. Digamos. Los primeros recuerdos que de estar frente a un equipo, frente al cassette, frente al tocadiscos. Y cantar, por ejemplo que era algo que me gustaba mucho. Eh... Saltar arriba de la cama, que yó con las canciones. Lo que habrán hecho los chicos, imaginar que tocan en una banda. Ehh... que se yó...A partir de ahí, digamos, que tengo el recuerdo de que quería tener una banda. Imaginaba que la banda la iba a armar con mis amigos del barrio. Eh...

M.G.C.: Había gente... o sea, ¿a tus amigos también les gustaba lo mismo? O...

G.M.: En ese momento, que vos me decís, yo era muy chico... iba a sexto grado de la escuela primaria.

M.G.C.: Si... Ni ahí

G.M.: Era raro escuchando rock, y menos de esas bandas. Digamos. Pero, pero bueno, y después ya sí, más adolescentes, te diría a partir de los no sé ¿vos qué decís?, ¿13? (a Ero Pesquero)

E.J.P.: Sí, 14.

G.M.: 14 años. Y ahí y empezamos como a conectarnos.

M.G.C.: Entonces, ¿cómo definirías al punk?

G.M.: Es una buena... es una buena pregunta. Me parece que tiene que ver con... con la crítica. Que tiene que ver con la autogestión. Y que tiene que ver también con una propuesta digamos...cultural, digamos. Te diría como tres pilares, que se me ocurren ahora. Pero bueno, hay muchas concepciones del punk. O sea...Y hay como diferentes manifestaciones, si querés. O sea...

Sin Ley es una banda punk. Eterna es una banda punk. Eh... que se yó... The Clash es una banda punk. Y... Exploited es una banda punk. Digamos. Son propuestas diferentes digamos. Entonces es como que bueno, nada...distintas acepciones del término me parece.

M.G.C.: Y cuando ustedes... ahora ya, esta es como una pregunta un poquito general, pero después vuelvo, a, a, a los gustos personales, más que nada... em... digamos... ¿Que bandas son las que influyen a Eterna?

G.M.: Y eso depende mucho de cada, de cada uno digamos. En realidad, específicamente, creo que cuando armamos Eterna, eh... nos gustaba mucho Bad Religion. Me gustaba mucho Bad Religion. Me gustaba mucho NOFX, me gustaban esas bandas. Digamos. Otras más, Full of Hell, digamos. Creamos. Las bandas que había como por lo menos a mí y a, al guitarrista que ahora no está acá, Roy. Al otro guitarrista. Somos dos, eh... miembros como fundadores de la banda, desde un principio.

M.G.C.: Claro, Ale Navajas también... Ale... ¿Ale no?

G.M.: Ale no...

M.G.C.: ¿Entró después?

G.M.: Entró después, hoy digamos... salvo Roy y yo, no... no... el resto de los chicos empezó a entrar después...

M.G.C.: Yo lo tenía como que Ale es... es una de las primeras incorporaciones

G.M.: Eh...Sí, pero digamos con esta formación tocamos un montón. 10 años, fácil.

E.J.P.: Por lo menos.

G.M.: Pero igual son pequeñeces lo que estamos diciendo. Todos teníamos bandas. Ellos también. El (Ero Javier Pesquero) tenía una banda. Ale tenía una banda. Germán que es el baterista...

Y eran todas más o menos bandas del palo, como todas estábamos curtiendo lo mismo. Y lo que pasó en realidad es que como muchos proyectos no continuaron. Y tuvimos nosotros la suerte de conocernos y que ellos enriquecieran la historia de Eterna. Eh...

Nosotros tuvimos una guitarra durante más de 10 años. Y sí, fue una incorporación empezar a tener dos guitarras. Pero bueno, nosotros sabíamos que venía de otra banda. Nosotros íbamos a ver su banda de hecho. O sea, imagínate... tocando antes que nosotros.

M.G.C.: Me contaba justamente de... de que también él los veía a ustedes desde Punkypatin. Y bueno, como que se fueron... eh... teniendo experiencias...

G.M.: Y ahí te vas conectando. Es decir... Creo que cuando nos juntamos a tocar, todos sabíamos que era lo que queríamos hacer, digamos. Y bueno ¿ves?, curiosamente antes de ayer se confirmó la fecha nuestra con Bad Religion, o sea, vos fijate...

M.G.C.: Un sueño... (risas de ambas partes) tocar con una de tus influencias...

G.M.: Un sueño de la vida. Estamos muy contentos.

M.G.C.: ¿En qué sentido los identifica con Bad Religion? Más allá del sonido...

G.M.: Sí, por ahí las letras también. Eh...La propuesta quizás no sea ahora en la actualidad. Pero porque hace muchos años que toca la banda también, y yo la tengo más marcada a fuego en un momento. Digamos. No sé si con tanta presencia ahora como hace 20 años atrás. Pero eso sucede. Muchas veces tenés como discos generacionales. Los discos que por ahí son como nuestros predilectos, son discos que en la discografía de la banda son discos viejos. Pero sí son parte del repertorio de la banda hace cuando toca en vivo. Así que bueno, estamos re felices. Escucharlos, compartir escenario. Los dos días, acá, en Chile, la verdad es que estamos muy contentos.

M.G.C.: Bueno...Vuelvo ahora entonces al tiempo... al tema de la adolescencia desde los 13, 14, 15... ¿no? Este ya... te juntabas ¿había chicos, o amigos en común que compartían tus gustos? Tenías por cerca de tu barrio...

G.M.: Para esa altura sí. Y...Hay un punto me parece, de influencia de conexión importante que es el skate, o sea como un espacio, digamos, eh... como... como... un... digamos...no sé... mejor dicho, como un deporte que generaba espacio, digamos de... para vincularse. Y tenías diferentes grupos. O sea chicos que estaban en la Plaza San Martín por ejemplo, y andaban por ahí en el centro. Ellos (en referencia a Ero Pesquero, y a sus amigos) que paraban en un mítico paredón de Don Bosco.

M.G.C.: Sí, en la canción. En una de las canciones de ustedes habla de las...

G.M.: Bueno, no...Es verdad. La de la rampa de Don Bosco, pero ahí...ellos...

M.G.C.: ¿No es exactamente ese?

E.J.P.: Había un lugar en donde parábamos, que era el paredón de Bernal, eh...ahí paraban más los chicos de Bernal que también conectaban con nosotros. Y también, lo que yo te contaba antes ¿no?, que te juntabas a andar en skate en el paredón de Bernal, y otras veces en el “mini ramp”, y otras veces en la Plaza San Martín, y otras veces en la Plata.

G.M.: La Plata era el podio, así de encontrarnos mucho con gente de distintos lugares, es una ciudad muy linda para... para hacer “street” en el skate sea por...por las estructuras que tiene. Y bue...No sé si están muy contentos los dueños de los edificios digamos. Pero bueno, eso es muy bueno digamos...

Entonces ahí los domingos era como... sábado, domingo... era como fija. Juntarnos también con pibes de La Plata. Eh... entonces digamos en el skate estaba muy, muy de la mano. Podías ir a La Plata por ejemplo un domingo. Los recitales en La Plata, los hacían los domingos generalmente, y empezaba como un día temprano de skate. Y llegabas no sé... Seguramente, muchos almorzábamos con nuestras familias, y después íbamos en el tren que eh... Vos fijáte ¿no? Sin celulares, ¿no? pero como ya, ya sabía que el tren que pasaba 12... tomábamos el de 12 y 5... ya en Don Bosco, el tren empezaba a levantar gente. Que andaban por ahí los pibes de Don Bosco. En Quilmes, otra tribu. En Bera, levantaba de nuevo pibes. Estábamos todos en el mismo tren. Andábamos en skate toda la tarde y a la noche un concierto. Y volvíamos a casa, como... no sé... pasadas las 12 de la noche.

M.G.C.: Y recordé el tema de los conciertos. En qué lugares había conciertos... bueno, la misma pregunta que ya le hice a él (*en referencia a Ero Pesquero*)... pero...

G.M.: En Quilmes en Torremolinos, que no sé si te habrá nombrado él (*Ero Pesquero*).

E.J.P.: Sí, lo nombre...

G.M.: Es como el...no sé...la Biblia de acá. Claro. O sea. Previo a todo.

E.J.P.: Previo a todas estas bandas...

G.M.: Previo a todo... De batallas campales. Te diría...

M.G.C.: Bueno, esa es la cuestión ¿no? De que pasaba... que te pasaba

G.M.: De batallas...

M.G.C.: Las batallas...

G.M.: Pero bueno, después tenías... nosotros debutamos en un lugar que se llamaba El Taller, que hoy es en un lugar... es un lugar para lavar ropa. Eh... También andábamos en skate acá en Quilmes andábamos en un lugar en lo que hoy es el supermercado Coto. Eso era un gran playón antes. Era un gran playón de un supermercado, que cambió también...

M.G.C.: Como cambió todo... la geografía del lugar.

G.M.: Y también eso tenía uno de los pavimentos más lindos de Quilmes para andar, y a la noche se andaba siempre en el SIC. Era como un punto de encuentro.

Por acá lo que hay que destacar era eso. De repente, esos lugares, que funcionaban como punto de encuentro. Donde la tecnología no estaba como el día de hoy, digamos. Y muchas veces, los viernes a la noche. Los sábados a la noche, no salíamos, nos juntábamos a andar en skate, por ahí a tomar unas birras por la noche.

Mientras Guillermo describe las salidas en skate, llega Alejandro Navajas, nos presentamos:

M.G.C.: ¡Hola!, ¡mucho gusto!

A.N.: ¿Cómo estás?, Ale

M.G.C.: Bien, Gabriela.

Luego Guille dice a Alejandro Navajas y a Germán Rodríguez: “vení, sumáte en medio de la nota” “¿se suman derecho muchachos, y después...?”

M.G.C.: Sí, sí. Igual no quería robarles mucho tiempo

G.M.: No, hay problema.

Les contaba... estábamos hablando el tema de los lugares de reunión. De donde Guille se reunía... de los reductos de skate.

G.M.: Ella está haciendo una tesina... él (A.L.) mucho no te va a saber decir...

M.G.C.: No importa...

G.M.: Te va a servir para Concepción del Uruguay, es entrerriano... es para otra tesis...

M.G.C.: No. Está bien... Igualmente...eh... ya está con lo que estás hablando vos, me parece... lo podemos completar... no hay problema... Los chicos, está...

G.M.: Dale, dale, buenísimo...

M.G.C.: Así que continuamos entonces...que habíamos quedado en este... los lugares... los recitales...Habíamos hablado de los recitales, de los reductos de skate, de las trifulcas, este...

M.G.C.: ¿Qué más recuerdos tenés de... de aquella época, de la juventud?

G.M.: No. Después... La manera de difundir las cosas. Básicamente, la prensa independiente. ¿Viste? Los fanzines, o sea. Los fanzines, la manera de difundir los recitales también. Lo que hacía a través de flyers, o sea de volantes que se repartían. Y en realidad cuando vos salías de un recital, solían llenarte de esos flyers y después vos más o menos planificabas lo que ibas a hacer el próximo fin de semana, hasta dentro de un mes, porque te daban las fechas de los recitales. Aunque todavía se sigue haciendo, es como que lo reemplazó bastante las redes sociales. ¿Viste? Eso... Todo un cambio nos agarró en el medio.

M.G.C.: Claro. Este... pero... Hay otras influencias además del punk que haya influido en la composición de las letras más adelante?

G.M.: Sí, sí más al folclore en realidad. Por ejemplo mucho a Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Atahualpa Yupanqui, Paco Ibáñez, eh... Milqui Lavoia. Así te digo, por ahí algunos que se me ocurren ahora, fuera del rock por ahí.

M.G.C.: Si...

G.M.: Eh... Bastante de eso. Sí, bastante de eso...

M.G.C.: Eh... bien, este... que puedo llegar a preguntarles...las bandas... mmm... Y Ya que hablamos de influencias del rock, del punk, del rock... o mismo me mencionaste del tema del folclore ¿no?, en el momento... de... A nivel musical. A nivel, digamos la composición ¿no?... *(Cambio de pregunta)*...

Me olvidé de hacer una pregunta muy básica ¿Qué es? ¿De dónde viene el nombre de Eterna Inocencia?

G.M.: Ah... muy bien... Bueno, eso salió porque nosotros veníamos escuchando este tipo de bandas, y bandas de acá también como Fun People. Veíamos que había toda una escena muy proactiva, con ganas de colaborar. Y nosotros trabajábamos... algunos de nosotros en un hogar de niños, con el que todavía seguimos colaborando, la Casa del Niño, acá en Villa Nueva Argentina, y bueno, a partir de ahí, eh... como compartíamos un espacio en común. Y un amigo que es más grande que nosotros, escuchaba esta música, entonces fue él el que nos acercó a todo. Nosotros llegamos, por lo menos en mi caso te digo como niño de Iglesia y de parroquia, digamos. Entonces, si andaba en skate digamos, pero después no conocía todo este tipo de música, y cuando me lo acercaron entero, es como descubrí esas bandas, y también tenía un contenido social importante. Pero como en ese entonces, nosotros estábamos en ese hogar de niños, pusimos el nombre de Eterna Inocencia, porque también había nombres de bandas que eran muy fuertes, que sonaban, que sonaban digamos...

M.G.C.: ¿Chocantes?

G.M.: Claro. Nombres con dos o tres siglas. Y nos parecía que estaba bueno contrastar un poco así eh... esa virulencia. Y... que tenía fundamento porque estaba conectado con el trabajo que hacíamos nosotros ahí digamos, que era una especie de voluntariado, y nada, tenía muy buena intención. No sé los resultados... Éramos chicos, digamos. Tenía muy buenas intenciones.

M.G.C.: Ustedes más que nada. De ayudar, de conectarse.

G.M.: Claro.

M.G.C.: Y...

G.M.: Compartir. Ayudar. En lo que es apoyo escolar. Después pasar el tiempo con los chicos.

M.G.C.: Es algo... es una actividad linda y diferente. Que va más allá de... para ser chicos, de repente que piensen en uno mismo. Pero de que siendo adolescentes y pensar en los demás.

G.M.: ¡Sí! ¡De una!! ¡Tal cual! ¡Tal cual!

M.G.C.: Igual... Se ve... se ve... Igual se ve mucho, igual. Se está volviendo...

G.M.: Sí, de una.

M.G.C.: Se ve, se ve, se ve la solidaridad.

G.M.: Y en esa época no está... no sé cómo decirte. No está... no está muy “cool”, era pleno menemismo. Y era súper frívolo todo. La juventud no estaba sumergida en un proceso de politización por lo general. Más bien, como una década de despolitizada, ¿viste? Entonces, en ese aspecto eras como una “rara avis” digamos, planteándote problemas. Vos pensá que cinco, seis años antes, estaba Argentina en hiperinflación, era un caos total, y... y por eso el tipo tuvo una segunda presidencia de alguna manera.

M.G.C.: ¿Cómo viviste?...

G.M.: Criticar eso era como re loco. Era como... No sé cómo explicarte. Después explotó todo y parece que estábamos planteando las cosas desde temprano, teníamos razón. Finalmente en el 2001 explotó todo a la mierda.

M.G.C.: SI... ¿Y cómo viviste? ¿O qué recuerdos vos tenés? Porque una cosa es recordar eh... no sé... como lo entendés ya como un adulto, pero como chico, cómo te acordás, tenés alguna idea como vivías la Argentina, o como vivías acá en Quilmes, o de la realidad de que te tocaba vivir, ajena...

G.M.: Sí. Claro, mi viejo tuvo que cerrar el negocio.

M.G.C.: Horrible.

G.M.: Me re acuerdo. Y es muy duro.

E.J.P.: Cuando vinieron esos supermercados Norte, Carrefour, y mi viejo por ejemplo tuvo que cerrar, fundió. (*Acota con la cabeza baja*).

G.M.: Exacto, mi viejo también. Por eso, sí que tenemos recuerdos. Y así, así teníamos espacio para hacer estas cosas. Pero bueno, tenía que ver como el momento del... del país. Que se yo, pero insisto, después el modelo que hizo que hizo implosión. Entonces, creo que muy equivocados no estábamos, en ayudar y en criticar como venía la mano.

M.G.C.: Parte del punk en Argentina, tiene, o por lo menos la parte que estoy trabajando, es más que nada desde el '89 hasta el 2001...entonces tiene un carácter... no es lo mismo el punk en Argentina desde la... desde que empezó con Los Violadores, o en esta etapa ¿no? con Ataque (77), que de repente es más de los set... perdón de los '90. Y las bandas... o ustedes (EI) más que nada, que tocan otro tipo de realidad.

No es lo mismo la realidad de los '90 que la de los '80, o no es lo mismo el punk en Argentina que en Inglaterra. O el carácter que tuvo en Estados Unidos. Lo que noto a grandes rasgos ¿no?

G.M.: Si, si

M.G.C.: Noto distintas este... se ha manifestado distintas... Se ha manifestado de distinto modo y con distintos intereses. Y fueron... Y lo que influyó es que hubo distintos contextos. Parece una obviedad... pero por lo menos a grandes rasgos...

G.M.: No, no, es que de hecho fue así...

M.G.C.: Bien. Ya que retomamos el tema de la producción no? A la producción del disco. Al primer disco Punkypatin. ¿Cómo fue?

G.M.: Y eso lo hicimos con dos amigos, con Federico y Mariano que tenían... No, miento, con Sebastián y con Mariano, dos chicos que habían impulsado un sello independiente que se llamaba la Unión Records. Y bueno, lo grabamos de manera super precaria, como se grababan los demos entonces, porque todavía las cosas no estaban digitalizadas. Si lo hicimos en una puerta de estudio de cuatro canales, eh... que es lo más parecido a un grabadorcito de mano, digamos hoy en día y que tiene severas limitaciones de sonido, digamos. Pero no era mucho lo que nos importaba en el momento, sino el primer demo, que salió en cassette.

M.G.C.: Si...

G.M.: Y la verdad es que bueno, apostaron por eso los chicos. Y mal no nos fue. A los dos años estábamos de nuevo editando el segundo disco "Días tristes", y ya lo estábamos en un lugar grabando, digamos, en un lugar un poco mejor. Pero bueno, está bueno. Me gusta el desafío de grabar así. Yo grabé la voz en el baño por ejemplo, de un boliche...

M.G.C.: Sí. Me acuerdo que lo contaste en el segundo disco en vivo que lo escuché

G.M.: Puede ser, claro...

G.M.: ¿Quién grabó la voz, las voces?

G.M.: Las voces me las grabó, que es el operador... (*Guille le Pregunta a los chicos ¿Qué hace Martín?*) ... El operador de Rata Blanca.

Alejandro Navajas: Sí, de Rata Blanca. De Barilari solista.

G.M.: Un chabón que creció un montón, fijate. Pero ahí estábamos. Todos juntos. O sea... Toda gente. Por supuesto... Son los chicos que tiene un estudio llamado la Nave de Oseberg. Y con ellos seguiremos grabando las baterías de los discos, los seguimos grabando, en ese estudio.

M.G.C.: Sí...

G.M.: Así que seguimos juntos. Está bueno.

M.G.C.: Y... Las primeras letras fueron en inglés ¿por qué fue la decisión de, de grab... cantarlas y de grabarlas en inglés?

G.M.: No sé si fue una des...no sé si fue estipulado. Yo manejaba el inglés. Venía de una escuela de doble escolaridad. Y toda mi vida fue así, en realidad. Desde mi niñez, entonces. Eh... escuchaba todas esas bandas sajonas y nada, empecé a hacer las letras en inglés. Y después fueron cinco años y hoy la banda tiene 22. Los primeros cinco años fueron los tres primeros años.

M.G.C.: Y después vino el cambio.

G.M.: “Con los que se han apagado” en castellano, y en el medio toda una gira por Europa, por España, en donde los españoles nos marcaban “¡¿cómo cantamos en inglés?! ¡Si vienen de Argentina!” Y bueno, después también comenzamos a escuchar a todos estos cantautores de los que te hablaba hoy más temprano, y bueno, ahí fuimos cambiando la idea, de a poco, se fue volviendo un poco más autóctona la banda. Digamos.

E.J.P.: No es fácil también pasar al castellano ¿no? Cantar esta... esta música en castellano. Creo que eso fue también...

G.M.: Un desafío...

E.J.P.: Un desafío. Y un proceso que fue mejorando también calculo con el tiempo.

G.M.: Exacto.

E.J.P.: Les pasó a varios que se yo...

G.M.: Los acentos en el castellano. Parece una tontería. Pero en las canciones... Eso tiene que llamar a jugar. Y como dice es ir... Eso debe ser parecido a tocar un instrumento. Tenés como tener práctica.

M.G.C.: Y el tema de las ideas, ¿no? Que se yo... a la hora de componer ¿no?... Este... ¿Influyó alguna idea? ¿Alguna ideología? ¿Hay alguna ideología que te identifique en el momento de la composición?

G.M.: Mirá, nosotros tocamos el punk, desde el “Hazlo tú mismo” digamos, básicamente. Hacer las cosas por nuestros propios medios. Fue como una premisa con la que ya partimos. Y quizá después nos dimos cuenta que eso venía del anarquismo. Que la A de anarquía eh... de los Pistols era como un poco más profunda.

M.G.C.: Sí...

G.M.: Que está vinculado a hacer las cosas de manera autónoma. Que había un hilo, digamos, conductor. Y creo que la propuesta cultural parte de ahí, parte del anarquismo. O sea, eh...pero bueno, llevado al...llevado al punk. Hasta el día de hoy, creo es un modo y una forma de trabajo que seguimos conservando. Eh...Todo lo que está en la banda pertenece a todos. Las canciones, la forma de hacer las cosas... se van pensando siempre en el grupo humano, digamos ¿no? No se piensa en individualidades. Me parece que es la herencia principal de ese pensamiento ¿viste?

M.G.C.: O sea ¿Tuvo que ver tu formación estudiando Historia? ¿O no?

G.M.: No. Te diría que llegué a la Historia por esto. Un día dije “¡uh! ¡qué loco! ¡mirá!” y digamos, y lo volqué a la facultad, digamos. Le dí un marco si querés. Pero ya me interesaba el movimiento obrero a principios de siglo de Argentina que fue el más grande de Latinoamérica. Por lo menos, el movimiento anarquista.

M.G.C.: Entonces fuiste leyendo sobre el anarq... sobre el pensamiento anarquista, sobre movimiento obrero. Sobre digamos, bueno

G.M.: Eso.

M.G.C.: Hay una corriente histórica. Seguramente me entendés... de estudiar... digamos... este... ¡Ay! No me sale... en este momento estoy como un poco “oxidada” ¿no?... Eh...de estudiar las suba...sub... ¡Ay! No me sale...

G.M.: ¡Claro! Los sectores subalternos...

M.G.C.: Exactamente... no me sale...

G.M.: Si...

M.G.C.: Sobre aquellos actores en la que la historia no... no se ha ocupado. Por ejemplo, los niños, le dedicas mucho...

G.M.: Si. Si.

M.G.C.: De los chicos, el trabajo, la explotación, la...digamos, la plusvalía. Son todos...También hay un cuestionamiento sobre la educación. También este...

G.M.: Exacto. Y de ahí salió digamos. Se iba retroalimentando todo digamos. La banda, la formación profesional, el laburo...

*Mientras yo revisaba si me quedaba algo más por preguntarle...Guille comenta a Ero:
“Hoy venía un poco más tarde...”*

M.G.C.: Bueno, creo que ya está...

G.M.: Buenísimo...

Entrevista A Hugo Irisarri 03/10/17.

Hugo Irisarri: Hola

Marcela Gabriela Costilla: Hola Huguito como estás

HI: Todo muy bien Gabriela ¿vos?

MGC: Eh... bien... bien. Tranquilo

HG: Bueno. Me alegro. Me alegro. Dale

MGC: Ehh...Bueno, vamos a empezar. ¿Cuándo comenzaste a estudiar música? ¿O si tuviste la posibilidad de estudiar música?

Bueno, eh...no. La verdad nunca estudié música. La persona que ha compuesto más de 100 canciones, letra y música. Pero no sé escribir una nota.

MGC: ¿De qué manera comenzaste a acercarte al punk?

HI: Ni bien yo empecé 13 años a acá a escuchar más música. 1er año del secundario. Ya venía escuchando algo cuando era más chico, pero bueno, ahí fue como más fuerte. Empecé a comprarme mis primeros cassetes y discos. Y yo escuchaba más por aquel entonces lo que era Zeppelin, Deep Purple, AC/DC. Era más rockero. Y escuchaba también los Beatles, los Stones, Creedance. Y bueno nada... iba a ver a... que se yo, a Riff, a esas bandas... después conocí a Los Violadores, conocí Pistols, The Clash, Ramones. También me empezó a interesar de a poquito, un poquito más por el punk rock. Siempre fui un poquito más “rockero”, y lo sigo siendo, porque es lo que más me gusta ¿no? Aquel rock & roll de los ‘50, ‘60 y ‘70. Y después bueno, conocí más el punk rock que también me gusta ¿no?

MGC: Entonces los referentes de la banda, son todas esas bandas que me mencionaste.

HI: Sí. Sí. Por eso Doble Fuerza tiene también eh mucha mezcla con el rock & roll. Y tiene ese sonido como le dicen muchos punk & roll ¿no? porque tiene mucho de rock & roll también además punk rock también está presente.

MGC: Y el estilo OI! ¿No? Porque en las canciones de Doble Fuerza como Pibes de Barrio cantan el estilo OI! OI! ¿Qué me podrías contar?

HI: y que es un estilo derivado directo del punk rock, que allá por Inglaterra después del ‘77 cuando fue esa explosión llamada del punk rock, del punk ‘77. Eh... Después hubo como un ocaso de todo esto, y en el ochenta por ahí hay un revival de toda esa música que se llamó street punk en realidad, también conocida como música OI! que las letras hablaban un poquito más de la lucha de clases, de los obreros digamos de los barrios industriales, y bueno de ahí nosotros en nuestros comienzos tomamos un montón de influencias también de bandas también como Sham 69, Cock Sparrer ¿no? Eran las que

más digamos las que más nos influenciaron en los principios de lo que era los años de Doble, allá por el 87-88-89 fue más marcado por ese estilo ¿no?

MGC: Claro, eh... entonces eh... compartías...por donde vos vivías compartías gustos por esa música que me comentabas.

HI: No... yo compartí música, o sea, gustos por la música que yo vengo escuchando de antes con un montón de gente. Tenía que ver con un montón de bandas que te nombre. No. Nunca nos interesó cerrarnos, ni quedarnos digamos encerrados en ningún estilo. Por eso es una variedad en las canciones en los discos de Doble Fuerza ¿no? Ha estado presente siempre, una gran mixtura de estilos, que tienen como punto de partida como te dije antes el rock & roll de los '50-'60, pasando por el punk rock, street punk y... un poquito de rocabilly por ahí ¿no?

MGC: Claro. Eh... ¿Había lugares espacios en tu barrio para ir a ver a todas esas bandas, cuando hablas?

HI: La verdad que no. No. Nosotros antes, prácticamente no había internet, así que... Era...era ir a las disquerías, como iba toda la gente de esa época, de la generación nuestra. Empezó a escuchar rock en los principios de los '80, música punk y todos los derivados, e íbamos a disquerías a grabarnos los vinilos pero en cassetes, que eran todos importados en esa época. No había plata. Casi nadie podía comprar un disco de esos... Entonces veía un disco de los Ramones, que no iban con un cassette pero grababa. La Polla Records lo mismo todas las bandas ¿no?

MGC: Claro. Eh... así que sé yo. Eh... esos lugares para salir a escuchas bandas... Qué sé yo...de acá. O las principales...

HI: Y, yo iba a ver, ya te digo. Yo empecé por el lado que tiene que ver por el lado de Riff, V8 todas esas bandas y me fui a ver a lugares, de... que se yo. Había un lugar en Chacarita que se llamaba Arojasmena. Después iba más tarde a Cemento. Iba al Parakultural, el primer Parakultural que estaba en Venezuela al 300, después se mudó a la calle Chacabuco, pero eso ya era el segundo Parakultural. Después iba a De Schedule, que era en Alsina y Solís, en Congreso. También iba...he visto a V8 en Rialto, ahí en Capital, cerca de avenida Córdoba. La verdad que eran muy pocos los lugares. No era como ahora... en el conurbano directamente no había nada. Yo me acuerdo salvo el estadio chico de Quilmes, y algún que otro lugar, eh... uno que se llamaba Wild Cop

que era, o Will Cop, ahí en Wilde, que era como un club, una cooperativa algo así. Lo que me pasó mismo con Doble estaban aquellas bandas de época, Mal Momento, Dos Minutos, Flema, Sin ley, Doble Fuerza, tocábamos directamente en clubes de barrio, sociedades de fomento en el Conurbano ¿no? Todavía no había esa movida de lugares como hay ahora.

MGC: Claro. Cómo se organizaban los recitales ahí en...Digamos...

HI: Todo entre las bandas, muy de una manera muy cooperativa. Y de hecho eh...nada... íbamos muchas veces a alquilar el sonido, y de ir a buscar nosotros para abaratar los costos. Íbamos a los lugares a buscar las fechas. Bueno de todo ¿no? Hasta nos tocó vender entradas también al principio ¿no?

MGC: y...

HI: Pero era muy... Era un trabajo muy en cooperativa ¿no? Diferente a como se tira ahora. Nos juntábamos que se yo... 2 Minutos, Doble Fuerza, Flema, y Sin Ley en una fecha... Después se juntaban 2 minutos, Doble, Superuva, y una banda que se yo, de hardcore, de metal... era todo como muy, estaba todo general digamos, de todos de los que te estoy nombrando hace un rato. Nosotros teníamos...Con Ataque también me olvidé de contar. Mal Momento, Ataque, 2 minutos, Flema. Eh...Nosotros somos como la segunda camada de punk rock ¿no?

MGC: Claro, y... a ver... que se yo... los medios ¿no? para...

HI: Difusión.

MGC: Cuando hablás de la cooperativa... como se organizaban... o donde iban a ensayar también?

HI: Las salas de ensayo. Nosotros por ejemplo, en lo personal, en particular de Doble Fuerza, una banda fue gestada en Quilmes entonces los tres integrantes menos yo, o sea guitarrista, bajista y batero eran de Quilmes, yo soy de Capital. Me tomaba el bondi hasta allá iba a ensayar. Y ensayábamos siempre por barrios, ahí por Ezpeleta, Berazategui, Bernal, Quilmes. En Quilmes ensayamos muchísimos años, en donde ensayábamos, pero también ensayábamos en los alrededores, donde se podía conseguir o era un combo por el precio, “che loco mirá hay una sala más barata”, e íbamos hasta ahí. La difusión de recitales era de boca en boca directamente con panfletos ¿no?, flyers

como se le dice también. De hecho en las fotocopiadoras del laburo, o en donde uno podía tratar de abaratar costos, como te dije antes. Y ahí bueno, se hacía la difusión prácticamente de boca en boca. No existía una red social.

MGC: Y si. También con los fanzines también hubo algo de voces o bandas

HI: Y sí claro, los fanzines eran fundamental en esa época. Eran los que te hacían una nota. Los que les mandabas tus producciones y las comentaban, y eso...

MGC: Y la producción que se yo del... de los discos, de los primeros discos de Doble, ¿cómo fue?

HI: Igual era todo muy, muy digamos, muy rustico con pocos medios. Los primeros demos que grabamos fue en el 87, 88, 89 que... nada... eso lo grabamos ahí en un lugar que se llamaba Marabunta en Bernal. Y después se grabó la segunda parte en la sala Brown ahí en Quilmes, por la calle Brown, era todo muy rustico. Hasta que llegamos a Pibes de Barrio que fue muchos años después en el '93, lo grabamos y lo sacamos en el '94 y lo sacamos nosotros mismos. Me acuerdo que lo habíamos puesto off de records porque no había cómo ponerlo, no teníamos digamos una compañía. A nosotros nos habían ofrecido para sacar aquel disco unos sellos independientes de la época. Y también nos había, nos había, nos había hecho la propuesta un sello de las compañías grandes de acá y habíamos dicho que no, porque lo queríamos sacar independiente. Y lo sacamos independiente. Es un disco que hoy ya tiene tres ediciones ¿no? Esta totalmente agotado como los demás discos. Pero bueno nada, eso era todo muy rústico. No había plata para hacer grandes producciones y más que estaba todo muy autogestionado.