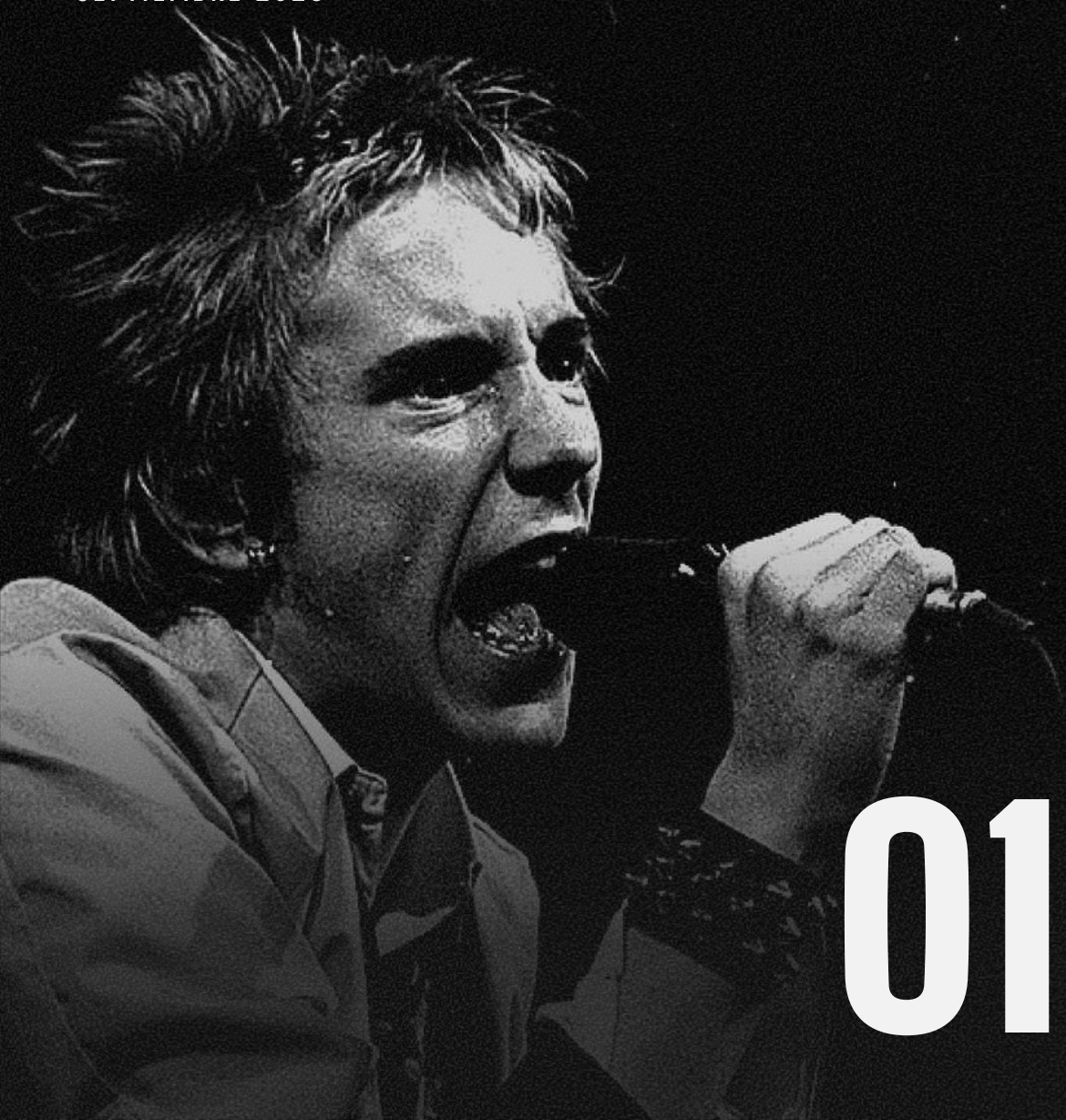


SUBSUELO. ^S

SEPTIEMBRE 2026



01

EDITORIAL

BAJAR LA ESCALERA

Este primer número nace de una caja de cassettes, una pila de fanzines con los corchetes oxidados y la sospecha de que buena parte de lo que nos formó nunca quedó escrito en ninguna parte. Subsuelo quiere bajar la escalera y encender la luz en esos cuartos donde se grabó, se imprimió y se tocó sin pedir permiso.

Las cuatro historias de este número hablan de lo mismo desde lugares distintos. Cintas que cruzaron la cordillera en sobres de papel, tocatas en garajes que ya no existen, una banda que eligió quedarse lejos de la radio y una columna sobre los fanzines que nadie guardó. Todas son intentos de recordar antes de que el olvido termine su trabajo.

No hacemos nostalgia. Hacemos archivo. Si tienes una cinta, un afiche o una historia que merece ser contada, escríbenos.

PROFESSOR G

DIRECCIÓN, EDICIÓN Y
DISEÑO

PROFESSOR G

ESCRIBEN EN ESTE
NÚMERO

Diego Cárcamo
Florencia Ibarra
Javiera Núñez
Matías Leiva
Renata Quiroga
Tomás Aravena
Valentina Soto
Yiro Moraleda

ESTA REVISTA SE EDITA EN

CONCEPCIÓN

Región del Biobío, Chile

CONTACTO

correo@ejemplo.cl

CC BY-NC-SA 4.0

Textos libres para copiar y compartir
sin fines comerciales, citando a sus
autores.

EN ESTE NÚMERO.

01	LA CINTA QUE CRUZÓ LA CORDILLERA CRÓNICAS · PROFESSOR G	4
02	TOCATAS EN CARAJES Y SÓTANOS ESCENAS · TOMÁS ARAVENA	9
03	NUNCA QUISIMOS SALIR EN LA RADIO ENTREVISTAS · VALENTINA SOTO	13
04	LOS FANZINES QUE NADIE GUARDÓ COLUMNAS · DIEGO CÁRCAMO	17
05	LA RUTA DEL METAL EN LA FERIA LIBRE REPORTAJES · RENATA QUIROGA	24
06	DOCE METROS CUADRADOS EN EL CERRO POLANCO CRÓNICAS · MATÍAS LEIVA	28
07	EL AFICHE QUE DORMÍA EN LA PÁGINA 214 ARCHIVO · PROFESSOR G	31
08	TRES ACORDES BAJO LA LLUVIA ESCENAS · FLORENCIA IBARRA	34
09	ELOGIO DE LA CINTA QUE SE ESTIRA COLUMNAS · JAVIERA NÚÑEZ	37
10	EL PUEBLO Y EL LADRÓN FICCIONES · YIRO MORALED A	40

LA CINTA QUE CRUZÓ LA CORDILLERA.

Antes de internet, la música prohibida viajaba en cassettes regrabados hasta el ruido. Las redes de copia, trueque y correo que unieron escenas de Santiago, Buenos Aires y Lima.

POR PROFESSOR G

La caja llegó a Valparaíso un martes de invierno de 1986, envuelta en papel de diario argentino y amarrada con un cordel que alguien había anudado tres veces. No traía remitente, solo una dirección escrita con plumón en letras de imprenta y un sello de Mendoza medio borroneado. Adentro había once cassettes TDK de sesenta minutos, todos regrabados, todos con carátulas hechas a mano con recortes de revistas, cinta adhesiva y una máquina de escribir a la que le fallaba la letra e. En la tapa de uno de ellos, alguien había escrito una advertencia en lápiz pasta. "Copiar y pasar. No vender."

Quien la recibió tenía diecinueve años, trabajaba en una imprenta del plan y pasaba las tardes en una pieza del cerro Florida escuchando radios de onda corta. Hoy tiene sesenta y tantos, conserva seis de esos once cassettes en una caja de zapatos y todavía recuerda la sensación de ponerlos por primera vez en la casetera. "Sonaban horrible", dice. "Era como escuchar una banda a través de una pared, con un ventilador preñi-

do al lado. Pero era música que no existía en ninguna disquería de Chile. Y alguien, en algún lugar, se había tomado la molestia de mandármela."¹

Esa caja fue una entre cientos. Durante la década de los ochenta, mientras buena parte del continente vivía bajo dictaduras o democracias frágiles, una red invisible de cintas regrabadas cruzó la cordillera en ambas direcciones. No había sellos, ni distribuidoras, ni radios dispuestas a programar esa música. Había correo postal, amigos que viajaban en bus, marineros, estudiantes de intercambio y una tecnología doméstica que lo cambió todo, la radiocasetera de doble casetera.

UNA MÁQUINA PARA COPIAR EL MUNDO

Para entender lo que pasó hay que volver al objeto. El cassette compacto había sido pensado para dictáfonos y oficinas, no para la música. Pero su tamaño, su precio y sobre todo la posibilidad de grabar encima lo con-

virtieron en el formato de quienes no tenían acceso a otra cosa. Un disco de vinilo importado podía costar el sueldo de una semana. Un cassette virgen costaba lo mismo que una cajetilla de cigarros.

La doble casetera terminó de abrir la puerta. Con un botón que decía "high speed dubbing", cualquiera podía copiar una cinta en la mitad del tiempo. La calidad bajaba con cada generación, el sonido se volvía opaco, aparecía el siseo, los agudos se perdían. A la tercera o cuarta copia, un grupo de punk so-

naba como un grupo de punk tocando dentro de una lata. A nadie parecía importarle.

"Había una especie de orgullo en eso", recuerda una mujer que en esos años organizaba intercambios desde un departamento en Santiago centro. "Si tu cinta sonaba muy limpia, sospechábamos. Significaba que la habías comprado, o que eras de los que tenían plata para importar. Las buenas, las que valían, venían gastadas. Cada ruido era la huella de alguien que la había escuchado antes que tú."

CADA COPIA SONABA PEOR QUE LA ANTERIOR, Y JUSTAMENTE POR ESO VALÍA MÁS

— ORGANIZADORA DE INTERCAMBIOS, SANTIAGO

El circuito tenía sus reglas no escritas. No se vendía, se intercambiaba. Quien recibía una cinta quedaba moralmente obligado a copiarla y mandarla a otro. Las cartas que acompañaban los envíos eran tan importantes como la música. Traían listas de temas escritas a mano, dibujos, recortes de fanzines, direcciones de otros contactos y, a veces, largas explicaciones sobre qué estaba pasando en cada ciudad. Así, una persona en Valparaíso podía enterarse de lo que sonaba en un sótano de Lima sin haber salido nunca de su cerro.

RUTAS DE PAPEL Y CINTA

Las rutas eran lentas y frágiles. Un paquete entre Buenos Aires y Santiago podía tardar tres semanas, y no siempre llegaba. Algunos envíos se perdían en el camino, otros llegaban abiertos, con las cintas desordenadas o sin las cartas. Quienes participaban aprendieron a disimular. Escribían "grabaciones familiares" o "clases de inglés" en las etiquetas, cambiaban los nombres de las bandas por nombres de personas, envolvían los cassettes en ropa.

Otras rutas eran humanas. Un estudiante que viajaba a Mendoza para rendir exáme-

nes volvía con la mochila llena de cintas. Un tripulante de un barco mercante que hacía la ruta del Pacífico llevaba y traía cajas entre Valparaíso, el Callao y Guayaquil. Una profesora que visitaba a su hermana en Córdoba cada verano se convirtió, sin saberlo del todo, en una de las distribuidoras más constantes del circuito.²

Con el tiempo, algunas casas se transformaron en nodos. Eran direcciones que apare-

cían una y otra vez en las cartas, lugares a los que llegaban paquetes de todas partes y desde donde salían copias hacia otros destinos. Un departamento en el centro de Santiago, una casa en un pasaje de Lima, una pieza de pensión en La Plata. Quienes vivían ahí pasaban noches enteras frente a la doble casetera, copiando, rotulando, empaquetando.

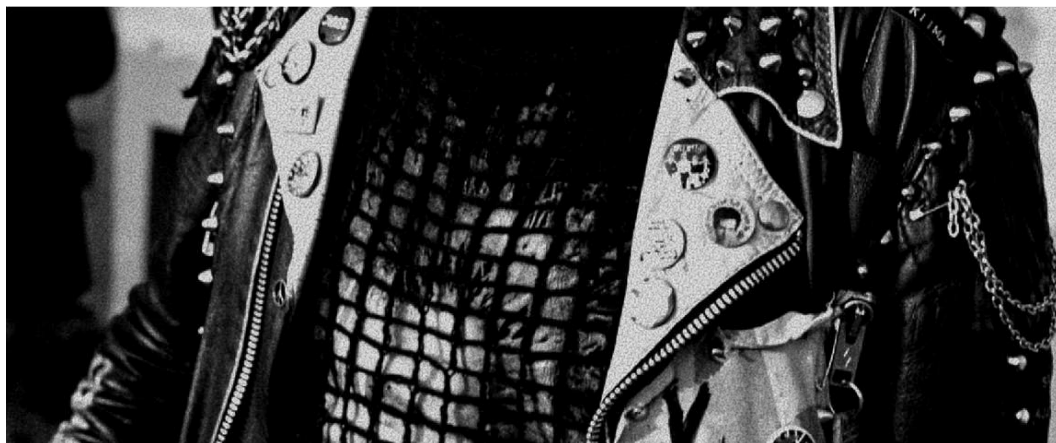


Imagen de muestra. Punk con chaqueta de cuero, Helsinki, 1984. Foto de Merja Wesander, CC BY 4.0, vía Wikimedia Commons.

"Era un trabajo de hormiga", dice el hombre de Valparaíso. "Uno pasaba el fin de semana copiando diez cintas para mandar a diez personas distintas. Y después esperabas un mes, dos meses, a veces más, a ver si alguien te respondía. Cuando llegaba un paquete era como Navidad. Lo abrías con cuidado, leías la carta tres veces, y recién entonces te atrevías a poner la cinta."

LO QUE VIAJABA ADENTRO

¿Qué había en esas cintas? De todo. Grabaciones de bandas locales hechas en salas de ensayo con una sola grabadora al centro de la pieza. Conciertos registrados desde el público, donde se escuchaban más los gritos que los instrumentos. Programas de radio extranjeros captados en onda corta. Discos europeos y norteamericanos que alguien

había conseguido por un pariente en el exterior y que ahora circulaban en su décima generación de copia.

Pero lo más valioso, según quienes participaron, eran las grabaciones de las escenas vecinas. Por primera vez, una banda de Santiago podía escuchar lo que hacía una banda de Lima o de Buenos Aires, y viceversa. No a través de la industria ni de los medios, sino de mano en mano. Muchas de esas grabaciones nunca se editaron de manera formal y hoy solo sobreviven en esas copias gastadas, repartidas en cajas de zapatos a ambos lados de la cordillera.

Las carátulas merecen un capítulo aparte. Hechas con tijera, pegamento y fotocopias, eran pequeños fanzines en sí mismas. Algunas traían los nombres de los temas escritos a mano con letra diminuta, otras solo un dibujo o una frase. Había quienes firmaban sus copias con un símbolo propio, para que el destinatario supiera de quién venía la cinta aunque hubiera pasado por cinco manos antes de llegar.

EL SILENCIO QUE VINO DESPUÉS

A comienzos de los noventa, el circuito empezó a apagarse. Llegaron los discos compactos, las disquerías se llenaron de impor-

tados, algunas de las bandas que circulaban en cintas firmaron con sellos y otras simplemente se disolvieron. Las cartas se hicieron menos frecuentes. Quienes habían sido nodos del intercambio se casaron, se mudaron, se pusieron a trabajar. Las cajas de cassettes terminaron en closets, en bodegas, en casas de padres.

Muchas se perdieron para siempre. La cinta magnética es frágil. Con la humedad se pega, con el calor se deforma, con los años pierde el sonido. Lo que en su momento fue una red viva de comunicación entre escenas quedó reducido a restos dispersos, sin catálogo ni archivo, dependiente de la memoria y la voluntad de quienes todavía guardan algo.³

El hombre de Valparaíso digitalizó sus seis cassettes hace unos años, con una casetera prestada y un computador viejo. Dice que lo hizo por miedo a que se borrraran, pero que nunca escucha los archivos. Prefiere las cintas. "Lo digital suena igual de mal", explica, "pero no es lo mismo. En la cinta está todo, el ruido, las manos, el viaje. Es un objeto que cruzó la cordillera para llegar a mí. El archivo es solo una copia más."

Todavía conserva la caja de 1986, con el papel de diario argentino y el cordel anudado tres veces. Nunca supo quién se la mandó.

FUENTES Y NOTAS

1. Entrevista de muestra con un coleccionista, Valparaíso.
2. Testimonio de muestra sobre las rutas de envío entre Chile y Argentina.
3. Referencia de muestra sobre conservación de cinta magnética. Autor, título, año.



Imagen de muestra. Punk con chaqueta de cuero, Helsinki, 1984. Foto de Merja Wesander, CC BY 4.0, vía Wikimedia Commons. Imagen de muestra. Fanzines de los años setenta. Foto de Jake from Manchester, UK, CC BY 2.0, vía Wikimedia Commons. Imagen de muestra. Tocata hardcore. Foto de Holly Lawrence, CC BY-SA 2.0, vía Wikimedia Commons.

TOCATAS EN GARAJES Y SÓTANOS.

En los años ochenta, cuando los escenarios oficiales estaban cerrados, una generación convirtió garajes familiares y sótanos húmedos en salas de concierto. Recorremos lo que fueron esos lugares y lo poco que queda de ellos.

POR TOMÁS ARAVENA

La puerta del garaje se levantaba solo hasta la mitad. Había que entrar agachado, casi a gatas, y al enderezarse uno quedaba frente a una batería armada con tarros de pintura, dos amplificadores prestados y una ampolleta colgando de un cable pelado. Era un sábado de invierno de 1985 en San Miguel, al sur de Santiago, y afuera regía el toque de queda. Adentro había unas sesenta personas que no pensaban volver a casa antes del amanecer. Nadie tenía entrada, porque no había entradas. Se pagaba con una botella, un paquete de cigarros o, simplemente, con la promesa de no contarle a nadie.

Esa escena, reconstruida a partir de los recuerdos de quienes estuvieron allí, se repitió con variaciones en decenas de ciudades del continente durante la década del ochenta. En Lima, en Montevideo, en Buenos Aires, en Bogotá y en São Paulo, una generación sin acceso a los escenarios oficiales convirtió los espacios domésticos en salas de concierto. El garaje familiar y el sótano de un edificio viejo fueron el equivalente latinoamericano de los clubes que esos jóvenes solo conocían por las fotos borrosas de revistas extranjeras que llegaban de

contrabando, pasadas de mano en mano hasta quedar deshechas.

UNA CIUDAD DEBAJO DE LA CIUDAD

Para entender por qué la música se fue al subsuelo hay que recordar el clima de esos años. Buena parte de la región vivía bajo dictaduras o en democracias frágiles, con estados de sitio intermitentes, allanamientos y una desconfianza estructural hacia cualquier reunión de jóvenes. Los locales establecidos exigían permisos que nadie iba a conceder a una banda de muchachos con el pelo parado. Las radios no programaban esa música y los sellos no la grababan. Frente a ese cierre, la respuesta fue práctica antes que ideológica. Si no había dónde tocar, se tocaba donde se pudiera.

Rosa Villagra tenía diecinueve años cuando su padre, un mecánico jubilado, le prestó el garaje de la casa para el primer ensayo abierto de la banda de su hermano. "Mi papá pensaba que iban a ser cinco amigos", recuerda hoy desde la misma casa, que ahora arrienda por piezas.

"Llegaron ochenta. Tuvimos que sacar el auto a la calle y taparlo con una frazada para que los vecinos no vieran las patentes de los que venían de otras comunas". La banda se llamaba Aceite Quemado y nunca grabó un disco. Lo que queda de ella son dos cassettes de ensayo y una foto en la que casi no se distinguen las caras.¹

La lógica de estos lugares era siempre la misma. Un integrante de la banda o un amigo cercano ponía la casa, otro conseguía el equipo y la difusión se hacía de boca en boca o con volantes fotocopiados que se repartían a la salida de los liceos. La dirección exacta se entregaba a última hora, a veces el mismo día, para evitar visitas indeseadas. En Lima, según cuenta el fotógrafo Julio Cárdenas Tello, existía incluso un sistema de contraseñas. "Te paraban en la esquina y te preguntaban por un tal Ramírez. Si sabías contestar, te decían el número de la casa. Si no, te mandaban a comprar pan".

El equipo técnico era un capítulo aparte. Los amplificadores pasaban de una tocata a otra en micros y taxis colectivos, envueltos en frazadas para disimular. Las mesas de sonido eran casi siempre radios antiguas intervenidas por algún estudiante de electrónica, y los micrófonos se amarraban con cinta aislante a palos de escoba. Cuando se cortaba la luz, cosa frecuente en esos años, el concierto seguía a pura voz y batería, alumbrado con velas y linternas. Va-

rios testimonios coinciden en que esos apagones produjeron algunas de las noches más memorables de toda la década.

EL SÓTANO COMO TRINCHERA

Si el garaje era el escenario de los barrios residenciales, el sótano fue el de los centros históricos. Edificios antiguos, con bodegas abandonadas y paredes de un metro de espesor, ofrecían algo que ningún garaje podía dar, un aislamiento acústico casi perfecto. En Montevideo, en una casona de la Ciudad Vieja que había sido almacén de vinos, funcionó durante casi tres años un sótano conocido simplemente como La Bodega. Se bajaba por una escalera de piedra desde un patio interior y el techo era tan bajo que los guitarristas tocaban con la cabeza inclinada.

Marcelo Iturburu, que tocaba el bajo en Los Inquilinos, describe el lugar con una mezcla de cariño y espanto. "No había ventilación. A la tercera canción el aire era puro sudor y humo, las paredes chorreaban agua y uno sentía que el edificio entero se iba a venir abajo. Pero era el único lugar donde podías gritar lo que quisieras sin que nadie de arriba te escuchara". La Bodega cerró en 1987, cuando el dueño del inmueble lo vendió a una inmobiliaria. Nadie avisó a los músicos. Un día simplemente encontraron la puerta tapiada y sus equipos adentro.²



Imagen de muestra. Tocata hardcore. Foto de Holly Lawrence, CC BY-SA 2.0, vía Wikimedia Commons.

El sótano tenía además un valor simbólico que sus usuarios entendían perfectamente. Estar bajo tierra era una forma de nombrar la propia condición. Se tocaba abajo porque arriba no había lugar, y esa posición se asumió con orgullo. Varios fanzines de la época usaban la palabra subterráneo no como una etiqueta de estilo, sino como una descripción literal del lugar desde el cual se escribía y se hacía música. La geografía del concierto y la posición política coincidían, y nadie sentía la necesidad de explicarlo.

LO QUE EL TIEMPO SE LLEVÓ

Cuarenta años después, la mayoría de esos lugares ya no existe o es irreconocible. El garaje de San Miguel es hoy una bodega de materiales

de construcción. La Bodega montevideana forma parte del subterráneo de un edificio de oficinas. En Bogotá, el sótano del centro donde tocaba la banda Muro de Lata se convirtió en estacionamiento. No hay placas, no hay registros municipales, no hay nada que indique que allí pasó algo. La memoria de esos espacios está repartida entre los recuerdos de quienes asistieron, algunas fotos y un puñado de cintas degradadas.

Esa fragilidad no es casual. Los conciertos en garajes y sótanos estaban diseñados para no dejar huella. La clandestinidad obligaba a no registrar nombres, a no guardar listas, a destruir los volantes después de usarlos. Lo que en su momento fue una medida de protección se volvió, con los años, un problema para cualquiera que intente reconstruir esa historia. El

investigador que busca hoy en archivos oficiales no encuentra nada, porque esos conciertos fueron concebidos precisamente para quedar fuera de todo archivo.³

Algunos intentan revertir ese olvido. En Santiago, un grupo de antiguos asistentes lleva dos años recopilando testimonios y digitalizando cassettes en un proyecto que llaman, sin ironía, Catastro del Ruido. Su coordinadora, la profesora Ana María Pizarro, explica que el trabajo es más urgente de lo que parece. "Cada año se muere alguien que estuvo ahí. Y con esa persona se van las direcciones, los nombres de las bandas, las anécdotas. Lo que no grabemos ahora no lo va a recuperar nadie".

VOLVER A BAJAR LA ESCALERA

Rosa Villagra conserva una sola cosa de aquellas noches. Es un trozo de la plancha de aislapol que su hermano pegó en el techo del garaje

para amortiguar el ruido, lleno de firmas con plumón y nombres de bandas que nadie recuerda. Lo guarda envuelto en una bolsa de supermercado, arriba de un ropero, junto a las cajas de adornos navideños. "No sé para qué lo tengo", dice. "A lo mejor para probarme a mí misma que no lo inventé".

Hay algo de eso en toda esta historia. Los garajes y sótanos de los años ochenta fueron lugares reales, con dirección y paredes, pero su existencia quedó suspendida en una zona intermedia entre el recuerdo y el mito. Reconstruirlos no es un ejercicio de nostalgia, sino una forma de reconocer que una parte de la cultura latinoamericana se hizo en espacios que la ciudad oficial nunca quiso ver. Cuando Rosa baja el trozo de aislapol y lo desenvuelve, las firmas siguen ahí, desteñidas, apretadas unas contra otras, como el público de aquel sábado de invierno que entró agachado por una puerta a medio abrir.

FUENTES Y NOTAS

1. Los dos cassettes de ensayo de Aceite Quemado fueron digitalizados en 2024 a partir de copias de tercera generación conservadas por un antiguo asistente.
2. La fecha de cierre de La Bodega varía según los testimonios. Algunos la sitúan a fines de 1986 y otros a mediados de 1987.
3. Los pocos registros que sobreviven provienen casi siempre de archivos personales, como agendas, diarios de vida y cartas entre asistentes.

NUNCA QUISIMOS SALIR EN LA RADIO.

Hollín lleva casi cuarenta años tocando en sedes vecinales, sindicatos y casas okupas de Valparaíso. Rechazaron sellos, televisión y festivales. Conversamos con sus tres integrantes sobre lo que significa elegir el margen.

POR VALENTINA SOTO

El local de ensayo de Hollín queda en el tercer piso de una casa de madera en el cerro Polanco, en Valparaíso, y para llegar hay que subir ciento doce escalones. Tomás Riquelme los cuenta en voz alta cada vez, como un ritual. Arriba, entre cajas de huevo pegadas a las paredes y un calefactor a parafina, lo esperan Claudia Fuentealba e Iván Ormeño. Son los mismos tres que en 1988 armaron la banda en una sala de clases del liceo, y son los mismos tres que, casi cuarenta años después, siguen sin haber sonado jamás en una radio comercial.

No es que no hayan tenido oportunidades. Hubo una oferta de un sello multinacional en 1994, un programa de televisión que los invitó en 2003 y un festival grande que les ofreció abrir en 2011. Dijeron que no a todo. Grabaron siete discos, todos editados por ellos mismos, casi todos en cassette y en tirajes que nunca superaron las quinientas copias. Tocan unas veinte veces al año, siempre en centros culturales, sindicatos, casas okupas o sedes vecinales. Esta conversación ocurrió una tarde de agosto, con mate y pan amasado, mientras afuera empezaba a llover.

UN LICEO, UN CASSETTE Y UN PORTAZO

IVÁN. Fue en la sala de música del liceo, un viernes después de clases. El profesor nos prestaba la llave porque pensaba que íbamos a tocar folclor. Teníamos una guitarra eléctrica sin marca, un bajo que Claudia le había comprado a un marino y una batería a la que le faltaba el platillo. Tocamos la misma canción como cuarenta veces, porque era la única que nos sabíamos. Cuando el inspector entró a ver qué era ese ruido, nos echó y nos quitó la llave. Ese fue el primer portazo. Después vinieron muchos más, pero ese fue el que nos convenció de que teníamos que buscar nuestros propios lugares.

CLAUDIA. No fue una decisión de un día. Al principio simplemente no nos llamaban, y eso nos daba lo mismo. La decisión consciente vino en el 94, cuando apareció un tipo de un sello grande después de una tocata en un galpón del puerto. Nos ofreció grabar en un estudio de verdad, con productor, y sacar un single para la radio. La condición era cambiar dos letras que hablaban de los detenidos desaparecidos y acortar las canciones a tres minutos. Nos juntamos esa misma noche en la casa de Tomás y la conversación duró como cinco minutos. Nadie quería.

TOMÁS. Yo me acuerdo de que el tipo nos dijo que estábamos cometiendo el error de nuestras vidas. Y a lo mejor tenía razón, si uno mide la vida en discos vendidos. Pero nosotros no empezamos a tocar para eso. Empezamos porque en el liceo, en plena dictadura, gritar en una sala cerrada era lo más parecido a la libertad que conocíamos. Cambiar las letras para que sonaran en la radio habría sido traicionar al cabro que éramos.¹

**CAMBIAR LAS LETRAS PARA QUE SONARAN EN LA RADIO
HABRÍA SIDO TRAICIONAR AL CABRO QUE ÉRAMOS.**

— TOMÁS RIQUELME, GUITARRA Y VOZ DE HOLLÍN

LA ECONOMÍA DEL MARGEN

IVÁN. Con trabajos de día. Yo soy técnico eléctrico, Claudia es profesora de historia y Tomás trabaja en una imprenta. La banda nunca nos dio para vivir y nunca pretendimos que lo hiciera. Lo que sacamos de las tocatas y de los cassettes se reinvierte en la banda, en cuerdas, en cintas vírgenes, en pasajes. Es una economía chica pero honesta. Nadie nos debe nada y nosotros no le debemos nada a nadie. Eso tiene un valor que no aparece en ninguna planilla.

CLAUDIA. Además hay una red, y eso es lo que la gente de afuera no ve. Hay personas en Temuco, en Arica, en Mendoza, en Lima, que nos organizan tocatas desde hace veinte años. Nos alojan en sus casas, nos prestan equipos, nos cambian cassettes por fanzines. Es un circuito que funciona sin contratos y sin represen-

tantes, solo con confianza. Cuando decimos que elegimos el margen, no hablamos de estar solos. El margen está lleno de gente.



Imagen de muestra. Punk-tum, 1978. Foto de Indian48, CC BY 3.0, vía Wikimedia Commons.

CLAUDIA. Cambió y no cambió. Siguen llegando algunos de los que iban en los ochenta, ahora con canas y a veces con sus hijos. Pero también aparecen cabros de quince o dieciséis años que nos conocieron por un cassette que les pasó un primo o un profesor. Eso es lo más lindo. Nadie les vendió la banda, la encontraron. Las tocatas siguen siendo iguales, en una sede con sillas plásticas, con alguien vendiendo sopaipillas en la entrada y con la plata de la puerta repartida entre todas las bandas.

IVÁN. Lo que sí cambió es que ahora hay que pedir permiso a la junta de vecinos y no esconderse de los carabineros. Eso es una conquista, aunque a veces extraño la adrenalina. En los ochenta uno llegaba a una tocata sin saber si iba a terminar en la casa o en una comisaría, y esa tensión se notaba en la música. Hoy tocamos más tranquilos, pero creo que la rabia sigue ahí, porque los motivos para tenerla no se han ido. Solo cambiaron de forma y de nombre.

TOMÁS. Al principio fue por plata, porque era lo único que podíamos pagar. Después se volvió una forma de trabajar. El cassette se copia en la casa, se fotocopia la carátula, se dobla a mano. Cada copia pasa por nuestras manos. Hace unos años subimos dos discos a internet porque unos amigos insistieron, pero no nos sentimos cómodos. Ahí la música se vuelve un número más en una lista infinita. Con el cassette sabemos quién lo tiene, porque muchas veces se lo entregamos en persona.²

LO QUE QUEDA CUANDO SE APAGAN LOS EQUIPOS

CLAUDIA. Arrepentirse no, pero hubo momentos duros. A fines de los noventa estuvimos casi dos años sin tocar. Iván tenía un hijo recién nacido, yo estaba terminando la universidad y parecía que el mundo de las to-

catas se había acabado. Todos los lugares donde tocábamos habían cerrado. En esa época sí pensé que a lo mejor habíamos sido unos tontos. Pero un día llegó una carta de un chico de Osorno que había conseguido una copia de una copia de nuestro primer cassette y nos preguntaba si seguíamos existiendo. Esa carta nos devolvió a la sala de ensayo.

IVÁN. Que no le tengan miedo a ser chicos. Hoy todo el mundo quiere tener millones de reproducciones al primer mes, y cuando eso no pasa sienten que fracasaron. Pero una banda que toca para cuarenta personas que la escuchan de verdad tiene más sentido que una que suena de fondo en un supermercado. Lo importante es construir comunidad, tener un lugar, cuidar a la gente que te va a ver. El resto llega o no llega, y da lo mismo.

TOMÁS. Y que guarden todo. Los volantes, las cintas, las cartas, las fotos mal enfocadas. Nosotros perdimos mucho en el incendio del cerro el año 2014 y todavía me duele pensar en esas cajas. La historia de las bandas chicas no la va a escribir nadie si no la guardan ellas mismas. Los diarios nunca vinieron a nuestras tocatas, así que lo único que prueba que existimos es lo que nosotros mismos alcanzamos a salvar.³

Ya es de noche cuando termina la conversación. Iván enciende los equipos y la sala se llena de un zumbido grave que hace vibrar las cajas de huevo. Claudia afina el bajo sin mirarlo. Tomás, antes de colgarse la guitarra, recuerda que aún tiene que doblar treinta carátulas para la tocata del sábado en una sede vecinal de Playa Ancha. Después cuenta en voz alta hasta cuatro, como en 1988, y el ruido empieza de nuevo, a ciento doce escalones de la calle y a una distancia infinita de cualquier radio.

FUENTES Y NOTAS

1. Las dos canciones en cuestión, "Pasillo vacío" y "Nombres en la pared", se incluyeron sin cambios en el segundo cassette de la banda, editado en 1995.
2. Según la propia banda, cerca de la mitad de sus cassettes se ha distribuido en mano, en tocatas o por correo postal.
3. En el incendio de 2014 la banda perdió parte de su archivo de volantes y las cintas maestras de sus tres primeros discos.



Imagen de muestra. Tocata hardcore. Foto de Holly Lawrence, CC BY-SA 2.0, vía Wikimedia Commons.

LOS FANZINES QUE NADIE GUARDÓ.

Hechos para circular y desaparecer, los fanzines fotocopiados de los ochenta y noventa se están perdiendo sin que nadie lo note. Una defensa del archivo que no convierta esas hojas en piezas de museo.

POR DIEGO CÁRCAMO

Hace unos meses, ordenando la casa de mi madre después de su muerte, encontré una caja de zapatos en el fondo de un clóset. Adentro había unos cuarenta fanzines fotocopiados, con las esquinas dobladas y los corchetes oxidados, que yo había juntado entre 1986 y 1993. Algunos los había hecho yo, con dos amigos del liceo. Otros los había comprado por cien pesos en tocatas o los había recibido por correo desde lugares que en ese momento me parecían remotísimos, como Guayaquil, Rosario o Tijuana. Me senté en el suelo del dormitorio y los leí todos, uno por uno, sin apuro, hasta que se hizo de noche.

No voy a fingir que la experiencia fue solamente sentimental. Hubo nostalgia, claro, pero sobre todo hubo una sensación de alarma. Me di cuenta de que probablemente esa caja era lo único que quedaba de varios de esos fanzines. Nadie los había catalogado, ninguna biblioteca los tenía, y sus autores, si seguían vivos, seguramente habían perdido sus propias copias en alguna mudanza. Lo que tenía en las manos no era un recuerdo personal. Era, sin exagerar, un archivo en peligro de extinción.

PAPEL QUE NO ESTABA HECHO PARA DURAR

El fanzine fotocopiado es, por definición, un objeto frágil. Se hacía con lo que había a mano, recortes de diarios, letras calcadas, dibujos a lápiz pasta, textos escritos a máquina con la cinta gastada. Se pegaba todo sobre una hoja y se llevaba a la fotocopidora de la esquina, donde el dueño a veces cobraba menos si uno le caía bien. El papel era el más bara-

to, el tóner se corría y los tirajes rara vez pasaban de cincuenta o cien ejemplares. Nadie pensaba que eso iba a durar, y en cierto sentido esa era la gracia.

Recuerdo bien cómo hacíamos el nuestro. Nos juntábamos los domingos en la cocina de uno de mis amigos, con tijeras, un tubo de pegamento y una pila de revistas viejas que su hermana mayor nos regalaba. Discutíamos durante horas qué reseña iba primero y qué dibujo merecía la portada. Después venía la parte más aburrida, que era doblar, ordenar y corchetear cada ejemplar a mano. Terminábamos con los dedos negros de tinta y la sensación, completamente desproporcionada, de haber hecho algo importante. Visto desde hoy, creo que no estábamos tan equivocados.

Esa condición efímera tenía una dimensión política que conviene no olvidar. En los años de dictadura, tener en la casa ciertos papeles podía ser peligroso, y más de un editor de fanzines que conocí quemaba los originales después de fotocopiarlos. Otros los escondían detrás de los cuadros o debajo de las tablas del piso. La destrucción era una forma de cuidado. Hoy esa misma lógica nos deja con un vacío enorme, porque los objetos que se hicieron para desaparecer cumplieron su propósito demasiado bien.¹

LO QUE SE PIERDE CUANDO SE PIERDE UN FANZINE

Alguien podría preguntar qué importancia tiene perder unas hojas mal fotocopias con reseñas de bandas que nadie escuchó. Mi respuesta es que en esas hojas está una parte de la historia cultural de América Latina que no aparece en ningún otro lugar. Los fanzines registraban conciertos que los diarios ignoraban, entrevistaban a músicos que nunca tuvieron un disco, discutían política con una franqueza imposible en la prensa oficial. Eran, además, la red social de una época sin internet, el medio por el que un adolescente de Antofagasta se enteraba de lo que pasaba en Montevideo.

Pienso en uno de los fanzines de mi caja, Grieta, que editaba una muchacha de Valdivia a la que nunca conocí en persona. Sacó once números entre 1988 y 1991. Tengo cuatro. En el número siete hay una entrevista a una banda de Chillán cuyo nombre no encuentro en ningún otro registro, ni en internet ni en los libros que se han escrito sobre aquellos años. Si

esa copia se hubiera perdido, esa banda, en términos históricos, simplemente no habría existido. Así de delgada es la línea entre la memoria y la nada.



Imagen de muestra. Fanzines de los años setenta. Foto de Jake from Manchester, UK, CC BY 2.0, vía Wikimedia Commons.

ARCHIVAR SIN DOMESTICAR

La solución obvia sería entregar todo a una biblioteca nacional o a una universidad, y en parte creo que hay que hacerlo. Pero tengo reservas. He visto cómo ciertos archivos institucionales tratan este tipo de materiales, clasificándolos como curiosidades, guardándolos en cajas a las que nadie accede o, peor aún, exhibiéndolos en vitrinas como si fueran reliquias de una tribu extinta. El fanzine pierde algo cuando se lo saca de circulación. Nació para pasar de mano en mano, no para quedar detrás de un vidrio. Un fanzine que nadie puede tocar, fotocopiar ni discutir deja de ser un fanzine y se convierte en otra cosa, en un documento mudo sobre un pasado que parece más lejano de lo que realmente es.

Por eso me interesan más las experiencias de archivo comunitario que han surgido en los últimos años en varias ciudades de la región. Colectivos pequeños, casi siempre sin financiamiento, que escanean fanzines, los suben a repositorios abiertos y organizan lecturas públicas. Conozco uno en Concepción que funciona en la trastienda de una disquería y otro en Lima que opera desde un departamento compartido. Lo que hacen no es solo pre-

servar. Es devolver esos materiales a la conversación, permitir que una nueva generación los lea, los copie y los discuta.²

Archivar sin domesticar implica algunas decisiones concretas. Digitalizar en alta resolución, pero también permitir la descarga libre. Registrar los datos básicos de cada ejemplar, como la fecha, el lugar, los autores y el tiraje, sin imponer categorías que los propios editores no habrían reconocido. Buscar a los autores cuando sea posible y pedirles su testimonio antes de que sea tarde. Y, sobre todo, entender que el archivo no es un cementerio, sino una fotocopidora más grande, capaz de seguir multiplicando lo que alguna vez se hizo para circular.

También hay una tarea que nos toca a los que fuimos lectores. Casi todos los que vivimos esos años tenemos alguna caja parecida a la mía, olvidada en una bodega, en la casa de los padres o debajo de la cama. Revisarla, fotografiar su contenido y compartirlo cuesta muy poco. No hace falta ser historiador ni tener un escáner profesional. Basta con reconocer que esos papeles, que alguna vez nos parecieron insignificantes, son hoy la única prueba de que existió una cultura entera hecha desde abajo.

LA ÚLTIMA FOTOCOPIA

Sé que esto que escribo tiene algo de contradictorio. Pedir que se guarde lo que nació para perderse puede parecer una traición al espíritu del fanzine. Pero creo que la verdadera traición sería dejar que el olvido termine el trabajo que empezaron la censura, la humedad y las mudanzas. La memoria de los márgenes no se va a conservar sola. Si no la guardan quienes la vivieron, nadie más lo hará, porque nadie más sabe que existe.³

Hace unas semanas llevé mi caja de zapatos a ese colectivo de Concepción. Escaneamos los cuarenta fanzines en dos tardes largas, con café y conversación, y ahora cualquiera puede leerlos. Me quedé con los originales, pero ya no los guardo en el fondo del clóset. Los tengo en un estante, a la vista, y de vez en cuando saco uno y lo releo. El otro día, al abrir el número siete de Grieta, se desprendió una hoja suelta que no había visto antes. Era una nota

escrita a mano por la editora, con letra apurada, que decía simplemente "fotocopia esto y pásalo". Es lo que estoy tratando de hacer.

FUENTES Y NOTAS

1. Varios editores de la época recuerdan haber quemado originales después de allanamientos en sus barrios, práctica que explica la ausencia casi total de maquetas en las colecciones actuales.
2. Los nombres de estos colectivos se omiten a pedido de sus integrantes, que prefieren mantener un perfil bajo.
3. Una guía básica para digitalizar fanzines en casa se publicará en el N° 02 de SUBSUELO.



Imagen de muestra. Punk con chaqueta de cuero, Helsinki, 1984. Foto de Merja Wesander, CC BY 4.0, vía Wikimedia Commons.



BAJAR LA

ESCALERA

Imagen de muestra. Fanzines de los años setenta. Foto de Jake from Manchester, UK, CC BY 2.0, via Wikimedia Commons.

LA RUTA DEL METAL EN LA FERIA LIBRE.

Durante los años ochenta, miles de cassettes piratas de metal circularon entre verduras, ropa usada y herramientas en las ferias libres de Santiago. Reconstruimos la red de copiadore y feriantes que llevó el ruido a las poblaciones.

POR RENATA QUIROGA

El domingo 14 de agosto de 1986, pasadas las ocho de la mañana, Héctor Vilches desplegó un paño de hule azul sobre la vereda de la feria de avenida Matta y ordenó encima cuarenta cassettes sin carátula. No había nombres impresos ni logotipos, solo cintas de segunda mano con el título escrito en lápiz pasta sobre la etiqueta. A su lado, un vendedor de paltas pregonaba el kilo a precio de liquidación. Nadie se detuvo en el puesto de Vilches hasta las diez, cuando llegaron tres liceanos con parkas negras y preguntaron, casi en susurro, si había llegado lo nuevo de los alemanes.

Esa escena, que el propio Vilches reconstruye hoy desde su casa en La Cisterna, se repitió durante casi una década en decenas de ferias libres de Santiago. Mientras las disquerías del centro vendían vinilos importados a precios imposibles para un estudiante, una red informal de copiadore, intermedarios y feriantes hizo circular miles de cintas con metal pesado, thrash y speed que de otro modo jamás habrían llegado a las

poblaciones. Para reconstruir esa red, SUBSUELO revisó cuadernos de pedidos y un informe municipal, y conversó con siete personas que participaron en ella.

UNA FÁBRICA EN EL LIVING

El origen de casi todas las copias era doméstico. Según los testimonios reunidos, a mediados de los ochenta operaban en Santiago al menos una docena de "duplicadores", personas que tenían un equipo de doble casetera y acceso a discos o cintas originales traídos por familiares desde Buenos Aires, Mendoza o Europa. El más recordado es un técnico electrónico de San Miguel a quien todos llamaban "el Profe" y que, según su hermana, llegó a tener cuatro radiocasetes conectados en cadena sobre la mesa del comedor. Grababa de noche, cuando bajaba el consumo eléctrico y había menos interferencia.

Ximena Toro, la hermana, conserva un cuaderno escolar de tapas verdes donde el Pro-

fe anotaba cada pedido. Entre marzo de 1985 y diciembre de 1987 hay registradas algo más de 6.400 copias, con fechas, títulos abreviados y el nombre del feriante que las retiraba¹. Los precios también están ahí. Una cinta de sesenta minutos le costaba al intermediario el equivalente a un pasaje y medio de micro, y en la feria se vendía al doble. "Él decía que no era negocio, que era difusión", recuerda Ximena. "Pero con eso pagó la luz tres años seguidos".

LA RUTA DE LOS DOMINGOS

La distribución seguía el calendario de las ferias. Los martes y viernes las cintas llegaban a los puestos de Lo Valledor y de San Miguel, y los domingos a los de avenida Matta, Franklin y Gran Avenida. Cada feriante recibía entre veinte y sesenta copias por semana y devolvía lo que no vendía.

Raúl Espinoza, que atendió un puesto de ropa usada en Pudahuel entre 1984 y 1990, calcula que en sus mejores meses movía unas doscientas cintas, casi siempre escondidas bajo una pila de chalecos. Los clientes sabían dónde mirar y el resto de los compradores ni siquiera las notaba.

Con esos datos es posible arriesgar una cifra general. Si se multiplica el volumen del cuaderno del Profe por el número de duplicadores que mencionan los entrevistados, y se descuenta la temporada de verano, en que las ventas caían a la mitad, la circulación anual en Santiago habría estado entre 25.000 y 40.000 cassettes de metal. Es una estimación gruesa, sin respaldo oficial, pero coincide con lo que recuerdan los feriantes. Para comparar, una disquería mediana del centro vendía en esos años unos trescientos discos de rock pesado al mes, según un exdependiente consultado para este reportaje.

«EN LA FERIA NO HABÍA CATÁLOGO. HABÍA CONFIANZA Y UN LICEANO QUE LE CONTABA A OTRO.»

— RAÚL ESPINOZA, EXFERIANTE DE PUDAHUEL

CARÁTULAS A MANO Y UN INFORME OLVIDADO

Sin fotocopadoras a mano, las carátulas eran un oficio aparte. Algunos compradores dibujaban sus propias portadas con plumón

y regla, copiando letras góticas de las revistas que circulaban en los mismos puestos. Otros recibían un papel mimeografiado con la lista de canciones, producido en un taller de Estación Central que también imprimía boletas y volantes de almacén. Claudia Reyes, que entonces tenía quince años, guarda

todavía una caja de zapatos con cuarenta y dos cintas de ese período. En muchas, el título del disco está mal escrito, y en dos de

ellas la banda anunciada no coincide con lo que suena.



Imagen de muestra. Janito of Lunacy, 1985. Foto de Kovre, CC BY 4.0, vía Wikimedia Commons.

La autoridad sabía de la existencia de este comercio, aunque rara vez le prestó atención. En el archivo de una municipalidad del sector sur apareció un informe de inspección de 1988 que menciona la "venta de grabaciones sin marca en puestos no autorizados" y recomienda decomisarlas junto con la mercadería de contrabando². No hay registro de que la medida se aplicara. Los feriantes consultados recuerdan un solo operativo, en el invierno de 1989, que terminó con unas cuantas cajas requisadas y devueltas a la semana siguiente porque nadie supo en qué categoría inventariarlas.

LO QUE QUEDÓ DESPUÉS

El circuito empezó a apagarse a comienzos de los noventa. La apertura del mercado tra-

jo ediciones oficiales más baratas, las disquerías de galería ofrecieron copias con carátulas a color y el disco compacto transformó la cinta en un objeto de segunda. El Profe dejó de grabar en 1992 y vendió sus equipos a un taller de reparaciones. Vilches pasó a vender herramientas usadas. Varios de los músicos que formaron bandas de metal en Santiago durante esa década, sin embargo, coinciden en que escucharon por primera vez a sus referentes en una de esas cintas sin nombre.

Para Ximena Toro, el cuaderno de tapas verdes no es solo un registro contable. Entre los pedidos aparecen anotaciones al margen, pequeñas reseñas que su hermano escribía para recomendar un disco a un feriante en particular, y hasta una lista de clientes que pedían siempre lo mismo³. "Era

su manera de conocer a gente que nunca vio", dice. Vilches, por su parte, todavía tiene el paño de hule azul. Lo usa para cubrir la parrilla en invierno, y cada vez que lo

despliega en el patio, asegura, se acuerda de esos tres liceanos preguntando en voz baja por lo nuevo de los alemanes.

FUENTES Y NOTAS

1. Cuaderno de pedidos de "el Profe", 1985 a 1987, archivo particular de Ximena Toro. Consultado en julio de 2026.
2. Informe de inspección de ferias libres del departamento de rentas de una municipalidad del sector sur de Santiago, 1988. Copia facilitada a SUBSUELO.
3. Las anotaciones al margen del cuaderno fueron transcritas con autorización de la familia.



Imagen de muestra. Tocata hardcore. Foto de Holly Lawrence, CC BY-SA 2.0, vía Wikimedia Commons.

DOCE METROS CUADRADOS EN EL CERRO POLANCO.

Cuatro bandas, una batería remendada y una administradora que anota los turnos en un cuaderno. Pasamos una noche completa en la sala Ancla, un espacio de ensayo que resiste en Valparaíso desde 1994.

POR MATÍAS LEIVA

A las nueve y media de la noche, la escalera del cerro Polanco huele a humedad y a cable quemado. Tomás, el bajista de Ciclón Menor, sube cargando un amplificador que pesa casi lo mismo que él y se detiene en cada descanso para recuperar el aire. Arriba, detrás de una puerta metálica pintada de verde, está la sala Ancla, doce metros cuadrados forrados con cajas de huevo, alfombras viejas y colchones de una plaza. Ahí dentro, esta noche, se van a turnar cuatro bandas hasta que amanezca o hasta que algún vecino golpee la muralla.

La sala funciona desde 1994 en el segundo piso de una casa de adobe que perteneció a un estibador. La arrienda desde hace once años Elena Cárcamo, baterista retirada, que la administra con un cua-

derno, un candado y una sola regla escrita a mano sobre la puerta. Cada banda paga por bloque de tres horas y deja la sala como la encontró. El precio no ha subido desde 2019. "Si lo subo, se van a ensayar a la pieza de la abuela y se acaba la música", explica mientras enrolla un cable que alguien olvidó la semana anterior.

EL PRIMER TURNO

Ciclón Menor entra a las diez. Son tres, tocan un punk rápido y sucio, y ensayan como si estuvieran frente a quinientas personas. La batería es compartida por todas las bandas y tiene el parche del bombo remendado con cinta aisladora. Entre canción y

canción discuten el orden del repertorio para una tocata en Viña del Mar que todavía no tiene fecha confirmada. Desde el pasillo, sentado en un cajón de cerveza, los escucha Ignacio, guitarrista de la banda que sigue, que aprovecha la espera para cambiarle las cuerdas a una guitarra comprada en cuotas.

El pasillo es la otra mitad de la sala. Ahí se fuma, se come pan con palta y se intercambian datos sobre locales, técnicos de sonido y parlantes en venta. En una pizarra blanca, las bandas anotan lo que falta o lo que se rompió, y alguien dibujó al lado una ballena con audífonos. En la muralla del fondo hay capas de afiches de tocatas que se remontan a fines de los noventa. Elena asegura que nunca ha sacado ninguno. Cuando uno se despegga, lo vuelve a pegar encima de otro con engrudo casero¹.

Entre las once y la una ensaya la banda de Ignacio, Los Estibadores del Sur, que toma su nombre del antiguo dueño de la casa. Toca hardcore con letras sobre el puerto, los despidos y los cerros quemados. El baterista llegó tarde porque perdió la última micro desde Quilpué y tuvo que venir en colectivo. Ensayan con un celular grabando desde el suelo y, cada tanto, se detienen para escuchar cómo suena una parte que no los convence. A la una en punto, Elena golpea dos veces la puerta. Nadie protesta. Es la señal de que el bloque terminó.

PASADA LA MEDIANOCHE

A la una y cuarto entra Pieza Vacía, un cuarteto que mezcla noise con cumbia y que viene llegando de trabajar en un restorán del plan. Traen un teclado de juguete, un pedal de distorsión armado en un taller de electrónica de la avenida Argentina y una grabadora de cassette de cuatro pistas que ponen sobre un amplificador. Graban todo, incluso las pruebas fallidas. Martina, la vocalista, cuenta que

después escuchan las cintas en la micro de regreso y que a veces lo mejor de una canción aparece en un error que nadie planeó.

La convivencia no siempre es fácil. Elena recuerda peleas por un platillo trizado, por turnos que se alargaron más de la cuenta y por una banda que, en 2008, desapareció dejando tres meses de arriendo impagos y un amplificador que todavía nadie reclama. También recuerda noches en que tres bandas terminaron tocando juntas, improvisando hasta las siete de la mañana, cuando el primer ascensor del cerro empezaba a sonar. De esas sesiones quedan grabaciones en un cajón del escritorio, rotuladas con fechas y sin nombre de autor².

EL ÚLTIMO BLOQUE

A las cuatro de la mañana llega el turno más barato, el que nadie quiere. Lo ocupan dos hermanos de Playa Ancha que tocan doom lento y pesado y que no tienen nombre de banda. Encienden una lámpara roja, bajan el volumen al mínimo por respeto a los vecinos y tocan la misma canción durante casi una hora, con variaciones mínimas. Afuera, la neblina ha subido desde el puerto y cubre las escaleras. Ignacio y Martina se quedaron a escuchar, sentados en el suelo del pasillo, sin hablar.

Elena dice que la sala ha sobrevivido a dos incendios en el cerro, a un terremoto y a la pandemia, que la tuvo cerrada ocho meses. Lo que no sabe es si sobrevivirá a la venta de la casa, que los herederos del estibador anuncian cada año y nunca concretan. Mientras tanto, sigue abriendo la puerta verde cada tarde y anotando los turnos en el mismo cuaderno. Calcula que por la sala han pasado más de ciento cincuenta bandas, la mayoría de las cuales nunca grabó un disco ni tocó fuera de Valparaíso.



Imagen de muestra. Fanzines de los años setenta. Foto de Jake from Manchester, UK, CC BY 2.0, vía Wikimedia Commons.

A las seis y media, los hermanos guardan sus instrumentos y apagan la lámpara roja. Elena revisa que los cables estén enrollados, cierra el candado y baja la escalera con una bolsa de basura en cada mano. Tomás, el bajista del primer turno, dejó olvi-

dado su afinador sobre el bombo remendado. Ella lo guarda en el cajón de las cintas sin nombre, junto a las demás cosas que nadie viene a buscar, y anota en la pizarra, debajo de la ballena con audífonos, que el martes hay que cambiar el parche.

FUENTES Y NOTAS

1. Según Elena Cárcamo, el afiche más antiguo que se conserva en la muralla corresponde a una tocata de 1998 en el cerro Alegre.
2. Las grabaciones no han sido digitalizadas. La administradora planea entregarlas a un archivo comunitario del puerto.



Imagen de muestra. Sex Pistols en Noruega, 1977. Foto de Riksarkivet (National Archives of Norway) from Oslo, Norway, No restrictions, vía Wikimedia Commons.

EL AFICHE QUE DORMÍA EN LA PÁGINA 214.

Un libro comprado en la calle San Diego escondía el afiche de una tocata de noviembre de 1985. Seguir sus pistas llevó a un galpón de Ñuñoa, un corte de luz y un dibujante que hoy vive en Rancagua.

POR PROFESSOR G

El libro costó mil quinientos pesos en un puesto de la calle San Diego. Era una edición de 1971 de un ensayo sobre la cultura popular, con el lomo quebrado y un nombre escrito a lápiz en la primera página. Lo compré por el título y no lo abrí hasta dos semanas después, en la micro. En la página 214, doblado en cuatro, había un papel amarillento de tamaño oficio. Al desplegarlo apareció una calavera con cresta, dibujada con tinta china, y debajo, en letras recortadas de diario, el anuncio de una tocata para el sábado 9 de noviembre de 1985.

El afiche anunciaba tres bandas, Ceniza Clan-destina, Perros de Toque y Brigada Sorda, en un lugar identificado solo como "el galpón de Irarrázaval, pasado el puente". La entrada costaba cien pesos o un kilo de arroz para una olla común. No había hora de inicio, pero sí una advertencia escrita a mano en la esquina inferior, "llegar temprano, salir juntos". Esa frase, en plena vigencia del toque de queda, dice más sobre la época que cualquier manual escolar. Lo que no dice el papel es

quién lo hizo, quién tocó esa noche ni si la tocata llegó a realizarse.

PISTAS EN EL PAPEL

La primera pista estaba en el propio afiche. No era una fotocopia sino una impresión en mimeógrafo, con la tinta corrida en los bordes y un leve relieve en las letras. Un antiguo impresor de Santiago Centro, al que mostré una fotografía, reconoció el tipo de papel como el que usaban los talleres parroquiales y los centros de alumnos para sus boletines. La segunda pista era el nombre escrito en el libro, Patricio Soto A., acompañado de un año, 1984, y de la sigla de un liceo de Ñuñoa que todavía existe¹.

Buscar a un Patricio Soto en Chile es como buscar a un Juan Pérez. Tardé cuatro meses en dar con él, a través de una exalumna del liceo que administra un grupo de egresados en redes sociales. Hoy tiene cincuenta y ocho años, vive en Rancagua y trabaja como ilustrador técnico para una empresa minera.

Cuando le envié la foto del afiche, respondió con un solo mensaje, una larga sucesión de signos de exclamación. Dos días después

conversamos por teléfono durante casi dos horas.

DIBUJÉ ESA CALAVERA EN LA SALA DE CLASES, CON LA TINTA QUE LE ROBÉ AL PROFESOR DE ARTES.

— PATRICIO SOTO, AUTOR DEL AFICHE

LA NOCHE DEL GALPÓN

Según Soto, el afiche fue impreso en la parroquia de un barrio de Ñuñoa, en un mimeógrafo que el sacerdote prestaba a los jóvenes a cambio de ayudar en la olla común. Se tiraron unas ciento veinte copias y se pegaron de noche en paraderos, postes y baños de liceos. Él tocaba el bajo en Perros de Toque, una banda que duró menos de un año y que nunca grabó. El galpón era una antigua bodega de muebles cuyo dueño, tío de uno de los músicos, la prestaba los fines de semana sin hacer preguntas.

La tocata sí se hizo. Soto calcula que llegaron unas ochenta personas y que Ceniza Clandestina alcanzó a tocar seis canciones antes de que se cortara la luz. Terminaron a oscuras, con velas y una batería sin amplificación, mientras la gente coreaba las letras. A las diez de la noche, siguiendo la advertencia del afiche, salieron todos juntos hacia el paradero más cercano. Brigada Sorda nunca alcanzó a subir al escenario. Soto no volvió a saber de sus integrantes, salvo de uno que emigró a Suecia a fines de esa década².

Para contrastar su versión busqué otros testimonios. Una asistente de esa noche, Carmen Lillo, que entonces tenía dieciséis años, recuerda el corte de luz y las velas, aunque sitúa la tocata en octubre y no en noviembre. También recuerda que a la salida un grupo se quedó cantando en el paradero hasta que pasó la última micro. Ninguno de los dos logró precisar la dirección exacta del galpón. En el lugar que ambos señalan, cerca de un puente sobre el canal San Carlos, hoy hay un edificio de departamentos con un minimarket en el primer piso.

POR QUÉ ESTABA EN ESE LIBRO

Quedaba una pregunta. ¿Cómo terminó el afiche dentro de un ensayo sobre cultura popular vendido cuarenta años después en la calle San Diego? Soto tiene una teoría. El libro era de su padre, profesor de historia, y él lo usaba para guardar dibujos que no quería que su madre encontrara. Cuando sus padres murieron, a comienzos de los años dos mil, la biblioteca familiar se vendió completa a un librero de viejo. Nadie revisó las páginas. El afiche viajó de estante en estante durante más

de veinte años, doblado en cuatro, esperando.



Imagen de muestra. Janito of Lunacy, 1985. Foto de Kovre, CC BY 4.0, vía Wikimedia Commons.

Le ofrecí devolverle el papel. Lo pensó unos segundos y me pidió que lo conservara, con una condición, que lo mostrara. Por eso está aquí, en el primer número de esta revista, escaneado a tamaño real. Soto, por su parte, me envió una fotografía reciente de su mesa de

trabajo en Rancagua. Entre planos de maquinaria y lápices técnicos, en una esquina, hay una calavera con cresta dibujada con tinta china. Dice que la hace de memoria, cada cierto tiempo, para no olvidar cómo era tener diecisiete años y salir juntos.

FUENTES Y NOTAS

1. La sigla del liceo se omite a petición del entrevistado.
2. Los integrantes de Ceniza Clandestina y Brigada Sorda que se reconozcan en este relato pueden escribir a la redacción de SUBSUELO.

TRES ACORDES BAJO LA LLUVIA.

A fines de los ochenta, un subterráneo de calle General Lagos, un fanzine fotocopiado y un puñado de bandas efímeras dieron forma a la escena punk de Valdivia. Sus protagonistas la recuerdan entre la humedad y la vigilancia.

POR FLORENCIA IBARRA

La primera vez que Paula Schwenke vio un pogo fue en el subterráneo de una casona de calle General Lagos, en Valdivia, un jueves de julio de 1987. Afuera llovía como llueve en Valdivia en invierno, sin pausa y de lado. Adentro, unas cuarenta personas saltaban sobre un piso de tablas que crujía con cada golpe, iluminadas por dos ampolletas desnudas. En el rincón, una banda llamada Los Sin Paraguas tocaba la misma canción por tercera vez porque no tenía más. "Nadie se quejó", recuerda Paula. "Era lo único que había en toda la ciudad".

A fines de los ochenta, Valdivia era una ciudad universitaria de poco más de cien mil habitantes, marcada por el terremoto de 1960, la humedad permanente y una vida nocturna que se apagaba temprano. Las noticias de lo que ocurría en Santiago llegaban tarde, por correo o en el bolso de algún estudiante que volvía de vacaciones. En ese aislamiento se formó una escena punk pequeña y persistente, que nunca superó el centenar de personas y que casi no

dejó grabaciones, pero que sus protagonistas recuerdan con una precisión sorprendente.

LA CASONA Y EL FANZINE

La casona de General Lagos pertenecía a una familia de origen alemán que la había dejado en manos de un nieto estudiante de agronomía, Rodrigo Neira, a quien todos llamaban "Tábano". Neira habilitó el subterráneo con colchones viejos y un equipo de sonido armado con piezas de radios en desuso. Entre 1986 y 1989 se organizaron ahí, según sus cálculos, unas treinta tocatas, casi siempre los jueves, porque los fines de semana muchos estudiantes viajaban a sus pueblos. La entrada era voluntaria y lo recaudado se destinaba a comprar cuerdas y parches.

La música llegaba por caminos improbables. Un marino mercante que recalaba en Corral traía cada tanto vinilos comprados en puertos europeos, que se copiaban en cassette de inmediato y se devolvían a la semana. Otros dis-

cos llegaban desde Argentina, cruzando la cordillera por Osorno en el equipaje de viajeros que se alojaban en la ciudad. "Teníamos cinco discos para todos", resume Tábano Neira. "Los conocíamos de memoria, con rayas y todo". Esa escasez, coinciden los entrevistados, obligó a inventar más de lo que se copiaba, y explica en parte el sonido áspero y lento de las bandas locales.

El otro eje de la escena fue Moho, un fanzine fotocopiado que alcanzó once números entre 1987 y 1990. Lo editaba Andrés Colipán, estudiante de pedagogía, que lo armaba con tijera, pegamento en barra y una máquina de escribir prestada. Cada número tenía entre ocho y dieciséis páginas y se tiraban unas sesenta copias, que se repartían en la universidad, en la feria fluvial y en una peluquería del centro cuyo dueño simpatizaba con los jóvenes¹. Colipán conserva la colección completa en una carpeta de cartón, protegida de la humedad con bolsas de pan.

BANDAS DE UN INVIERNO

Las bandas duraban poco y se mezclaban entre sí. Además de Los Sin Paraguas, los testimonios mencionan a Hongos de Invierno, un trío que cantaba sobre la contaminación del río, y a Humedal, la única banda de la escena con dos mujeres en su formación, Paula Schwenke en la guitarra y su prima Verónica en la batería.

Humedal fue también la única que llegó a grabar. En 1988 registró cuatro canciones con una radiocasetera ubicada al centro del subterráneo, en una sola toma y sin corregir ningún error².

Aquella cinta circuló de mano en mano y llegó, por vías que nadie recuerda, a un programa de radio universitaria de Concepción que la transmitió una madrugada. Verónica lo escuchó por casualidad, en la casa de una tía en Talcahuano, y dice que nunca volvió a sentir algo parecido. La grabación original se perdió en una mudanza, pero una copia de tercera generación sobrevive en poder de Colipán. Suena como si hubiera sido grabada bajo el agua, algo que, en Valdivia, no parece del todo una metáfora.

VIGILANCIA Y DISPERSIÓN

No todo era música. La escena creció en un contexto político tenso, y los jóvenes de pelo parado llamaban la atención en una ciudad donde todos se conocían. Tábano Neira recuerda que en 1988, en la antesala del plebiscito, una patrulla se detuvo dos veces frente a la casona durante una tocata. La segunda vez, los carabineros bajaron, pidieron carnés en la puerta y se retiraron sin entrar. Después de eso las tocatas se volvieron más espaciadas y se anunciaban solo de boca en boca, sin afiches ni menciones en el fanzine.



Imagen de muestra. Fanzines de los años setenta. Foto de Jake from Manchester, UK, CC BY 2.0, vía Wikimedia Commons.

La dispersión llegó con el fin de la década. Algunos terminaron sus carreras y se fueron a Santiago o a Puerto Montt, otros dejaron la música por el trabajo o la familia. La casona de General Lagos fue vendida en 1991 y el subterráneo se transformó en bodega de una ferretería. Moho publicó su último número en marzo de 1990, con una portada en blanco y una sola frase escrita a mano en el centro, que Colipán prefiere no repetir porque, dice, era una broma interna que nadie más entendería.

Treinta y ocho años después, Paula Schwenke vive en Niebla y enseña música en una escuela rural. Todavía tiene la guitarra con la que tocaba en Humedal, aunque le faltan dos clavijas y el barniz se descascaró por la humedad. Cuando le pregunto qué queda de todo aquello, se queda mirando la lluvia por la ventana antes de responder. Dice que en la escuela, cada tanto, algún alumno le pide que le enseñe tres acordes, solo tres, para tocar algo rápido y fuerte. Ella siempre acepta. Empieza igual que en el subterráneo, repitiendo la misma canción hasta que salga.

FUENTES Y NOTAS

1. La colección completa de Moho, once números, fue revisada para este artículo en la casa de su editor en agosto de 2026.
2. La grabación de Humedal dura once minutos y cuarenta segundos. Incluye, al final, una conversación entre los integrantes que quedó registrada por accidente.

ELOGIO DE LA CINTA QUE SE ESTIRA.

Con una grabadora de cuatro pistas comprada a un señor que grababa misas, nuestra columnista explica por qué sigue registrando canciones en cassette y por qué eso no tiene tanto que ver con la nostalgia.

POR JAVIERA NÚÑEZ

Tengo sobre el escritorio una grabadora de cuatro pistas que compré en 2019 por treinta mil pesos a un señor de Maipú que la usaba para grabar misas. Funciona a medias. El canal tres se ensucia con cualquier cosa y el botón de avance rápido hay que sostenerlo con el dedo. Aun así, cada vez que una amiga me pregunta por qué seguimos grabando en cassette, con la cantidad de programas gratuitos que caben en un teléfono, miro esa máquina y no sé por dónde empezar. Esta columna es un intento de ordenar la respuesta.

EL ERROR COMO MÉTODO

La primera razón es práctica, aunque suene a lo contrario. En un computador todo se puede corregir, y esa posibilidad termina siendo una trampa. Uno graba una voz, la

corta, la afina, la vuelve a grabar, y al final de la noche tiene cuarenta versiones de un mismo verso y ninguna gana de cantarlo. En la cinta hay cuatro pistas y ninguna función para deshacer. Si te equivocas, decides si el error se queda o si vuelves a empezar la canción completa. Casi siempre se queda, y casi siempre la canción mejora.

Lo aprendí con mi primera banda, a los diecinueve años, en una pieza de Ñuñoa con los colchones apoyados contra la ventana. Grabamos un demo de cinco canciones en una tarde. En la tercera, a la baterista se le cayó una baqueta y siguió tocando con una sola mano durante ocho compases. Ese tropiezo es lo único que la gente recuerda de ese demo, y cuando lo tocábamos en vivo, años después, ella dejaba caer la baqueta a propósito en el mismo lugar.

UN OBJETO QUE PIDE TIEMPO

La segunda razón tiene que ver con el tiempo. Un cassette no se salta, no se reordena solo ni te ofrece la canción siguiente según tus gustos. Para escuchar el tema cuatro hay que pasar por los otros tres, o adelantar a ciegas y equivocarse. Esa incomodidad obliga a escuchar un trabajo como fue pensado, de principio a fin, con sus silencios entre canciones y ese siseo de fondo que al comienzo molesta y después se extraña. En una época que convierte todo en fragmento, la cinta insiste en la duración¹.

También está el objeto. Hace un par de años edité en cassette el primer disco de una banda amiga, cien copias numeradas a mano con carátulas impresas en risografía. Las vendimos en tres tocatas. Casi nadie de los que compraron tiene casetera, o eso dicen, pero todos se llevaron la cinta y el código para descargar las canciones. Me gusta pensar que esas cien cajitas están ahora en repisas de Santiago, Concepción y Arica, junto a libros y fotos, recordándoles a sus dueños que alguna vez estuvieron en un lugar donde sonaba esa música.



Imagen de muestra. Sex Pistols en Paradiso, Ámsterdam, 1977. Foto de Koen Suyk / Anefo, CCO, vía Wikimedia Commons.

CONTRA LA NOSTALGIA

Sé lo que se dice de nosotros. Que es una

moda, que es nostalgia de una época que muchos no vivimos, que es un fetiche caro para gente que puede darse el lujo de complicarse la vida. Algo de eso hay, no lo nie-

go. Pero la nostalgia mira hacia atrás y la cinta, al menos para mí, es una herramienta para el presente. No grabo en cassette para sonar como en 1985, sino porque esa limitación me obliga a decidir, a escuchar y a terminar las cosas. Además, las cintas vírgenes todavía se consiguen en ferias y, bien cuidadas, duran décadas².

Hay algo más, que me cuesta explicar sin ponerme solemne. Cuando grabo en cinta, sé que estoy usando el mismo soporte que usaron miles de bandas que nunca llegaron a una disquería, que circularon de mano en mano en ferias, liceos y salas de ensayo, y que hoy sobreviven apenas en cajas de za-

patos. Grabar así es una forma de ponerse en esa fila. No lo siento como un homenaje, sino como una manera de reconocer de dónde viene lo que hacemos.

Anoche, mientras terminaba esta columna, puse a grabar una canción que tengo a medio hacer. En la segunda estrofa sonó la bocina de un camión en la calle y quedó registrada en el canal tres, el que se ensucia con cualquier cosa. La escuché cinco veces. Todavía no sé si la voy a dejar, pero a esta hora, con la grabadora tibia y la cinta detenida en el mismo punto, me parece que esa bocina ya es parte de la canción.

FUENTES Y NOTAS

1. Un cassette estándar de sesenta minutos ofrece treinta minutos por lado, una duración cercana a la de un disco de vinilo de larga duración.
2. Los fabricantes recomiendan guardar las cintas en posición vertical, lejos del calor y de campos magnéticos como los de los parlantes.



Imagen de muestra. Punk con chaqueta de cuero, Helsinki, 1984. Foto de Merja Wesander, CC BY 4.0, vía Wikimedia Commons.

EL PUEBLO Y EL LADRÓN.

Sobre cómo un pueblo aprende a perdonar lo que le conviene.

POR YIRO MORALEDA

El ladrón había robado todo lo que pudo. Y el pueblo le gritó mil veces: “¡Ladrón, ladrón!”. Así, incómodo y asumido, se retiró a lo alto de la montaña y no volvió a aparecer entre la gente de a pie.

Al cabo de una década, y en medio de un paseo familiar por los riscos de su propiedad, el ladrón tropezó y cayó al vacío, extinguendo su vida para siempre.

El pueblo, apenas supo de su muerte, reflexionó diciendo: “¡Robó, pero fue un gran líder!”, “¡robó, pero fue un buen padre!”, “¡robó! Pero ¿acaso quién no lo ha hecho?”.

Y así, muerto, el ladrón unió a todo el pueblo en una misma identidad: en torno a la defensa inquebrantable de un secreto en común.

SUBSUELO

COLABORA

Subsuelo se hace con textos, fotos y archivos de quienes estuvieron ahí o investigan lo que pasó. Si tienes una cinta, un afiche, un fanzine o una historia que merece ser contada, escríbenos.

Envía una propuesta breve con el tema, las fuentes con que cuentas y la sección en que crees que calza.

correo@ejemplo.cl



Imagen de muestra. Punk con chaqueta de cuero, Helsinki, 1984. Foto de Merja Wesander, CC BY 4.0, vía Wikimedia Commons.



Imagen de muestra. Jóvenes punks frente al club Lepakko, Helsinki, 1984. Foto de Merja Wesander, CC BY 4.0, vía Wikimedia Commons. Imagen de muestra. Punk-tum, 1978. Foto de Indian48, CC BY 3.0, vía Wikimedia Commons. Imagen de muestra. Janito of Lunacy, 1985. Foto de Kovre, CC BY 4.0, vía Wikimedia Commons.

En la tapa · Imagen de muestra. Sex Pistols en Noruega, 1977. Foto de Riksarkivet (National Archives of Norway) from Oslo, Norway, No restrictions, vía Wikimedia Commons.

IMPRIME, FOTOCOPIA Y REPARTE

Este fanzine es libre. Puedes imprimirlo, fotocopiarlo y compartirlo cuantas veces quieras, siempre que no lo vendas y menciones a sus autores.