

## **La presente ausencia de una generación: la revista *GAS* y la escena del rock uruguayo de la posdictadura**

**Leandro Delgado\***

<https://orcid.org/0000-0001-9485-766X>

*Departamento de Humanidades y Comunicación, Universidad Católica del Uruguay.  
Montevideo, Uruguay.*

ledelgad@ucu.edu.uy

**Fecha de finalización del trabajo:** 29 de agosto de 2024.

**Recibido:** 30 de agosto de 2024.

**Aceptado:** 4 de diciembre de 2024.

**Publicado:** 3 de enero de 2025.

**DOI:** <https://doi.org/10.26422/aucom.2025.1401.del>.

### **Resumen**

Entre las publicaciones alternativas de la posdictadura en Uruguay, *GAS* se destacó por una permanencia sostenida, así como por la integración de su staff, donde varios de sus integrantes y colaboradores fueron músicos de rock o periodistas de la prensa tradicional. Este artículo analiza la participación de *GAS* en la emergente escena musical montevideana. Con este objetivo, se presentan nociones de escena musical, de publicaciones alternativas y de generación para analizar las huellas de una edición “auténtica” presentes en la revista, que corresponden con las presentaciones “auténticas” y espontáneas de los músicos de rock en el escenario. Finalmente, se analiza el éxito de la revista como resultado de una articulación efectiva entre un discurso generacional y los elementos de la cultura punk.

**Palabras clave:** rock uruguayo, revistas alternativas, posdictadura uruguaya, escena musical uruguaya.



## **The present absence of a generation: *GAS* magazine and the post-dictatorship Uruguayan rock scene**

### **Abstract**

Among alternative publications of Uruguayan post-dictatorship, *GAS* was well known for its steady permanence, as well as for the integration of its staff, where several of its members and collaborators were also rock musicians or journalists from the mainstream press. This article analyzes the participation of *GAS* in the emergent Montevideo music scene. Notions of musical scene, alternative publications and generation are presented to analyze footprints of an “authentic” journalistic edition, that is analogue to “authentic” and “spontaneous” rock performances on stage. The success of the magazine is observed, finally, as the outcome of an effective dialogue between post dictatorship generational discourse and elements of punk culture.

**Keywords:** Uruguay rock, alt-magazines, Uruguayan postdictatorship, Uruguayan musical scene.

## **A ausência presente de uma geração: a revista *GAS* e a cena rock uruguaia pós-ditadura**

### **Resumo**

Entre as publicações alternativas da pós-ditadura uruguaia, a revista *GAS* destacou-se pela sua permanência sustentada, bem como pela integração do seu quadro, onde vários dos seus membros e colaboradores eram músicos de rock ou jornalistas da imprensa tradicional. Este artigo analisa a participação do *GAS* na formação do novo cenário musical de Montevideú. Com esse objetivo são apresentadas noções de cenário musical, publicações alternativas e geração para analisar as marcas editoriais de “autenticidade” presentes na revista, que correspondem às apresentações “autênticas” e espontâneas de músicos de rock. Por fim, analisa-se o sucesso da revista como resultado de uma articulação eficaz entre um discurso geracional e os elementos característicos da cultura punk.

**Palavras chave:** rock uruguaio, revistas alternativas, pós-ditadura uruguaia, cena musical uruguaia.

## Introducción

En la mayoría de los estudios sobre las culturas juveniles de los primeros años de democracia (a partir de 1985), es notoria la presencia de la revista subte *GAS* (acrónimo de Generación Ausente y Solitaria) en el ámbito de la publicación de revistas subte. Entre mayo de 1986 y setiembre de 1988,<sup>1</sup> la revista publicó siete números, cuando este tipo de publicaciones no llegó, en Montevideo, al segundo o tercero. Según las recopilaciones de Ferrer (2007), González y Pérez (2022) más otros rastreos realizados para este trabajo, se puede contar un total aproximado de 30 revistas<sup>2</sup> surgidas entre 1987 y 1990 vinculadas con bandas de rock<sup>3</sup> y grupos estudiantiles de enseñanza secundaria.<sup>4</sup>

La participación de *GAS* en la escena musical del rock de los ochenta resulta visible en una primera mirada. La mayoría de sus artículos y entrevistas refieren a músicos y bandas de Montevideo y anglosajonas, mientras otras piezas periodísticas refieren a la condición juvenil en Uruguay a fines de la década. Junto con otros jóvenes, la revista organizó Cabaret Voltaire (*GAS* 3, p.2), el primer gran evento musical y performático realizado por y para los integrantes de esta generación en la Alianza Francesa en 1986; sus integrantes participaron en el documental *Mamá era punk* (Casanova, 1988) como entrevistados y como entrevistadores en el único documental sobre la escena contracultural montevideana; fueron músicos y productores muy activos en la escena musical durante la integración de *GAS*, y ocuparon varios espacios de difusión musical, entre ellos un programa en Radio Rural (*GAS* 6?, p. 2).

La acción de *GAS* trascendió la escena musical y editorial alternativas. Sus integrantes participaron en encuentros y otras iniciativas culturales convocados por generaciones mayores al ser considerados, sus integrantes, representantes de expresiones emergentes y novedosas. Así, la caracterización de la generación en

---

<sup>1</sup> 1) mayo de 1987; 2) julio de 1987; 3) setiembre de 1987; 4) diciembre de 1987; 5) marzo de 1988, 6?) s/d, y 7) setiembre de 1988 (que figura en portada como número 6).

<sup>2</sup> *Berp y Puaj, Bisturí, Cable a Tierra, Clandestino, Cyber, El Cocktel, Acné, El Paskín, El Quijote, Espacio Marginal Alternativo, Expreso Nova, GAS Subterráneo, Iniciativa, Kamuflage, La Buena Leche, La Oreja Cortada, La Trompa, Lady Ventosa, Lanorca, MC5, Medio y medio, Miguelito, Ratas i Rateros, Rebeldía interior, Sentimientos muertos, Suicidio colectivo, Surmenage renal, Tranvías & Buzones, Una ventana en la pared y Vector nulo.*

<sup>3</sup> *Clandestino* estuvo asociada a la banda *Clandestino*, y *Kamuflage*, a la banda *La Tumba* (Ferrer, 2008).

<sup>4</sup> Ferrer (2008) menciona a *Cable a Tierra* (liceo Dámaso Antonio Larrañaga), *Iniciativa* (Facultad de Derecho y Comunicaciones) *La buena leche* (Facultad de Arquitectura), *Miguelito* (liceo 31), *Berp y Puaj* (liceo 4).

términos de “ausencia” y “soledad” fue retomada por periodistas e intelectuales fuera del ámbito juvenil, quienes reflexionaron, interpretaron y difundieron esta noción de aislamiento en los términos de una “orfandad” generacional (Bayce, 1987; Carbone y Forlán Lamarque, 1987; Muñoz 1987; Muñoz y del Signore 1991), la cual permanece hasta hoy como la marca cultural de toda la generación posdictadura.

Este artículo analiza a la revista *GAS* como un actor relevante en la conformación de la escena musical definiendo un perfil generacional que operó a través de expresiones de la cultura punk. Al inicio, se discuten definiciones de escena musical como espacio cultural alternativo y se presentan las características de las revistas alternativas dentro del género *fanzine*. A continuación, se analiza el diseño y las secciones de *GAS* de acuerdo con nociones de “performance de autenticidad” y “antiprofesionalismo”, y se presenta la conformación de un perfil generacional a través de la discusión de tres tipos de rechazo: a la dictadura, a la generación de los padres y a ciertos elementos de la generación de los sesenta surgidos de un abordaje crítico y selectivo de sus expresiones culturales. Los pasajes que se citan conservan, en la medida de lo posible, las incorrecciones ortográficas y sintácticas, y las irregularidades en términos de sangrías, márgenes e interlineados, ya que son expresiones deliberadas de su presentación pública.

De manera operativa y sin abordar una discusión mayor, en este trabajo se va a distinguir a la “cultura punk” como el contexto en el que surgen, se ensayan y se presentan los subgéneros del punk rock y del post punk. Esta distinción inicial entre cultura y géneros (Phillipov, 2006) es clave para discriminar las expresiones culturales que conformaron una escena musical crecida alrededor de la práctica de un género musical. Las nuevas bandas se presentaron muchas veces compartiendo elementos de los dos subgéneros (punk rock y post punk). Por lo tanto, este trabajo se refiere simplemente al “rock” para referirse a ambos.

### **Sobre escenas musicales**

La noción de “escena musical” ha sido empleada recientemente para abordar el estudio de las culturas juveniles del mundo desarrollado, tanto contemporáneas como históricas. Inicialmente empleada en el periodismo, esta noción se fue trasladando de manera progresiva al ámbito académico. Bennet y Peterson (2004) fueron pioneros en este abordaje y han entendido la escena musical como el ámbito donde productores,

músicos y públicos trabajan de manera colectiva para crear el tipo de música que quieren escuchar (p. 3). En particular, estos autores consideran las tres dimensiones que conforman la escena de manera conjunta e interdependiente: los productores, los músicos y los fans compartiendo gustos musicales de acuerdo con una necesidad de distinguirse de la música *mainstream* (p. 3).

En consecuencia, la noción de escena musical está asociada con la música creada y consumida en ámbitos alternativos de producción, exhibición y circulación. La oposición entre una producción musical industrial *mainstream* y otra alternativa, de menores recursos, es necesaria para comprender, expresan, la convivencia entre ambas producciones, en el sentido de que la existencia de una depende de la otra (p. 3).

Según los autores, la noción de escena musical se presenta como más efectiva que la noción de “subcultura” (Clarke, 2003), de uso frecuente en los estudios sobre juventudes, la cual resulta algo rígida, pues supone que todos los integrantes de una subcultura particular actúan o se presentan siempre de la misma forma (Bennett y Peterson, 2004, p. 3).<sup>5</sup> Los autores aportan también las nociones de escena local, translocal y virtual, donde las dos primeras son de utilidad para este estudio, es decir, en su vínculo y difusión de otras esferas locales, lejanas en el espacio. Estas nociones de escena permiten apreciar cómo las revistas alternativas de la posdictadura difundieron la música tanto de bandas emergentes locales como de otras de escenas lejanas para conformar una escena propia.

Pedro et al. (2018) van más allá de la noción presentada por Bennet y Peterson. Para estos autores, se trata de “contextos espacio-temporales glocales de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.)” (p. 73), definidos en términos de una “interacción comunicativa” entre tres tipos de participantes o “actantes”: los músicos, los públicos y los lugares de interacción (p. 73). En esta interacción se elabora una serie de iniciativas de difusión y producción donde se puede ubicar, en nuestro caso, a las prácticas del periodismo alternativo, tanto como producción periodística como de

---

<sup>5</sup> Los autores reconocen, en la acuñación del concepto de “escena musical”, la deuda a la noción de “campo” presentada por Pierre Bourdieu, aunque no dan mayores detalles sobre este uso.

reunión de jóvenes que buscaron promover el rock en los inicios de la nueva democracia.

El staff de *GAS* estuvo integrado por periodistas, productores, dibujantes, músicos y fans que trabajaron en los ámbitos editorial y musical al mismo tiempo. Las identidades de varios de los integrantes que surgen del estudio de Ferrer (2007) dan cuenta de estas múltiples actividades. Pedro Dalton fue ilustrador de la revista, actividad que mantiene hasta hoy, y un músico activo en el período. Hiroshima Kapital (Gerardo Michelin) fue cronista, editor de la publicación y productor musical. Bérnago Bereda (Fernán Cisnero), Txus (Tabaré Couto) y Tussi (Gonzalo Curbelo) fueron también periodistas y han mantenido su actividad hasta la actualidad.<sup>6</sup> Asimismo, Gabriel Peluffo participó esporádicamente de la redacción de textos y del dibujo de ilustraciones mientras era vocalista de Los Estómagos, banda pionera y mítica del período.<sup>7</sup> Así, sus integrantes fueron al mismo tiempo -empezaban a serlo- integrantes de la escena musical alternativa y de la industria musical *mainstream* al mismo tiempo, de esta manera afirmando la noción de una interdependencia entre ambos ámbitos, según se analizará más adelante.

### **El fanzine y el periodismo alternativo**

Una discusión sobre el *fanzine* como género periodístico alternativo puede ayudar a caracterizar su perfil de revista alternativa, *under*, subterránea o subte. Estas denominaciones fueron empleadas como sinónimos dando cuenta de la variedad de expresiones novedosas que surgían con la cultura punk<sup>8</sup>: producciones editoriales llamativas por su despliegue precario, desprolijo y visceral. Se trataba de elementos identitarios que conformaron tanto las materialidades como las simbolizaciones de la escena musical del rock.

El *fanzine* es un género elaborado por aficionados y fans de ciertos fenómenos culturales, y llevado adelante sin objetivos económicos, simplemente por el gusto hacia determinado género musical, artista o expresión cultural (Magalhaes, 1993). Su nombre fue acuñado en Estados Unidos para ediciones sobre ciencia ficción en la década del

---

<sup>6</sup> El staff de la revista se completa con Lagartija Nick (Jorge Bonomi) y Sandra (Sandra Viscoso)

<sup>7</sup> Pedro Dalton y Gabriel Peluffo son actualmente vocalistas de Buenos Muchachos y Buitres, dos bandas consideradas centrales en la escena musical del rock del siglo XXI en Uruguay.

<sup>8</sup> Sobre el surgimiento de la cultura punk en Montevideo se puede consultar a Rodríguez (2012), Delgado (2016a) y Couto (2019).

cuarenta y resultaba de la contracción de los términos *fan* (fanático) y *zine* (*magazine*), es decir, “magazines de fans”, “revistas de fanáticos” o, en otras palabras, revistas de fans para fans. Estas publicaciones fueron realizadas de manera artesanal por personas o pequeños grupos de aficionados que reunían información generalmente sobre un único tema: hobbies, personalidades, géneros literarios o musicales (p. 9). En cualquier caso, el *fanzine* puede ser considerado “prensa alternativa”, ya que la información producida y distribuida por sus aficionados no estaba presente en la prensa tradicional o *mainstream*.

Con el tiempo, los *fanzines* fueron incorporando otros elementos más vinculados con la creación: poesía, textos, ilustraciones, cómics, que identificaron a estas publicaciones como revistas alternativas (Magalhaes, 1993). No obstante, el uso del término ha derivado, con el tiempo, en considerar a este tipo de publicaciones alternativas también como *fanzines*, principalmente en los estudios académicos del mundo anglosajón, que incorpora tanto a *fanzines* como a revistas alternativas, así como a publicaciones que reúnen características de ambos géneros (Duncombe, 2008; Hodgkinson, 2008), como es el caso de *GAS*<sup>9</sup>.

*GAS* no se identificó con ninguna de estas denominaciones; se limitó a hablar de “hojas”, “colaboraciones”, “publicación subte” o simplemente *GAS*. Sin embargo, al mencionar a otras publicaciones alternativas de la región y el mundo, la misma *GAS* refiere a “publicaciones subterráneas” para nombrar a las uruguayas, “revistas subte” para las argentinas y “*fanzines*” para las estadounidenses.

Nuevas *publicaciones subterráneas* en Mongrisvideo: Solo Rock (quincenal); Suicidio Colectivo; Cable a Tierra (van por el número cuatro), Iniciativa (Fac. de Derecho y Comunicaciones); a todas mucha suerte! *GAS* recibió de su corresponsal en U.S.A. dos *fanzines*: Greed y Maximun Rock ‘N’ Roll, a su vez iniciamos intercambio de material con la revista subte “Transania” de Bs. As. (*GAS* 2, p. 2, mi énfasis).

Esta diversidad de denominaciones parece provenir de la dificultad para discriminar un género periodístico alternativo en un contexto de grandes transformaciones culturales conforme avanzaba la segunda mitad de la década del siglo XX. Este uso indistinto provenía, también, de la novedad que surgía de la conformación de la nueva escena musical, vinculada con otras escenas del mundo. La opción de *GAS* por no identificarse con ninguna denominación precisa, al tiempo que discrimina

---

<sup>9</sup> Es importante destacar los trabajos que analizan la producción de revistas en los ámbitos juveniles alternativos de Buenos Aires. Para esta investigación, fueron de gran importancia los estudios de Petra (2015), Cosso (2015), Locarnini y Tuja (2015) y Schmied (2018).

nomenclaturas según su origen, señala una conciencia particular respecto del lugar de la publicación en una escena translocal donde, por contraste, existieron otras escenas locales (argentina y/o estadounidense) que posiblemente eran percibidas como más consolidadas que la uruguaya.

Las revistas alternativas se caracterizaron por adoptar formas artesanales de producción, edición, publicación y distribución, las cuales no solo se expresaron contra la cultura *mainstream* sino que promovieron formas de producción autogestionada, es decir, de escasos recursos y compartida entre productores, músicos y fans de la escena musical. De aparición efímera, presentaron textos de muy diversa extensión, así como ilustraciones y diseños visiblemente precarios y con impresiones simples a base de fotocopias. En la mayoría de los casos, el diseño caótico y fragmentario integró ilustraciones y textos sin seguir las pautas convencionales del diseño gráfico. Por el contrario, periodistas, editores y diseñadores invirtieron la dirección de los textos, superpusieron ilustraciones, presentaron escrituras o ilustraciones recortadas de otras publicaciones, corrigieron o tacharon por encima de lo escrito de acuerdo con un proceso de edición que dejaba las huellas de escrituras anteriores estableciendo las marcas de una forma de trabajo espontánea o “auténtica”.

Esta producción artesanal y espontánea coincidió, en los setenta y ochenta, con la cultura del *DIY* (*Do It Yourself*) que impregnó toda la cultura punk de las capitales del mundo occidental, afirmando la creación de productos que no existían en el mercado, no sólo a riesgo de poner en cuestión, en el caso de las publicaciones, criterios editoriales básicos de corrección sino, por el contrario, exhibiendo estas faltas como marcas de autenticidad.<sup>10</sup>

Al definirse contra una sociedad basada en el consumo, los *zinesters* privilegian la ética del *DIY*, *do-it-yourself*: crea tu propia cultura y deja de consumir aquello que fue hecho para ti. Renunciando a creer a los expertos y políticos que nos aseguran que las leyes del mercado son sinónimos de leyes de la naturaleza, la comunidad de fanzines está entretenida creando una cultura cuyo valor no se calcula como ganancias y pérdidas en las páginas del libro de contabilidad, sino que se ensambla en los márgenes, utilizando criterios como control, conexión y autenticidad (Duncombe, 2008, p. 7, mi traducción).

De igual modo que la modalidad de *Do It Yourself* (*DIY*) operó en las bandas de rock animando a los músicos sin formación a formar sus propias bandas, la misma actitud se observa en estas publicaciones como parte de su práctica editorial. Como en

---

<sup>10</sup> Sobre la noción de autenticidad en las bandas uruguayas del período, se puede consultar a Delgado y Farachio (2021).



las capitales del mundo desarrollado, los jóvenes del período cultivaron un “antiprofesionalismo” que se expresó tanto en la música (Gartside en Eshun, 2016) como en la gráfica (Duncombe, 2008) priorizando la acción auténtica, crítica y expresiva frente a las tendencias comerciales dominantes.

En las escenas musicales alternativas, la autenticidad es un rasgo central en las dimensiones que la integran. En su estudio sobre la autenticidad en la música popular estadounidense, Moore (2002) presenta la noción de “performance de autenticidad” en aquellos grupos musicales donde prevalece la “inmediatez” en la actuación frente al público, es decir, en las formas de producción y presentación “no mediadas” (*unmediated*) (p. 211). En un sentido análogo, o correspondiente a estas presentaciones, se pueden ver señales de esta inmediatez en las formas precarias de presentación de textos e ilustraciones que evitan o dejan en evidencia la ausencia de una (o varias) ediciones, las cuales estarían mediando entre una escritura inicial y la publicación, o dejando las huellas de esta mediación.

### **GAS: secciones para una escena**

*GAS* se presentó más como revista alternativa que como *fanzine*. Desde el primer número incluyó —además de notas musicales sobre bandas y géneros nacionales y extranjeros— textos literarios, ilustraciones y crónicas personales, en todos los casos dominados por una crítica sostenida a la sociedad y cultura del momento que trasciende el ámbito de la propia publicación. En una nota realizada en *La Semana* (suplemento cultural del diario *El Día*) a dos de sus responsables (Fernán Cisnero y Gerardo Michelín), ambos explicitan la necesidad de afirmar una línea editorial alternativa como parte de un reclamo dirigido a la generación de sus mayores así como contra el “*establishment*”, en una suerte de convergencia que les permitía, en definitiva, hablar en nombre de su generación: “Lo establecido vendría a ser un grupo de gente (...) supuestamente culto que se convierte en falso portavoz de los jóvenes, y en consecuencia, jueces de lo nuevo” (Michelín en Forlán Lamarque, 1987, p. 3). Este rechazo a la generación de los mayores, expresada de manera sugerente en la segunda cláusula del título de la nota, “Nacidos en los ‘60”, parece ofrecer una agencia efectiva al presentarse, estos jóvenes, como actores novedosos en la escena cultural. Así, su acción trasciende el ámbito alternativo para presentarse, además, en la prensa

tradicional reafirmando la noción de interdependencia entre escena alternativa y prensa *mainstream*.

En la revista, las expresiones contra la sociedad uruguaya, contra el mundo de los mayores, contra los rankings musicales, contra la falta de oportunidades o contra el consumismo creciente pudieron resultar, sin embargo, difíciles de interpretar en el contexto optimista de la recuperación democrática, algo que no pasaba desapercibido para los propios integrantes de GAS. Si los rasgos auténticos de la edición y el diseño pudieron redundar en obstáculos para la comunicación, incluso para lectores vinculados con la escena musical alternativa, también lo fueron los contenidos.

Mucha gente no entiende este *remedo de publicación subte* que es Gas. Hecho que me parece realmente válido. O mucha gente critica algunos artículos (quizá este sea uno) por ser demasiado oscuros (darks en la terminología moderna. Y es correcto. Gas como cronista subterráneo ve y dice las cosas que ve. La realidad es pesimista. El sacar GAS Subterráneo es una apuesta tan optimista, de tanta estima al futuro, que llena de optimismo hasta el artículo más oscuro, el más siniestro y desesperanzado.

Es comprensible que no nos entiendan, todo (y de ahí el motivo de esta *pseudo crónica*) está preparado *para que no nos comuniquemos*. Y es normal que no seamos verdaderamente entendidos, en un país donde nadie entiende nada pero todos aceptan todo. (GAS 3, 1987, p. 3, mi énfasis).

La cita presenta dos rasgos importantes sobre el posicionamiento de GAS, no solo en los márgenes del ámbito editorial sino en aquellos del ámbito alternativo (“remedo de publicación subte”). El hecho de situarse en los márgenes extremos aleja a su equipo de cualquier vínculo con una cultura *mainstream* al tiempo que los acerca a modos de hacer “auténticos” que resultaban deseables en la escena del rock. Este criterio de autenticidad era priorizado incluso por encima de la comprensión de los textos. Así, la incompreensión surge tanto de la incapacidad de los autores para hacerse entender como de la incapacidad de unos lectores habituados a un consumo regular de productos editoriales acrícos del *mainstream*, así como de la situación política y social adversa a los jóvenes: “la realidad es pesimista”.

El énfasis en el antiprofesionalismo editorial se revela, también, en las formas erráticas de cumplir con los requisitos formales de una agenda. Además del diseño gráfico, el antiprofesionalismo se presenta como una apropiación defectuosa de las secciones previstas de la prensa tradicional. Además de la frecuencia y numeración irregulares en la salida de los números, las secciones presentadas en las siete ediciones no siempre se repiten sino que van surgiendo de acuerdo con criterios más vinculados con la espontaneidad que con una oportunidad o regularidad marcada por una agenda de opinión o de tendencias musicales.

Así, por ejemplo, la sección “Abriendo cañerías”, en el primer número, es una suerte de texto inaugural de la publicación, citado en innumerables trabajos críticos, periodísticos y académicos, que hoy se lee como un manifiesto generacional, como se verá más adelante. Sin embargo, la sección sólo reaparece en el tercer número y la editorialización respecto de la condición juvenil en la nueva democracia se desplaza y se extiende a otras secciones, igualmente efímeras, como “Bajo Tierra”, en el primer y segundo número, mientras la sección “Guardia Nocturna” se presenta en el segundo, tercer y cuarto números para reflexionar sobre la sociedad desde la perspectiva de los jóvenes montevideanos vinculados con la escena del rock.

Las secciones que se mantuvieron constantes (o casi) son aquellas dedicadas a la música. Así, número a número, se presentaron entrevistas a bandas de rock montevideanas de punk rock, post punk y heavy metal. Y aunque están presentes en todos los números, estas entrevistas aparecen a veces dentro de la sección de entrevistas “Gas de combate” y otras veces no, sin pertenecer a ninguna sección. Estas bandas son Insurrección (GAS 1), Cadáveres Ilustres (GAS 2), ADN (GAS 3), Cross (GAS 4), Los Traidores (GAS 5), Puticlub (GAS 5, fuera de sección) y el músico Andy Adler (GAS 6, fuera de sección). Se trata de bandas y músicos emergentes al momento de la publicación, de escasa presencia en las radios “comerciales”, las cuales difundían, según GAS, canciones destacadas en los rankings elaborados en Estados Unidos y el Reino Unido.

Los rankings invadieron las malas ondas radiales montevideanas no hace mucho tiempo. Antes de extenderse en estas listas “en vía de desarrollo” habría que clasificarlas en: a) rankings americanos o ingleses que irradian las emisoras montevideanas. b) rankings realizados en base a votos de la audiencia o los armados según las ventas discográficas de nuestro medio (léase Palacio de la Música).

Nota: en los casos de selecciones radiales nos dedicaremos solo a las de F.M.

[. . .]

En estos últimos años se ha intentado adaptar el modelo ranking-americano al Uruguay (ranking 100.3, Diamante F.M., Palacio F.M., video clips, sábado show, entre otros). Lo único que queda preguntarse es por qué mierda trasladan un modelo que tiene por finalidad vender discos a un país donde lograr el disco de oro (aprox. 3000 copias) es una hazaña. (GAS 3, p. 7).

En su crítica a los rankings de origen estadounidense e inglés, la revista enumera las casas discográficas y las emisoras de FM de Uruguay que promovían y difundían música de acuerdo con lo marcado por los rankings. En este punto, es necesario hacer

algunas precisiones. En primer lugar, Palacio de la Música<sup>11</sup>, a través de su sello Orfeo, produjo y editó una cantidad considerable de bandas de rock nacional consideradas marginales inicialmente y que luego ganaron aceptación, en parte, gracias a este impulso.<sup>12</sup> En segundo lugar, las radios de FM nombradas por las revistas también difundieron bandas de rock nacionales junto a bandas alternativas de Estados Unidos y Reino Unido. Es importante destacar estas identificaciones por oposición e identificación con sellos y radios del *mainstream* nacional e internacional. Además de servir como identificación en vistas a la conformación de una identidad alternativa, este vínculo entre producción alternativa y producción industrial resulta central en la conformación de la escena musical, es decir, en la forma en que ambos ámbitos de producción y difusión establecieron un vínculo de retroalimentación e interdependencia (Bennet, 2004, p. 3).

La construcción de la escena musical emergente se reforzó con la presentación frecuente sobre sitios específicos y circuitos de la ciudad con los cuales estuvieron vinculados, desde personas particulares hasta bares, desde disquerías a recitales. La sección “Página al pedo” (en los números 2, 3, 4 y 5) presenta abundante información para esta reconstrucción. A continuación, se transcribe un breve fragmento (con su imprecisión ortotipográfica) que da cuenta del dinamismo de estos elementos.

Primero las gracias que como siempre son muchas y merecidas: a Oski por las nuevas letras de GAS, a Pepi<sup>13</sup> por acordarse siempre de nosotros; a Kali; a Jorge Torino de Progreso (fuerza locos); a Adriana Rodríguez; a Renzo Guridi, Leonardo Baroncini y Fernando Rodríguez —vulgarmente conocidos como los tontos—<sup>14</sup> por habernos nombrado en su cueva; a Relaciones<sup>15</sup> por las columnas ofrecidas al borde de la frontera; al Mono y Orlando

---

<sup>11</sup> Tienda de discos e instrumentos musicales fundada a principios del siglo XX, de gran influencia en la formación musical del país y que se mantiene en la actualidad. Estuvo asociada al sello discográfico Orfeo y a Emisora del Palacio FM, en ambos casos difusores principales de la música popular y el rock del período.

<sup>12</sup> En este impulso también contribuyó la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) que organizó recitales masivos para las bandas de rock. La ambigua participación de la IMM en la cultura juvenil del momento se puede consultar en Delgado (2018).

<sup>13</sup> Pepi Olmedo, actual realizadora audiovisual, fue una protagonista central de la cultura punk montevideana, grafitera e ilustradora, y autora de El Polizonte, un personaje de cómic muy difundido en las paredes de la ciudad.

<sup>14</sup> La primera banda de rock uruguayo de la posdictadura que logró masividad al conducir *La cueva del rock*, un programa televisivo en el Canal 4. Por este programa pasaron varios grupos de rock del momento. Ganadores de un Disco de Oro, se caracterizaron por su postura irreverente y humorística.

<sup>15</sup> Semanario cultural aún en circulación dedicado principalmente a la filosofía y la psicología. Fue una de las pocas publicaciones que abordó e investigó las nuevas expresiones juveniles no solo ofreciendo espacio a lo que llamó “generación rock” sino también organizando mesas redondas con participación de los jóvenes.

(una pareja inusual); a Leo y a la gente de Rarities<sup>16</sup> por soportarnos; a José Pedro de la imprenta por sus dedos de oro; a todos los programas que desde el éter nos apoyan; es decir Caras y Más Caras, Otros Latidos, Rock On, Expreso Imaginario;<sup>17</sup> y al viejo (Der Alte) por darnos el apoyo desde las tintas (GAS 2, p. 2).

En la interacción entre músicos, lugares y públicos propuestas por Pedro et al. (2018), los autores destacan, en la conformación de la escena, la red de iniciativas de comunicación y de lugares compartidos que favorecen el encuentro no solo entre aficionados a la música sino también entre distintos “actantes”. Para este caso, las publicaciones alternativas participan de la conformación de la escena al dar cuenta de estos espacios de encuentro: tiendas de discos, imprentas y programas de radio, ámbitos que los autores definen como “la infraestructura” de la escena.

Esta enumeración de espacios de encuentro permite pensar, además, en las “marcas” determinadas por modos particulares de circulación de productos y personas, es decir, entendiendo esta circulación como una acción específica, contrahegemónica o de resistencia, dentro del tejido urbano, el cual se percibe en todo su despliegue disciplinador al estar determinando estrategias socioeconómicas y políticas (De Certeau, 1988). Así, la noción de escena musical, definida por Bennet y Peterson (2004) y luego desarrollada por Pedro et al. (2018) se presenta como un ámbito que se reproduce y que se amplía en la revista al mencionar sus modos particulares de producir, consumir y circular en la ciudad.

El carácter “auténtico” de la escena musical se establece no solo por la difusión de bandas de la escena local sino por la evocación, también, de bandas extranjeras consideradas como “auténticas”. A partir del número 2, se publicaron artículos fuera de cualquier sección donde se presentaron y reseñaron músicos y bandas pertenecientes a las raíces del rock, tales como Keith Richards (GAS 3) y la música psicodélica (GAS 2), así como bandas y artistas contemporáneos: The Cramps (GAS 4), Fleshtones (GAS 5), REM (GAS 7) y Nick Cave (GAS 6).

La presentación de músicos locales y extranjeros es ilustrativa de cómo la revista participó y contribuyó a la conformación de una escena vinculada con el rock emergente estableciendo nexos entre esta y otras escenas ubicadas muy lejos geográficamente.

---

<sup>16</sup> Disquería ubicada en el Centro de Montevideo. La disquería también era un punto de recepción para colaboraciones de la revista, tal como se describe en la misma sección.

<sup>17</sup> Sobre el final de la dictadura se otorgaron varios permisos para el uso de ondas de radio de Frecuencia Modulada, muchas de las cuales presentaron programas musicales y periodísticos orientados a los jóvenes y la música rock local. La presencia de estas radios y programas constituyeron un elemento importante en la conformación de la escena musical.

Bennet y Peterson (2004) analizan cómo las escenas musicales se apropian de “flujos y redes globales” para construir narrativas particulares de lo local incorporando aspectos de otras escenas locales lejanas y conformando escenas “translocales”, las cuales son empleadas como estrategias de resistencia a las circunstancias locales (p. 7). Aún más, *GAS* difundió bandas y músicos de escenas locales lejanas que le permitieron construir un discurso crítico sobre la cultura y la sociedad uruguaya del período posdictatorial. Este vínculo se puede ver en la presentación de la noción de hardcore en la escena musical estadounidense.

Letras aún más repulsivas que el punk, ganas de decir las cosas y cantarlas sin necesidad de saber cómo, la música es la del ruido de los motores de una ciudad en decadencia, la voz, los chillidos que salen de las cloacas, el hardcore es calle, es una sociedad corrupta como la americana (y *las nuestras*), es tratar de salir de *la misma mierda*, o por lo menos indicar su olor. (*GAS* 1, p. 3, mi énfasis).

La translocalidad de la escena montevideana coincide con el momento en que se hacían visibles los vínculos con otras culturas del mundo, luego de un período de aislamiento cultural. La acción editorial de *GAS* en particular se puede ver como una selección de aquellos artistas y productos musicales de rock “auténticos” en un momento de gran apertura y difusión de la producción cultural del mundo desarrollado, con grandes emprendimientos dirigidos a la juventud (recitales, crecimiento de los sellos discográficos, giras por el tercer mundo, etcétera).<sup>18</sup> Si la apertura a la cultura del resto del mundo permitía el acceso a las producciones del *mainstream* anglosajón y estadounidense, también lo permitía a las producciones (y modos de hacer) alternativas de esas mismas regiones. *GAS* difundió escenas musicales alternativas extranjeras como estrategias para generar escenas locales en el momento en que la música rock volvía a tener una mayor presencia en los medios de prensa y en las emisoras de radio.

### **La presente ausencia**

*GAS* definió su perfil generacional desde su primer número, visible en el acrónimo de su nombre y en su descripción en portada. En este texto inaugural, el título se confunde, o coincide, con el nombre de la sección: “Abriendo cañerías”. En los números sucesivos, la impronta generacional es explícita en la caracterización de las

---

<sup>18</sup> A modo de ejemplo, se puede mencionar la primera edición de Rock in Rio en 1985 o el Concierto de Amnesty en Buenos Aires en 1988.

bandas entrevistadas, donde cada músico es presentado, también, por su edad.<sup>19</sup> Sin embargo, los integrantes de la publicación presentaron a su generación no sólo por su condición etaria sino además por sus intereses o expresiones particulares, rasgos que también corresponden en la consideración de una generación como tal (Mannheim, 1993, p. 199). Así, el perfil generacional es explícito en el rechazo a tres elementos de la vida social y política: a la dictadura, a la generación de sus padres y, por último, a algunos elementos culturales de la generación de los sesenta, elementos identificados, como se mencionó, en los testimonios ofrecidos al suplemento *La Semana*.

La cita del texto inaugural es extensa, pero ofrece elementos para comprender la identificación generacional que se analiza sobre el final, es decir, la generación como un rasgo definitorio de la escena musical de la posdictadura.

Somos una generación ausente, no estamos en los registros, ni siquiera en la historia. Nuestra *ausencia somnolienta*, de la cual recién somos (in)conscientes comienza lentamente a extinguirse, el efecto de la *anestesia* se nos está yendo y esa gran barra de hielo en la que estamos insertos, muestra los primeros signos de derretimiento.

Ese ausentismo que llevamos impregnado creció junto con una *soledad mística* de la que no pudimos escapar. Soledad que no se evita con la *masificación impersonal*.

Por impulso de estas razones y aquellas que nuestros importantes receptores se les ocurran, es que este GAS comienza a circular por los caños de Montevideo. Porque esas maldiciones que son el ausentismo y la soledad no debe impedir que nos comuniquemos.

Hoy en la gris urbe se escuchan nuestros murmullos de cucarachas intento de comunicación [sic] en la soledad de las húmedas paredes.

Esta irracional idea que pretende recoger los mensajes de nuestra generación también busca una recepción y, aun más, una respuesta.

El lugar de GAS corresponde a los *sentimientos subterráneos* que no encuentran eco en la *prensa vulgar y politizada*, manifestaciones que no tengan como único objetivo nuestras cabezas sino que también nuestras *sensaciones*.

GAS es sin duda una *utopía* que no trata de evitar otra cosa que el típico fracaso del subdesarrollo, el morir apretados en una papelera.

Y si algún día la imposibilidad de manifestarnos cae sobre nosotros, sabemos que serán otros los que se encarguen de abrir las cañerías. (GAS 1, 1987, p. 1, mis énfasis).

La noción de “generación ausente y solitaria” resulta problemática ya que, al tiempo que se presentaba en términos de ausencia en la vida política, social y cultural, hoy parece ser el rasgo más representativo para evocarla. Esto permite pensar en una capacidad particular para emplear el conflicto generacional en el contexto de la reapertura democrática, es decir, entendiendo la presentación pública de los jóvenes

---

<sup>19</sup> Un par de ejemplos tomados de la sección de entrevistas Gas de Combate sobre bandas nacionales. Para la banda Insurrección: “Pelado (batería) - 16 años / Mono (bajo) - 18 años / Flaco (vocales) - 19 años / Quique (guitarra) - 20 años” (GAS 1, p.4). Para la banda ADN: “Juan: (guitarra y voz) (23 años) / Carlitos: (bajo) (23 años) / Sergio: (teclados) (20 años) / Nino: (batería) (19 años)” (GAS 3, p. 9).

pertenecientes a la cultura punk y trascendiendo la mera presencia en la escena musical, conflicto que resultaba novedoso de acuerdo con los términos de comprender, hasta el momento, la presencia de “los más jóvenes” después de la dictadura.

El aislamiento mencionado respecto del resto de la sociedad parece ser, sin embargo, inherente a la condición juvenil. Según Hall y Whallen (1998), la aparente “incomprensión” de y hacia los jóvenes ha sido explotada de manera conveniente por los medios de comunicación. En cualquier caso, este grupo etario se ha caracterizado, también, por una necesidad de *no* ser comprendido. Esta necesidad ha sido difundida en una multiplicidad de productos de la cultura juvenil, la cual ha romantizado o estetizado (“*glamorized*”) esta incomprensión (p. 63). Así, para los jóvenes de GAS, la “prensa vulgar y politizada” no habría logrado captar ni interpretar sus “sentimientos subterráneos”, donde lo subterráneo se presenta como un sinónimo, no solo de lo auténtico, sino de las condiciones que obligaron a replegar esta autenticidad al ámbito privado en un período de represión.

La incomprensión y el aislamiento característicos de la condición juvenil adquieren un sentido particular al ser expresados en una publicación alternativa la cual, justamente, rechaza los estereotipos definidos por el *mainstream* cultural. Al tiempo que los jóvenes de GAS se presentaron como la juventud díscola y estetizada por la industria, lo hicieron también como una alternativa a las expresiones y productos generados por la misma industria. Esta contradicción parece resolverse, en primera instancia, en la mencionada interdependencia mutua entre las producciones de una escena alternativa y las del *mainstream* (Bennett y Peterson 2004). No obstante, la incomprensión y el aislamiento asignados a la juventud adquieren otros significados si se analizan en el contexto de la posdictadura, en particular la incidencia que tuvo la dictadura cívico militar en sus infancias y adolescencias.

Durante este período, estuvo prohibida la reunión de personas en espacios públicos o privados,<sup>20</sup> por lo cual las posibilidades de encuentro entre los jóvenes se redujeron al ámbito familiar y a los centros de enseñanza, deportivos y religiosos. Los lugares de esparcimiento nocturno se limitaron a locales bailables que difundieron los

---

<sup>20</sup> El Decreto No. 466/973, de 27 de junio de 1973 prohibió la reunión en lugares abiertos públicos o privados con fines políticos sin previa autorización. El Decreto No. 1.207/973, de 30 de noviembre de 1973, agregó explícitamente esta prohibición a los estudiantes. (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2024).



éxitos radiales del momento, de origen estadounidense e inglés (Rodríguez, 2012), mientras la vida familiar estuvo alterada por mecanismos de vigilancia estatal que permearon la estructura y el funcionamiento familiares (Bayce, 1986). Esta circunstancia de aislamiento no refería solamente a una incompreensión por parte de los mayores sino a un aislamiento respecto de sus iguales, es decir, de la imposibilidad de estar juntos, circunstancia que habría operado, en los términos del texto, como una “anestesia”.

No es ociosa ni inoportuna la referencia al gas de uso doméstico y a las cañerías de la ciudad como elementos identificatorios. Además de situar la escena en la ciudad de Montevideo afirmando el carácter urbano de la cultura punk, el gas se presenta como una metáfora de la liberación juvenil apelando, no obstante, a un elemento icónico de la destrucción humana del siglo XX, donde los nombres de las secciones “Gas de combate” y “Cámara de gas” evocan sendas instancias de exterminio humano referidas a la primera y segunda guerra mundiales. Esta apelación a elementos estéticos de destrucción es característica de la cultura punk, en el sentido de una inversión de los términos de apreciación estética donde una destrucción liberadora afirma el carácter tanto provocador como efímero de la presencia juvenil (Marcus, 1993) no sólo para juzgar lo ocurrido en el pasado sino como un juicio para lo que pudiera ocurrir en el futuro.<sup>21</sup>

Es llamativa, sobre el final, la apelación explícita a una utopía. Esta apelación podría referir, sin embargo, a una utopía de corto alcance o, eventualmente, a una apropiación irónica. En cualquier caso, el párrafo final no da lugar a equivocaciones en cuanto a la proyección en el futuro, lo cual presenta, otra vez, un reconocimiento de sí mismos en términos generacionales. En este sentido, una acción determinada en un momento histórico (en este caso la publicación de una revista) se lleva a cabo con el objetivo de ser recordada para las siguientes generaciones, es decir, de permanecer como una huella para los futuros historiadores entendiendo a la generación como un “lugar de memoria” (Nora, 2008).

---

<sup>21</sup> “El punk no era un género musical. Era un momento en el tiempo que tomaba forma como un lenguaje que preveía su propia destrucción, persiguiéndola algunas veces, buscando qué podía llegar a decirse sin palabras ni acordes. No era historia. Era una oportunidad para crear acontecimientos efímeros que sirviesen como juicio a todo lo que viniera después, acontecimientos que juzgarían todas las futuras deficiencias.” (Marcus, p. 92).

Por su parte, el rechazo a la generación de los padres se presentó no solo en el contenido de varios de los textos de sus integrantes sino en las expresiones de los jóvenes entrevistados por los periodistas. Es importante recordar que la escena musical se conforma en una interdependencia entre músicos, públicos y lugares (Pedro et al., 2018) por lo cual se puede considerar a entrevistados y entrevistadores en “pie de igualdad” en cuanto su relevancia dentro de una línea editorial particular. En una entrevista a los integrantes de la banda ADN, en la sección Gas de combate, los músicos expresan con claridad el rechazo a la generación de sus padres.

Sergio: Pienso que la juventud se ha ido a extremos. Hay locos que se van al polo reaccionario como *el tipo de 20 años que va subiendo al escalón del trabajo y no para hasta la jubilación*, y después tenés otro sector de la juventud que está muy confundida a mi forma de ver. Son la parte más absorbida porque no hacen nada productivo para ellos ni para nadie, es la gente que te arma despelotes en los recitales.

Gas: ¿Cómo ven a el rock en el ambiente universitario?, ¿no sería necesario captar ese público, crear circuitos, etc.?

Juan: Yo veo que el ambiente universitario está formando los futuros profesionales de este país lo que equivale a decir que está formando los futuros conservadores. Por ejemplo, yo dejé la facultad de porque no me ofrecía lo que yo esperaba. *Quiero ser ingeniero electrónico pero no te forma, te deforman, te enseñan cómo moverte en la sociedad, el protocolo*, además de lo que tienen que enseñarte. Es algo que deprime, tenés que portarte como un tipo grande y *tipo grande acá es hacer las cosas que hacen los mayores*. Y los mayores no escuchan rock. (GAS 3, p. 10, mis énfasis).

Es significativo el conflicto o aislamiento que se revela al interior de una institución educativa. La institución es percibida como un ámbito disciplinador que trasciende la mera enseñanza de habilidades técnicas para asumir la enseñanza de valores “conservadores”, propios de generaciones anteriores. Se trata de valores que “deforman” la enseñanza en beneficio de la conformación de un sujeto adulto que se limita a cumplir las reglas de un “protocolo” como forma de acceso al mundo, sin tener en cuenta la eventual originalidad que podrían aportar estos nuevos jóvenes.

El conflicto se expresa, con mayor fuerza, al interior de una institución educativa ya que, aquí, se ven reducidas las condiciones para formar agrupaciones de acuerdo con las necesidades particulares de expresión o participación. En su estudio seminal sobre las generaciones francesas de fines del siglo XIX, Mannheim distingue entre “instituciones” y “series libres” siendo la serie una secuencia de libres agrupaciones (salones, grupos literarios, etc.) donde se expresó, con mayor elocuencia, la llegada de las nuevas generaciones. A diferencia de las instituciones, que ocultaron la originalidad de los nuevos aportes (p. 197), es significativa en estas series la conformación de una

esfera “estética” como la más adecuada para expresar “la transformación global del espíritu”, transformación que, según el autor, se haría visible cada treinta años (p. 197).

El rechazo de los jóvenes montevideanos por los ámbitos institucionales —tanto los educativos como los laborales— refuerza la noción de Mannheim sobre un cambio general que opera menos dentro de las instituciones y más en una “esfera estética”, la cual estaría operando, análogamente, como la escena musical y que estaría compartida, en este caso, por los grupos de rock entrevistados y por la propia revista. Es importante destacar cómo la escena presenta no sólo formas novedosas de expresión juvenil sino también, y principalmente en el caso de *GAS*, formas de comprender el vínculo con el trabajo.

La crítica a las generaciones anteriores y sus vínculos con el trabajo tiene su correspondencia gráfica en las formas precarias y antiprofesionales del diseño y la edición analizadas. Las expresiones gráficas resultan una materialización performática de las formas de comprender el trabajo, más vinculadas con relaciones horizontales y auténticas que con las verticales o jerárquicas, propias de las generaciones de los padres. Para el caso de las publicaciones estadounidenses, Duncombe señala la crítica constante a las formas alienantes de trabajo, es decir, a la ausencia de vínculos significativos entre trabajo y vida (p. 80). Por el contrario, las formas de trabajo que habilita la publicación de revistas alternativas refuerzan este vínculo de acuerdo con criterios de autenticidad y compromiso procurados y expresados de diversas formas en la escena musical. Es importante entonces señalar el énfasis generacional expresado en la publicación como reforzando la acción auténtica en la escena, así como su relación inversa, en una retroalimentación altamente expresiva.

Este doble vínculo entre autenticidad y generación no se limita a las críticas a la generación de los padres y sus formas de comprender y aceptar las reglas del trabajo jerárquico y rutinario. El énfasis generacional también se afirma en la evocación de otras generaciones, en particular de la generación de los sesenta, principalmente de sus expresiones más radicales o auténticas. En el estudio mencionado sobre la autenticidad en la música popular estadounidense, Moore (2002) establece que una forma de establecer la “performance de autenticidad” proviene de aquello que denomina “autenticidad de tercera persona” o “autenticidad de ejecución”, la cual ocurre cuando el o los intérpretes logran representar las ideas de otros músicos que pertenecen a una tradición de performance (p. 218). En otras palabras, la autenticidad refiere, también, a

la posibilidad de adquirir modos auténticos de expresión a partir de otras bandas o músicos tomados como referencia y que se inscriben en una tradición de performance auténtica. Si bien en *GAS* no hay referencias a músicos “auténticos” de la tradición musical uruguaya, sus integrantes reconocen algunas figuras en la nota publicada por *La Semana*: Eduardo Darnauchans,<sup>22</sup> Eduardo Mateo<sup>23</sup> y Los Delfines.<sup>2425</sup>

La revista acudió no sólo a elementos de una tradición de autenticidad provenientes de otras escenas locales, como las escenas musicales inglesa, estadounidense o vasca contemporáneas, sino también a otros provenientes de la generación de los sesenta estadounidenses. Así, una de las formas de percibirse como generación se presenta como evocación o apropiación de elementos propios de la generación contracultural veinte años mayor. En su cuarto número, *GAS* dedicó un artículo a la “música psicodélica”, al consumo de drogas psicodélicas, a sus orígenes en el garage punk californiano y su continuación en el movimiento hippie, a la influencia de la música india y a bandas de rock como Jefferson Airplane, Grateful Dead o The Doors, así como sus derivaciones en el rock inglés de Pink Floyd. Se trata de una referencia que, sin embargo, toma sus recaudos críticos: “Pero no será igual jamás teniendo en cuenta el distinto contexto social y político, y porque no conviene volver atrás en la historia, aunque sí es conveniente conocer el pasado” (Lagartija Nick, *GAS* 4, p. 4).

Este recaudo frente a la generación de los sesenta tiene sus deslindes más explícitos. Si los jóvenes de *GAS* acudieron a sus elementos contraculturales, también dejaron claro qué otros aspectos no eran deseables de ser incorporados. En la entrevista

---

<sup>22</sup> Músico y compositor surgido en los setenta, que tuvo su mayor difusión dentro del movimiento de Canto Popular, con influencias claras del rock y del blues.

<sup>23</sup> Figura mítica de la música popular uruguaya surgido en el rock de los sesenta, uno de los fundadores del género conocido como “candombe beat” y una referencia principal para músicos y bandas de varias generaciones, tanto por sus innovaciones musicales como por el cultivo de una figura marginal e imprevisible.

<sup>24</sup> Una de las bandas más exitosas del rock de los sesenta, que interpretó temas del rock inglés así como temas propios cantados en inglés.

<sup>25</sup> Los encuentros con músicos de rock de la generación anterior o con integrantes de la contracultura de los sesenta no estuvieron exentos de violencia física y simbólica. Para ambos casos se puede consultar a Delgado (2016b) y Delgado (2014) respectivamente. No obstante, se han señalado los vínculos con músicos “auténticos” no vinculados estrictamente con el rock, como es el caso de la banda Los Tontos y el músico Leo Maslíah (Malaneschii, 2024) o las presentaciones compartidas en recitales colectivos con otros “auténticos” como el mencionado Mateo o el músico Fernando Cabrera a fines de la década (Payra, 2018) o ya entrados los noventa (De Alencar Pinto, 1995).

a la banda de hardcore Insurrección, sus músicos dejan claro aquello que su nombre *no* debe evocar:

Antes que nada quiero aclarar una cosa: no tenemos ninguna vinculación, ni el nombre responde, *ni el grupo es vocero de ningún grupo político, federación u organización*. Esto viene porque se nos juzgó más de una vez como parte de un grupo político. Aparte se nos cerraron puertas y otros nos utilizaron para sus propios fines. *La música de protesta* a muchos productores les podía dar dinero. (Quique en Insurrección, *GAS 4*, p. 5, mi énfasis).

La insurrección, como levantamiento o subversión del orden por parte de grupos o pueblos sometidos, podía evocar las acciones de grupos u organizaciones políticas de izquierda en el período de la predictadura, marcada por la violencia política (Markarian, 2012). La aclaración aleja a los músicos de cualquier pertenencia a estos grupos, los cuales estaban siendo reivindicados y recuperados en la nueva democracia. Se trata no sólo de una negación a una forma de acción política sino también de las expresiones culturales de la generación de los sesenta, en este caso la canción de protesta y sus vínculos estrechos con los grupos de izquierda (Markarian, 2012).

La identificación con la generación de los sesenta, por semejanza y oposición, permite comprender el peso que tuvo esta generación en la conformación de rasgos definitorios de la generación posdictadura, ya que ofrecía, al mismo tiempo, elementos contraculturales cohesivos y apreciados por las nuevas generaciones. Esta selección crítica de elementos estéticos remite a la noción de “tradición selectiva”, en el sentido que le da Raymond Williams (1998) en su reflexión sobre las estructuras del sentimiento de una generación, es decir, la operación crítica que lleva adelante una generación al seleccionar aquellos elementos de la generación anterior que considera necesario descartar o conservar para sí misma.

Esta selección recupera, en este caso, elementos estéticos radicales y deja de lado la invocación a la acción política en los términos de participación y compromiso, definidos y llevados adelante por la generación de los sesenta. A diferencia de la generación anterior, los jóvenes de *GAS* presentaron sus críticas a la sociedad de su tiempo a través de una perspectiva extremadamente personal y subjetiva. Como en la mayoría de *fanzines* y revistas alternativas, sus autores se presentaron como personas comunes y corrientes que expresaron su descontento con el mundo inmediato de su vida personal y cotidiana, de acuerdo con lo que Duncombe define como “política de lo personal” (Duncombe, 2008, p. 33). Así, el foco en la vida privada define la voz personal y subjetiva que se entiende, no obstante, como participando del discurso

público, la cual se emparenta con el slogan “lo personal es político” de la Nueva Izquierda de los sesenta, asignado habitualmente al movimiento feminista (p. 33).

Es significativa esta reapropiación de lo personal-político de las revistas alternativas, la cual se hace extensiva a toda la generación. Esta personalización extrema permite a los jóvenes distanciarse de la vida política tradicional a través de una subjetividad radical que logra ofrecer agencia y empoderamiento a través de un lenguaje también subjetivo y, principalmente, auténtico.

La luna invade la habitación. Ademanos de impotencia contra el vidrio empañado. Nacidos en los sesenta, hijos de la década prodigiosa, testigos de nuestra propia destrucción, mutantes de la decadencia. Caminando por la rambla no se huye del dolor. El desamor es el signo de los tiempos.

¿Podemos ser buenos cuando da más vergüenza decir amor que decir cojer?

Todo esto para mucho (¿todos?) puede resultar demasiado jipillo. ¿Y qué? ¿Qué pasa por nuestros cerebros para acusar al amor de demodé? Las cosas están mal, muy mal, pero la vecinita de enfrente no es sólo una buena pieza de colección, y el tipo de quince años con los walkman no es necesariamente un idiota, y el día que entendamos eso, si querés hablamos de que el país es una mierda y no sabés a quien votar- (GAS 5, p. 3).

La afirmación de lo personal-político parece un requisito previo para establecer el diálogo con el resto de la sociedad en los términos del discurso público tradicional. Este requisito puede ser cumplido, por lo tanto, en la medida en que lo personal-político se afirma en una política de lo auténtico, expresado performáticamente. Lo personal se presenta como el ámbito para cultivar una subjetividad que permite a los jóvenes plegarse a las discusiones en el espacio público una vez “comprobado” su carácter auténtico.<sup>26</sup>

Esta afirmación de lo personal-político puede explicar, también, el rechazo a las formas tradicionales del trabajo que no contemplan las subjetividades individuales, no solo de los jóvenes, sino también de sus mayores y de toda la sociedad en una separación alienante entre vida y trabajo. Se trata de una separación particularmente problemática en el caso de GAS, ya que varios de sus integrantes participaron, también, de la industria cultural *mainstream* o empezaban a hacerlo.

Así, Los Estómagos ya era la banda más representativa del rock del período al momento de la salida de GAS, con un disco ya editado (*Tango que me hiciste mal*,

---

<sup>26</sup> Para profundizar el abordaje de “lo auténtico” en el rock postdictadura, se puede consultar las formas de los jóvenes roqueros de presentarse públicamente en el análisis de los estereotipos presentados por la prensa del período en Farachio (2015). Asimismo, se analiza el vínculo crítico entre el sonido eléctrico y la “performance auténtica” en Delgado y Farachio (2017).

1985), mientras el resto de su discografía<sup>27</sup> apareció en los dos años y medio que duró la salida de la revista. Gabriel Peluffo, *frontman* de la banda, colaboró en el tercer número con un artículo de valoraciones sobre el rock uruguayo del momento donde llamaba a las bandas a identificarse “con la gente” (*GAS* 3, p. 5) distanciándose “del modelo argentino de romance bonito” (p. 5) y marcando el perfil punk rock o post punk distintivo del rock uruguayo (Rodríguez, 2012). Los cuatro discos fueron editados por Orfeo, un sello de relevancia central en la industria discográfica de la posdictadura, que editó un amplio espectro de artistas, que iban desde autores surgidos en el Canto Popular<sup>28</sup> hasta las producciones del rock de los ochenta. Asimismo, el integrante del staff Gerardo Michelin (Hiroshima Nagasaki) fue el productor de la banda en su última etapa.

En el ámbito periodístico, Raúl Forlán Lamarque, algo mayor que la edad promedio del staff de la revista, colaboró con frecuencia en *GAS* mientras lo hacía como periodista cultural del diario *La República*, un matutino de izquierda surgido en los primeros días de la democracia. Por su parte, Tabaré Couto (Txus) era un periodista musical de programas de radio, semanarios y otras publicaciones no alternativas o “adultas”. El crítico musical Guillermo Baltar, colaborador frecuente en la sección Cámara de Gas, fue periodista del suplemento *La Semana* de *El Día*, uno de los diarios de mayor tiraje durante la dictadura, quien publicó la primera nota crítica de Los Estómagos en la prensa en 1984 (*La Semana*, 20 de octubre de 1984, p. 7).

Esta doble presencia de los jóvenes de *GAS* en los ámbitos alternativos y *mainstream* no se agota en la noción de interdependencia mencionada por Bennett y Peterson. Por el contrario, exige reflexionar aún más en la dimensión generacional que presentan los jóvenes de *GAS* y que atraviesa a toda la escena musical incluyendo a periodistas que también integraron la prensa *mainstream*. En su estudio del cambio generacional de los sesenta, Frank (1998) explica cómo el conflicto generacional ocurrió en todos los sectores de la vida laboral, incluida la forma de entender los negocios, es decir, en ámbitos donde las generaciones más jóvenes se enfrentaron, también, a sus mayores presentando no sólo a nuevos músicos sino nuevas formas de encarar su profesión al interior de sus organizaciones.

---

<sup>27</sup> *La ley es otra* (1986), *Los Estómagos* (1987) y *No habrá condenado que aguante* (1988).

<sup>28</sup> El Canto Popular fue un movimiento musical urbano de raíz folklórica surgido en los setenta que se convirtió en una de las expresiones culturales más representativas de la resistencia a la dictadura.

Es posible especular, por lo tanto, una actitud similar para los jóvenes de los ochenta montevideanos, quienes debieron enfrentarse de igual forma a sus mayores en los medios de prensa o empresas vinculadas con la industria musical. Si el conflicto generacional trascendió la escena musical alternativa y el rock de los ochenta fue aceptado por la industria discográfica y la prensa tradicional desde el primer momento, queda preguntarse para quiénes escribieron, editaron y difundieron sus publicaciones los jóvenes de *GAS*. Caben aquí dos reflexiones finales.

En primer lugar, se puede decir que la revista aseguraba un espacio en la cultura alternativa, la cual ofrecía, a su vez, la cuota de autenticidad que exigían el rock y la cultura punk. No se trataba, sin embargo, de una escena cultivada inicialmente por los músicos y fans del ámbito alternativo que habría sido apropiada en una etapa posterior por la industria y la prensa tradicional, sino que ambas dimensiones, *mainstream* y alternativa, se desarrollaron al mismo tiempo a instancias del reclamo generacional. En segundo lugar, es importante tener en cuenta que el rock progresivo de los sesenta y setenta había desaparecido casi por completo de la escena del rock, ya que sus músicos habían emigrado o se habían replegado al interior de la vida privada frente a la represión ejercida durante la dictadura (Peláez, 2002). De esta forma, los jóvenes del punk rock y post punk venían a ocupar un lugar en la industria discográfica que no estaba ocupado por generaciones anteriores. El rock de los ochenta no se presentaba como una continuidad (ni como ruptura) respecto de una tradición del rock sino como un nuevo nacimiento. Esto quizá explique el peso y la trascendencia que tuvo el género y la cultura punk en el horizonte cultural de la nueva generación.

## Conclusiones

Este artículo analizó la agenda, las secciones, ciertos aspectos del diseño y de algunos textos de *GAS* como elementos para comprender la contribución de la revista a la conformación de una escena musical. No obstante, quedan otros elementos, gráficos y textuales, cuya discusión puede ampliar una reflexión en la misma dirección: portadas, textos referidos a la sexualidad, ficciones, cómics, artículos y entrevistas a jóvenes comunes y corrientes sobre el tiempo libre o la participación activa de la revista en su combate contra las razzias. En cualquier caso, el estudio de los *fanzines* y revistas alternativas ofrece múltiples posibilidades de análisis dada la diversidad de abordajes sobre la juventud y la escena musical desde la voz de sus protagonistas.



El perfil generacional marcado por GAS, extensivo a todos los ámbitos de la escena, logró definir no solo una “generación punk” como representación de toda la cultura juvenil del período sino como un dato relevante de las transformaciones culturales de la posdictadura. Quedaría también por analizar qué tipo de apropiaciones y resignificaciones de las escenas musicales translocales llevaron adelante los jóvenes de esta generación en el contexto montevideano. La adopción de la cultura punk no sólo provino de una apertura a la producción cultural del resto mundo sino también de la existencia de elementos de la cultura nacional posdictadura que lograron alinearse a las pautas expresivas juveniles de otras capitales del mundo.

### Referencias

- Bayce, R. (1986) La lógica del miedo 1968-1984: génesis y consolidación. *Relaciones*, n. 20/21.
- Bennett A. y Peterson R.A. (2004) Introducing music scenes. En Bennett A. y Peterson R.A. (Ed.), *Music scenes. Local, Translocal and Virtual* (pp. 1-17). Vanderbilt University Press.
- Casanova, G. [Veromode] *Mamá era punk*. [Video] Youtube.  
[https://www.youtube.com/results?search\\_query=mama+era+punk](https://www.youtube.com/results?search_query=mama+era+punk)
- Clarke, J. et al. (2003) [1975] Subcultures, cultures and class. En Hall, S. y Jefferson, T. Tony (Ed.) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain. Working Papers in Cultural Studies* (pp. 9-74). The Center for Contemporary Cultures Studies. Routledge.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos – OEA (2024). El sistema normativo relacionado con la protección de los derechos humanos. Disponible en <https://cidh.oas.org/countryrep/Uruguay78sp/cap.7.htm#:~:text=El%20Decreto%20No.,podr%C3%A1%20ejercerse%20con%20previa%20autorizaci%C3%B3n>.
- Cosso, P. (2015). El movimiento punk de Buenos Aires. Entre la dictadura y la “posdictadura”. En Cosso P. y Giori, P. (Comp.) *Sociabilidades punks y otros marginales. Memorias e identidades (1977-2010)* (pp. 55-94). Tren en Movimiento.
- Couto, T. (2019). *La era del casete. Escritos del rock uruguayo 1985-1995*. Ediciones B.

- De Alencar Pinto (1995). *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*. La Pluma.
- De Certeau, M. (1988) *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.
- Delgado, L. (2014). El rock son los padres: cultura juvenil en los ochenta montevidianos. Delgado, L. (Ed.) *Comunicación y cultura en los ochenta. Cuadernos de Historia 13*, 115-133.
- Delgado, L. (2016a) La subcultura del rock montevidiano en la crítica musical y cultural de los ochenta (1983-1987). *Encuentros Uruguayos IX* (1), 111-130.
- Delgado, L. (2016b) Rock de los ochenta en sociedad. Encuentro y desencuentro de dos generaciones. *Dixit 24*, 51-69.
- Delgado, L. (2018) El David en pañales. Censura e intervención urbana en la posdictadura. *Cuadernos del Claeh 37* (108), 9-30.
- Delgado L. y Farachio F. (2021). Eléctrico, auténtico y precario: el sonido y los nuevos públicos en los espectáculos de rock de los ochenta montevidianos. *Austral Comunicación 10* (2), 461-483.
- Duncombe, S. (2008) [1997]. *Notes from the underground: zines and the politics of alternative culture* (Segunda edición) Microcosm.
- Eshun, K. (2016). The Weakest Link in Every Chain, I always Want To Find It. Green Cartside in Conversation with Kodwo Eshun. En Butt, G., Eshun, K. y Fisher, M. (Ed.) *Post punk then and now*. Repeater, s/p.
- Farachio, F. (2015). *Polémica sobre el rock nacional en cinco semanarios uruguayos (1985-1987)* [Trabajo Final de Grado]. Universidad Católica del Uruguay.
- Ferrer, F (2007). Memorias de una generación ausente y solitaria: revistas subterráneas de finales de los 80 en Montevideo [Trabajo Final de Carrera]. Universidad ORT. [https://sisbibliotecas.ort.edu.uy/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=65883&query\\_desc=an%3A%2222720%22](https://sisbibliotecas.ort.edu.uy/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=65883&query_desc=an%3A%2222720%22).
- Forlán Lamarque, R. (1987). “Gas Subterráneo”: Nacidos en los ‘60. *La Semana*. Suplemento de *El Día*. 3 de octubre.
- Frank, T. (1998) *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. University of Chicago Press.
- González, E. y Pérez D. (Comp.) (2022). *Bajo tierra. Cartografía incompleta de revistas subte y fanzines en el Uruguay de la posdictadura (1986-1990)*. Alter.

- Hall, S. y Whallen, P. (1998). The Young Audience. En Storey, J. (Ed.) *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader* (pp. 61-67). Prentice Hall.
- Hodgkinson, J.A. (2004). The Fanzine Discourse over Post-Rock. En Bennett A. y Peterson R.A. (Ed.) *Music scenes. Local, Translocal and Virtual* (pp. 221-237). Vanderbilt University Press.
- Locarnini, M. y Tuja, M. (2015). Medios y contracultura: el caso de los fanzines punk en Buenos Aires. En Cosso P. y Giori, P. (Comp.) *Sociabilidades punks y otros marginales. Memorias e identidades (1977-2010)* (pp. 143-188). Tren en Movimiento.
- Maffesoli. M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Icaria.
- Magalhaes, H. (1993) *O que é fanzine*. Editora Brasiliense.
- Malaneschii, R. (2024). *Los tontos*. Estuario.
- Mannheim, K. (1993) [1998]. El problema de las generaciones. *REIS* 62, 193-244.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama.
- Markarian, V. (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Moore, A. (2002). Authenticity as Authentication. *Popular Music* 21(2), pp. 209-223
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Trilce.
- Payra, M.L. (2018). *Relevamiento: Montevideo Rock y sus repercusiones*. [Trabajo Final de Grado]. Universidad Católica del Uruguay.
- Pedro, J., Piquer, R. del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología* 12. Disponible en [https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan\\_1.pdf](https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf).
- Peláez, F. (2002). *De las cuevas al Solís. Cronología del rock en Uruguay*. Perro Andaluz.
- Petra, A. (2015). Anarquistas: cultura y lucha política en Buenos Aires. El anarquismo como estilo de vida. En Cosso P. y Giori, P. (Comp.) *Sociabilidades punks y otros marginales. Memorias e identidades (1977-2010)* (pp. 11-54). Tren en Movimiento.
- Phillipov, M. (2006). Haunted by the Spirit of '77: Punk Studies and the Persistence of Politics. *Continuum. Journal of Communication & Cultural Studies* 20(3), 383-393.

DELGADO

Rodríguez, M. (2012). *En la noche: el rock uruguayo postdictadura (1982-1989)*. Fin de Siglo.

Schmied, A. (2018) (Ed.). *Libro de fanzines*. Tren en Movimiento.

Williams, R. (1998). The Analysis of Culture. En Storey, J. (Ed.) *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader* (pp. 48-56). Prentice Hall.

**\*Roles de autoría**

El autor tuvo a su cargo todos los roles de autoría del trabajo. Manifiesta no tener conflicto de interés alguno.

Obra bajo licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).